Universitätsbibliothek Wien

D

23.751

P.T.Herrn Professor Stefanich

" " " als Referenten

zur Begutachtung. Wien, am

Der Dekan:

Zl. 27.330

MADER eh.
APPROBIERT

IM MITTELPUNKT :

DER MENSCH

Beitrag zur österreichischen realistischen Kino- und TV- filmproduktion seit 1970 - unter Aspekten der Theorien von André Bazin, Siegfried Kracauer und Sergej Eisenstein mit besonderer Berücksichtigung von Interdependenz und Komplementarität der AV-Systeme

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades an der Grund - und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien

eingereicht von

FRANZ GRAFL

Wien 1982

UNIVERSITÄTS WIEN BIBLIOTHEK

D

23.751

INHALT

		Seite
Vorwort		I
Einleitung		IV
I.	Kapitel Fragen des Kino- und TV-Spielfilmes in Konzepten zum Filmförderungsgesetz	1
I. 1.	Film und Staat	3
I. 2.	Film und Qualität	8
I. 3.	Filmförderung und ORF	9
I. 4.	Filmförderung - Filmwirtschaft	10
I. 5.	Statistik	11
II.	Kapitel Dokumentarfilm und Spielfilm in Österreich	20
II. 1.	Kinodokumentarfilm und ORF	20
II. 2.	Hauptthema geförderter Dokumentarfilme	21
II. 3.	ORF-Dokumentationen und Filmdokumentararbeit	22
II. 4.	Literaturadaptionen	23
II. 5.	Horror - , Action - und Sexfilme	24
II. 6.	Art der Produktion	26
II. 7.	Das 'andere' Kino	26
II. 8.	Massenkultur - Film	30
II. 9.	Massenkultur-Film und Öffentlichkeit	35
II.10.	Beispiel: Zeiterfahrung durch Film	41
II.11.	Beispiel: Die Wirklichkeit weiterträumen	44
III.	Kapitel Zur Situation österreichischen Dokumentarfilmschaffens	56
III.1.	Distribution und Öffentlichkeit	57
III.2.	'brauchbare' Filme	63
III.3.	am Beispiel Frankreichs	65
III.4.	am Beispiel Schweiz	67
III.5.	am Beispiel Österreichs	68
IV.	Kapitel Exkurs: Versuch über Massenkultur und Spontaneität: Dieter Prokop	72
V.	Kapitel Ein neuer österreichischer Realismus im ORF	77
V. 1.	gesellschaftlich-technologische Situation	77
V. 2.	Realismus ist nicht gleich Realismus	80
V. 3.	Arbeitswelt und Geschichtsbewußtsein	82
V. 4.	Authentizität und szenische Interpretation	84

Universitätsbibliothek Wien

VI. Kapitel
Geschichte als Material der Medien..... 90
VI. 1. Das 'Wirklichkeitsspiel'..... 90
VI. 2. filmische Gestaltungsweise als Möglichkeit der Manipulation..... 94
VI. 3. Beispiel: "Der Bockerer"..... 95
VI. 4. 'Cofabulieren' durch Gesamtprogramm (am Beispiel: Slovenen-Berichterstattung)..... 97

VII. Kapitel
Welche Wirklichkeit zeigt das TV-Spiel ?..... 104
VII. 1. Anspruch auf Wirklichkeitsdarstellung..... 104
VII. 2. Beispiel: Autorenwettbewerb..... 109
VII. 3. Beschränkung durch CO-Produktion..... 110

VIII. Kapitel
Zur Spezifik szenisch-dramaturgischer Spielformen im TV 115
VIII.1. Theoretische Diskussion: 3 Etappen..... 116
VIII.2. Bemerkungen österreichischer TV-regisseure.. 118
VIII.3. Rezeption und Perzeption..... 119
VIII.4. elektronische Produktionsweise und Dramaturgie..... 122
VIII.5. realistische Technik: Bazin und Kracauer.... 125
VIII.6. Errettung physischer Realität und/oder Montage-Denken..... 127

IX. Kapitel
Probleme einer medienspezifischen Inhalts- und Aussageanalyse..... 136
IX. 1. Ansätze zur Filmanalyse..... 136
IX. 2. Content-Analyse..... 137
IX. 3. Aussageanalyse..... 139
IX. 4. Standardwerke der Filminhaltsanalyse..... 141
IX. 5. Dramenanalytische und semiotisch-kybernetische Synthese..... 143
IX. 6. Überlegungen zur integrativ-koordinierten Forschung und Filmwissenschaft..... 146

X. Kapitel
Einzelsendung und TV-Gesamtstruktur..... 152
X. 1. Autor und Regisseur..... 152
X. 2. thematischer Kontext..... 153
X. 3. allgemeine und besondere Wirkungsweise..... 154
X. 4. formaler Kontext..... 155
X. 5. Begriffsdefinitionen..... 156
X. 6. medientechnische Gestaltungsmöglichkeiten und filmkünstlerische Verfahrensweise..... 159
X. 7. Beispiele medientechnischer Gestaltungsmöglichkeiten..... 161

XI. Kapitel
Vergleichende Sequenzanalyse..... 167
XI. 1. Zwei Arbeitshypothesen..... 167
XI. 2. der filmische Anteil..... 168
XI. 3. Transkription: 'Leiterszene'..... 170
XI. 4. das 'epische' und das 'dramatische'Prinzip 172
XI. 5. 'Idee' und Gestaltung..... 176
XI. 6. Methode der Geschichtsdarstellung..... 180
XI. 7. Materialien zur Sequenzanalyse..... 183
XI. 8. Sequenzbeschreibung..... 191
XI. 9. Sequenzinterpretation..... 192
a) einzelne Einstellungen..... 192
b) Sequenz als Summe von Einstellungen.... 194
XI. 10. Transkription: 'am Huber-Hof'..... 199
XI. 11. Bewertung..... 202

XII. Kapitel
Der Kinospielfilm als Programmelement des TV 205
XII. 1. ORF-Kinospielfilmangebot (quantitativ)... 205
XII. 2. Folgewirkungen des Kinospielfilmangebotes im TV..... 207
XII. 3. historische Entwicklung und gegenwärtiger Diskussionsstand..... 208
XII. 4. Praxis im ORF..... 211
a) Beispiel: "Unsichtbare Gegner"..... 213
b) Beispiel: "Wenn die Gondeln Trauer tragen"..... 214
XII. 5. Folgewirkung für eine adäquate Kinofilmrezeption..... 215

XIII.Kapitel
Farbe und Fernsehen..... 222
XIII.1. ökonomische Dimension..... 222
XIII.2. Anmerkungen zu einer Farbendramaturgie (im Kinospielfilm)..... 224

XIV. Kapitel
Versuch einer Systematisierung von Kino-und TV-Film..... 233
XIV. 1.ökonomisch bedingte Filmform mit dramaturgischen Folgen: 'amphibische' Film..... 234
XIV. 2.Drei Thesen zur Medienspezifik..... 238
XIV. 3.Raum-Zeit-Darstellung in den Kommunikationssystemen..... 238
XIV. 4.Dokumentarische und fiktionale Elemente.. 245
XIV. 5.Exkurs: Film als Zeichengebilde..... 248
XIV. 6.Information als modifizierte Wirklichkeit 251
XIV. 7.Dokumentarfilm und TV (an Beispielen).... 253
XIV. 8.Filmkunstwerk als künstlerisches Modell.. 256
XIV. 9.Zusammenfassung der drei Thesen..... 258

XV. Kapitel
Kino der Zukunft (zur Definition des Kinos)..... 263
XV. 1. 'alte' und 'neue' Medien..... 264
XV. 2.Kino als Mittelstandsbetriebe..... 266
XV. 3.Kommunale Kinos als Perspektive ? 271
XV. 4.Kino und Großstadt..... 272
XV. 5.Ideologische Konzeption kommunaler Kinoformen... 273
Nachwort : Zusammenfassung IX

Literatur..... 280

V O R W O R T

Die Arbeit stellt einen Beitrag dar, sich mit einem am Medium Film entwickelten theaterwissenschaftlichen Methodenapparat den Kommunikationssystemen TV und Kino zu nähern .

Exkurse auf filmanalytische Ansätze und auf Systematisierungsversuche von TV - und Kinofilm und deren Anwendung auf konkrete Filmbeispiele lassen verallgemeinerte Aussagen über die gegenwärtige österreichische Kino - und TV- Filmproduktion zu.

Zwei ausgesuchte TV-Filme dienen dazu, beispielhaft ästhetisch - dramaturgische Folgerungen aufzuzeigen, die sich nicht ausschließlich aus dem gewählten Medium ergeben.

Seit der Regierungserklärung 1970 und seit dem Österreichischen Filmförderungsgesetz 1981 gibt es verstärkt Diskussionen über den dualistischen Charakter des Films wie auch darüber, welche Bedeutung die Entwicklung des TV auf die Produktion und Rezeption von TV unabhängig produzierten Kinospiel - und Dokumentarfilm besitzt.

Es gibt bis heute nur vereinzelt theoretische Auseinandersetzungen in Österreich zu diesem Themenkreis. Diesem Defizit versucht die vorliegende Arbeit zu begegnen, indem sie Verbindungen und Abhängigkeiten der beiden Medien speziell in Österreich aufzeigt und diese in Relation zu theoretischen

Universitätsbibliothek Wien

ausländischen Überlegungen stellt, um dadurch der besonderen Lage der österreichischen Medienlandschaft analytisch und historisch zu begegnen.

In Fortsetzung dieser Arbeit wird es vor allem darum gehen müssen, Systeme verschiedener Methoden unterschiedlichster Wissenschaften interdisziplinär zu synthetisieren; mit dem Ziele, einer qualitativ umfassenderen Analyse des Massenmediums Film in all seinen Erscheinungs - und Verbreitungsmöglichkeiten näher zu kommen.

Damit soll auch dem durch die moderenen Medien vermittelten Menschenbild eine Überprüfung und eine qualitative Weiterentwicklung ermöglicht werden.

Im Zusammenhang mit der Fertigstellung dieser Arbeit danke ich Frau o. Univ. Prof. Dr. Margarethe Dietrich für ihre wertvollen Überlegungen zur Wichtigkeit einer integrativ-koordinierten Forschung auf dem Gebiete der Theater- und Medienforschung, Herrn Assistenten Dr.Ulf Birbaumer für seine Ratschläge zur Literaturbeschaffung und für die Anregungen bei der Ausarbeitung der Arbeit, Herrn Franz Schwartz, Leiter des Z-Clubs in Wien, der die detailierte Filmanalyse durch die Bereitstellung von Videoanlagen ermöglichte, den Vertretern des Österreichischen Filmarchivs, v.a. Herrn Dr. Walter Fritz, die mir bei der Beschaffung ausländischer Literatur behilflich waren, und meinen Freunden und Bekannten, mit denen ich seit ei-

nigen Jahren durch filmtheoretischer Diskussionen und durch praktische Filmarbeit verbunden bin: Josef Aichholzer, Karin Berger, Ruth Beckermann, Michael Stejskal, Alena Urbankova .

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit enthält einen übersichtlichen Aufriß über die Entwicklung des Filmschaffens seit 1970 und stellt einen Versuch dar, eine qualitative Standortbestimmung des österreichischen Kino-und Fernsehfilms vorzunehmen.

Dabei wird nicht Vollständigkeit angestrebt, sondern es werden vielmehr jene für den Gesamtzusammenhang der Arbeit wichtigen Momente und Erscheinungsformen herausgestellt.

ERKENNTNISINTERESSE :

Die zentrale Frage nach dem in den österreichischen Medienprodukten vermittelten Menschenbild kann nur unter Einbeziehung politischer, ökonomischer und ästhetischer Kategorien beantwortet werden. Diese finden sich in den einzelnen Abschnitten der Arbeit in dem Maße wieder, wie Bereiche von Produktion, Verleih und Aneignung in Abhängigkeit vom Medium Fernsehen bzw. als dessen Erweiterung erkannt und untersucht werden können.

Auf die differenzierte Analyse der beiden unterschiedlichen Kommunikationssysteme (Fernsehen, Kino) wird grossen Wert gelegt, da sich dadurch erst wesensbedingte Entwicklungsmöglichkeiten perspektivisch ableiten lassen. Die Aufarbeitung und damit Klarstellung der medienspezifischen Ausdrucksformen, die sich nicht nur bei der Herstellung des Produktes sondern sich auch konstituierend auf neue Formen der Vermittlung auswirken, erlauben mehr als spekulative Überlegungen zur zukünftigen Entwicklung der AV-Medien.

In diesem Zusammenhang stellt auch das kurz skizzierte "Kino der Zukunft" - als Ort, wo Film den Publikumsbedürfnissen und den spezifischen Qualitäten des Film-Mediums entsprechend stattfinden kann - ein Rezeptionsmodell dar, das infolge der vorangegangenen Produktanalyse adäquat entwickelt werden kann.

Der Bedeutung dieses Kino-Modells steht die Überbetonung des TV-Spielfilms gegenüber dem Kino - Spielfilm entgegen, die jedoch die momentane Filmsituation in Österreich widerspiegelt, in der es unmöglich erscheint, Dokumentarfilme bzw. Spielfilme unabhängig vom ORF zu realisieren.

Jedoch erst wenn diese Produktionsabhängigkeit überwunden werden kann, die auch unübersehbare ästhetische- dramaturgische Abhängigkeiten mit sich bringt, wird es zu einer formalen und inhaltlichen Entwicklung des Filmschaffens kommen.
Dieses muß sich dann auch nicht mehr an 'Großkino' - Design orientieren, sondern es findet dann die Möglichkeit vor, aus der Erfahrungswelt und den Wünschen des unmittelbaren Publikums seine Geschichten zu entwickeln, um "die Wirklichkeit weiterzuträumen" .

Ideologiekritische Anmerkungen zum "Versuch über Massenkultur und Spontaneität" Prokops lassen jenen Anspruch formulieren, mit dem an die Aufarbeitung des österreichischen Filmschaffens herangegangen wird.

METHODE :

Die Arbeit leitet mit dem dualistischen Charakter des Films - 'Wirtschaftsgut' und 'Kulturgut' zu sein - ein; mit einer Fragestellung, die die Diskussion um die österreichische Filmförderung wesentlich bestimmt.

Eine Aktualisierung der Theorien Bazins, Kracauers und Eisensteins dient dazu, den wesensbedingten Entwicklungserscheinungen szenisch-dramaturgischer Spielformen im TV analytisch und systematisch zu begegnen. Dabei wirkt die historische Dimension und damit die begrenzte Übertragbarkeit filmtheoretischer Frage - stellungen, wie sie durch die obengenannten Theoretiker formuliert werden, modellartig;
für die heutige Medienwirklichkeit können sie deshalb als Modellvorstellungen verwendet werden, an denen die medienspezifischen Veränderungen in den AV-Medien detaillierter und konkreter untersucht werden können.

So erfüllt die Unterscheidung, die für die beiden analysierten Filmbeispiele zutrifft, zwischen dem 'dramatischen' und dem 'epischen' Prinzip den obengenannten methodischen Zweck, wodurch Merkmale von TV - bzw. Kino - Spielfilmstrategien herausgearbeitet werden können.
Damit kann eine Näherung an Fragen erreicht werden, die in der Praxis der beiden Medien begründet sind:
- Wie wird Genreauswahl, Genregestaltung und Genretypisierung vom Medium Fernsehen geprägt und beeinflußt ?
- Möglichkeiten eines Dokumentarfilmschaffens unter

dem Einfluß des Kommunikationssystems Fernsehen, dessen Existenz den Anspruch auf Authentizität und Realität neu bewerten läßt ?
- Welche dramaturgische Formen werden dadurch geprägt und entwickelt ?

In ähnlicher methodischer Weise wird bei der Neubewertung des Begriffes 'action' vorgegangen: indem nämlich ein historisch gewachsener, ästhetisch und ideologisch überfrachteter Begriff mit neuen Inhalten versehen wird: mit 'action' wird eine konkrete Darstellungsstrategie in der Arbeit benannt und herausgearbeitet, die kein 'zynisches Bild' vom Menschen als Voraussetzung haben kann: vielmehr wird damit der handelnde und denkende Mensch angesprochen: 'action' (innere und äußere) läßt Erkenntnisse über die gesellschaftliche Realität zu .
Bei der Neubewertung und - definition von Begriffen wie'Massenkulturfilm'und'Kommunales Kino' geht es v.a. auch darum, historisch gewachsene und ideologisch vereinnahmte Erscheinungsformen der AV-Medien inhaltlich neu zu bestimmen und - im Sinne eines demokratischen Medienverständnisses - produktiv zu machen.

Bisherige Ansätze zu einer Filmanalyse sind überwiegend durch methodologische Rückgriffe auf filmfremde Forschungsdisziplinen (theater - und literaturtheoretische, bzw. linguistische) nur bedingt dazu geeignet, dem Medium Film - in all seinen Erscheinungsformen - gerecht zu werden.[1)]

1) s.dazu die Ausführungen Kapitel IX.

Daher wird in einer weiteren Phase der vorliegenden Arbeit ein semiotisch-kybernetischer Methodenansatz (nach Lotman) vorgestellt und am Beispiel der beiden konkret untersuchten Filme überprüft.

Dabei kontrolliert eine rhetorisch-dramenanalytische Sequenzanalyse die formulierten Arbeitshypothesen in der Praxis, wobei auf die TV-Gesamtstruktur ebenso Rücksicht genommen werden muß wie - am Beispiel der Kinofilm-Ausstrahlung - auf eine dem Medium adäquate Farbendramaturgie.

Die Aussagen über besondere und allgemeine Wirkungsweisen, medientechnische Gestaltungsmöglichkeiten und filmkünstlerische Verfahrensweisen werden durch konkrete Filmbeispiele ergänzt.

Auf Grund der vielfältigen Fragestellungen können grundsätzliche Aussagen nur sehr kursorisch gehalten sein und müssen in Zukunft vertieft und spezifiziert werden.
Eine interdisziplinäre Synthese der Erkenntnisse verschiedener Wissenschaften wird eine qualitativ umfassendere Analyse unterschiedlicher Kommunikationssysteme der AV-Medien und deren spezifischen Vermittlungsformen weiterentwickeln und vertiefen können; v.a. das'Spannungsfeld' zwischen Kinofilm und Tv-Spielfilm wird auch in der österreichischen Theater - , Film - und Medienforschung mehr als bisher Berücksichtigung finden müssen.

KAPITEL I: Fragen des Kino- und TV-Spielfilmes in Konzepten zum Filmförderungsgesetz (FFG)

Eine in den letzten Jahren in Österreich geführte Diskussion rund um das Filmförderungsgesetz (FFG) zeigt

schuldung unseres Staates erscheint es nicht verantwortbar, immer noch neue Aufgaben zu übernehmen, welche weitere finanzielle Belastungen des Staatshaushaltes mit sich bringen müssen. Unbestritten ist die Tatsache, daß die Filmindustrie durch das Vordringen des TV zweifellos mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hat.
Es ist dies eine Folge technischer Weiterentwicklungen, die eben dazu führen, daß gewisse Wirtschaftsgruppen an Bedeutung verlieren, während andere an Bedeutung gewinnen. Unter dieser Entwicklung leidet eben die Filmindustrie. Es ist aber keineswegs einzusehen, warum der österreichische Staatsbürger als Steuerzahler nun dafür herangezogen werden soll, solche durch die technische Entwicklung teilweise bereits überholte Wirtschaftsgruppen und Arbeitsgebiete mit seinen finanziellen Mitteln zu unterstützen." [2].

Ein wichtiger Aspekt wird damit angesprochen;
nämlich welche Bedeutung ein von TV unabhängiges Filmschaffen haben kann.

Diese Frage wird auch aus aktuellem Anlaß vom Generalintendanten des ORF, BACHER, thematisiert, der in einer ORF-Diskussion ("Cafe Zentral", am 7.1.81) die Bedeutung des ORF an der Entwicklung bzw. Aufrechterhaltung der österreichischen Filmindustrie betont: "Der österreichische Film findet im ORF statt".

Die vorliegende Arbeit versucht im Zusammenhang schwerpunktmäßig auf einige Schwierigkeiten bei Interdepenz und Komplementarität von Kino und TV einzugehen.

I.1. Film und Staat

Filmpolitik bedeutet für die ÖVP, "eine für die Filmproduktion taugliche " [3] zu schaffen. Dies kann durch eine "Objektivierung der Filmförderung durch gesetzliche Verankerung" gesichert werden.

Die Aufgaben eines Filmförderungsgesetzes sind:

"Traditionen" fortsetzen,
"Entfaltungsmöglichkeiten" zu bieten und
neue "Arbeitsplätze" zu schaffen.

Das fertige Produkt ist "Mittel des künstlerischen Ausdrucks" und "Träger kommunikativer Unterhaltung".

Den Film auch in seiner "bewußtseinsbildenden Funktion" in den Vordergrund zu stellen, die sich "an der von den Bedürfnissen der Gemeinschaft getragenen gesellschaftspolitischen Verantwortung" orientiert, bleibt der SPÖ-Medienkommission vorbehalten [4].

Das Dilemma, in dem sich eine privatwirtschaftlich organisierte Filmproduktion befindet, die das Medium Film ihrem Tauschwert entsprechend produzieren muß, um gleichzeitig quantitativ strukturverbessernd kurzfristig zu wirken ("Sicherung der Arbeitsplätze", etc), und dabei trotzdem die "bewußtseinsbildende" Funktion, wie sie die SPÖ-Medienkommission erkennt, zu realisieren, bleibt bereits in der sehr allgemein gehaltenen Feststellung KREISKYs aus dem Jahre 1970 ausgespart:

"Dem sich neu formierenden österreichischen Film wird ein FFG die notwendige Basis geben müssen" [5].

Trotzdem wächst mit dieser programmatischen Feststellung

die Hoffnung auf baldige Interventionsmaßnahmen durch staatliche Stellen.

In einem Podiumsgespräch (in St. Veit, Kärnten) spricht sich das "Kuratorium Neuer Österreichischer Film" für eine Förderung (mit 1 Million öS) von Avantgarde-Filmen oder gesellschaftspolitischen Informationsfilmen aus. Die Mittel kommen von einem zu bestimmenden %-Satz des Gesamtförderungsbetrages. Dabei soll die Auswahl durch eine Jury nicht stattfinden, "da es im Prinzip keine Kriterien dafür gibt, es sei denn ideologische" [6].

Weiters, so wird vorgeschlagen, sollte "zumindestens die Hälfte" der jährlich vergebenden Förderungsgelder an Filmemacher (nicht an Produzenten) gelangen, die durch frühere Arbeiten bewiesen haben, "daß sie einen Langspielfilm zu verwirklichen imstande sind" [7].

"Automatisch" gefördert sollen jene Filmemacher werden, die "mit eigener Initiative sich international einen Namen gemacht haben" [8].

Einspielergebnisse fließen adäquat zu der Höhe des Förderungsbetrages wieder dem Filminstitut zu. Dieser Vorschlag ist von der Angst eines reinen Wirtschaftsförderungsgesetzes geprägt, das dem doppelten Charakter des Filmproduktes - Wirtschaftsgut und Kulturgut zu sein - nicht Rechnung trägt.

"Eine Filmwirtschaft kann auch in wirtschaftlicher Hinsicht nicht ohne Phantasie auskommen" 9).

Aus diesem Grund setzt sich auch das "Kuratorium" für eine Filmemacherförderung (= Projektförderung) ein - unter Ausschaltung des Einflusses "50 - 70jähriger Branchenvertreter", die "weiterhin ihre Pseudoklamotten

produzieren wollen" [10].

1973 verweist SINOWATZ (Bundesminister für Unterricht und Kunst) auf die enormen Schwierigkeiten bei der Abfassung des FFG hin und stellt einen neuen FFG-Entwurf in Aussicht:

"Die Filmförderung erweist sich durch das Aufeinandertreffen von enormen wirtschaftlichen Interessen auf der einen und ganz neuen kulturellen Überlegungen neuer künstlerischer Ausdrucksformen auf der anderen Seite sowie in Hinblick darauf, daß für diesen Bereich weitaus mehr Mittel erforderlich sind als für die Förderung anderer Kunstwerke, als besonders schwierig. - Für die Zwischenzeit wurde eine Film-Jury einberufen, ohne deren Vorschläge es ab heuer keine Förderung von Filmprojekten mehr gibt" [11].

Über den Charakter möglicher interventionistischer Maßnahmen, die im Rahmen einer sozialreformistischen Wirtschaftspolitik getroffen werden können, scheint in den diversen Interessensgruppen Klarheit zu bestehen.

Im Konzept der Sektion Film und Fernsehfilm [12] wird deutlich die Einbindung in die sozialpartnerschaftliche Wirtschaftspolitik erkennbar, die sich in weitgehender Ausklammerung inhaltlicher Fragen bei der Einschätzung der privatwirtschaftlich betriebenen Filmindustrie und bei deren verhaltens- und bewußtseinsprägenden Funktionen äußert.

Dieser Entwurf steht im Zeichen der "Leitlinien zur Kulturpolitik: Kultur als Dritte Kraft" [13]:

"Bedeutung der Kultur als Drittpartner gegenüber Staat und Wirtschaft. (...) Kulturpartnerschaft ist die Er-

gänzung der Sozialpartnerschaft im kulturellen Bereich" [14].

Ziel der Filmförderung für österreichische Filmproduzenten - in der Arbeit vertreten durch das Konzept KOLM - VELTEEs-ist es, "die Filmwirtschaft in die Lage zu versetzen, sich nach erfolgter Reaktivierung wieder weitgehend zu verselbständigen" [15].

Filmförderung wird als "langfristige Übergangslösung" verstanden, und damit wird das Konzept KOLM - VELTEEs, das mit öS 15.000,-- vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst laut Kunstbericht 1975 [16] gefördert wurde, zu einem typischen Filmförderungskonzept österreichischer Filmproduzenteninteressen; im weiteren Verlauf der Diskussion kommen Vorschläge zum FFG unter anderem von der Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft - Fachverband der Audiovision und Filmindustrie -, von Franz ANTEL, ZUPAN-Film, Fritz OLESKO, Fachverband der Lichtspieltheater, etc.,

FRANKFURTER und PILZ, als Vertreter des "Syndikats der Filmschaffenden Österreichs", meinen polemisch:

"Von österreichischen Filmproduzenten zu sprechen erlaubt nur schlampiger Sprachgebrauch. Sie sind durchwegs Vertreter von Dienstleistungsbetrieben, meist in Abhängigkeit vom ORF. Die Produzentenmentalität ist zu einem nicht einmal produktionsorientierten Gewinnstreben degeneriert" [17].

Die Produktionsstatistik [18] gibt ihnen (PILZ, FRANKFURTER) recht in der Einschätzung österreichischer Produzenten.

1976/77 verfaßt der Verein "Syndikat der Filmschaffenden Österreichs", dessen Zweck unter anderem explizit

mit "zu einem österreichischen FFG beizutragen" [19] ausgewiesen wird, einen Maßnahmenkatalog (im Jänner 1977), der aus "Überlegungen und Materialien zu einem österreichischen FFG" (August 1976) hervorgeht.

Gründet KOLM - VELTEEs - Konzept nach eigener Aussage auf jahrzehntelangen Erfahrungen als Produzent, Regisseur (z. B. "Eroica" - 1949; "Don Juan" - 1955) und Lehrender, fordert das "Syndikat" als Vorbedingung zur Erstellung eines FFG sowohl "kritisch-analytische Studien" verschiedener europäischer FF-Modelle wie eine "Untersuchung des österreichischen Films und des Filmwesens als Teil der gesamten Medienlandschaft" [20] in all seinen Bereichen: Produktion, Verleih, Vertrieb, Aneignung.

Aus dieser Anregung heraus erarbeitet der "Verband Österreichischer Kameraleute" 1977/78 eine Broschüre "Film und Filmschaffende in Österreich" - aus der Notwendigkeit, "die derzeit gegebenen Zustände exakt zu erfassen" [21].

Der im "Maßnahmenkatalog" (1977) des "Syndikats" formulierte Vorschlag, alle Bereiche (Produktion, Verleih, Abspiel) des Films zu fördern - unter dem Aspekt der Qualitätshebung und Wahrung des Dualismus von Film als "Wirtschaftsgut und Kulturgut" -, stellt eine neue argumentative Ebene zur Diskussion, die als Orientierungsrahmen für nachfolgende Entwürfe dient.

So stellt das Konzept [22] der "Sektion Film und TV-Film" (KMFB - 1978) explizit den Öffentlichkeitscharakter des Mediums Film fest, wodurch eine Legitimationsbasis für eine staatliche Filmpolitik gegeben wird.

I.2. Film-'Qualität'

Konzept a): KOLM - VELTEE

"... ein leistungsfähiger Film" ist notwendig, "um seiner Bevölkerung mit kulturellen Informationen (Bildung und Unterhaltung) die Bewältigung der anstehenden Lebensprobleme zu erleichtern" und,"um sich der übrigen Welt darzustellen und im internationalen Kulturaustausch bestehen zu können" [23].

Konzept b): Sektion Film und TV-Film

Qualität soll bemessen werden, "nach der Eignung, kulturelle oder soziale Werte zu entwickeln oder Aspekte des sozialen Alltags darzustellen und Einsichten in gesellschaftliche Zusammenhänge zu vermitteln" [24].

Konzept c): Syndikat der Filmschaffenden Österreichs

"Neben Erneuerung wirtschaftlicher Strukturen", kommt die Verantwortlichkeit der Filmemacher ihrer Wirklichkeit gegenüber in der Qualitätsbemessung eines Films zum Ausdruck:
"Auf die Probleme der Menschen in ganzer Vielfalt Antworten zu geben, die Wirklichkeit also zu durchleuchten und sie nicht zu verschleiern (...). Wir werden nicht darauf aus sein, die Zahl und Art der Methoden das zu tun, einzuschränken, als viel mehr darauf, sie zu erweitern" [25].

I.3. Filmförderung und ORF

a) KOLM - VELTEE spricht dem ORF ab, "seinen Auftrag gegenüber der österreichischen Öffentlichkeit zu erfüllen" [26]. Jedoch sollen u. a. Co-Produktionen mit dem ORF gefördert werden. Weiters soll dem über die "Förderungswürdigkeit" entscheidenden Fachgremium auch ein "Mitglied der Programmdirektion des ORF angehören". Eine KOLM - VELTEE durchgeführte Kategorisierung der zu fördernden Produktionen sieht auch "K-Filme" vor - mit je öS 600.000,-- Produktionskosten (K-Filme sind Kurzfilme für TV, Bildkassetten, etc.).
Im Modell zu einem Vierjahresproduktions- und Amortisationsplanes sind 38 K-Filme (Gesamtproduktionsvolumen: 22,8 Millionen öS) eingeplant, die "allein durch die TV-Verwertung kostendeckend sein müssen" [27].

b) Im Punkt 2 (= Aufgaben der Anstalt) Absatz c) wird die Pflege "der Zusammenarbeit zwischen Film, Rundfunk und anderen elektronischen Medien unter besonderer Berücksichtigung der Lage des Films" angesprochen.
"Die zu vergebenden Mittel ergeben sich (...) aus Beträgen des Rundfunks" [28].
"Verwendung im Rundfunk" darf ehestmöglichst "24 Monate nach der 1. öffentlichen Vorführung erfolgen" [29].

c) "Der ORF hat auf Grund seiner öffentlich-rechtlichen Stellung und seines Monopolcharakters im Rahmen seiner finanziellen Beteiligung an der österr. Filmförderung eine besondere Stellung" [30].
So habe er das Vorzugsrecht, "seine Co-Produktionsabsichten anzumelden" [31].
Auch im Falle einer Co-Produktion durch den ORF liegen die Verwertungsrechte weiterhin beim Projektinhaber.
"Der ORF ist verpflichtet (analog zur Abgabe des Kunst-

förderungsschillings laut Bundesgesetz), für den FF-Fond Abgaben zu entrichten" [32].

I.4. Filmförderung - Filmwirtschaft

a) Notwendigkeiten der staatlichen Förderung des Films werden in der Unanwendbarkeit "bisheriger Produktions-, Verwertungs- und Einsatzmethoden von Filmen" gefunden. Zurückzuführen sind diese auf die "widerspruchslose Anpassung österreichischer Filmproduzenten unter das einengende Diktat ausländischer Verleihinteressen". "Filme sind keine Ware im eigentlichen Sinn" [33].

Der österreichische Film wird sich "(...) künftig die indirekte Rentabilität, d. h. seine ganzheitliche kultur- und wirtschaftspolitische Nützlichkeit, zum Maßstab machen müssen" [34].

b) "Strukturänderungen der österreichischen Filmwirtschaft" zu erzielen "innerhalb der bestimmten Zeit" (Konzept - 1978, KMFB), "um eine Erhöhung der Anzahl von Projekten" zu ermöglichen wodurch "Arbeitsplätze" geschaffen werden! Sehr deutlich bindet das "Konzept" staatliche Investitionsmaßnahmen in ein FFG ein, um damit das wirtschaftliche Gut - vorrangig - zu gewährleisten. Festgestellt wird darüber hinaus, daß die österr. Filmwirtschaft, "sich nicht mehr aus sich heraus erneuern kann, sondern daß staatliche Maßnahmen (= FFG) notwendig werden" [35]. "Nicht Unwirtschaftliches zu erhalten", sondern um Innovationen durch "Investitionsförderung oder Förderung von Weiterbildung" [36] zu ermöglichen.

c) Im Rahmen des Kapitels "Sektorale Strukturpolitik" [37], "Organisation der Filmförderungsanstalt" [38] und bei "Wie wird das FFG finanziert" [39] wird die Einbindung der österreichischen (existierenden) Filmwirtschaft gesondert ausgewiesen.

Die österreichische Filmproduktion ist abhängig vom Auftraggeber ORF. Österreichische Filmverleihe sind abhängig von BRD-Verleihern, diese widerum von USA-Firmen. "Lenkung durch den Staat" [40] ist zwar notwendig, da "Kulturpolitik sich nicht automatisch aus dem Zuschuß von Förderungsmitteln" ergibt, Anliegen eines FFG kann aber gleichzeitig nicht sein, "Konzentrationsförderung, Ergänzung wirtschaftlicher Macht durch öffentliche Autorität, Aufbau zusätzlicher Wettbewerbsverzerrungen" [41] zu begünstigen.

I.5. Statistik

Die Produktionsergebnisse, wie sie im Bericht des Österreichischen Statistischen Zentralamtes ausgewiesen werden, spiegeln eine Produktionskostensteigerung bei gleichzeitiger Stagnation der tatsächlichen Anzahl der Produktionen wider:

So werden für das Jahr 1972 drei Produktionen (Kinolangfilme) mit Herstellungskosten von insgesamt 14,5 Millionen öS ausgewiesen, demgegenüber stehen acht Langfilme mit Herstellungskosten von 48,3 Millionen öS 1975, und 1976 gibt es einen Produktionsrückgang auf sechs Kinolangfilme bei gleichzeitiger Steigerung der Herstellungskosten auf 58,4 Millionen öS (oder um 20,9 %).

Internationale Co-Produktionen verändern die Statistik (z. B. "Die Wildente"), ohne etwas über den tatsächlichen Anteil des österreichischen Films (auch nicht in wirtschaftlicher Hinsicht) quantitativ auszusagen.

Der Produktionswert (gesamt) der österreichischen Filmindustrie stieg im Jahr 1973 von 645.540 Millionen öS auf 963.385 Millionen öS im Jahr 1975.
Die Filmproduktion (anteilsmäßig am gesamten Produktionswert) steigert sich von 31,9 % auf 33,7 % (von 205 Mill. auf 324 Mill. öS). [42)]
1975 beträgt der Anteil der Kinolangfilme an der Gesamtfilmproduktion knapp 15 % [43)].

Mit der Einsetzung des Filmbeirates 1973 wurden1974 neunzehn Filmprojekte mit einer Gesamtsumme von 10,4 Millionen öS, 1975 zwölf Filmprojekte mit einer Gesamtsumme von 13,9 Millionen öS gefördert [44)]. Die Filmförderungssumme 1975 belief sich auf insgesamt 15,8 Millionen öS. Das bedeutet einen Pro-Kopf-Anteil von öS 2,12 [45)].
Diese Summe darf für das Jahr 1975/76 bei einem Vergleich der Anteilssteigerung an Kinolangfilmen nicht außer Acht gelassen werden.

Dies gilt ebenso für die darauffolgenden Jahre bis 1980, wobei zunehmend auch der Filmförderungsfond der Gemeinde Wien mit 20.000 Millionen in vier Jahresraten à 5 Millionen dazu beiträgt, den Produktionswertanteil der Kinolangfilme an der Gesamtfilmproduktion zu steigern.

So wurden bisher vom Wiener Filmförderungsfond, der seit 1976 besteht, u. a. gefördert:

"Geschichten aus dem Wienerwald" (7 Mill. öS)
"Die blinde Eule" (2,1 Mill. öS)
"Exzeß und Bestrafung" (5 Mill. öS)
"Der Schüler Gerber" (4 Mill. öS) [46]

"Die Förderung wird gemäß der Satzung und den Richtlinien in Form verzinslichen Darlehens gewährt" [47].
Der Wiener Filmförderungsfond behandelt Großprojekte bevorzugt, wie aus dem Überblick ersichtlich wird; so erhält der Förderungswerber ARABELLA-Film zweimal ein Darlehen (7 Mill. öS für die "Geschichten aus dem Wienerwald"; und 4 Mill. öS für den Film "Der Schüler Gerber") bzw. der Förderungswerber Herbert VESELY 5 Mill. öS für seinen Film "Exzeß und Bestrafung".
In diesem Zusammenhang kann nicht unerwähnt bleiben, daß international der Film "Exzeß und Bestrafung" als Bundesrepublikanischer Beitrag läuft [48] (so z. B. auf dem Filmfestival von Venedig).
Dadurch muß eine solche Filmförderung, die zwar Geld für Co-Produktionen aufbringt, ohne in der Folge als Partner genannt zu werden, in Hinblick auf mögliche Steigerung internationaler Reputation des österreichischen Filmschaffens in Frage gestellt werden.
Denn gerade diese angesprochene Anerkennung möglicher Qualität eines österreichischen Filmschaffens kann langfristig zu einer Markterweiterung beitragen.

Sicherlich eines der wichtigsten Kriterien, das über die Zukunft des österreichischen Films entscheiden wird, ist die Kontinuität in Inhalt und Form österreichischer Filme.

Ab 1970 läßt sich v. a. eine Kontinuität im Genre des Sex-Filmes, des erotischen Lustspieles etc. nachweisen: Filme (übrigens Co-Produktionen) wie "Frau Wirtin bläst auch gern Trompete" (Franz ANTEL), "Frau Wirtin treibts

jetzt noch toller" über "Perfekt in allen Stellungen" (Fritz FRONS) bis ins Jahr 1979 "Heißblütig" (Hubert FRANK) repräsentieren in erster Linie kontinuierlich den österreichischen Film im Ausland.
Eine weitere 'Traditionslinie', die sich kontinuierlich verfolgen läßt, ist die der Literaturadaptionen; angeführt von Arthur Schnitzler-Verfilmungen (w. z. B. "Das weite Land").

Zur nachfolgenden Systematisierung von 10 Jahren österreichischen Filmschaffens wird als Grundlage die Unterscheidung von Kurz- und Langfilmen (ab einer bestimmten Filmdauer) genommen, wie sie im Filmförderungsentwurf aus dem Jahre 1980 vorformuliert wurde: [49)]

Bei den Langfilmen werden wir im Rückblick auf 10 Jahre österreichischen Films zwischen Dokumentarfilm- und Spielfilm, weiters in Genres wie Sexfilm, Problemfilm, Kriminal- und Actionfilm etc. unterscheiden.

Bis zum Jahre 1974 (in dem die Empfehlungen des 1973 eingesetzten Filmbeirates und damit finanzielle Zuschüsse durch das BM.f.U.u.K. zum Tragen kommen) ist eine inhaltliche Relation zwischen Kinofilmangebot in Österreich und österreichischen Filmproduktionen zu bemerken; d. h. österreichische Filmproduktionen werden ausschließlich nach Marktkriterien gedreht.

Bei einer Untersuchung über die Genres des Kinofilmangebotes in der Stadt Salzburg im Jahre 1975 (eine für das ganze Bundesgebiet g ültige Erhebung liegt nicht vor) kommt STRZIZEK zu folgendem Ergebnis:

"520 verschiedene Filme werden insgesamt 10.550mal gezeigt. Mit einem Drittel (34,2%) dominierten klar "Sex-, Kriminal- und Actionfilme". (...) Ihnen folgen die Kategorien "Kritische Filme", "Filmkomödien" und "Abenteuerfilme" mit jeweils 9,2 % des Titelangebotes, "Zeitfilme" mit 8,3 %, "Western" mit 6,7 % und "Horror/Science-Fiction-Filme" mit 4,8 %" [50].

Die Repräsentativität für ganz Österreich wird unterstrichen:

"Mit Einschränkung können die Resultate als repräsentativ für das durchschnittliche Filmangebot in den österreichischen Lichtspieltheatern - zumindestens im städtischen - Siedlungsraum - betrachtet werden" [51].

Im gleichen Verhältnis wie Kinogenres zum Kinofilmangebot so stehen Filmgenres zurösterreichischen Filmproduktion:

Die Mehrzahl der Produktion anfangs der 70 - er Jahre waren Sexfilme, gefolgt von Kriminal- und Actionfilmen bis zu kritischen Filmen, etc.

In der Folge der Ausführungen soll es um quantitative Merkmale verschiedener Genres des "Unterhaltungs"-Kinos gehen; als einzige qualitative Merkmale sei erlaubt zu erwähnen, daß diese Filmprodukte hauptsächlich Kleinausgaben der großen Wellen und Filmprodukte der diversen Genres waren: "klein" in Hinblick auf Marktwert im "Unterhaltungsbereich".
Gleichzeitig jedoch soll mit diesem Überblick auf Perspektiven der Filmproduktion hingewiesen werden, die sowohl die Reputation des österreichischen Kinos wiederherstellen wie Einspielergebnisse durch Markteinbruch im internationalen Zusammenhang erbringen könnten.

Dabei darf nicht darauf vergessen werden, daß nicht einzelne Produkte allein für einen "Erfolg" einer österreichischen Filmkultur im Ausland bürgen, sondern Kontinuität, Breite dafür garantieren: verbunden mit einem internationalen Filmmanagement, das von einer realistischen Einschätzung des internationalen Filmmarktes ausgeht, und das sich bewußt ist, welche Rolle ein Filmland wie Österreich spielen kann - auch unabhängig davon, nur schöne Landschaften als Kulisse zur Verfügung zu haben:

"Österreich - just made for the cinema; (...), for Austria offers every kind of setting and ideal working conditions. It is a country of utter congeniality: a unique variety of landscapes, from Alpine peaks to the steppes: historical architecture preserved en bloc: ancient customs and unspoilt handicrafts: and - when called upon - an enthusiastic population" [52].

ANMERKUNGEN : Kapitel I

1. SPD: Filmpolitische Leitsätze, IN: Der Spiegel, Nr.19 3.5.1976, S 196-212

2. Ausschuß der Steiermärkischen Rechtsanwaltkammer: Aussendung des Gesetzentwurfes zur Begutachtung, Graz-21.3.1979 (unveröffentlicht)

3. ÖVP: Film und Video, In:Neue Wege für Österreich. Liberale Medienpolitik, Nr.16, Wien-1979, S 19

4. SPÖ: Arbeitskreis Film, in: Medien, der Bericht der Medienkommission an den Bundesparteitag der SPÖ, Wien-1974, S 50

5. Bruno Kreisky: Für ein modernes Österreich (Regierungserklärung), Wien-1970, S 25

6. Kuratorium Neuer Österreichischer Film: Podiumsgespräch in St.Veit, in: Arbeiter-Zeitung, 12.12.1970

7. Kuratorium: Podiumsgespräch....,a.a.O.

8. Kuratorium: Podiumsgespräch....,a.a.O.

9. Kuratorium: Podiumsgespräch....,a.a.O.

10. Kuratorium: Podiumsgespräch....,a.a,O.

11. Fred Sinowatz, in: Parlamentarische Korrespondenz,13.3.1974

12. Sektion Film und Fernsehfilm: Forderungen zur Filmförderung. Konzept (erarbeitet im Einvernehmen mit der Sektion Rundfunk und Fernsehen, Journalisten und Kinopersonal in der Gewerkschaft Kunst, Medien, Freie Berufe), in: Kunst Medien, Freie Berufe, Nr.12, Dezember 1978

13. Gewerkschaft Kunst, Medien, Freie Berufe: Leitlinien zur Kulturpolitik. Kultur als 3.Kraft, Wien-o.J.

14. Gewerkschaft Kunst: Leitlinien....,a.a.O., S 30

15. H.W.Kolm-Veltee: Konzept zur Reaktivierung des Österreichischen Films durch ein Österreichisches Filmförderungsgesetz, Wien-1976

16. Bundesministerium für Unterricht und Kunst: Kunstbericht 75, Wien-1976, S 29

17. Verein Österreichische Filmtage: Film in Österreich, Velden-1977, S 11

18. Verband österr. Kameraleute: Film und Filmschaffende in Österreich. Produktionsergebnisse der Filmwirtschaft 1972-1976 (nach Österr.Stat.Zentralamt), Wien-o.J.

19. Syndikat der Filmschaffenden Österreichs: Überlegungen und Materialien zu einem österr.Filmförderungsgesetz, Wien-1976,S 1

20. Syndikat der Filmschaffenden Österreichs: Statuten des Vereines, Wien-1976, § 2.1.4.

21. Verband österr.Kameraleute: Film....,a.a.O.,S 5

22. Sektion Film und Fernsehfilm:Forderungen....,a.a.O.,S 3

23. Kolm-Veltee:Konzept.....,a.a.O.,

24. Sektion Film und Fernsehfilm: Forderungen...,a.a.O., S 3

25. Syndikat der Filmschaffenden Österreichs: Maßnahmenkatalog zum Filmförderungsgesetz, Wien-1977,S 6

26. Kolm-Veltee:Konzept....,a.a.O.

27. Kolm-Veltee:Konzept....,a.a.O.

28. Sektion Film und Fernsehfilm: Forderungen....,a.a.O.,S 3

29. Sektion Film und Fernsehfilm: Forderungen....,a.a.O.,S 4

30. Syndikat:Maßnahmenkatalog...,a.a.O.,S 22

31. Syndikat: Maßnahmenkatalog...,a.a.O.,S 22

32. Syndikat: Maßnahmenkatalog...,a.a.O.,S 22

33. Kolm-Veltee: Konzept....,a.a.O.

34. Kolm-Veltee: Konzept.....,a.a.O.

35. Sektion Film und Fernsehfilm: Forderungen....,a.a.O.,S 3

36. Sektion Film und Fernsehfilm: Forderungen....,a.a.O., S 3

37. Syndikat: Maßnahmenkatalog....,a.a.O., S 9

38. Syndikat: Maßnahmenkatalog....,a.a.O., S 17ff

39. Syndikat: Maßnahmenkatalog....,a.a.O., S 21f

40. Syndikat: Maßnahmenkatalog.....,a.a.O., S 4

41. Syndikat: Statuten....a.a.O.,

42. Syndikat: Maßnahmenkatalog.....,a.a.O., S 4

43. Benno Signitzer(Projektleiter): Massenmedien in Österreich, Statistik der Produktionskosten 1973-1975, zitiert nach :

Statistische Nachrichten, Nr.3, 1976, S 77 (Beilage zu Zl.4350 und schriftliche Auskunft vom Stat.Tentralamt, 12.6.1976, sowoe nach eigenen Berechnungen), Wien-1977,S 112

44. Signitzer: Massenmedien.....,a.a.O.,S 113

45. Bundesministerium: Kunstbericht 1975.....,a.a.O., S 27

46. Verband österr.Kameraleute: Film....,a.a.O., S 64

47. Österreichische Filmtage(Hrsg.): Die Filmförderung der Länder und der Gemeinde Wien 1970-1979, Kapfenberg-198o, S 11

48. Österreichische Filmtage: Die Filmförderung....,a.a.O., S 12

49. siehe dazu: Programm des Filmfestivals , Venedig-1980

50. Bundesministerium für Unterricht und Kunst: Förderungsrichtlinien (Regierungsvorlage), Wien-12.3.1980, S 5

51. Peter Strzizek: Daten zu Angebot und Nutzung der Massenmedien im Bereich der Stadt Salzburg, (Phil.Diss.) Salzburg - 1976, S 84,87 ; zitiert nach: Signitzer: Massenmedien....,a.a.O., S 114

52. Signitzer: Massenmedien...,a.a.O., S 115

53. Austrian National Tourist Office: ....just made for the cinema, in: Pressespiegel der 4.Österr.Filmtage, Kapfenberg -1979

KAPITEL II: Dokumentarfilm und Spielfilm in Österreich

II.1. Kinodokumentarfilm und ORF

Es überrascht, daß 1970 zwei abenfüllende Dokumentarfilme in Österreich entstehen ("Europa - Leuchtfeuer der Welt" und "Ludwig von Beethoven"; H. C. FISCHER), 1972 ein weiterer Dokumentarfilm ("Traumreise über die Alpen"; Alfons BENESCH), 1973 ("Vorarlberg: Land der Alpen"; Walter H. ZUPAN) und 1974 ("Das Leben Anton Bruckners"; H.C. FISCHER).
Zwar wird z. B. "Vorarlberg: Land der Alpen" unter anderen vom BM.f.U.u.K. gefördert, erlebt die Erstaufführung am 23. 7. 1973 in Bregenz [1], aber bemerkenswert trotzdem die jährliche Langfilmproduktion an Dokumentarfilmen, da ja bereits 1970 der ORF mehr und mehr die Rolle des ausschließlichen Auftraggebers übernahm.

"Zahlreiche Produktionsfirmen, Autoren, freischaffende Künstler gerieten (...) in eine direkte Abhängigkeit zu den Tarif- und Honorarsätzen des Monopolunternehmens Österreichischer Rundfunk" [2].

Anhand der behandelten Themen dieser oben angeführten Langdokumentarfilme läßt sich auch die Schwerpunktsetzung im österreichischen Dokumentarfilmschaffen ablesen, das auch überwiegend in den Kurzdokumentationen (Ausnahme: "Ausgerechnet wir", z. B. von FITZTHUM; Gespräch zwischen einem Lehrling und einem Schüler) ihre Entsprechung findet: nämlich Biographiefilme und Kulturfilme über Städte, Länder etc.,die auch vorzugsweise von öffent-

lichen Stellen finanziell unterstützt werden.

II. 2. Hauptthema geförderter Dokumentarfilme

Porträts berühmter Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens (Johann Strauß, Gustav Klimt, Betty Fischer, Otto Wagner, Brüder Schrammel, Josef Schöffel, Egon Schiele, Johann Nestroy, etc.) stehen im Mittelpunkt für förderungswürdig empfundene Dokumentarfilme (z. B. der Gemeinde Wien; im Rahmen der Subsidiarität). - Es braucht nicht mehr (in Zusammenhang mit den Bemerkungen zu "Das Dorf an der Grenze") gesondert erwähnt werden, daß diese Biographiefilme ein personalisiertes Geschichtsverständnis forcieren. Ausnahmen hier aufzuzählen, wie z. B. "Johann Nestroy" von Walter BANNERT und Werner FITZTHUM, ist zwar der Vollständigkeit halber dringlich, ändert aber nichts an der Struktur und möglichen Perspektive eines Dokumentarfilmschaffens unter gegenwärtigen Bedingungen.

Ein Beispiel für einen kritischen Dokumentarfilm - in Kinolänge - stellt der Dokumentarfilm "Arena besetzt" (VIDEOGRUPPE ARENA) dar, der die Auseinandersetzungen 1976 rund um den Auslandsschlachthof St. Marx in Wien dokumentiert. Mangelnde technische Qualität überdeckt streckenweise die inhaltliche Bedeutung des Filmes ("Arena besetzt" wurde elektronisch geschnitten und anschließend auf 16-mm übertragen).
Dem Kinostart in Wien (am 4. 11. 1977) [3] folgten Einsätze in Kinos der Bundesländer und in nichtgewerblichen Abspielstellen (Jugendzentren, Gewerkschaftsgruppen, etc.).

II. 3. ORF - Dokumentationen und Filmdokumentararbeit

Dabei kann wiederholt die Frage aktualisiert werden, welche Bedeutung eine unabhängige (vom ORF unabhängige) Dokumentationsarbeit in Österreich haben kann, die kritisch gesellschaftliche Begebenheiten aufgreift und Situationen und Entwicklungen beschreibt; angesichts von einer Reihe TV-Magazine und Sendungen wie z. B. "Querschnitte" ("informatives, zeitkritisches Magazin" von A. PAYRLEITNER), "Teleobjektiv" ("zeitkritisches, informatives Magazin" von C. GATTERER), "Horizonte" ("Magazin für Humaninteressen und Lebensqualität" - seit 1963 von K. TOZZER), und z. B. "Panorama" ("satirisch--feuilletonistisches Magazin" von PISSECKER, PODGORSKI). [4]

- Für die aufgezählten Sendungen steht neben der Magazinform, die Form der Diskussion, der Dokumentation zur Verfügung.
Über die Arbeit dieser Sendungen wird im ORF-Almanach darauf hingewiesen, daß diese Sendungen "stark von einer Persönlichkeit geprägt" [5] sind.
Die Aufgabenstellung wird definiert, "Zeitgeschichte im TV wiederzugeben - (...) - die aktuelle Tagesinformation etwas gründlicher und kritischer aufzuschlüsseln, als dies in der Eile der aktuellen Berichterstattung möglich ist" [6].
- Gleichzeitig wird einschränkend festgestellt, daß der "permanente Zwang zur Beweisführung den ORF von angelsächsischen Rundfunkanstalten, deren gesellschaftliche und politische Umgebung stärker geprägte demokratische Denktraditionen aufweist und deren Beziehung zum Publikum von stärkerer Bereitschaft eben dieses Publikum zum Vertrauen in die journalistische Integrität getragen sind", [7] unterscheidet .

II. 4. Literaturadaptionen

Aus der österreichischen Literaturgeschichte bekannte Namen wie A. SCHNITZLER (2-mal) - "Das weite Land", P. BEAUVOIS bzw. "Der Reigen", O. SCHENK, A. SACHER-MASOCH "Abenteuer eines Sommers", H. PFANDLER, M. v. EBNER-ESCHENBACH, A. LERNET-HOLLENIA "Die Standarte" von O. RUNZE, Ö. v. HORVATH "Geschichten aus dem Wienerwald" bis zu F. TORBERGS "Der Schüler Gerber" von W. GLÜCK werden dazu verwendet, um Filmprodukte, denen vorab ein absehbarer Markt damit gesichertwird, zu erzeugen.
Zwei SIMMEL-Verfilmungen "Bis zur bitteren Neige", G. OSWALD und "Und Jimmy ging zum Regenbogen" komplettieren die Filmadaptionen österreichischer Autoren, deren literarische Inhalte nicht unmittelbar aus der österreichischen Gegenwart gegriffen werden.

Wie weit diese Filme den Literaturvorlagen tatsächlich gerecht werden bzw. einzig die bekannten Namen vorrangig dazu beitrugen, das Produkt 'Film' am Markt mit bekannten Literaten(innen) aufzuwerten, kann und soll nicht Inhalt dieser Genresystematisierung österreichischer Filme seit 1970 sein.

Dabei stellt sich neben der Überlegung, Literaturadaptionen für eine relative bereits vorhandene Nachfrage bestimmter Schichten (Bildungsbürgertum) zu produzieren, auch die, wie sie KNILLI beschreibt:

"... es (Schnitzlers Werk, Anm. F. G.) war auch Mittel der Kulturpolitik und Volksbildung in den staatlichen und halbstaatlichen Funkmedien" [8].

II. 5. Horror-, Action- und Sexfilme

"Parapsycho - Spektrum der Angst" (P. PATZAK) - eine Co-Produktion zwischen München und Wien - versucht der 1974/75 aufkommenden Welle der Horrorfilme ("Der Exorzist") entgegenzukommen.
Ein Jahr später macht PATZAK mit "Zerschossene Träume" wiederum einen marktgerechten Thriller-Film. Wie weit z. B. "Parapsycho - Spektrum der Angst" durch die getätigten Einspielergebnisse tatsächlich den Vorstellungen der Auftraggeber entsprach, läßt sich schwer einschätzen, da auf Anfrage dazu wie auch zu anderen (auch geförderten) Filmen keinerlei Unterlagen zur Verfügung gestellt werden.
Für PATZAK gilt jedoch, daß es ihm gelingt, Kontinuität in seiner Regiearbeit herzustellen, die ihn schließlich in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Autor H. ZENKER zum ORF führt ("Kottan") bzw. einen Film wie "Kassbach" - über einen Gemüsehändler mit alltagsfaschistischen Zügen - für das Kino realisieren läßt, der auch lange Zeit in einem Wiener Kino (Wiener Urania) läuft.

Weitere Filme, die sich bewußt dem 'Unterhaltungs'-Kino verschrieben haben und auch nur daran gemessen (im Publikumserfolg) werden können, sind z. B. "Tod im November" (H. PFANDLER), "Casanova und Co" (F. ANTEL) oder "Der kleine Schwarze mit dem roten Hut" (F. ANTEL).

Auch F. ANTELs Kontinuität in der Produktion von Sexfilmen und sonstiger gängiger Kinoware (wie "Das Wandern ist Herrn Müllers Lust" - 1972; "Die lustigen Vier von der Tankstelle - 1972) führt ihn, durch österreichische Subventionsgeber am internationalen Markt für kreditwürdig empfunden, schließlich 1979/80 zur Filmrealisierung des antifaschistischen Theaterstückes

"Der Bockerer"; einer der ganz wenigen Beispiele der Aufarbeitung österreichischer Geschichte durch das Medium Film; nicht jedoch sosehr mit Mitteln des Filmes im engeren Sinn, wie noch später darauf hingewiesen werden wird.

Der Regisseur F.NOVOTNY, der mit "Staatsoperette" ein weiteres Beispiel, das auch durch eine interessante filmische Umsetzung (z.B. in der Farbwahl) beeindruckt, für die Verarbeitung tabuisierter österreichischer Geschichte inszeniert, verschreibt sich ebenfalls 1980 einem Action-Film - "Exit, nur keine Panik", der im Wien der Gegenwart spielt. Als Autor fungiert G.ERNST, der über diesen Film, der nach seinem Roman "Einsame Klasse" gedreht wurde, schreibt:
"Ich halte den Film für einen kritischen, weil solidari - schen Film, weil solidarisch mit einer ausgebeuteten, kaputtgemachten, in die Enge getriebenen Gruppe innerhalb der ausgebeuteten, kaputtgemachten, in die Enge getriebenen Klasse" [9].

