

Wenn man davon ausgeht, dass vorerst alles auf Nachahmung beruht - Verhalten, Sprache, Attitüden, Stile - und dass das Bedürfnis nach Geborgenheit, nach einem Stück heiler Welt jene Sehnsüchte entstehen lässt, so glücklich zu sein wie die Reklamefrau von Colgate, so schön zu sein wie die Reklamefrau von Lux, so weisse Wäsche zu haben wie die Mami von Omo, aber auch ein Leben zu führen wie Monica Vitti, tapfer zu sein wie Charles Bronson, gescheit zu sein wie Gian Maria Volontè,

dann ginge es dem Unreflektierten darum, diese heilen Welten in der Nachahmung einer langen Geschichte heiler Welten im Film zu erzeugen. Selbst die kaputte Welt erhält im Kino und in ihrer Darstellung durch den Film noch einen heilen Zug. Das Bewusstsein des Zuschauers, dass es sich um ein 'Spiel' ('Spiel-film') handelt, garantiert ihm die Einheit der Welt. Das Unheile ist gefasst in Leinwand und überblickbare Zeitdauer von etwa zwei Stunden, in Schauspieler, die man als 'Bösewichte', 'Held', 'Anti-Held', etc. kennt, in Handlungsmuster, die nach immer ähnlichen Prinzipien ablaufen. All diese Rahmen und Fassungen heilen die unheile Welt.

Nachahmung, das heisst, versuchen so zu sein, wie man immer wieder sein möchte, nicht so zu sein, wie man ist: verletzlich, zeitlich, sterblich. Nachahmung sucht die eigenen Bedingungen durch die Bilder heiler Welten zu überwinden. Und auch die Erfinder dieser heilen Welten leben weiter in den Wunschvorstellungen ihrer Kindheit: es gibt die Sehnsucht, Lokomotivführer, Pilot oder Arzt zu werden, aber auch jene, ein grosser Regisseur, ein Dirigent grosser Equipen, ein öffentlicher Mensch zu sein.

Der Dokumentarfilm dagegen widersetzt sich, die Welt der Eltern zu reproduzieren, der Geschwister, der Vorbilder, kurz der kindlichen Wunschvorstellungen. Sein Anspruch ist in erster Linie Zeugnis zu sein, von dem, was man Wirklichkeit nennt. Er ahmt nicht nach, sondern dokumentiert. Er bringt nicht Heil und Tröstung, sondern spricht von der 'condition humaine', davon, dass wir verletzliche, zeitliche, sterbliche Wesen sind. Der Dokumentarfilm entlarvt diese Welt als unheil, chaotisch und 'unmenschlich'. Er zeigt die Kräfte, die zwischen den Menschen und in den Menschen am Werk sind und schreibt Geschichte mit. In seinen besten Beispie-

Aus:

Hans-Ulrich Schlumpf - Kleine Freiheit.
 Texte zum Schweizer Film 1. Zürich 1978, 29 - 39.

len vermag er die Hoffnung zu vermitteln, dass diese unheile Welt durch Menschen gemeinsam zum besseren zu verändern sei.

Es soll damit nicht gesagt werden, dass Dokumentarfilme 'bessere' Filme seien als Spielfilme. Aber sie sind den Menschen und seinen Problemen näher. So wie es schön ist, ein Glas Wein zu trinken, ist es auch schön, sich in Mythen entführen zu lassen und das Chaos für einen Augenblick zu vergessen. Wehren muss man sich gegen die Ueberschätzung des Spielfilms. Sein grösserer Erfolg und seine bessere Anerkennung beruhen auf der Ausbeutung der Sehnsucht nach heiler Welt, der Sucht, sich entführen zu lassen. Die Befriedigung von Süchten bringt mehr Geld als das Hinhalten des Spiegels. Folgerichtig verstehen sich viele Autoren von Spielfilmen als 'Künstler' im Sinne bürgerlicher Kultur. Die besten Spielfilme nutzen die Mythen, um menschliche Wirklichkeit zu dokumentieren oder machen die Mythen selbst zum Gegenstand ihrer Reflektion. Ein schwieriger Weg! Die Unterscheidung zwischen Dokumentarfilmen und Spielfilmen wird dann sinnlos, Filme sind Filme.

