

# Der Untergrund drängt nach oben

Rückblick auf das erste europäische Treffen unabhängiger Filmmacher in München

Der Untergrund, war Arthur Maria Rabenalt dieser Tage im Fernsehen zu vernehmen, sei für die Gegenwart das, was das Boulevardtheater für das vorige Jahrhundert gewesen. Vielleicht findet sich bald ein gevifter Verleihmensch, der es, nach dem dritten erfolgreichen Konkurs, in diesem Sinne einmal mit dem *cinéma maudit* versucht: ein Untergrundkino als *Theatron Erotikon* — das fehlt noch zwischen Sendlinger und Sonnenstraße.

Noch hat der filmische Untergrund das Interesse der Branche nicht gefunden. Aber er strebt selbst danach, ins Geschäft zu kommen. Beim ersten europäischen Treffen unabhängiger Filmmacher, das am Sonntag nach sechstägiger Dauer zu Ende ging, war von Strukturen des Vertriebs mehr die Rede als von solchen des Films. Es scheint, daß sich die bisherige Organisationsform des Untergrundfilms nicht bewährt hat. Beim Experimentalfilmfestival in Knokke, am letzten Jahresende, und bei der Hamburger Filmschau im Februar hatte man sich, nach amerikanischem Vorbild, für die Form der Kooperative entschieden, für den Austausch von Filmen auf genossenschaftlicher Basis, zum alleinigen Nutzen der Autoren (die hier immer auch die Produzenten sind), ohne Profit für die Vermittler. Die Nachteile dieser Form haben Besucher des *anderen Kinos* an der Westendstraße häufig genug erfahren müssen: Filme, die angekündigt waren, konnten nicht gezeigt werden, weil die Hamburger Zentral-Koop das Filmpaket nicht rechtzeitig aufgegeben oder mit anderen als den erbetenen Filmen gepackt hatte. Auch die Autoren sind unzufrieden. Die Einnahmen, die das genossenschaftliche System ihnen gebracht hat, reichen nicht entfernt aus, die Unkosten der Produktion zu decken. Jetzt wollen sie eine europäische Verleihzentrale des unabhängigen Films gründen, die den Vertrieb auf kommerzieller Basis effektiv betreiben soll.

Bei seinem Münchner Kongreß präsentierte sich der Untergrund noch in einem Stadium des Übergangs zwischen privater und öffentlicher Existenz. Einerseits war es eine Zusammenkunft von Freunden, die miteinander kommunizieren wollten, auch indem sie sich ihre Filme zeigten. Andererseits wollte man doch auch Publikum und Presse, und wenn eine Zeitung an einem Tag mal keinen empfehlenden Hinweis gebracht hatte, klingelte in der Redaktion das Telephon.

Untereinander befreundete Filmer — das Kölner Ehepaar Hein (*XSCREEN*), die Leute vom Münchner *Independent Film Center* (unter ihnen ein Bruder Heins) und der Schweizer Klaus Schönherr — luden ein, und sie luden wiederum Freunde und Sympathisierende ein. Was man in Knokke unter „Experimentalfilm“ verstand und was in Hamburg „Das Andere Kino“ genannt wurde, war schon nicht ganz dasselbe, und der „unabhängige Film“ des Münchner Treffens unterschied sich davon wieder subtil

So waren die in Hamburg tonangebenden und ausgezeichneten Hellmuth Costard, Thomas Struck und Adolf Winkelmann in München nicht vertreten — sie gelten den Puristen in Köln und München als „Ideenfilmer“. Dafür revanchieren sie sich mit dem Verdikt „Malformalisten“.

Die Filmgeschichte, so ähnlich hat Godard einmal gesagt, ist eine Geschichte von Irrtümern: daß Film besser als die Musik Ideen darstellen könne, besser als der Roman Handlungen illustrieren oder besser als die Malerei Gefühle beschreiben. Auch in München war zu sehen, wie dem einen sein Irrtum zum Verderben gereicht und bei dem anderen derselbe Irrtum die schönsten Resultate zeitigt. Aber man sollte doch damit aufhören, einander das Recht auf den eigenen Irrtum streitig zu machen.

Natürlich lassen sich die „Unabhängigen“ nicht gern als Amateure bezeichnen. Aber der Amateurismus gehört doch zu den positiveren Seiten ihrer Bewegung. Manch einem der in München gezeigten Filme möchte man allein deswegen eine weitere Verbreitung wünschen, damit andere angeregt würden, die Kamera in die Hand zu nehmen und es besser zu machen. Daß jedermann Filme machen könnte — diese Botschaft wird überzeugend vermittelt, gerade durch eine geballte Ladung unterschiedlicher Filme. Und es steckt auch in dem schwächsten dieser Filme das Versprechen, daß das Filmen zu einer kollektiven Bewegung werden könnte, in der der einzelne eine Erweiterung seiner Sinnes- und Gedankentätigkeit erfahren würde. Daß das Filmen zuerst ein Akt präzisen und aktiven Sehens (und Hörens) ist und nicht Reproduktion vorgefaßter Gedanken, davon geben auch mißlungene Experimentalfilme zumeist für ein paar Sekunden einen Eindruck.