Bei diesem Film eröffnet sich ein Konflikt, der in der Arbeit wiederholt angesprochen werden wird; nämlich das Verhältnis von Abbild und verallgemeinertem Bild der Wirklichkeit zu bestimmen; ein Verhältnis, das sich für den Autor und Regisseur obengenannten Filmes anders darstellt als für den Zuschauer.
Gemeinsam und als Voraussetzung zu einer näheren Bestimmung scheint das zu sein, wie es ERNST beschreibt:
"Wichtig ist, daß der Film realistisch gebaut ist- ob das dem Zuschauer bewußt präsent ist oder nicht-, in seiner Kausalität, in seinem Ursachen-Wirkungsspiel" [10].

Tatsache bleibt, daß der Film - auf Grund seiner Actionszenen und seinem rüden Wiener 'Schmäh' monatelang Wiener Kinos füllte.

II. 6. Art der Produktionen

Die Produktionsarten sind ebenfalls vielfältig: sie reichen von Co-Produktionen mit österreichischen Regisseuren (F. ANTEL, P. PATZAK, W. GLÜCK, etc.) über Co-Produktionen mit ausländischen Regisseuren (wie W. WENDERS, R. MONTERO, C. FRÄNKEL, N. PERAKIS, V. SCHLÖNDORF, H. PRINCE, T. ANNAKIN) bis zu Eigenproduktionen mit österreichischen Regisseuren (H. PFANDLER, H. G. KEIL, H. C. FISCHER, W. ZUPAN, J. A. EGGERS, etc.)

Möglichkeiten und Ziele von Co-Produktionen werden durch das neue Filmförderungsgesetz 1980 erneut aktualisiert (siehe § 11 des FFG); es stellt sich die Frage, wieweit damit etwas für die österreichische Filmkultur getan werden kann; denn die Arbeitsmethode bei Großproduktionen (wie mit Ted ANNAKIN oder Harold PRINCE) und die Folgen für die internationale Reputation österreichischer Filmkultur sprechen eher dafür, daß solche Formen internationaler Zusammenarbeit weder zur 'Sicherung der Arbeitsplätze' in Verbindung mit 'Qualifikation' von Fachkräften (Ziel eines Österreichischen Filmförderungsgesetzes; formuliert im "Konzept des ÖGB" - 1979) noch zur Förderung der nationalen Filmkultur beitragen. Siehe dazu die wenigen Berichte [11] über die Arbeitsbedingungen an "Behind The Iron Mask" und "A little Night Music".

II. 7. Das 'andere' Kino

Bei einem kurzen Überblick der österreichischen Filme in den 70-er Jahren werden vorerst alle jene Produktionen außer Acht gelassen, die - mit oder auch ohne öffent-

lichen Förderungsmaßnahmen - Beispiele sein können für eine zielführende Filmarbeit, die auch Film-'Kultur' als Perspektive angibt; eines Landes, wie Österreich, das weder auf eine Filmtradition (in den letzten 20 Jahren) zurückblicken kann noch am internationalen Markt von ökonomischer Bedeutung sein kann (außer für billige Produktionsmöglichkeiten ausländischer Firmen; wie bei "The Iron Mask", "Kickback" oder "A little Night Music").

In der Folge soll nun unter dem Kriterium der "maximalen Ausnutzung des einzelnen Filmes" von allen jenen Filmen gesprochen werden, die zwar zwischen 1970 und 1980 produziert wurden, aber in den obengemachten Ausführungen noch nicht angesprochen wurden:

Filme, wie "Menschenfrauen" (V. EXPORT), "Was kostet der Sieg" (W. BANNERT), "Johnny Unser" (R. POLLAK, T. FINK), "Kassbach" (P. PATZAK), "Die blinde Eule" (M. MAHDAVI), "Lauf, Hase, lauf" (A. NINAUS), "Gefischte Gefühle" (M. KAUFMANN), "Toilette" (F. PETZOLD), "Schwitzkasten" (J. COOK), "Schatten und Licht" (G. LHOTZKY), "Die Rückkehr des alten Herrn" und "Mein seeliger Onkel" (V. JASNY), "Die denkwürdige Wallfahrt des Kaisers Mussa von Mali nach Mekka" (G. HAGMÜLLER), "Unsichtbare Gegner" (V. EXPORT), "Wien Film: 1896-1976" (E. SCHMIDT jun.), "Ich will leben" (J. EGGERS), "Fluchtversuch" (V. JASNY), "Langsamer Sommer" (J. COOK), "Totstellen" (A. CORTI), "Die glücklichen Minuten des Georg Hauser" (M. MAHDAVI), "Kain" (D. SCHÖNHERR), "Der letzte Werkelmann" (J. EGGERS), "Der Fall Jägerstätter" (A. CORTI), "Das Manifest" (A. LEPENIOTIS), "Protokoll einer Montage" (S. JAHN, E. HIRSCH), "Die ersten Tage" (H. HOLBA) und "Alkeste - oder die Bedeutung Protektion zu haben" (A. LEPENIOTIS).

Die aufgezählten Filme haben als kleinsten gemeinsamen Nenner, daß sie auch für Kinoeinsatz geplant sind (ob als einzige Möglichkeit oder bewußt in die Produktion

miteinbezogen soll vorerst dahingestellt bleiben), und daß sie - von meinem Verständnis (wie es im Laufe der Arbeit noch überprüfbar exemplifiziert wird) einer Filmkultur aus-bestimmte Merkmale aufweisen, die sie dazu prädestinieren, Beiträge zu einer längerfristigen Filmkultur zu sein.

a) Unter 'maximaler' Ausnutzung des einzelnen Filmes kann dann im Zusammenhang gesprochen werden, wenn dem jeweiligen Produkt gemäß adäquate Einsatzmöglichkeiten durch bestimmte marktorientierte Maßnahmen gesichert werden können; dabei stehen alle nachfolgenden Überlegungen unter der Prämisse, daß - dem einzelnen Filmprodukt entsprechend - erst durch Publikum ihm (dem Film) eine Existenz nachgewiesen werden kann, ihm eine Existenz als Massenmedium zugesprochen werden kann; im gegenteiligen Fall ist den einzelnen Produkten, die oft von öffentlichen Geldern unterstützt werden, jede Existenzberechtigung als künstlerische Äußerung in einem Medium wie Film, das tendenziell ein Massenmedium ist - bei paralleler Zuordnung als Zielpublikumsmedium (der Widerspruch liegt in der gesellschaftlich bedingten Filmkulturrealität)-,abzusprechen.

b) 'Bewährung' relativ zur 'Bedeutsamkeit' des Produktes: Es wird auch davon ausgegangen, daß dem einzelnen Produkt bisher (in den 70-er Jahren) oft Möglichkeiten zur vollen Entfaltung fehlten - d. h. des sich 'Bewährens' vor Publikum unter Einbeziehung und mit Perspektive der Erweiterung der konkreten Marktmöglichkeiten - ; denn momentan wird jener 'Bewährungsprobe' durch Konzentration am Kino- und Verleihsektor jede tatsächliche Einsatzmöglichkeit genommen.

Die mögliche, relative 'Bedeutsamkeit' des jeweiligen Produktes setzt sich zusammen aus inhaltlichen Kriterien (wie bei "Kassbach", "Schwitzkasten" und "Was

kostet der Sieg" z. B.) und aus filmisch-ästhetischen Kriterien; ohne dabei Prioritäten zu setzen (wie "Die glücklichen Minuten ...", "Menschenfrauen", "Unsichtbare Gegner", "Wien Film: 1896-1976").

Maximale Ausnutzung der einzelnen Filme kann nach BÄCHLIN [12] wirtschaftlich erfolgen durch:

1. Ausdehnung des Absatzgebietes und dadurch Anhebung der Anzahl der 'Konsumakte'
2. durch Maßnahmen, welche den Markt entleeren und für diese Filme aufnahmefähig machen
3. durch monopolistische Beherrschung des Marktes die Konkurrenz auszuschalten oder zu verringern
4. die Filmauswertung zu beschleunigen und zu intensivieren.

Die 4 Punkte, die bei BÄCHLIN angeführt werden, sollen in Hinblick auf die konkrete österreichische Situation aktualisiert werden.
Oberflächlich betrachtet gelten alle 4 Punkte nicht für Filme, die nicht mit den Intentionen nach Massenpublikum produziert werden; aber dennoch, gerade unter der Definition eines 'Massenkultur'-Films, der sich vom 'Marktkultur'-Film unterscheidet, betrachtet, erhalten sie Gültigkeit für Perspektiven einer nationalen Filmkultur; ohne dabei auf Kontingentierung, staatliche Restriktionsmaßnahmen betreffend privatwirtschaftlicher Filmindustrie (v. a. des ausländischen Filmkapitals) zu replizieren.

Vielmehr gilt es auch für jene Filme Marktgesetzlichkeiten zu akzeptieren, die - in Summe (der angeführten Filme) - jene Filmkultur in einem Land wie Österreich tragfähig machen können, und wodurch diese Filmkultur nur imstande sein wird, auch langfristig eine Alternative zum Fernsehen wiederherzustellen.

II. 8. Massenkultur - Film

Die Meinung, daß Film 'Massenkultur' - Ausdruck eines Volkes, gesellschaftlicher Kräfte und von divergierenden Meinungen über gesellschaftliche Probleme-sein kann, obwohl er gleichzeitig als 'Industrieprodukt' gehandhabt werden muß, um nicht an Wirksamkeit zu verlieren, soll zielgruppenorientiert neuerlich nachfolgend ausgeführt werden.

In Zusammenhang kann vielleicht ein Hinweis auf andere Beispiele ähnlicher innovatorischer Bestrebungen in Anschluß an (film)kulturelle Tiefpunkte von Bedeutung sein: obwohl andere historische, national-gesellschaftliche Zusammenhänge bestehen, können Beispiele wie "Neorealismus", "Nouvelle Vague", "cinema novo" genannt werden, die - verallgemeinert - beweisen, welche Art von Filmkultur, unter welchen Umständen, mit welchem Ziel eine solche entsteht und entstehen kann. - Eine Untersuchung von HUACO weist nach (Untersuchung zum expressionistischen Film; zum "expressiven" Realismus der UdSSR und am Neorealismus), daß "bedeutende Wellen in der Frühgeschichte der Filmkunst jeweils dann stattfanden, nachdem eine bestimmte Gesellschaft durch eine soziale Revolution oder einen Krieg gegangen war" [13]. Damit soll darauf hingewiesen werden, daß Filmkultur nicht ein Ergebnis einzelner Persönlichkeiten ist, sondern u. a. in gesellschaftlichen Ursachen ihren Ursprung hat, und daß es erforderlich ist, diese in Reflexionen über Filmkultur miteinzubeziehen.
So gesehen kann auch die Einschätzung des Massenmediums TV und damit die Umwälzungen am elektronischen Bereich allgemein als sozial-technologische Revolution für eine Neuetablierung des Kinospielfilmes an Bedeutung gewinnen.

Nicht von 'Massenkultur' nur dann zu sprechen, wenn "Der weiße Hai", "Krieg der Sterne" am Programm steht, darum soll es bei einer Neudefinition dieses Begriffes gehen, der als Grundlage für Bemühungen zur Stabilisierung und Orientierung einer österreichischen Filmkultur dienen kann:

1. 'Massenkultur'-Film zeichnet sich dadurch aus, daß dessen Gebrauchswert - Beispiele wie "Kassbach" oder "Gefischte Gefühle" zur Illustration - mit erweiterten Einsatzmöglichkeiten (als bisher möglich) direkt proportional verstärkt und dadurch aktualisiert wird. Diese zusätzliche Aktualisierung erzeugt wiederum erhöhtes Publikumsinteresse.

2. 'Massenkultur'-Film ist weiters dadurch gekennzeichnet, daß dieser die Erfahrung, darunter wird das Verhältnis des Publikums zur Wirklichkeit verstanden, im Interesse der Erfahrungsentfaltung des Publikums organisiert. Diese Erfahrungsentfaltung hat zum Ziel, von einer orientierenden zu einer begreifenden Erkenntnistätigkeit vorzudringen. Zur besseren inhaltlichen Bestimmung soll das Gegenteil formuliert werden: Erfahrungsbedürfnisse (Orientierung im Leben, Unterhaltung) im Absatzinteresse zu organisieren.

3. Mit dem 'Massenkultur'-Film wird jene Phantasie angesprochen, die die "wichtigste Produktivkraft" (KLUGE) [14] des Menschen ist, und die für HEGEL - bezogen auf den produzierenden Künstler - , die "Vernünftigkeit des Wirklichen" [15] zur Darstellung gelangen läßt. Etwas - die Wirklichkeit - als "vernünftig" erkennen zu können, setzt eine Methode der Realitätsanordnung voraus, die dem Prinzip der "Konfliktbewußt machung" [16] verpflichtet ist.

- Hier ist zu bemerken, daß diese Methode gerade im ORF-Alltag immer wieder schriftlich [17] wie sinnlich erfahrbar im täglichen ORF-Programm diskreditiert wird.

4. 'Massenkultur'-Film durchbricht auch tendenziell jene Deformierungssymptome einer Wahrnehmungsweise, die mit "Bornierung des Alltagsbewußtseins", "Kommunikationszerstörung durch Formalisierung" und durch "Funktionalisierung der Wahrnehmung" vorerst kurz umrissen werden kann [18].

Vier Merkmale eines 'Massenkultur'-Filmes, die - mehr oder weniger - an den zuvor angeführten Filmen zu beobachten sind; im einzelnen werden wir im Verlauf der Arbeit noch darauf zurückkommen.

Die auf Genres und damit auf Serienerfolge abgestimmte Großfilmproduktion eröffnet worerst keine neuen Möglichkeiten zu formalen und inhaltlichen Innovationen. Dies würde das Stammpublikum in ihrer Wahrnehmung verunsichern und damit zu einem Unsicherheitsfaktor für kurzfristige Akkumulation führen.

Das österreichische FFG ist auf jenen bereits angesprochenen Dualismus angelegt:
einerseits Großproduktionen in Co-Produktion mit ausländischen Firmen, verbunden mit einer Verleihgarantie; dabei werden vorwiegend Studioproduktionen im Vordergrund stehen;
auf der anderen Seite ist eine Filmsubventionsmöglichkeit (in der Höhe von 3 - 4 Mill. öS) im Rahmen des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst vorgesehen.
Werden dort 'Arbeitsplatzsicherung', Kassenerfolge und internationale Festivalerfolge erwartet, so wird hier auf Neuerungen und Experimente gesetzt. Dabei wird sich der Dokumentarfilm erst eine adäquate Stellung im Subventionsgefüge zu erkämpfen haben.
Mit diesem System wird die Situation einer Filmkultur gefördert, die vom Auseinanderfallen zweier Auffassungen von Film als 'Kulturgut' geprägt ist:

Auf der einen Seite steht die Filmproduktion unter der Ägide des "Attraktionssystems" (PROKOP [19]); wobei noch hinzukommt, daß dieses sogar mit öffentlicher Verleihförderung unterstützt wird; auf der anderen Seite wird unterdotiert das experimentelle Finden von Marktlücken perpetuiert.
Dort wird der "Unterhaltungscharakter" als wesensbestimmend für den Film nicht nur administriert, sondern bis zur Rezeption in den Kinos gefördert; hier werden Experimente der Filmformen und eine Neudefinition der Funktion des Mediums Film unterstützt, die gegen 'Endprodukte ökonomischer Zwangsläufigkeit' in der öffentlichen Meinung anzutreten haben.

Äußerst kapitalintensivsten und überdotierten (in der Relation -Herstellungskosten: Markt) Filmproduktionen, bei denen die allgemeinen 'Handlungskosten' für die Produktionsfirma (wie bei den Bürgschaftsaktionen in der BRD der 50-er Jahre) mit einen Ausschlag für die Produktionskostenerstellung geben, stehen 'Experimente' in formaler wie inhaltlicher Hinsicht gegenüber, die schmaldotiert, das Engagement und den Idealismus einzelner - bei Gagenrückstellung für Mitarbeiter, z.B.- erfordern, um 'Kunst' zu produzieren, die Funktion des Films neu definieren. - Dabei wird deren 'marktorientierte' Produktionserstellung durch 'künstliche' Preisexplosionen (durch subventionsgestützte Großproduktionen) verunmöglicht.

Der staatliche Interventionismus in Form des Filmförderungsgesetzes setzt auf Warenästhetik, ohne auf Innovationen verzichten zu wollen.

Analog zu LUXENBURGs Ausführungen kann von "Pionieren der technischen wissenschaftlichen Revolution", die

auch vor dem Massenmedium Film nicht halt macht, gesprochen werden, die selbst mit ihren Produkten ihre Funktionslosigkeit - bei Durchsetzung ihrer Innovationen - produzieren:

"Es hieße in der Tat, die Entwicklung der Großindustrie ganz falsch auffassen, wenn man erwarten würde, es sollen (...) die Mittelbetriebe stufenweise von der Oberfläche verschwinden. In dem allgemeinen Ganzen der kapitalistischen Entwicklung spielen gerade in der Annahme von MARX die Kleinkapitale die Rolle der Pioniere der technischen Revolution: und zwar in doppelter Hinsicht, ebenso in Bezug auf neue Produktionsmethoden in alten und befestigten, festeingewurzelten Branchen, wie auch in Bezug auf Schaffung neuer, von großen Kapitalen noch gar nicht exploitierten Produktionszweigen" [20].

Die zuvor genannten Filme stehen - mehr oder weniger, (nur mit einem Wahrscheinlichkeitswert kann man sich diesen Filmen nähern, da keinerlei empirisches Material dazu bis dato existiert) - einer Verleihstrategie und einer Kinomarktsituation gegenüber, die ihnen nicht eine Maximierung des Gebrauchswertes (wie in Pkt. 1. ausgeführt) zu realisieren erlaubt.
Die Konzentration der Abspielmöglichkeiten (durch "Kinosterben") geht parallel mit dem Bestreben der Verleihbetriebe effektivste Amortisation der angebotenen Filme zu erreichen.
Damit werden 'Massenkultur'-Filme, die z. B. einen engeren Kontakt zwischen Filmemacher - Verleih - Kino - Publikum erfordern, bereits in der Produktion auf Grund der bestehenden Marktsituation verunmöglicht; es sei denn, sie werden durch privates Mäzenentum, dazu ist auch die Rückstellung eigener Gagenforderungen zu rechnen, und durch öffentliche Mittel ermöglicht.

II. 9. Massenkultur - Film und Öffentlichkeit

Man kann davon ausgehen, daß das Gespräch des Publikums - als Kontinuität - über, mit und durch diese Art von Filmprodukten nicht hergestellt werden kann: weil der gegenwärtige kommerzielle Kinomarkt in Österreich - 95 % der Kinos in Besitz, Pacht von oder programmiert von Tochterfirmen bundesdeutscher Verleiher oder von Firmen der Motion Picture Association of America - für österreichische Filme nur beschränkte und für als 'Massenkultur'-definierte Filme noch beschränktere und immer wieder von neuem,unorganisiert - persönlich erkämpfte - Einsatzmöglichkeiten bereithält.
Kleinproduzenten und Filmemacher (in Österreich oft identisch) müssen vereinzelt immer wieder von Neuem einen Weg durch die möglichen Verleihfirmen antreten, die ihnen erst ein Abspiel ihres Produktes in den Kinos ermöglichen können.
Falls tatsächlich Termine in der Kinoprogrammierung nach dem Zufallsprinzip frei werden, verunmöglichen diese Zufallsterminisierungen nicht nur eine strukturierte Öffentlichkeitsarbeit, sondern diese Filme treten in Konkurrenz mit Einspielergebnissen (bei Nichterfüllung einer bestimmten Umsatzquote an den ersten drei Tagen wird der Film aus dem Programm genommen) und mit der Warenästhetik industriell verfertigter, d. h. meist kapitalintensiveren und arbeitsteiligeren Filmen.

Großverleiher mit angeschlossener Kinokette prägen das Filmangebot. Was dabei als 'Film' bewertet wird, wird in zunehmenden Maße von den ökonomischen Interessen der MPAA (Motion Picture Association of America) bestimmt. "Aus dieser strukturellen Tatsache ergeben sich gestalterische Konsequenzen: Ein Film ist umso eher (...) absetzbar, je mehr er alles ausläßt, was - im Handeln oder

in den Vorstellungen - nicht universal verbreitet ist; je mehr er z. B. strukturelle Hintergründe (Beruf, Schicht, Klasse, Alter, Zeit, etc.) von Personen und Handlungen ausläßt; je mehr er auch allzu phantastische, nur begrenzte Zielgruppen interessierende Themen und Formen vermeidet. Dies hat den Ausschluß sowohl realistischer, dokumentarischer, sozialkritischer, als auch ausgesprochen 'künstlerischer', experimentierender Filme zur Folge" [21].

Ausnahmen wie "Kassbach" (gewürdigt mit großem Publikumsinteresse und mit dem Preis des "Comité International pour la Diffusion des Arts et des Lettres par le Cinema"), der mit der Begründung international ausgezeichnet wurde, daß er "eine mutige Darstellung eines Problems unserer Zeit" [22] liefert , und Ausnahmen wie "Unsichtbare Gegner", der duch Außenkriterien, die nicht zum Verständnis des Filmprojektes beitragen, wie durch 'skandalisierende' Pressemeldungen zum Warenwert des Filmes beitrugen, bestätigen nur den Regelfall.

Am Beispiel "Unsichtbare Gegner" kann aufgezeigt werden, daß durch unqualifizierte Pressemeldungen (in der Kronen-Zeitung, in der "Staberl-Kolumne") [23] bestimmte Erwartungshaltungen im Publikum ("Sexszenen") erzeugt werden, die schließlich den eigentlichen Gehalt und damit die ursprünglichen Absichten überdecken.
Die Hauptperson in "Unsichtbare Gegner" ist "Anna, von Beruf Fotografin und Video-Reporterin. (Sie) erwacht eines Morgens und hört im Radio die Warnung, daß unsichtbare fremde Mächte im Begriff sind, die Erde in Besitz zu nehmen, indem sie die Form der Menschen annehmen und dann deren Bewußtsein verändern ..." [24].
Der Film wird durch spektakuläre Berichterstattung über einzelne Sequenzen wie "Quälen von Singvögeln" und "Selbstbefriedigung eines Priesters" vor allem durch gängige

Vorstellungen des Mediums Film als "Sex-Film" denunziert, und damit das mögliche Interesse des Publikums dadurch auf genrespezifische Erwartungen reduziert.
Eine offene Diskussion mit dem interessierten Publikum kann in einem solchen Klima der Meinungsbildung nicht mehr produktadäquat hergestellt werden, da grundsätzlich eine Filmkritik, die auf inhaltliche Motivation und filmästhetische Überlegungen der Filmemacher(in) hinweist, in Österreich kaum (v. a. massenhaft rezipiert) existent ist.

So trifft auch z. B. "Toilette" (Friederike PETZOLD) auf eine uninformierte Öffentlichkeit; ein Teil dieses Publikums ist durch die Arbeit "avantgardistischer" Filmemacher(innen) [25] bereits vorstrukturiert und -informiert. Überlegungen, die sich an "maximaler Ausnutzung der einzelnen Filme" orientieren, müssen auch jene Teile des Publikums miteinbeziehen, die "Nicht-mehr-Kinogängern" sind.
Hier setzt auch die Kritik am empirischen Wert der DICHTER-Studie [26] durch HOPF/KLUGE an.[27]
In der gegenwärtigen Kinosituation (im Kinopark, Verleih) werden jene Menschen, die tendenziell filminteressiert sind, TV-Müdigkeit kann ein Grund dafür sein, durch die Kinoprogrammstruktur in Bereichen boykottiert, die durch unabhängige Filme, die durch Kreativität und Aktualität gekennzeichnet sind, erfüllt werden könnten.
Wenn PETZOLD ihren Film mit der Absicht konzipierte, daß sie damit "eine neue Sehweise des Körpers und ein neues Körpergefühl - übertragbar auf Weiblein und Männlein" [28] vermitteln möchte, ist bei der Präsentation und Rezeption eine Vorinformation notwendig, die auch jene 'Sensation' erkennen lassen kann, die in der kleinsten Veränderung des Bildes oder des abgefilmten Körpers liegt, um einem Publikum, das sich uninformiert eine 5 Minuten Exposition und nach 10 Minuten - wie üblich - den ersten drama-

turgischen Höhepunkt erwartet, in die angestrebte 'neue Sehweise' einzuführen.

Öffnung und Zugang zu solchen Arten von Filmen werden zu oft von Filmemachern und Verleihern unterschätzt und vorab für unmöglich erklärt. Hier findet eine ästhetische Zensur statt, die von den bisherigen marktorientierten Filmprodukten zwar prädisponiert wird, die jedoch gerade mittels solcher Produkte überschritten werden kann.

Die notwendige Vorinformation über einzelne Filme setzt in den Verleih-Institutionen eine andere personelle Besetzung voraus, mit anderen wirtschaftlichen Prämissen als schnellstmögliche Amortisation der Produkte, da im Einsatz solcher Filme,wie z. B. "Toilette" - ein Maximum an Kontakt mit Kinos und Publikum verlangt werden muß, um den Absichten des Filmes auch in der 'Verwertung' zu entsprechen.
Rein wirtschaftliche Rentabilitätsrechnungen werden dadurch ad absurdum geführt: das Bestreben nach Erhöhung von "Konsumakte" eigener Produkte und die damit verbundene Erhaltung eigener Marktanteile werden durch eine solche mögliche Kino- und Film-'Nutzung' hinfällig. Vorherrschende Trends im Kinofilmgeschäft (wie Serien, Star- und Attraktionssystem, etc.) optimal auszuschöpfen, ist das einzige Interesse der privatwirtschaftlich organisierten Filmindustrie, da filmästhetische Innovationen und damit eine unberechenbare Verunsicherung von Wahrnehmungsstrukturen einer vorkalkulierten Amortisation zuwider laufen.

Hatte die 'Ästhetik des Films' vor der Durchstrukturierung des Kinomarktes durch Monopolisierung [29] noch die Möglichkeit, in gewissem Grade auf die besonderen Interessen und Erfahrungsdispositionen seines Publikums zu reagieren, unterliegt die Ästhetik im heutigen Filmgeschäft einer marktorientierten 'Verleihdramaturgie', die sich

durch Angebot eine bestimmte Nachfragekapazität normiert, und damit die ökonomische Unsicherheit der Verwertung herabzusetzen imstande ist.

Der gleichen Verleih-und-Kino-Praxis fallen auch Produkte zum Opfer, die sich wie z. B. "Schwitzkasten" durch hohe Authentizität in der Darstellung und im Konflikt auszeichnen und dadurch eine genaue Beobachtung im Detail vom Zuschauer erfordern:

"Er (der Film, Anm. F. G.) versucht das gewöhnliche Leben, das die meisten Menschen führen (müssen), ernst zu nehmen (...). - Die Personen des Filmes sind manchmal gleichgültig, ängstlich, oft kleinlich, reagieren plötzlich und unüberlegt, sie haben Sorgen, Probleme und Haltungen, die der Zuschauer kennt, erkennen kann: eine Alltagsgeschichte, die - wie wir meinen - trotzdem (oder gerade deswegen) interessant und spannend ist" [30].

In einer Filmkritik wird auch das Problem angesprochen, das dieser Film dem Zuschauer bereiten wird, da "er die von 'Mundl & Co' deformierten Zuschauererwartungen attackiert" [31].

Bei "Schwitzkasten" beruht die Realitätswirkung nicht darauf, wie es METZ bei Kinofilmen für typisch kategorisiert, nämlich daß "die völlige Irrealität des filmischen Materials der Diegese Realität verleiht" [32] - also eine eigenständige Kinorealität entsteht, in die für den Zuschauer gilt, sich einzufinden, sondern daß das 'Authentiebestreben' in der Inszenierung (durch Laiendarsteller, Orte, Handlungsmotive) keinerlei Material für eine Kinorealität liefert.

Dies bedeutet zuallererst einmal, den Zuschauer nicht zu überreden (durch filmische Mittel, noch durch kinospezifische Schauwerte kommerzieller Produkte), ihn

'ernst' zu nehmen in seinem Interesse an Herrmanns Geschichte, "die hier und heute spielt", und "nicht von Leuten mit spektakulären Berufen" [33].

ZENKER (Autor) und COOK (Regisseur) haben sichtlich kein 'zynisches Bild vom Menschen'.
Sie wollen die Erkenntnis- und Phantasiefähigkeit nicht an bloße abstrakte Klischees und Einbildungen binden, um damit 'Kinorealität' herzustellen. Vielmehr ist ihnen bewußt, daß es "in der gesamten Bewußtseinsindustrie um Menschen und menschliche Hirne geht", deren wie Hermanns Grundintentionen dahin gehen, glücklich zu sein; Rückschläge im Privaten (Vera) wie im Berufsleben hindern vorerst Hermann darin, dieser Intention zu entsprechen. Dem Zuschauer werden in zwei Stunden menschliche Entwicklung und Perspektiven zur Lösung dieser Problemstellung vorgeführt. Die Phantasietätigkeit des Kinozuschauers, die eine "Art lebenslänglicher Film" [35] darstellt, wird in "Schwitzkasten" um die Geschichte Hermanns zusätzlich erweitert, ohne daß diese 'Erweiterung' der Erfahrung mit einem ästhetischen 'Gemetzel' - durch Kamerafahrten, Schnittkapriolen, etc. erkauft werden soll, sondern dadurch, daß unspektakulär–zum gewohnten Kinoerlebnis - ein Abschnitt aus dem Leben eines 25-jährigen erzählt wird.
"Vor allem das Bewußtsein und die Einstellungen des Publikums werden durch die Gängelungen und Trends des Filmmarktes geprägt. Dieser Umstand schlägt dann wieder auf die gesamte Filmszene zurück" [36].

Das Gegenteil eines ästhetischen 'Gemetzels' ist es, das Wissen um medienspezifische Darstellungsstrategien , wie z. B. die interne Steigerung der filmischen Einstellungen, die Beachtung des Kontext der Anschlüsse, die Synthese von dynamischer Bild- und Tonlösungen mit dem Ziele zu gebrauchen, den eindimensionalen Akt der

Bild- und Tonaufnahme in dessen mehrdimensionalen Möglichkeiten zum Nutzen der zu erzählenden Geschichte und damit adäquat dem Erkenntnisprozeß des Publikums einzusetzen.

II. 10. Beispiel: Zeiterfahrung durch Film

Dazu ein Beispiel aus "Unsichtbare Gegner" (EXPORT - 1977): mit dem Hilfsmittel Video wird hier die Sequenz, in der sich eine Frau und ein Mann über ihre Beziehung unterhalten, durch Zeitverschiebungen intensiviert, ohne dadurch vom Inhalt des Gesagten (Gezeigten) abzulenken, davon wegzuführen:

Die Zeiterfahrung des Zuschauers, der die Filmszene als etwas Gegenwärtiges erlebt, wird verunsichert; dadurch entsteht eine Verallgemeinerung des Gesagten, da es wegführt vom konkreten Anlaß, von den konkret sichtbaren Akteuren.
Bekanntes (Inhalt des Dialoges über zwischenmenschliche Beziehungen) wird durch technische Hilfsmittel derart verändert - durch bewußten Einsatz filmkünstlerischer Mittel-, daß sich die Apperzeption hin auf die Allzeit-Wiederholbarkeit des Dialoges richtet. Diese Handhabung filmtechnischer Hilfsmittel (Filmspezifik: die Zeiterfahrung) läßt neue Erkenntnisse über die Wirklichkeit zwischenmenschlicher Beziehungen zu.

Hält die technische Reproduktionsmöglichkeit des Filmes durch Überbrückung räumlicher und zeitlicher Barrieren an sich (medienimmanent) bereits Erkenntniswerte über vertraute Gegenstände und Situationen durch Überbrückung von Zeit (Zeitabläufe) und Raumerfahrung (Vergrößerung, etc.) bereit, und wird diese technische Reproduktionseigenschaft des Filmes zu einem Wertkriterium verabso-

lutiert (KRACAUER, BAZIN), so wird hier am Beispiel - in der Sequenz von "Unsichtbare Gegner" - der von der Filmautorin bewußte Einsatz als künstlerische Verfahrensweise demonstriert.

Erkenntnis durch Film wird hier nicht durch Ähnlichkeit der gegebenen Sitiation angestrebt, sondern dadurch bestärkt, daß die Realität (des Abgefilmten) in der Zeit als veränderbar (als bereits geschehen, als noch zu Geschehendes) vermittelt wird.
Damit tritt eine Informationsänderung durch die technische Reproduktion ein: jedoch nicht nur durch Reproduktion bestimmter Sinnestätigkeit (und damit als medienimmanente vom Filmautor unabhängige Qualität), sondern sie (=die Information, Anm.F.G.) wird durch bewußten und damit wertenden Einsatz filmspezifischer, medienimmanenter Möglichkeiten erweitert.

Diese Erkenntnis, die z.B. KRACAUER in seiner "Theorie" unter Auslassung der Definition der Rolle des Autors unterschlägt, wird durch Überbetonung in einer Reihe von 'Experimentalfilmen' (ein wesentlicher Ausdruck österreichischen Filmschaffens in den 70-ziger Jahren:"Wien-Film:1896-1976", "Protokoll einer Montage") zuungunsten des Publikums dort eingesetzt, wo medienimmanente Möglichkeiten zu filmkünstlerischen Verfahrensweisen genutzt werden, diese jedoch den Rezeptionsmöglichkeiten des Zuschauers enteilen; dadurch stoßen dann die genannten Filmkunstewerke auf ein Unverständnis von Seiten des Zuschauers, das bis zur ablehnenden Haltung in der konkreten Rezeptionssituation reichen kann, da die Verhältnismäßigkeit der Zweck-Mittel-Relation in der Anwendung nicht adäquat der Aufnahmefähigkeit eingeschätzt wird.

Das mögliche Gelingen, wie hier in der Sequenz von "Unsichtbare Gegner", hängt stark von der Abstraktionsleistung

des einzelnen Filmemachers (Filmemacherin) ab, nämlich auf vorauszusetzendes Reflexionsumfeld und -möglichkeit des Publikums einzugehen, um damit im filmkünstlerischen Verfahren, das sich - den Marktgesetzen entsprechend- meistens in der Dauer von zwei Stunden niederschlägt, festzustellen, welche Zeichen und -gebilde (im Film) in sozialer Kommunikation, nur darüber wird im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit gesprochen, bereits vorab im Bewußtsein des Zuschauers mehr bedeuten können, als wofür sie unmittelbar stehen.
Und dabei eine 'Mischung' von bekannten und unbekannten Strukturen und Zeichen zu komponieren, darin liegt wohl die filmkünstlerische und damit auch kulturelle (im Sinne eines umfassenden Kulturbegriffes) Zukunft österreichischer Produktionen.

Sicherlich hängt gerade die Wirkung des Filmes "Unsichtbare Gegner" - unabhängig von den Pressemeldungen - von diesem 'Mischungsverhältnis' zwischen Bekannten (Verunsicherung der Existenz; dramaturgisch einfache Erzählungsweise) und Unbekannten (Teile in der filmischen 'Erzählweise', Zeitverschiebung in der Fläche des Bildausschnittes, wie in der beschriebenen Sequenz) ab; - vielleicht auch davon, daß EXPORTs Praxis als Film-'Avantgardistin' dieser filmkünstlerischen Verfahrensweise Vorschub leistet.

II. 11. Beispiel: Die Wirklichkeit weiterträumen

"Wäre der Mensch aller Fähigkeit bar, (...) zu träumen, könnte er nicht dann und wann vorauseilen, um in seiner Phantasie als einheitliches und vollendetes Bild das Werk zu erblicken, das eben erst unter seinen Händen zu entstehen beginnt, dann kann ich mir absolut nicht vorstellen, welcher Beweggrund den Menschen zwingen würde, große und anstrengende Arbeiten auf dem Gebiete der Kunst, Wissenschaft und des praktischen Lebens in Angriff zu nehmen und zu Ende zu führen. (...). Der Zwiespalt zwischen Traum und Wirklichkeit ist nicht schädlich, wenn nur der Träumende ernstlich an seinen Traum glaubt, wenn er das Leben aufmerksam beobachtet, seine Beobachtungen mit seinen Luftschlössern vergleicht und überhaupt gewissenhaft an der Realisierung seines Traumgebildes arbeitet. Gibt es nur irgendeinen Berührungspunkt zwischen Traum und Leben, dann ist alles in bester Ordnung [37].

In den österreichischen Filmproduktionen der 70-er Jahre scheint kaum noch etwas vorhanden zu sein, das das Verhältnis zwischen Publikum und Filmkunstwerk zu konditionieren imstande ist.

Jene Verwandtschaft des Filmes mit dem Traum, wie sie sich in der 'polymorphen Partizipation' [38] - mit hoher Ich-Beteiligung des Zuschauers ausdrückt, der - passiv - in die Dunkelheit des Kinos getaucht ist, sich in einem 'geistigen Schwindelgefühl' [39], in einer Art 'Trance' [40], in 'Filmtrunkenheit' [41] oder in einer Art 'Rausch' befindet und dabei mit reduziertem Bewußtsein seine psychische Distanz zum Geschehen auf der Leinwand aufgibt, scheint beendet zu sein.

Filme eines MADAVI können partikulär diesen Zustand vorübergehend erzeugen - durch hohe optische Überzeugungs-

, ohne jedochinderFilmdauer diesen 'Film-Traum' - Zustand beizubehalten.
Durch Reduktion vorhandener Produktionsgelder scheint eine Verintellektualisierung des Filmkunstwerkes einzutreten, die im besten Fall zu einer Verwissenschaftlichung des Weltbildes und Menschenbildes im Film führt.

Das Verhältnis Film und Traum ist nicht mit dem utopischen Moment im Film zu verwechseln, das sich in Form von Science - Fiction affirmativ an ein offensichtliches - aus den gegebenen gesellschaftlichen Ängsten und Existenzkrisen - Bedürfnis wendet.

Dabei soll es auch nicht um filmische Erzählungen gehen, in die - konkret eingebettet - aus der Logik und Entwicklung der Handlung selbst sich entwickelnd und motiviert die Zukunft antizipierende Produktionsweisen geschildert werden (siehe z. B. in : ALPENSAGA, 1. Teil).

Es sollen jene Momente filmspezifischer Gestaltungsmöglichkeiten angesprochen werden, die Phantasien, Assoziationen im Zuschauer entstehen lassen, die nicht nur kurzfristig mögliche Phantasien bei der Rezeption hervorrufen, sondern auch auf mögliche sinnliche Erfahrungswerte, die im Kontrast zur täglichen Lebenserfahrung und -entfaltung stehen, hingewiesen werden.

So erkennt KRACAUER in der 'nackten Realität' Traumelemente; "vielleicht erscheinen Filme dann am meisten als Träume, wenn sie uns durch krasse und ungeschminkte Gegenwart natürlicher Gegenstände überwältigen - als hätte die Kamera sie gerade eben dem Schoß der Natur abgerungen und die Nabelschnur zwischen Bild und Wirklichkeit wäre noch nicht zerschnitten" [43].

Dagegen stehen Möglichkeiten des Films, die zur Etablierung von Phantasie dienen, "Schulung des menschlichen Möglichkeitssinnes" zu sein, die nicht nur in der vorgegebenen Handlungskonstellation, im Figurenaufbau - also in der Schilderung konkreter gesellschaftlicher Erscheinungsformen mit perspektivischer Entwicklung existieren, sondern darüberhinaus in der sinnlich - erfahrbaren Veränderung, w z. B. in der veränderten Raum - Zeit - Beziehung realisiert werden .

Abzugrenzen ist diese Phantasieentwicklung im (und durch) Film auch von jener Sensibilität, die DARD 1928 - am Höhepunkt der Stummfilmproduktion - erstmals in Worte zu fassen verstand:

"Man hat tatsächlich in Frankreich noch nie eine Sensibilität wie diese beobachtet: passiv, persönlich, so wenig humanistisch wie humanitär wie möglich; zerstreut, unorganisiert und ihrer selbst unbewußt wie eine Amöbe; ohne Gegenstand, oder besser, sich allen (Gegenständen) anheftend wie Nebel, sie durchdringend wie Regen; schwer zu ertragen, leicht zu befriedigen, unmöglich zu zügeln; überall, wie ein aufgescheuchter Traum, jener Grübelei verfallen, von der Dostojewskij spricht und die ständig aufspeichert, ohne irgend etwas von sich zu geben" 44).

Genauso wenig soll eine Bestimmung von 'produktiver' Phantasie durch Filmerlebnis mit jener Stimmung einer Filmgeneration verwechselt werden, wie sie KREIMEIER für die beginnenden 70-er Jahre beschreibt:

"Slogan wie 'neue Sensibilität', 'Underground' usw. begünstigen in vielen verwirrten Köpfen die Vorstellung, in einem der Monopole unzugänglichen Bereich der Filmproduktion sei ein neues Eldorado der ästhetischen Phantasie, der individuellen Kreativität und der politischen Emanzipation entstanden" 45).

Mit der Funktionsbestimmung von Kunst - als Reduktion auf bloße Illusion und Verklärung durch Fiktive Literatur bzw. Literatur als 'monologische' Kunst (so), die im Hegelschen Sinn durch die AV-Medien aufgehoben wird, kommt es zu einer ikonographischen Begeisterung, die durch die ständig wachsende Produktivkraft der Medientechnologie gestützt wird und vor allem durch die von ihrer Klasse entfremdeten Intellektuellen aufgegriffen wird, die vorab ihren Höhepunkt in einer Hochgestimmtheit durch 'ständige Kontemplation' und in der 'Versenkung in den Tiefraum der Bilder' eine Verwechslung mit politischer Freiheit ermöglicht.

Der österreichische Film vergibt sich seine Chance wiederholt dadurch, daß er phantasielos bleibt:

'phantasielos' im Aufgreifen und Darstellen sozialer Beziehungen - nicht reduziert auf Interaktionsbeziehungen der Individuen - eigebettet in eine Gesellschaft, die als "Summe der Beziehungen, Verhältnisse" verstanden wird, in die die Individuen eingebunden sind.

So verliert der Film "Unsichtbare Gegner" eben dadurch an Relevanz, wie er gesellschaftliche Beziehungen bzw. Individuen als "Teil einer pathologisch bestimmten Welt" [46] zu fixieren glaubt; - dargestellt als Bedingung menschlichen Lebens.

Der österreichische Film vergibt sich seine Chance, in dem er nur partikulär phantasievoll ist, ohne dadurch den "Schlüssel zum motorischen Apparat" zu finden, ohne mit Phantasie den "progredienten Weg zur Praxis" zu entwickeln, indem er realistisch bleibt, Literaturverfilmungen produziert, einzig Zustandsschilderungen - voll künstlerisch zwar umzusetzen imstande ist (wie "Jesus

von Ottakring"), aber Kunst - im Sinne Freuds - als Rettung der Wünsche vor der Neurose pflegt.

Bedeutet für HEGEL - Phantasie bezogen auf den produzierenden Künstler - die "Vernünftigkeit des Wirklichen" zur Darstellung gelangen zu lassen, so ist die Methode der Realitätsaneignung, etwas als "vernünftig" zu erkennen, jene, die dem Prinzip der "Konfliktbewußtseinmachung" verpflichtet ist.

Mit der Anwendung dieser Methode wächst die Bedeutung des Kinospielfilms, wie er in und für Österreich möglich ist; denn im Kinospielfilm - im Gegensatz zum TV-Film (sowohl was die organisatorisch-institutionellen wie ästhetischen Möglichkeiten betrifft) - können Geschichten erzählt werden, die im TV nicht möglich sind:

Mut zur 'Subjektivität', zur 'Provokation' - auch zur politischen - lassen 'Phantasmagorien' entstehen, Kino - 'Träume', die man vorab vom Kino aus Gewohnheit erwartet.

Damit wird jedoch auch die Möglichkeit geschaffen, Phantasie - als Teil menschlicher Vorstellungskraft, von der ein Teil der "Kitt (ist), der die Menschen im gesellschaftlichen Zwangverhältnis hält" und der andere Teil, der "außerhalb des Verwertungsprozeßes der menschlichen Arbeit (ist) - der 'Zigeuner', der bevorzugt in den Ghettos der Kunst, der schönen Gefühle, der Familie..." kaserniert wird, als neue, realistische Produktivkraft zu erkennen, da Phantasie ja nur dann nicht realistisch ist, "wenn von einem repressiven Realitätsprinzip ausgegangen wird". [48)]

Worin kann nun eine 'Neubestimmung' der Aufgaben des österreichischen Filmschaffens bestehen, die sich auf

keine 'Medieneuphorie' berufen will, sondern sehr wohl die progrediente Funktion der Kritik an bestehenden Vermittlungsformen der Massenmedien durch Entgegensetzen neuer formaler und inhaltlicher AV-Lösungen einbezieht, aber darüber hinaus im Aufnehmen von sozialen Lebensinteressen und - bedürfnissen besteht ?

Die Möglichkeit für den einzelnen Filmschaffenden besteht gerade darin, daß er - hiebei sind mögliche Beschränkungen produktiv zu machen - Filme zu produzieren imstande ist, bei denen er auf keinerlei nationale Filmtraditionen Rücksicht zu nehmen genötigt ist; in dem Sinne, daß er auf keinerlei nationale filmkulturelle Ausdrucksformen und Marktrücksichten replizieren muß (und kann). Gleichzeitig kann er jedoch die progressivsten Traditionen internationaler Filmproduktionen ungebrochen aufnehmen und diese - in einer von Marktmechanismen relativ (im Vergleich zu Ländern wie der BRD, Frankreich oder Italien) unabhängigen Produktionssphäre verwirklichen. Schließlich kann er diese Produkte - wiederum (relativ) unabhängig von kommerziellen Verleihstrategien - gestützt mit öffentlichen Geldern einem Publikum präsentieren. Diese aufgezeigten Möglichkeiiten kreativ produktadä - quat zu entwickeln, ist einer der größten Chancen des nationalen Filmschaffens.

Infolge dieser 'relativen' Unabhängigkeit kann jedoch nicht auf eine entsprechende grenzenlose individuelle Originalität geschlossen werden:
Dieser relativen Unabhängigkeit steht die soziale Lage des einzelnen Filmemachers gegenüber, dessen 'Freiheit' z.B. so weit geht, daß dieser frei ist von möglichen Verwertungsstrukturen (Kinos, Abspielstellen), in denen sich erst das Produkt seiner Arbeit als Massenkultur-Film realisieren könnte, bzw. er liefert sein Produkt ohne weitere Einflußmöglichkeiten an Verleihorganisationen ab; aber in dieser sozioökonomischen Situation gibt es

unübersehbare Parallelen mit der als Zielpublikum anzusprechenden Gruppe, die sich überwiegend in der gleichen Situation befindet:

gekennzeichnet durch zunehmende Entfremdung von den geschaffenen Produkten; z. B. die Zielgruppe der Intellektuellen - spür - und objektivierbare Verproletarisierung.

Eine wirtschaftliche Grundsituation, die sich tendenziell in der Abkapselung von Marktgesetzen (der überwiegende Teil der Filme der letzten Jahre wäre ohne öffentliche Mittel nicht produziert worden) äußert, schafft jedoch peripher neue Möglichkeiten für Produktion, Verleih, Abspiel .
Es bleiben jedoch vorerst jene Qualitäten neu zu bestimmen, die sich aus dieser 'besonderen' ökonomischen Grundsituation ableiten lassen: so z. B. die handwerkliche Produktionsweise (kleine Teams, persönliche Kontakte mit allen Beteiligten) erlaubt Öffnungen für Innovationen wie Abspielstellen außerhalb von Kinogebäuden, die Diskussion und Gespräch über das Gesehene miteinander fördern.

Jene 'Relativität' der auf Grund ökonomischer Bedingungen geschaffenen Produktionsweise, verführt jedoch allzuleicht dazu, diese 'Freiheiten' in einer subjektiv-idealistischen 'Originalität' aufzuleben, die zwar noch dem einzelnen Schaffenden zur Verfügung steht, aber dabei den objektiv begründeten subjektiven Bedürfnissen des Zielpublikums nicht entgegenkommen bzw. von diesem verstanden werden kann.

Eine mögliche Entwicklung formaler Innovationen muß in unmittelbare Relation mit dem Aufgreifen und Weiterentwickeln sozialer Bedürfnisse breitester Publikumsschichten gesetzt werden:

So müssen Inhalt und Form auf den aktuellsten Stand der Sozialwissenschaft und technischen Beherrschung der filmischen Mittel stehen - Beherrschung des filmischen Handwerkes als Voraussetzung:

vorgegeben wird dies einerseits durch eine TV-Gewohnheit wie TV-Spezifik, die sich sowohl durch die qualifizierte Handhabung der AV-Mittel und im raschen Aufgreifen gesellschaftlich - relevanter Themen (in Dokumentationen, Magazinsendungen; TV-Filmen: "Praxis - oder die Sache, die keiner will"; "Der Zauberlehrling") äußert, ohne daß diese TV-Spezifika jene sinnlichen Qualitäten des Kinospielfilmes erweitern noch ersetzen können.

Der Qualität der Schnelligkeit in der Vermittlung und der Qualität des Massenempfanges hält der - nicht in Produktion, Verleih oder Kino monopolisierte-Kinospielfilm mit seinen sinnlich aktivierenden Möglichkeiten stand:

dabei spielt die Entfaltung von 'produktiver' Spontaneität und progredienter Phantasieentwicklung eine nicht unbedeut ende Rolle.

So wenig es Zufall ist (infolge der konkreten Lage des österreichischen Filmschaffenden), daß gerade ein Film wie "Gefischte Gefühle" (eine Produktion, die relativ unabhängig - und damit auch mit allen Nachteilen - von möglichen Marktchancen erarbeitet werden konnte) dieses Verhältnis zwischen TV-Anstalt und Kinofilmproduktion thematisiert, so verwundert auch nicht, daß ein Regisseur (MADAVI), der seit 1970 als Ausländer in Österreich Filme macht ("Die glücklichen Minuten des Georg Hauser","Notausgang", "Die blinde Eule") zu dem Schluß kommt:

"Filme mit dem Anspruch des Kreativen und der mediengerechten Gestaltung können meist nur unter persönlichen

Opfern des Filmemachers entstehen" [49].

Weiters führt er die mögliche Rolle eines in Österreich arbeitenden Filmemachers an:

"(...) Märtyrer ist keine sinnvolle Rolle, dann soll ein Filmemacher in einer ihm und seinem Medium angemessenen Weise schon eher Partisan für eine bessere Zukunft sein, in der neben anderem auch wirklich schöpferische Filme realisiert und akzeptiert werden" [50].

ANMERKUNGEN : Kapitel II

1. Dokumentationszentrum Action (Hrsg.): Katalog geförderter österreichischer Filme, Wien - o.J.

2. Hans Magenschab : Demokratie und Rundfunk. Hörfunk und Fernsehen im politischen Prozeß Österreichs, Wien - 1973,S 329

3. Vgl. Dokumentationszentrum: Katalog

4. siehe dazu : ORF-Almanach 1974: TV-Magazine und -Reihen, Wien - o.J., S 151

5. a.a.O. , S 149

6. a.a.O. , S 149

7. siehe dazu: ORF Almanach 1977: Professionalismus als Prinzip, Wien - o.J., S 53

8. Friedrich Knilli: Lieutenant Gustl - ein k.und k, Antisemit aus bundesrepublikanischer Sicht, in: Friedrich Knilli, Knut Hickethier und Wolf Dieter Lützen: Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung ? , München - 1976, S 140

9. Gustav Ernst: Zur Rezeption von Exit ... Nur keine Panik, in: Wespennest 1980, Nr.40, S 18

10. a.a.O.,S 20

11. Friedrich Geyerhofer, Michael Hopp:Die eiserne Maske, in: Neues Forum, Heft 282/283, 1977,

12. Peter Bächlin: Der Film als Ware, Frankfurt/M. - 1975, S 114

13. George A. Huaco: Elemente einer Soziologie der Filmkunst, in: Berkeley Journal of Sociologie, 7, 1962, S 63 - 75, 82 - 84, zitiert nach: Dieter Prokop: Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik - Soziologie - Politik, München - 1971, S 230 ff

14. Michael Dost, Florian Hopf, Alexander Kluge: Filmwirtschaft in der BRD und in Europa. Götterdämmerung in Raten, München - 1973, S 75

15. G.W.F.Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Frankfurt - 1977, S 363ff.

16. ORF - Almanach 1974. Hrsg. v. Österreichischen Rundfunk und Fernsehen, Wien -o.J., S 48

17. a.a.O., S 48

18. Gerd van Elst: Fernsehen und Emanzipation, Köln-1978, S 147 ff

19. Dieter Prokop: Drei Thesen über Filmpolitik, Filmwirtschaft und Filmkunst, in:Hopf, Dost, Kluge: Filmwirtschaft, a.a.O., S163ff

20. Rosa Luxenburg: Sozialreform oder Revolution, in: Schriften zur Theorie der Spontaneität, Hamburg - 1970, S 18

21. Vgl. Prokop: Filmwirtschaft, a.a.O., S 226

22. siehe dazu: Programmunterlagen der XXIX. Berliner Filmfestspiele 1979

23. Staberl:Wo man Scheiße subventioniert, in: Kronen Zeitugg, 20.11.1977, s.a.: Kronen-Zeitung 6.12.1977

24. Vgl. Dokumentationszentrum: Katalog

25. Ernst Schmidt jr.: Österreichischer Avantgarde - und Undergroundfilm 1950 - 1980, Hrsg.v.d. Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikation - und Medienforschung, Folge 6 , Wien - 1980

26. Ernest Dichter Ltd.: Bericht zu einer motivpsychologischen Studie über die Einstellung des deutschen Publikums gegenüber dem Kino bzw. Filmtheater in seiner derzeitigen Erscheinungsform, Berlin -1969

27. Dost, Hopf, Kluge: Filmwirtschaft..., a.a.O., S 89ff

28. Friederike Petzold: Toilette, in: 9.Internationales Forum des Jungen Films, Nr.5, Berlin - 1979

29. Dieter Prokop: Soziologie des Films, Neuwied und Berlin - 1970, S 155ff , (Soziologische Texte 69)

30. Helmut Zenker: Zu diesem Film: Schwitzkasten, in: 9. Internationales Forum des Jungen Films, Nr. 7 , Berlin-1979

31. Josef Kernst: Kulturquerschnitte, ORF - 13.10.1978

32. Christian Metz: Semiologie des Films, München-1972, S 29ff

33. Zenker: Zu diesem Film:..., a.a.O.

34. Dost, Hopf, Kluge: Filmwirtschaft.....,a.a.O., S 84

35. siehe dazu: Vagn Börge: Weltmacht Film, Wien - 1960, S 15

36. Mansur Mahdavi: Anmerkungen zur Filmsituation, in: Materialien der 3. Österr.Filmtage, Kapfenberg - 1979, S 3

37. Dmitri I. Pissarew, zitiert nach W.I.Lenin: Was tun ? Werke Bd. 5 , S. 380 - 381

38. Edgar Morin: Der Mensch und das Kino (Le Cinéma ou l'homme Imaginaire, Paris - 1956), Stuttgart - 1958

39. Gilbert Cohen Seat: Film und Philosophie (Essay Sur Les Principes D'une Philosophie du Cinema, Bd.I., Paris - 1946) , Gütersloh - 1962

40. Rudolf Arnheim: Film als Kunst (1932), Frankfurt-1978

41. Fritz Stückrath: Der Film als Erziehungsmacht, Hamburg - 1953

42. Siegfried Kracauer: Theorie des Films (Theory of Film, New York - 1960), Frankfurt - 1973

43. Kracauer: Theorie...., a.a.O., S 224

44. Michael Dard: Valeur humaine du Cinema, Paris-1928, S 10

45. Klaus Kreimeier: Kino und Filmindustrie in der BRD, Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945, Kronberg/Ts.-1973, S 268ff

46. Ulrich Gregor: Geschichte des Films, München - 1978,S.243-245

47. Peter Schneider: Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution, in:Kursbuch 16, Frankfurt-1969, S 17

48. Dost, Hopf, Kluge: Filmwirtschaft....., a.a.O., S 74ff

49. Mahdavi:Anmerkungen....., a.a.O., S 3

50. Mahdavi:Anmerkungen....., a.a.O., S 3

KAPITEL III: Zur Situation österreichischen Dokumentarfilmschaffens

In WILDENHAHNs Buch "Über synthetischen und dokumentarischen Film" zitiert er BOSSAK Jerzy, Dozent an der Filmhochschule in Lodz, der dem Dokumentarfilm "als Ausdruck des gesellschaftlichen und künstlerischen Bedürfnis" in seiner Anfangszeit einen Widerstand gegenüber der zeitgenössischen Spielfilmentwicklung nachweist, ihn in seinem Charakter als 'realistisch' einstuft, dessen Aufgabe es ist, "die zeitgenössische Welt zu zeigen und zu interpretieren".

Entscheidendes Kriterium zur Beurteilung des österreichischen Dokumentarfilmschaffens in der Gegenwart scheint BOSSAKs Einschätzung zu sein, daß der Dokumentarfilm "von der Voraussetzung ausgeht" (in der ersten Zeit seiner Entwicklung, Anm. F. G.), "daß der Spielfilm unfähig ist, irgendeine dieser (obengenannten Aufgabe des Zeigens und Interpretierens, Anm. F. G.) zu erfüllen" [1].

Für WILDENHAHN trifft "diese Voraussetzung nicht zu. Der synthetische Film kann seine gesellschaftliche Aufgabenstellung stets zurückgewinnen, und zwar über die Vorarbeit des Dokumentarfilmes".
WILDENHAHN unterstreicht weiters die Funktion eines Spielfilmschaffens in Abgrenzung zum Dokumentarfilm: "Ja, er muß es tun, weil der Dokumentarfilm durch seine Begrenzung nur einen beschränkten gesellschaftlichen Bereich bearbeiten kann" [2].

III.1. Distribution und Öffentlichkeit

In einer Auflistung österreichischer geförderter Filmproduktionen der letzten Jahrzehnte (gefördert vom Bm. f. U. u. K. bzw. Kulturamt der Stadt Wien bzw. Wiener Filmfonds) werden ca. 450 Lang- und Kurzfilme aller möglichen Genres und Mischformen genannt.
Auffallend dabei, daß nur die wenigsten Filmproduktionen derzeit in einem Filmverleih erhältlich sind und weiters, daß noch viel weniger Dokumentarfilmproduktionen tatsächlich in einem Verhältnis 'von Angebot und Nachfrage' produziert worden sind.

Zwei Forderungen sind nach WILDENHAHN zu erfüllen, um ein intaktes Dokumentarfilmschaffen herstellen zu können:

"1. Durch die Vergabe institutioneller oder öffentlicher Gelder, die ihn von kommerziellen Verkaufsbedingungen befreien" und

"2. Durch die Entstehung einer "Bewegung" oder "Schule" [3].