Im Dokumentarfilm wird Wirklichkeit im Augenblick der Aufnahme festgehalten von einem bestimmten Standpunkt aus. In der Wirklichkeit ist alles in Bewegung. Wirklichkeit ist deshalb nie voraussehbar, nie in die Zukunft festlegbar. Der Dokumentarfilm und sein Produzent unterscheiden sich hierin grundsätzlich vom Spielfilm und seinem Autor, in dem Wirklichkeit meist individuell entworfen, vorgestellt, niedergeschrieben und dann verwirklicht wird. Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms ist nie im voraus beschreibbar, weil die kommenden Ereignisse nicht beschreibbar sind.

Die Kamera im Dokumentarfilm ist vorerst Zeuge. Die Kamera wird nicht in erster Linie im Hinblick auf die Unterhaltung oder Erbauung des Zuschauers eingesetzt wie im Spielfilm, obschon sie natürlich auch dort Zeuge ist und z.B. in einem Film, wie 'Ben Hur' von der Geschichtsauffassung einer bestimmten Zeit, einem bestimmten Geschmack usw. zeugt. Die Kamera des Dokumentarfilms ist vielmehr Zeuge dessen, was sich hier und jetzt ereignet, sie ist ein Punkt ausserhalb der Ereignisse, eine Reflexion des Geschehens in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes. Mit ihrer Anwesenheit sind die lebenden und künftigen Völker Augenzeuge. Die Kamera macht die Ereignisse geschichtlich. Was immer die Kamera dokumentiert - Menschen, Arbeit, Krieg, Umwelten usw. -, sie gibt den gefilmten Ereignissen das Gewicht von Indizien. Ohne werten zu wollen, wertet sie

schon. Das Material ist im Augenblick, da es belichtet wird, Beweismittel der Anklage, der Verteidigung. Die Anwesenheit der Kamera macht die Belange der Menschen überhaupt erst prozessfähig. Der Mord an einem Streikenden, die Hochzeit der Enkelkinder, es ist, als hätten sie nicht stattgefunden, wenn sie nicht gefilmt worden wären. Deshalb die Angst der Mächtigen vor der Anwesenheit der Kamera. Ihre Lügen können noch so raffiniert sein, sie werden durch das Zeugnis der Kamera entlarvt. Die Kamera beweist 24mal pro Sekunde fotografisch genau, was geschah und wie es geschah. Die Umsetzung der Ereignisse in ein abstraktes, naturwissenschaftlich begründetes Medium - den Film oder auch Video - verleiht diesem den Realitätscharakter der Realität selbst. Der Augenzeuge, der aus dem Gedächtnis über die Massaker der Amerikaner in Vietnam berichtet, wird durch eine einzige Frage unglaubwürdig. Unabhängig von ihrem Standpunkt ist hingegen die blosser Anwesenheit der Kamera ein politisches Phänomen, in dem sie die Wirklichkeit für Millionen erst wirklich und interpretierbar macht.

Neben der Tatsache und dem Gewicht des Materials, das die Kamera schafft, ist die Bedeutung ihres Standpunktes bescheiden, obschon immer von diesem gesprochen wird. Oder anders ausgedrückt: die Existenz des Mediums ist um vieles folgeschwerer als die Art seiner Anwendung. Denn das Medium enthält weitgehend die Gesetze seiner Anwendung. Das Medium selbst definiert die Ereignisse mehr als derjenige, der es anwendet. Darum sind sich auch die meisten Produkte einer bestimmten bereits zurückliegenden Epoche viel ähnlicher, als es die damaligen Produzenten wahrhaben wollten.