Ich will damit nicht sagen, daß Filme, wie sie in diesen sechs Tagen im *Künstlerhaus* und im *Augusta-Kino* gezeigt wurden, nur im Hinblick auf künftige Entwicklungen Interesse verdienten. Zwischen ihnen und dem professionellen Erzählkino besteht kein anderer qualitativer Unterschied als zwischen Loseblattlyrik und Romanliteratur in Ganzleinen: es ist ein Unterschied der Gattung des Vertriebs und der Aufmachung — keiner des künstlerischen Ranges.

Was dieses Kino der Poesie unterscheidet vom bekannten Prosakino, ist der innigere sinnliche Kontakt mit dem Material, so wie in der Lyrik die Sprache jenseits der transportierten Bedeutungen in ihrem Rhythmus und ihrem Klang erfahrbar wird. Farben, Montagerhythmus, wechselnde Kopiertechniken, Aufteilung des Bildes, Kameraperspektive und -bewegung, Aufnahmegeschwindigkeit: diese Mittel, die beim narrativen Film im Dienst einer Mitteilung stehen, die unabhängig von ihnen gedacht werden kann, sind im poetischen Film autonom und konstitutiv wie Reim und Versmaß.

Die raffiniertesten Bild- und Rhythmusstrukturen waren im Programm des Münchner Trei-

fens bei einigen Italienern zu beobachten. (In Italien scheint das Beispiel des New American Cinema am nachhaltigsten gewirkt zu haben, nach der Zahl der Filme, wie nach ihrer stilistischen Tendenz zu schließen.) So läßt Antonio De Bernardi seinen Film „Il bestiario“ aus vier Projektoren zugleich auf die Leinwand werfen, und zwar so, daß je zwei Bilder horizontal und vertikal angeordnet sind und die beiden Reihen sich wie die Balken eines Kreuzes überschneiden. Zu sehen sind auf allen vier Bildern Szenen von einer Transvestitenparty: Kleider in glühenden Farben, geschminkte Gesichter, Perücken, ein perfektes Imitat weiblicher Schönheit, das sich von dem „Fond“ — mediterrane Männlichkeit in allen Schattierungen — abhebt. Die gegenläufigen Kamerabewegungen auf den vier einander teilweise überlagernden Bildern erzeugen eine Art Polyphonie. Einen ähnlichen Effekt erreicht derselbe Regisseur in seinem Film „Dei“ durch die Mehrfachbelichtung des Filmstreifens. Da überlagern sich jeweils drei Bilder, meistens eine Gruppenaufnahme, ein Porträt und ein Stilleben, derart, daß nie ein Element unabhängig vom anderen wahrgenommen werden kann und sich ein Gesamteindruck ergibt, der mehr ist als die Summe der drei Bildinhalte. De Bernardis Landsleute E. und R. Centazzo gliedern in „Topografia No. 1“ das Bild durch einen den ganzen Film hindurch gleichbleibenden Raster, der an die Felder eines Puzzlespiels erinnert. Die einzelnen Felder wurden getrennt belichtet;

daraus resultiert, daß die Bilder — Schwenks über Pflanzen oder Mauern — wirken, als wären sie ineinander verwoben.

Es ist unmöglich, etwa siebzig Filme in sechs Tagen mit immer gleicher Aufmerksamkeit zu sehen und sich einzuprägen — abgesehen von den Widerständen, die Filme wie diese der verbalen Wiedergabe entgegensetzen. Eine bald und mehrmals wiederholte Aufführung wünsche ich mir und denen, die sie noch nicht gesehen haben, von: allen Filmen von und nach Otto Mühl, der das Gegenteil des Pornographen ist, für den Polizisten und Kinobesitzer ihn halten, also das Gegenteil der Studio-Lieblinge Milos Forman und Jiri Menzel, „Alaska“ von Dore O., „Faces“ von Frans Zwartjes, „Rohfilm“ von W. und B. Hein, „On the Everyday Use of Death“ von Robert Beavers, „Prima del complimenta“ (?) von Mauro Chessa, „Libro di Santi di Roma Eterna“ von Alfredo Leonardi, „Thaler's, Meier's, Sadkowsky's Life in the Evening“ von Klaus Schönherr, sowie allen Filmen von Werner Nekes und Peter Kubelka, auch wenn sie in München hier und da schon zu sehen waren.

Mit einer solchen Auswahl sind wir aber dabei, dem Einbruch des Konkurrenzprinzips in die wirtschaftliche Anarchie des Untergrunds Vorschub zu leisten. Ich weiß nicht, was ist mehr zu wünschen: der Amateurismus, der das poetische Kino weiterhin sporadischen Nachtvorstellungen an drei oder fünf Orten eines Landes vorbehält, dafür aber Unabhängigkeit vom Markt garantiert — oder der Professionalismus, der einigen Filmen eine weitere Verbreitung und ihren Autoren die Mittel für eine kontinuierliche Produktion einbringen mag, sie aber den Gesetzen des Marktes unterwirft und die weniger Tüchtigen ausscheidet?

*Enno Patalas*