Nachteile sieht WILDENHAHN für ein Dokumentarfilmschaffen aus Punkt 1., wodurch der Dokumentarfilm zu einem "reformerischen" Produkt werden kann.

Inhaltliche und formale Grenzen werden einerseits durch mangelnde Publikumsnachfrage gezogen und andererseits durch zu- und oder abnehmende Liberalität zuständiger Jurys. Das Verhältnis Produkt und Publikum wird im österreichischen Dokumentarfilmschaffen zu wenig betrachtet: denn, ausgehend davon, daß das Produzieren durch subventionierte Produkte-unabhängig eines ins Auge gefaßten Publikums-vor sich gehen kann, enthält es die Gefahr, Produkte zu produzieren, für die keine Nachfrage,

und wenn, dann eine, die durch strukturierte Organisationen (wie Schulen, Bundeswirtschaftskammer, d. h. institutionalisierte Öffentlichkeit) künstlich erzeugt wird.

Ein typisches Beispiel solch eines künstlich erhaltenen Marktes ist die Einrichtung "Österreichisches Filmservice".

Das "Österreichische Filmservice" ist auf der Basis von US-Verleihstellen organisiert. Es nimmt Filme auf, die vollfinanziert wurden und über diese Organisation eine Öffentlichkeit suchen:
Pro Filmausleihe erhält die "Filmstelle" einen Zuschuß durch den Produzenten:
Mobile Oil Austria AG (30 Filme im Programm), BP Austria AG (93 Filme) oder die Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft (32 Filme) etc. sind die Hauptinteressenten dieser Einrichtung, die mit diesen überwiegend 'Public-Relation' Filmen schulische und außerschulische Medienerziehung abdeckt.
'Freiheit der Kunst' wird in diesem Zusammenhang zu einer Freiheit der finanziellen Mittel pervertiert. Welcher österreichische Filmemacher von Dokumentarfilmen kann es sich leisten, pro Einsatz seines Filmes einen Zuschuß diesem "Filmservice" zu geben?

Wird der Film z. B. der Nestle AG "Nahrung für die Menschen" kostenlos an "Interessenten aus der Jugend- und Erwachsenenbildung" [4] abgegeben, so kostet ein ebenfalls für diese Zielgruppe bestimmter Film zum gleichen Thema "Flaschenkinder" laut Verleimitteilung (des Filmladen-Verleihs) 350,-- öS.[5]

Zwei Filme zum Thema "Ernährung in der Welt", der erste von Nestle AG finanziert, der zweite über Nestle AG:

Heißt es über den ersten Film (im Verleihkatalog des

österreichischen Filmservice):
"Dieser bemerkenswerte Film, schön in seiner Einfachheit und menschlich nah, enthüllt dem Zuschauer die mannigfaltigen Probleme der Ernährung der Menschen und diedurch die Menschen angestrebten Lösungen dieser Probleme" [6], so verweist der zweite Film darauf, daß einer der Probleme bei der Ernährung der Welt die Firma Nestle AG ist: "Ein Film über die künstliche Babynahrung in der Dritten Welt und ihre verheerenden Folgen. Unter den Babies, die die Flasche mit Pulvermilch bekommen, gab es dreimal so viel Tote, wie unter den Brusternährten. Brutal setzt der Nestle-Konzern Werbemethoden gegen das Leben der Babies ein, um daraus Profit zu schlagen. Weltweite Kampagnen seit dem Prozeß gegen Nestle versuchen Gegeninformation zu bieten" [7].

Der Dokumentarfilm unterliegt in weit höherem Maße als der Spielfilm der Notwendigkeit von Förderung, da kaum bei der gegenwärtigen Struktur öffentlichen Interesses an Dokumentarfilmen finanzielle Rückflüsse für Produktion zu erwarten sind.
Daraus darf man jedoch nicht schließen, daß ein österreichischer Dokumentarfilm inexistent ist. Neben den momentanen Versuchen des Bm. f. U. u. K. (in der "Kleinen Filförderungkommission") ist der größte Auftraggeber (neben dem ORF) die österreichische Wirtschaft:
Der Fachverband der Film- und Audiovisionsindustrie konstatiert, "daß gerade der Industriefilm als Verkaufsförderungsmittel im Ausland ausgezeichnet geeignet wäre. Außerdem könnten Industriefilme über nicht gewerbliche Verleihanstalten auf nationaler und internationaler Ebene einem größeren Kreis von Interessenten wie Schulen und anderen Institutionen zugänglich gemacht werden" [8].

In den ersten zehn Jahren nach dem 2. Weltkrieg werden in den USA mehr als 4.000 (Kurz)-Filme produziert. Viele

davon werden über Schulen, Klubs, k irchliche Organisationen verliehen. Diese Organisationen erhalten pro Einsatz in Kinos gewöhnlich zwischen 7,50 $ bis 15,-- $, 2,50 $ bis 3,50 $ für jeden Schul-, Klub- oder kirchlichen Einsatz [9].

Diese Art der Verleihorganisationen breitet sich bis Mitte der 50-er Jahre auf Westeuropa und Asien aus, dabei stehen oft 50.000,-- $ an Produktionskosten pro Film bis zu 300.000,-- $ Verleihkosten gegenüber (1:6). Sponsoren, die oft nicht identifizierbar sind, sind Fluglinien, Autofabriken und Ölfirmen.

"Old Crow Bourbon" spezialisiert sich z. B. darauf, Schifilme zu sponsern. Der Filmzuschauer sieht nicht den Namen der Firma, aber er sieht brillante Schiabfahrten in atemberaubender Umgebung, ... [10].

In zunehmenden Maße übernehmen auch staatliche Stellen Sponsortätigkeiten bei Dokumentarfilmproduktionen.

Als Beispiel für mögliche innovatorische Entwicklungen einer solchen Sponsorentätigkeit in formaler Sicht kann England genannt werden:

die Englische Dokumentarfilmschule, deren Finanzierungsquelle das 'Empire Marketing Board' und Regisseure wie Basel WRIGHT, Arthur ELTON, Stuart EGG, John GRIERSON ("Drifters") bzw. Basil WRIGHT und Harry WALT ("Night Mail") oder Alberto CAVALCANTIs "Coal Face" die englische realistische Spielfilmzeit mit beeinflußten.

In den 70-er Jahren kann man bemerken, wie in Österreich verschiedene Bundesländer die Subventionierung von Dokumetarfilmen übernehmen: "Tirol im Film", 12-mal/Jahr à 220 m; "Aktuelle Ereignisse aus Politik, Kultur und Wirtschaft Tirols" oder "Magic Graz" von Kurt FAUDON, Max VRECER, gesponsert vom Fremdenverkehrsbüro Graz. Dieser Film wird 1970 mit dem österreichischen Kulturfilmpreis ausgezeichnet; so wie "Kärnten-Life" ebenfalls von Kurt FAUDON, Max VRECER) scheint "Magic Graz" im Verleihkatalog 'Gratisfilm' des "Österreichischen Filmservice" auf.

Nach Durchsicht verschiedener Kataloge österreichischer Filmproduktionen und nach Durchsicht der aufgelisteten Produktionen [11] kann konstatiert werden, daß ein österreichisches Dokumentarfilmschaffen, das die österreichische gesellschaftliche Situation reflektiert - sie in relevanter Weise widerspiegelt, nicht vorhanden ist. Industriefilme, die von Abwesenheit menschlichen Lebens als subjektiver Faktor der Veränderung geprägt sind, und Werbefilme, wie "Magic Graz" und z. B. "Magic Wien", die von Kameratechniken und Montagesequenzen ihre Originalität und damit Qualität beziehen, dominieren die Gesamtheit österreichischer Dokumentarprodukte.

Das TV (ORF) ist hier ebenfalls überproportional mit Magazinbeiträgen ("Horizonte", "Panorama") vertreten und darf in einer Gesamteinschätzung sicherlich nicht außer Acht gelassen werden.
Über die visuelle Gestaltung dieser Magazinsendungen kommt SPRINGER/HOLZINGER bei einer Untersuchung von vier "Querschnitt"-Sendungen (am 14.11., 28.11., 12.12.73 und am 9.1.1974) zu der Schlußeinschätzung, "daß in keinem der Beiträge im Untersuchungszeitraum die visuelle Gestaltung mehr als rein illustrativen Charakter hat. Nie wurde sie zur Vermittlung selbständiger Information eingesetzt, selten unterstützte sie wenigstens den parallel laufenden Text.
Zumeist folgte das Filmmaterial weder formal noch inhaltlich irgendwelchen erkennbaren Regeln" - "Wenn es (das Filmmaterial, Anm. F. G.) nicht einfach eine Interviewsituation dokumentiert, dann läuft es beziehungslos und nichtsagend neben einem kommentierenden Text einher [12]".

Freie (=unabhängige Produktionen), die unabhängig von Auftraggebern produziert werden, d. h. Filmemacher, die auf eigene Kosten produzieren und anschließend ihre Produkte bei Verleihern, ORF unterbringen, verkaufen, gibt

es im Dokumentarfilmschaffen nicht.
Die strukturelle Unmöglichkeit, freie Produktionen zu realisieren, unabhängig von staatlichen und kommunalen und anderen Institutionen, beeinträchtigen vor allem die gesellschaftspolitische Aktualität und damit die Bedeutung der jeweiligen Produktionen.
Politische Filme, v. a. Interventionsfilme, die konkrete soziale Auseinandersetzungen nicht nur dokumentieren, sondern aktiv durch Herstellung von Öffentlichkeit in gesellschaftspolitische Bewegungen und Auseinandersetzungen eingreifen, sind daher in Österreich als Perspektive und als Kontinuität ausgeschlossen.

Formen der Produktionserstellung auf Spendenbasis wie z. B. der Film aus der Schweiz "Lieber Herr Doktor" (als Unterstützung der Kampagne für die Legalisierung der Abtreibung) oder Filmgruppen wie "Arbeit und Film" in Frankfurt, BRD ("Streik der Hafenarbeiter, Januar 1978"), die mit Unterstützung von Gewerkschafts- und Belegschaftsgruppen arbeiten können, scheinen für Österreich undenkbar.

Filme - außerhalb des ORF - produziert, können nur punktuell realisiert werden (wie "Auf amol a Streik"), wenn durch konkrete Erfahrungen mit ORF die Einsicht in die Notwendigkeit einer Schaffung von "Gegenöffentlichkeit" zum erfolgreichen Durchsetzen politischer (lohnpolitischer) Forderungen Platz greift.
Das - auch im politischen Bereich am Arbeitsplatz, bei Lohnverhandlungen - feststellbare Delegierungsprinzip von Entscheidungen - ist auch im Medienbereich feststellbar.

III.2. 'Brauchbare' Filme

Neben der Vermittlung eines möglichen Menschenbildes steht wiederholt das Argument der formalen Umsetzung, das ästhetische Moment, im Mittelpunkt einer Auseinandersetzung mit dem Medium Dokumentarfilm.

"Brauchbare" Filme herzustellen kann insofern zum Mißverständnis führen, da hier darunter meistens kurzatmige tagespolitische Ereignisse einerseits verstanden werden, und andererseits die Absenz einer ästhetischen Vermittlung im Mittelpunkt der Kritik steht.
Unter "brauchbar" - als ästhetisches Kriterium - wird zu verstehen sein, daß Filme ein Ziel, einen Adressaten haben: daß Filme für was gut sein müssen, um mit Begriffen PROKOPS zu agieren, "produktive Spontanität" zu entwickeln imstande sein müssen, um ... schön zu sein.
Unter "brauchbar" ist dabei zu verstehen, mit allen (film)-künstlerischen Mitteln, die zur Verfügung stehen, das Denken, Fühlen, Handeln des Rezipienten dahingehend zu entwickeln, im selbständigen Handeln, in solidarischen Aktionen die eigenen Interessen zu erkennen, in die eigenen Hände zu nehmen und zu verwirklichen.
Eigenschaften wie menschliche Wärme und Disziplin, künstlerisches Verständnis, wie politischer Durchblick, Solidarität in zwischenmenschlichen Beziehungen wie im internationalen Bereich, gilt es zu aktivieren.

Eine Resolution bei den 2. Österreichischen Filmtagen in Karpfenberg unterstreicht die Bedeutung des ORF und fordert diesen auf, im Sinne des Rundfunkgesetzes sich an einer realitätsnahen und umfassenden Auseinandersetzung mit der österreichischen Wirklichkeit neu zu orientieren. Konkretisiert wird diese Forderung in der Forderung nach "Belebung der seit Jahren extrem vernachlässigten Sektoren der Dokumentation und des dokumentarischen Spielfilms" [13].

Im Zuge der beginnenden Verkabelung österreichischer Gebiete stellt sich nicht nur die Frage nach nationalen Programmbeiträgen[14)], sondern es wird auch die Bedeutung von regionalen und lokalen TV-Programmen neu zu bestimmen sein.

Einer der letzten Arbeiten der "Videoinitiative Graz" war ein Projekt bei VEW-Mürzzuschlag-Hönigberg, das richtungsweisend für lokalen TV-Einsatz ist; dadurch wird gleichzeitig die Frage nach dem Verhältnis von 'Medienfachleuten' und Laien neu zu definieren sein; weiters, welchen Gebrauchswert derartig arbeitsteilig produzierten Medienprodukten zugeordnet werden kann, oder, in welcher Form Medienspezifik und filmkünstlerische Verfahrensweisen in ein solches Produkt eingebunden werden müssen, damit der mögliche Gebrauchswert nicht mit Entfernung der am Produkt direkt Beteiligten überproportional abnimmt.

Ausgehend von einer nichtvorhandenen Tradition und damit Erfahrung auf dem Gebiet der Zusammenarbeit von 'Medienfachleuten' und direkt Betroffenen müssen verstärkt internationale Erfahrungen als Grundlage einer solchen, demokratisch orientierten Medienarbeitsweise einbezogen werden.

Im Rahmen der Diskussion rund um die ORF-Reform 1974 wird auf die "sofort zu realisierende" Aufgabe hingewiesen, daß 'Medienmacher' dem Publikum helfen müßten, sich selbst in den Medien darzustellen:
"Dies würde voraussetzen, daß viele Journalisten vom hohen Roß heruntersteigen und die Rolle eines anwaltschaftlichen Journalismus für unterprivilegierte, nicht artikulationsfähige Gruppen und Interessenten zu den ihren zu machen, - was wiederum deren Unabhängigkeit von wirt -

schaftlichen und politischen Pressionen und damit die Verwirklichung innerer Medienfreiheit zur Voraussetzung hat" 16).

III.3. am Beispiel Frankreichs

Französische Vorbilder dieser Produktionsweise, entstanden in den Jahren 1967/68 als Reaktion gesellschaftlicher Auseinandersetzungen ("Cine-Tracts", und Gruppen wie "Groupe Medvedkine" bzw. "Gruppe Dziga Vertov"), weisen mögliche Wege (auch wenn damals noch mit anderen Medien, S-8 Film, 16-mm Film operiert wurde) und können jedoch nur unvollständig in die Reflexion zur konkreten Arbeit eingebracht werden, da diese aufbauend auf gesellschaftliche Auseinandersetzungen das Medium (Film) direkt für aktuelle politische Fragen nutzen konnten.

So heißt es in der Produktionsmitteilung zu den Filmen "cine-tracts":

"Die "cine-tracts" sind kurze Dokumentarfilme agitatorischen Charakters, die im Mai und Juni 1968 von einem Team französischer Filmemacher unter Mitarbeit von Jean Luc GODARD, Chris MARKER und Alain RESNAIS hergestellt wurden, die "cine-tracts" stellen ein Äquivalent zu den revolutionären Plakaten das, die im Mai auf den Häusern erschienen" 17).

Charakteristisch erscheint dabei z. B. die Wandlung eines Filmemachers in Anschluß an diese Arbeiten wie J. L. GODARDs, der zu dem Beginn der 70-er Jahre sich auf Videoarbeiten spezialisierte ("Ici et alle heur", "Numero deux") um schließlich 1980 zum großformatigen Kinospielfilm zurückzukehren.

Ebenso sind Gruppen wie "Gruppe Cinethique" in bezug auf theoretische Auseinandersetzung (zum Thema: Abbild-Realität) von Bedeutung.
Für einen Großteil französischer Filmschaffender bedeutete der Mai 1968 eine Wende in ihrem Selbstverständnis Filme zu produzieren, zu verleihen und sie vorzuführen [18].
Eine zentrale Rolle spielte dabei die Entstehungsgeschichte der "Etats Généraux du Cinéma" (Mai 1968) und deren weitere Entwicklung durch die drei Generalversammlungen (am 26., 28. und 5. Juni 1968). Hier formulierte sich ein Anliegen, über ein 'neues' Kino nachzudenken.

19 Projekte waren das Ergebnis. Eines (Nr. 16) dieser Projekte nannte sich "Die Generallinie; (das Alte und das Neue)". Dabei finden sich Namen von Mitarbeitern, die bereits als Filmregisseure einen Ruf besitzen: Louis MALLE ("L'ascenseur pour L'echafaud" - 1957; "Calcutta" - 1967-69), Alain RESNAIS ("Guernica" - 1950), Jacques RIVETTE ("Paris nous appartient" - 1961; "L'amour fou" - 1968).

Ziele werden dabei formuliert: z. B. Filme als "öffentliches Ereignis" zu werten. Dieser Forderung geht eine ausführliche Analyse der französischen Filmwirtschaft voraus; damit ebenso ein Überdenken des Urheberrechtes; außerdem wird "eine Abschaffung der Trennung von TV und Film (...) zur freien Verfügung" der Angestellten verlangt [19].

Von diesem Zentrum "Etats Généraux" entstanden Filme wie z. B. "Un film comme les autres" (J. L. GODARD), der eine politische Analyse des Mai 1968 macht, ohne Fragen der filmkünstlerischen Verfahrensweisen zu vernachlässigen.

Eine Kritik der Filmgruppe "Cinethique" an der Verleiharbeit des "Etats Généraux" besteht insofern, da diese

auf die Reduzierung, auf "bloße Koordination durch den Aufbau eines Verleih- und Informationsnetzes",[20] auf bloße Informationsstelle hinweist.

III. 4. am Beispiel der Schweiz

Aufgrund solcher Erfahrungen und konkreten Praxis entstand z. B. in der Schweiz "Cine-Libre", ein Dachverband nichtkommerzieller Filmvorführorganisationen; auf Grund eines Berichtes, des "Clottu-Berichtes", einer Eidgenössischen Expertenkommission für Fragen einer Schweizerischen Kulturpolitik.

Auf Grund der Erfahrungen, daß durch Kinofilmausstrahlung durch TV "ein sehr wesentliches Element der Filmkultur - das Ästhetische" [21] entfällt, versucht "Cine-Libre" "ergänzende Arbeit" [22] zu leisten; ergänzend zum Filmangebot, das durch "vordergründiges Rentabilitätsdenken" [23] geprägt wird. Im Artikel 6 der "Cine-Libre"-Statuten wird z. B. die filmkulturelle Zielsetzung beschrieben:

"die Vielfalt der aktuellen Erscheinungsformen sowie die Geschichte und Entwicklung der Filmkunst bekannt zu machen" [24].

- Dabei wird auch auf einen Unterschied zu anderen Organisationen hingewiesen, "die Film nur als Medium benützen, - mit bestimmten Inhalten; bei Filmklubs und Kulturfilm-Gemeinden stehen die durch den Film vermittelten kulturellen Inhalte im Vordergrund"; keinen Widerspruch sieht jedoch "Cine-Libre" bei "gestalterisch anspruchsvollen Dokumentarfilmen" [25].

Animationsarbeit zum Film findet in schriftlicher Form durch Broschüren, Informationsblätter und in mündlicher Form durch Einführungsreferate und Seminare statt.
Die schweizerischen Filmklubs zeigen pro Jahr über 1.000 Filme mit 166.000 Eintritten und bei 79.000 Besuchern in nicht-kommerziellen Spielstellen (gesamt: 245.000 Zuschauer).

III.5. am Beispiel Österreichs

Ausländische Filmdistributions- und Filmaneignungsmöglichkeiten als Beispiele heranzuziehen, soll jene Ineffizienz österreichischer Filmverleihstellen unterstreichen, die unter anderem darin besteht, daß trotz deren Quantität der Diskussionsstand zu diesem Thema gleich Null ist.
Beispiele aus der BRD ('Kommunale Kinos'), aus Frankreich und aus der Schweiz zeigen, daß nur eine gezielte, konkrete Arbeit mit Blickrichtung auf Dezentralisation unter Einbeziehung von praktischer Medienarbeit und - erziehung zur Veränderung der gegebenen Situation beitragen kann.
In diesem Zusammenhang verwundert es auch zu erfahren, daß es in Österreich "ca. 60 Verleihstellen für 16-mm Filme"[26] gibt, die von staatlichen, konfessionellen oder privaten Institutionen getragen werden.

Die im sozialpartnerschaftlich-organisierten Wirtschaftsleben effektivste öffentliche Kraft, der ÖGB, besitzt eine von diesen " 60 Verleihstellen".

Der ÖGB (=Österreichischer Gewerkschaftsbund) mit seinen 1,4 Millionen Mitgliedern wird, wenn er Auftraggeber von Filmproduktionen ist, ein Apologet seiner selbst:

Porträtfilme wie - zum Beispiel - "Die Herausforderung"; Porträt des Gewerkschaftspräsidenten. Die Propagierung des anzustrebenden Zieles erschöpft sich darin, Arbeiterdasein gegen Angestelltenexistenz auszuspielen.
Programmitische Beiträge - wie "Rosa Zeiten" illustrieren und legitimieren Gewerkschaftspolitik im Nachhinein.

Der Mensch - in Belangsendungen der Interessensvertretungen und politischen Parteien im ORF - wird zum Sprachrohr politischer Programme deformiert.
Diese Tatsache ist vor allem bei Belangsendungen der SPÖ-Medienstelle auffallend, da hier die Diskrepanz zwischen Parteiprogramm (aus dem Jahre 1978) und möglicher Realisierung offensichtlich zum Vorschein kommt.

ANMERKUNGEN : Kapitel III

1. Jerzy Bossak: Dokumentarfilm in Polen, Berlin-1968, zitiert nach: Klaus Wildenhahn: Über synthetischen und dokumentarischen Film, Berlin-1973, S 92ff

2. Wildenhahn: Über synthetischen....,a.a.O., S 98

3. Wildenhahn: Über synthetischen....,a.a.O., S 98

4. Österreichisches Filmservice: Gratis-Film-Katalog, Wien-1980

5. Filmladen: Kurzkatalog, Wien-1978

6. Filmservice: Katalog....,a.a.O.

7. Filmladen: Kurzkatalog,..,a.a.O.

8. Filmproduzenten brauchen Hilfe. Auftragsbücher nur spärlich gefüllt, In: Die Presse, 22.9.1978

9. Erik Barnouw: Documentary. A History of the Non-Fiction Film, Oxford-1976, S 219

10. Barnouw:Documentary....,a.a.O., S 219ff

11. siehe dazu: Dokumentationszentrum: Katalog....,a.a.O. Gesellschaft für Filmwissenschaft:Filmkunst- Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft, Nr.57, Nr.60, Nr.62, Nr.65, Nr.69, Nr.73, Nr.78, Nr.82/83, Wien-1970 bis 1979

12. Lutz Holziner, Michael Springer: Untersuchung des Institutes für Gesellschaftspolitik, in:Volksstimme,16.3.1974

13. Österreichische Filmtage: Resolution, Kapfenberg-19.11.1978

14. Gerald Szyszkowitz: Das Kabel kommt - Was tut das Fernsehspiel ?,in:ORF-Spezialinformation: Das Fernsehspiel in FS 1 , November'78-Jänner'79

15. Videoinitiative Graz (Hrsg.): Arbeiter machen Programm, Graz-1980

16. Heinz Fabris: Die Herrschaft der Souffleure, in: Wiener Tagebuch, 1976-Wien

17. Freunde der Deutschen Kinemathek: Verleihkatalog 78/79, Berlin-1978

18. Die Etats Généraux Du Cinema vom Mai 1968:Geschichte, Projekte, Strukturen, in: Dieter Prokop: Materialien...., a,a.O., S 256ff

19. Prokop: Materialien....,a.a.O.,S 263

20. Beatrix Schumacher, Gloria Behrens, Leo Borchard und Rainer Gansera(Hrsg.): Filmische Avantgarde und politische Praxis - Gruppe Cinéthique, Hamburg-1973

21. Martin E.Girod: Cinelibre-Weitermachen?- oder was sonst?, in: Schweizerische Gesellschaft Solothurner Filmtage (Hrsg.): Über die Situation des schweizerischen Filmschaffens, Solothurn-1976, S79-85

22. Girod:Cinelibre.....,a.a.O.,S 80

23. Girod:Cinelibre.....,a.a.O., S.80

24. Girod:Cinelibre....,a.a.O.,S82

25. Girod:Cinelibre...,a.a.O.S 82

26. Signitzer:Massenmedien...,a.a.O., S 115ff

KAPITEL IV: Exkurs: "Versuch über Massenkultur und Spontaneität - D. PROKOP"

Ausgehend vom institutionellen Wandel der Massenproduktion und -konsumtion durch die zunehmende Bedeutung des Marktes und dessen Einfluß auf die Produkte, wirft PROKOP die Frage auf, wie durch AV-Massenmedien individuelle Erkenntnis ästhetisch organisiert werden kann.
Die Einschätzung der tendenziellen Monopolisierung in den Massenkommunikationssystemen, die der Vergesellschaftung der Erfahrungen der Individuen durch Medien und dem daraus resultierenden zunehmenden Gebrauchswertanspruch zuwiderlaufen, führt PROKOP dazu, den Unterschied zwischen "abstrakt-regressiver" Phantasie und "progredienter" Phantasie herauszuarbeiten.
Individuelle Bedürfnisstrukturen werden bei PROKOP jedoch in dem Maße verabsolutiert, wie er sie durch psychoanalytische und ökonomische Kategorien aufzeigt und diese als identisch mit dem Subjekt begreift.

Dazu schreibt MARX (gegen STIRNER) zur Frage Individualitätsentwicklung:

"In der gegenwärtigen Epoche hat die Herrschaft der sachlichen Verhältnisse über die Individuen, die Erdrückung der Individualität durch die Zufälligkeit ihre schärfste und universellste Form erhalten und damit den existierenden Individuen eine ganz bestimmte Aufgabe gestellt, an die Stelle der Herrschaft der Verhältnisse und der Zufälligkeiten über die Individuen die Herrschaft der Individuen über die Zufälligkeit und die Verhältnisse zu setzen. Sie hat nicht, wie Sancho sich einbildet, die Forderung gestellt, daß 'Ich mich entwickle', was jedes Individuum bis jetzt ohne Sanchos guten Rat getan hat,

sie hat vielmehr die Befreiung von einer ganz bestimmten Weise der Entwicklung vorgeschrieben" [1].

"Unterhaltung als Tauschabstraktion" - abgeleitet von der Grundlage jeder gesellschaftlichen Handlung, die der Tausch auf ökonomisch-politisch-sozialen Märkten ist - durch "Institutionalisierung neuer Produktions- und Vertriebsmechanismen wie durch 'freiere Produktionsbedingungen' zu unterbinden" [2], um damit dem "Ideal vom spielerischen und genießenden Individuum" [3] näher zu kommen, sieht PROKOP als einem der ersten Schritte bei der Entwicklung "produktiver Spontaneität".

"Spontaneität", im Sinne PROKOPs, "impliziert stets, wenn sie sich in Emanzipation umsetzen soll, ein theoretisches Durchschauen der gesellschaftlichen und ökonomischen Mechanismen durch die Massen, nicht im Sinne wertfreier Wissenschaft, sondern parteiischer Erfahrung des Gesamtsystems" [4].
Von dieser Ausgangsposition läßt sich auch PROKOPs 'Wiederentdeckung' der Montagetheorie EISENSTEINs erklären.

Anders als JARVIE z. B., der die Realität der Massenproduktion der Medien als Ergebnis 'konvergierender Selektivität' sehen kann, indem er erklärt,

"es ist klar, (...), daß Freizeit, Kunst und Unterhaltung Fälle von konvergierender Selektivität sind. Filme - als Freizeitaktivität, als Kunst, als Unterhaltung - sind einfach eines unter den vielen Angeboten, die unsere unglaublich reichen und vielfältigen Gesellschaften für uns bereithalten" [5],

sieht PROKOP als Alternative zur "Unfreiheit des Individuums" durch "inte grierte Spontaneität" mittels "hochorganisierter Märkte" - "Freiheit des Individuums durch Genuß und Reflexion der Erfahrung durch die 'Arbeit' an den ästhetischen Mitteln der Massenkommunikation".

'Arbeit' wird vor allem als "Reflexion und Überwindung des Warencharakters der Kulturprodukte" definiert [6].

Trotz ausführlicher Darlegung der Bedingungen (in der Interpretation PARSONs Theorie der "generalisierten Medien") für "inte grierte Spontaneität" greift PROKOPs Gesellschaftskonzeption zu kurz, die er wie folgt beschreibt:

"Denkbar und prinzipiell realisierbar ist jedoch eine Gesellschaftsform, in welcher das Realitätsprinzip nicht die Herrschaftsstruktur mit Zwang zu vertreten hat, weil realdemokratische Instanzen zu organisierten gesellschaftlichen Umsetzung und Weiterentwicklung von Bedürfnissen gemäß vernünftigen Maßstäben vorhanden sind. Die Phantasie ist in diesem Fall nicht erst das Produkt des Scheiterns der Wünsche an der Realität, sondern das Ergebnis einer Weiterentwicklung von Erfahrung im Bündnis mit einem an der Vernünftigkeit der gesellschaftlichen Ordnung und entsprechenden Umsetzungsmöglichkeiten von Bedürfnissen sich orientierenden Realitätsprinzip" [7].

Es überraschendiese vagen Andeutungen einer Funktionsbestimmung der "neuen Sensibilität" in einem "denkbaren" Gesellschaftssystem dann nicht, wenn man kurz auf PROKOP's Bestimmung des individuellen Bewußtseins, als Konsumentenbewußtsein herausgearbeitet, eingeht.

PROKOPs utopisch anmutende Gesellschaftsform, wie die kurz anskizzierte, findet in einer psychoanalytisch-funktionalen Erklärung des Individuums ihre Entsprechung. Sie wird von einem "technokratischen Bewußtsein" (HABERMAS) determiniert . Jedoch erscheint sie verkürzt, da die Organisation von Bedürfnissen und Erfahrungen in der Massenkommunikation nicht primär durch die Tauschabstraktion erklärbar wird, sondern dadurch, daß die 'Gesellschaft' nicht aus Individuen, sondern aus der Summe der Beziehungen und Verhältnisse besteht, die die Individuen einzugehen imstande sind.

"Es wird (...) nicht gesehen, daß schon in der einfachen Bestimmung des Tauschwertes und des Geldes der Gegensatz von Arbeitslohn und Kapital etc. latent enthalten ist. Diese ganze Weisheit kommt also darauf heraus, bei den einfachsten ökonomischen Verhältnissen stehenzubleiben, die selbständig gefaßt reine Abstraktion sind; die aber in Wirklichkeit vielmehr durch die tiefsten Gegensätze vermittelt sind ..." [8].

Neue Möglichkeiten individueller Aneignung der Filmkultur unter Nutzung medientechnischer Abbildmöglichkeiten als 'neue Sinnlichkeit' und als Kraft der Veränderung zu erklären, werden durch eine historisch begründete Wiederentdeckung der 'Montagetechnik' in PROKOPs Aufsatz nur vage unterstützt.
Sieht PROKOP in KRACAUERs Konzept "eine Negation des erkennenden Subjektes, zugleich die Abwesenheit produktiver Phantasie und theoretischer Interpretation" [9], so anerkennt er die Montage-Theorie EISENSTEINs als einen methodischen Unterschied der Erkenntnisvermittlung mit ästhetischen Mitteln, der "den Unterschied zwischen abstrakter, regredient organisierter, produktiver Spontanität" [10] aufzeigt.
- Bei EISENSTEIN bedeutet die 'Aktivierung' des Zuschauers die Beteiligung an der Theorie.

ANMERKUNGEN : Kapitel IV

1. Karl Marx, Friedrich Engels: Werke, Bd.3, Berlin-1958, S 424
2. Dieter Prokop: Materialien....,a.a.O., S 44
3. Herbert Marcuse: Psychoanalyse und Politik, Frankfurt-1968 S 50
4. Prokop: Materialien...,a.a.O., S 40
5. I.C.Jarvie: Filmund Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie, Stuttgart-1974,S 17
6. Prokop: Materialien....,a.a.O., S 44
7. Prokop: Materialien....,a.a.O., S 12
8. Karl Marx, Friedrich Engels: Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie, Berlin-1953, S 159
9. Prokop: Materialien....,a.a.O., S 36
10. Prokop: Materialien....,a.a.O., S 36

KAPITEL V: Ein neuer österreichischer 'Realismus' im ORF

V. 1. Gesellschaftlich-technologische Situation

"Tatsache ist, daß zum ersten Mal in der Geschichte des ORF Alltagsprobleme auf breiter Basis offen dargestellt und besprochen werden konnten, ohne Glamourflimmer und Plüschmief. Vielen Schriftstellern hat das Mut gegeben, sich mit der Gesellschaft und ihren Perspektiven wieder auseinanderzusetzen. 'Wieder' deshalb, weil früher jeder Gedanke daran in der Hoffnungslosigkeit, produziert zu werden, früher oder später versackte" [1].

Die internationalen Erfolge einzelner Autoren dürfen jedoch nicht übersehen lassen, daß deren Anteil am Gesamtprogramm (sowohl sendezeitmäßig wie am Produktionskostenaufkommen) äußerst gering ist, und es Jahre harter Auseinandersetzungen bedurfte (siehe Produktionsgeschichte der 'Alpensaga'), bis Literaturadaptionen österreichischer Autoren bzw. originäre österreichische realistische TV-Filme entstehen konnten.

Auch darf nicht übersehen werden, daß erst mit dem Indentantenwechsel 1974 im ORF die Möglichkeit gegeben war, den Autor und dessen Endprodukt nicht ausschließlich als Objekte der 'Verkapitalisierung' zu sehen:

"Wir suchen die Kooperation, wo immer sie möglich ist, weil sie Axiom unserer Unternehmerpolitik darstellt; die intellektuelle und musische Potenz Österreichs international zu kapitalisieren" [2].

Nicht nur persönliche Weltanschauung, sondern auch die Verquickung einer öffentlich-rechtlichen Medienanstalt mit der Privatwirtschaft (sowohl mit Hard-ware-Produzenten

wie mit der Werbewirtschaft) führt zu solchen Äußerungen eines österreichischen ORF-Generalindentanten.

Sind es einzig personelle Veränderungen in der Führung des ORF, die zu einer veränderten Sichtweise österreichischer Gegenwart und Vergangenheit führen?

Gibt es konkrete Ursachen, den Autor nicht - ausschließlich - unter dem Aspekt seiner 'Verkapitalisierung' zu sehen, .. sondern nur mehr als Schiläufer, über den man Erfolgsmeldungen zu berichten weiß - im Stile eines Sportreporters, der Leistungen ausschließlich zu Ehren der Nation sehen will:

"Wollte man nun die 24 FS 1-TV-Spiele (Kosten 35 Millionen) des Jahres 1977 nach sportlichen Gesichtspunkten einteilen, sähe das etwa so aus:

a) die internationalen Siegläufer waren: ... (...)
b) besondere nationale Erfolge hatten die Nachwuchsläufer: ... (...)
c) dazu kommen die vielen guten Leistungen der 'verläßlichen' Läufer, Filme z. B. ... (...)" [3].

Die durch PEVNY konstatierten erweiterten Möglichkeiten österreichischer Autoren,'realistisch' zu arbeiten, oder zum 'Seismographen der Gegenwart' zu werden, entsprangen auch aus technischen und gesellschaftlichen Bedingungen (Kabel-TV; Gebrauchswertansprüche):
So stellt SZYSZKOWITZ fest: "Das Kabel kommt. (...). Was sollen wir denn am plötzlichen 'Tag X' gegen die Flut der exzellent gemachten bundesdeutschen Gegenwartsgeschichten setzen? Gegen den 'Alten', gegen 'Derrick' und den 'Tatort'? Gegen die anderen 200 jährlichen TV-Spiele von ARD und ZDF? Geben wir uns auf? Ist da ein heimlicher Anschluß geplant? Ein endgültiger kultureller

Bankrott? [4] Und in direktem Zusammenhang fordert er auf, "Seismograph der Gegenwart" zu sein.

Bei den oben angesprochenen Krimi-Serien ist eine zunehmend realistische Tendenz zu bemerken; der harte Polizist ohne Familienleben, ohne menschliche Regung ist zunehmend passé (siehe "Kottan"-Folgen im ORF).

Für HOLZER sind die Gründe hiefür in einem zunehmenden Gebrauchswertanspruch der Masse der Konsumenten zu suchen, dem tendenziell durch 'realistische' Geschichten entsprochen und der oberflächlich - am Rande des Programmes - abgedeckt wird.

Ausgehend von dem konstatierten Bedürfnis, die Gegenwart 'miterlebbar' für die Zuschauer werden zu lassen, vergleicht SZYSZKOWITZ die 'normalen' Nachrichten mit der Funktion des TV-Films und TV-Spiels:

"Denn erst in den 'Geschichten' wird 'Geschichte' verständlich und erst in den 'Geschichten aus der Gegenwart' wird die 'Gegenwart' bewußt (...)" [5].

Dabei wird von der Vorstellung ausgegangen, daß "eine Zivilisationsstufe an der Art der Geschichte" gemessen wird, "die in einer Gesellschaft erzählt wird " [6].

Da jener Gebrauchswertanspruch, der aus dem Bedürfnis nach 'Synthese der zersplitterten, auseinandergehenden individuellen Existenzweisen' bei gleichzeitigem durchaus konkret erfahrbarem Vergesellschaftungsprozeß im Arbeitsprozeß und im übrigen gesellschaftlichen Leben entsteht , durch den TV-Apparat als Gebrauchsgegenstand verstärkt wird, muß die TV-Programmstruktur danach trachten, jene aufkommenden Bedürfnisse zu befriedigen:

Jene Befriedigung, die eine 'scheinbare' ist, beschreibt HOLZER:

"Auf dieses Bedürfnis (= Erfüllung des Anspruches) muß sich das TV beziehen, wenn es, als Einrichtung zur Sicherung der herrschenden Gesellschaftsverhältnisse, bei seinem Publikum 'Erfolg' haben will. Dabei hilft ihm daß jenes Bedürfnis bei der Mehrheit der Werktätigen eher als undurchschauter Druck denn als klares Handlungsziel vorhanden ist. Das TV kann so nicht nur ein Bedürfnis aufnehmen, daß bei präziser und massenhafter Artikulation das herrschende Gesellschaftssystem sprengen würde; - es kann dieses Bedürfnis auch umdeuten und umlenken, also scheinbar befriedigen" [7].
Ausgehend von diesem Bedürfnis wird auch verstärkt die Frage nach subjektiver wie gesellschaftlicher Identität gestellt.

V. 2. Realismus ist nicht gleich Realismus

Ein Aufsatz im ORF-Almanach 1974 unterstreicht deutlich, was nicht unter "Bewußtseinsbildung" verstanden werden soll:

"(...) - die Phase, in der die Sender-Leute jäh von politisch-gesellschaftlichem Sendungsbewußtsein übermannt wurden und glaubten, die Zuschauerschaft via Medium gründlicher Bewußtseinsveränderung unterziehen zu müssen, zu dürfen und zu können, läuft allmählich aus. Die Programmideologie der erhobenen Zeigefinger, der Demaskierung, der Konfliktbewußtseinsmachung und der politischen Schock-Therapien, eine Ideologie, in der sich oft genug intellektuelle Arroganz mit engagiertem Idealismus wunderlich mischte, hat einige spektakuläre und viele fragwürdige Programme hervorgebracht und schließlich nicht nur die TV-Konsumenten, sondern auch die Produzenten selbst gründlich verwirrt" [8].

TV-Filme wie "Das Dorf an der Grenze" und "Die feindlichen Brüder" können nur eingebettet in diese zitierte Programmatik des ORF, in deren Zusammenhang noch drei Voraussetzungen für öffentliche Bewußtseinsbildung formuliert werden, gesehen und die Realisierung der beiden Filme muß in Relation zum vorherrschenden Bewußtseinsstand im ORF gesetzt werden.
Drei Voraussetzungen einer öffentlichen Bewußtseinsbildung in Österreich sieht BACHER:

"in der Kürze demokratischer Traditionen, (...) in der Sicht der österr. politischen Gesellschaft; nirgendwo anders in der freien Welt (...) wird der Staatsbürger dermaßen von Parteien, Gewerkschaften, Kammern, etc. erfaßt", und "in der problematischen Situation, die durch 'Trottoirpresse', Regierungs- und Parteipropaganda hervorgerufen wird" [9].

Einer faktisch richtigen Beschreibung [10),11)] folgen Schlüsse zur 'Moral' des ORF: "Ich glaube, einer bestimmten Wertordnung, kann sich der Rundfunk als ein zwangsläufig pluralistisches Gebilde nicht verpflichtet fühlen, wohl aber allgemeingültigen und von vielen in Frage gestellten Prinzipien". Und im weiteren Interview führt BACHER als allgemeingültige Prinzipien aus: "Familie; soziale Marktwirtschaft und, wenn sie wollen, 'law and order' und all die Dinge, die einfach unsere Gesellschaftsordnung ausmachen" [12]. - Hiebei darf der Leser jedoch nicht übersehen, daß die letzten Äußerungen drei Jahre vor den Ausführungen zur 'Bewußtseinsbildung' stehen.

Das ausführliche Zitieren BACHERs hat neben dem einen Grund, daß BACHER heute - 1981 - wiederum dem ORF vorsteht, auch die Funktion, einer Analyse eines 'realistischen' Films gerecht zu werden. Es muß vorab eine Ortung des vorhandenen geistigen Klimas versucht werden, da dieses - mehr oder weniger - durch Zensur und/oder Selbstzensur in das mögliche Endprodukt (in den TV-Film) miteingebracht wird.

Nur dadurch läßt sich in der Folge auch ein (ORF) - TV -Realismus annähernd bestimmen.

Mit obigen Zitaten wird der Rahmen abgesteckt, in dem sich die "Seismographen der Wirklichkeit" (Begriff von WIEBEL - 1972; von SZYSZKOWITZ mit neuen Inhalten - 1977 - belegt) bewegen können.

V. 3. Arbeitswelt und Geschichtsbewußtsein

Im Gegensatz zur BRD, in der die großen Lohnkämpfe zu Ende der 60-er Jahre und zu Beginn der 70-er Jahre nachhaltig dazu führten, vermehrt die Arbeitswelt in den Mittelpunkt medialen Interesses zu stellen (z. B.. "Schichtwechsel" von Max von der GRÜN - 1968; "Liebe Mutter, mir geht es gut" Christian ZIEWER - 1972), werden in Österreich soziale Auseinandersetzungen an übergeordnete Instanzen, an die 'Sozialpartnerschaft', delegiert und somit dem Bewußtseinsprozeß entgegen und der Entpolitisierung breitester Kreise auch in anderen Fragen als bei Lohnkonflikten in die Hände gearbeitet.
Die These von der Bild- und Tonwelt des TV-Spiels als 'Reflex' tatsächlicher Verhältnisse und gesellschaftlicher Ereignisse kann bei einer Untersuchung vorhandenen Materials ihre Bestätigung finden: die Rolle der TV-Autoren und Regisseure als "Seismograph der Gegenwart", der ökonomisch-politische Zusammenhänge ästhetisch - lustvoll vermittelt, findet ihre Bestätigung insofern, da in Österreich - mit Ausnahmen wie "Der Landarbeiter wird Bauarbeiter und baut sich ein Haus" (Michael SCHARANG, Axel CORTI) - sich nur wenige Beispiele szenischer Darstellung aus der Arbeitswelt anführen lassen.

Eine inhaltsanalytische Untersuchung über die Repräsentanz von Arbeitswelt in den Programmen des ORF (in al-

len möglichen Sendeformen ,deren Haupttendenzen sind: tagesaktuell, journalistisch-publizistisch, in Spielform) kommt zu dem Schluß, daß der Vorwurf, "der gesetzliche Programmauftrag auf umfassende Berichterstattung hinsichtlich des Themenbereiches 'Arbeitswelt' nicht erfüllt wird", berechtigt erscheint 13), "denn die Berücksichtigung der 'Arbeitswelt' durch den ORF entspricht in keiner Weise der Bedeutung, die ihr im realen Leben des Menschen zukommt" 14).

Eine IFES-Studie (1980) unterstreicht zusätzlich, daß von den TV-Konsumenten mehr als bisher eine Berichterstattung über und eine Auseinandersetzung (in szenischer Darstellung) mit der 'Arbeitswelt' gefordert wird. Eine Entsprechung für das Wirtschaftsmagazin "Schilling" käme dem Wunsch auch nur peripher entgegen.

Die Bedeutung des geschichtlichen Bewußtseins des Subjekts, verbunden mit der kritischen Auseinandersetzung rund um seinen Arbeitsplatz, wird zusammengefaßt in der zentralen These vom Menschen, der - als produktives Wesen - sowohl geschichtliches Geschöpf (ist) wie Schöpfer seiner selbst und seiner Geschichte.
In der Dialektik vom Mensch als Produkt der Umstände, und diese als Produkt menschlicher Tätigkeit, konzentriert sich wohl jener Anspruch, der z. B. in einigen programmatischen Materialien zur Situation des österreichischen Films 15) - "Film als soziale Handlung" Ausdruck findet, und der auch den Ansatz des österreichischen Filmhistorikers GESEK erweitert, der feststellt, "durch diese Eigenschaft (Film befreit unsere optische-akustische sinnliche Wahrnehmung von den Kategorien des Raumes und der Zeit, Anm. F. G.) ist 'der Film' ein völlig neues Erkenntnis- und Ausdrucksmittel geworden, das sich der Menschengeist geschaffen hat, und das er gebrauchen kann, um sich nach dem Bi-

belwort 'die Erde untertan zu machen' (...) [16].

V. 4. Authentizität und szenische Interpretation

Es kann in Zweifel gezogen werden, ob ein Geschichtsbewußtsein, daß den Menschen als Opfer, als Leidenden, darstellt und ihn als Objekt der Geschichte begreift, wie es in den Ausführungen des Autors PLUCH z. B. zum Ausdruck (und konkret an Filmbeispielen zu überprüfen sein wird) kommt, und wie es SZYSZKOWITZ programmatisch betont, etwas zur Überwindung jenes 'technokratischen Bewußtseins' (HABERMAS) beiträgt, daß durch geschichtslos-technische Orientierung, durch resultathaftes Denken und durch interessenlose - durch Konfliktscheu zu interpretierende - Flexibilität beschrieben wird [17]. Statements 'zum Sinn jedes Spiels'-als verallgemeinerte Formeines Programmauftrages interpretierbar - lassen eine intendierte Verfestigung jenes 'technokratischen Bewußtseins' vermuten:

"Sinn jedes Spiels (ist), das eigene Leben und die eigenen Lebensumstände, die immer komplizierter werden, so darzustellen, daß der jeweilige Zuschauer n o c h Gesetze des Zusammenlebens erkennen kann" [18].

Neue Fomen szenischer Interpretation geschichtlicher Ereignisse werden zugunsten möglicher Kritik zurückgestellt.
Methoden der Inszenierung, die auf Vertrauensgewinn zwischen TV-Zuschauer und Autor abzielen (positives Beispiel: "Es ist kalt in Brandenburg: Hitler töten", Schweiz - 1980),und damit ein aktiv-schöpferisches Erfassen von Zusammenhängen ermöglichen , werden durch wiederkehrende Beschwörungen (in der Anmoderie-

rung oder in Statements des Regisseurs LEHNER z. B.) des Authentiecharakters durch Inszenierungsstrategie und durch ungebrochene medienimmanente Qualitäten (der technischen Reproduzierbarkeit; Einbindung ins Gesamtprogramm) ad absurdum geführt.

Eingebunden in die Faszination der Unmittelbarkeit durch Magazinsendungen, aktuelle Information, Diskussion und Dokumentationen werden TV-Filme in einem viel geringerem Maße als synthetische Produkte rezipiert als z. B. der gleiche TV-Film in einem Kinosaal.

Der Unmittelbarkeitscharakter des TV spricht den Zuschauer viel direkter an: vergleiche gesellschaftspolitische Entwicklungen, die viel rascher durch TV (vorrangig in der publizistischen Form des Kommentars) als durch den Kinospielfilm 'kommentiert' werden können.

Der fiktionale Charakter des TV-Filmes wird überdeckt durch den Programmzusammenhang, in dem er gesendet wird, und damit verstärken sich jene Züge, die Vollständigkeit suggerieren:
e ingebettet in eine Magazinsendung im 2. Programm über die Enführungs- und Erpressungswelle in Italien, mit anschließendem Satellitenbericht aus Washington zum Salt II Abkommen und einem Beitrag zum Thema ' Zuviel Schwein: Preiskampf Produzenten-Konsumenten' wird (in Zusammenhang mit diesen 'Ausschnitten der Tageswirklichkeit') eine Geschichte von "Einzelschicksalen erzählt, die zum Großteil authentisch sind" (Anmoderierung vom Mi. 9.5.79).

Im Gegensatz zum dokumentarischen Film erkennt WILDENHAHN (wenn vorab das Gegensatzkonstrukt Dokumentarfilm-Fiction oder synthetischer Film gestattet ist) im synthetischen Film einen Gestus, der vorgibt "Macht

zu haben, alle gesellschaftlichen Scheidewände zu durchdringen, alle Konflikte und Widersprüche zu erfahren, und sie darzustellen" [19].
Worauf "der dokumentarische Film zu verzichten hat, um keine voyeuristische Funktion auszuüben", bringt der synthetische Film; nämlich "Mitteilungen aus dem privaten Bereich. (...) Synthetischer Film stellt also dar, was dokumentarischen Film versagt ist: Herrschaft u n d Privatleben" [20].

Eingebettet in die Aura des Live-Charakters des TV begünstigt eine szenische Darstellung historischen Geschehens den Authentieeindruck: daß dieser gewollt ist, darauf verweist nicht nur die Aussage des Regisseurs LEHNER, "... um größtmögliche Authentität zu wahren, mußte der Film also hier gedreht werden. (...). Es war wichtig, daß die Gegend stimmt, die At mosphäre, die Kulisse, die Gesichter der Leute" [21], die Anmoderierung des TV-Filmes am Mittwoch den 9.5.79, sondern auch SZYSZKOWITZs grundsätzliche Stellungnahme zum Thema "Welche Wirklichkeit zeigt das TV-Spiel":

"Die Handlung wurde jeweils exakt recherchiert, Charaktere und Handlungsort vor der Kamera sind authentisch..." [22].
Schon "die sich zwingend auf den Zuschauer übertragende Suggestivkraft szenischer Darstellung läßt ihm allzu leicht die angemessene Haltung. "So könnte es gewesen sein" zurücktreten hinter die feste Überzeugung: "So war es!" [23] In Verbindung mit dem Vollständigkeitscharakter und Unmittelbarkeitscharakter des TV-Mediums wird die Frage aktuell, welches Geschichtsverständnis mit einem solchen TV-Film tatsächlich vermittelt werden kann.

Wenn hier bereits wiederholt die Verhinderung von Reflexionen über geschichtliche Ereignisse betont wird, so hat es ihre Ursachen:

"Das Dorf an der Grenze" stellt in den Mittelpunkt des Geschehens Personen, die Opfer der Geschichte werden: Diesen Gedanken unterstreicht der Autor, wenn der meint: "Man kann sich kein einprägsameres Beispiel für die Erduldung von Geschichte vorstellen - und eben deshalb ist es auch ein packendes und lohnendes Thema für die Darstellung vor einem Massenpublikum. Hier kann sich die Masse wiedererkennen, in der Rolle des 'Menschenmaterials' für die Gestalter dieser Welt" [24].

Betont sei noch einmal, daß es auch andere Arten von 'Dokumentarspielen' gibt, die in stärkerem Maße direkt mit Dokumentarmaterial oder z. B. im Rahmen eines 'Interview--Dokumentarismus' Geschichte zu vermitteln versuchen ("Oktoberstreik 1950-1979", "Ein Frieden für die armen Seelen" - 1979).

ANMERKUNGEN : Kapitel V

1. Wilhelm Pevny: Fest steht, Arbeiter-Zeitung, 22.12.1978

2. Gerd Bacher: Wir sind selbständig (Interview von Paul Popp), Kurier, 15.9.1971

3. Gerald Szyszkowitz: Neue Filme aus Österreich, in: ORF-Spezialinformation: Das Fernsehspiel in FS 1, Februar'78-April'78

4. Gerald Szyszkowitz: Das Kabel kommt-Was tut das Fernsehspiel ?, In: Spezialinformation: Das Fernsehspiel in Fs 1, November'78-Jänner'79

5. Szyzskowitz: Neue Filme.....,a.a.O.,

6. Szyszkowitz: Neue Filme....,a.a.O.

7. Horst Holzer: Medien in der BRD. Entwicklungen 1970-1980, Köln-1980, S 93

8. ORF: Almanach-1974, Wien-o.J., S 48

9. Gerd Bacher: 1967-1974: Das Experiment ORF, in: ORF-Almanach-1974, S 22ff

10. Heinz Fischer(Hrsg.): Das politische System Österreichs, Wien-1974, S 429ff, S 537ff

11. Marina Fischer-Kowalski, Josef Buček: Ungleichheit in Österreich. Ein Sozialbericht, Wien-1979, S 23ff

12. Hans Ströbitzer: Konsul auf Lebenszeiten, Exklusivinterview mit ORF Generalintendant Gerd Bacher, in: Information und Meinung, Nr.2, 2.Jhg., Februar 1971, S 14

13. Roman Hummel (Projektleiter): Repräsentanz von Arbeitswelt in den Programmen des Österreichischen Fernsehens sowie in ausgewählten Informationsbeiträgen des Hörfunks. Eine inhaltsanalytische Untersuchung (im Auftrag des ÖGB), in: Information und Meinung, 2a Sonderheft, 10.Jhg., Wien-1979, S 67

14. Hummel: Repräsentanz....,a.a.O., S 67

15. Dieter Wittich, Hannes Zell: Der Film als soziale Handlung, Wien-1975

16. Ludwig Gesek: Film im Umbruch, in: Erich Feldmann, Hermann M.Görgen, Martin Keilhacker(Hrsg.): Film-unf Fernsehfragen Vorträge der dritten wissenschaftl.Tagungder Deutschen Gesellschaft für Film-und Fernsehforschung e.V.,Emsdetten-1961 S 116

17. Fischer: Das politische System.....,a.a.O.

18. Szyszkowitz: Das Kabel.....,a.a.O.

19. Wildenhahn: Über synthetischen....,a.a.O., S 191

20. Wildenhahn: Über synthetischen....,a.a.O., S 191

21. Fritz Lehner: Tendenzfilm ?, in: Spezialinformation: Das Fernsehspiel im FS 1, April'79-Mai'79

22. Gerald Szyszkowitz: Welche Wirklichkeit zeigt das Fernsehspiel ? , in: Spezialinformation: Das Fernsehspiel in FS 1, April'79-Mai'79

23. Heinz Ludwig Arnold, Stephan Reinhardt (Hrsg.): Dokumentarliteratur, München-1973, S 44ff

24. Thomas Pluch: Ich schrieb als Beteiligter, in: ORF-Spezialinformation: Das Fernsehspiel in FS 1, April'79-Mai'79

KAPITEL VI: Geschichte als Material der Medien

VI. 1. Das 'Wirklichkeitsspiel'

Die Gleichsetzung: "TV-Spiel = Wirklichkeitsspiel" (lt. SZYSZKOWITZ) geht vom Begriff des 'Wirklichkeitsspiels' aus, wie in WIEBEL 1973 in seinem Aufsatz (1973) geprägt hat [1]: dieser Begriff kann nur als historisch gewachsen verstanden werden, eingebunden in die konkrete Diskussion rund um das TV-Spiel anfangs der 70-er Jahre.

Ausgehend von ADORNOs 'affirmativer Kultur', zu der die fiktive Literatur gezählt wird, wie ENZENSBERGERs"Baukasten zu einer Theorie der Medien" [2], in der 'Dokumentarismus' einer 'monologischen Kunst' entgegengestellt wird, und beeinflußt von der relativen Zunahme 'realistischer' TV-Spiele (aus der Arbeitswelt) kommt WIEBEL zur Einschätzung des 'Wirklichkeitsspiels', das 'unliterarisch' (ist), indem es antiillusionistisch ist und die bürgerliche Literatur samt ihrer irrationalen Nachkommenschaft als Herrschaftsinstrument entdeckt (...). Das Wirklichkeitsspiel ist indessen nicht unkünstlerisch, so sehr es unkünstlerisch ist, inhaltlich und formal. Wenn man die Gesellschaft als veränderbar begreifen und darstellen will, muß man sie zunächst als solche interpretieren, um Zukunft aus der Analyse antizipieren zu können" [3].

Das, was für WIEBEL 'Wirklichkeitsspiel" bedeutet, faßt er wie folgt zusammen:

a) Die Wirklichkeit spricht für sich selbst dadurch, daß das festgehaltene Material " zum Material einer inter-

pretierenden Montage wird". Montage wird hier erweitert gefaßt: nicht nur als Organisierung von Bild und Ton (als vertikale Montage).

b) Die Wirklichkeit wird kontrastiert mit einer ihrer Analyse verbundenen und durch sie bestimmten "gestalteten" Antizipation einer neuen Wirklichkeit, einer fiktiven.

c) Die Wirklichkeit wird "nach-gespielt", allerdings nicht nach der subjektiven Idee von ihr, sondern von authentischen Personal der Wirklichkeit. Nicht Schauspieler, sondern die Betroffenen selbst stellen die Wirklichkeit erneut her, wobei sich durch die Reflexion der Ereignisse eine interpretierende Verdeutlichung der Wirlichkeit ergibt - im Sinne des Realismus" [4].

Für a) stehen 90 % der Dokumentarfilme als Beispiele, für b) "Es ist kalt in Brandenburg: Hitler töten" und für c) ist der Film "Misere au Borinage" (von STORK und IVENS) ein Beispiel.