Der Standpunkt der Kamera kann natürlich dennoch nicht mehr naiv bestimmt werden, sowenig wie die Montage und die Sonorisation ohne ständige Reflexion auskommen. Wir kommen an der Geschichte des Films nicht vorbei. Filme kann man auch nicht wie Musik 'aus dem Bauch' machen, dafür ist das Medium zu kompliziert, sowohl in seiner Herstellung wie in seiner Aufnahme durch den Zuschauer. Gerade wenn man den Film in erster Linie als Dokument versteht, wird die Frage was er dokumentiert und wie er dokumentiert zentral. Der Kreis schliesst sich hier mit dem weiter oben gesagten: das Medium selbst muss Gegenstand der Forschung im Formalen werden, weil das Medium selbst die Grammatik und Syntax in sich enthält.

Die Tatsache, dass der Film die Wirklichkeit in 24 statische Zeitabschnitte pro Sekunde zerlegt, die in

der Projektion die Illusion eines kontinuierlichen Ablaufs erzeugen, hat bereits eine Vielfalt von spezifischen filmischen Ausdrucksmöglichkeiten zur Folge, wovon ich nur die bekanntesten nenne: Zeitdehnung, Zeitraffung und Einzelbildverfahren. Diese filmischen Möglichkeiten unterscheiden sich grundsätzlich von dem, was die 'Sprache' des Theaters, der Literatur oder auch der Fotografie leistet. So ist es falsch oder zumindest langweilig, sich an diesen filmfremden Medien zu orientieren, obschon diese kalte Suppe täglich neu aufgewärmt wird. Die fotografische Abbildung - in der jedem Punkt in der Wirklichkeit ein Punkt im Bild entspricht - gibt dem Film seinen spezifischen Realitätscharakter, an dem kein Filmschaffender vorbeikommt. So bildet der Film kein Haus ab, wenn die Kulisse ein solches vorgaukelt, sondern Pappe und Farbe. Und nichts veraltet im Film schneller als Schminke und Dekor. Die Zeitgenossen mögen sich zwar durch solche Tricks täuschen lassen, aber spätestens eine Generation später durchschaut man den Schwindel. Die Kulissen mögen sogar noch 'täuschend echt' sein, aber das Vorgaukeln falscher Häuser ist ja nur Teil einer grundsätzlichen Einstellung gegenüber dem Medium, die sich zum Beispiel in Sprache und Schauspielerführung genau so äussert. Wobei ich nicht leugnen will, dass dieses Altern der 'Spielfilme' seinen Reiz haben kann. Der Film spiegelt aber in diesem Fall nie gelebte Wirklichkeit, sondern bestenfalls eine individuelle historische Auffassung von gelebter Wirklichkeit. Der Film ist dann Zeugnis einer bestimmten Schauspielerkultur, Schminkkultur, Mode usw., nicht jener Menschen, die Geschichte leben und leiden.

Ein Thema meiner Filme ist die Zerstörung heiler Welten. Seit meiner Kindheit erlebe ich meine Umwelt als gefährdet. Ich erinnere mich, während des Zweiten Weltkrieges mehrfach mitten in der Nacht wegen Fliegeralarmes aus dem Bett gerissen und in den Luftschutzkeller gebracht worden zu sein. Ich hatte jedesmal Angst. Gerade weil sich diese Episode in einer vergleichsweise friedlichen, verschlafenen Schweiz abspielte, war sie für mich vielleicht eindrücklicher, als es dem tatsächlichen Gewicht der Begebenheit entspricht. Ich habe immer wieder erlebt, wie meine Kindheitsparadiese, meine heilen Welten durch den Baggerzahn zerstört wurden. Ich sah die Brutalität gegenüber Menschen, Tieren, Pflanzen, Landschaften einer von Profitgier angetriebenen Fortschrittdynamik, von der Kafka meinte, dass sie uns nur immer weiter von uns selbst wegführt. In der Enge der Schweiz wurde ich frühzeitig hellhörig für anthropologische und oekologische Fragen, welche

heute weltweit zur Ueberlebensfrage geworden sind.