Dem gegenüberzustellen ist die inhaltliche Erklärung des ORF zum 'Wirklichkeitsspiel'. "Selbstverständlich ist nämlich das TV-Spiel nie Abbild einer platten Realität, auch wenn es so aussieht, sondern von geübten Autoren und Regisseuren nach von uns erprobten TV-Strukturen kunstvoll, d. h. mit einer möglichst spannenden Handlung, mit möglichst wirksamen Szenen und mit möglichst unterhaltsamen Charakteren gearbeitet" [5]. Und: "Jedes TV-Spiel zeigt vor allem die Wirklichkeit des Bewußtseins des jeweiligen Autors" [6].
"Die Wirklichkeit des Bewußtseins des jeweiligen Autors" wird zu einer "Wirklichkeit der gesellschaftlichen Realität", wenn diese in den Rahmen des TV-Programms eingebunden, sich gleichzeitig als 'authentisch' präsentiert. Wenn dazu noch die vorrangige Überlegung kommt, "daß

alles so dramaturgisch arrangiert (wird), daß möglichst viele Zuschauer interessiert werden und nicht abdrehen" [8], so enfernt man sich nicht nur vom ursprünglichen Begriff des 'Wirklichkeitsspieles', sondern man wendet sich ab von der Möglichkeit, Gesellschaft zu interpretieren.

Es wird fraglich, ob mit einem TV-Film, der 115 min. lang aus einer Dramaturgie besteht, die so arrangiert ist, daß nicht abgedreht wird (was dies bedeutet, erkennt man an der "Dorf"-Dramaturgie), und die sich zur Aufgabe stellt, "Herrschaft und Privatleben" zu verbinden mit der Tendenz,"den Werdegang dieser Volksgruppe (...) wahrhaft eine Dorfgeschichte zu nennen" [8]; ob damit Einsicht in gesellschaftliche Zusammenhänge gegeben werden kann, um sich heute - bei der Problematik um die Anerkennung der Minderheiten in Österreich - orientieren zu können? Der Appell nach Verständnis, Menschlichkeit und Neubeginn subjektiviert logisch im Rahmen des Filmes gesellschaftliche Problematik, die nicht auf diesem Wege einer Lösung zuzuführen ist - sieht man sich heutige KHD-Zeitungen an; denkt man an den Freispruch von Propagandisten für nationalsozialistisches Gedankengut (NS-Wiederbetätigungsprozeß - 1981: Friedrich RAINER; Erika HANNESSCHLÄGER).

Dokumentarspiel wird hier allgemein als dramatisches Spielgeschehen bei unterschiedlicher Verteilung von Dokumentarmaterial - bis zu dessen vollständiger Absenz in der Endfassung - und szenischer Darstellung definiert!

Die Wichtigkeit des 'Wirklichkeitsspieles' als Bildungs- und Informationsmöglichkeit unterstreicht BRUHN, wenn er dieses als "... vorzügliches Transportmittel von staatsbürgerlicher Bildung und Staatsbürgerbewußtsein" [9] erkennt, daß entschieden zur Bewußtseinsbildung eines überforderten Souverän beiträgt. "Der moderne Staat wird immer komplizierter und unverständlicher, selbst, wenn er allen

Einblicke gewährt, gewährt er sie einem überforderten Souverän, dem Volk. Ohne entscheidende Bewußtseinsbildung mündet eine solche überforderte Gesellschaft in Anarchie oder in Diktatur" [10].

Für WIEBEL ist die Faszination von Informationssendungen, die darauf abzielen, "Wirklichkeit - für viele Menschen undurchschaubar - durchschaubar zu machen" [11], dafür ausschlaggebend, daß so viele TV-Spiele produziert werden, in denen sich sogenanntes politisches Engagement (verbunden mit dem Informations- und Bildungsauftrag des ORF) im Dokumentar-TV-Spiel, im dokumentarischen TV-Spiel, im TV-Spiel mit dokumentarischen Mittel oder schließlich in der szenischen Darstellung geschichtlicher Ereignisse, deren Dokumentarismus durch 'Authentie' abgesichert wird, niederschlägt.

Daß möglicher Vertrauensgewinn zwischen TV-Zuschauer und Autor/Regisseur durch offenen Einblick in Methode und Absicht durch Prioritäten des dramaturgischen Konzeptes (wie SZYSZKOWITZ es formuliert) verunmöglicht bzw. nicht indentiert wird, ist eine Frage des methodischen Herangehens an das 'Erkennen' von Wirklichkeit, das auch tendenziell durch die wiederkehrende Beschwörung des 'Authentiecharakters' eingeschränkt, wie auch durch eine nicht übersehbare Inszenierungsstrategie (Rolle: HANS; Konflikt: privat-politisch;z.B.in'Das Dorf an der Grenze") beschränkt und durch medienimmanente Qualitäten (wie die der technischen Reproduzierbarkeit) kaum tatsächlich problematisiert werden kann.

Ziel eines 'Wirklichkeitsspieles', das die Zuschauer und die Wirklichkeit ernst nimmt und dadurch zur Einsicht in Zusammenhänge durch geschichtliche Aufarbeitung gesellschaftlicher Zusammenhänge und Situationen beträgt, sollte es sein, aktives und schöpferisches Erfassen zu ermöglichen; dabei kommen formale Konsequenzen zum Tragen,

die nicht nur abhängig vom verwendeten Medium gemacht werden können, sondern aus der eigenen Stellung des Autors oder Regisseurs zur'Wirklichkeit' wie aus dem prozessualen Aneignungscharakter oder Erkenntnis von Wirklichkeit über die Zwischenstufe der Objektivierung derselben bestehen. TV-Film, verstanden als Teil eines Kommunikationsvorganges im Medium TV mit der Prämisse, er möge ein sozialer sein, fordert heraus, allgemeine Wirkungsweisen des Mediums TV vorab zu systematisieren.

VI. 2. Filmische Gestaltungsweisen als Möglichkeit der Manipulation

Dabei muß auch verstärkt darauf Rücksicht genommen werden, was z.B. unter dem Begriff 'Manipulation' subsumiert wird. Ausgehend von der Feststellung, daß das TV-Spiel "stets im Zusammenhang mit dem übrigen TV-Programm und nur als dessen Teil (wirkt)", kommt MEICHSNER zur folgenden Einschätzung:
"Das TV-Spiel (hebt sich) von den übrigen Sparten vor allem dadurch ab, daß der Urheber - im Gegensatz zu den 'Dokumentaristen', die trotz allem noch vorgeben (er spricht von auf 'Objektivität' bedachte Dokumentaristen in den TV-Anstalten, Anm.F.G.) die Wirklichkeit gleichsam bloß zu spiegeln, also ein leidlich getreues Bild der 'Wirklichkeit' wiederzugeben - daß der Urheber eines TV-Spiels die 'Wirklichkeit' vorsätzlich manipuliert und diese Manipulation auch zu erkennen gibt, indem er bekennt, daß er sich aufmacht, einen wahren Ausschnitt Welt durch die 'Manipulation' beispielhaft unter seine Perspektive zu zwingen".[11)]

So wird Geschichte (in "Das Dorf an der Grenze") durch die Filmdialoge als wiederkehrendes Moment derselben Ereignisse-dargestellt:

Vater Karnitscher, im Jahr 1945: "Jetzt verschleppen die anderen! - I' was a net, wen wir jetzt gehören!"
- Diesen 'Kreis' der Geschichte versucht Hans - moralisch integer - durch seinen Apell für einen Neubeginn zu durchbrechen.

In diesem Zusammenhang auf WIEBELs Aufsatz (1973) zurückzukommen scheint von besonderem Interesse zu sein, da 'Manipulation' über die Methode der Geschichtsvermittlung zu einem kategorialen Begriff werden kann, der - als Vermittlungsstrategie - näher in seinen ideologischen Implikationen gefaßt werden kann.

"Das 'dramaturgische Prinzip' des Wirklichkeitsspiels ist das der Montage aller schon entwickelten und aller vorstellbaren TV-Möglichkeiten, den relevanten Wirklichkeits-Inhalten entsprechend ein Spiel mit diesen Formen: Interview und Beobachtung, Reflexion und Materialsammlung, Kommentar und Analyse, Rekonstruktion und Utopie, Verfremdung und fi ktive Realität ..." [13].

VI. 3. Beispiel: "Der Bockerer"

Ein Beispiel aus der jüngsten österreichischen Kinospielproduktion ("Der Bockerer"; Franz ANTEL, nach dem gleichnamigen Theaterstück von Ulrich BECHER und Peter PRESES) illustriert im Detail, wie Geschichtsmanipulation mit der besonderen Gestaltungsweise (des Films) der Montage erzeugt werden kann, obwohl (oder gerade weil) auf den Realitätsgehalt dokumentarischen Materials spekuliert wird:

Die Verwendung eines ORF-Kommentars wird im Film dort zur Methode politischer Manipulation, wo 1945 - im Bild

sieht man das zerbombte Wien, den Stephansplatz - der off-Kommentar im Kollektiven "wir" spricht:

"Und dann haben wir die Rechnung präsentiert bekommen. - Wir haben den ganzen Weg umsonst gemacht; anstatt, daß wir zu ihnen gekommen sind, kommen die Russen zu uns".

Mit diesem 'Kommentar' wird die antifaschistische Aussage der Theatervorlage zunichte gemacht;
denn zehn Minuten vorher, in einem der Dialoghöhepunkte des Stückes (der Film ist über weite Strecken hinweg eine getreue Theateradaptierung), beantwortet Herr Bockerer die Frage nach der Kriegsschuld:
"Haben wir denn einen Schrebergarten am Ural, den wir verteidigen müssen?"

Hier, in zwei Sätzen, der darüber hinaus Lacher des Publikums provoziert, wird der geschichtliche Sachverhalt klargestellt; - eine wohl 'klassische' Szene eines Volksstückes, das durch Verständlichkeit, verbunden mit Lachen, Klarheit vermittelt.

Diese Stärke der Vermittlung wird durch die nachfolgende Verwendung des Kommentars neutralisiert.
Die 'Verwirrung' über die Kriegsschuld im Kinopublikum wird wiederhergestellt.

Ein weiterer Aspekt bei der Vermittlung von Geschichte ist der filmspezifisch-gezielte Einsatz faschistischer Wochenschaubilder:
am Beispiel des Filmes:
Frau Bockerer geht gern ins Kino und sieht sich Truppenparaden, die 'Schlacht um Paris', den 'Rußlandfeldzug' an. Frau Bockerer sitzt im Kino; die Wochenschau beginnt.
- Schnitt (im 'Bockerer'-Film):
die Heeresschau, die Siegesmeldungen nehmen die gesamte Filmleinwand in einem Stadtkino des heutigen Wien ein.
Die Faszination der "Standartenumzüge" wird unvermittelt

auf die Zuschauer übertragen. -
Dokumente werden hier nicht mehr dazu eingesetzt, - in einfachster möglicher Form - um subjektive Geschichte (der Familie Bockerer) zu verallgemeinern, ihr eine historische Dimension zu verleihen, sondern faschistisches Filmmaterial wird als Selbstzweck - zur Steigerung des Schauwertes - und damit zur Umsatzsteigerung des Filmproduktes benutzt.

VI. 4. 'Cofabulieren' durch Gesamtprogramm (am Beispiel: Slovenen-Berichterstattung)

Sieht man sich mögliche Wirkungsweisen eines TV-Filmes an, so erhält das 'Cofabulieren' erhöhte Bedeutung. Hier nähert sich der TV-Film dem Theater, während die konkreten, unmittelbaren Reaktionen des Zuschauers auf das Dargestellte, wie es im Theater direkter dem Schauspieler vermittelt wird (gespannte Aufmerksamkeit, Applaus, etc.), nicht von Bedeutung für den Fortgang der Geschichte ist.
Hier (für den TV-Film) ist die nichtvorhandene Möglichkeit der Einflußnahme mit der Rezeption eines Kinospielfilms identisch.

Das Programmumfeld und das Vorwissen zum Thema beeinflussen dieses 'Cofabulieren' des Zuschauers.
Daraus kann auch die Bedeutung der Vorinformation zum Thema abgeleitet werden: Vorwissen setzt sich zusammen unmittelbar aus der Anmoderierung und den Informationen, die es über das konkrete Thema (Slowenen; über die 1. Republik) bereits gibt; prägend auch die Informationen aus dem gleichen Medium wie aus anderen möglichen Quellen und eigenem Erleben.

Übersichtartig werden im folgenden Informationen, die im gleichen Medium seit 1970 gebracht wurden, zum Thema 'Slowenen' angeführt (die Übersicht beruht auf der Kartei des Kundendienstes des ORF) und sollen den möglichen Zusammenhang zwischen Information und Rezeption illustrieren und mögliche 'Cofabulier'-Tendenzen offenlegen:

Gegliedert nach Chronologie und nach dem Charakteristikum der Form der Vermittlung (3-Teilung), die sich im Verhältnis 'mehr' oder 'weniger' miteinander vermischen:

Im Gesamtprogramm des TV sind alle Formen enthalten!

Bei einer (nicht vollständigen) Auflistung möglicher Präinformation zum Thema "Slowenen" im gleichen Medium (TV) lassen sich seit dem Jahre 1970 nach Systematisierung in drei Grundkategorien,

a) tagesbezogene Sendungen,
b) publizistisch-journalistisch aufbereitete Sendungen und
c) Sendungen mit Unterhaltungswert,

unterscheiden:

a) tagesbezogene Sendungen;
diese müssen unter dem Gesichtspunkt gesehen werden, unter dem sie in der Untersuchung "Repräsentanz von Arbeitswelt ... " kritisiert werden:
"... die kurze Sendezeit und die noch kürzere Beitragslänge der einzelnen Nachrichtenteile erfordern eine formale und inhaltliche Bestimmung der Nachrichten - und Mittagsjournal-Sendungen, die auf kürzeste und umfassendste Information der Hörer abzielt, dabei aber übersieht, daß spezifische Problembereiche aufgrund ihrer Komplexität diesen vorgegebenen Zeitrahmen sprengen und so unversehens mit vermeidbaren ideologischen Implikationen versehen werden" [13].

Hierzu gehören Meldungen über Sprengungen von Oberleitungsmasten (20. 4. 1977/II) wie die Nachricht, daß der Täter eines Sprengstoffanschlages auf die Stromversorgung von Bleiburg noch nicht gefaßt ist (5. 9. 1977/ ZIB II). Bei ersterem wird noch eine Interpretation des Vorganges mitgeliefert, indem man einen Zusammenhang mit der Minderheitenzählung annimmt.

b) publizistisch-journalistische Sendungen:
Eine Dokumentation über die Ziele des Volksgruppenförderungsgesetzes und die Probleme seiner Verwirklichung (10. 11. 1976/I) wie Studiogespräche zur Minderheitenfrage mit Ernst WILLNER, Valentin INKO und J. GUTTENBRUNNER, bzw. mit Dr. Wilhelm PAHR (5. 7. 1976/ZIB II) oder eine Dokumentation zur Situation nach der Aufstellung zweisprachiger Ortstafeln behandeln einerseits die Schwierigkeiten der Exekution von Gesetzen. Es werden damit Grenzen der Verständigung von Volksgruppen klargestellt. Die Berichterstattung zur Minderheitenfrage in Kärnten war bis zum Jahre 1975 ("Ausgeliefert - Die Tragödie der Kosaken in Kärnten und Osttirol 1945", 11. 7. 1975/I) überwiegend von Sendungen geprägt, wie "Übertragung des Festzuges in Klagenfurt aus Anlaß des Kärntner Abstimmungsjahres" (10. 10. 1970) und "50 Jahre Kärntner Abwehrkampf" (9. 10. 1970/II); es kam das Bundesland Kärnten ausschließlich unter dem Aspekt der Fremdenverkehrsattraktion, wie z. B. "Willkommen in Kärnten" ein Kulturfilm (11. 8. 1973/I) oder "Sommerfrische im Winter", von H. FISCHER KARWIN (19. 11. 1973/II) ins Bild; die Dokumentation "Fremde in der Heimat" (18. 6. 1975/II) von Trautl BRANDSTALLER dagegen bildet eine Zäsur.

Die anschließende, vielfältige Reaktion auf die Ausstrahlung zeigt die Wichtigkeit dieses Beitrages an; gleichzeitig wurde dadurch klar gestellt, welches Geschichtsbewußtsein zum besonderen Thema bis dato weitverbreitet ist [14].

War vorerst dieser Dokumentarfilm als Teil einer Analyse von Dokumentarfilmen in vorliegender Arbeit gedacht, so konnte dies nach eingehender film-ästhetischer Untersuchung (nachWEMBER) nicht aufrechterhalten werden, da diese Dokumentation in weit höherem Maße als vor der Untersuchung angenommen als 'Gebrauchsfilm' konzipiert ist, der tendenziell keinen positiven exemplarischen Beitrag zur Ästhetik (im engeren Sinn) darstellt; im Vordergrund der Dokumentation stand vielmehr die Notwendigkeit über einen Abschnitt österreichischer Geschichte Aufklärung zu bieten.

Wirtschaftliche Situation Kärntner Slowenenfamilien, die Stellung der Kirche wie gegenseitige Ressentiments zwischen Volksgruppen werden hier in einfachster filmischer Dokumentarsprache gezeigt.
Wie BRANDSTALLER betont, ist "das Klima der Verständigung durchaus der Schlußappell in meinem Film" [15].
BRANDSTALLER sieht auch die Dokumentation als "Einführung in die allgemeine Situation, (...) und daß die Stimmung die in einem bestimmten Bundesland herrscht, (nicht) ganz zu trennen ist von der ökonomischen Situation" [16].
Im Anschluß an den Film wurde eine Diskussionsrunde zwischen Dr. Trautl BRANDSTALLER, ORF, Prof. Claus GATTERER, ORF, Nat.Rat.Abg. Dr. Otto SCRINZI, FPÖ, abs. iur. Filip WARASCH, Rat der Kärntner Slowenen und Ernst WILLNER, ORF, gesendet.
Eine Diskussionsrunde im Club 2 (am 16. 11. 1977/II) zum Thema "Kärntner Slowenen" setzt die Diskussion fort.

Eine weitere Form journalistisch-publizistischer Vermittlungsmöglichkeit historischer Ereignisse bilden Diskussionsrunden, wie z. B. der "Club 2" zum Thema: "Februar 1934".

Kann bis zur Dokumentation "Fremde in der Heimat" von

Tagesnachrichten zum Thema gesprochen werden, die kaum zum Bewußtsein beitragen, daß die Menschen ihre Geschichte selbst machen, sondern daß vielmehr dem TV-Zuschauer einzig die Möglichkeit bleibt, kriminelle Akte von Sprengstoffanschlägen etc., unverbindlich-moralisch ohne geschichtlichen Zusammenhang zu beurteilen, so wird nach dieser Dokumentation wiederholt die Diskussion rund um die Sprachenzählung und um das Volksgruppenförderungsgesetz durch Studiogespräche mit Politikern und Organisationsvertretern ins Bewußtsein der TV-Zuschauer getragen.

"Nach der Sendung "Fremde in der Heimat" (Slowenenfrage in Kärnten) zerdiskutierten die Vertreter der drei im Landtag vertretenen Parteien die aufgeworfenen Fragen, wobei sie ihre hinlänglich bekannten deutschnationalen Standpunkte wiederholten und Kärntner Slowenen natürlich nicht zum Wort kamen" [17].
Dabei muß man sich auch der Gefahr bewußt sein, die diese Sendungsform (Gespräche mit Politikern und Interessensvertretern) mit sich bringt; nämlich, daß damit die angesprochene Thematik 'übersubjektiviert' wird und sich von ihrer gesellschaftsstrukturellen Basis löst: Beantwortung aktueller Fragestellung (Volksgruppenförderungsgesetz und Sprachenzählung) entbindet die Informationsmedien nicht aus ihrer Verantwortung, geschichtliche Zusammenhänge und politische Hintergründe (Widerstand der Slowenen während des 2. Weltkrieges) wiederholt zum Gegenstand von Informationssendungen zu machen.

c) Sendungen mit 'Unterhaltungswerten':
Im untersuchten Zeitraum (17. Nov. 77 - 27. Mai 1979) gibt es 9 Filmbeiträge szenischer Darstellung, deren Haupthandlungsort das Dorf ist: "Sprachgestört", "Probealarm", "Die Straße", "Die Bräute des K. Roidl", "Die feindlichen Brüder", "Di Bam wochs'n net im Himmel", "Bruchstelle", "Land ohne Männer" und "Das Dorf an der Grenze".

Auch "Die Straße" (BRÖDL, VOGELER) wird zu den "Neuen Filmen aus Österreich" (Nr. 14) gerechnet.

Im untersuchten Zeitraum (17. Nov. 77 - 27. Mai 79) gibt es folgende TV-Filme, die historische Ereignisse in szenischer Darstellungsweise ausarbeiten (inclusive Literaturadaptionen):
"Fehlschuß", "Die Straße", "Hiob, 1. Teil und 2. Teil", "Esch oder die Anarchie", "Die feindlichen Brüder", "Feuer", "Ein Frieden für die armen Seelen".

Vor allem auf zwei Filmdokumentationen, die die Zeit 1933/34 zum Thema haben, soll hingewiesen werden: "25. Juli 1934" von ANDICS steht am Anfang einer Reihe (ausgestrahlt im Jahr 1964) von Dokumentarspielen des gleichen Autors (s. dazu auch "Der Fall Jägerstätter" - 1971), der zwischen 1964 und 1976 ca. 20 Dokumentarspiele für das ZDF schreibt.

Eine weitere Art des Dokumentarspieles und gleichzeitig ein Beitrag zur österreichischen Geschichte der Jahre 1933/34 stellt "Der Februar 1934 in Augenzeugenberichten" (ZERBS, HOCHMAYER) dar. - Vom gleichen Autor, ZERBS, ist z. B. auch die Dokumentation "Als die Republik in Brand geriet".
Mit der ersten Dokumentation wird beabsichtigt, aus privaten Erinnerungen, Anekdoten und Ansichten zur politischen Situation und zum Februar 1934 ein Bild der Zeit für den Zuschauer entstehen zu lassen.

ANMERKUNGEN : Kapitel VI

1. Martin Wiebel: Vom Schriftsteller zum Soziographen. Plädoyer für das Wirklichkeitsspiel (1973), in: Claus Beling (Hrsg.): Theorie des Fernsehspiels, Heidelberg - 1979, S 115-117

2. Hans Magnus Enzensberger: Baukasten zu einer Theorie der Medien, in: Kursbuch 20, März 1970, S 159-186

3. Wiebel: Vom Schriftsteller...,a.a.O., S 117

4. Wiebel: Vom Schriftsteller...,a.a.O., S 117

5. Szyszkowitz: Welche Wirklichkeit...., a.a.O.,

6. Szyszkowitz: Welche Wirklichkeit...., a.a.O.

7. Szyszkowitz: Welche Wirklichkeit...., a.a.O.

8. Pluch: Ich schrieb...., a . a. O.

9. Wolfgang Bruhn: Die Illusion des Authentischen: Das Dokumentarspiel, in: Christian Longolius: Fernsehen in Deutschland, Mainz-1967, S 159ff

10. Bacher: Das Experiment....,a.a.O., S 24

11. Wiebel: Vom Schriftsteller....,a.a.O., S 116

12. siehe dazu: Frankfurter Rundschau, 15.3.1977

13. Wiebel: Vom Schriftsteller...,a.a.O., S 117

14. Hummel: Repräsentanz....., a.a.O., S 64

15. Klub Mladje: Zum TV-Film Fremde in der Heimat, Klagenfurt-o.Jg., S 72ff

16. Klub Mladje: Zum TV-Film.....,a.a.O., S 67

17. Klub Mladje: Zum TV-Film.....,a.a.O., S 63

18. Hubert Friesenbichler: Bemerkungen zum Film Fremde in der Heimat, in: Wiener Tagebuch, Nr.11, Wien-1975, S 19

KAPITEL VII: Welche Wirklichkeit zeigt das TV-Spiel ?

VII. 1. Anspruch auf Wirklichkeitsdarstellung

"Da unsere Autoren und Regisseure doch kontinuierlich die Wirklichkeit unseres Landes beobachten, also die spezielle Wirklichkeit unserer Zuschauer, und derer, die diese Wirklichkeit bestimmen, erwerben sie sich durch diese speziellen Beobachtungen dieses spezielle Bewußtsein, das sie zu speziell österreichischen Autoren und Regisseuren macht" [1].

Das Interesse an diesen TV-Spielen wird davon abgeleitet, daß sie alle "unverstellt die Wirklichkeit des Bewußtseins ihrer Hersteller zeigen" [2].

"Das 'Fernsehspiel als Wirklichkeitsspiel' ist kein Abbild einer 'platten Realität', auch wenn es so aussieht, sondern von geübten Autoren und Regisseuren nach von uns erprobten Fernsehstrukturen kunstvoll, d. h. mit einer möglichst spannenden Handlung mit möglichst wirksamen Szenen und mit möglichst unterhaltsamen Charakteren gearbeitet" [3].

Als Beispiele werden fünf neue österreichische TV-Spiele herangezogen:

"Santa Lucia" (PATZAK/ZENKER)
"Lemminge" (1. Teil: Arkadien), (HANEKE)
"Das Dorf an der Grenze" (PLUCH/LEHNER)
"Lemminge" (2. Teil)
"Feuer" (PLUCH/SCHWABENITZKY)

"Santa Lucia" ist eine ORF-Eigenproduktion, "Lemminge"

(1. und 2. Teil) eine ORF/SFB-Produktion und "Das Dorf an der Grenze" wie "Feuer" eine ORF-ZDF-SRG-Produktion.

Zur Methode bei der Produktion der TV-Spiele weiß der Leiter der TV-Spielabteilung im ORF, Dr. SZYSZKOWITZ, zu berichten:

"Das Sammeln von Fakten aus unserer Wirklichkeit, das Vermitteln kritischer Einsichten darüber, und die Lust am didaktischen Geschichten - Erzählen sind die wesentlichen Eigenheiten guter TV-Spiel-Macher" - .

"Fest steht: Jede Generation sieht unsere und ihre Wirklichkeit anders" [4].

Jener Gedanke, daß "jede Generation (...) Wirklichkeit anders sieht", wird schon ein Jahr zuvor von SZYSZKOWITZ in Zusammenhang mit dem Zyklus "Filme über junge Erwachsene" aufgegriffen, wenn er meint:

"Da wir Sorge haben, daß die direkte Auseinandersetzung zwischen den Generationen verdrängt wird, wollen wir mit diesem Zyklus (...) Interesse in den Familien wecken, damit jede Generation ihre Ansichten, ihr Verstehen oder Nichtverstehen der anderen Generation artikuliert und zumindestens versucht Verständnis (...) aufzubringen" [5].

Nicht daß damit SZYSZKOWITZ der Verkürzung und Schematisierung gesellschaftlichen Lebens das Wort redet, wie es PIECHOTTA für die TV-Unterhaltung der BRD 1970 formuliert, "Gegenstände zu versinnlichen, d. h. in eine Form geballter Existenz zu bringen, von der aus Beziehungen zur gesellschaftlichen Realität nicht mehr geknüpft werden können" [6], sondern TV-Spiel bedeutet für ihn Orientierungshilfe zur Vereinheitlichung gesellschaftlichen Lebens - mit der Autorität, die das TV beim Publikum genießt.

Das 'Bedürfnis nach Orientierung, nach Vollständigkeit, und Unmittelbarkeit der Weltaneignung" führt uns zurück zur gesellschaftl ichen Struktur, in der solche 'Spiele' als Programmbeitrag des TV notwendigerweise produziert werden.

Die "Abtrennung der unmittelbaren Produzenten gesellschaftlichen Lebens von der Verfügung über dessen Organisationsform" hat zur Folge, "daß sie (mindestens 80 % der TV-Zuschauer, Anm. F. G.) ihre Existenzweise nicht entwickeln können, indem sie den gesellschaftlichen Zusammenhang, das Gesellschaftsverhältnis als von ihnen getragenen Zusammenhang selbst schaffen" 7).

Diesem Bedürfnis - das eher als undurchschauter Druck denn als klares Handlungsziel vorhanden ist - kommen derart strukturierte TV-Spiele entgegen, indem sie diese Bedürfnisse aufnehmen, die bei "massenhafter Artikulation herrschaftsdestabilisierend wirken" würden, sie umdeuten und umlenken - also "scheinhaft befriedigen" 8).

"Das TV" - als Massenkommunikationsmittel im allgemeinen - und Handlungsstrukturen und -darbietung im besonderen "bewerkstelligen dies, indem sie sich -- vermittelt über den Schein von Vollständigkeit und Unmittelbarkeit des Angebotes - als eine Instanz der Vereinheitlichung gesellschaftlichen Lebens präsentieren" 9).

Das Moment der 'Vereinheitlichung' wird durch das Ziel der TV-Spiele "der jeweilige Zuschauer (solle) noch Gesetze des Zusammenlebens erkennen" 10) können, verdeutlicht:

TV-Spiel als Instanz zur stimmigen Organisierung gesellschaftlicher Zusammenhänge?

Ein weiterer Aspekt, unter dem man "Fernsehspiel als Wirklichkeitsspiel" auf Grund von schriftlichen Ausführungen hinterfragen muß, ist jener 'Wirklichkeits'-Begriff, der davon ausgeht, daß "jede Generation" die Wirklichkeit anders sieht, und weiters, daß es zwei Arten von Wirklichkeit gibt:
die "unsere" (die der Generation des Programmachers) und die "ihre".

Das unterschiedliche "Sehen" dieser unterschiedlichen "Wirklichkeiten" wird zusätzlich durch die Vermittlung "spezieller Beobachtungen" von "speziellem Bewußtsein" ermöglicht (SZYSZKOWITZ). [11]

An anderer Stelle der Ausführungen wird detaillierter auf die Arbeitsmethode der Autoren eingegangen:
"Die Autoren sollen die Dinge so zeigen, wie sie sind (= Sosein; Anm. F. G.); aber möglichst auch zeigen, warum sie so sind, wie sie sind" [12].

Der Schluß liegt nahe, auf Grund vorher zitierter Statements, daß Begründungen (= Kausalität) für das 'Sosein' - vermittelt durch eine spezifische TV-Dramaturgie, Personencharakterisierung, durch Bild-Ton-Montage - anstelle von Bedingungen (=Konditionen) gebracht werden sollen.

Jene - dadurch ausgedrückte-Reduzierung auf scheinhaftes Herstellen von Sinnzusammenhängen - führt unweigerlich zu einer 'Zweckrationalität', einerseits um vorhandene Bedürfnisse zu befriedigen, andererseits zur Aufrechterhaltung "kapitalistischer Gesellschaftlichkeit" [13] beizutragen.

Diese 'Zweckrationalität' wird von GEDÖ als "spezifisches Apriori 'sozialtechnologischer' Ideologie" identifiziert.

Im Zusammenhang mit der Darstellung Max WEBERs "sozial-technologischer Ideologie" kommt GEDÖ zur Feststellung:

"Die Gesellschaftserkenntnis - innerhalb derselben auch der Begriff 'Zweckrationalität' - wird mehrfach in die verschlossene Sphäre des VAIHINGERschen 'als ob' gezwängt, und es verschließt sich der Möglichkeit, zur Objektivität auszubrechen:
die 'Zweckrationalität' bedeutet bei Max WEBER v. a. die methodologische Erwägung und Annahme, als ob die handelnden Individuen nach jenem Deutungsschema eines Verhaltens vorgingen, welches" [14], und hier zitiert GEDÖ WEBER "ausschließlich orientiert ist an (subjektiv) als adäquat vorgestellten Mittel für (subjektiv) eindeutig erfaßte Zwecke" [15].

Jene modellierte Fassung idealtypischer Darstellung (subjektiv gefaßter Form - mit eingeschlossener Begründung des 'So-Seins') verspricht als Gegenleistung für den Verlust möglicher objektiver Wahrheit jene Eindeutigkeit, die schon vorhin als Charakteristikum des TV als Massenmedium (als Ensemble von Vermittlungen wie als spezielle Form der Vermittlung) angesprochen wurde.

VII. 2. Beispiel: Autorenwettbewerb

Der anläßlich der "Grazer Fernsehtage" 1973 verkündete Autorenwettbewerb "Interessante Geschichten aus Österreich" (9 Beiträge zu je 30 min.) hatte eine Einbeziehung von Autoren, die als "Seismographen der Gegenwart" [16] fungieren, zum Ziel.
Die Geschichten sollen in der Gegenwart und im Lebensraum des Autors spielen und das Verhältnis der Menschen zur Umwelt aufzeigen.

Werden in dieser Reihe 1977 noch sämtliche ausgewählte Drehbuchvorschläge verfilmt (vom BM. f. U. u. K. mit je 12.000,-- öS unterstützt), so konnte 1979 kein einziges der Projekte realisiert werden, da der ORF keine Produktionszusagen mehr abgibt.

"Wir wollten das, was die Leute bewegt, von einem Autor erzählen lassen, der in der jeweiligen Region zu Hause ist. Wir wollen zeigen, wie sehr das Medium Vermittler sein kann zwischen den Freuden und Sorgen seiner Zuseher am Bodensee bis zum Neusiedlersee" [17].
Der "sehr bewußte Ansatz zu einer inhaltlichen Regionalisierung (...)" wird durch Mittel, "die karg dotiert sind", [18] nicht auch finanziell gestützt.

1975/76 werden die ersten neun ausgewählten Beiträge gesendet.

Zwei Tendenzen (bzw. Überlegungen) prägen wesentlich diese (Serien-)produktion mit:

a) Wie SZYSZKOWITZ meint, die absehbare Konkurrenz des Kabel-TV und damit der erweiterte Einflußbereich von ARD u. ZDF;

b) die damit ermöglichte verbreiterte Nutzung des kulturellen Potentials für mögliche Exportchancen.

VII. 3. Beschränkung durch Co-Produktionen

Die Annahme, daß ein " ... modernes Medium (...) in seiner Aussage international" [19] ist, wird durch die Ausführungen des TV-Direktors ZILK über die Cooperationspraxis bestätigt:
ZILK führt in diesem Artikel Verträge mit folgenden Ländern an: BRD (ZDF, ARD), Schweiz, Italien, Großbritanien, Frankreich, Polen, Ungarn, Jogoslawien, UdSSR: "einer der wesentlichen Funktionen des TV im neutralen Österreich (...) die Anregung der Co-Produktionstätigkeit sowohl in Hinblick auf die Völkerverständigung, als auch zum eigenen Nutzen" [20].

Den eigenen Nutzen charakterisiert Helmut LENHARDT folgendermaßen:

"Die Co-Produktion, v. a. mit dem deutschsprachigen Ausland, hat sich nach bescheidenen Anfängen im Jahre 1968 zu einem tragenden Pfeiler unserer TV-Programme entwickelt.
Viele Programmideen, ob sie aus Österreich, der BRD oder der Schweiz kamen, hätten wegen des finanziellen Aufwandes niemals realisiert werden können, (...), wenn nicht die Bereitschaft zur gemeinsamen Aufbringung der Mittel, aber auch (vorangehend) zur Koordinierung der Ideen bestanden hätte" [21].

An dem jährlichen Co-Produktionsvolumen, (in der Höhe von mehreren 100 Millionen öS) beteiligt sich der ORF mit durchschnittlich 20 - 30 %.
Entfällt zwar nur 1 % der Einnahmen auf "Programmverwertung und sonstige Erträge" [22], so kann der ORF nur Großproduktionen wie "Alpensaga", "Babenberger" realisieren, wenn diese mit Co-Produzenten gemeinsam finanziert werden.

Dabei spielt es vorerst keine Rolle, ob der ORF aktiver oder passiver Produktionspartner ist, sondern viel wichtiger ist es z. B., daß ausschließlich Farbproduktionen am internationalen TV-Markt Chancen der Verwertung besitzen (s. Kap.: Farbe und Fernsehen, Anm. F. G.).

1972 stellt POIDINGER bereits in einer Untersuchung zur Abhängigkeit des ORF von BRD-TV-Anstalten fest, daß "in mehr als einem Drittel aller Sendungen des ORF die Österreicher nicht ihre Sprache, sondern eine mehr oder minder akzentuierte bundesdeutsche" [23] hören.

Der Anteil erhöht sich bis zu 2 Drittel bei jenen Sendungen, die der Zuschauer am ehesten als Programm-Schwerpunkt empfindet.

Mögliche weitere Gefahren bei der Ausdehnung der Co--Produktions-Aktivitäten - Ausnahmen wie "Alpensaga" sind aus der konkreten Produktionssituation erklärbar [24] - bestehen in Hinblick auf ästhetische und inhaltliche Konsequenzen:

Für TV-Filme gilt bereits überwiegend jene Situation, wie sie in der internationalen Filmproduktion unter der Dominanz der US-Filmwirtschaft (unter der Ägide der MPAA) erkennbar ist:
"Die als typisch 'filmisch' institutionalisierten Filminhalte, Filmformen und die Funktion des Films sind Endprodukte ökonomischer Zwangsläufigkeit" [25].

"Gesellschaftliche Verantwortung", "Zeitgebundenheit" oder "kritisches Bewußtsein zu zeigen" findet in den ökonomischen Verwertungszwängen ihre Grenzen.

Da Filmproduktion österreichischer Autoren vorrangig auf den gesamtdeutschsprachigen Raum ausgerichtet ist, kommt

jener 'Internationalismus' nicht in der Weise zum Tragen, wie es GUBACK - ebenfalls für die Kinofilmproduktion - erkennen will:

"Die internationale Finanzierung, die Wahl des Drehlandes, die internationalen Produktionsteams sind Faktoren, die internationale Filme entstehen lassen. Sie sind für ein Weltpublikum bestimmt, denn die Investitionen müssen sich rentieren.
Das kann zu einem seltsamen Filminhalt führen.
In England nennt man das 'mid-Atlantic'.
Ich nenne das 'gleichgeschaltet'. Der Film versucht aller Welt zu gefallen, aber spiegelt keinerlei Kultur wider. - Er ist wie eine Zahnpasta-Tube" [23].

ANMERKUNGEN : Kapitel VII

1. Szyszkowitz: Welche Wirklichkeit....,a.a.O.
2. Szyszkowitz: Welche Wirklichkeit....,a.a.O.
3. Szyszkowitz: Welche Wirklichkeit....,a.a.O.
4. Szyszkowitz: Welche Wirklichkeit....,a.a.O.
5. Gerald Szyszkowitz: Ein Vierjahresplan für die Autoren-Schulung 1978-1982, in: ORF-Spezialinformation; Das Fernsehspiel in FS 1, August'78-Oktober'78
6. Hans-Joachim Piechotta: Zu EnzensbergersBaukasten zu einer Theorie der Medien, in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 2, 1.Jg.(1970), S 34
7. Holzer: Medien.....,a.a.O., S 93
8. Holzer: Medien....., a.a.O., S93ff
9. Holzer: Medien.....,a.a.O., S 93
10. Szyszkowitz: Das Kabel..., a.a.O.,
11. Szyszkowitz: Welche Wirklichkeit....,a.a.O.
12. Szyszkowitz: Ein Vierjahresplan....,a.a.O.
13. Holzer: Medien....,a.a.O., S 92
14. András Gedö: Philosophie der Krise, Berlin-1978, S 95
15. Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen-1922, S 404
16. Gerald Szyszkowitz: Das Fernsehspiel als "Seismograph" der Gegenwart, in: ORF-Spezialinformation: Das Fernseh-spiel in FS 1, November'77-Jänner'78
17. Szyszkowitz: Das Fernsehspiel.....,a.a.O.
18. Szyszkowitz: Das Fernsehspiel....,a.a.O.
19. Liselotte Reichert: Wie österreichisch ist der ORF, in: Die Presse, 21.11.1970
20. Reichert: Wie österreichisch....,a.a.O.
21. Helmut Lenhardt: Der ORF und seine Partner, in: ORF-Almanach - 1974, S 30

22. ORF-Almanach: Einnahmenentwicklung, in: ORF-Almanach-1977, S 212ff

23. Gunther Poidinger: Ganz schön abhängig, in: Die Zukunft, Nr.15/16, August 1973, S 52 - 53

24. Gerhard Ruiss, J.A. Vyoral: Zur Situation Junger Österreichischer Autoren. eine Bestandsaufnahme der gegenwärtigen österreichischen Literaturszene, Wien-1978, S 210ff

25. Dieter Prokop: Massenkultur und Spontaneität. Zur veränderten Warenform der Massenkommunikation im Spätkapitalismus, Frankfurt-1974, S 32

26. Thomas Guback: Hollywood - Imperialismus in Europa, in: Filmkritik 11, München-1968, S 752-758

KAPITEL VIII: Zur Spezifik szenisch-dramaturgischer Spielformen im TV

Von der Spezifik des TV-Films zu sprechen, kann nicht bedeuten - ähnlich der Diskussion rund um den Film zu Beginn des 20. Jhdts. - , TV-Film theoretisch als Kunstwerk zu etablieren, sondern es sollen dabei jene Spezifika einer Dramaturgie herausgearbeitet werden, die die Spielform im TV im Zusammenhang mit dem gesamten Programmangebot, deren Rezeptions- und Perzeptionsbedingungen konstitutiv erfordern, mit dem Ziele, den Menschen der Gegenwart in seinem Denken und Tun, in seinen Konflikten und seinen Widersprüchen zum Hauptthema werden zu lassen: das Subjekt in die Lage zu versetzen, seinen Standort bestimmen zu können, den es als individuell-gesellschaftliches Wesen in der gegenwärtigen Gesellschaftsformation einnimmt und auf Grund seiner gesellschaftlichen Möglichkeiten einnehmen kann. - Ein hoher Anspruch?
Aber hat nicht das TV eine bisher ungeahnte Dimension gesellschaftlicher Erkenntnisfähigkeit auf Grund seiner spezifisch technisch-materiellen Möglichkeiten wie Schnelligkeit, Authentizität, etc., eröffnet, und erhält nicht dabei die szenisch-dramaturgische Interpretation gesellschaftlichen Lebens eine neue Qualität, da sie nicht nur 'Abbilder' der Wirklichkeit erzeugt, sondern ein 'verallgemeinertes ' Bild derselben in massenhafter Verarbeitung herzustellen imstande ist?

Unterstrichen kann diese 'fragende' Feststellung mit Aussagen von Medienanalysen werden, die auf die unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten von Kino und TV Rücksicht nehmen:

"Die Möglichkeit des Kinos ist die Illusion, die des Fernsehens die Darbietung von Fakten. (...).
Nach den Feststellungen der Demoskopen rangieren denn auch Fernsehspiele und -filme um so niedriger in der Gunst der Zuschauer, je energischer sie sich von realistisch aufbereiteten Geschehnissen entfernen.
Absurdes Theater, phantastische verfremdete Filme widersprechen den Erwartungen und Sehgewohnheiten vor dem Bildschirm während Einschaltungs- und Zustimmungsrekorde dann zu verzeichnen sind, wenn der an Nachricht, Kommentar und übersichtliche Reportage gewöhnte Zuschauer etwa im sogenannten Dokumentarfilm (...) dramatisierten Fakten zu begegnen glaubt" [1].

VIII. 1. Theoretische Diskussion: 3 Etappen

Überblickt man die theoretischen Versuche zur Erstellung einiger Spezifika des TV-Films, so lassen sich drei Etappen unterscheiden:

a) diejenigen Überlegungen, die aus der Negation möglicher Spezifika verwandter Medien die Eigenschaften des TV-Spiels entwickeln (wie z. B. G. ECKERT, O. STORZ): "Alles, was ein TV-Spiel vom Theater unterscheidet, hat es vom Film. Je mehr es sich jedoch vom Film unterscheidet, desto eindeutiger ist es Theater" [2]; zu beachten ist in dieser Phase der Diskussion der vorherrschende Begriff des 'TV-Spiels'; erst mit den Möglichkeiten elektronischer Aufzeichnung kann von einem TV-Film gesprochen werden.
Zu dieser Diskussion äußert sich z. B. BAZIN, der das "TV-Theater"- als Direktübertragung verstanden und zur

Zeit des Artikels "Theater und Kino" (1951), in dem sich BAZIN mit dem Begriff der "Präsenz" (des Schauspielers) in Film und Theater auseinandersetzt - als einzige Form elektronischer Übertragung voraussetzt - :
"Das TV-Theater scheint sowohl dem Theater wie dem Film anzugehören.
Dem Theater, weil der Schauspieler für den Zuschauer präsent ist, dem Film jedoch, weil der Zuschauer für den Schauspieler nicht präsent ist. Dennoch ist dieses Nicht-Präsentsein keine wirkliche Abwesenheit, denn der Fernseh-Schauspieler ist sich eines Millionenpublikums bewußt, das sich ihm über die elektronische Kamera darstellt. Diese abstrakte Präsenz wird besonders dann deutlich, wenn der Schauspieler in seinem Text hängt.
Ein Vorgang, der auf der Bühne peinlich, im Fernsehen jedoch unverzeihlich ist, denn der Zuschauer, der ihm nicht helfen kann, wird sich plötzlich der unnatürlichen Isolierung des Schauspielers bewußt.
Auf der Bühne stellt sich unter den gleichen Umständen eine Art Verschwörung mit dem Zuschauerraum her, und das Publikum kommt dem Schauspieler bei seinen Schwierigkeiten zuhilfe.
Diese Wechselbeziehung ist im Fernsehen unmöglich" [3].

b) diejenige Etappe, in der jene, die über Gattungsspezifik des TV nachdenken, sich von der Rezeptions- und Perzeptionsqualität leiten lassen (GOTTSCHALK, H.; PRAGER, G.; WIEBEL, M.; FECHNER, E.),[4] und schließlich jene,

c) in der von der technisch-materiellen Ebene (die der Elektronik) ausgegangen wird und primär von diesen Überlegungen her theoretisch beurteilt wird:
"Die Zukunft des elektronischen TV-Spiels kann nur mit elektronischen Mitteln erprobt werden" [5].
CANARIS weist damit nicht nur darauf hin, daß sämtliche

theoretischen Überlegungen zu einer Gattungsspezifik des TV-Films auf ein Defizit empirischen Materials aufbauen, sondern er schränkt sinngemäß den Begriff "TV-Film" auf das mit elektronischen Mitteln hergestellte Produkt ein. Waren in der Frühzeit des TV 'Life-Übertragungen' aus den Studios die einzigen technischen Möglichkeiten, so erweiterte das Maz- bzw. Ampex-Verfahren die Möglichkeiten der Bild- und Tonspeicherung und damit das Produzieren auf Filmmaterial bzw. mit Elektronik; - wobei auch ökonomische bzw. gesellschaftspolitische Gründe mit eine Rolle spielen.
Heutzutage besteht auch die Möglichkeit mit elektronischen - technisch noch unausgereiften - Aufnahmegeräten zu arbeiten und damit die Palette spezifischer Bild- und Tonorganisationsbereiche zu erweitern.

VIII.2. Bemerkungen österreichischer TV-Regisseure

Zwei österreichische TV-Regisseure (Lucky STEPANIK, Georg LHOTZKY), die vor allem sogenannte Erstlings-'Versuche' (30-min., MAZ-Farbe) von österreichischen Autoren (Manfred M. MÜLLER: "Die Bam wachs'n net in Himmel", Bernd SIEBITZ: "Ein Baby hat leicht schreien"; Andreas GRUBER: "Besucherdienst"; Bernhard BÜRKER: "Bruchstellen"; Andreas OKOPENKO: "Der Meister"; Hans MEISTER: "Land ohne Männer"; Elisabeth WÄGER-HÄUSLE: "Die Fenster der Lilly Bohatty") betreuen (in der Zeit von Oktober 1977 - Mai 1979), äußern sich im Rahmen des ersten österreichischen elektronisch produzierten TV-Spielfilms "Vatertag, oder weil der Bua net Papa sagt" zu dieser Produktionsweise (am Beispiel des Ikegami-Systems):

STEPANIK sieht zwei Vorteile bei dieser elektronischen Aufzeichnungstechnik:

a) sofortige Kontrolle des Aufgenommenen für den Regisseur, Kamera
b) sofortige Kontrolle für die Darsteller

"Man könnte also so etwas wie einen Psychogrammstil entwickeln, Psychogrammfilme, Psychogrammstücke drehen, die zwar ein Grundkonzept haben, die aber in ihrer Feingliederung eigentlich erst bei und während der Arbeit entstehen. (...) eine Art, die Ikegami-Technik, für etwas einzusetzen, was man mit Film z. B. nicht machen kann" [6].

LHOTZKY unterstreicht diese über den Film hinausreichende Möglichkeiten dadurch, daß er "von der einzigartigen Qualität" spricht, zwischen "Spontanität und Gestaltung" zu "balancieren" [7].

VIII. 3. Rezeption und Perzeption

Bis Mitte der 70-er Jahre stand vor allem die Perzeptions- und Rezeptionsweise in der Theoriebildung und deren Unterschiede zum Theater und Film im Mittelpunkt. Bis zur Bestimmung des besonderen Charakters des TV-Films - als integrativer Bestandteil des TV-Programmes - , der durch Aktualität und Authentizität wesensbedingt bestimmt wird, und der sich als Teil eines 'dokumetarisch-informativen' [8] Mediums integrieren muß, um damit dem 'publizistischen' Charakter des Mediums TV als Ganzes entgegen zu kommen, wurde wiederholt das Medium TV als ein 'reportierender' Apparat angesprochen - im Gegensatz zum Theater, als Medium des Dialogs - und zum Film, als Medium des

Erzählens. In dieser Phase der 'Kunstwerketablierung' stehen das Kunstwerk rezipierende Subjekt bzw. mögliche Wirklichkeitserfahrung (incl. der Abbild-Problematik) - jeweils ausgehend von unterschiedlichen philosophischen Grundhaltungen des Autoren - in einem weit größerem Ausmaße im Mittelpunkt des Interesses (s. Parallelen in der Filmgeschichte) als in nachfolgenden Diskussionen, in denen vermittelt über technische Eigenschaften des jeweiligen Mediums das erkenntnisinteressierte Subjekt erst mittelbar eingebracht wird.

Sowenig diese Phase der Diskussion etwas zur Gattungsspezifik des TV-Spiels beitragen konnte, desto mehr klärt diese Diskussion mögliche Funktionen des Mediums: welche immanenten Möglichkeiten es besitzt, um aktiv in eine humanistisch orientierte gesellschaftliche Entwicklung eingreifen zu können.
In jener - kaum technologisch aber umso idealistischer geführten - Debatte werden Grundzüge formuliert, in denen der einzelne Mensch als gesellschaftliches Wesen der Mittelpunkt vieler Überlegungen ist: das 'Maß aller Dinge'. "Der zwischen Mensch und Fernsehschirm geschaltete Apparat erlaubt es uns, das menschliche Gesicht auf dem TV--Schirm so zu beobachten, wie ein Tier im Zoo: kühl, sachlich, interessiert, ohne alle Hemmungen;" und was durch den einen Theoretiker als Mangel gedeutet wird - nämlich das geringe Auflösungsverhältnis des elektronischen Bildes, bedeutete für andere die Chance, "... eine weitere Erfüllung jener anregenden menschlichen Sehnsucht nach schaubaren, erlebbaren, künstlerisch gestalteten Abbildern der Wirklichkeit. (...). Der interessanteste Schauplatz des TV ist das menschliche Gesicht" [9].

Die menschliche Sprache wird zu einem bestimmenden Element; so für ECKERT, wenn er meint: "Im Dialog von Interview, Gespräch oder (kammerspielartigen, Anm. F. G.)

TV-Spiel stehen sich zwei Menschen gegenüber, von denen der eine oft nur Stellvertreter des Fernsehers ist" [10].

Die Überlegungen ECKERTs zur Wirkungsweise des TV-Spiels gehören zu den Grundlagen heutiger Rezeptionsforschung: "Das TV-Spiel ist eine neue Form dramatisch-theatralischen Wirkens. Nur, daß dieses Wirken intimitätsbezogen ist und nicht von der Rampe her ein Publikum anspricht (...). Das macht die Dramatik des TV-Spiels zu einer sehr leisen (seelisch, nicht mechanisch gemeint) Sprache, die bestimmt ist von der Feinhörigkeit des Mikrofons zuzüglich der durchdringenden Sicht der TV-Kamera (...). Die leise Andeutung, die kleine Geste sagen bereits genug". [11]

Jene indirekt angesprochene 'Eroberung' der "Mikrophysiognomie" [12] verleitet KALTOFEN, den Weg vom Kinofilm zum TV-Film als eine Aufwärtsentwicklung der AV-Medien mit menschlicheren Zügen zu bestimmen. So beschreibt verallgemeinert KALTOFEN den Entwicklungsweg vom Film zum TV-Film:
"Der künstlerische Weg - inhaltlich und optisch dramaturgisch - von der Filmleinwand zum Bildschirm, vom Film zum TV, ist der Weg von der Vielheit zur Einheit, von der Extensivierung zur Intensivierung" [13].

Überlegungen wie z. B. zur 'improvisiert-intuitiven' Bildmischung im TV (ECKERT), wie z. B. die Differenzierung des szenischen Aufbaues durch Quantifizieren von Szenen und Bildern (KALTOFEN)) sind Ansätze eines analytischen Herangehens an die Wesensbestimmung des TV-Films, können aber in der gegenwärtigen Diskussion auf Grund des historisch-technologischen Abstandes nur bedingt einbezogen werden.
Der Aktivierung des einzelnen Schauspielers durch die Möglichkeiten der elektronischen Aufnahmetechnik - wie sie auch STEPANIK als wichtigstes Merkmal erkennt:

"Man sieht das Gedrehte am Monitor gleich anschließend an und sagt z. B. nein., das stimmt nicht, weil die Figur X, die ich spiele, die sehe ich nicht so, die möcht' ich ganz anders machen" [14] - steht die mögliche Gefahr gegenüber, wie sie CANARIS sieht, wenn er fragt, "Wird nicht der Arbeitsprozeß des Aufbauens einer Figur Folgen haben für den Realismus dieser Figur?" [15]

VIII. 4. Elektronische Produktionsweise und Dramaturgie

Dabei geht CANARIS davon aus, daß elektronische TV-Spiele (z. B. mit dem System Ikegami) tendenziell-aus produktionsökonomischen Überlegungen - chronologisch produziert werden;
daß sich dabei als Folge die Bewegungen und Einstellungen der Kamera eher nach der Bewegung und Haltung der Figur richten;
daß die Schnittfolgen von der Handlung und ihrer Logik her bestimmt werden, und schließlich,
daß der Gestus und die sinnlichen Impulse der Bilder und Töne (...) vor allem durch Gestus und Sinnlichkeit der Vorgänge vor der Kamera geprägt werden.

Nicht nur, daß die Produktionskosten (im vorliegenden Fall) für 30 min. MAZ-Farbe sich auf ca. 250.000,-- öS belaufen, da "ich bei den MAZ-Produktionen ja nur die Außenkosten (Autor, Regisseur, Besetzung, etc.) zahlen muß. Eine "Alpensaga" kostet mich mittlerweile schon (...) nach Abzug aller Cofinanzierungen das 10-fache" [16], sondern es werden auch Kürzungen in der Produktionszeit (ca. fünf Tage) gegenüber gleichartigen Produktionen mit Film vorgenommen, womit auch von da aus die Überlegung, eine Sequenz in möglichst wenigen Einstellungen zu

drehen, berechtigt erscheint: "Was zuerst einmal in niedrigen Kosten zu Buche schlägt, hat auch bemerkenswerte Auswirkungen auf Themenwahl (Film)-Produktionen und Realitätsgehalt des filmischen Stils" [17].

CANARIS greift mit seinem Artikel (1975) indirekt in die Diskussion über die Bedeutung der filmischen Montagetechnik ein: einem "positivistischen Abbildrealismus" (BAZIN) wird als Gegenstück die "dialektische Theorie des Films als Kunstform" (EISENSTEIN) gegenübergestellt.

So sieht CANARIS - gegenüber elektronisch produzierten TV-Filmen - im Film "ein viel weitergehendes synthetisches Produkt":
"Was beim Film die Ausnahme ist, ist bei der MAZ-Produktion des TV die Regel: lange durchgedrehte Szenen mit gleichzeitig aufgenommenen Ton" [18]:

-getrenntes Produzieren von Ton und Bild, das beim Film technisch noch immer einfacher und damit kostensparender ist

-Schnittmöglichkeiten sind zwar beim elektronischen Produkt zwar ebenso möglich, aber bislang ebenfalls noch nur aufwendig herzustellen

-Kürze der Produktionszeit bei elektronischen Produkten, die auch eine erhöhte Auslastung von Studio bzw. technischen Geräten gewährt.

BAZIN - und hier aktualisiert sich dessen theoretische Auseinandersetzung für die elektronische Produktionsweise - meint über die Montage von FLAHERTY, daß sie "praktisch nur die rein negative Rolle des unvermeidlichen Ausschließens überreicher Wirklichkeit" spielt (bezieht sich auf "Nanuk, der Eskimo", FLAHERTY).

Damit intendiert BAZIN zugleich auf erhöhte Realitätswirkung durch lange Aufnahmeeinheiten unter Einbeziehung von Tiefenschärfe-Wirkung (z. B. "Citizen Kane", Orson WELLES).

Sieht er nun darin eine "Nicht-Zerstückelung der Realität", die am besten in Plansequenzen bei Verwendung von Tiefenschärfe zu verwirklichen ist, da es dabei "von (der) Aufmerksamkeit und (dem) Willen des Zuschauers" abhängt, "ob das Bild eine Bedeutung hat" [19]?

Dazu bemerkt PROKOP ideologie-kritisch:
"Die Erhaltung der uninterpretierten physischen Realität (...) bewahrt jedoch die abstrakt - zerstückelten Momente im Bewußtsein der Rezipienten. (...) Ist durch konsequenten Realismus die Normstabilität des Zuschauers einmal gesichert, dann kann jener ohne Gefahr durch Verwendung aller formaler Mittel aktiviert werden " [20]:

mit dem Ziel die abstrakt-zerstückelten Momente im Bewußtsein des Rezipienten, der durch die TV-Rezeptionssituation 'mehr erkennt' als 'sieht' [21], ästhetisch zu arrangieren, sei es dadurch, indem im Laufe der Handlung sich organisch entwickelnde Personen 'angeboten werden', oder indem auf sprachlose Weise alle nicht in der und durch die physische Realität sichtbar präsenten Alternativen der gezeigten 'Konflikt'-Handlung ausgeschlossen werden.

Daß die Praxis einer elektronischen Produktionsweise (wie mit dem beim ORF verwendeten System Ikegami) eine solche Menschendarstellung und Handlungsführung herausfordert, und damit einer TV-Dramaturgie, die in jeder Hinsicht eindimensional linear komponiert wird, entgegenkommt, schließt jedoch nicht aus, daß mit Film produzierte TV-Geschichten - am Beispiel "Das Dorf an der Grenze" -

ebenfalls dramaturgischen Regeln gehorchen:
unmittelbar und gleich zu Beginn wird der Zuschauer in den Kreis der Handelnden miteinbezogen, und ohne Distanzierungsmöglichkeiten bleibt er dann im Handlungsgeschehen, geht mit, leidet das Drama durch, ... bis zur 'läuternden Katharsis'.

VIII. 5. Realistische Technik: BAZIN und KRACAUER

Trotz der Tendenz BAZINs und KRACAUERs, die Gesamtheit des ästhetischen Gehaltes auf die fotographische Wiedergabe des physischen Gehaltes zu reduzieren, führen sie umfassend in ihren Arbeiten eines der Hauptcharakteristika des Films als Medium vor Augen.

Dabei repliziert BAZIN auf frühere Arbeiten EISENSTEINs, die in der Auseinandersetzung mit dem Stummfilm entstanden, aber nicht in der Ausschließlichkeit, wie sie BAZIN sieht, für den Tonfilm gültig waren:

So unterscheidet BAZIN 4 Montageformen, wobei die Artikel EISENSTEINs "Über den Bau der Dinge", "Montage 1938" nicht in der Kritik BAZINs miteinbezogen waren;
weiters kann man in der Auseinandersetzung mit BAZINs Arbeit vermerken, daß er den Begriff der "Montage" synonym mit dem Begriff "Schnitt" verwendet.

Montage und Kameraführung wird für BAZIN zu einem technischen Hilfsmittel (Erweiterung gegenüber der Fotografie) - mit der Funktion - Realität zu 'fotografieren'.

Kann man verallgemeinert die Behauptung aufstellen, daß

die Nachkriegsperiode im Film (z. B. die des italienischen) durch die Ästhetik der direkten Beobachtung des sozialen Milieus gekennzeichnet war, so wird gerade diese Tendenz des internationalen Filmschaffens für BAZINs Theorienbildung von zunehmender Bedeutung:

In der Folge überprüft BAZIN seine Theorien an zwei Polen realistischer Technik:

a) "Citizen Kane" entsteht durch die Struktur der Darstellung - bei gleichzeitiger Rekonstruktion im Studio (auf Grund der Kompliziertheit der Aufnahmetechnik); die Folge: - zunehmende Entfernung vom authentischen Dokument (Affinität zur elektronischen Aufzeichnungstechnik wie sie CANARIS ausführt).

b) "Farrebique", bei dem der Realismus vom Objekt her bestimmbar wird; dabei führt der Vorsatz, nur "natürliches Material" zu verwenden dazu, "daß ROQUERS (der Regisseur, Anm. F. G.) in Bezug auf die technische Perfektion fehlerhaft war" [22].

Begrifflich lassen sich beide Pole als "ästhetischer" bzw. "dokumentarischer" Realismus fassen. Eine Mischform ergibt sich für BAZIN in dem Film "La terra trema". Dabei wirft BAZIN anhand dieses Filmes die Frage auf, ob hier möglicherweise - durch den besonderen Inszenierungsstil - eine "ästhetische Partizipation" der Geschichte vorliegt; aber, so schränkt er weiter ein, "einen Teil der Realität wird man der Realität immer opfern müssen" [23].

KRACAUER dagegen akzeptiert die - im engeren Sinn - verstandene Montagetechnik, solange die Bilder in der Montage keinen Sinn suggerieren, der nicht unmittelbar in

ihnen selbst enthalten ist. Er empfindet dies als "Abgleiten in Bildsymbolik", die damit "die Bilder der ihnen immanenten Bedeutung (entleert)" [24]. Andere Möglichkeit der Montagetechnik und deren Bedeutung außer die der Handlungsverknüpfung negiert KRACAUER:
so die Möglichkeit der Montage, die die Bilderfolgen aus der Unmittelbarkeit des Handlungszusammenhanges in die Sphäre des Gedanklichen heben können.
Deshalb kann KRACAUER auch zu dem Schluß kommen, daß "begriffliches Denken ein filmfremdes Element" [25] ist.

Dagegen wenden sich in der BRD nach 1945 erst explizit wieder Filme KLUGES und GODARDS Filme in Frankreich. Ausdruck dafür war die wiederholt verwendete 'Begriffsmontage' (schriftsprachliche Zitate) und die Verknüpfung mit dem Bild: unter dem Gesichtspunkt der "Mobilisierung von Assoziationen" wird davon ausgegangen, daß die kritische Reflexion der Erscheinungswelt der definitorischen Kraft theoretischer Begriffe bedürfe [26].

VIII. 6. Errettung physischer Realität und/oder Montage-Denken

"Er (der moderne Mensch, Anm. F. G.) berührt die Realität nur mit den Fingerspitzen" [27].
KRACAUER spricht damit die "Atomisierung" des Menschen in dessen totaler Entfremdung (von seinen Produkten, von anderen Menschen, von der Gesellschaft und von sich selbst) an, ohne dabei dessen gleichzeitiges Verhaftet-Sein in dieser Realität - durch seine Lebenspraxis - in sein Menschenbild mit zu integrieren, womit die geistige Situation des Menschen zuerst und v. a. aus seiner Stellung im wirklichen Lebensprozeß erklärbar ist.
"Wenn wir uns Werte zu eigen machen wollen, die unseren Horizont begrenzen, müssen wir uns zuerst von jener Ab-

straktheit freimachen, so gut es geht" [28], um etwas zu finden, "(...), das unendlich wichtig in sich selbst ist - die Welt, in der wir leben" [29].

Und dafür sieht KRACAUER im Kino das Medium, das besonders befähigt ist, "die Errettung physischer Realität zu fördern. Seine Bilder gestatten uns zum ersten Mal, die Objekte und Geschehnisse, die den Fluß des materiellen Lebens ausmachen, mit uns fortzutragen" [30].

Eine Abneigung der (abstrakten) Wissenschaften als Mittel der Erkenntnis (KRACAUERsKritik an quantifizierender Inhaltsanalyse) kann im Zusammenhang als logische Folge gesehen werden. KRACAUER weist aus seiner Sicht dem Menschen den Platz "zwischen Ruinen alter Glaubensinhalte" zu; - "wir leben zwischen ihnen bestenfalls mit einem schattenhaften Bewußtsein" [31].
"Lebensgefühl" als "herrschende Abstraktheit" zu definieren [32], verleitet ihn dazu, eine subjektive Ausprägung des Idealismus als Erkenntniskonzept zu präsentieren, die die Filmtheorie untermauern soll bzw. von ihr beeinflußt wird.
KRACAUER löst den "modernen Menschen" aus seinen geschichtlichen wie sozialen Bezügen heraus, die nicht alleine aus der Erfahrung konkreter Erscheinungen vermittelt werden, sondern auch durch Erkenntnis des Wesens (mittels Abstraktion) erfaßt werden können. [33] Erkennendes Verhalten des Menschen beinhaltet immer eine konkrete und eine abstrakte Seite; letztere versucht KRACAUER beim "modernen Menschen" als gegeben herauszustellen, um damit philosophisch die gesellschaftliche Aufgabe des Films - Wiedergabe physischer Realität - als wesensbestimmend zu untermauern, anstelle die von ihm konstatierte 'Befindlichkeit' des Menschen in der Gesellschaft historisch-analytisch auf mögliche Ursachen der vermerkten "Eindimensionierung" des Menschen hin zu befragen.

KRACAUER leitet von seinem Weltbild und Menschenbild auch ein grundlegend ästhetisches Kriterium für seine Filmtheorie ab:
"Wie zielbewußt die Filmkamera auch dirigiert werden mag, sie würde aufhören, eine Kamera zu sein, wenn sie nicht sichtbare Phänomene um ihrer selbst Willen registriert. Sie erfüllt ihre Bestimmung, indem sie das 'Zittern der Blätter' wiedergibt.
Wenn Film Kunst ist, dann eine solche, die sich von den anderen Künsten unterscheidet. Zusammen mit Fotografie ist Film die einzige Kunst, die ihr Rohmaterial mehr oder weniger intakt läßt.
Was an Kunst in Filme eingeht, entspringt daher der Fähigkeit ihrer Schöpfer, im Buch der Natur zu lesen. Der Filmkünstler hat Züge eines fantasiebegabten Lesers oder eines Entdeckers, der von unersättlicher Neugier getrieben wird" 34).

Dies kann als Hinweis gesehen werden, daß sich hier bei KRACAUER und BAZIN die Überbewertung der Wirklichkeitsnähe als Medienspezifik des Films indirekt proportional zur Leugnung und Absage an die Bedeutung ästhetisch-weltanschaulicher Eingriffe bei der konkreten Gestaltung verhält, obwohl - und das scheint auch das paradoxe zu sein - KRACAUER sich sehr wohl der Manipulation bei Fotografie und Film bewußt ist:
"Jedermann ist geneigt zu glauben, daß an Ort und Stelle aufgenommene Bilder nicht lügen können. Natürlich können sie lügen" 35).
Weiters verweist er auf die Möglichkeiten der Manipulation durch Objektauswahl, Belichtung, Kamerawinkel und Montage. Unvermindert jedoch schreibt er den Dokumentarfilmaufnahmen die Qualität der "Errettung der physischen Realität" zu; dadurch, daß diese "reale Dinge und Ereignisse zeigen" und dies - dabei geht er auf Wahrnehmungsdispositionen im Kino ein - wird gerade "durch den

trance-artigen Zustand, in dem wir uns im Kino befinden, aufrechterhalten und verstärkt" [36].
In der Folge führt diese eindimensionierte, normative Ausrichtung seiner Filmtheorie zu Einschätzungen, die es erlauben ganze Genres, wie z. B. das der Tragödie, als "filmfremd" zu bewerten:
"Als inneres Geschehen ist das Motiv des Tragischen in der Tat prädestiniert, sich in einer Story-Form zu vollenden, die ein 'zweckbestimmtes Ganzes' darstellt - wobei der Zweck meistens ein 'ideologischer ist'" [37].
oder:
verschiedene, von einem dokumentarischen Stil stark abweichende Spielfilme als weniger "filmspezifisch" zu bewerten.

Beides läuft - im Verständnis KRACAUERs - ähnlich wie das begriffliche Denken - dem Film zuwider, da Film ein Medium ist, das "zwischen Menschen und toten Gegenständen keinen Unterschied macht" [38].

Geht man jedoch davon aus, daß für jede Kunst, die auf Erkenntnis ausgerichtet ist (dies wird bei KRACAUER nicht in Zweifel gezogen) als Prämisse gilt "... alle Wissenschaft wäre überflüssig, wenn die Erkenntnisformen und das Wesen der Dinge unmittelbar zusammenfielen" [39], wobei wissenschaftliche und künstlerische Erkenntnis zwar in den Methoden aber nicht in den Zielen unterschiedlich sind.

"Das Ganze, wie es im Kopf als Gedankengang erscheint, ist ein Produkt des denkenden Kopfes, der sich die Welt in der ihm einzigen möglichen Weise aneignet, eine Weise, die unterschieden ist von der künstlerisch, religiösen, praktisch-geistigen Aneignung der Welt" [40]. - So kann daraus gefolgert werden, daß das dialektische Verhältnis von Wesen und Erscheinung miteinzufließen hat in eine

szenerische Darstellung, ohne daß dabei - in Überbetonung der technischen Abbildqualitäten - der Autorenstandpunkt zugunsten der abgebildeten Realitäten zurücktritt:

Filmspezifische "Erzählweise" der Montage von Bild und Ton, die 'horizontal' wie 'vertikal' angewendet werden kann und damit die Tiefenschärfe zu einer ebenfalls besonderen Form der Montage erklärt werden kann, erweist sich z. B. als eine Möglichkeit, den Autorenstandpunkt - als Mittel der Wahrnehmungserweiterung, die sich von einer 'orientierenden' zu einer 'erkennenden' entwickelt - als besondere Medienqualität anzuerkennen, die sich im TV um weitere medienspezifische 'Spielart' (z. B. durch den besonderen Charakter des Bildmaterials im TV) erweitert:

Ob und wie für die Elektronik ähnlich wirksame Techniken und Dramaturgie zur Interpretation von Realität entwickelt werden können, hängt nicht nur von der technischen Entfaltung elektronischer Geräte ab, die filmische 'Erzählweise' kostengünstig zu reproduzieren imstande sind - und dabei die spezifische Rezeptionssituation vor und durch das TV-Gerät miteinschließt bzw. das Bildmaterial des TV mitbenützt - , sondern auch davon, welches ästhetisch-weltanschauliche Konzept der szenischen Darstellung zugrunde liegt:

Dies illustriert folgender Auszug aus EISENSTEINs Aufsatz "Dickens, Griffith und wir" (1941/42), wobei er davon ausgeht, daß es auch im 'Montagedenken' unterschiedliche Realisierungsmöglichkeiten gibt:

DUALISMUS: "Das Vorbild für die Griffithsche Montage (Parallelmontage) ist jene 'Wohldurchwachsene Speckseite' der sich nie treffendenParallelen, von der Dickens spricht. Der Dualismus in den Voraussetzungen eines solchen Montagedenkens ist ganz offensichtlich.

Aber das montagegerechte Denken ist nicht zu trennen von den allgemein-ideellen Grundlagen des Denkens überhaupt. Und GRIFFITHs ausweglos Dualismus (das Produkt jeder sozialen Ordnung, die sich in seinem Bewußtsein widerspiegelt) bleibt ausweglos auch in den Methoden seiner Kunst, die unmittelbar aus seiner Denkweise entspringen. GRIFFITHs soziale Sicht reichte, wie wir gesehen haben, nicht weiter als bis zur Einteilung der Gesellschaft in Reiche und Arme.

Bürgerliche Ethik, Moral und Soziologie lehren, diese beiden Kategorien seien ganz bestimmt ein Werk Gottes.

(...) daß arm und reich durchaus nicht zwei unabhängig, beziehungslos nebeneinander herlaufende, parallele Erscheinungen sind, sondern vielmehr zwei Seiten ein und derselben Erscheinung: einer Gesellschaft, die auf Ausbeutung fußt.

Diese zwei Erscheinungen haben die gleiche gemeinsame, den Anhängern des Dualismus gänzlich unverständliche Grundlage, wie z. B. das Bestehen von ideellen und materiellen Erscheinungen, die einander weder ausschließen, noch negieren und am allerwenigsten die Positionen des Dualismus 'stärken'.

Eine einheitliche Erscheinung, die in ihren Widersprüchen erkannt, gespalten, wieder neu zusammengesetzt und in dieser Form neu begriffen wird - diese Erscheinung lag und liegt der Ideologie des Anderen, der bürgerlichen Welt gegenüberstehenden Teiles des Erdballes zugrunde.

Ein anderes Bewußtsein, eine andere Methode des Denkens bedingt auch eine andere Auslegung der Erscheinungen und schließlich eine andere Konzeption der Methoden in der Kunst." 41)

ANMERKUNGEN : Kapitel VIII

1. Klaus Brüne: Kein Lückenbüßer mehr. Der Kinofilm, in: Christian Longolius (Hrsg.): Fernsehen in Deutschland - Gesellschaftspolitische Aufgaben und Wirkungen eines Mediums, Mainz-1967, S 166

2. Oliver Storz: Gibt es schon Fernsehregeln, und wie kann man sie lernen?, in: Anne Rose Katz(Hrsg.): Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen, München-1963, S 130

3. Andre Bazin: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films (eine Auswahl aus der vierbändigen Originalausgabe: Qu'est-ce que le cinema?, Paris-1958 bis 1962), Köln-1973, S 87

4. Hans Gottschalk: Grundsätzliche Überlegungen zum Fernsehspiel, in: Rundfunk und Fernsehen, , H 2, 1956
siehe weiters: Hans Gottschalk: Fernsehspiel und Fernsehfilm (1954), in: Claus Beling(Hrsg.): Theorie ....,a,a.O., S 26ff
Hans Gottschalk: Was ist Fernsehspiel(1966), in: Claus Beling(Hrsg.): Theorie....,a.a.O.,S 75
Gerhard Prager: Die Bedeutung des Fernsehspiels für das Programm, in: Gerhard Prager: Randnotizen zur Fernsehpraxis, Mainz-1971, S 9-14
Martin Wiebel: Vom Schriftsteller....,a.a.O.,S 75
Eberhard Fechner: Über das Dokumentarische in Fernseh-Spielfilmen, in:Akzente 20, Heft 4,-1973, S 310-320

5. Volker Canaris:Produktionsunterschiede von elektronischen Fernsehspiel und Fernsehfilm - Vorläufige Thesen zu ästhetischen und anderen Folgen, in: Peter von Rüden: Das Fernsehspiel, München-1975, S 72

6. Lucky Stepanik:Über die Arbeit mit der Ikegami.Auszüge aus einem Gespräch während der Dreharbeiten, in: ORF-Spezialinformation: Das Fernsehspiel in FS 1, August-Oktober'78

7. Georg Lhotzky:Über die Arbeit....,a.a.O,,in: ORF-Spezialinformation: Das Fernsehspiel in FS 1, August-Oktober'78

8. Fechner:Über das Dokumentarische.....,a.a.O., S 310ff

9. Günter Kaltofen: Das Bild, das deine Sprache spricht, Berlin-1962, S 22ff

10. Gerhard Eckert: Die Kunst des Fernsehens, Emstetten-1953 S 65

11. Eckert: Die Kunst.....,a.a.O., S 86

12. Bela Balazs: Der Film, Werden und Wesen einer neuen Kunst (1949), Wien-1972, S56

13. Kaltofen: Das Bild.....,a.a.O., S 22ff

14. Stepanik: Das Fernsehspiel.....,a.a.O.

15. Canaris: Produktionsunterschiede.....,a.a.O., S 70

16. Szyszkowitz: Das Fernsehspiel....,a.a.O.,Nov.'78-Jän.'79

17. Werner Waldmann: Das deutsche Fernsehspiel, ein systematischer Überblick, Wiesbaden-1977, S 18

18. Canaris: Produktionsumterschiede....,a.a.O.,S 68

19. Bazin: Was ist Kino?.....,a.a.O., S 34ff

20. Prokop:Versuch.....,a.a.O., S 38

21. Georg Alexander: Das Kino im Zeitalter seiner elektronischen Reproduzierbarkeit (II), in: EPD-Kirche und Film, Nr.3, März1979, S 19-23

22. Bazin: Was ist Kino?.....,a.a.O., S 144

23. Bazin: Was ist Kino?.....,a.a.O., S 145

24. Kracauer: Theorie des Films.....,a.a.O., S 277

25. Kracauer: Theorie des Films....,a.a.O., S 346

26. Edgar Reitz, Alexander Kluge: Wort und Film, in: Sprache im technischen Zeitalter, Heft 13,1965, S 1077ff

27. Kracauer: Theorie des Films...,a.a.O.S382

28. Kracauer: Theorie des Films...,a.a.O.,S 384

29. Kracauer: Theorie des Films....,a.a.O., S 384

30. Kracauer: Theorie des Films....,a.a.O., S 389

31. Kracauer: Theorie des Films....,a.a.O., S 379

32. Kracauer: Theorie des Films....,a.a.O., S 391

33. Kracauer: Theorie des Films....,a.a.O.,S374ff

34. Kracauer: Theorie des Films....,a.a.O., S 13

35. Kracauer: Theorie des Films...,a.a.O., S 222

36. Kracauer: Theorie des Films...,a.a.O., S 222

37. Kracauer: Theorie des Films...,a.a.O., S 346ff

38. Kracauer: Theorie des Films...,a.a.O., S 289

39. Karl Marx: Das Kapital, Bd.3, Berlin-1964, S 825

40. Karl Marx: Zur Kritik der politischen Ökonomie, Berlin-1958, S 258

41. Serge Eisenstein: Dickens, Griffith und wir, in: Gesammelte Aufsätze I, Zürich-o.Jg., S 60-136

KAPITEL IX: Probleme einer medienspezifischen Inhalts- und Aussageanalyse

IX. 1. Ansätze zur Filmanalyse

Die Komplexität des Mediums Film erschwert den Zugang zu einer adäquaten Analyse 'filmischer Widerspiegelung':

eine Systematisierung von Kinofilmen und TV-Sendungen (im speziellen von TV-Filmen) steht vor methodischen Schwierigkeiten, die nur interdisziplinär zu lösen sein werden.

So erkennt HABERL neun Kategorien unter denen man Filmtheorien subsumieren kann.
"Alle Theorien versuchen, den Film als einen Text zu rekonstruieren, ob dieser Aspekt expliziert wird, oder nicht.

1) Geschichte des Films im Zusammenhang mit der wirtschaftlichen Veränderung der institutionalisierten Industrie, indem die Inhalte als Teil der Sozialgeschichte interpretiert werden.

2) Als eine Theorie der Filmmöglichkeit von der historisch - technischen Konstitution des Films, als fotografisches Medium, ausgehend, was notwendigerweise in einem normativen System enden muß.

3) Die Entwicklung der Themenbereiche, geordnet nach zeitlichen, stilistischen oder geographischen Gesichtspunkten, die einzelne Filme einander zuordnen.

4) Als Teilgebiet der literaturwissenschaftlichen Forschung besonders im Bereich des Problems der Verfilmung.

5) Filmtheorie im Gesamtzusammenhang der ästhetischen Kommunikation, oder als Teil der Massenkommunikation, mit dem Begriff Kulturindustrie gekennzeichnet.

6) Als eigenständige Kunstform, im Sinne von Hochkultur, in einer Differenzierungssucht zu anderen Kunstformen.

7) Als Geschichte der technisch-wirtschaftlichen Entwicklung.
8) Als Entwicklung der Geschichte der narrativen oder literarischen Funktion des Films.
9) Als Geschichte der ästhetisch-reflexiven Struktur des Films." [1)]

Verallgemeinert kann Film als 'Mensch - Maschinen - Symbiose' betrachtet werden und besitzt insofern einen Doppelcharakter, da er sowohl technische Reproduktion wie Ausdrucksmittel eines Subjekts ist.

IX. 2. Content-Analyse

Neben emotionalen Statements zu medialen Produkten wie Film und TV-Spielformen, die oft im Vordergrund von Diskussionen, schriftlichen Beiträgen (in Filmkritiken, falls diese über das reine Nacherzählen der Handlung hinausreichen): "Ich frage mich, ob je ein Musikwissenschaftler wahnwitzig genug war, eine Oper zu interpretieren, indem er ausschließlich über ihr Libretto redet. Filmjournalisten scheint diese Art Irrsinn nicht im Geringsten zu stören, reduzieren sie doch Filme bedenkenlos auf ihren nacherzählbaren Inhalt und stellen die Bilder auf eine Stufe mit den Illustrationen in einem Roman" [2)],
und in Tagungen und Gesprächen (z. B. rund um das öster-

reichische Filmförderungsgesetz) stehen, gibt es in der Filmliteratur zum Thema vor allem analytische Untersuchungen, die sich aus der sogenannten 'content analysis' ableiten.

Inhalt: "Eine Botschaft oder ein Statement ist ein spezialisiertes, formal vercodetes oder symbolisches oder repräsentatives kulturelles Ereignis, das Schlußfolgerungen über Staaten, Beziehungen und Prozesse ermöglicht, ohne diese direkt zu beobachten" [3].

Inhalt: "... ist die Gesamtheit von Bedeutung in Gestalt von Symbolen (verbal, musikalisch, bildlich, plastisch, gestikulativ), die die Kommunikation ausmacht" [4].

Für BERELSON ist 'content analysis' "eine Forschungstechnik der objektiven, systematischen und quantitativen Beschreibung des offenen zutageliegenden Gehalts von Kommunikation" [5].

Dagegen wendet sich KRACAUER, wenn er dieser Art der Analyse Mißachtung der Strukturkomplexität von Kommunikationsvorgängen und von Kommunikaten vorwirft. Denn, so führt er aus, diese Analyse kann sich auf Grund des Zwanges zu statistischer Operationalisierbarkeit nur auf manifeste Inhalte beziehen, wodurch medienspezifische Handlungsstrategien unbeachtet bleiben müssen [6].

Diesen Sachverhalt sieht z. B. einer der wenigen österreichischen Beiträge zum Thema, SIMMER, auch in Bezug auf einen möglichen Objektivitätsanspruch unproblematisch, wenn er betont, daß "der Forderung nach Objektivität durch die explizite und unmißverständliche Definition der Kategorien (entsprochen wird), nach denen das zu analysierende Material verschlüsselt und gezählt oder gemessen wird. (...) Mit dem Streben nach Objektivität der Unter-

suchung ist die Forderung zu sehen, nur den manifesten Inhalt der Kommunikation zu berücksichtigen. Subjektive Interpretationen latenter Inhalte, das 'zwischen den Zeilen Lesen' sollte vermieden werden" [7].

Dagegen bemerkte KRACAUER in seiner Kritik der 'content analysis', daß das "Kriterium der Häufigkeit als Indiz einer Aussagerichtung in manifesten Inhalten überbewertet wird und daß die Auswahl der Einheiten subjektiv bleibt, da es an Kriterien fehlt, um die Sachangemessenheit und Relevanz von Untersuchungseinheiten zu bestimmen" [8]. Untersuchungen, die in der Tradition der 'content analysis' stehen, verdanken nicht nur der Propagandaforschung im Zweiten Weltkrieg ihren Aufschwung (LASSWELL) sondern stehen heute vorwiegend im Dienste der Wirkungsforschung für Werbestrategien und Wahlpropaganda oder begeben sich in die Gefahr, wie sie RITSERT pointiert beschreibt: "Der praktische Bezug, den sie gleichwohl intendieren, ist der Zusammenhang der in Universitäten, Instituten, Verbänden, usf. arbeitenden sozialwissenschaftlichen Intelligenz. Viele inhaltsanalytische Studien, so kann man vermuten, werden in erster Linie gemacht, um die gelungene oder gelingende Sozialisation in die Paradigmata und Regeln von 'Forscher-Interpretier-Gemeinschaften' auszuweisen" [9].

IX. 3. Aussageanalyse

Erweiternd zum Begriff 'Inhaltsanalyse' setzt MALETZKE den Begriff 'Aussageanalyse', da sich die Untersuchung nicht nur mit inhaltlichen Aspekten, sondern auch mit Form und Stil der Aussage befassen soll.

Dabei können nach NOELLE-NEUMANNdrei Arten der Aussageanalyse unterschieden werden:

a) zum Zwecke der Beschreibung der Aussageanalyse
b) zum Zwecke der Aussageentstehung
c) zum Zwecke der Erforschung der Wirkung [10)]

Alle drei Arten der Aussageanalyse beschäftigen sich mit der Plausibilität, der Taktik, der Rationalität oder mit der Moral-Ethik der Argumentation. Nach Messungstechniken ist zu unterscheiden in:

Contigency analysis,
Symbol analysis,
Evaluativie Assertion analysis und
General Inquirer analysis.

Jedoch sagen diese verschiedenen Messungstechniken nichts über mögliche unterschiedliche soziologische Relevanz der Ergebnisse aus. Die Kritik KRACAUERs bleibt auch in der hier aufrißartig dargestellten Aussageanalyse von Bedeutung.

SCHWEINZERs Arbeit beschäftigt sich ausdrücklich mit einer sozialen Rolle im Medium TV und bleibt trotz der ausschließlich angewandten Methode der 'quantitativ analysis' von Bedeutung, da explizit die Herausarbeitung von normativen Erwartungen an soziale Rollen und Berufe als Ziel der Arbeit angegeben wird. Gleichzeitig wird dabei jedoch das Defizit bemerkbar, das durch die Anwendung dieser spezifischen Methode erzeugt wird; diese Arbeit geht nicht auf medienspezifische Darstellungsstrategien und ästhetische Strukturen des untersuchten Medienproduktes ein; mit Einschränkung: in verallgemeinerter Form, z. B. 'TV-Konsum'.

Eine Verbindung zwischen quantitativen Verfahren und

einer rhetorisch-dramenanalytischen Methode (wie sie KUCHENBUCH vorführt) könnte diese Untersuchung auf medienspezifische Charakteristika richten und somit dem Anspruch nach 'Ganzheitlichkeit' eher entsprechen.

Weitere ausführliche Diskussion zur Problematik der Technik und Methode der 'content analysis' siehe BESSLER, OSGOOD, ANDERSON, DE SOLA POOL [12].

IX. 4. Standardwerke der Filminhaltsanalyse

Dazu gehören z. B. die Payne Fund Studies (1935), über die JARVIE schreibt, daß sie "just in dem Jahr" veröffentlicht wurden, "in dem der Production Code [13] aufgestellt wurde". Ein zeitgenössischer Kritiker ADLER bezeichnet diese Studien "ohne praktischen Wert. (...). Wir müssen daher ohne den Segen der Wissenschaften fortfahren" [14]. Die Methode wurde dem Ziel unterstellt, wie KUCHENBUCH es auch für ähnliche Studien in den 50-er Jahren feststellt, eine Art deutschsprachige 'Bewährungspädagogik' zu legitimieren, "die vor allem dem angenommenen 'schlechten Einfluß' der Massenmedien entgegensteuern wollte" [15]. - "In Bezug auf den entscheidenden Punkt - den Einfluß des Films auf Moral und Verhalten - vermochte die Wissenschaft die bestehende Meinung weder zu korrigieren, noch ihr etwas hinzuzufügen" [16].

Eine weitere Arbeit zur inhaltlichen Analyse des Mediums Film ist ARNHEIMS "The World of the Daytime Serial" [17], die eine Untersuchung von Handlungs- und Charakterstereotypen in "Daytime Serials" darstellt:

Drei wiederkehrende Darstellertypen erkennt ARNHEIM:

a) Menschen, die aus Schwäche und Unzulänglichkeit Konflikte verursachen,

b) Menschen, die alle positiven Eigenschaften besitzen, und
c) Menschen, die nur schlechte Charakterzüge zeigen.

Darstellerstereotypen entsprechen statistisch Handlungsstereotypen.

Eine neuere Arbeit [18] geht von Werbetexten der Filmfirmen aus:
"Genau genommen handelt es sich also bei der folgenden Untersuchung nicht um eine solche von Filmen, sondern vor allem von schriftlichen Unterlagen über sie" [19]. So meint OSTERLAND zu seiner gewählten Methode: dabei erweist sich "die ästhetische Problematik als sekundär", und "man geht von der Frage aus: was bietet der Film an sozialrelevanten Daten an, welche Verhaltensmuster schlägt er vor, wie sehen typische Handlungsstrukturen aus" [20].

Für ihn bedeutet die in seiner Arbeit getätigte Klassifizierung "Bedingung von Erkenntnis" und nicht "diese selbst" [21].

Seine Untersuchung sieht OSTERLAND in Zusammenhang mit noch zu schreibenden Arbeiten, die andere Kriterien (die des ästhetischen Problemes, z. B.) in den Vordergrund rücken.

Im Gegensatz dazu geht KRONER von einer 'übergeordneten Idee' aus - vom Programm des Jungen Deutschen Films, fixiert im Oberhausner Manifest,-ermittelt Kategorien (nach PLEYER, CEHAK, ALBRECHT und JONES) und untersucht Ziele und Forderungen am Beispiel der Filmproduktion [22].

Methodische Probleme bei der Anwendung von Kategorien, wie sie zum Beispiel OSTERLAND und KRONER erarbeiten, bestehen darin, die Trennschärfe und damit ihren Bezug zueinander festzulegen, bzw. auch daraus, wie bei Entwürfen

zu einer 'Filmgrammatik' [23], die historische Dimension der zu verwendeten Kategorien zuvor zu bestimmen.

Bei Nichtfestlegung dieser medienspezifischen, soziologischen, sozialpsychologischen Kategorien z. B. entstehen im Prozeß der konkreten Filmanalyse Ungenauigkeiten, begriffliche Unschärfen, die z. B. KRONER durch eine exakt definierte Ausgangsidee (im Zusammenhang mit dem Oberhausner Manifest) einzugrenzen versteht.

Das Schaffen von Prototypen, wie es ARNHEIM in seiner Untersuchung realisiert, erzeugt normierte Kategorien, die höchstens - da oberflächlich, weil verkürzt - zur Systematisierung des untersuchten Gegenstandes beitragen können.

IX.5. Dramenanalytische und semiotisch-kybernetische Synthese

Einen weiteren Ansatz zur Analyse stellt z. B. die "Semiologie des Filmes" (METZ) dar [24]. Dabei wird in einer syntagmatischen Analyse der Film "Adieu Phillipine" (von Jacques ROZIER) in Betonung der dramaturgischen Seite untersucht. Ein Defizit in diesem Ansatz sieht KUCHENBUCH, wenn er meint, daß "sie (...) nicht konsequent in Bezug auf die Unterscheidungskriterien (ist). Er unterscheidet einmal die Aspekte der Einstellungen und Segmente und schließlich die logische Beziehung zwischen den einzelnen Segmenten" [25].

Die Bedeutung des semiotischen Ansatzes beschreibt METZ: "Nur die allgemeine Linguistik und die allgemeine Semiologie (die keine normativen,sondern nur analytische

Disziplinen sind) können der Untersuchung der kinematographischen Sprache die methodologisch geeigneten 'Modelle' liefern. Es genügt also nicht festzustellen, daß im Kino nichts existiert, was der konsekutiven französischen Präposition oder dem lateinischen Adverb entspricht, denn das sind sehr spezielle linguistische Phänomene, die weder notwendig, noch universell sind. (...). Was man zu verstehen suchen muß, ist die Tatsache, daß die Filme verstanden werden" [26].

Im Überblick faßt KUCHENBUCH folgende Ansätze zusammen:

a) das Essay: Verzicht auf systematische Fragestellung und formale Beschreibungsmethoden
b) formale Analysen: Mass-Communication-Research; Summierung von Einzelcharakteristika [27]
c) katalogische Erfassung filmischer Mittel Ziel: eine 'Filmgrammatik' [28]
d) semiotische Variante: zu unterscheiden zwischen linguistischer (Betonung der Syntagmatik; METZ) und der im Film verwendeten Zeichensysteme und ihres Verhältnisses zueinander (Betonung der paradigmatischen Beziehung; ECO; PETERS.) [29]

Die Bevorzugung eines 'rhetorisch-dramaanalytischen' Verfahrens schließt folgende Fehlerquellen mit ein: Begriffe wie 'Konflikt', 'Fabel' oder 'Figur' können sowohl nur im Zusammenhang zueinander (Komplementärprinzip) definiert werden, wie jene dadurch entwickelten Kategorien sind im Interesse einer Film- bzw. TV-Filmanalyse nur bedingt brauchbar, da deren spezifischer Bedeutungsgehalt oft unverändert aus der Theaterdramaturgie übernommen wird, wobei vor allem die verbale Vermittlungsebene (des Dialogs) vorrangig als Definitionsgrundlage herangezogen wird.

Abgesehen von einer exakten Fixierung durch ein Film-

protokoll mit sprachlichen oder graphischen Mitteln müssen in der weiteren Analyse - zur Überprüfung geeignete - Schritte der Beschreibung, der Interpretation und der Bewertung unterscheidbar gemacht werden.

Diese Art der Filmanalyse ('rhetorisch-dramaanalytische') stellt "aufgrund der Besonderheiten des filmischen Textsystems (...)" praktische Probleme: eine vorangestellte Transskription ist nur ein Hilfsmittel unter anderen, da im Prozeß des Kunsterlebnisses eine vollständige Objektivierung nie zustandekommt - bei wiederholter Durchdringung objektiver und subjektiver Momente" [30].

Daher spricht sich z. B. KUCHENBUCH für eine "Aktualisierung von aus rhetorischer und dramentheoretischer Tradition übernommenen Analysekategorien durch Ergebnisse der Filmsemiotik" aus.

Analogien in benachbarten Kunstformen aufzusuchen wie EISENSTEIN mit Musik, Architektur und Malerei erweisen sich an jenen Punkten störanfällig, wo es gilt, Eigengesetzlichkeiten des zu untersuchenden Mediums abzugrenzen und darzulegen.

Dagegen ist der höhere Abstraktionsgrad von Modellen aus Semiotik (bzw. Kybernetik, aus der Lerntheorie) im Vergleich zu benachbarten Bereichen der dargestellten und angewandten oder bildenden Künste von Nutzen, die es erlauben, den Gegenstand (den Film) aus einer Perspektive - auf eine Weise - kennenzulernen, die es gestattet, über die Zuverlässigkeit von getroffenen Aussagen zu befinden.

Aber dabei kann es nicht um einen 'Exklusivitätsanspruch' gehen, der z. B. von Semiotikern erhoben wird, z. B. von KOCH, wennsie meint, "Filmsemiotik (...) ein Durchgangsstadium", um zu einer allgemeinen Semiologie zu gelangen. Das Erkenntnisinteresse für KOCH liegt dabei in der all-

gemeinen Semiologie: "In jedem Fall ist die Qualität einer Filmtheorie (C) proportional der Qualität der entsprechenden Sprachtheorie (A)" [31].

So sagt dies zwar einiges über die qulitative Voraussetzung von A für C aus, aber zuwenig über den integrierbaren Modellcharakter von A für C.

Nichtdestotrotz erhält die Filmanalyse durch semiotische bzw. kybernetische Ansätze neue 'Werkzeuge' der Untersuchung - aber keinen neuen 'Gehalt'.

Erst durch die Verwendung von auf einer höheren Abstraktionsstufe stehenden Modellen bekommt deren Anwendung unter Berücksichtigung ihres Teilcharakters im Rahmen einer Gesamtuntersuchung Gewicht; denn, entspricht z. B. eine Seite des Filmkunstwerkes anderen Zeichensystemen oder anderen kybernetischen Systemen, so kann damit jedoch noch nicht beurteilt werden, ob dieser mit den Modellen untersuchte Teil in Bezug zur Vermittlung bedeutsam wird; dies kann jedoch nicht allein aus diesem Modell heraus geklärt werden.

IX. 6. Überlegungen zur integrativ-koordinierten Forschung und Filmwissenschaft

In diesem Zusammenhang erweist sich auch ein integrativwissenschaftlich koordiniertes Herantreten an den Gegenstand von Bedeutung, wie DIETRICH es in Zusammenhang mit theaterwissenschaftlicher Grundlagenforschung erklärt:

"Grundlagenforschung hilft Grenzüberschreitungen zu vermeiden, falsche Erwartungen abzuweisen, Beobachtetes zu

überprüfen und Ergebnissen ihren Stellenwert zuzuschreiben (...). Integrativ koordinierte Grundlagenforschung ist ein Corpus, der sich aus Grundwissenschaften zusammensetzt, die wieder die Bedingungen, Funktionen und Wirkungen der AV-Medien erforschen (jedoch Wissenschaften, die nicht selbst die Medien zum alleinigen Objekt ihrer Forschung haben) [32].

In ähnlicher Form - eingeschränkt auf die Filmwissenschaften - äußert sich GESEK:

"Die Filmwissenschaft muß der Entwicklung ihres Gegenstandes Rechnung tragen: die bewegte Bilddarstellung in allen ihren Erscheinungsformen mit ihren Wechselwirkungen und ihren Auswirkungen muß der Gegenstand ihrer Forschungen sein, und die Arbeiten der einzelnen Teilgebiete müssen aus der Sicht des Ganzen ihre Erhellung empfangen" [33].

Ein weiterer Aspekt, der nur integrativ-wissenschaftlich koordiniert voll in seiner Bedeutung ausgelotet werden kann, und damit vor allem auf die Wirkungsweise gültige Rückschlüsse erlaubt, ist die Einbeziehung des Redundanzmodelles aus der Lerntheorie [34].

Die Wichtigkeit der Kenntnis von möglichen Wirkungen der Redundanz für Wahrnehmung und Informationsaufnahme - auch im Zusammenhang mit dem Kunstwerk Film - wird durch CUBEs Ausführungen unterstrichen:

"Bei der Erzeugung von Nachrichten ist also von Redundanz ein überlegter und situationsangepaßter Gebrauch zu machen: Zu wenig Redundanz (auf Seiten des Senders) bedeutet für

den Empfängeroftmals, daß die Nachricht falsch oder gar nicht verstanden wird; zu viel Redundanz hingegen bedeutet für den Empfänger Banalität oder Langweile. Um sich zwischen diesen Extremen der 'richtigen' Redundanz zu bedienen - ein Problem, das für den Pädagogen besonders wichtig ist - , muß man über die Eigenschaften des Empfängers und über die verschiedenen eventuell auftretenden Störungen orientiert sein. Aber auch dann kennt man (als Sender) nur die notwendigen Voraussetzungen für einen optimalen Gebrauch der Redundanz - die Praxis zeigt, daß die hinreichenden Bedingungen dafür noch keineswegs erforscht sind." [35]

Das dadurch ermöglichte Aufmerksammachen im Analysevorgang auf reversibele bzw. irreversibele Strukturen (PIAGET, CUBE)[36] erhält nicht nur zunehmend Bedeutung im konkreten Wirkungsprozeß des Handlungsablaufes, bei der Figurenkonstellation sondern auch im 'Mikrobereich' einer Filmkomposition (der Gestik, Mimik).

Ausgehend von Redundanzmodellen können auch Gattungs- bzw. Genrespezifika oder wesensbedingte Unterschiede zwischen Kinospielfilm und TV-Spielfilm tendenziell herausgearbeitet werden (vgl. HICKETHIERS Feststellung zur überproportionierten Literaturadaption im TV der BRD anfangs der 50-er Jahre [37].

ANMERKUNGEN : Kapitel IX

1. Haberl:Spielfilm im....,a.a.O., S 169ff

2. Vinzenz B.Burg:Die Fortsetzung der Reklame mit anderen Mitteln. Kritik an den Kino-Magazinen des Fernsehens, in:Hans Günther Pflaum(Hrsg,):Jahrbuch 79/80, Berichte, Kritiken, Daten, München-Wien-1979, S 131

3. George Gerbner:Framework for the Study of Communication, New York-1963, S 53

4. Bernard Berelson:Content Analysis, in:G.Lindzey:Handbook of Social Psychology(Bd.1), Massachussetts-1954

5. Bernard Berelson:Content Analysis in Communication Research, Glencoe-1952 S 489

6. Siegfried Kracauer:Für eine qualitative Inhaltsanalyse (The Challenge Research of Qualitative Content Analysis), in: Ästhetik und Kommunikation, 1972(in:Public Opinons Quarterly16/1959,S 631-641)

7. Rudolf Simmer: Experimentelle Forschungsergebnisse auf dem Gebiete der Fernsehforschung mit besonderer Berücksichtigung der Inhaltsanalyse - dargestellt am Beispiel des ORF(Diss.),Wien-1973, S 109

8. Kracauer:Für eine....,a.a.O.

9. Jürgen Ritsert:Inhaltsanalyse und Ideologiekritik. Ein Versuch über kritische Sozialforschung,Frankfurt-1975 (2.Auflage), S 10

10. Gerhard Maletzke:Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik, Hamburg-1963, S 53ff

11. Elisabeth Nolle-Neumann(Hrsg.):Publizistik, Frankfurt -1971, S 51

12. siehe dazu: H.J.Bessler:Aussageanalyse, Bielefeld-1970 Charles Osgood,L.Anderson:Certain Relations Experienced Contingencies,Association,Structure and Contingencies, in:Encodes Messages:American Journal of Psychology,Vol.70

13. J.De Sola Pool:Trends in Content Analysis, Urbana-1959

14. Mortimer Adler:Art and Prudence. A study in practical philosophy,New York-1937

15. Kuchenbuch:Filmanalyse....,a.a.O.,S 8

16. Adler:Art and...,a.a.O.

17. Rudolf Arnheim:The World of the Daytime Serial,in: Wilbur Schramm(Hrsg.):Mass Communication,Urbana-1960

18. Martin Osterland:Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebotes der Jahre 1949-1964, Stuttgart-1970

19. Osterland:Gesellschaftsbilder...,a.a.O.,S 60

20. Osterland:Gesellschaftsbilder...,a.a.O., S 60

21. Osterland:Gesellschaftsbilder...,a.a.O., S 63

22. Marion Kroner:Film.Spiegel der Gesellschaft? Inhaltsanalyse des jungen deutschen Films von 1962-1969, Heidelberg-1973

23. Ernst Iros: Wesen und Dramaturgie des Films,Zürich-1957

24. Christian Metz:Semiologie des Films,München-1972

25. Kuchenbuch:Filmanalyse.....,a.a.O.,S 41ff

26. Metz:Semiologie....,a.a.O.,S 197

27. Gerd Albrecht:Nationalsozialistische Filmpolitik.Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme im Dritten Reich, Stuttgart 1969
Bernward Wember: Objektiver Dokumentarfilm? Modelle einer Analyse und Materialien für den Unterricht Berlin-1972

28. Iros:Wesen....,a.a.O.
Walter Hagemann:Der Film:Wesen und Gestalt,Heidelberg-1952
Rudolf Arnheim:Film als Kunst, Berlin-1932
Justus Infeld: Der Film als Kunstwerk, Basel-1958

29. Umberto Eco:Die Gliederung des filmischen Codes,in: Knilli(Hrsg.):Semiotik....,a.a.O.,S 70ff
Jean Marie L.Peters:Bild und Bedeutung,in:Knilli(Hrsg.): Semiotik.....,a.a.O.,S 56ff

30. Kuchenbuch:Filmanalyse.....,a.a.O.

31. Renate Koch:Vorwort,in:Metz:Semiologie....,a.a.O.,S 13

32. Margarethe Dietrich:Sinn und Notwendigkeit von integrativwissenschaftlicher Grundlagenforschung in ihrer Beziehung zur Theaterwissenschaft (unveröffentlicht, Mitschrift),Wien-o.Jg.

33. Ludwig Gesek:Film im Umbruch, in:Erich Feldmann,Hermann M.Görgen, Martin Keilhacker(Hrsg.):Film-und Fernsehfragen.Vorträge der dritten wissenschaftlichen Tagung der Deutschen Gesellschaft für Film-und Fernsehforschung e.V., Emsdetten-1961, S 116

34. Felix von Cube:Kybernetische Grundlagen des Lernens und Lehrens, Stuttgart-1965

35. Felix von Cube:Was ist Kybernetik, Stuttgart-1967,S 149

36. Cube:Grundlagen.....,a.a.O.
J.Piaget:Psychologie der Intelligenz,Zürich,Stuttgart--1966

37. Knut Hickethier:Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen,Form,Struktur,Theorie und Geschichte 1951-1977, Stuttgart-1980, S 80-87

KAPITEL X: Einzelsendung und TV-Gesamtstruktur

Zwei Filme, die beide zur ORF-Reihe "Neue Filme aus Österreich" gehören (Nr. 25: "Alpensaga IV: Die feindlichen Brüder" und Nr. 30: "Das Dorf an der Grenze") sind Gegenstand nachfolgender Untersuchung.
Beide sind dadurch gekennzeichnet, daß sie laut dem Programmhauptverantwortlichen SZYSZKOWITZ zum 'TV-Genre' -Wirklichkeitsspiel gezählt werden können, und daß sie sich zur Aufgabe gestellt haben, einen Abschnitt österreichischer Geschichte (1933 bzw. 1920-1945) szenisch darzustellen.

X. 1. Autor und Regisseur

"Die feindlichen Brüder"

Autor: PEVNY, W. und TURRINI, P.
PEVNY: Theaterstücke: "Nur der Krieg macht es möglich" "Der Anführer, wir und die anderen", "Satisfaction"
TURRINI: "Roznjagd", "Sauschlachten", "Der tollste Tag", "Kindsmord", "Die Wirtin", "Josef und Maria", "Erlebnisse in der Mundhöhle", "Es ist ein gutes Land"
ZUSAMMEN: "Alpensaga, 1. - 6. Teil", "Der Bauer und der Millionär"
Regisseur: BERNER, D.:
"Fressen", "Untermieter bei Frau Neumann", "Die Mörder", "Wo sein Wäsche", "Alpensaga, 1. - 6. Teil"

"Das Dorf an der Grenze"
Autor: PLUCH, Th.: "Der Hauptplatz", "Die Lichter der Nacht", 9 Folgen "Das Jahrhundert der Chirurgen" (TV), "Andreas Hofer", "Gute Genesung", "Das Dorf an der Grenze", "Feuer", "Hans Gyr" (Theater)
Regisseur: LEHNER, F.: "Züge" (Filmakademie), "Der große Horizont", "Freistadt", "Sprachgestört", "Der Jagdgast", "Das Dorf an der Grenze", "Schöne Tage"

X. 2. Thematischer Kontext

Bei einer exakten Untersuchung dieser "Neuen Filme aus Österreich" ist vorauszuschicken, daß es in der ORF-TV-Film-Geschichte keine vergleichbaren Filmgeschichten zu den Themen (Slowenen; bzw. Zeit 1933) gibt.
Ein Film, "Die Rückkehr", des jugoslawischen TV-Ljubiana (JANKO MESSNER) befaßt sich mit dem gleichen Zeitraum in Südkärnten.

Beiträge im ORF zu diesen Themen waren bis zum Film "Das Dorf an der Grenze" entweder tagesaktuell bezogene Nachrichten bzw. journalistisch-publizistisch aufbereitete Beiträge. Schon auf Grund dieser 'Einzigartigkeit' ist es schwierig, gültige Vergleiche mit ähnlichen Geschichten, Motiven und Handlungsdarbietungen zu machen.
Aus diesem Grund bieten sich beide genannten Filme ("Die feindlichen Brüder", "Das Dorf an der Grenze") im Vergleich zueinander an; im weiteren vielleicht auch dadurch, daß in beiden 'tabuisierte' österreichische Geschichte vermittelt wird.
Dreijunge Männer stehen bei den beiden Filmen im Mittelpunkt des Geschehens: Hans, Michl, Gregor.
Michl und Gregors Besitzlosigkeit (den Hof erbte ihr

Bruder Hans) ist vorerst der Grund für deren Auswanderungspläne. Hans dagegen, Besitzer eines kleinen Hofes, übernimmt schließlich den Hof und das Gasthaus des Vaters. Zwei völlig konträre wirtschaftliche Grundsituationen bestimmen die Handlungen der Hauptpersonen mit.

X. 3. Allgemeine und besondere Wirkungsweise

Bei der Untersuchung beider TV-Filme kann deren Eingebundensein in die Gesamtstruktur nicht außer Acht gelassen werden.
Die allgemeine Wirkungsweise des Mediums TV am Beispiel einzelner Sendungen kann beschrieben werden durch die Einbindung dieser Sendungen in den Programmzusammenhang des Tages wie durch die Betonung thematischer Querverbindungen über einen längeren Zeitraum hinweg.

Die Wirkungsweise kann näher bestimmt werden, wenn man angibt, ob der Film als Hauptabendprogramm, weiters ob in FS 1 oder FS 2; etc... , ausgestrahlt wird. Dazu muß auch die Art der Sendungen definiert werden, bzw. welche Sendungen parallel, in der Folge und davor ausgestrahlt werden. Daraus kann man in der Analyse erweiternde Rückschlüsse auf spezifische Wirkungsweise ziehen, indem man auf inhaltliche Verbindungen zwischen untersuchter szenischer Darstellung ("Das Dorf an der Grenze", "Die feindlichen Brüder") und nachfolgender Sendung Rücksicht nimmt.
Im Gegensatz zur allgemeinen wird die besondere Wirkungsweise szenischer Darstellung im Medium TV durch dessen technisch-materielle Spezifika (s. dazu Kap. "Der Kinospielfilm als Programmelement ...") beschrieben.

Die besondere Wirkungsweise des TV wird durch die medienspezifische Unmittelbarkeitssuggestion (=Live-Prinzip)

und damit verallgemeinert durch den Authentie-Charakter des Mediums geprägt.

Die Aussage eines "TV-Films" wird durch das aktuell informative Gesamtprogramm beeinflußt.
Die genannten Wirkungsweisen des TV haben bei Sendeformen szenischer Darstellung formgebende Tendenz.
Die genannten Wirkungsweisen haben ebenfalls bei der 'Gestaltung' von Kinospielfilmen rückwirkend formgebende Tendenz, wenn man bedenkt, daß 17,5 Mill. Kinobesucher Österreichs (im Jahr 1976) von der täglichen TV-Film--Dramaturgie in ihrem KINOFILM-SEHEN beeinflußt werden.

X. 4. Formaler Kontext

Die beiden Filme "Das Dorf an der Grenze" und "Die feindlichen Brüder" gehören in eine Reihe des TV, die unter dem Sammeltitel "Neue Filme aus Österreich" läuft.
Den Filmen dieser Reihe sind die relativ hohen Produktionskosten gemeinsam, wodurch wiederholt Co-Produktionen angestrebt und durchgeführt werden. Weiters werden sie dadurch bestimmt, daß vor allem bereits 'arrivierte' Regisseure (-innen) zur Arbeit herangezogen werden.
So ist der Film, z. B. "Das Dorf an der Grenze" eine Co-Produktion mit SRG und ZDF.
Fritz LEHNER ist dafür bekannt, mit Laien zu arbeiten (wie in seinem Film "Sprachgestört").
Thomas PLUCH hat, wie er selbst meint, "in den letzten vier Jahren vier Themen österreichischer Vergangenheit vorgesetzt bekommen" [1]; so z. B. "Feuer" (Regie: SCHWABENITZKY): "nach historischen Motiven aus dem Revolutionsjahr 1848" [2].

Nun soll jedoch keine Gegenüberstellung bzw. Vergleich

zwischen beiden Filmarbeiten hergestellt werden, sondern es soll damit nur auf eine Tradition im ORF aufmerksam gemacht werden, Geschichte aus jüngerer und jüngster Vergangenheit medial - in Spielform - umzusetzen.

Geschichte, als Aneinanderreihung großer Ereignisse und berühmter Persönlichkeiten mißverstanden, verleitet PLUCH über den privaten Charakter seines TV-Filmes zu schreiben ('privat' für PLUCH auch deshalb, wie er betont, da er selbst aus Kärnten kommt).

X. 5. Begriffsdefinitionen

Bei einer schriftlichen Auseinandersetzung mit einem optischen Medium werden immer die verschiedenen Stufen der Beschreibung, der Interpretation und der Bewertung zur Orientierung des Lesers anzugeben sein.

Begriff FABEL: Ereignisse und Momente der Handlung in ihrer Beziehung und Folgen.

Begriff SUJET: Von 'Sujet' kann gesprochen werden, wenn die Medienspezifik der Handlungsdarbietung angesprochen wird; Sujet stellt die Beschreibung der Einheit von Inszenierung, Darstellung, Milieugestaltung, Aufnahmeprozeß (bei Film und TV) und Montage dar.
Sujet ist die 'gattungs'-spezifische Umsetzung der Fabel; spezifisch für das Theater: "Die Auslegung der Fabel und ihre Vermittlung (...) ist das Hauptgeschäft des Theaters" [3].

Begriff ERZÄHLWEISE: Erzählweise beschreibt die medienspezifische Umgestaltung, zum Beispiel einer literarischen Vorlage in ein AV-Medium.

Erzählweise bedeutet die Vermittlung unter technisch-materiellen Bedinungen (Gestaltungsebene).

Die Unterscheidung nach Kriterien der Erzählweise kann nicht nur eine medienadäquate Interpretation (der Fabel) sondern auch weitere Differenzierungsmerkmale der Gestaltung liefern.

Begriff EINSTELLUNG, EINSTELLUNGSGRÖSZE (und BEDEUTUNG): "Die Einstellung, also die einzelne, nicht unterbrochene Kameraaufnahme, die sich in ihrem Ausdrucksgehalt aus Kamerastellung und Ausschnitt sowie aus ihrer Dauer bestimmt, wäre also die kleinste Einheit des Filmwerkes, jedenfalls in einem technischen Sinn" [4].

Sinngemäß kann auch von Ton-Einstellungen' gesprochen werden.

"Auch die wechselnde Kameradistanz zum Objekt transportiert psychologische Bedeutungsmomente" [5] wie die Verwendung von Auf-, Normal- und Untersicht- (A_1, A_2, A_3 und entsprechend N_1, N_2, N_3 bzw. U_1, U_2, U_3).

"Nähe zum Objekt kann als eingehendes Interesse, aber auch als intimes (damit tendenziell furchtfreies) Verhältnis zum Objekt gedeutet werden" [6].

In der folgenden Arbeit (Transkription von Szenen der angegebenen TV-Filme) werden zur besseren Gliederung drei Einstellungsgrößen verwendet:

GROSZ (G) = Detail bis Nah
NORMAL (N) = Halbnah bis Amerikanisch
TOTALE (T) = Halbtotale bis Weit

Man muß sich jedoch vor einem isolierten Gebrauch dieser Einstellungsgrößen und -bedeutung als Interpretationsgrundlage hüten, da der Kontext, in dem diese Einstellungsgrößen auftreten (im weiteren gilt dies auch für die Bewertung der Kameraperspektiven), ihre Bedeutung entscheidend modifizieren kann.

Aus der Praxis des Stummfilmes abgeleitet, unterstreicht BALASZ die Bedeutung der Einstellungsgrößen, wenn er - bezugnehmend auf die filmische Vermittlungsmöglichkeit - bemerkt:
"Aber sehen wir etwa im Film, auf der Leinwand, nicht auch Dinge, die wir im Atelier nicht sehen können?"

Nun folgt eine Aufzählung von medienspezifischen Eigenschaften, und er setzt fort:
"Es sind also die Einstellungen und der Blickwinkel, die den Dingen ihre Form geben, und zwar in so hohem Maße, daß zwei unter verschiedenen Blickwinkel bezeichnete Bilder ein und desselben Gegenstandes einander oft gar nicht ähnlich sind.
Dies ist das charakteristische Moment des Filmes. Er reproduziert seine Bilder nicht, er produziert sie" [7].

FABEL A): Hanse kehrt nach dem Ende des 1. Weltkrieges aus italienischer Gefangenschaft in seinen Geburtsort zurück.
Hanse trifft seinen Lehrer (Graber), der ihm mit der neuen Problematik im Dorf vertraut macht: "Es gibt solche und solche Slowenen; vernünftige und vernagelte".
Hanses Verhältnis zu seinem Vater ist gestört. Aber Hanse nähert sich wiederholt seinem Vater, der ihn abweist.
Das Dorfleben verändert sich in Folge der politischen Ereignisse.

STOFF A): Dorfgeschichte, verbunden mit der persönlichen Entwicklung zwischen Sohn (Hanse) und Vater (Karnitscher) - in den Jahren 1920 - 1945.

FABEL B): Gregor und Michl wollen nach Amerika auswandern. Aber die politische Situation im Dorf läßt sie ihre Pläne ändern.
Beide - aktive Heimwehrmitglieder - werden in die Auseinandersetzungen mit Arbeitern und Arbeiterinnen der Waffenfabrik einbezogen.
Trotz vorübergehender verschiedener persönlicher Entwicklungen fahren die beiden Zwillingsbrüder mit den Arbeiterfamilien nach Linz; der eine (Michl), um dort zu bleiben, Gregor, um weiter nach 'Amerika' zu fahren.

STOFF B): Familiengeschichte (am Huberhof) - verbunden mit der Entwicklung in einem oberösterreichischen Dorf - im Jahre 1933 (Spätsommer).