Hinter allem steht für mich die Frage, woher kommt dieser Wahn der Weissen, sich 'die Welt' untertan machen zu wollen und dies im weitesten Sinne: Menschen, Tiere, Pflanzen, Erde und Luft. In den Filmen, die mich persönlich angehen, suche ich deshalb in die Bedingungen und Geschichte des Einzelnen einzudringen: wie ist es gekommen, dass ich, du, er so ist, sich so und nicht anders verhält. Mein Bedürfnis, ein ganzer Mensch zu sein, steht im Widerspruch zu einer chaotischen Dynamik, deren schlimmste Folgen Ausbeutung, Kolonisation und Imperialismus heissen. Das grösste Unternehmen meines Landes - Nestlé - ist daran, die Grundlage sozialer Beziehungsfähigkeit systematisch auch bei den Völkern zu zerschlagen, wo sie noch vorhanden war, in dem es die Mütter auch dort dazu verführt, ihre eigene Milch gegen die Flaschenmilch umzutauschen. Die menschliche Wirklichkeit ist nur noch mit psychiatrischen Begriffen zu beschreiben, die Krankheit des Zeitalters heisst Grössenwahnsinn (franz.: 'folie d'expansion'). Der Machttrieb hat selbst den Sexus überrannt, der seinerseits zum Mittel und Objekt der Ausbeutung geworden ist. Die ganze Hoffnung in die Zukunft ruht auf jenen Andersartigen und ihren Gegenwelten, die sich bewusst oder unbewusst gegen den Wahnsinn zur Wehr setzen - sie, die eigentlich Normalen. Aber das ist auch nur eine These, deren Antithese die Tatsache der fortlaufenden Ausmerzungen dieser Randgruppen und ihrer Gegenwelten ist: Ausrottung ganzer Völker, die grosse Einschliessung der Andersartigen, Integration alles Fremden in das wuchernde System der Machtbeziehungen.

'Armand Schulthess - j'ai le téléphone' ist auf diesem Hintergrund entstanden. Durch den unerwarteten Tod des Armand Schulthess wurde der Film zu einer Schilderung der von ihm hinterlassenen Welt: ein grosser Garten mit Tausenden von Tafeln und Plakaten in den Bäumen, auf denen Armand das damalige Wissen der Menschheit aufgezeichnet hatte; ein bis an den Rand mit Bildern und Dokumentationen gefülltes Haus mit einer über 70 Bände umfassenden Bibliothek über Sexualität, jedes Buch selbst zusammengestellt, geschrieben, illustriert und gebunden; Fotos-, Film- und Tondokumente von Armand; das Zeugnis von Leuten, welche ihn gekannt haben, etc.(...)

Die von Armand Schulthess hinterlassenen Dinge erhalten somit das Hauptgewicht in der Aussage des Filmes. Ihr Fetischcharakter entspricht nicht nur einem Grundzug im Leben von Armand Schulthess, er steht für eine

Eigenschaft der Medien überhaupt.

'Jedes Abbild einer Person, eines Dinges ist eigentlich ein Symbol insofern, als es uns gestattet, das Wesentlichste, Auffallendste des gemeinten Gegenstandes in einfacher Form uns zu eigen zu machen', heisst es in einem Text aus der Sammlung des Armand Schulthess. Die Bilder von etwas, die Dokumente von etwas, die Dinge, die von etwas zeugen, machen dieses Etwas verfügbar, besitzbar, reproduzierbar, manipulierbar. Durch den Film, der von Armand Schulthess und seiner Welt zeugt, besitzen wir Armand Schulthess und seine Welt. Wie bei allen Fetischen besitzen wir aber etwas Totes, nur einen Schatten der gelebten Wirklichkeit. Der Untergang von Armands Welt am Ende des Filmes 'Armand Schulthess - j'ai le téléphone' zeugt für die Auswechslung der hinterlassenen Fetische durch einen neuen Fetisch, den Film, Totes vom Toten quasi. Die Medien offenbaren unerbitlich, dass wir verletzliche, zeitliche, sterbliche Wesen sind, obschon viele glauben, durch die Medien zu 'überleben'. Die Medien sind deshalb dem Menschen dann am nächsten, wenn sie von seiner 'condition' Zeugnis ablegen.