X. 6. Medientechnische Gestaltungsmöglichkeit und filmkünstlerische Verfahrensweise (allgemein)

Eine Unterscheidung zwischen medientechnischen Gestaltungsmöglichkeiten und künstlerischer Verfahrensweise ist im folgenden angebracht, da dadurch oft mögliche Interpretationsquellen unterschieden und mögliche Fehler in der Systematisierung und Analyse vermieden werden können.

Gegenseitige Beeinflussung und Reaktionen medientechnischer Gestaltungsmöglichkeit und filmkünstlerischer Verfahrensweise hervorzuheben, charakterisiert auch die Relation von künstlerischem Subjekt zum geschaffenen

Kunstwerk:
das Verhältnis Subjekt-Objekt in der künstlerischen Tätigkeit artikuliert sich dadurch, daß - ausgehend von einer Weltanschauung und damit 'Menschenbild'-Konzeption (in der vorliegenden Arbeit auf den Begriff der 'Idee' gebracht) - die Anwendung medientechnisch-bedingter Gestaltungsformen durch (film)-künstlerische Verfahrensweisen (des Subjekts) modifiziert wird.

Medientechnische Gestaltungsmöglichkeiten, die eng mit der technischen Entwicklung auf Gebieten wie die der Elektronik, Optik, Mechanik, Chemie, etc. zusammenhängen, ermöglichen erst filmkünstlerische Verfahrensweisen (s. dazu z. B. Dokumentarfilmentwicklung "cinema direct"), die rückwirkend bei massenhafter Verwendung und Verbreitung - sowie durch die Entwicklung menschlichen Bewußtseins gefördert - nach neuen medientechnischen Gestaltungsmöglichkeiten zur zeitgemäßen ästhetischen Weltaneigung verlangen.

Verallgemeinert kann festgestellt werden, daß unter medientechnischen Gestaltungsmöglichkeiten alle jene technisch-materiellen Eigenschaften eines bestimmten Kommunikationssystems und einer bestimmten Kommunikationsweise (TV, Kinofilm, etc.) gefaßt werden, die tendenziell die formale Umsetzung bestimmter Inhalte determinieren:
die medientechnischen Gestaltungsmöglichkeiten ordnen sich einem Zweck unter und werden Bestandteil und Voraussetzung der filmkünstlerischen Verfahrensweisen.

X. 7. Beispiele medientechnischer Gestaltungsmöglichkeiten

Medientechnische Gestaltungsmöglichkeiten für TV-Film und Kinospielfilm ist z. B. die erweiterte (gegenüber der Fotografie) 'Abbildung' der Bewegung - in der Zeit: beginnend von der Entwicklung der 16 Bild/sec. Kamera bis zu hochspezialisierten Geräten, die den Bewegungsvorgang bis ins Unerträgliche zu zerteilen vermögen, reicht der Aspekt der Abbildungsmöglichkeiten der Bewegung.

Bisher nur in geringem Grade wurden 'Zeitraffer' bzw. 'Zeitlupe' als dramaturgischen Mittel des Spielfilms nutzbar gemacht, da diese technischen Abbildungsmöglichkeiten - vordergründig - zur Desillusionierung im Kino beitragen. Dagegen erhalten sie im Medium TV erhöhte Bedeutung: journalistisch-publizistisch verwendet können sie optische und akustische Feststellungen verändern (klarstellen, unterstreichen, etc.); - unter Einfluß dieser 'alltäglichen' Verwendung erhalten sie erhöhte Aufmerksamkeit für Spielformen szenischer Interpretationen (z. B. in GODARDs "Sauve, Qui Peut (La Vie)" - Rette sich,wer kann (Das Leben), 1980).

Unter einer medientechnischen Gestaltungsmöglichkeit versteht man weiters z. B. die technische Reproduktion und Trennung von optischen und akustischen Erscheinungen, die die filmkünstlerische Verfahrensweise der vertikalen Bild-Ton-Montage erst ermöglicht.

Die Besonderheiten technischer Reproduktion erlauben weiters durch Zeit - und Raumsprünge (Mißachtung der Einheit von Ort, Zeit und Handlung) dem Zuschauer neue Aspekte inhaltlicher Akzentuierung mitzuteilen; doch hiemit wird bereits auf die bewußte Gestaltung medientechnischer Möglichkeiten verwiesen, die ein Subjekt (den Autor) voraussetzen.

Für das Kommunikationssystem Kino kann von einer erhöhten Bedeutung der Raumgestaltung wie -erfahrung gesprochen werden; analog für das TV erweiterte Möglichkeiten der Zeitgestaltung und damit -erfahrung.

Als Spezifika des Kinos kann die Verbreiterung und Erweiterung der Bildfläche, die Tiefenstaffelung, das Dolby-Ton-System (= Beispiel für Kinoraumerfahrung) bzw. das System des Vier-Kanal-Ton-Systems zur Exemplifizierung dieser medienadäquaten erweiterten Raumgestaltung genannt werden.

Für das Medium TV ist der bereits zitierte Authentiecharakter durch das konstituierende Life-Prinzip charakteristisch, das zur Unmittelbarkeits- und Vollständigkeitssuggestion führt.

Für das Medium TV ist dessen Kommunikationsweise - das (tendenzielle) 'Dialog-Prinzip' (individuelle Adressierung allgemein interessierender Inhalte) zwischen Produzenten und Konsumenten - von erhöhter Bedeutung:
TV bietet die uneingeschränkteste Vermittlungsmöglichkeit aller bisheriger Massenmedien, bei gleichzeitiger 'intimer' Rezeptionssituation (=Heimkino); davon leitet sich auch der wiederholt artikulierte Gebrauchswertanspruch durch den Konsumenten ab, der formgebende Tendenz auf Spielformen im TV ausübt (s. Verhältnis von 'Diegese' und Realität).

Im Gegensatz zur Tendenz der 'Heroisierung' und Identifikation im Kinospielfilm stellt das 'Kleinformat'-TV ein Verhältnis zwischen Zuschauer und dargestellten Personen her, das gestattet, nicht nur Grenzfälle menschlicher Existenz darzustellen (=Spannung in Form wie in der Handlung durch Außergewöhnliches), sondern auch 'Alltags'-leben wie 'Alltags'-Konflikte zu behandeln;

andererseits besteht gerade in dieser 'Intimität' der TV-Rezeption die Gefahr, die durch die elektronische Pr oduktionsart erhöht wird, durch eine Handlungs- und z. B. Kamerastrategie jene 'Alltagskonflikte' und Lebensabschnitte - entgegen dem Gebrauchswertanspruch des TV - entweder als individuelle, einzig subjektiv beeinflußbare Konflikte zu fassen, oder sie als 'außer sich' stehendes Naturereignis zu erleben.

- Trotz Authentiesuggestion weist gerade "Das Dorf an der Grenze" erstgenanntes Charakteristikum auf.

Diese subjektivistische Sichtweise eines Konfliktes wird zwar nur peripher von medientechnischen Gestaltungsweisen beeinflußt, kann dadurch aber verstärkend wirksam werden. Durch eine bewußte Gestaltung (Montage) kann dieser medienimmanenten Tendenz des TV entgegengewirkt werden: ein Beispiel stellt hierfür der TV-Film "Die feindlichen Brüder" dar.
Damit wird der Tendenz des TV - zu schildern statt zu erklären - eine filmische Verfahrensweise entgegengehalten, deren Hauptcharakteristikum es ist, den Menschen als Objekt der Umstände und als Subjekt zu begreifen, das diese Umstände schafft und verändert.

Die Bild-Ton-Montage (Beispiel einer vertikalen Montage) [8] zerlegt eine (Abbild) Schilderung in Teile; dadurch erleichtert sie dem Autor den Zugriff auf die Wirklichkeit und erschwert eine ausschließlich subjektiv erfahrbare Erkenntnis der dargestellten Konflikte.

Damit arbeitet sie auch einer Tendenz des TV entgegen, die durch Kommunikationssystem, durch Kommunikationsweise und deren ideologische Implikationen vorspiegelt, daß sich der innere Gehalt der Erscheinung (des Geschilderten) direkt aus der Abbildung sichtbarer (geschilderter) Vorgänge bzw. Konflikte ergeben kann.

Je stärker die Wirkung des Authentiecharakters im TV mit spezifischen Mitteln der Montage, wobei die elektronische bisher in TV-Filmen kaum genützte Montage, in der Bildfläche die Bild-Ton bzw. die Bild-Bild-Montage des Films erweitert, unterlaufen wird, desto stärker und exakter kann ein TV-Film die gesellschaftliche Wirklichkeit nicht nur abbilden, sondern auch widerspiegeln.

Diese Tatsache steht jedoch im Wi derspruch zur "Theorie des Films" KRACAUERs, in der die Voraussetzung 'filmischer' Filme genannt wird; nämlich, "je weniger sie (die Filme, Anm. F. G.) sich auf innwendiges Leben, Ideologien und geistige Belange richten, desto 'filmischer' sind Filme" [9]:
z. B. Filme TARKOWSKYs ("Stalker", "Andrej Rubljow") nützen die filmspezifischen Mittel der Montagetheorie EISENSTEINs, indem sie diese entwickeln.

Anhand der beiden Filme "Das Dorf an der Grenze" und "Die feindlichen Brüder" sollen Grundtendenzen - aktualisiert für TV-Filme - filmischer Darstellungsstrategien aufgezeigt werden.

TV-Filme und deren Interdepenz vom Kommunikationssystem TV kommen KRACAUERs Idealisierung bzw. Normierung (des 'filmischen' Films) entgegen - auf Kosten der dem Medium inhärenten Erkenntnischance.

Hierbei scheint auch - gültig für TV - und Kinospielfilme - ein Defizit in der österreichischen Filmproduktion zu bestehen:
Ausnahmen wie MADAVIs Filme ("Blinde Eule", "Die glücklichen Minuten des Georg Hausers") bzw. Szenen aus "Unsichtbare Gegner", in denen Möglichkeiten der erweiterten Zeiterfahrung und -gestaltung durch Einbeziehung des Mediums Vi deo genützt werden (s. Gespräch über Zweier-

beziehung vor dem Videomonitor; Gespräch im Cafegarten) unterstreichen nur dieses Defizit.

In ähnlicher Vielfalt (im Detail noch anzuführen) nützt BERNER ("Die feindlichen Brüder") Mittel der Montagetechnik:
Kamera und Musik verhalten sich nicht nur illustrierend (wie in "Das Dorf an der Grenze": Abnahme der Transparent nach der Abstimmung 1920, im OFF Männerchor), sondern schalten sich interpretierend in das Geschehen ein:
Beispiel für eine bewußt gestaltete Interpretation: drei Schlußlieder, die sich akustisch überlappen.

In der bewußten Anwendung dieser medienspezifischen Mittel besteht auch die Möglichkeit, eine auf die Psyche und Wahrnehmungshaltung wirkende 'Attraktion' zu gestalten, die ein emotionales wie intellektuelles Weiterentwickeln des Gezeigten unmittelbar gestattet:
dem Abgebildeten kann - weit über dessen Erscheinungsform (Abbild) - Bedeutung (vermittelt durch den Autor) zugesprochen werden.

"Die da (im Fernsehen) mit Menschenstimmen reden, sind Zwerge, sie werden kaum in demselben Sinn ernst genommen, wie die Filmfiguren ... Die Männchen und Weibchen, die man ins Haus geliefert bekommt, werden der unbewußten Perzeption zum Spielzeug. Manches davon mag dem Zuschauer Vergnügen bereiten: er empfindet sie als Eigentum, über das er verfügt, und fühlt sich ihnen überlegen." [10)]

ANMERKUNGEN : Kapitel X

1. Pluch: Ich schrieb.....,a.a.O., April-Mai'79

2. Pluch: Ich schrieb.....,a.a.O., April-Mai'79

3. Bertold Brecht: 70.Abteilung des Kleinen Organon, in: Werner Hecht (Hrsg.): Schriften über das Theater, Berlin-1977, S 452

4. Walter Dadek:Das Filmmedium. Zur Begründung einer allgemeinen Filmtheorie (Neue Beiträge zur Film-und Fernsehforschung,Bd.8), München-Basel-1968, S 135

5. Kuchenbuch: Filmanalyse.....,a.a.O., S 38

6. Kuchenbuch: Filmanalyse....., a.a.O., S 38ff

7. Balazs: Der Film.....,a.a.O., S36ff

8. siehe dazu: Semjon Freilich: Dramaturgie des Berlins, Berlin-1964, S 37
   Michail Romm: Bemerkungen über die Filmmontage, Berlin-1959
   Kew Felonow: Film als Montage, Babelsberg-1972

9. Kracauer: Theorie des Films.....,a.a.O., S 13

10. Th.W.Adorno: Eingriffe-Neue Kritische Modelle, Franfurt-1970, S 71

KAPITEL XI: Versuch einer vergleichenden Sequenzanalyse

Zwei Arbeitshypothesen können vorab formuliert werden, die in der Folge zu überprüfen sein werden.
Zu den zwei Hypothesen gelangte ich durch wiederholtes Ansehen der beiden Filme, durch eine vollständige Transkription des Bild- und Tontraktes und durch die Einbeziehung verfügbarer Aussagen der Autoren zur Methode und Ziel

XI. 1. Zwei Arbeitshypothesen

1. Hypothese:

"Die feindlichen Brüder" dramatisiert mehr das Hauptgeschehen (und dadurch die 'Idee').
"Das Dorf an der Grenze" episiert das Handlungsgeschehen.

2. Hypothese:

PLUCH (Autor von A)) hat eine Idee des Menschen: versöhnend 'Opfer' der Geschichte zu sein; diese Gedanken versucht er in seiner Geschichte gleichnishaft vorzuzeigen (= Typisierung der Personen).
PEVNY, TURRINI (Autoren von B)) haben eine 'Idee' von gesellschaftlichen Umständen, die die Menschen (die Hauptpersonen) formen: diese Idee zu veranschaulichen, versuchen sie in der Zeit (90 min.) des Filmes.

XI. 2. Der filmische Anteil

Der formal unterschiedliche Ansatz beider Filme wird dann erkennbar, wenn man davon ausgeht, daß die Gestaltung eines Filmes umso filmischer wirkt, je stärker die Dramatik des Handlungsablaufes (z. B. die große Zeitspanne, die Material in "Das Dorf" liefert) zu einer Dramaturgie der Bewegung von Ideen und Bildern tendiert.

Das Produkt "Die feindlichen Brüder" erzählt seine Geschichte 'filmischer' als das Produkt "Das Dorf an der Grenze".

Vorab von der künstlerischen Gestaltungsweise auszugehen, bedeutet den Bereich des 'filmischen' Anteils aufzuzeigen:

Ohne 'Action'-Sequenzen im Detail auszuzählen, kann von einem zahlenmäßigen Überhang dieser Sequenzen gegenüber dem Film "Das Dorf an der Grenze" gesprochen werden:
"Die feindlichen Brüder":
Sequenz: Schießübung
Sequenz: Waffensuche in der Arbeitersiedlung
Sequenz: Schlußversammlung der Arbeiter

Die Enge (4 Sonntage) der geschilderten Zeit - im Gegensatz zu "Das Dorf an der Grenze" (25 Jahre) läßt ebenso die Vermutung zu, daß hier - in "Die feindlichen Brüder" - eher das "dramatische Prinzip" zur Anwendung gelangt.

Neben der besonderen Figurenkonstellation (Michl und Gregor als Gegenspieler) setzt sich dieses Kompositionsprinzip in Einstellungen, Sequenzen und in der Verwendung von Bild - und Ton fort:
Sequenzfolge: Buchhalter (Einstellung)/Pfarrer; Pfarrer

(im ORF)/Gregor und Michl in der Kirche (s. Transkription).

Eine Kamerastrategie, die stärkere Identifikation mit den beiden Hauptdarstellern (z. B. Kameraführung in der Sequenz, in der Michl den Arbeitern in der Wohnbaracke zuhört) fördert die Emotionalität (bis Parteinahme) der Zuschauer, die das Geschehen dann verstärkt als 'dramatisch' erleben.

Zur Unterstreichung des 'epischen' Prinzips in "Das Dorf an der Grenze" (A) kann dessen formale Tendenz angeführt werden:

Die Handlung wird durch (7-fache) Einschübe der Jahreszahlen im **Rhythmus gebrochen**,

weiters das wiederholte 'Verweilen' der Kamera in der Szenerie: - nach Abgang der Personen (Abfahrt Marias in die Stadt; Wirtsstube Karnitschers nach Einholung des Transparentes).

Für A) ist eine Kamerastrategie zu bemerken, die weniger dem dramatischen Ablauf der Handlung entgegenkommt, sondern eher zur Distanzierung von den Personen und zur Betonung der Statik der Natur beiträgt.

Das Bild-Ton-Verhältnis nähert sich überwiegend der horizontalen Montage:
Parallelität von Bild und Ton, sowie die Montage der Sequenzen, die die Abfolge des Handlungsverlaufes aus der Perspektive des Beobachters widergeben, sprechen dafür.
Dramaturgische Eingriffe, durch die eine Handlung mit filmkünstlerischen Mitteln 'dramatisiert' werden kann, sind unterrepräsentiert.

Eine Ausnahme bildet z. B. die "Leiterszene":
Der Dorflehrer will Hanse zur Mitarbeit im Kulturverein überreden: Hanse verbalisiert seine Zugehörigkeit zu den Slovenen. Die Wichtigkeit dieser Aussage wird durch folgende Einstellungsaneinander reihung unterstrichen:

2. Einstellung:
3. Einstellung:
4. Einstellung: gestaltet wie die 2. Einstellung

Man kann hier von einer Art 'Hiat' der Kamera sprechen.

"Zu den eigentlichen Ellipsen - die man diegetische Hiat nennen könnte - darf man allerdings nicht das rechnen, was wir einfach Hiat der Kamera nennen (= die zeitliche Kontinuität wird durch die Verschiebung der Kamera oder durch den Schnitt unterbrochen, um später genau an dem chronologischen Punkt wieder aufgenommen zu werden, der in der Zwischenzeit erreicht wurde)" [1].

XI. 3. Transkription 'Leiterszene'

In einer einzigen Einstellung spricht Hanse mit Herrn Ruschnigg ("Wär i jetzt a Slowene; na und, wär' jo der selbe Mensch") und geht weiter, trifft dabei seinen Lehrer. Der Lehrer erzählt, daß nun "Gemeindevertreter für gemischtsprachigen Kulturverband" gesucht werden; "Zusammenarbeit der Volksgruppen".

Die 1. Einstellung wird aus einem Aufschwenk (auf die Leiter) weitergeführt:

1. EINSTELLUNG:
Hanse steigt die Leiter hinauf

L(ehrer): ... mit dem Bürger Petritsch hab' i schon geredet!

Hanse dreht sich oben auf der Leiter um

2. EINSTELLUNG (6" GROSS)
(Leitersprossen im Vordergrund)
Lehrer blickt Leiter (durch die Sprossen) hinauf

L.: Er meint, anhören kann man sich's ja

3. EINSTELLUNG (28", U_3, GROSS)

L.: (OFF:) und das tät ich an deiner Stell' auch
H.: I bin ka Verräter. I bin a Slowene. Und weil i als Slowene geboren bin, muß ich auch als Slowene leben. - Wie denn sonst?

Diese Einstellungsfolge ist eine der wenigen Ausnahmen in "Das Dorf an der Grenze", in dem die deskriptive von einer narrativenKamera-Arbeit abgelöst wird:

Ein weiteres Beispiel stellt z. B. Karnitschers Gespräch mit seiner Schwiegermutter über seine Entscheidung - Deutsch zu wählen - dar:
Karnitscher: "Geheim war ja die Abstimmung. Nachher kann einem niemand etwas".
In dieser Einstellung wird durch die extreme Kameraperspektive (im Vordergrund - lange Tischplatte) eine - psychologisch motivierte - Distanz aufgebaut.

Auffällig (in "Das Dorf an der Grenze") ist die uneinheitliche Szenenbewertung und Szenengestaltung (durch filmische Mittel):
so wird trotz Authentie-Anspruchs ein nichtidentifizierbarer Männerchor als Untermalung - (Karnitscher nimmt Transparent ab) verwendet.
Männerchor (OFF): "Wir sind slowenische Burschen, bei der Drau zuhause ..."
Dieser Gebrauch dieses Männerchors im OFF unterläuft den Authentie-Anspruch, der in der Anmoderierung an den TV--Film gestellt wird.

XI. 4. Das 'episches' und das 'dramatische' Prinzip

1. Arbeitshypothese:

Oberflächlich kann hier der Eindruck entstehen, daß mit der begrifflichen Zuordnung 'dramatisierend' bzw. 'episierend' die Unterschiede beider Filme zueinander gültig abgegrenzt werden sollen.
'Episch' und 'dramatisch' wird dabei im Sinne EISENSTEINs verwendet [2]: episch bzw. dramatisch in der Methode der formalen Verarbeitung und nicht als inhaltlicher Charakter der Handlung.
Erweitert wird diese Sichtweise dadurch, daß es nicht um eine konkrete Bestimmung durch gattungsspezifische Charakteristika gehen kann, sondern um die Klärung, wieweit eine 'ästhetische Weltaneignung' durch Medienspezifika und/oder weltanschauliche Einstellungen der jeweiligen Autoren mitgeprägt und ... möglicherweise identifiziert werden kann (= ideologische Implikation).

Der eher episierende Charakter des Filmes A) entsteht vor allem - neben der Zurücknahme dramatischer Dar-

stellung durch äußere Action (Ausnahme: Partisanen werden aufgerieben; Partisanen holen Schweine aus dem Dorf) - dadurch, daß Hanse eine Person darstellt, die eine 'Idee' (die des Autors) zu vertreten hat;
daß Hanse selbst sich politischen Ereignissen gegenüber (z. B. am Kirtag) inaktiv bis räsonierend (z. B. Abstimmung 1920) verhält;
daß die Reaktion (und dadurch Veränderung) auf politische Ereignisse im Dorfleben durch ein Ensemble von Nebenfiguren (Schellander; Peter und Maria; Frau und Herr Ruschnigg) verkörpert werden,
und dadurch, daß die Handlung stärker (als im Film B)) von geistigen durch den Dialog vermittelte Reflexionen geprägt wird:
am Abend der Abstimmung: Einschätzung, Politikverständnis: "Verfluchte Politik".

Als weiteres Merkmal einer episierenden Tendenz kann die Durchdringung von Alltag und Historie bei gleichzeitiger 7-facher Zäsur durch Jahreszahlen erkannt werden:

Die Bilder, die über die Jahreszahlen (1920, 1932, 1938, 1942, 1943, 1944, 1945) geblendet werden, sind 3-mal 'Dorfansicht' (verschneit, nebelbehangen; bzw. sommerlich) als wiederkehrendes statisches Motiv, 1932 die Ankunft der Familie Ruschnigg, 1942 Gemeindeamt, auf dem die Nazifahne angebracht wird, 1943 Partisanen kommen ins Dorf, 1944 Wiese - aus dem OFF, leise Musik:
Die ausgewählten Jahreszahlen scheinen willkürlich in Bezug zur Dorfgeschichte gewählt zu sein, bzw. die Jahre versprechen infolge der politischen Ereignisse erhöhte Spannung in die Handlung einzubringen:
auch hier der rein illustrierende Charakter zu bemerken, der durch Überbetonung des Dorf-Motivs bei veränderter Jahreszeit unterstrichen wird, als Illustration jenes ewig wiederkehrenden und gleichbleibenden Moments (der Jahreszahlen) - Kreislauf des Lebens - eine intendierte

Assoziation auf menschliche Geschichte liegt nahe.
Weiters können die Jahreszahlen als dramaturgisches Hilfsmittel gesehen werden, die die Handlung um Jahre (äußerlich) 'weitertreibt', um so (durch die 'Macht' der Zeit) die Veränderung im Dorf zu motivieren.

Dabei muß die Frage gestellt werden, wodurch die Bedeutung dieser Jahreszahlen näher gefaßt werden kann, inwieweit z. B. äußere wirtschaftlich-politische Bedingungen innere Vorgänge (Sohn-Vater-Verhältnis; Entscheidung Schellanders, Peters zu den Partisanen zu gehen) modifizieren;
werden z. B. erkenntlich die Gründe Schellanders oder Peters vermittelt, oder wird dabei gerade durch eine 'Eigendynamik' der großen zuschildernden Zeitabschnitte eine Erkenntnismöglichkeit eingeschränkt, die dazu beitragen könnte, die Zuschauer schöpferisch weiterdenken zu lassen; eigene Stadpunkte von Meinungen (Funktion des Partisanenkampfes, Minderheitenfrage in Österreich heute) auf Grund konkret - historischer Einsichten zu korrigieren?

In Anlehnung an BRECHT [3] kann festgehalten werden, daß eine 'Episierung' (im allgemeinsten Sinn) dann eintritt, wenn der Ursache - Wirkung - Zusammenhang nicht eindimensioniert dargestellt, sondern mehrschichtig in einen Begründungszusammenhang (im Film A: durch Staffelung der Personenkostellation; im Film B: durch Staffelung der Bild-Ton-Organisation) eingearbeitet wird.

Der epischen Vorgangsweise wird durch die konkrete Produktionsweise eines TV-Filmes und durch technische Bedingungen elektronischer Aufnahmegeräte, die sich auch in mit Filmmaterial gedrehten TV-Filmen ästhetisch wie dramaturgisch konstituierend auswirken, Vorschub geleistet.
Um Überlegungen zu 'episierender' bzw. 'dramatischer' Tendenz durch die Kategorie der 'Montage' anzureichern,

wird im folgenden ein Zitat EISENSTEINs ("ein dialektischer Zugang zur Filmform") angeführt, das das 'episch' wie 'dramatische' Prinzip verdeutlicht:
"Die ersten bewußten Filmschaffenden und unsere ersten Filmtheoretiker betrachteten die Montage als Mittel der Beschreibung. Man stellte einzelne Aufnahmen nebeneinander wie Häuserblöcke. Die Bewegung innerhalb dieser Häuserblock--Aufnahmen und die darausfolgende Länge der Bestandteile wurde dann als Rhytmus angesehen. - Eine völlig falsche Auffassung! Das würde die Beschreibung eines gegebenen Objektes einzig in Bezug auf die Natur seines äußeren Verlaufes bedeuten. Der mechanische Prozeß des Verbindens würde zum Prinzip gemacht. Wir können eine solche Beziehung der Längen nicht als Rhytmus bezeichnen. Daraus entstehen eher metrische als rhytmische Beziehungen, die einander ebenso entgegengesetzt sind, wie das mechanisch-metrische System Mensendiecks der organisch-rhytmischen Schule Bodes auf dem Gebiet der Gymnastik.
Nach dieser Definition, die sogar der Theoretiker Pudowkin teilte, ist Montage das Mittel, eine Idee mit Hilfe einzelner Aufnahmen aufzurollen: das 'epische' Prinzip.

Meiner Meinung nach hingegen ist Montage eine Idee, die aus der Kollision von unabhängigen Aufnahmen entsteht. Aufnahmen, die einander sogar widersprechen: das 'dramatische' Prinzip. ('Episch' und 'dramatisch' sind hier in Hinblick auf die Methodologie, nicht auf den Inhalt oder Handlung gebraucht)" [4].

In Einschränkung auf die Attraktionsmontage schreibt METZ zur Unterscheidung "zwischen dem 'natürlichen' Sinn der Dinge und Wesen (er ist kontinuierlich, global, ohne distinktiven Signifikant : so die Freude , die sich auf dem Gesicht des Kindes spiegelt) und der intendierten Bedeutungsrelation (signification):
Die letztere wäre unbegreiflich, wenn wir nicht schon in einer Welt des Sinns lebten, aber sie ist nur begreiflich

als organisatorischer, distinktiver Akt, durch den der Sinn neu verteilt wird. (...):
Die Lehre aus den Ereignissen ziehen zu lassen, durch das Schneiden und Montieren zu erreichen, daß diese Lehre selbst ein fühlbares Ereignis wird, das hatte Eisenstein beabsichtigt, davon hat er unaufhörlich geträumt. Daher rührt sein Abscheu vor dem 'Naturalismus' " [5].

2. Arbeitshypothese:

PLUCH (als Autor von A)) hat eine 'Idee' vom Menschen:
- versöhnend zu sein, 'Opfer' der Geschichte zu sein;
diese Gedanken versucht er in seiner Geschichte gleichnishaft vorzuzeigen (Typisierung der Personen).

XI. 5. 'Idee' und Gestaltung

PEVNY, TURRINI (als Autoren von B)) haben eine 'Idee' von gesellschaftlichen Umständen, die Menschen formen: diese 'Idee' zu veranschaulichen, versuchen sie in der Zeit des Filmes (90 min).

Auf der Ebene der Handlungsinterpretation kann man feststellen: im Film "Das Dorf an der Grenze" steht die philosophische Idee, der Appell zur Versöhnung, im Mittelpunkt. Dieser Versöhnungsgedanke als Hauptakzent des Filmes wird nicht nur aus den Aussagen des Autors und Regisseurs unterstrichen, sondern wird auch durch die quantitative wie qualitative Gestaltung des Sohn-Vater-Konflikts und vor allem durch die Schlußsequenz (Erschießungskommando der Partisanen) betont.

In einer Nebenhandlung (Verhältnis Maria-Peter) wird diese 'Idee' ebenfalls thematisiert.

Es werden historische Ereignisse parallel zur Beziehung Sohn-Vater gestaltet; und schließlich, private 'Harmonie' (Vater-Sohn) in der Schlußsequenz als 'Auftrag' und Vorbild zur Realisierung gesellschaftlicher 'Harmonie' aufgewertet.
Dabei wird der Sohn-Vater-Konflikt jedoch bruchstückhaft offeriert; eine Entwicklung der Beziehung findet im ersten Teil ausschließlich durch Dialoge, nicht nur Gesten und Taten statt; typisch dafür, die wiederholte Frage Hansens: "Kann ich Dir helfen?"

Folgender Dialog (Film A)) belegt die 'Idee' vom Menschen als 'Opfer' politischer Umstände deutlich:

V(ater): Kane Trinker, kane Kartenspieler.
H(ans): Leisten den Blutzoll.
V.: Net nur für'n Hitler, a für'n Tito.
H.: Is e gleich auf welcher Seit'n; Hauptsach', daß umbracht wird.
V.: Wie is den des mit Dir? - Nix eingezogen.
H.: Mei Bluat is eaner 'schlecht. - Slowenisch. Nicht eindeutschungsfähig.
V.: (OFF): Und zum Tito in den Wald?
H.: Das tät'ts gern wissen. Glaub'st des tät i Dir da'zähln.
V.: Warum net. Bin ja dei Vater.
H.: Da haut ma si unter Garantie an. - Tut a jeder wie er kann.
V.: Tua net so, wen tuast denn Du weh?
H.: Waß't was, red' ma net darüber.
V.: Weil'st Du a Heiliger bist, und i a Dreck.
H.: Laß ma des, Vater. Tut a jeder wi er kann.

Die Parallelität zwischen persönlicher Geschichte (Verhältnis Hanses zu seinem Vater) und Zustandsschilderung im Dorf bestimmen den Handlungsablauf: eine Verknüpfung aus dem einen Teil der Geschichte zum anderen findet insofern nicht statt, da dadurch nie eine neue Qualität der Erkenntnis erreicht wird:
So z. B. ist aus der privaten Aufforderung zur Versöhnung (Hanse: "Recht haben wird nicht jener, der angefangen hat, sondern jener, der aufgehört hat") - vielleicht als Vermittlung mit jenen deutschnationalen Kräften, die auch heute noch das politische Klima Kärntens mitbestimmen, gedacht - keine objektivierbaren Gründe ableitbar, die auf mögliche Realisierungschancen dieses - zutiefst menschlichen - Versöhnungsgedankens hinweisen könnten.
So ist die wirtschaftliche Situation slowenischer Bauern zwar als Faktum angesprochen (Abhängigkeit Karnitschers vom Dorfschullehrer); mögliche Harmonie durch Versöhnung und damit Neubeginn des Zusammenlebens der beiden Volksgruppen findet auch im 'privaten' Bereich nirgends eine zu verallgemeinerbare Grundlage.
Diese kann auch PLUCH - trotz Engagement für den 'Versöhnungs'-Willen - nicht logisch - gestalterisch einbringen.
Die vorgezeigte (mögliche) Versöhnung und der gemeinsame (mögliche, da die Reaktion Schellanders offen bleibt) Neubeginn bleibt nicht nur nationalitäten- sondern auch klassenneutral, indem sie keinerlei - durch den Film vermittelte - Rückwirkung bzw. Veränderung auf die Situation im "Dorf an der Grenze" haben. Die Geschichte konzentriert sich zunehmend auf die Familiengeschichte (Karnitscher - Hanse).
Die Versöhnung bleibt subjektbezogen (Vater-Sohn), ohne daß sie in Folge auf die Partisanen (Schellander, Peter, etc.,) handlungsimmanent übergreifen kann.

Der hier vermittelte 'Harmonie'-Gedanke ist in dem Maße subjektiv motiviert, wie er auch nicht vermittelbar

Einsichten über historische Bedingungen, Ziele und Gesetzmäßigkeiten möglicher 'Harmonie' und 'Neubeginn' zuläßt. Der Humanitätsappell findet keine Entsprechung in der authentisch anskizzierten Situation der Kleinbauern und der Armut der Slowenen.

Damit wird auch ein gestalterisch-ideologisches Problem angesprochen; nämlich, welche filmkünstlerische Gestaltungsmittel gewählt werden müssen, um subjektive Erfahrung gesellschaftlicher Prozesse konstituierend für Geschichtsverständnis werden zu lassen.
So wird hier im vorliegenden Film der überwiegende Teil der historisch-politischen Situation und deren Einschätzung durch die handelnden Personen über den Dialog transportiert. Die Frage nach der Stellung des Autors kann nur insofern beantwortet werden, daß sie sich aus der Identifikation mit der Hauptperson nachvollziehen läßt, aber nicht wie in "Die feindlichen Brüder" aus einer Sequenzfolge: z. B. letzte Einstellung vor der 'Kirchen'-Sequenz und im Zusammenhang mit dieser selbst.
Zwischen der Figur Hanses und dem Autor PLUCH (Dialogführung) bzw. dem Regisseur LEHNER scheint eine Grundübereinstimmung zu bestehen.

Der Film "Das Dorf an der Grenze" scheint dagegen die These zu verifizieren, daß "der Kinofilm ein Medium der Phantasie, der Emotionen (...) ist", während der TV-Film, infolge der journalistischen Ausrichtung des TV als Kommunikationssystem nur 'Anliegen' durch TV-Filme vermitteln kann.

"Das Lehr-, Tendenz- und Gesinnungstheater beherrscht eindeutig die Szene. Das TV-Spiel, der TV-Film soll aufklärerisch, sozial, engagiert, antiillusionistisch, gesellschaftlich relevant, usw. sein.

Wichtig allein: das Anliegen, nicht mehr der Film hat zu sprechen sondern der Autor" [6].

BLUMENBERG sieht z. B. in "Szenen einer Ehe" (BERGMANN, 1977/78) einen der besten 'Themen'-Filme.
Geht im Kinofilm "Sinnlichkeit vor 'Sinn'", so ist es beim TV-Film umgekehrt:
"Bilder und Töne, die im TV ausschließlich dazu dienen, Inhalte zu transportieren, gewinnen im materialistischen Kino ein Eigengewicht (in Anlehnung an KRACAUERs Theorie, Anm. F. G.); die ästhetische Gestaltung des Materials-für den Fernseh-Thema-Film eine Nebensache—wird zur Hauptsache" [7].

Wie auch BLUMENBERG feststellt, soll dies jedoch weder eine Denunzierung noch eine Normierung des TV-Films bedeuten, sondern soll vielmehr dessen medienimmanente informativ-jounalistische Qualität hervorheben.

XI. 6. Methode und Zweck der Geschichtsdarstellung

PLUCHS Interpretation bzw. szenische Darstellung slowenischer Geschichte ist mit dem Ziel verbunden, "ein Appell an die Kärntner beiderseits der Sprachgrenzen (zu sein), endlich und endgültig mit der hysterischen Suche nach der historischen Schuld des anderen und der historischen Rechtmäßigkeit der eigenen Sache aufzuhören. (...). Und daß die Greuel noch lange nicht der Zuständigkeit der Heldenepen verfallen sind, das mußte die heutige Generation zuletzt während des sogenannten Ortstafelkrieges einsehen" [8].

"Durch den Versuch, unsere eigene Geschichte, eigene Identität bzw. Geschichten zur eigenen Geschichte zu erzählen, versuchen wir ja so was wie eine eigene Identität und

damit auch eine Identität für die Bevölkerung wiederzugewinnen. Es ist einfach für den Österreicher interessanter, was am eigenen Bauernhof als was auf der Shiloh-Ranch passiert" [9].
"Was in erster Linie zählt, ist nicht unsere oft vorgefaßte Meinung von Geschichte, sondern das, was Menschen wirklich erlebt haben" [10].

"Um das Schicksal des Volkes ist es mir vor allem gegangen. Das Abwiegen, das Herausarbeiten auf Schuld und das Nachweisen von historischen Wurzeln - dies alles hätte nur ein abstraktes Bild politischer Verhältnisse gegeben, von dem aus unterschiedlicher Sicht behauptet werden kann, es sei schief. Fern von den objektiven sollte das subjektive Schicksal ein unbestreitbares Zeugnis für den schier ausweglosen Wahnsinn solcher Frontenstellungen ablegen" [11].
Das 'subjektive Schicksal' als Anlaß zum 'Versöhnungsappell': Diese 'Tendenz' unterstreicht auch der Regisseur LEHNER: "Der Film hat auch eine Tendenz: zu versöhnen. Aber das ist auch die einzige, die ich ihm zugestehe" [12].

"Objektiv ist die 'Alpensaga' in dem Sinn, daß wir auch unsere Situation berücksichtigt haben. (...) In dem Sinn, daß wir 1974 bis 1979 an der 'Alpensaga' geschrieben haben, unsere Situation eingebracht haben, größtmögliche Ehrlichkeit versucht haben uns und dem Stoff gegenüber, Ehrlichkeit auch unserem politischen Engagement gegenüber, haben wir Objektivität erreicht" [13].

Arbeitsweise

"Unsere Arbeitsweise hat so ausgesehen, daß wir nicht sogleich einen Handlungsrahmen überlegt haben. Vielmehr sind wir in Archive und Bibliotheken gegangen. Im Zuge dieser Recherchen sind wir jeweils auf ein Kernproblem

der Zeitabschnitte gestoßen, um die es uns gegangen ist. Dabei haben wir versucht, auch den wirtschaftlichen Hintergrund der Geschichte herauszuarbeiten, um schließlich daraus eine "Story" zu entwickeln, die ein möglichst genaues Spiegelbild der jeweiligen ökonomischen Situation ergab" [14].

Geschichtsverständnis

"Ich habe in den letzten vier Jahren vom ORF vier Themen österreichischer Vergangenheit zur szenischen Bewältigung vorgesetzt bekommen - drei davon mit klingenden Namen, eines jedoch mit fast privaten Charakter: das Schicksal der Kärntner Slowenen. Daß der Film "Das Dorf an der Grenze" heißt, hat nicht nur eine inhaltliche, sondern auch eine übertragene Bedeutung. Gemessen an der Theatralik und Drastik der sogenannten historischen Begebenheiten ist der Werdegang dieser Volksgruppe wahrhaft eine Dorfgeschichte zu nennen. Im Drama werden auf diese Art die Randfiguren einer Handlung eingesetzt: Sie erhöhen und beleuchten mit ihren Auf- und Abtritten den Lebenskampf der Heldengestalten, und sie buckeln sich zur Stufenleiter, auf der man geschichtliche Größe erlangt " [15].

Dem gegenüberzustellen ist die Aussage der beiden Autoren von "Die feindlichen Brüder":

"Eine Hauptintention ist, (...), daß die 'Alpensaga' primär die Aufgabe hat, Geschichte nicht nur zu vermitteln als Ansammlung von Daten und Fakten, sondern als Erlebnis von Menschen. Wobei man sich nun wieder fragen kann, welche Ergebnisse von welchen Menschen die besonders wichtigen sind. Für uns sind das nicht die Erlebnisse derer, die von der Politik der gerade Genannten betroffen sind, In unserem Sinn also die kleinen Leute,

Im noch spezielleren Sinn die Klein- und Mittelbauern" [16].
"(...), wir wollen nicht nur private Schicksale schildern, donern an Hand privater Schicksale den historischen Hintergrund für eine Zeit liefern, damit sie besser versteht" [17].

XI. 7. Materialien zur Sequenzanalyse: Anmoderierung; Einstellungen

21. 12. 1978: Anmoderierung: "Die feindlichen Brüder"

Meine Damen und Herren. Ich begrüße Sie recht herzlich und wünsche Ihnen einen angenehmen Donnerstag Abend. Und nun zu unserem Abendprogramm.
Ein Zwillingsbrüderpaar, das sich durch die politischen Umstände anfang der 30-er Jahre entzweit und verfeindet hat, steht im Mittelpunkt der 4. Folge der Alpensaga. Sommer 1933. Nun in FS 1.
Michl und Gregor Huber, die nun 20-jährigen Zwillingsbrüder an Huberhof träumen von der großen Freiheit in Amerika. - Doch die Verhältnisse, die sind nicht so.
Nach den Nachrichten, die in FS 1 um 21.30 beginnen, folgt um 21.35 der Sport mit einer Zusammenfassung einer Eurovisionsaufzeichnung des Weltcups der Herren aus Kranska Gora.

FS 2 lädt Sie nun ein in die berühmte Royal Albert Hall zu eineinhalb Stunden Show mit James Last und seinem großen Tanzorchester. Der unverwechselbare James Last Sound, der dem gebürtigen Bremer Hitproduzenten bisher nicht weniger als 135 Goldene Schallplatten eingebracht hat, wird heute durch einen Stargast und einem selten zu hörenden Instrument bereichert: durch den rumänischen Pan-Flöten-Spieler Georghie Zampfir.
Die heutige Zeit im Bild 2 beginnt um 21.30; die Themen:

Schmutzige Flügel, US-Konzern Douglas MC Donald nennt Austrian Airlines in Zusammenhang mit der Bestechungsaffäre. - AUA dementiert.
Silberstreif am Konjunkturhorizont: eine Analyse österreichischer und internationaler Wirtschaftsprognosen für 1979 Bombenerfolg: Die Supermächte stehen vor entscheidender Hürde bei den Verhandlungen über die Begrenzung der strategischen Rüstung.
Weihnachtsbasar: Gesangkünstler machen Vorschläge für bessere Gestaltung der Festtage.
Anschließend um 22. 10, der Club 2: Thema: Arm im Wohlfahrtsstaat; Gastgeber Ernst Wolfram Marboe.

TRANSKRIPTION (der Einstellungen)
von Alpensaga IV: Die feindlichen Brüder; Kirche: Predigt des Dorfpfarrers

Buchhalter, mit Gewehr am Dachboden - langsames Abblenden

KIRCHE, INNEN (164")

1. EINSTELLUNG	42"	N	U_2
Pfarrer, in der Kanzel			Ja, wo sind wir denn? Ja, in welchem Land leben wir denn? Herrgott, ist denn das noch möglich? Da wird auf junge Heimatschützer, die sich dem edelsten, dem Schutze ... Ja, was wollen diese gottlosen und verbrecherischen Elemente?
2. EINSTELLUNG	16"	N	A_1
Pfarrer, im Hintergrund: Pfarrgemeinde			Daß unser geliebtes Österreich in ein babylonisches Chaos versinkt? Unser geliebter Bundeskanzler ...
3. EINSTELLUNG	(wie 1. Einst. 10")		
			Dollfuß ... in Demut unseren Herrgott
4. EINSTELLUNG	21"	N	A_1
Gregor, Michl; Gregor schaut Michl von der Seite an			schaffen in Demut ein neues, segenreiches Österreich
Michl schaut auf			ein jeglicher, der aufrechte Gesinnung sein Eigen nennt,
Michl fällt ein größerer Gegenstand zu Boden			Zufriedenheit erlangen
5. EINSTELLUNG	11"	G	Sa
Michl hebt ihn auf, steckt ihn in die Innentasche seines Rockes			Ja und da kommen ...
Gregor versucht an den Gegenstand zu kommen			noch unser friedliches Dorf mit
6. EINSTELLUNG	30"	N	
Pfarrgemeinde, links im Vordergrund: Kanzel			mit ihrer Rauf- und Mordlust, net, wahr!

Gregor versucht wiederholt in die Rocktasche Michls zu kommen

Das tät denen so passen, daß unsere schöne Heimat in ein bolschewistisches Dorf verwandelt wird

Vordermann dreht sich gestört um

ein 2-mal versucht Gregor an die Tasche zu kommen

Vordermann dreht sich wiederholt um

Der Kommunismus verfolgt mit offener Gewalt sein Ziel

7. EINSTELLUNG (34" N)

die beiden Brüder

Er nimmt den Menschen das was sie haben

Gregor versucht wiederholt (4-mal)

Vordermann dreht sich wiederholt gestört um

Auf all das hat der brave Landmann eine klare Antwort: Fort mit Schaden.
Das waren die Worte zum heutigen Sonntag. In nomine patri et filii ...
Amen.

Gregor und Michl machen das Kreuzzeichen

(164")

SCHNITT: Gregor läuft Michl außerhalb der Kirche nach. Hans und Maria; Hans wird von einem Arbeitslosen angesprochen.

ORF:
9. 5. 1979: Anmoderierung: "Das Dorf an der Grenze"

Suchmeldung der Polizeidirektion Linz: abgängig: 17-jährige Karoline F. (...)
"Und nun zu unserem Abendprogramm. 'Das Dorf an der Grenze' heißt der TV-Film von Thomas Pluch, den Sie nun anschließend in FS 1 sehen können. Nachrichten und Sport um 21 Uhr 55 beenden die Sendefolge von FS 1.
In FS 2 präsentiert nun Prof. Claus Gatterer das Magazin 'Teleobjektiv', das heute zwei italienischen Themen gewidmet ist:
im ersten Beitrag geht es um die Entführungs- und Erpressungswelle: Entführungsopfer erzählen ihre Erlebnisse; im zweiten Beitrag - um die eigenartigen Gehaltsunterschiede im italienischen Besoldungssystem.
Noch einmal sind es Roboter, die Emma Peel und John Steed dann ab 20 Uhr 45 in FS 2 mit Schirm Charme und Melone und letztendlich auch mit Erfolg bekämpfen.

FS 2 beginnt heute um 21 Uhr 35: die Themen: Salt-Einigung perfekt; ein Satellitenbericht aus Washington, wo heute der Abschluß der Gespräche mit der SU über Atomrüstung bekannt gegeben wird.
Volkspartei wohin? - ein Interview mit ÖVP-Parteichef Josef Taus.
Zuviel Schwein: Preiskampf Produzenten - Konsumenten; obwohl die Bauern für Schweine immer weniger Geld bekommen, bleiben die Verkaufspreise in den Läden unverändert hoch.
Tips für Filmfreunde in FS 2 danach ab 22 Uhr 10 in der Sendung 'Trailer'.
Meine Damen und Herren: soweit unsere Programmübersicht für FS 1 und FS 2."

Der Film "Das Dorf an der Grenze" beginnt 1920. In diesem Jahr fand im südlichen Teil Kärntens, der von Deutschen und

Slovenen besiedelt ist, unter Aufsicht der Siegermächte des 1. Weltkrieges eine Volksabstimmung statt.
Fast 60 % der Bevölkerung dieses Gebietes stimmten für die Zugehörigkeit zu Österreich. In den kommenden Jahrzehnten kämpften nationalistische Organisationen im Grenzgebiet um Einfluß.
Die deutschnationalen Aktivitäten fanden dann in der Nazi-Ära einen Höhepunkt, in der eine Art 'Endlösung' durch die Aussiedlung slovenischer Familien angestrebt wurde.
Gegen den Druck der Nazis organisierten die Slovenen einen Untergrundkampf, der sich dem allgemeinen Widerstand jugoslawischer Partisanen gegen Hitler einordnete.
Nach der Niederlage Hitlerdeutschlands beanspruchten diese Partisanen unter Tito Südkärnten, wurden aber von den alliierten Mächten zurückgewiesen.
Nachwehen des Nationalitätenkampfes erlebten wir 1972 im sogenannten Ortstafelkrieg, als zweisprachige Hinweisschilder von deutschnationalen Gruppen beseitigt wurden.
Die Einzelschicksale des Films "Das Dorf an der Grenze" sind zum Großteil authentisch. Verknüpfung an einem Schauplatz, ebenso wie die Namen der handelnden Personen, sind frei erfunden.

TRANSKRIPTION (der Einstellungen)
von "Das Dorf an der Grenze"; Kirche: Predigt des Dorfpfarrers

1. EINSTELLUNG (17" Totale)

Pfarrer steht in der Kanzel — Verehrte Gemeinde, Gott unser Schöpfer hat uns dafür geschaffen, daß wir ihm dienen

2. EINSTELLUNG (5" Normale)

Hanse und sein Stiefvater
Hanse blickt auf; auch sein Stiefvater (kurz), senkt wieder den Kopf

3. EINSTELLUNG (8" Normale US_1)

Pfarrer in der Kanzel — Deshalb müssen wir uns aber auch bei jeder Tat, bei jeder Entscheidung fragen, ... was wirklich Gottes Wille ist

4. EINSTELLUNG (4" Groß)

Gesicht einer älteren Frau

5. EINSTELLUNG (5" Groß)

Gesicht eines jungen Mannes

6. EINSTELLUNG (4" Groß)

Gesicht einer anderen Frau — Gerade in der heutigen Zeit, in diesen Momenten, sind wir aufgerufen, uns nach Gottes Willen zu entscheiden.

7. EINSTELLUNG (3" Groß US_1)

Gesicht einer alten Frau

8. EINSTELLUNG (wie 3., 4")

Könnt Ihr Euch denken, daß es für das Glaubensleben ganz gleichgültig ist,

9. EINSTELLUNG (9", T)

2 Zuhörer, bei der Kirchentüre stehend

10. EINSTELLUNG (13" T A_2)

Zuhörer -Pfarrer
im Vordergrund: Pfarrer — wenn sich jemand gegen sein Volk entscheidet, wenn jemand seine Muttersprache verrät, nur deshalb, daß er dadurch mehr Geltung, mehr Ansehen,

11. EINSTELLUNG (5" G)

Frau

oder vielleicht irgendwelche materiellen Vorteile hätte?

12. EINSTELLUNG (7" G U_1)

Hanse blickt zum Sitznachbarn

13. EINSTELLUNG (12" G)

Im Vordergrund: Schulter des Vordermannes
Stiefvater: andächtig versunken, Stiefvater blickt kurz nachdenklich auf

(93")

XI. 8. Sequenzbeschreibung

Beide ausgewählten Szenen können nur im Gesamtzusammenhang von Handlungs- und Kamerastrategien der spezifischen filmkünstlerischen Verfahrensweisen, und im besonderen auf Grund des TV-Programmumfeldes gültig interpretiert werden.

IN B) "Brüder":
letzte Einstellung vor Sequenz:
Buchhalter der Fabrik mit Gewehr am Dachboden (langsames Abblenden):
Im OFF: "Du hinterfozige Sau. Di dawisch ma a no. - Du rote ... "
Diese Einstellung ist die letzte einer Sequenz am Fabriksgelände, auf dem eine Auseinandersetzung zwischen einem unbekannten Scharfschützen, der gezielt nicht auf Heimwehrleute schießt (Kamerabild identisch mit Zielfernrohr des Scharfschützen), und der Heimwehrabteilung des Dorfes, welche die Kontrolle bei der Verladung von Gewehren übernommen hat, im Gange ist.

In 7 Einstellungen wird sowohl durch die Ansprache des Pfarrers das politische Klima im Dorf vermittelt, wie der beginnende Vertrauensbruch zwischen Gregor und Michl. Wird das 'Klima' im Dorf durch die Ansprache des Pfarrers auf der verbalen Ebene vermittelt,
wird der 'Vertrauensbruch' durch eine äußere Handlung ('Action') erzählt. (7 Einstellungen - Dauer 164").

IN A) "Dorf":
letzte Einstellung vor Sequenz:
Hanse zu Lehrer: "War er also doch nachschauen". Damit ist Hanses Vater gemeint, Hanse beschwerte sich bei seinem Lehrer, den er bei einem Spaziergang trifft, daß Vater bei ihm "nicht einmal nachschauen" war, nachdem er erschöpft aus der Gefangenschaft heimgekehrt war.

Diese Einstellung ist die letzte einer Sequenz, in der Hanse seinen ehemaligen Lehrer Graber trifft, und dieser ihn aus subjektiver Sicht (vom Filmautor unwidersprochen) über die Vorgänge (der Abstimmung 1920) im Dorf aufklärt. In 13 Einstellungen wird sowohl durch die Ansprache des Pfarrers das Klima im Dorf vermittelt wie die Wirkung der Ansprache auf Hanse, dessen Stiefvater Urbacher und auf andere Kirchengänger (13 Einstellungen - Dauer: 93").

Präinformation zu B):
unmittelbare Vorinformation zu 'Kirchenszene' ist in B), daß der TV-Zuschauer den unbekannten Scharfschützen als Buchhalter der Waffenfabrik identifiziert , während die Kirchengemeinde dies nicht wissen kann:
unmittelbares Bezugnehmen auf die vorangegangenen Ereignisse durch den Dorfpfarrer.

Präinformation zu A):
unmittelbare Vorinformation zur 'Kirchenszene' ist in A), daß der TV-Zuschauer Hanses Verhältnis zu seinem Vater kennenlernt;
kein unmittelbarer Zusammenhang zur Ansprache des Dorfpfarrers.

XI. 9. Sequenzinterpretation

a) einzelne Einstellungen

IN B): 3 Einstellungen (Objekt: Pfarrer):

1. Einstellung: N, U_2, 42"
2. Einstellung: (Wechsel des Kamerastandpunktes) N, A_1, 16"
3. Einstellung: wie 1. Einstellung (10")

Diese Einstellungen orientieren den Zuschauer. Zu ver-

merken ist hiebei, daß in N-Einstellungen der Prediger der Mittelpunkt des Bildes ist;
das Verhältnis des Pfarrers zur Kirchengemeinde wird klargelegt: unter Voraussetzung einer psychologischen Gewichtung von Auf- und Untersicht kann interpretiert werden, daß hier zwar ein bestimmtes Verhältnis von Sprecher und Zuhörer ausgedrückt wird; dieses jedoch durch die nachfolgenden Einstellungen durch Michl und Gregor - durch deren eigenständige Aktivitäten - verändert wird.

IN A):
Die 1. Einstellung (T, 17") bietet nicht nur den predigenden Pfarrer als Orientierung an, sondern illustriert auch den Ort: ein reich ausgeschmückter Altar mit Kanzel;
in bezug auf Verhältnis Sprecher und Zuhörer kann festgestellt werden: Autorität wird vordergründig durch den Ort unterstrichen, mehr als in Film B), ohne daß dieses Verhältnis in der Sequenz verändert wird.

IN A) "Dorf"
Die 2. Einstellung (NAH, 5") zeigt Hanse und seinen Stiefvater. Beide blicken bei den Worten "...hat uns geschaffen, daß wir ihm dienen" zur Kanzel - und senken den Kopf.
Die 3. und 8. Einstellung umklammert die 4. bis 7.:
die 3. Einstellung (8") und die 8. Einstellung (4") sind identisch; beide nah, U_1; Pfarrer wird bei der Predigt gezeigt.
4., 5., 6. und 7. Einstellung zeigt in GROSS Gesichter dreier Frauen und eines jüngeren Mannes. Auch dieser junge Mann blickt kurz - aufmerksam geworden - auf.

IN B) "Brüder":
wird in der 4. (21") und 5. Einstellung (11") - unabhängig von den Worten der Predigt im OFF - Aktion dargestellt: Michl fällt ein größerer Gegenstand zu Boden; er habt ihn auf und steckt ihn in die Innentasche seines Rockes. - Gregor versucht wiederholt an den Gegenstand zu gelangen.
Diese Versuche von Gregor werden in Einstellung 6. (TOTALE, 30") - im Vordergrund Kirchengemeinde; im Hintergrund:

Kanzel - und in Einstellung 7 (NORMAL, 34") fortgesetzt. In Einstellung 7 (N, A_1) z. B. gibt es 4 Versuche. Am Ende der Predigt machen Michl und Gregor - automatisch - das Kreuzzeichen.

IN A):
In der 9. Einstellung sind in NORMAL zwei männliche Zuhörer zu sehen, die an der Kirchentüre stehen. In Einstellung 10 (TOTALE, 13", A_2) - der Pfarrer im Vordergrund, die Kirchengemeinde.
11. (5"), 12. (7") und 13. Einstellung (12") in GROSS: die Gläubiger (ähnlich wie 4. - 7. Einstellung);
in Einstellung 12 und 13 Hanse und Stiefvater - andächtig: in 12 blickt Hanse zu seinem Sitznachbarn (Stiefvater); in 13 sitzt Stiefvater andächtig, blickt auf, senkt wiederum nachdenklich den Blick; in 13 - besonders zu beachten - : im linken Vordergrund schließt die Schulter des (unbekannten) Vordermannes das Bild ab.

IN A):
Szene in der Kirche wechselt zu Szene im Gasthof, wo Karnitscher (Hanses Vater) Karten spielt.

IN B):
Gregor läuft Michl nach.

b) Sequenz als Summe von Einstellungen

In Einstellung 1., 3. und 8. (in A) und in Einstellung 1., 2. und 3. (in B) wird das Verhältnis zwischen Pfarrgemeinde und Prediger klargestellt; zu unterscheiden für A) und B) ist, wie (mit welchen Einstellungsgrößen) die Pfarrgemeinde jeweils vorgestellt wird: In A) durch 7. GROSS, in B) durch 1. TOTAL und 2. NORMAL Einstellungsgrößen. Auffällig für A) ist, daß in der letzen Einstellung (13) der Sequenz die Bildabgrenzung durch die Schulter des Vordermannes gebildet wird; daraus läßt sich folgern, entweder 1. eine Nachlässigkeit des Kamerastandpunktes, oder 2. eine Beziehung zwischen Stiefvater und übriger Dorfgemeinschaft soll hergestellt werden; auffallend deshalb, da keine weiteren

ähnlich gelagerten Bildabgrenzungen auffällig werden.

Die gewählten Einstellungen in A) beschreiben die Kirchengemeinde: die illustrierende Rolle der Einstellungen in A) unterstreicht die Einstellungsfolge 4.-7. und Einstellung 9. (NORMAL: zwei Männer an der Kirchentüre); letztere beendet nach Einschub von Einstellung 3. die Aufeinanderfolge von Gesichtern (GROSS).
Für A) wird durch diese Sequenz Teil der Arbeitshypothese 1. - die mangelnde Identifikationsmöglichkeit durch Kamerastrategie - unterstrichen:
Einstellungen mit GROSS auf Gesichter lassen den Zuschauer aufmerksamer auf die Ansprache werden; einzig das Erkennen Hanses unterbricht die Konzentration auf den Inhalt der Predigt. Hanse reagiert sehr wohl auf Inhalt der Predigt (ähnlich wie sein Stiefvater, wie der junge Mann). Die Predigt löst sichtliche Emotionen in Hanse, bei seinem Stiefvater und beim jungen Mann aus;

der Zuschauer lernt dadurch Hanses mögliche Wertvorstellungen - über die Worte der Predigt - kennen:
(lt. Untertitelung: "Gott hat uns geschaffen, daß wir ihm dienen (...)" und "(...) wenn sich jemand gegen sein Volk entscheidet nur deshalb, damit er dadurch mehr Geltung, mehr Ansehen oder vielleicht irgendwelche materielle Vorteile hätte?"
Festzuhalten gilt es hiebei, daß das Verhältnis zwischen Hanse und TV-Zuschauer - über die Worte der Predigt - stabilisiert und gleichzeitig wertend ausgerichtet wird.
Die gezeigten Personen in A) reagieren viel direkter auf die Worte des Pfarrers als Gregor und Michl in B). Diese agieren trotz und damit gegen die Worte im OFF.

In dieser beobachteten Sequenz in A) wird der passive Charakter und eine gewisse Autoritätsgläubigkeit und Einverständnis mit der Predigt unterstrichen.
Diese hier dargestellte - anhand der 'Mikrodramaturgie' der Sequenz - Haltung setzt sich in Figurenkonstellation und Handlungsdarbietung in Korrespondenz mit der überge-

ordneten 'Idee' des Autors fort.

Während der Predigt geht bei Hanse und dessen Stiefvater innerlich etwas vor bis gar nichts, z. B. bei den gezeigten Frauen; dagegen bei Gregor und Michl durch den zu Boden fallenden Gegenstand äußerlich.

Die Stimmung in A) wird von der Predigt erzeugt, in B) vom Gegenstand, den Michl versteckt hält. Trotz wiederholter Versuche gelingt es Gregor nicht, seine Neugier zu befriedigen; mit seiner Handlung macht er lediglich seinen Vordermann auf sich aufmerksam.

In A) ist ausschließlich die Stimme des Pfarrers (überwiegend im OFF) zu hören;
in B) kommt auch das Gemurmel von Gregor als Geräuschkulisse zum Tragen: "Was hast denn da ...".

In A) beschreiben 2 TOTAL, 1 NORMAL und 10 GROSS die Sequenzfolge;
in B) 2 TOTAL und 5 NORMAL (mit 1 Aufschwenk) den Handlungsablauf.

In der Tradition klassischer Interpretation von der Bedeutung der Einstellungsgrößen kann man unschwer folgern,
daß in A) unmittelbarer ein 'inneres' Verhältnis zwischen aufgenommenem Objekt (v. a. Hnase) und Beobachter entsteht; trotz der Kürze der GROSS-Einstellungen, die jedoch durch siebenmalige Anwendung in ihrer Bedeutung aufgewertet werden;
in B) dagegen, daß die Aktion und deren Folge (Vertrauensbruch zwischen den Brüdern) ins Interesse des Zuschauers gelenkt werden soll. Zusätzliche Dramatisierung wird durch Aufschwenk in Einstellung 5 hervorgerufen.

Das Bild - Ton - Verhältnis in A): Bild als Unterstreichung der Bedeutung des Tones.

Das Bild - Ton - Verhältnis in B): Ton und Bild laufen auseinander: Ton: Gregors Worte unterstreicht den gezeigten Vorgang und steht in einem Mißverhältnis zum OFF-Ton.
Für A) wie B) gilt:
Gebrauch des OFF-Tons.

In den beiden Sequenzen ist zu unterscheiden:
Beim Übergang der letzten Einstellung der vorangegangenen Sequenz zur ersten Einstellung der beschriebenen Sequenz:
für A) gilt: keine Verknüpfung von Bild und Ton;
für B) gilt: keine Bildverknüpfung aber Sinnverknüpfung durch Ton: In der ersten Einstellung erkennt der (aufmerksame) Zuschauer bereits die politische 'Fehleinschätzung'; nicht so die Gläubigen: Zuschauer weiß mehr als die Gläubigen, sanktioniert damit die Unaufmerksamkeit von Gregor und Michl, und diese stehen ihm (dem TV-Zuschauer) daher näher als der übrigen Kirchengemeinde.
Dabei - in der Verknüpfung der beiden Einstellungen (Buchhalter - Worte des Pfarrers) beginnt eine Interpretation des Geschehens, die einen Gegensatz zum hörenden Tonmaterial (Ansprache des Pfarrers) bildet.

Jener - bereits in der Einstellungsfolge (am Huberhof) - zu bemerkende Einsatz (film)-künstlerischer Ausdrucksformen setzt sich hier, z. B. beim Einsatz von Bild und Ton, beim Einsatz von Ton und Ton - und schließlich im Gebrauch von Bewegungsabläufen
im Bild: ritualisierte Bewegung des Bekreuzigens steht im Gegensatz zur Bewegung der nachfolgenden Einstellung: Gregor und Michl laufen über den Kirchhof.

Diese Konstruktionsmethode kann man bereits bei der Personenkonstellation Gregor/Michl verallgemeinert feststellen.

Sie setzt sich bis zur letzten Einstellung (Überlappung dreier Lieder) fort:
bei genauem Hinhören ist die Zeile "können wir nur selber

tun!" - die letzte und kann als bedeutsames Grundmotiv des Films "Die feindlichen Brüder" angesehen werden. Prägend nicht nur durch die Gesamtkonstruktion des Films, sondern auch, indem sie inhaltsverändernd wirkt:

Ein Beispiel für die Veränderung des Bedeutungsgehaltes einer Sequenz durch Einschub einer anderen, stellen die folgenden Sequenzen dar:
Wohnstube - Stube der Zwillinge - Wohnstube (s. Transkription: am Huberhof).

Dabei wird ein scheinbar privater Konflikt (Ehelosigkeit Hanses; Marias Kind) zu einem wirtschaftlich-motivierten:
nach der Rückkehr Hanses in die Wohnstube wird das Lied weitergesungen;
jedoch wird die Athmosphäre, in der das Lied gesungen wird, eine bedrohliche, den Inhalt des Liedes widerlegende: mit dem Lied wird eine Idylle besungen, die es am Huberhof nicht mehr gibt.

Auch in der folgenden Einstellung (Amerika-Plakat) wird das Zusammenbrechen der Idylle (die besungene Heimat) wiederholt thematisiert:
der Zuschauer, Gregor und Michl hören das Lied im OFF.

XI. 10. 'am Huberhof'

TRANSKRIPTION (der Einstellungen)

von Alpensaga IV: Die feindlichen Brüder; am Huberhof; in der Wohnstube

1. EINSTELLUNG: 29"		
Gregor und Michl sehen in die Stube durch ein Fenster; davor Töpfe am Herd	T	
Hans leert Wasser in einen Topf	T S_r	H.: Immer das Gleiche. Glaubst, daß einer meiner Herr Brüder am Sonntag in den Stall geht
	T S_r	
Hans geht zum Tisch, setzt sich		Alles muß i machen I kumm ni weg
Mutter (vorne rechts)		M.: Wo san's denn scho wieder V.: Bei der Heimwehr H.: (zu Maria): Und du, tuast wieder Theater spielen beim Pfarrer
2. EINSTELLUNG: 31"	N	
Hans reißt Maria das Textbuch aus der Hand		B(arbara): OFF: Geh Hans, sing mit uns "Heimatlied" Des kannst so schön. H.: Na, mir is heute net zum Singen B.: Geh weiter. Sing die 2. Stimme. Maria und i singen die erste. M(aria): Gib's her. H.: Na, laß mi schau'n, was is! M.: A Theaterstück is "Marlies Heimkehr" Gib's her, jetzt H.: Na, des wird wieder a Blödsinn sei, des ma si anschauen muß B.: Jetzt tua net immer herumhacken auf deiner Schwester M.: Häst a Frau, dann täst net immer alles auf mir auslassen H.: Na, halt's z'sam, mit dein ledigen Kind
Barbara beginnt mit dem Spielen		

Hans stimmt erneut an		H.: Falsch "Heimat ..."
3. EINSTELLUNG 19"	G	
Maria mit Kind auf der Bank: Barbara	A_1	alle singen
4. EINSTELLUNG 5"	N	
die beiden Brüder kommen nackt in die Stube		
5. RINSTELLUNG 5"	T	
Hans, Barbara, Maria, Kind sitzen am Tisch		
6. EINSTELLUNG 9"	N	V.: Jetzt renn's scho als nackerte durch die Gegend. Wo wird des wohl enden, mit de Buam M.: Ja, wo hab's denn des G'wand?
	S_1	
7. EINSTELLUNG 9"	T - N	V.: Hansl
Hans springt auf		Tat's net scho wieder raffen
In der Stube der Zwillinge:		
8. EINSTELLUNG 5"	N	
		H.: Wo habt's Eure Uniformen lassen?
9. EINSTELLUNG 10"	N	
		M.: Die Arbeiter hab' uns g'stohlen H.: Wie denn? M.: Beim Bad'n H.: Wer soll des zahl'n G.: Du bestimmt net M.: Du hast ja Schulden G.: Wegen der Elektrizität
10. EINSTELLUNG 25"	G	
(in der Mitte): Hans links: Kopf (ausgeschnitten) rechts: Zwillingsbruder		H.: Heut war i wieder alloan im Saal. - Wollt Ihr mir überhaupt net helfen - nur immer mit der Heimwehr herumsausen am Sonntag G.: So is halt im Leben. Der ane kriegt den Hof, der andere hat an freien Sonntag
11. EINSTELLUNG 6"	N	
(gestaffeltes Bild): links im Vordergrund:		

(Kopf und Schulter von Hans)
in der Mitte: Zwillingsbruder
im Hintergrund: Zwillingsbruder

12. EINSTELLUNG 14" G

H.: Mir stehen die Schulden bis da her. - Ihr liegt's ma auf der Tasch'n, der Vater und die Mutter, Maria mit dem ledigen Kind. Mir leiht kaner mehr was Benkt do des a amol

in der Stube

13. EINSTELLUNG 29" N^{Sr} T^{Sr}

bei der Tür kommt Hans

14. EINSTELLUNG 14" T

Mutter am Webstuhl

OFF: "Heimatlied" - sie singen

15. EINSTELLUNG 9" G

Barbara: sie singt

16. EINSTELLUNG 9" N

Vater dreht an der Kurbel des Butterfasses

17. EINSTELLUNG 8" G

Hans, am Tisch den Kopf aufgestützt

18. EINSTELLUNG 9"

Barbara (wie 15. Einst.)

Stube der Brüder:

Plakat der 'Freiheitsstatue'

Die Annahme, daß der Film "Die feindlichen Brüder" 'filmischer' als "Das Dorf an der Grenze" seine Geschichte erzählt, wird mit der Forcierung des 'dramatischen' Prinzips, an Sequenzbeispielen aufgezeigt, unterstrichen.

XI. 11. Bewertung (bezugnehmend auf die Arbeitshypothesen)

Die Verwendung der 'vertikalen' Montage unterstreicht das 'Filmische' der Geschichte.

Das 'dramatische' Prinzip (der Montage) wird durch die bevorzugte Verwendung der 'vertikalen' Montage in "Die feindlichen Brüder" hervorgerufen.
Dieses Prinzip entwickelt sich trotz des episch-beschreibenden Charakters des fotografischen, durch das Medium TV verstärkten Abbildes und wird durch wiederholte Anwendung der 'vertikalen' Montage rezipierbar.

Die 'vertikale' Montage als Methode künstlerischer Gestaltung setzt sich in der Figurenkonstellation der beiden Brüder fort (= gegenseitiges Aufeinanderwirken der beiden) und kann bis in die Sequenzkomposition (z. B. am Huberhof) verfolgt werden.

Der hier zu bemerkenden 'inneren' Abhängigkeit in der Entwicklung der beiden Brüder zu selbstbewußten Subjekten der Geschichte steht Hanses ("Das Dorf an der Grenze") Persönlichkeitsentfaltung in dem Grad entgegen,-formal ausgedrückt in der Anwendung einer 'horizontalen' Montage -,wie Hanse Objekt der Geschichte bleibt; solange, bis er im Schlußappell - subjektiv motiviert, da sein Vater zum Opfer der Erschießung werden soll - über seine passive Rolle hinauswächst.
Diese, hier in "Das Dorf" anzutreffende, künstlerische Verfahrensweise setzt sich in der zeitlichen Anordnung von

AV-Ereignissen fort:
Ein gutes Beispiel zur Herausarbeitung dieser grundverschiedenen Verfahrensweisen bildet der Vergleich zwischen den beiden 'Kirchenszenen', die sowohl der Funktion nach (politisches Klima im Dorf zu illustrieren) wie in der örtlichen Übereinstimmung als praktisches Vergleichsmaterial dienen können.

Montage kann nicht nur beschränkt als filmspezifisches Gestaltungsprinzip gesehen werden, sondern als allgemeines Kunstprinzip:
so bedient sich EISENSTEIN zur Erläuterung der Filmmontagetechnik anderer Kunstgattungen; der Malerei, der Musik.

Montage, nicht nur als eine Notwendigkeit verstanden, Partikel der Wirklichkeit in eine zeitliche Abfolge zu bringen, sondern als Mittel zur Realisation von 'Ideen'-Konzeptionen, läßt Einzelstücke (= Einstellungen) in einer sonst für den Rezipienten nicht so einfach einzusehenden, neuen Qualität entstehen.
Die angesprochene 'neue' Qualität darf nicht als besondere Seite , Momente und Bereiche des Objektes der künstlerisch-ästhetischen Aneignung von Wirklichkeit mißverstanden werden.
Sie umfaßt den Inhalt bestimmter, sozialer Prozesse: (am Beispiel der beiden besprochenen Filme) die Jahre 1920-1945 bzw. des Jahres 1933.

ANMERKUNGEN : Kapitel XI

1. Christian Metz: Semiologie des Films, München-1972, S 177

2. Serge Eisenstein:Dialektische Theorie des Films(1929), in: Prokop:Materialien.....,a.a.O., S 53

3. Käthe Rülicke-Weiler: Die Dramaturgie Brechts, Berlin -1966, S 103ff

4. Serge Eisenstein:Gesammelte Aufsätze I....,a.a.O., S 229-280

5. Metz: Semiologie.....,a.a.O., S 58

6. Andreas Meyer: Spezifik und Komplementarität der Medien (Magisterarbeit im Fachbereich Sozialwissenschaften der Universität München), München-1976, S 29ff

7. Hans C.Blumenberg: Das offene Meer der Wirklichkeit.Zum Verhältnis der konkurrierenden Medien Film und Fernsehen, in: Manfred Brauneck(Hrsg.): Film und TV, München-1980, S 476

8. Thomas Pluch: Ich schrieb als Beteilgter,in: ORF-Spezial-information, Das Fernsehspiel in FS 1, April-Mai'79

9. Peter Turrini, Wilhelm Pevny, Dieter Berner: Geschichten zur eigenen Geschichte. Ein Gespräch während den Dreharbeiten zu "Die feindlichen Brüder", in: ORF-Spezialinformation, Das Fernsehspiel in FS 1, November'78-Jänner'79

10. Ulf Bierbaumer(Hrsg.): Peter Turrini:Ein Lesebuch, Wien-1979, S 317

11. Pluch: Ich schrieb.....,a.a.O.

12. Fritz Lehner: Tendenzfilm? Ein Gespräch mit Fritz Lehner in Kärnten kurz vor Beendigung der Dreharbeiten, in: ORF-Spezialinformation, Das Fernsehspiel in FS 1, April-Mai'79

13. Peter Turrini, Wilhelm Pevny: Mutmacher Alpensaga, in: Volksstimme(Wochenendpanorama. Interview von Lutz Holzinger), 17.12.1979

14. Turrini, Pevny: Mutmacher....,a.a.O.

15. Pluch: Ich schrieb.....,a.a.O.

16. Turrini, Pevny, Berner: Geschichten.....,a.a.O.

17. Turrini, Pevny, Berner: Geschichten.....,a.a.O.

KAPITEL XII: Der Kinospielfilm als Programmelement des TV

XII. 1. ORF-Kinospielfilmangebot (quantitativ)

Der 1979 geschaffenen ORF-Abteilung F11 - Film und Serien - mit 8 Dienstnehmern stehen 55,313 Mill. öS und 84.780 min. zur Verfügung: d. h. 28 % des Gesamtprogrammes mit 1.250 Terminen [1].

Im Jahre 1976 kommen in FS 1 und FS 2 ca. 400 Spielfilme (lt. Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung, Wien waren es 654) und ca. 500 - 600 Serienfolgen zum Einsatz [2], [3]. Viele der Serien laufen in einem Werberahmenprogramm (= Patronanzsendung) des Vorabendprogrammes bzw. im Hauptabendprogramm.

Die 654 Langspielfilme, die der ORF 1976 ausstrahlt, bedeuten die doppelte Anzahl an Spielfilmen [4], die in den Uraufführungskinos durch die privatwirtschaftlich organisierten Filmverleihfirmen zur Aufführung kommen.

Diese 654 Langspielfilme tragen durch ihre Quantität tendenziell dazu bei, das filmkulturelle Wissen breitester Bevölkerungsschichten zu verändern.

Dieser quantitative Überhang an Kinospielfilmen enthält gleichzeitig aber auch einen 'Bildungsauftrag', wie er im ORF durch gesetzliche Bestimmungen fixiert wird:
Filmzyklen aus der Geschichte des Films, systematische Präsentation von Filmgenres (wodurch ist der Dokumentarfilm als künstlerische Ausdrucksform bisher im ORF präsent?), Präsentation von Regisseuren (3 Filme von FELLINI im Mai 1981, z. B.), Werkübersichten von Autoren, Filmländern, usw.

Weder Statistiken oder Erfahrungsberichte, noch wissenschaftliche Untersuchungen geben darüber übersichtlich und inhaltsspezifisch (Frage nach der Relevanz) Auskunft:

weder über Anzahl, Motivation der Auswahl, Motivation der Themenwahl (z. B. "Arbeitswelt" - 1975; "Frauen"-Filme - 1979), noch über den tatsächlichen Stellenwert adäquater ästhetischer Vermittlung des Mediums Kinospielfilm durch das Medium Fernsehen.

Auftraggeber für solche Untersuchungen sind fern:
wen kann dies interessieren?
Erfolgreiche Programmleisten (täglich über 3 Millionen Zuschauer sehen Spielfilme im TV) sind für die Medienexperten im ORF nicht von medienwissenschaftlichen Interesse;
dazu kommt noch, daß sie relativ billige TV-Stunden versprechen (ca. 100.000,-- öS/Stunde); eine Eigenproduktion in der selben Länge kostet das Fünfzigfache.

Die unterkapitalisierte nationale Privatwirtschaft am Kino - und Verleihsektor hat dazu kein Geld, obwohl gerade die Rezeptionssituation des Kinospielfilmes im TV beweisen kann, daß die Zukunft des - auch österreichischen - Kinospielfilmes nicht im TV liegt; dies wird jedoch durch die jüngste Beteiligungsabsicht des ORF an einer österreichischen Filmförderung präjudiziert.

Auch ausländische Beispiele einer Zusammenarbeit zwischen TV (z. B. RAI) und Kinoindustrie beweisen nur ahistorisch das Gegenteil; erfolgreiche Beispiele wie TAVIANIs "Padre Padrone", OLMIs "Der Holzschuhbaum" werden angeführt.
Dabei wird jedoch außer Acht gelassen,
daß in Italien z. B. auf eine jahrzehntelange, vitale Kinofilmproduktion zurückgeblickt werden kann,
daß TAVIANI und OLMI ihr 'Handwerk' im und durch das Kino und nicht im und durch das TV erlernten, und
daß der italienische Kinobesuch proportional weit höher liegt als in Österreich. So wird für das Jahr 1975 von

9,2 Filmbesuchen pro Kopf der Bevölkerung in Italien, in Österreich nur von 2,1 Filmbesuchen gesprochen [5].
Daraus kann man (gewiß mit Einschränkung) auf eine erhöhte Sensibilität - trotz Filmangebotes - für kinospezifische Sprache schließen.

XII. 2. Folgewirkungen des Kinospielfilmangebotes im TV

Kinoregisseur e werden von TV finanziert, um Kinoproduktionen zu inszenieren.
In Österreich hat die Kinofilmproduktion zu Beginn der 60-er Jahre (mit Ausnahme der ANTELs) ein Ende.

Drei mögliche Folgewirkungen sind im Zusammenhang zu unterscheiden:

a) Einfluß des TV-Kinospielfilmangebotes auf die nationale Kinobranche
b) Auswirkungen auf das nationale Filmschaffen durch das Argument "Der österreichische Film findet im TV statt" (BACHER [6]).
c) erhöhte Spielfilmrezeption im TV und dadurch mögliche Rezeptionsveränderung im Kino

In den nachfolgenden Ausführungen wird besonders auf Punkt c) eingegangen, da in der Diskussion über diese Frage Teilantworten zu a) bzw. b) gegeben werden können.
Weiters wird zu bestimmen sein, wieweit das TV - infolge seiner organisatorischen (z. B. Programmleisten-Prinzip) und technischen Möglichkeiten - überhaupt imstande ist, einer genuinen Spielfilmrezeption entgegenzukommen, und welche Auswirkungen dafür für Produktionsweise und Dramaturgie abzuleiten sind.

XII. 3. Historische Entwicklung und gegenwärtiger Diskussionsstand

RAUSCH, H. zeigt in seiner Dissertation ausführlich, welche Haltung z. B. die bundesdeutschen Filmverleihfirmen gegenüber dem TV einnehmen:

Diese reicht von nie durchgeführten, aber sehr wohl angedrohten Boykottmaßnahmen ("Keinen Meter Film für das Fernsehen"), über die 100-Film-Aktion (im Interesse der nationalen Filmproduktion) - bis zum jetzigen Stand, daß die Filmverleihfirmen zu den interessiertesten Anbietern alter Filmproduktionen (die immer jüngeren Datums werden) gehören:

"es macht auch niemand ein Geheimnis daraus, daß das TV die Mehrzahl von den westdeutschen Filmverleihern bezieht" [7].

Bei zunehmender Monopolisierung des Kinoverleihsektors und der damit verbundenen TV-Verkaufs- bzw. Einkaufspolitik ist es auch nicht verwunderlich, daß es mitunter zu Wirtschaftsskandalen größeren Umfangs kommt: [8]
In Österreich gibt es dazu genu g Vergleichsmöglichkeiten 9), 10).

1970 wird die Stellung des TV - als Medium der Vermittlung von Spielfilm - von Filmtheoretikern und -historikern ablehnend beurteilt: "Das TV beutet blindlings aus, was das Kino, Theater, Politik und andere Medien hervorbringen (...).
Selbst unproduktiv, bemächtigt es sich der Filmgeschichte, um sie zu verwerten und zu verwursten" [11].
Dieser konstatierten Unproduktivität steht STRAUBs ("Othon") Einschätzung des TV als Transportmittel entgegen, die sich jedoch seit 1971 auf Grund der Praxis mit dem TV zuungunsten des TV gewandelt hat. STRAUB kann noch schreiben:

"Ein Film, wenn er im TV läuft - auch wenn man ihn so vorstellt, daß man einen Teil der Leute erschreckt, weil man sagt, jetzt kommt große Kunst - auch wenn man ihn erst um halb elf zeigt, wo die meisten schon im Bett liegen - wird immerhin von 100-mal mehr Leuten gesehen als in irgendeinem Kino" [12].

Eine ambivalente Haltung kommt auch durch 3, jeweils einige Jahre auseinanderliegende Statements Programmverantwortlicher zum Ausdruck: Abgrenzung, Differenzierungen auf Grund ästhetischer Kriterien (wie "Verzwergung" durch den Bildschirm) machen kaum 10 Jahre später einer eindimensionierten "Vereinnahmung" des Kinospielfilms Platz, die sich bis ins Österreichische Filmförderungsgesetz durchzieht:

"Seit drei Jahren ist das ZDF um den Nachweis bemüht, daß der Spielfilm, obwohl nicht für den Bildschirm geschaffen, auch dort seine Möglichkeiten hat. Worin können sie bestehen? Gewiß nicht darin, das Kino übertrumpfen zu wollen. Das Kino ist den Gesetzen des Gewerbes unterworfen, sein Angebot wird vom Erfolg bestimmt. Auch sichern ihm Breitwandtechnik und "erwachsene" Themen ein Reservat, das dem Fernsehen verschlossen bleibt. (...). Besser als anfangs ist mittlerweile begriffen worden, welcher Spielfilm unter der 'Verzwergung' des TV untragbaren Schaden nehmen würde und welcher seine Werte auf dem Bildschirm zu behaupten, ja, unter Umständen deutlicher zu demonstrieren vermag." [13]

"Es geht um die Erweiterung der Kenntnisse und schließlich des Verständnisses von Filmen. Die Beweinung des kleinen Bildformates mutet dabei längst anachronistisch an." [14]

"Sie (= die Filmredakteure, Anm. F. G.) begrüßen es, wenn wieder mehr gute Filme mit Blick auf die Leinwand produziert werden. Denn der 'richtige' große Kinofilm erwies sich auch immer besonders attraktiv auf dem Bildschirm." [15]

Die Vereinnahmung der Kinospielfilme hat mitunter, wie bereits erwähnt, für die TV-Programmierung wie für die Kinoverleihe nicht zu übersehbare, ökonomische Gründe: gehört doch der Kinospielfilm zu den billigsten Sparten in der Programmierung und vom Kinosektor ist die ehestmöglichste Akkumulation der Produktionskosten ein Grund für den TV-Verkauf. Nachspielkinos mit hohen Personalkosten werden zugunsten von Premierenkinos aufgegeben. Diese Rolle der Nachspielkinos übernimmt verstärkt das TV.

Jene noch vor 10 Jahren beschworene "Unproduktivität" des TV (im Sinne der "neuen" Medien, s. KLUGE) kann heute weder im formalen und technischen Bereich (Entwicklung der elektronischen Möglichkeiten der Abtastung) noch in Hinblick auf ideologische Implikationen in dieser Ausschließlichkeit (wie bei GRAFE/PATALAS) aufrechterhalten werden.
Es dabei nämlich bewenden zu lassen, hieße gleichzeitig, die di alektische Ergänzung der TV-Ausstrahlung von Kinospielfilmen zur Seherfahrung und zur veränderten Bedürfnislage der Zuschauer in Bezug zum Kinoerlebnis zu ignorieren.
Die sozialen Bedürfnisse und individuellen Wahrnehmungsweisen, die durch die veränderte Arbeitssituation des einzelnen und durch die TV-Gewohnheiten produziert werden, können längerfristig tendenziell vom TV nicht gedeckt werden.
Durch entschiedene Gegnerschaft zum TV würde man diesem Medium - als massenintensivstes Vermittlungsinstrument möglicher sozialer Kommunikation - eine wesentliche Dimension (= die der Kinospielfilmvermittlung als Ausdruck künstlerischer Aneignung der Welt) ästhetischer Vermittlungsmöglichkeit absprechen!

XII. 4. Praxis im ORF

Der ORF sieht es als eine Selbstverständlichkeit an, Kinofilme auszustrahlen: in den wenigen Ausführungen, die es hierzu gibt, kommen keinerlei Bedenken auf. Hohe Einschaltquoten und gute Zuschauerreaktionen auf bekannte (!) Kinospielfilme lassen jegliche ästhetische Überlegungen und Gedanken zu möglichen Folgen für die Sehgewohnheiten der Zuschauer verblassen. Im Gegenteil, im ORF Almanach 1980 wird der Ausbau des Programmes gelobt: "Sechs wöchentliche Filmtermine erlauben es, alle mögliche Kategorien zu berücksichtigen" [16], und um "(...) hinsichtlich fremdsprachiger TV-Programme eine innerhalb der gegebenen ökonomischen Grenzen doch bemerkenswerte Eigenständigkeit zu erzielen und der österreichischen oder süddeutschen Sprache und Ausdrucksweise in der synchronisierten Fassung Raum zu geben, fördert der ORF seit Mai 1978 die Produktionssparte Sychronisation (...)" [17].
Folgende Spielfilme (in der Auflistung [18] wird nach TV-Spiel, TV-Serie, Krimi-Serie, Kinderprogramm und Spielfilm unterschieden) wurden synchronisiert:

The Corn Is Green,
Ich will mein Kind behalten (I want to keep my baby),
Mathieu,
Gaston,
Peluche,
Paul und Michelle.

Welche Kriterien hier für die Synchronisationsentscheidung von Bedeutung waren, sind nicht eruierbar. Mit diesem Engagement wird jedoch deutlich, wie selbstverständlich der Kinospielfilm in das Medium TV integriert wird.

Folgende Behauptung soll untersucht werden:

Das Fernsehen popularisiert den Kinospielfilm als Transportmittel, engt aber die Kinoattraktivität (= Wesensmerkmal des Spielfilms) oft bis zur Unkenntlichkeit ein.

Gründe für die letztere Behauptung sind die ästhetischen Folgen bei einer elektronischen Übertragung und die besondere Rezeptionssituation vor dem TV-Schirm.

Vorerst soll jedoch auf die Frage eingegangen werden, ob TV Kunst adäquat vermitteln kann.
In Erinnerung zu rufen ist dabei die Meinung PRAGERs: "Zunächst sollte man mit dem verbreiteten Irrtum aufräumen, das TV sei ein Instrument zur Vermittlung von Kunst" [19]; oder STORZ, der auf die Problematik der Vermittlung eingeht, wenn er schreibt; "Inwieweit war es denn überhaupt erwartbar, daß der technische Tatbestand Television zwangsläufig in einen ästhetischen übergehen würde? (...) Brecht spricht in seiner Radiotheorie von den Erfindungen, die 'bestellt' waren. Die Erfindung des TV, soviel wissen wir heute war unter dem Aspekt des Politischen ganz dringend 'bestellt'; unter dem Aspekt des Ästhetischen überhaupt nicht" [20].

Demgegenüber steht die These ECKERTs, die versucht dem TV - analog zur Diskussion rund um den Film in den 10-er Jahren - eine eigene Rolle zwischen Theater und Film zuzusprechen: "Das TV schafft eine neue künstlerische Wirklichkeit" [21].

Damit eröffnet sich auch jene kommunikationstheoretische Problematik, die mit MC LUHANs Satz "The medium is the message" aufgezeigt und durch das RIEPL'sche Gesetz aktuell [22],[23] in Frage gestellt wird: nämlich die Komplementarität der Medien.
Dazu schreibt SCHEUCH: "Die wirkliche Verdrängung (eines Mediums) erfolgt, wenn ein neues Medium hinzukommt. Dabei

verändert sich jeweils der Charakter des früher bestehenden Mediums, das sich Begrenzungen zunutze machen muß. Damit bedeutet die Akkumulation von Massenmedien in entwickelten Gesellschaften, daß immer wieder deren Verhältnis zueinander nach Inhalt und Darbietungsweise neu bestimmt werden muß" [24].

Die momentane Situation bei der Bestimmung des Verhältnisses zwischen Kinospielfilm und TV-Ausstrahlung, im weiteren auch im Verhältnis Kinospielfilm und TV-Film, läßt sich als Phase der Neubestimmung beschreiben. Jene zitierten unterschiedlichen Meinungen zum Problemkreis können als Versuche einer theoretischen Auseinandersetzung gewertet werden.

Im weiteren sind jene möglichen 'Begrenzungen' zu bestimmen, die bei der Übertragung von Kinospoelfilmen in ein anderes Medium auftreten:

Begrenzungen treten in programmorganisatorischer, technischer wie ästhetischer Hinsicht unweigerlich auf:

XII. 4. a) Beispiel: "Unsichtbare Gegner" (VALIE EXPORT)

Falls Szenen ausgelassen werden, wie z. B. bei dem österreichischen Film "Unsichtbare Gegner" (EXPORT), die laut früheren Aussagen der Filmemacherin in die Gesamthandlung integriert einen Teil der Aussage des Filmes mitbestimmen, so erhebt sich die Frage, in wieweit hier eine Aussage durch das Medium TV verfälscht wird:
dabei handelt es sich um Bilder und Dialoge, die einen gewissen, sexuell motivierten Reiz beim Zuschauer hervorrufen.

Daraus leitet sich natürlich die Frage ab, ob es publizistisch vertretbar sein kann, 'verfälschte' Aussagen (ob nun aus moralischen Bedenken oder aus zeittechnischen Gründen) über eine öffentlich- rechtliche Anstalt zu verbreiten.

Ein Grund für österreichische Filmemacher, diese Frage nicht selbst an sich zu stellen, sondern die Beantwortung den Programmveranwortlichen zu überlassen, ist mit Sicherheit die finanzielle Lage der österreichischen Filmemacher; jedoch stellt dieser Sachverhalt gleichzeitig die künstlerische Integrität der Produzierenden in Frage.

XII. 4. b) Beispiel: "Wenn die Gondeln Trauer tragen" (NICHOLAS ROEG)

Ausstrahlung des Kinospielfilmes: "Wenn die Gondeln Trauer tragen" (im Jänner 1981):
Dieser Film gewinnt durch gelungene Einbeziehung der Atmosphäre Venedigs; eine Person mit einer roten Kappe spielt für das Geschehen eine bedeutende Rolle. Sie taucht wiederholt als roter Punkt im Halbdunkel der düsteren Gassen auf. - Das sich daraus ergebende Spannungsmoment fällt bei der Ausstrahlung des Filmes weg.
Bei einem Film wie diesem fällt die (noch) mangelhafte technische Übertragung besonders ins Gewicht. Vor das folgende Zitat kann daher gestellt werden, daß ALEXANDER sicherlich nicht an Filme gedacht hat, die von Hell-Dunkel-Wirkungen leben, die ihre spezifische Ausdruckskraft von dieser Stilisierung bekommen, wenn er schreibt:
"Der Kinofilm wird im Fernsehen entweiht. (...). Man sieht ihn unsentimentaler aber genau, man erlebt weniger aber erkennt mehr. Für das Publikum, das einen Spielfilm im Fernsehen sieht, gilt heute, was Walter BENJAMIN 1936 über den Kinozuschauer gesagt hat: 'Er ist ein Eximinator, wenn auch ein zerstreuter' - " [25].

Jene 'Genauigkeit' im Sehen führt auch dazu, die filmdramaturgische Wichtigkeit, z. B. die der Person mit der roten Kappe, in einem Maße zu erkennen, die im Kino nicht erkannt werden könnte.

Man erlebt auch nicht jene Stimmung, die der Film im Kino erzeugt, erkennt aber dadurch sensibler die Grenzen, die das TV dem Kinospielfilm setzt.
Hier könnte jedoch auch eine Emanzipation der Sinne einsetzen, die dazu führt, dem Kinoerlebnis in neuer Weise und mit neuen Ansprüchen gegenüberzutreten.

XII. 5. Folgewirkung für eine adäquate Kinofilmrezeption

ALEXANDER spricht damit die neuen, typischen Wahrnehmungsstrukturen des TV-Publikums an, die ELST als Funktionalisierung der Wahrnehmung durch alltagspraktische Konditionierung (durch veränderte Bedingungen im Arbeitsprozeß) bestimmt [26].

BENJAMINs "Zerstreutheit" trifft für das 'neue' Medium Fernsehen ebenfalls zu, da der Zuschauer, von seiner Umgebung beeinflußt und durch die Kleinheit des Bildschirmes abgelenkt, nicht in dem Maße von Bild und Ton überwältigt werden kann, wie es MITRY für das Kinoerlebnis beschreibt:
"Wenn der Zuschauer in seiner Wabe steckt - eine Monade, die für alles mit Ausnahme der Bildleinwand verschlossen ist, eingehüllt in die doppelte Plazenta einer anonymen Gemeinschaft und der Dunkelheit - , wenn die Ventile jeder eigenen Tat verstopft sind, dann öffnen sich für ihn die Schleusen des Mythos, des Traumes, der Magie" [27].
Kommt auch dieser beschriebene Zustand der 'Befindlichkeit' [28] des Zuschauers in der heutigen Gesellschaft nicht entgegen, so wird zu einem nicht geringen Teil dennoch die Aussage des Kinospielfilmes - durch Bild- und Tonattraktionen - auf jene spezifische Perzeptionshaltung konzipiert.

Das Sehen eines Kinospielfilmes im TV schränkt dessen Wirkung die 'Hingabe' des Zuschauers ein: eine Verminderung bis zu einem Verlust von Illusionen und Identifikation ist die Folge.
Die Gewohnheit Kinospielfilme im TV zu sehen, wird rückwirkend auch für die Produktion und Konzeption von Kinospielfilmen nicht ohne ästhetisch-dramaturgische Folgen bleiben!

Die Vermutung, die BENJAMIN über das Verhalten des Kinozuschauers äußert, wird für den TV-Zuschauer in erhöhtem Maße zu nutzen sein; weniger bei der Rezeption und den Erkenntnismöglichkeiten genuiner TV-Produktionen:

denn, daß er TV-Zuschauer eventuell einen 'anderen' Film als der Kinozuschauer sieht, resultiert daraus, daß die Wirkung eines Kinospielfilmes nicht nur auf der Handlungsführung und dramaturgischen Einrichtung beruht, sondern daß sich diese spezifische Kinofilmwirkung auch durch eine bestimmte Organisierung von Bild- und Tonelementen entfaltet.
Diese kommt jedoch durch die 'Verkleinerung' (in der Bildfläche, in der Lautstärke) im TV nicht in dem Maße zur Geltung, wie sie von den für den Kinospielfilm künstlerisch Verantwortlichen geplant und umgesetzt wird.

Interessant wird in diesem Zusammenhang ALEXANDERs weiterer Gedankengang, wenn er sowohl eine Verminderung wie Verstärkung bei der Übertragung von Kinospielfilmen durch das TV bemerkt haben will:
"Vermindert wird in aller Regel die Wirkung, um derentwegen spezifische Mittel wie Bewegung, Montage, Farbe und Helligkeitswerte, Musik usw. eingesetzt werden" [29]; besonders alle jene Mittel also, die dazu dienen, den Illusionscharakter des Kinospielfilmes aufrechtzuerhalten (Kamerafahrten, Kameraeinstellungen und deren Wechsel)

können in vergleichbarer Weise im TV physische und psychische Reaktionen (wie Schock, z. B.) auslösen, sondern sie müssen von einer argumentativ-dramaturgischen Absicht her stärker und damit überzeugender motiviert werden.

Statt Wirkung - Erkennen durch bewußtes Nachvollziehen dramaturgischer Mittel!
"Verstärkt wird dagegen das Bewußtsein dieser Mittel selbst - eben weil man weniger den ästhetischen Effekt rezipiert als sein Zustandekommen. Es ist ein wenig so, als ob jemand einen Witz so erzählt, daß man nicht lachen kann, obwohl man ihn versteht" [30] ; "im Fernsehen findet eine Entsinnlichung statt" [31].

Weiß und schwarz gibt es im Fernsehen nicht. Auch Grauwerte und Farbabstufungen können nicht korrekt wiedergegeben werden.
Der Kontrastumfang der Kinoprojektion kann nicht in demselben Umfang auf dem Bildschirm wiedergegeben werden. - Dabei spielen nicht nur die technischen Besonderheiten der Übertragung eine Rolle, sondern z. B. auch die individuellen Abstimmungsmöglichkeiten am Empfangsgerät.
Auf diese Tatsache muß bei der Beeinflussung der Beleuchtung und des Leuchtdichteverhältnisses in einer Szene für eine TV-Produktion in anderer Weise als für einen Kinospielfilm Rücksicht genommen werden, um z. B. den künstlerischen Intentionen der Farbgestaltung und dem Detailreichtum des Bildes gerecht werden.
Daß die Bedeutung einer genau kalkulierten Beleuchtung für medienspezifische Effekte bereits in den Anfangszeiten des Fernsehens bekannt war, beschreibt SCHWAEGERL [32].

In Bezug auf mögliche TV-Wiedergabe kann auf diese technische Überlegung der Kinospielfilm nicht Rücksicht neh-

men, da er ansonsten die medienspezifische Wirkung auf der Kinoleinwand verliert; vorausgesetzt es wird bei der Gestaltung von einer bewußten Farbendramaturgie ausgegangen.
Dramaturgische Überlegungen, am Beispiel der Farbendramaturgie, können nicht adäquat in das Medium TV übertragen werden.
Damit kann der Nachweis erbracht werden, daß die Aussage des Kinospielfilmes (z. B. über den bewußten Einsatz der Farbe transportiert) noch immer verstümmelt im TV wiedergegeben wird.

Die Umkehr dieses Sachverhaltes, nämlich die Möglichkeiten der elektronischen Farbgebung für den Kinospielfilm zu nutzen, führten das italienische TV zu der Produktion von "Il mistero die Oberwald" (ANTONIONI - 1980); eine elektronische Adaption COCTEAUs Drama "L'aigle à deux tê tes" für das Kino.
"You can also obtain special effects that are impossible in normal-filmmaking. (...). An new way of finally using colour as a narrative, poetic medium" [33].
Bei dieser Arbeit erkennt ANTONIONI auch, daß "(...) so far as I am concerned, I believe I have but just begun to scratch away at the extremely rich choice of possibilities offered by elextronics. (...). In no other field as electronics do poetry, techniques march together, hand in hand" [34].
Eine der Voraussetzungen ist z. B. sicherlich, sich konkret mit den technisch-elektronischen Möglichkeiten auseinander zu setzen und dabei auf die Erfahrungen künstlerische Kinofilmproduktion aufzubauen.

In den USA haben Experimente am elektromagnetischen Feld des TV - vorwiegend von Videogruppen und -künstlern

entwickelt - längst in den verschiedenen elektronischen Produktionen (meist unabhängiger Videogruppen) Verwendung gefunden.

Utopisch anmutende Berichte vergleichen die Kathodenstrahlröhre im TV mit der Leinwand der Ölmalerei:

"Variabilität und Indeterminismus sind in der visuellen Kunst als Parameter so unterentwickelt, wie Sex in der Musik unterentwickelt ist. (...). Eines Tages werden Künstler mit Kondensatoren, Widerständen und Halbleitern arbeiten, so wie sie heute mit Pinsel, Violinen und Abfall arbeiten" [35].

Das Farbfernsehen scheint eine sowohl von künstlerisch Verantwortlichen wie auch vom Publikum (s. Sättigungsgrad des Farb-TV-Gerätmarktes) noch 'nicht bestellte' Erfindung zu sein, die lediglich den 'hard-Ware'-Produzenten zugute kommt. Das Defizit an theoretischen Überlegungen zu einer TV-Farbendramaturgie unterstreicht diesen Tatbestand.

ANMERKUNGEN : Kapitel XII

1. ORF-Almanach-198o.....,,a.a.O.,S111ff

2. ORF-Almanach-1977.....,a.a.O., S 102

3. Österreichisches Filmarciv(Hrsg.): 25 Jahre Langgilme im Fernsehen Österreichs (Kinofilme), Bd.II, Wien-1980

4. Kurt Schramek: Filmangebot in Österreich, in: Verband österr. Kameraleute: Film und Filmschaffende (Anhang), Wien-o.Jg.

5. Kurt Schramek: Kinobesuch in Österreich, in: Verband: Film.....,a.a.O.

6. Gerd Bacher: Cafe Zentral: ORF-Diskussion am 7.1.1981

7. Joe Hembus: Der Deutsche Film kann gar nicht besser sein, Bremen-1961, S 1o3

8. Herbert Rausch: Der Anteil des TV am Strukturwandel des Spielfilms in der BRD(Diss.), Salzburg-1977, S 257

9. vergleiche dazu: Arbeiter- Zeitung, 13.11.1970
Die Presse, 15.11.1970

10. Profil, Februar 1971

11. Frieda Grafe, Enno Patalas: Warum wir das beste Fernsehen und deshalb das schlechteste Kino haben, in: Filmkritik, Nr.9, München-1970, S 472ff

12. Jean Marie Straub: Ein Film...., in:Der Spielfilm im ZDF-Sommerhalbjahr 71, Mainz-1971, S 4

13. Klaus Brüne: Vorwort, in: Spielfilmbroschüre 64/65, - 1965, S 3

14. Heinz Ungureit: Gehört der Spielfilm nur dem Kino?, in: ZDF-Zentralarchiv-ZZ Archiv, Mainz-1974

15. Ungureit: Gehört.....,a.a.O.

16. ORF-Almanach-1980.....,a.a.O., S 112

17. ORF-Almanach-198o.....,a.a.O. S 113ff

18. ORF-Almanach-1980.....,a.a.O., S 114

19. Gerhard Prager: Die Bedeutung des Fernsehspiels für das Programm, in: Christian Longolius(Hrsg.): Fernsehen in Deutschland-Gesellschaftspolitische Aufgaben und Wirkungen eines Mediums, Mainz-1967, S 151

20. Oliver Storz: Wer schreibt denn warum Fernsehspiele, in: Christian Longolius(Hrsg.):Fernsehen in Deutschland-Macht und Ohnmacht der Autoren, Mainz-1973, S 146ff

21. Gerhard Eckert: Die Kunst des Fernsehens, Lechte-1953,S 12

22. Wolfgang Riepl: Das Nachrichtenwesen des Altertums, Leipzig-1913

23. Marshall Mc Luhan: Die magischen Kanäle, Frankfurt-1970

24. Erwin Scheuch: Soziologie der Freiheit, in: René König (Hrsg.): Handbuch der empirischen Sozialforschung, Stuttgart-1968, S 735-745

25. Georg Alexander: Das Kino im Zeitalter seiner elektronischen Reproduzierbarkeit(III), in: EPD-Kirche und Film, Nr.7, Frankfurt-1979, S 18

26. Gerd van Elst: Fernsehen und Emanzipation, Köln-1978, S 190

27. Edgar Morin: Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung, Stuttgart-1958, S 111

28. Horst Holzer: Medienentwicklung in den siebziger Jahren II. Medien in der BRD. Entwicklungen 1970-1980, Köln-1980, S 91ff

29. Alexander: Das Kino.....,a.a.O., S 18ff

30. Alexander: Das Kino.....,a.a.O., S 18

31. Alexander: Das Kino.....,a.a.O., S 19

32. Tony Schwaegerl: Das deutsche Fernsehspiel von 1936-1961. 25 Jahre Deutsches Fernsehspiel(Diss.), Erlangen-1964, S 40

33. Michelangelo Antonioni: Il Mistero di Oberwald, in: RAI-Informationen: Filmfestival Venedig, Venedig-1980, S 10

34. Antonioni: Il Mistero.....,a.a.O., S 11

35. Nam June Paik: Overkill als Ideologie, in: Kölnischer Kunstverein(Hrsg.:Davis Ross), Köln-1976, S 110

KAPITEL XIII: Farbe und Fernsehen

XIII. 1. Ökonomische Dimension

1973 beträgt der Farbanteil in FS 1 bereits 72,2 %, in FS 2 72,9 % (bei einer Versorgungskapazität von ca. 70 % [1]; innerhalb von nur 3 Jahren steigert sich der Farbanteil von 22 % (in FS 1) auf 72,2 % im Jahre 1973 [2]. Trotz dieses enormen Farbangebotes bleibt der Gerätemarkt vorerst unberührt. Erst die Olympischen Spiele (1972) bringen Bewegung in die Konsumenten, und das, obwohl 1972 bereits über 50 % des täglichen Programmes in Farbe ausgestrahlt wird.
Zur Einschätzung der Umsatzsteigerung am Geräteverkauf erklärt die einschlägige Elektrobranche: "daß der Absatz an farbtüchtigen TV-Apparaten durch die Olympischen Spiele einen massiven Auftrieb erhalten hat. Derzeit seien rund 180.000 Farbfernsehgeräte in Österreich in Betrieb" [3]. Erinnert man sich an die massive Werbekampagne vor den Olympischen Spielen, setzt man diese 180.000 Geräte in Relation zu den 1973 1,3 Millionen gemeldeten TV-Teilnehmern [4] sieht man sich in der Einschätzung bestätigt, daß das Farb-TV eine vom Konsumenten zu diesem Zeitpunkt noch "nicht-bestellte" Erfindung war. Vergleichbare Zahlenmaterialien aus der BRD bestätigen ebenfalls diese Einschätzung.

Öffentlich-rechtliche Anstalten sind strukturell mit der Privatwirtschaft (private Produzenten; Werbeeinnahmenentwicklung) eng verzahnt. Aus diesem "Sachzwang" heraus wird die Einführung des Farbfernsehens (1969/70) zum Indikator, zum "sinnlichen Zeichen für die Subsumtion des Programms unter die Warenproduktion im Rahmen öffentlich-rechtlicher Anstalten. Warenproduktion und -konsumtion aber ist einer der rigidesten Stabilisatoren funktionalen Normenwissens im Spätkapitalismus" [5].
Ausgehend von der Rekapitulierung theoretischer Auseinander-

setzungen über den Farbfilm kann festgestellt werden, daß die elektronischen Möglichkeiten (wie Cox-Box, Blue-Screen) tendenziell eine Weiterentwicklung der Farbendramaturgie des Filmes bieten könnten.

Versuche von TALDOCK und SEAWINGELT [6] lassen z. B. die Entwicklungemöglichkeiten (technisch wie wahrnehmungsspezifisch) erahnen; ein Beispiel wie "IL MISTERO DIE OBERWALD" (ANTONIONI) jedoch bestätigt SCHEUGL's Einschätzung: "Im kommerziellen Bereich werden die meisten Möglichkeiten ignoriert oder trivialisiert". [7]

Die zunehmende Konzentration der "hard-ware"- und "soft-ware"-Produzenten läßt unschwer folgende Vermutung zu:
"Zum Teil liegen bei den amerikanischen TV-Gesellschaften Geräteherstellung und Produktion von Programmen sowie deren Sendung in einer Hand. Die Produktion von Programmen hatte dem Wunsch nach Absatz von Farbgeräten zu folgen!" [8]

Daß das Interesse nicht nur von den Elektrokonzernen an der Einführung des Farbfernsehens enorm war, beweist auch die Chronologie der Ereignisse: am 1. Jänner 1969 wird mit Farbversuchsprogrammen begonnen; am 1. Sept. 1969 (9 Monate später) werden die ersten Farbwerbespots gesendet.
Die erhöhte Attraktivität durch "Buntheit" erregt das Interesse der Werbebranche an den Möglichkeiten des TV-Werbeblockes. Trotz der (durch das ORF-Gesetz) beschränkten Werbezeit, erhöht sich jährlich das Werbeentgelt bis zu dessen bisherigen (1979) höchsten Stand von 36,7 % des Umsatzes, während der %-Anteil der Teilnehmergebühren bis zu einem anteiligen Tiefstand von 56,5 % absinkt. [9]
Sogenannte "Patronanzsendungen" (im Vorabendprogramm) erweitern die Möglichkeiten der Werbebranche unter Beibehaltung der gesetzlichen Regelungen.
"Bunt"-angebotene Waren in Werbespots haben sichtlich eine erhöhte Attraktivität.

Über die Notwendigkeit "bunter" medialer Spielformen, im besonderen Spielfilme und TV-Spiele, meint APPELDORN: "Psychologisch gesehen ist (...) der Unterschied zwischen Farbfilm und Schwarzweißfilm gering. Man befrage nur einen arglosen Filmzuschauer, der einige Zeit nach einer Vorführung begeistert über seine Eindrücke berichtet, ob er denn einen Farbfilm oder einen Schwarzweißfilm gesehen habe. Seine Antwort wird sehr unsicher kommen und in vielen Fällen falsch sein. Eindrucksvolle Schwarzweißfilme bleiben dabei häufiger als Farbeindruck in der Erinnerung als umgekehrt: Für die meisten Zuschauer war der Film '12 Uhr mittags' in der Erinnerung ein Farbfilm" [10].

"Nicht bunt, sondern farbig" war bereits EISENSTEINs Forderung an den Farbfilm seiner Zeit.

Das Farb-TV aus seiner "bunten Zeit" in eine "farbige Zeit" zu bringen, erfordert als Vorbedingung unter anderem die theoretische Auseinandersetzung mit den Erfahrungen und Ergebnissen einer Farbenfilmdramaturgie, die in vielen theoretischen Auseinandersetzungen der Filmkunst vereinzelt bis systematisch vorzufinden ist.

XIII. 2. Theoretische Anmerkungen zu einer Farbendramaturgie (im Kinospielfilm)

Wenn 1925 die Fahne des "Panzerkreuzer Potemkin" händisch rot eingefärbt wird, so wird die Farbe als ein, die filmische Aussage erweiterndes Mittel verwendet, und es beginnt für EISENSTEIN eine mehr als 20-jährige theoretische wie praktische Auseinandersetzung mit dem Farbfilm, die sich in den bekannten Artikeln "Nicht bunt, sondern färbig" [11], "Der Farbfilm" (1948 [12]) und in den Farbsequenzen des Films "Ivan der Schreckliche" u. a. niederschlägt.
"Jeder Betrachtung über Farbkombination muß auf Abstrak-

tion oder verschwommenes Phantasieren hinauslaufen, sofern sie nicht durch praktische Erfahrungen gestützt wird" [13].
Beschäftigt sich EISENSTEIN im erstgenannten Artikel noch mit der Frage, "wieweit das Farbige an sich schon ein organischer Bestandteil des Schwarzweißfilmes ist", so entwickelt er auf Grund der Erfahrungen bei der Realisierung des Filmes "Ivan, der Schreckliche", gestützt an Überlegungen zum Einsatz der Musik im Film, eine allgemeine Ästhetik der Farbe im Film.
Dabei kommt er zu dem Schluß, daß der Einsatz der Farbe als dramaturgisches Mittel mit dem Einsatz der Instrumente oder Instrumentengruppe in einem symphonischen musikdramatischen Werk zu vergleichen ist.
EISENSTEINs Methode, den Film sowohl als Synthese verschiedener Künste (v. a. im bildenden wie darstellenden Bereich) zu sehen wie dessn Abgrenzung von diesen hervorzuheben [14], erleichtert den Zugang zu filmspezifischen, dramaturgischen und kompositionellen Überlegungen.
Der dramaturgische Einsatz der Farben wird durch die Handlung des Filmes wie durch die dramatische Situation (s. rote Fahne im "Panzerkreuzer") bestimmt. Farbe soll gegenüber der Schwarzweißverfilmung eine echte künstlerische Bereicherung (unecht = illustrierendes Mittel) sein: dies bedeutet, daß Farbe nicht der Thematik des Filmes unterworfen ist, sondern der dramaturgischen Behandlung des Themas.
EISENSTEIN nimmt damit auch den Gedanken BALÁZs auf, daß Farbveränderungen "Gefühle ausdrücken, die das Mienenspiel alleine nicht ausdrücken könnte." Denn die Veränderung der Farben wird im dramaturgischen Mikrobereich "zur ausdrucksvollen Mimik (wie beim Erbleichen), auch dann, wenn sich dabei kein einziger Muskel des Gesichtes bewegt. Hier bieten sich der Mikrophysiognomie mit Hilfe der Farbe neue Möglichkeiten" [15].
Neben der akustisch-optischen Montage (vertikalen wie horizontalen) sieht EISENSTEIN mit der Farbe eine wietere Möglichkeit, "mein Verhältnis zu dieser Ordnung der Dinge auszudrücken. (...). Es wird eine neue Verbindung hergestellt,

die nicht mehr einfach der "Ordnung der Dinge" entspricht, sondern dem Thema, das ich jeweils auszudrücken für notwendig erachte" [16].
Farbe wird als ein gleichbedeutendes Darstellungselement im Ensemble filmischer Ausdrucksmöglichkeiten anerkannt. Den subjektiv-motivierten Einsatz der Farbe muß gemäß der Absicht des Filmemachers Stimmungen wie Gefühle hervorzurufen imstande sein oder diese (Stimmungen wie Gefühle) intensivieren [17].
Sowohl bei KALMUS wie bei EISENSTEIN wird von einem bewußt-überlegten Einsatz der Farbe ausgegangen. Diesem bewußten Gebrauch widerspricht 15 Jahre später HAGEMANN insofern, indem er meint, daß sich die Verwendung der bunten Farben (...) als technisch schwierig und als künstlerisch bedenklich erwiesen hat. Die Nachbildung der bunten Farben übertrifft die der unbunten an Intensität und Dauer, und so entstehen vielfach farbliche Verfälschungen und Verwischungen, die nicht beabsichtigt waren. Ferner verwischen die bunten Farben die feineren Linien und Flächen, auf denen die psychologische Charakterisierung beruht; sie machen zartere Schattierungen unsichtbar und lösen plastische Formen leicht in ein flächiges Farbenspiel auf [18].
HAGEMANNs Ausführungen sind insofern von Interesse, da er die negativen Erscheinungen des "bunten" Farbfilms genau beschreibt (aus 15-jähriger Erfahrung mit dem "Bunt"-Film), ohne damit die theoretischen Überlegungen BALAZs zur Mikrophysiognomie und EISENSTEINs Auffassungen zur Farbdramaturgie infrage stellen zu können.

Als Erinnerung sollen im folgenden Abschnitt einige theoretische Überlegungen zum filmischen Einsatz der Farbe angeschnitten werden, um auf das in der Mehrzahl der filmischen Produkte (von TV-Produkten gar nicht zu reden) bestehende Defizit des bewußten Einsatzes von Farbe hinzuweisen, das auch Eingang in die Filmgeschichtsschreibung und in Filmanalysemodelle [19] findet.