Wenn ich von einem Film als Utopie träume, der alle Möglichkeiten des Filmes in sich vereinigt, ohne dass er ein Dokumentar-, Trick-, Spiel-, Experimentalfilm genannt werden konnte, glaube ich, dass 'Armand Schulthess - j'ai le téléphone' ein erster Schritt in diese Richtung war.

Hans-Ulrich Schlumpf

Beitrag für das Kellerkinobuch 1977: 'Dokumentarfilme aus der Schweiz 1957 - 1976', Bern 1977.

Die Geschichte des neueren Schweizer Filmes ist begleitet vor allem von wachsender Anerkennung im Ausland und zunehmend schwerwiegenden Missverständnissen und Anschuldigungen im eigenen Land. Zu einem solchen schwerwiegenden Missverständnis will ich Stellung nehmen.

Der Bundesrat schreibt in seiner Begründung zur Ablehnung einer Qualitätsprämie für den Film 'Die Erschiesung des Landesverrätters Ernst S.' von Richard Dindo folgendes:

'Zusammenfassend ergibt sich, dass die inhaltliche Bewältigung des höchst anspruchsvollen Stoffes von der Dokumentation her, mit der ein Dokumentarfilm steht und fällt, erheblich zu wünschens übriglässt.'

Wir haben uns mit der Herleitung des Begriffes 'Dokumentarfilm' vom Begriff 'Dokumentation' auseinanderzusetzen. Diese Herleitung ist neu und originell - und wie ich meine, sehr gefährlich. Filme sind keine Dokumentationen im Sinne einer Tatsachensammlung, die möglichst vollständig zu sein hat. Filme sind in zweifacher Hinsicht selbst Dokumente. Einmal dokumentieren sie Wirklichkeit. Sie dokumentieren zum zweiten den Standort der diese Wirklichkeit Verarbeitenden, der Filmer. In diesem wechselseitigen Verhältnis von Subjekt und Objekt, von Fiktion und Wirklichkeit spiegelt der Dokumentarfilm in besonderem Masse die Widersprüchlichkeit eines jeden Kunstwerkes. Warum in besonderem Masse? Weil die photographisch-filmische Abbildung einen höheren Realitätscharakter aufweist als etwa die bildnerischen Mittel der Malerei oder die Worte und Sätze in der Literatur, die selbst schon immer eine vieldeutige Abstraktion der Wirklichkeit sind. Die photographische Abbildung dagegen lässt der Phantasie wenig Raum.

Ein Dokumentarfilm ist also keine Dokumentation. Dokumentarfilme sind nicht von etwas Drittem bestimmt, einer Faktensammlung etwa, einer wissenschaftlichen Arbeit oder etwas schon Gedachtem, schon Geschriebenem. Dokumentarfilme, die diesen Namen verdienen, sind in erster Linie der Ausdruck einer Begegnung der Filmer mit der Realität. Dokumentarfilme sind, wenn sie ihrem Anspruch gerecht werden, selbst Dokumente und - in historischen Begriffen gesprochen - Quellen ersten Ranges. Dass Historiker offenbar noch nicht damit umzuge-

hen gelernt haben, zeugt einmal mehr für die Misere an unseren Hochschulen gegenüber den audiovisuellen Medien.

Im Zentrum des Dokumentarfilmes steht immer wieder der sprechende Mensch. Das Festhalten des sprechenden Menschen durch ein naturwissenschaftlich begründetes Medium - den Film - gibt diesem einen hohen Grad von Glaubwürdigkeit. Wir können das zur Zeit sehr schön an den Joris-Ivens-Filmen 'Yü Güng versetzt Berge' über China sehen. Das Zeugnis vor der Kamera sprechender Menschen ist in hohem Grade glaubwürdig. Wenn man davon ausgeht, dass geschichtliche Forschung in der Regel auf Grund schriftlicher Äusserungen betrieben wird, wird offensichtlich, dass der gefilmte sprechende Mensch, der über das erzählt, was ihm widerfahren ist, was er erlebt hat, was ihn bewegt, was er gesehen hat usw., einen wesentlich höheren Grad von Glaubwürdigkeit - oder allenfalls Unglaubwürdigkeit - aufweist als der schreibende Mensch, der schreibend immer auch denkt, hinterdenkt, konstruiert, seinen Text in verschiedenen zeitlichen Phasen überarbeitet. Natürlich tut das der sprechende Mensch bis zu einem gewissen Grade auch. Aber indem er mit seinem eigenen, individuellen Gesicht hier und jetzt anwesend ist, indem er selbst erzählt, fassen wir seine Geschichte automatisch als seine eigene Geschichte - eine subjektive Geschichte also - auf und können an der Mimik, Gestik, an Versprechern und Verzögerungen beurteilen, wie glaubwürdig der Erzähler und das von ihm Erzählte sind. Ganz anders z.B. bei einem historischen Werk, das durch den Anspruch seiner Wissenschaftlichkeit, die wieder nur von Spezialisten zu kontrollieren ist, seine subjektiven Komponenten eher verschleiert als sichtbar macht.

So glaubwürdig der im Bild sprechende Mensch ist - oder eben so sichtbar unglaubwürdig - so wenig glaubwürdig, oder jedenfalls nicht glaubwürdiger als irgendein Text, ist andererseits ein Off-Text, das heisst, ein Kommentar oder jemand, der erzählt, aber dabei nicht gezeigt wird, sondern an seiner Stelle irgendwelche anderen Bilder. Hier ist die Montage des Textes nicht zu kontrollieren, die Wechselwirkung zwischen Text und Bild weniger durchschaubar. Diese Form des Filmes konsumieren wir in erster Linie am Fernsehen, früher in den Wochenschauen. Dokumentarfilme, wie wir sie begreifen, sind das meistens nicht.

Man wird mir vorhalten, es gebe auch subtilere Formen der Manipulation des gefilmten, sprechenden Menschen. Dagegen ist nichts einzuwenden: Suggestivfragen, vor-

bereitete Texte, gespielte Gefühle usw. sind möglich. Der Fernsehnachrichtensprecher, der mit gefrorener Miene einen in allen Einzelheiten vorbereiteten und durchdachten Text abliest, spricht nicht zu uns, erzählt nicht von sich. Diese Formen der Manipulationen erfordern immer den Apparat und damit grosse Investitionen an Zeit und Geld. Kennzeichnend dafür ist, dass Politiker über Politik sprechen, Historiker über Geschichte, Intellektuelle über Kultur usw. Beginnen gewöhnliche, gar ungebildete Menschen z.B. darüber zu erzählen, wie sie Geschichte erfahren und erlitten haben, wirkt das offenbar bald als Aergernis, vor allem dann, wenn sie die Geschichtsschreibung der Spezialisten in Frage stellen. Es ist gerade eine der Qualitäten des neuen Dokumentarfilmes, dass er den einfachen Leuten, die über keinen Apparat verfügen, das Wort gibt und sich damit in den Dienst echter Demokratie gestellt hat.

Dokumentarfilme von Dokumentation herleiten verwechselt ironischerweise einen Teil mit dem Ganzen: Dokumentarfilme spiegeln wie andere Kunstwerke Einzelaspekte der Wirklichkeit, sind zwar Teil der 'grossen Dokumentation' über die Menschen und ihre Geschichte, setzen diese aber nicht voraus. Dokumentarfilme von Dokumentation herleiten scheint mir die Denkweise einer älteren Generation wiederzugeben, die noch nicht gelernt hat, mit dem Film - und schon gar nicht mit dem Dokumentarfilm - in einer selbstverständlichen Weise umzugehen. Montage ist da immer noch Manipulation, Standpunkt noch immer etwas Böses, wohl deshalb, weil man den eigenen so wenig reflektiert. Wie wenn ein Text nicht ebensowohl Montage, Standpunkt voraussetzen würde.

Der Dokumentarfilm ist einmal ein Dokument der Menschen, Landschaften, Ereignisse und Gegenstände, die in ihm vorkommen. Das Auge der Kamera oder des Filmers dokumentiert damit Wirklichkeit. Gleichzeitig und gegenläufig dazu beleuchten die Bild- und Tondokumente in ihrer Abfolge den Standpunkt des Filmers. Jean Vigo sprach deshalb vom 'dokumentierten Standpunkt'. In der Montage vor allem, aber auch in der Art und Weise, wie der Filmer den Menschen begegnet, in der Wahl der Kamerastandorte usw. schafft der Filmer ein Werk, das über das Dokument der einzelnen Szene hinausweist, das - um wiederum in historischen Begriffen zu sprechen - aus der Quellensammlung z.B. gefilmter sprechender Menschen eine Anordnung dieser Quellen macht, die deutet und interpretiert. So dokumentieren die Bilder und Töne ebensowohl das Denken und Fühlen des Filmers, seine Weltanschauung, wenn man will. Genauso wie man einen Schriftsteller aus der Wahl der Worte, der Anlage der

Sätze erkennt, wie diese Wahl ihn erst eigentlich zum Schriftsteller macht, genauso dokumentieren die gewählten Bilder und Töne in ihrer Abfolge den Film und seine Fiktion. Denn auch Dokumentarfilm ist - wie alle Medien - Fiktion.

Fiktion ist schon das an die Wand geworfene Schattenbild. Die Ursprungsvision des Idealismus - Platos Höhlengleichnis -, welche besagt, dass das, was wir als Wirklichkeit erleben, lediglich die Schatten einer 'höheren Wirklichkeit' seien, diese Vision trifft exakt auf den projizierten Film zu, wobei keine 'höhere Wirklichkeit' abgebildet wird, im Gegenteil ! So sehr das einzelne Filmbild Dokumentcharakter hat, so sehr ist es projiziert nur ein Schatten, ein Nichts, etwas Totes, weit entfernt von der gelebten Wirklichkeit, löst aber wieder gelebte Wirklichkeit aus. Diese letztere hat aber nur entfernt mit der ursprünglichen, jetzt abgebildeten Lebenssituation zu tun. Je nach dem Zusammenhang, in dem eine bestimmte Szene steht, von was für Tönen, Musiken sie begleitet ist - wiederum eine Frage der Montage, der Fiktion des Kunstwerkes -, kann sie ihren Sinn sogar völlig verändern, ja er kann ins Gegenteil umschlagen.

Die starke Illusion, welche die farbigen Schattenspiele an der Wand auslösen, verführen speziell beim Dokumentarfilm immer wieder dazu, diese als 'die Wirklichkeit' zu nehmen. Gescheiter wäre es, die gelebte Wirklichkeit anhand solcher Filmfiktionen besser zu befragen und entsprechend ernster zu nehmen. Schwierig für jene, für die diese gelebte Wirklichkeit nur der Schatten einer 'höheren Wirklichkeit' ist !

Was im Falle des Schriftstellers eine Selbstverständlichkeit ist, ist bei den Filmern immer noch Grund zur Aufregung. Wir müssen lernen, nicht nur mit Worten und Texten umzugehen, sondern auch mit Bildern und Tönen. Nach wie vor fehlt in unserem Land eine grundlegende geistige Auseinandersetzung mit den audiovisuellen Medien, obschon sie bald 100 Jahre alt sind. Die Hochschulen sind noch immer nicht über die Erforschung des Schriftlichen hinausgekommen. Wann werden sich unsere Erziehungsbehörden ihrer Verantwortung gegenüber Film und Fernsehen bewusst und überlassen deren Analyse nicht privaten Freiheitsvereinen ?

Die Erstickung des politischen Dokumentarfilmes in der Schweiz mit Ansprüchen, denen er nie gerecht werden kann, bedeutet das Ende aller Dokumentarfilme, denn es gibt keine unpolitischen Dokumentarfilme. Es gibt über-

haupt keine unpolitischen Kunstwerke.

Hans-Ulrich Schlumpf

Rede zur Eröffnung der Ausstellung 'Forschungsreise ins Paradies - Entwicklungslinien im neuen Schweizer Film 1954 bis 1977' in der Kunstgewerbeschule Zürich am 17. Februar 1978.

Abgedruckt in: ZOOM, Nr.5, 1978 und TAGES-ANZEIGER MAGAZIN Nr.13 vom 1.April 1978.