Wenn z. B. DADEK in seinem systematisch angeordneten Buch "Das Filmmedium; zur Begründung einer Allgemeinen Filmtheorie" [20] einzig einen Ausschnitt aus EISENSTEIN's Auseinandersetzung mit der Farbenwirkung auf die Filmdramaturgie zitiert, kann man zwar EISENSTEIN's Bedeutung zu dieser Thematik ermessen, wirft jedoch ein schlechtes Licht auf den theoretischen wie praktischen Stand zu dieser Frage.
Die technischen Möglichkeiten der Farbwiedergabe und des Variationsreichtums stellen dabei nur eine geringe Einschränkung dar (dies gilt auch für TV-Filmproduktion). Jedoch der Mehraufwand an künstlerischem Potential, wenn bewußt Farbe eingesetzt wird, (Beleuchter, Kostüme, etc.) wird durch ein erhöhtes Einspielergebnis finanziell nicht im gleichen Maße potenziert: "Bunte" Geschichten lassen sich genauso gut verkaufen wie "farbige" Geschichten.
Dies ist sicherlich ein nicht unwichtiger Aspekt, der Rückwirkungen auf die mangelhafte Theoriebildung hat. Schon bei der Einführung des Farb-TV ist zu sehen, wie technische Errungenschaften und Möglichkeiten einzig unter die "Tauschwert-Perspektive" subsumiert werden. Experimentelle Untersuchungen zur Erkundung der Farbenwirkung werden objektbezogen gemacht, die Beziehungen Farbenwirkung-Handlungsentfaltung und damit mögliche Erweiterungen von Erkenntnis für den Rezipienten werden nicht beachtet. Einzelindividuen (Künstler, die formal arbeiten - mit Video, Film) kommen zu Erkenntnissen, die ungenützt für mediale Spielformen bleiben (Ausnahmen wie "Il mistero di Oberwald" mit eingeschlossen).
Einige Erinnerungspartikel aus den systematischen Überlegungen, v. a. EISENSTEIN sollen hier Platz haben, um deren Bedeutung auch für das Farb-TV in geeignetem Maße hervorzuheben:

Zu Beginn der 40-er Jahre wird die Problematik um die Wirkungsmöglichkeiten eines spezifischen Farbeinsatzes in Abgrenzung zum Schwarzweißfilm diekutiert.
BALÁZS grenzt die Wiedergabe von Natur im Film von der (nicht

genau definierten) Malerei ab und weist der Farbe im Film eine diesem Medium eigene künstlerische Bedeutung zu: "Denn wollte der Film mit den künstlerischen Wirkungen der Malerei in Wettstreit treten, wäre er von Anfang an zur Niederlage verdammt und könnte nichts anderes sein als eine kitschige, primitive Parodie der ältesten und größten Kunst" [21].
Ziel der Farbeinsätze soll sein, mit seinen Mitteln "die Wirklichkeit zu interpretieren, anstatt Natur oder Malerei zu kopieren" bzw. "die Wirklichkeit zu schildern" [22].
Bedeutung für den Filmschnitt hat die Farbe insofern, da "die auf Umrißähnlichkeit sich gründenden Überblendungen des Stummfilms sind im Farbfilm selten zu verwenden, weil die charakteristische Äußerung der Figur hier nicht ihr Umriß ist, sondern ihre Farbe" [23].
Dabei darf jedoch nicht vergessen werden, daß hier BALÁZs von der Schnittechnik des Stummfilmes spricht, die sich mit der Einführung des Tonfilmes ganz entscheidend weiterentwickelte; es muß weit weniger auf den Figurenumriß achtgegeben werden (z. B. jedoch gerade aus dieser Feststellung leitet BÖRGE Einschätzungen zur Farbendramaturgie ab, [24] die somit ohne der Einbeziehung der Weiterentwicklung des Schnittes ihre Gültigkeit verlieren).
Die Farbentwicklung kann sich (auf Grund des Mangels an praktischen Beispielen) BALÁZ als "symbolisch" wie "Emotionen herbeiführend" vorstellen.
BALÁZs Bedeutung liegt in der Auseinandersetzung zur theoretischen Farbendramaturgie darin, bereits erkannt zu haben, daß die Farbe mehr sein kann als nur "Warenhaut", daß sie zu einem Teil filmischer Gestaltungsmöglichkeiten bewußt eingesetzt werden kann, und daß die Farbe Einfluß auf andere filmische Ausdrucksmöglichkeiten besitzt.

Bewußt eingesetzte Farben und deren Rezeption unterliegen jedoch der Problematik, daß die Farben im Farbfilm ständig präsent sind - und hier unterscheidet sich der Gebrauch

der Farbe als dramaturgisches Mittel auch von den Möglichkeiten der Musik: Farben können nicht vorübergehend weggelassen werden; sie können maximal auf wenige Farbtöne reduziert werden.
In dieser vorübergehenden Reduzierung sieht auch EISENSTEIN keine "Neutralisation", sondern "lediglich eine Farbzäsur, welche die Kräfte des farbigen Elements akkumuliert, damit sie im blauschwarzen Indigo weißgeschäumter Meereswogen (...) eben in dem speziell notwendigen Augenblick auf den Zuschauer wirken können", indem kein anderes dramaturgisches Mittel in der Lage ist, "den notwendigen Eindruck so vollkommen zu vermitteln wie die Farbe" [25]. In eine relative Buntheit Farbakzente setzen zu können, bedeutet, die Vielzahl der Farbtöne auch in deren (natürlicher) Buntheit einzuschränken, indem man z. B. auf deren Flächenaufteilung im Bild achtet.
Beim Film entscheidet die Wirkung der Farbe nicht nur die Hnadlung, die Bildgestaltung und der Filmschnitt (dessen Bedeutung in der Zeit des Tonfilmes bei weitem in Bezug zur Farbwirkung überschätzt wird, [26]) sondern die spezifische Eigenschaft des "Kunstwerks" Film , das sich in der Zeit entwickelt (z. B. 120 min.), hat darüber die Möglichkeit, durch vorangegangene Bildfolgen den Zuschauer auf eine bestimmte farbendramaturgische Absicht vorzubereiten, ihn aufnahmefähig zu machen.
Farbauffassung und Farbgefühl, nicht nur als unveränderliche Vorinformation des Zuschauers begriffen, eröffnen - wie die sinnvolle Abstimmung derselben - auf die im Film handelnden Personen und der jeweiligen Zeit weitere Differenzierungs- und Anwendungsmöglichkeiten eines überlegten Einsatzes von Farbe [27].
Daraus erklärt sich auch die Auffassung, daß psychologische wie physiologische Überlegungen zu möglichen Farbenwirkungen im Film in dem Maße inadäquat bleiben, wie sie Überlegungen dazu auf das statische Erfassen und Interpretieren (z. B.

ausgehend von Malerei oder Innenarchitektur) beschränken, weil damit die Dimension der Objektbewegung und -veränderung in der Zeit und im Raum und im Verhältnis zueinander nicht medienspezifisch erfaßt werden kann.

Überlegungen zur Farbharmonie nach MUNSELL - 1942, von CORNWELL -CLYNE bzw. MOON und SPENCER, die über mathematisch-geometrische Formulierungen zu "pleasing-combinations" kommen [28], sind zwar Voraussetzungen zu einer Farbenfilmdramaturgie, führen jedoch bei Überwertung bzw. Negierung dazu, Farben im Film nur dann zu beachten, wenn sie negativ auffällig werden [29] oder sie in ihrer Bedeutung "Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit" überschätzt werden [30].

ANMERKUNGEN : Kapitel XIII

1. ORF-Almanach 1977....,a.a.O., S 175
2. ORF-Almanach 1974....,a.a.O., S 40
3. siehe dazu: Die Presse, 14.4.1973
4. ORF-Almanach 1980.....,a.a.O.S
5. Franz Dröge: Wissen ohne Bewußtsein-Materialien zur Medienanalyse, Frankfurt-1972, S 134
6. Hans Scheugl; Ernst Schmidt jr.: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental-und Undergroundfilms (2.Bd.), Frankfurt-1974, S 1029
7. Scheugl, Schmidt jr.: Eine Subgeschichte....,a.a.O.,S 1000 siehe dazu auch: Dröge:Wissen....,a.a.O., S 167ff
8. Jürgen Gandela: Zur Einführung des Farbfernsehens in der BRD, in:Dieter Prokop(Hrsg.): Massenkommunikation. 1.Produktion, Frankfurt-1974, S 167-178
9. ORF-Almanach 1980....,a.a.O., S 204
10. Werner van Appeldorn:Die optische Revolution. Die Zukunft der visuellen Medien.Diagnose und Prognose, Hamburg-1972, S 139
11. Serge Eisenstein: Nicht bunt,sondern farbig, in: Gesammelte Aufsätze I,....,a.a.O., S 285-291
12. Serge Eisenstein: Der Farbfilm, in: Gesammelte Aufsätze I,....,a.a.O., S 292-305
13. Eisenstein:Farbfilm.....,a.a.O.
14. Serge Eisenstein: Montage 1938, in: Gesammelte Aufsätze I, ...,a.a.O., S 229-280
15. Balazs:Der Film.....,a.a.O., S 225-228
16. Eisenstein:Farbfilm.....,a.a.O.,S 301
17. Natalie M.Kalmus: Color Consciousness,in:Journal SMPTE, Vol.25,Nr.2,1935, S 139-147
18. Walter Hagemann: Der Film- Wesen und Gestalt (Bd.5 der Beiträge zur Publizistik), Heidelberg-1956, S 234
19. Kuchenbuch:Filmanalyse....,a.a.O.
20. Dadek:Filmmedium....,a.a.O., S 228

21. Balazs:Der Film....,a.a.O., S 225

22. Balazs:Der Film....,a.a.O., S 225

23. Balazs:Der Film....,a.a.O., S 226

24. Vagn Börge: Weltmacht Film: Das geistige Gesicht einer neuen Kunst, Wien-1960, S 253ff

25. Eisenstein: Der Farbfilm.....,a.a.O., S 298

26. Börge:Weltmacht.....,a.a.O., S 253

27. Hilmar Mehnert: Entwurf einer Farbendramaturgie für Spielfilme (Diss.), Berlin-1967

28. Adrian Cornwall-Clyne:Colour Cinematography, London-1951

29. Georges Sadoul: Geschichte der Filmkunst (Histoire General Du Cinema,Paris-1945-1957), Wien-1957, S 401, S 375, S 251

30. Kracauer:Theorie.....,a.a.O., S 189ff

KAPITEL XIV: Ein Versuch: Systematisierung von Kinofilm und TV-Film

Ein TV-Programm ohne Kinospielfilm ist im gegenwärtigen Zeitpunkt nicht denkbar:

Die steigende Tendenz, im TV Kinospielfilme auszustrahlen, problematisiert auch die eigenständige Entwicklung des Kinospielfilms:

davon hängt die Zukunft des Kinos und des Kinospielfilmes ab;

wie dieser neue, vom TV unerreichbare Formen entwickeln kann.

Wieweit er sich gegenüber dem TV und anderen technischen Entwicklungen am AV-Sektor (Kabel-TV, Satelliten-TV, etc.) behaupten kann:

als ökonomisches und ästhetisches Produkt, das seine Möglichkeiten differenzierter ästhetisch-ideologischer Weltaneignung beibehalten und entwickeln kann.

Ein perspektivischer Systematisierungsversuch läßt sich nur aus einem gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang unter Beobachtung der historisch-technischen Gegebenheiten gültig ableiten.

XIV. 1. Ökonomisch bedingte Filmform mit dramaturgischen Folgen: der 'amphibische' Film

Auf Grund der Publikumsstruktur und der wirtschaftlichen Interdependenz kann man davon ausgehen, daß sich der Kinospielfilm und TV-Film im gegenwärtigen Zeitpunkt immer stärker als Mischform etablieren:

in diesem Zusammenhang wird von einem 'amphibischen' Film gesprochen.
Dieser Begriff (ROHRBACH) nimmt Rücksicht auf das gegenwärtige Verhältnis (v. a. in der BRD) von der Filmindustrie zur TV-Produktion im deutschsprachigem Raum.

Wenn 1980 festgestellt werden kann, daß der 'amphibische' Film epidemisch ist [1], so muß dies im Zusammenhang mit der konkreten Produktionspraxis von Kinofilmen in der BRD, Schweiz und - neuerdings, das FFG verweist darauf, - in Österreich gesehen werden.

Eine nationale Filmproduktion hat nicht nur außerhalb eines Verbundsystems mit anderen nationalen Kinofilmproduktionen keine Überlebenschance (Verleihorganisationen), sondern ebensowenig außerhalb der nationalen TV-Produktionen:

zumindestens seit 1970 scheint die Produktionsstatistik Österreichs diesen Sachverhalt zu unterstreichen [2].

Ein Filmförderungsgesetz (wie das Österreichs), das auf eine Zusammenarbeit zwischen ORF und privaten Filmproduktionen für Kino angelegt ist (Mitbeteiligung des ORF bei der Filmfondgründung, etc.), fördert jenen amphibischen Film, wie ihn ROHRBACH 1977 für die Situation in der BRD erkennt:

"Der Film wird das TV weiterhin brauchen, weil allein mit

seiner ökonomischen Hilfe und dem Einfluß seiner Redakteure sichergestellt werden kann, daß Film nicht nur ein Industrieprodukt, sondern auch ein Teil unserer Kultur ist" [3].

Im Zusammenhang stimmt es jedoch bedenklich, wenn dabei von Dramaturgievorstellungen gesprochen werden, die von TV-Redakteuren auf Kinospielfilme übertragen werden:

denn "bildschirmgerecht", wie es z. B. BRÜNE 1963 formuliert [4], bedeutet - vorerst als These in den Raum gestellt - eine Absage an das Kino, denn so folgert RAUSCH, "weshalb wohl sonst würde das TV diese Modifizierung der Produktion vom Spielfilm verlangen?" [5]

"Der Spielfilm kann, (...) sobald er sich dem 'Bildschirmgerechten' unterwirft, sich kaum noch seiner Möglichkeiten, die er im Kino besitzt, bedienen, Illusion und vermitteltes Phantasieprodukt zu sein. Er schränkt dadurch die potentiellen Fähigkeiten, die Film im Kino haben kann, ein" [6].

Folgen für den Zuschauer sieht MEYER:

"Statt die Herausforderung des TV anzunehmen, hat sich das Kino über eine fortschreitende Anpassung zu retten versucht. Diesen Defätismus hat es teuer bezahlen müssen. Viele Kinofilme sehen jetzt in ihrer optisch-akustischen und erzählerischen Ärmlichkeit wie Fernsehen aus, was die mediale Adäquanz schwer und diesmal von der Kinoseite her erschüttert hat. - Auf der Strecke bleibt der 'mißachtete' Zuschauer. Es kann nicht verwundern, daß er den Weg des geringsten Widerstandes, den der Bequemlichkeit, beschreitet und vor 'dem Kasten' zu Hause bleibt, wenn auch oft grollend" [7].

Diese Zitate unterstreichen , daß es sehr wohl Unterschiede von Kinospiel- und TV-Filmen gibt:

Unterschiede z. B. in dramaturgisch-ästhetischer Hinsicht, die zwar der TV-Spezifik entgegenkommen, aber sich auf das Kinoerlebnis negativ auswirken.

Eines der wichtigsten Unterscheidungsmerkmale (zur Neudefinition des Kinos) - das des Gemeinschaftserlebnisses im Kino - erläutert ROHRBACH in seinem Aufsatz, wenn er meint:

"Das Kino braucht nicht zuletzt das Kino, weil Filme, die nur mehr im TV laufen würden, keine Filme mehr wären; nicht nur und nicht einmal so sehr der großen Leinwände wegen, die ja ohnehin immer kleiner werden, sondern weil der Film zunächst und vor allem Gemeinschaftserlebnis ist" 8).

Die Organisationsform des Kinos - ein öffentlich zugänglicher Ort - fördert im Gegensatz zum TV, das privat rezipiert wird, ein Gemeinschaftserlebnis, das konstituierend auf Wahrnehmung und Erkenntnis wirkt.

Die Realisierung eines Films für TV oder Kino wird ebenso von institutionellen Rahmenbedingungen beeinflußt: als 'klassisches' Beispiel gilt das in Hollywood praktizierte Studioprinzip.

In Anlehnung daran nimmt die Rolle staatlicher Gremien im europäischen Filmschaffen nicht nur in der Beurteilung eines Filmes als 'Kunstwerk' zu:

So wird eine Entscheidung durch weitere legitimiert; der

Film realisiert seinen Wert viel öfter durch Festival-Preise als durch ein Publikum (Vergleiche mit den nationalen Einspielergebnissen)[9]. Staatliche Gremien erhalten ebenso entscheidende Bedeutung bei Entwurf und Realisierung eines Filmprojektes:

a) Gremien, Kommissionen und Bürokratie kontrollieren die Entwicklung eines Drehbuches bis hin zum Endprodukt in verstärktem Maße

b) in der Dramaturgie - Abteilung des TV wird dem Autor ein professionelles 'Styling' angeboten:
Erfahrungen von Autoren [10] und Aussagen von Programmverantwortlichen des ORF [11] bestätigen dies auch für Österreich

c) Filmprodukte, die auch für Kino produziert werden, folgten früher stofflich und ästhetisch oft einer flachen, unattraktiven Fernseh-Ästhetik;
da die Verwertungschancen heute im Kino (gilt vorerst empirisch überprüfbar für die BRD) tendenziell steigend sind, werden TV-produzierte Filme wieder weit mehr nach Kino-'Qualität' ausgerichtet.

Die Besonderheiten und Zielvorstellungen des einen wie des anderen Mediums spiegeln sich in Begriffen wie 'professionelles' Styling, Kino-'Qualität', 'mediale Adäquanz' oder 'bildschirmgerecht' wider.

Um nun näher diverse Medienspezifika systematischer zu erfassen, soll in der Folge - in Anlehnung an eine Modellkonstruktion für ästhetische Sachverhalte [12] - eine erste Kriterienermittlung versucht werden.

XIV. 2. Drei Thesen zur Medienspezifik

Für den Untersuchungsgegenstand modifiziert lauten die drei Thesen [13]:

1. Kinofilme und Fernsehsendungen lassen sich als spezifische Zeichensysteme bzw. als spezifische modellierende Systeme ansehen, die an bestimmte Kommunikationssysteme gebunden sind.

2. Kinofilme und Fernsehsendungen lassen sich als sekundäre modellierende Systeme bzw. sekundäre Zeichensysteme ansehen, die auf der Transformierung von Zeichen eines primären Systems beruhen.

3. Kinofilme und Fernsehsendungen lassen sich als eine in dieser Form einzigartige Synthese von wissenschaftlichen und Spielmodellen ansehen, die gleichzeitig Intellekt und Verhalten des Rezipienten organisieren.

XIV. 3. Raum - Zeit - Darstellung in den Kommunikations - systemen

Ausgehend von der konkret-historischen Situation in Österreich rückt These 1 die Bedeutung der Kommunikationssysteme (Kino, TV) unter dem Aspekt der unterschiedlichen (d. h. medienspezifischen) ' Raum - Zeit - Darstellung ' in den Vordergrund:

Dolby-Ton und Cinemascop sind z. B. Synonyme für eine besondere Kinoqualität der Raum-Erfahrung des Zuschauers im optischen bzw. akustischen Bereich;
dagegen ist die Sendungsform einer Live-Übertragung (z. B. Fußballmatch) eine typische für das elektronische Medium, das Fernsehen:
Zwei mit dem jeweiligen Mediensystem zu identifizierende Formen (Kinospielfilm, Live-Übertragung) - zwischen denen

sich probabilistisch viele mediale Ausdrucksformen denken lassen und tatsächlich existieren) können als Extreme, gestützt auf den Beliebtheitsgrad des Publikums (s. Urteilsindizes), medienspezifischer Vermittlungsformen gedacht werden;
aber dadurch können auch Mischformen in ihrer Korrelation mit den äußersten Darstellungsmöglichkeiten der Kategorie Zeit - und Raumerfahrung bestimmt werden.

Das 'Live-Prinzip' bzw. die dem Medium TV adäquateste Form der Zeit-Darstellung - die Gleichzeitigkeit - ,
und weiteres Charakteristikum des TV - dessen reduzierte Ton - Bild - Wiedergabe - lassen die Darstellung von Zeit und Raum als Differenzierungskategorien erscheinen.

Die unterschiedliche Wichtigkeit der Relation zwischen Aufnahmezeit und Rezeptionszeitpunkt auf die Wirkung der Aussage (in den beiden Medien) ist eine weitere Kategorie, die ebenfalls zur spezifischen Funktionsbestimmung einen Beitrag liefern kann:

so verliert ein Bestandteil des 'Kinoerlebnisses', die Wochenschau mit der Ausbreitung des TV an Bedeutung; dabei übernimmt das TV und dies verweist auf die unterschiedliche Qualität der beiden Kommunikationssysteme - in dem es durch elektronische Übertragungsmöglichkeit zur Gleichzeitigkeit neigt-voll die Funktion der Wochenschau (tagesaktuelle Berichterstattung), indem sie durch das Kommunikationssystem (= Kino) sowie durch die nicht - elektronische Produktionsmethode die Kategorie der 'Aktualität' den Bedürfnisstrukturen des Publikums entsprechend nicht mehr erfüllen kann.

An der Stagnation der 'Austria-Wochenschau' kann z. B. der Bedeutungswandel der Medien beobachtet werden;
diese 'Wochenschau-Form' wird genötigt, neue Markt- und damit Verwertungsmöglichkeiten aufzusuchen [14].

Durch die Nähe zum 'Live'Prinzip' und dem damit verbundenen Aktualitätsanspruch kann TV in erster Linie durch dessen publizistisch-journalistischen Chrakter bestimmt werden. Dabei erhält die 'Authentie'-Suggestion bei einer TV-Spielhandlung (TV-Film: "Das Dorf an der Grenze") für die Wahrnehmungsdispositionen des TV-Publikums erhöhte Bedeutung.

In verstärktem Ausmaß wird die 'Verfügbarkeit' der Welt, die Überbrückung von Raum und Zeit im Medium TV zu einem formgebenden Element.

Die unterschiedliche Dauerhaftigkeit (und damit die gesteigerte Bedeutung des Aufnahme- und Rezeptionszeitpunktes) eines wissenschaftlichen Modells (wie es die technische Reproduktion durch Film ideal darstellt) und eines Kunstwerkes beschreibt LUKACS, wenn er von dem 'Lebendigbleiben' wissenschaftlicher im Gegensatz zu ästhetischen Systemen spricht:

"Dort ein relativ kontinuierliches Ineinandergreifen, Einanderkorregieren, Einanderablösen von Versuchen, der objektiven Wahrheit möglichst nahezukommen, hier selbständige, voneinander primär unabhängige Werke - (...) - die aus 'eigener Kraft' eine Dauerwirkung erlangen oder infolge eigener Schwächen in Vergessenheit geraten" [15].

Der Kinospielfilm wird als Teil der kulturellen Information längerfristig in eine bestimmbare Öffentlichkeit eingebunden: während das TV in kurzer Zeit, einmalig, eine große Anzahl Menschen erreichen kann (Quantitätskriterium), so erreicht ein Kinofilm oft nur über Jahre hinweg die gleiche Besucherzahl;

letzterer hat jedoch dadurch gegenüber dem TV-Film viel

eher die Gelegenheit langfristig Teil einer kulturellen Diskussion zu werden: "man spricht darüber: heute, vielleicht noch in fünf Jahren" - und dadurch kann längerfristiges Interesse und Auseinandersetzung strukturiert werden, die durch die vorwiegend übliche Einmaligkeit des TV-Films nicht in der qualitativen Weise erreicht werden können (Auseinandersetzung über Inhalt; Gespräch über mediale Formen).

In das Gesamtprogramm eingebunden erhält der TV-Film 'Ereignischarakter':

einerseits aus der Einmaligkeit der Rezeptionsmöglichkeit (private Aufzeichnung im gegenwärtigen Zeitpunkt nicht konstituierend für Medienspezifik),

und andererseits dadurch, daß man nicht "nach der Rezeption (...) aus der Dunkelheit der fiktionalen Welt entlassen (wird), sondern, - wenn man nicht schnell genug abschaltet - , mit dem nächsten Ereignis, meist gänzlich anderer Art, konfrontiert" [16] wird.

Der Kinospielfilm - als Produkt verstanden - konfrontiert den Zuschauer nach dem 'Konsumakt' nicht nur mit der Alltagswirklichkeit des einzelnen (im TV wird die 'mediale' Wirklichkeit' rezipiert, dessen Ganzheitanspruch, etc.), sondern ist auch auf Grund seines Kommunikationssystems offen für wiederholte Rezeption:

Eingebunden in das System Kino bestimmt der 'Produkt'--Charakter der Kinospielfilme die Wahrnehmungs- und Erkenntnismöglichkeiten dahingehend, daß der intellektuelle Wert des Films in Konfrontation mit der Alltagswirklichkeit unmittelbar und im besonderen durch 'Produkt'-Werbung (wie Filmkritik, Werbeaussagen und private Gespräche)

determiniert wird, und indem dadurch erst der wirtschaftliche Wert realisiert werden kann.

Im Vergleich zu anderen kulturellen Institutionen (Presse; Theater; z.B.) wird ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zu einer bestimmenden Kategorie, die auf die 'Ergebnis'-Haftigkeit bzw. auf den 'Produkt'-Charakter verweist:

Das Gesamttages- bzw. das Gesamtmonatsprogramm des TV ist heterogen:

a) in Bezug auf die Darstellung alter und neuer Information,
b) in Bezug auf Formen des Spiel- wie des Dokumentarfilmes,
c) in Bezug auf künstlerische wie publizistische Ausdrucksformen.

Das TV schafft Eigenes (Magazinsendungen, TV-Filme) und übernimmt (Kinospielfilme, Theaterstücke, etc.).

Das Gleiche gilt z. B. auch für das Bild- und Tonmaterial, das im TV verwendet wird.

Das Kino hingegen bietet Eigenes, Einzigartiges - formal wie inhaltlich. Um in der Konkurrenz zum TV und zu anderen Freizeitbeschäftigungen zu überleben, wird dieses Kriterium zu einem existenziell notwendigen.

Hier kann eine Annäherung der kulturellen Bedeutung des Kinos zur Institution Theater im Zeitalter der Elektronik festgestellt werden.

Die Heterogenität des TV wird ebenso durch die "allgemeinen Programmrichtlinien" unterstrichen, in denen nicht nur

von einer "Ausgewogenheit" einer Sendung, sondern darüber hinaus von einer in der Gesamtstruktur des ORF gesprochen wird (wobei in der vorliegenden Arbeit nicht auf die spezifische Problematik des Anspruches nach "Ausgewogenheit" eingegangen wird [17]).

"Die Ausgewogenheit kann aber auch in der Weise erzielt werden, daß nicht im Rahmen einer einzigen Sendung, sondern daß in einer Sendereihe im Verlauf eines angemessenen Zeitraumes alle relevanten Meinungen zu Wort kommen" und weiters, "daß eine Sendereihe der Behandlung bestimmter Themen und Problemstellungen (...) gewidmet ist, während andere relevante Themen und Problemstellungen in anderen Sendereihen behandelt werden" [18].

Die Alltäglichkeit des TV-Erlebnisses - im Gegensatz zum Kinoerlebnis - beeinflußt auch die Rezeption einer Spielhandlung im TV in der Weise, wie von einer Spielhandlung im TV mehr an Realitätsnähe erwartet wird.

Der Gebrauchswertanspruch, der an das TV-Programm gestellt wird, findet in der Gestaltung von TV-Filmen seine Entsprechung:

TV-'Diegese' wird somit eher durch Inhalt und Darbietungsweise bestimmt, Kino-'realität' eher durch die Form der Darbietungsweise:

"Schwache Bilder unterstützen die Fiktion nicht genügend, so daß sie für den Zuschauer keine Realität annehmen kann", und "... die völlige Irrealität der filmischen Mittel (...) ist es, die der 'Diegese' Realität verleiht" [19].

Ein weiterer Aspekt kommt noch hinzu, der ebenfalls von der spezifischen Erwartungshaltung durch 'TV-Gebrauch' des Publikums abzuleiten ist:

auf Grund dieser 'Alltäglichkeit' des TV wird man auch von einer künstlerisch-dramatischen Sendung in erster Linie entsprechend dem Programmumfeld - 'Lebenshilfe' (im allgemeinsten Sinn) erwarten.

Daraus ist auch die verstärkte Forderung nach 'Unterhaltung' ableitbar; denn, so erkennt BERGHAHN für die Kinounterhaltung, "der Wunsch nach Unterhaltungsfilmen wird nicht im Kino erzeugt, sondern im Alltag, am Arbeitsplatz, auf der Schulbank und in der Wohnküche" [20].
Was liegt nun näher als diese 'Wunscherfüllung' von dem 'alltäglichen' Medium TV zu erwarten.

Auf Grund jedoch dieser konstatierten 'Alltäglichkeit' muß der Kinospielfilm dagegen in erhöhtem Maße jener "tiefen Sehnsucht nach einer Dramatisierung der fundamentalsten Phänomene der menschlichen Existenz entsprechen:Leben und Tod, Verbrechen und Strafe, Kampf zwischen Mensch und Natur...," und "aber während das griechische Drama diese Probleme auf hohem künstlerischen Niveau behandelt, sind unsere modernen "Dramen" und "Ritualien" von roher Art und haben darum keinerlei läuternde Kraft" [21].
Die Faszination nach Dramatisierung "fundamentalster Phänomene menschlicher Existenz" offenbart zwar das Bedürfnis, die Oberfläche der Routine zu durchbrechen, Phantasie zu entwickeln, aber die Art der Befriedigung wird in den bekannten Formen der Kommerz-Kinos kanalisiert. - "Die Markt-Orientierung ist nahe verwandt mit der Tatsache, daß das Bedürfnis nach Tausch ein überragender Antrieb für den modernen Menschen geworden ist" [22].

Die Spekulation auf menschliche Wünsche und Schwächen gehören zu den "widerwärtigsten Unwahrhaftigkeiten":
"Die Vorstellung der Wirkung ist hier" wie auch bei den Tendenzfilmen, "der Bestimmungsgrund ihrer Ursache und geht der letzteren voraus", meint IROS 23).

These 2: Kinofilme und Fernsehsendungen lassen sich als sekundäre modellierende Systeme bzw. sekundäre Zeichensysteme ansehen, die auf der Transformierung von Zeichen eines primären Systems beruhen.

XIV. 4. Dokumentarische und Fiktionale Elemente

Kann in der Literaturwissenschaft die natürliche Sprache als primär modellierendes System angesehen werden, so ist die Autonomie im Zeichensystem des Filmes eine besondere, da "es kein Wörterbuch des Bildes" [24] gibt; sie ist nicht im gleichen Maße objektivierbar.
"Für den Filmautor ist der im Wesen verwandte Vorgang viel komplizierter. (...). Es gibt kein gebrauchsfertiges, konserviertes Bild. Das Bildlexikon wäre unendlich, wie auch das Lexikon der möglichen Worte unendlich bleibt. Der Filmautor besitzt also kein Wörterbuch, sondern unbegrenzte Möglichkeiten; er nimmt seine Zeichen nicht aus dem Schrank, (...), sondern aus dem Chaos, in dem sie nur sehr vage Möglichkeiten sind oder Schatten einer mechanischen und onirischen Kommunikation.

Der Filmautor muß also eine doppelte Arbeit leisten:

1. Er muß das Bildzeichen aus dem Chaos nehmen, es möglich machen und versuchen, es in einem Lexikon der Bildzeichen einzuordnen.

2. Er muß den Arbeitsvorgang eines Schriftstellers vollziehen; dem rein morphologischen Bildzeichen individuellen Ausdruck verleihen" [25].

Sekundäre modellierende Systeme sind solche, die das System der primären modellierenden Systeme durch eine Überstruktur erweitern.

Eine primäre Modellierung - durch die technische Reproduktion akustischer und optischer Erscheinungen der Wirklichkeit - erweist sich als eine quasiwissenschaftliche Modellbildung, in der das Kriterium der 'Authentie' bestimmend wird.

"Für den Dokumentarfilm ist der Ausschnitt, der aus der gegenständlichen Wirklichkeit herausgegriffen wird, Sinn und Zweck der Schilderung, für alle übrigen Arten des Films sind solche Ausschnitte Material und Mittel zu einem über ihre Bedeutung hinausgehenden sachlichen oder künstlerischen Zweck" [26].

Im Bezug auf die Rolle im Zeichensystem kann die Primärstufe als die adäquate des Dokumentarischen (und die des TV) angesehen werden, die sekundäre Stufe als vorrangig für den Spielfilm (und für den Kinospielfilm).

Kriterien für die primäre Modellierung sind:

'Authentie' und 'Unmittelbarkeit'.

Das Material spielt hier die bestimmende Rolle, weniger die Komposition und Auswahl.

Zwischenstufen und Annäherung finden dort statt, wo Auswahl und Montage an Einfluß gewinnt; - wo die 'Handschrift' des Autors zum Tragen kommt.

Die technische Reproduktion der Wirklichkeit beginnt "mit dem Realen und Konkreten, der wirklichen Voraus-

setzung" [27] - jedoch: "Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache 'Wiedergabe der Realität' etwas über die Realität aussagt" [28].

Abstrahiert man von den gesellschaftspolitischen und wirtschaftlichen Entscheidungskriterien bei der Produktion von Film und reduziert man modellartig das Medium Film auf dessen kommunikativ-gnostische Funktion, so fällt es bereits leichter, zu einer Abgrenzung von dokumentarischen und fiktionalen Elementen zu gelangen und weiters, die primär bzw. sekundär modellierenden Systeme gesondert und in der gegenseitigen Beeinflussung zu betrachten. Zudem erleichtert diese Vorgangsweise das dialektische Verständnis dieser beiden 'filmischen' Grundtendenzen, die bereits personifiziert bei MELIES und LUMIERE zu beobachten sind:
"Die Filme, die sie machten, verkörperten sozusagen These und Antithese im Hegelschen Sinn" [29].

Die theoriegeschichtliche Diskussion ist geprägt von der Ausarbeitung einer Filmspezifik, die sowohl in den allgemeinen Möglichkeiten des Mediums begründet ist, welche die dokumentarischen und synthetischen Filmformen zu vereinen imstande sind, und die auch gleichzeitig auf inhaltlich-weltanschauliche Erscheinungen und Bewertungen filmkünstlerischer Verfahrensweisen im Rahmen der Filmtheorien konstituierend wirken.

So geht KRACAUER von zwei Grundvoraussetzungen des Filmes aus, die ihn zu Wertkriterien veranlassen, die schließlich zu einer Überwertung des Dokumentarischen bei gleich-

zeitiger Leugnung der Bedeutung ästhetisch-weltanschaulicher Eingriffe in den Gestaltungsprozeß verleiten.
KRACAUER negiert dadurch nicht nur das Spezifische künstlerischer Erkenntnis, die unlösbar mit Wertung verbunden ist, sondern weist auch der Rolle des Autors als aktiv gestaltendes Moment in seiner "Theorie des Films" eine untergeordnete Bedeutung zu:

"Was an Kunst in Filme eingeht, entspringt daher der Fähigkeit ihrer Schöpfer, im Buch der Natur zu lesen" [30] gehört zu den wenigen Rekursen auf die Rolle der Filmautoren im filmkünstlerischen Prozeß.

KRACAUER kommt daher auch schließlich zu der Einschätzung ganzer Genres, die zu einer Entwertung der "Tragödie" z. B. führt:

"Als inneres Geschehen ist das Motiv des Tragischen in der Tat prädestiniert, sich in Story-Form zu vollenden, die ein 'zweckbestimmtes Ganzes' darstellt - wobei der Zweck meistens ein ideologischer ist.
Daß dieses Motiv der Fotografie oder dem Film genauso zuwiderläuft wie begriffliches Denken, folgt schlüssig aus den ihnen immanenten Eigenschaften" [31].

XIV. 5. Exkurs: Film als Zeichengebilde

PETERS betont zwei Momente, aus denen sich ein Film-Bild zusammensetzt:

a) aus dem "Nenn-Moment": als technisches Verfahren in der Vorstellungsschicht

b) aus dem "Denk-Moment" : in der Abbildungsschicht

"Das Denk-Moment oder die Bedeutung des Bildes liegt in der Abbildungsschicht, im Verhältnis von Kamerablick und aufgenommenen Objekt" [32].

Obwohl nun die Filmsprache kein Lexikon besitzt (wobei die Diskussion auf unterschiedliche Weise und auf verschiedenen Ebenen geführt wird: auf der Ebene der Montage, der Einstellung [33]), stellt ein AV-Dokument einen Eingriff in den Erkenntnisprozeß dar, der in ähnlicher Weise wie in der Sprache vor sich geht.

Die Semiotik, als allgemeine Theorie der Zeichen, und die Filmsemiotik, als spezielle Zeichentheorie, stellt einen geschichteten Widerspiegelungsvorgang (siehe 'Schichten' nach PETERS) als Transformationsprozeß der Wirklichkeit dar, in dessen Verlauf primäre und sekundäre modellierende Systeme entstehen.

Primäre und sekundäre modellierende Systeme haben als Grundlage ikonische Zeichen:

"Ein ikonisches Zeichen unterscheidet sich von anderen Zeichen dadurch, daß es die Sache, auf die es hinweist, in solcher Weise darbietet, daß man diese Sache darin unmittelbar, d. H. in anschaulicher Weise, erkennen kann. [34]"

Diese 'Anschaulichkeit' der filmischen Zeichen verändert den Erkenntnisprozeß auf der Stufe der Empfindung und der Wahrnehmung - unabhängig von den Intentionen des Subjekts -.

Dazu schreibt BENJAMIN - fasziniert von dieser Möglichkeit des Films:

"Der Film hat in der ganzen Breite der optischen Merkwelt und nun auch der akustischen, (...) eine Vertiefung der

Apperzeption zur Folge gehabt", wodurch das Medium dazu prädestiniert wird, "die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Wissenschaft" zu fördern.
"Suchen wir zu dieser Situation eine Analogie, so eröffnet sich eine aufschlußreiche in der Renaissance" [35].

Wenn nun BAZIN unter 'Bild' allgemein versteht, was "die Repräsentation auf der Leinwand dem repräsentierten Gegenstand hinzufügen kann", und wenn er damit "die Gestaltung des Bildes und das Hilfsmittel der Montage" versteht [36], und schließlich auch KLUGE, eher auf die Gestaltung bei Dokumentarfilmen verweisend, von drei 'Kameras' spricht - "1. Kamera im technischen Sinn, 2. im Kopf des Filmemachers, und 3. die der Rezeptionsmöglichkeiten des Zuschauers" [37], - , so wird die Notwendigkeit bewußt - durch Einführung von wissenschaftlichen Modellvorstellungen (durch die Thesen LOTMANs) - den filmspezifischen Sachverhalt und damit die allgemeinen Wesensbestimmungen des Films von der Unmittelbarkeit der Praxis vorerst zu abstrahieren.

KLUGES Einteilung nähert sich zum Teil wiederum PETERs Unterscheidung dreier Schichten, aus denen Film-'Bilder' zusammengesetzt sind:

a) aus der materiellen Schicht,
b) aus der Vorstellungsschicht, die auf die Bedeutung der Rezeption verweist, und
c) aus der Abbildungsschicht, die auf das gestaltende Subjekt verweist [38].

Davon ausgehend, daß den Kameras bzw. den verschiedenen 'Schichten' unterschiedliche Bedeutung im fiktionalen wie im dokumentarischen Film zugewiesen werden, und daß eine exaktere Definition dieser unterschiedlichen 'Kameras' bzw. 'Schichten' zur Klärung der Filmspezifik (und damit

zur Unterscheidung von TV-Film und Kino-Film) beiträgt, wird nun im weiteren die Primärstufe, Affinität zum Dokumentarischen, von der Sekundärstufe, Affinität zum Fiktionalen abzugrenzen und ihre Bedeutung zueinander zu bestimmen sein:

XIV. 6. Information als modifizierte Wirklichkeit

Auch ohne besonderem filmischen Gestaltungsniveau schaffen Filmdokumente in tagesaktueller Form Erkenntnisse, die ohne dem medienspezifischen "Nenn-Moment" nicht möglich sind, über Bereiche der objektiven Realität: über Zeit- und Raum Barrieren möglicher individueller Erkenntnis hinweg.

Bedingt durch das vorhandene materiell-technische Instrumentarium verändert die technische Reproduktion die widergespiegelte Wirklichkeit: durch die gewählte Brennweite zum Beispiel, durch bestimmte Lichtstärke des Objektivs, durch Beleuchtungsintensität am Objekt;

andererseits denke man nur an die Reduktion bestimmter Sinnesbereiche, an die Ausschnitthaftigkeit des filmischen Bildes oder an dessen Reduzierung durch zweidimensionales Sehen.

Der Erkenntniswert technischer Reproduktion ergibt sich aus der veränderten Raum-Zeit-Beziehung; neue Erkenntnisse über vertraute Gegenstände wie Veränderung in Bewegungsabläufe werden durch technische Hilfsmittel bei der Aufnahme und Projektion ermöglicht.

Universitätsbibliothek Wien

Festgestellt kann dabei werden, daß das Prinzip der 'Ähnlichkeit' mit der Wirklichkeit nicht dominant für die Erkenntniserweiterung durch Filmdokumente ist, sondern, daß die Wirklichkeit durch technisch-materielles Instrumentarium derart verändert wird, daß dadurch die Dimensionierung der Apperzeption durch informationelle Veränderung neu bestimmt werden kann:

diese Bestimmung erfolgt unabhängig von der konkreten Zuweisung durch einen Autor bereits auf der Stufe der Kamera [39].

Ob diese Veränderung der Information nun dabei einer erweiternden oder verengenden Erkenntnis zuträglich wird, hängt von der Erwartungshaltung des Zuschauers gegenüber dem Filmdokument ab:

so trägt weiters zu einer Vertiefung der Apperzeption aber auch eine Isolierung von Fakten durch Aussonderung von bereits Bekanntem dazu bei, daß Bekanntes leichter wahrgenommen werden und die Orientierung sich auf Unbekanntes stärker konzentrieren kann:

"Die Redundanzprozesse (...) haben den Sinn, dem Menschen (...) die Außenwelt so informationsarm zu machen, daß eine Orientierung und ein geordnetes Verhalten darin möglich wird" [40].

Dabei muß beachtet werden, daß 'sinnvolle' Redundanz vom Ziel der Kommunikationstätigkeit und von den Vorraussetzungen des Partners abhängig

Die Idealvorstellung, eine Äußerung sei dann optimal, wenn sie ein Minimum an Redundanz aufweist, ist insofern nicht haltbar, da bereits die unterschiedlich möglichen Kommunikationsereignisse keine generellen Aussagen zulassen.

Filmdokumente sind deshalb zu den die Wirklichkeit modellierenden Systemen zu rechnen, da sie - unabhängig von der Bestimmung durch den Autor - technisch-materielle Möglichkeiten besitzen, den Erkenntnisprozeß qualitativ und quantitativ zu verändern.

Technische Reproduktion besitzt wissenschaftlichen Charakter, da sie eine Abstraktionsstufe der Wirklichkeit darstellt: das AV-Dokument ist gegenüber dem Wirklichkeitsausschnitt der menschlichen Sinnesorgane Quelle der Information über das zugrundeliegende Original.

Das 'Authentie-Streben' wird im Dokumentarfilm durch das sogenannte "cinema direct" am ehesten realisiert:
diese Richtung des Dokumentarfilmschaffens wuchs in ihrer Bedeutung, als die technischen Voraussetzungen (Synchron-Ton, Handkamera) dazu gegeben waren (z. B.: ROUCH "Jaguar"; 1957; "Moi un noir"; 1959).

XIV. 7. Dokumentarfilm und TV (an Beispielen)

Die Affinität, die das Fernsehen zum Genre des Dokumentarfilms aufweist, läßt sich historisch dadurch z. B. näher fassen, daß mit der Weiterentwicklung des Fernsehens - im angelsächsischen Raum - die Produktion des 'Non fiction'-Films neuen Aufschwung erhielt:
unter dem Einfluß der Radioberichterstattung werden TV-Serien produziert, in denen zuerst das Wort kommt, über das ein Bild gelegt wird: z. B.: "See it now" (MURROW, FRIEDLY, 1951 - 1959).

Mit "Close Up" versucht die ABC die Möglichkeiten des "cinema direct" bereits serienmäßig zu nützen.

Filmemacher wie Richard LEACOCK, Hope RYDEN und James LIPSCOMB arbeiteten für das TV, das Produktionsbedingungen für gezielte Experimente im Dokumentarfilmbereich anbot.

BLUEM unterstreicht die Beziehung zwischen TV und Dokumentarfilmschaffen, wenn er schreibt:

"The intent to persuade and influence, to involve great audiences, to make exciting the great issues and causes of our time, lost its force with the end of violence; and by the time the crises of the world loomed large once more, television had arrived and was to assume this documentary responsibility" 41).

Sieht man für den Dokumentarfilm die primäre Modellierung als 'typisch' an, so muß man gleichzeitig auf die vielfältige Abstufung möglicher Ausdrucksformen verweisen:

so unterscheidet BLUEM drei Methoden des Dokumentarfilms, durch die der primäre modellierende Charakter von AV-Dokumenten zur Wirkung gelangt: 42)

a) Kompilationsfilm
b) die 'Bio graphie' (= Kompilation verbunden mit dramatischen Strukturen)
c) tatsächliche Ereignisse werden dramatisiert: dramatische Richtung, die Beziehung zum TV-Wirklichkeitsspiel aufweist.

Auch in dieser Einteilung kann die zur ersten Systematisierung brauchbare Einteilung primär bzw. sekundär modellierender Stufen erkannt werden, da die Einteilung von a - c eine Hierarchie in der Beteiligung der beiden Stufen aufweist:

a) unveränderte Einstellungen werden durch Montage verknüpft,
in c) reicht der Anteil des Autors bereits bis in das

Arrangement der einzelnen Einstellung.

Eine weitere Systematisierung [43], die zwischen einem "documentary approach" und einem "factual Approach" unterscheidet, unterstreicht ebenfalls die 'Brauchbarkeit' von These 2.

Die Vielfalt möglicher Mischformen, die nur schwer ohne einer Modellvorstellung zu beschreiben und einzuteilen sind, faßt ROTHA zusammen:

"All documentaries are non-fiction films, but not all non-fiction films are documentaries" [44].

Mit These 2 läßt sich eine Skala angeben, deren Meßgröße, mit der sich Mischformen bestimmen lassen, jene Darstellungsmittel sind, mit denen sich - mehr oder weniger - 'Authentie' erzeugen läßt.

Verbunden mit der Meßgröße 'Zeitrelevanz', bestimmbar aus den Kommunikationssystemen, aus These 1 kann bereits mit einer Zuordnung zu bestimmten Spezifika des TV- bzw. Kinospielfilmes begonnen werden.

XIV. 8. Filmkunstwerk als künstlerisches Modell

These 3: Kinofilme und Fernsehsendungen lassen sich als eine in dieser Form einzigartige Synthese von wissenschaftlichen und Spiel-Modellen ansehen, die gleichzeitig Intellekt und Verhalten des Rezipienten organisieren.

Von den unterschiedlichen Möglichkeiten wissenschaftlicher und künstlerischer Erkenntnistätigkeit ausgehend, wird auf Grund von These 3 eine dritte Skala ausgearbeitet, die von der Meßgröße der 'Didaktikrelevanz' bestimmt wird:

ein Filmkunstwerk ist insoweit ein künstlerisches Modell, wie eine Synthese von wissenschaftlichen und Spiel-Modell realisiert werden kann.

KAGAN beschreibt die dialektische Struktur des Kunstwerkes, in dem er von jenem "hohen Maß an innerer Ordnung und Logik der Kunstform" spricht, die "uns nicht in Gestalt eines trockenen rationalen, streng determinierten Systems erscheint, das einen bestimmten Algorhytmus aufweist und formalisiert werden kann", - wie dies am ehesten bei einem Instruktionsfilm naturwissenschaftlicher Disziplinen nachzuweisen ist - , "sondern im Gegenteil, als nicht formalisierbares und unwiederholbares, unikales und darum jedesmal unerwartetes System, das Frucht freier Improvisation zu sein scheint, nicht Ergebnis trockener Berechnung. Die Besonderheiten der Kunstform werden am treffendsten durch den Begriff des "Spiels" umrissen, (...)." [45]

Der 'Spielraum' der Phantasie unterwirft sich dabei niemals gänzlich der bestehenden Regel von "Erzählweisen",

dramatischen Strukturierungen, etc.

Sieht man nun Fernsehen als ein eher publizistisch-journalistisches Medium an (neben dessen Aufgaben als 'reportierendes' Medium), so läßt sich leichter eine Forcierung zum Gebrauch der Didaktik im Sinne einer möglichst linearen Programierung des wissenschaftlichen Modell-Anteiles nachweisen.

Dafür spricht bereits die Strukturierung des Gesamtprogrammes:

das Programm wird in Hinblick auf das Verlangen nach Wissen und (Lebens)-Deutung zusammengesetzt und sichert sich gerade in jenen Teilen des Programmes hohe Einschaltquoten (wie es z. B. aus den Infra-Test-Ergebnissen von März 1981 ersichtlich ist), ohne damit über die tatsächliche Qualität dieser Wissensvermittlung etwas auszusagen:

denn "durch Zeitdruck produzierte Stoffülle und suggerierte Vollständigkeit korrespondieren mit dem Verlangen nach Realitätsflucht - und zwar insofern, als sie eine Ordnung, eine Organisierbarkeit gesellschaftlichen Lebens vortäuschen, die dieses realiter gerade für die Werktätigen nicht hat" [46].

Somit stellt auch die formale Qualität der "Schematisierung" und "Zusammenballung des Stoffes" bereits eine Art 'Superzeichen' dar, das den Informationsfluß gesellschaftsrelevant zu modellieren imstande ist.

Im positiven Fall stellt das in sekundär modellierende System zur Wirkung gelangende 'Spielmoment' eine möglichst wirksame 'Superzeichenbildung' dar, die sich in unterschiedlicher (film)-ästhetischer Weise mit (filmischen Mitteln) realisieren läßt.

Dieses Superzeichen-Gebilde stellt vom informationstheoretischen Standpunkt aus nichts anderes als verschiedene Arten eines 'künstlichen' Informationsabbaues dar.

Die Förderung der operationellen Seite des Denkprozesses mittels Entlastung vordergründiger Lehrinhalte durch Aktivierung des Spielmoments erweitert - im optimalen Fall - den Assoziationsspielraum und damit die Erkenntnismöglichkeit über Bedingungen und Prozesse menschlichen Zusammenlebens.

XIV. 9. Zusammenfassung der drei Thesen

WUSS präzisiert die Systematisierung von Kinospielfilmen und TV-Sendungen dahingehend, daß er eine Konstruktion eines dreidimensionalen Syndromraumes erstellt, indem er an die drei Achsen die Meßgrößen

a) Zeitrelevanz,
b) Authentierelevanz, und
c) Didaktikrelevanz

aufträgt.

Damit "lassen sich bestimmte Besonderheiten in Gestaltung und Wirkung der Mischformen leichter erkennen und besser würdigen. [48)]

Der Versuch einer Etablierung eines Modells zur Systematisierung von Kinospiel- und TV-Filmen kann nur Ansatz dazu sein, der gegenwärtigen Methoden der film- und fernsehwissenschaftlichen Forschung einen weiteren Aspekt hinzuzufügen, der versucht, kybernetische und semiotische Erkenntnisse für die Film- und Fernsehwissenschaft verfügbar zu machen.

Denn, Kategorien und Gesetze der Theaterdramaturgie bzw. aus der Literaturwissenschaft (= rhetorisch-dramenanalytischer Ansatz) können nicht die wesensbedingten Gestaltungsfragen des Mediums Film , deren Genredifferenz noch dessen Abgrenzung zum Medium Fernsehen methodisch gültig erfassen.

ANMERKUNGEN : Kapitel XIV

1. Wolfram Schütte: Mäander durch einen Dschungel, in: Arbeitsgemeinschaft Cinema(Hrsg.):Cinema, 1, Zürich-1980, S 53

2. Verband österr.Kameraleute: Film...,a.a.O.

3. Günter Rohrbach: Das Subventions-TV. Ein Plädoyer für den analytischen Film. Zur frustbeladenen Vernunftehe zwischen Film und Fernsehen(1977),in:Claus Beling:Theorie....,a.a.O., S 163

4. Klaus Brüne:Mehr als Lückenbüßer, in:Kölnische Rundschau(am Sonntag),10.3.1963

5. Rausch:Der Anteil.....,a.a.O., S 98

6. Rausch:Der Anteil.... ,a.a.O., S 99

7. Meyer:Spezifik....,a.a.O., S 162

8. Rohrbach:Das Subventions-TV....,a.a.O., S 164

9. Bundesministerium für Unterricht und Kunst,Abt.44 (Hrsg.): Festivalbeteiligungen geförderter Filme bzw.Filmpreise, Wien-o.Jg.

10. Ruiss,Vyoral:Zur Situation...,a.a.O.,S210-230
siehe auch: Wort-Autoren-Vertrag mit ORF,in:Österreichische Autorenzeitung,Nr2,XXVIJhg.,Juli-1974,S 15-17

11. Szyszkoitz: Welche Wirklichkeit....,a.a.O.

12. Juri Lotman: Thesen zum Problem:Die Kunst als modellierendes System betrachtet(Tesisy k Probleme:Iskusstwo w rjadu modellirujustschich),in:Trudy po znakowym sisteman III, Tartu-1967
siehe dazu auch:Juri M.Lotman:Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt-1973, S96-149

13. Peter Wuss:Zur Gattungsspezifik der Film-und Fernsehkunst,in:Lehrbrief 1/2,Berlin-1973/74

14. Mundis Geflimmer:Wochenschau, in: Profil,Nr.4,Dezember 1970, S 16

15. Georg Lukacs: Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik, Neuwied/Berlin-1967, S 296ff

16. Haberl:Spielfilm im....,a.a.O., S 51

17. Roman Hummel: Kritische Auseinandersetzung mit Objektivitätsverpflichtung und Objektivitätsanspruch des ORF (Diss), Wien-1978

18. ORF-Almanach 1977,....a.a.O., S 377

19. Metz:Semiologie.....,a.a.O., S 34

20. Wilfried Berghahn, in: Filmkritik, Nr.19, München-1961, S 419

21. Erich Fromm: Der moderne Mensch und seine Zukunft, Frankfurt-1960, S 132

22. Fromm:Der moderne Mensch....,a.a.O.

23. Ernst Iros: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich -1957, S 65

24. Pier Paolo Pasolini:Die Sprache des Films,in:Knilli: Semiotik....,a.a.O.S 40

25. Pasolini:Die Sprache....,a.a.O., S 40-43

26. Iros:Wesen....,a.a.O., S 258

27. Karl Marx: MEW 13, S 631ff, Berlin-1969

28. Bertold Brecht:Literatur und Kunst, Bd.18, Berlin-1967, S 161ff

29. Kracauer:Theorie.....,a.a.O. S 57

30. Kracauer:Theorie.....,a.a.O. S 392

31. Kracauer:Theorie...., a.a.O. S 347

32. I.M.Peters:Bild und Bedeutung. Zur Semiologie des Films, in: Knilli:Semiotik....,a.a.O., S 64

33. Peters:Bild....,a.a.O.
Pasolini:Die Sprache.....,a.a.O.

34. Peters:Bild.....,a.a.O., S 60

35. Walter Benjamin:Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt-1973, S 60

36. Bazin: Was ist Kino?.....,a.a.O., S 28

37. Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt-1975, S 202

38. Peters:Bild....,a.a.O., S 56-58

39. Kluge:Gelegenheitsarbeit....,a.a.O.

40. Franz von Cube:Kybernetische Grundlagen des Lernens und Lehrens, Stuttgart-1965, S 206

41. A.William Bluem: Documentary in American Television, New York-1965, S 59

42. Bluem:Documentary.....,a.a.O.

43. Barsam: Nonfiction.....,a.a.O., S 3-8

44. Paul Rotha: Documentary Film, New York-1952, S 30-32

45. Moissej Kagan: Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, Berlin-1974, S 317

46. Holzer:Medien....,a.a.O., S 98

47. Cube: Kybernetische....,a.a.O., S 56ff

48. Peter Wuss: Zum Problem der Systematisierung von Kinofilmen und TV-Sendungen,in:Lehrbrief 3/4, Berlin-1975, S 39

KAPITEL XV: Kino der Zukunft (zur Definition des Kinos)

Die Konfrontation zwischen Kino und Fernsehen zwingt die Filmindustrie und das künstlerische Personal dazu, neue Formen des Kinospielfilmes zu entwickeln.
Dabei spielen eine neue Kinoarchitektur (Cine-Center), neue filmkünstlerische Verfahrensweisen und ein neuartiger Gebrauchwertanspruch des Kinopublikums eine wesensbedingte Rolle.
Dieses 'Neue' wird durch das Nebeneinander von "alten" und "neuen" Medien geprägt.
Mögliche Perspektiven von Interdepenz und Komplementarität verschiedener Kommunikationsformen werden durch das "Rieplsche Gesetz" historisch begründet:

"Es ergibt sich gewissermaßen ein Grundgesetz der Entwicklung des Nachrichtenwesens, daß die einfachsten Mittel, Formen und Methoden, wenn sie nur einmal eingebürgert und brauchbar befunden worden sind, auch von den vollkommensten und höchstentwickeltsten niemals wieder gänzlich und dauernd verdrängt und außer Gebrauch gesetzt werden können, sondern sich neben diesem erhalten, nur, daß sie genötigt werden, andere Aufgaben und Verwertungsgebiete aufzusuchen" [1].

Dieses formulierte Grundgesetz verweist auf die notwendigen ökonomischen, gesellschaftlichen und ästhetischen Veränderungen, die sich aus der Konfrontation der AV-Medien herausbilden (werden).

XV. 1. 'Alte' und 'neue' Medien

Mit dem TV wurde die "historisch gewachsene Komplementärfunktion der Medien aufgestockt" und hat "Kommunikation in der Gesellschaft - zumindestens subjektiv - umfassender gemacht" [2].
Ein Rekurs auf NEGT/KLUGES Konzeption [3] der funktionalen Differenzierung der Massenmedien in "alte" und "neue" läßt uns Kategorien zur Bestimmung einer möglichen Neudefinition des Kinos finden:

Unter "alte" Medien werden Presse, Film, Rundfunk, Fernsehen subsumiert; "neue" Medien (wie Satelliten, Kassetten, Drahtfunk, Computer) werden als - vorläufig - "unproduktive" Medien angesehen;
unproduktiv, da sie bisher noch keine neuen ästhetischen Formen oder Gestaltungsweisen produzieren, sondern als Distributionsapparate der "alten" dienen; jedoch in neuen Schnelligkeits- und Qualitätsdimensionen.

Mangelnde historische Distanz darf nicht dazu verleiten - analog zu frühen Theorien des Fernsehens oder zu historisch überholten Theorien des Kinos - den "neuen" Medien als wesensspezifische Eigenschaft - die Distribution "älter" Medien zuzusprechen.

Weiters, so wird bei NEGT/KLUGE ausgeführt, spezialisieren die "alten" Medien menschliche Sinnestätigkeit während die "neuen" die Sinne tendenziell funktionalisiert synthetisieren.

Kann im Vergleich zwischen Kino und Fernsehen bereits von einer unterschiedlichen, veränderten Wahrnehmungsdisposition der Rezipienten gesprochen werden, die jedoch nicht nur auf Grund der unterschiedlichen Wirkungsweisen der

beiden Medien zustande kommt, sondern ebenso von unterschiedlicher, historisch gewachsener Alltagserfahrung des Publikums auf Grund veränderter Produktionsweisen, so kann als konstituierendes Moment in der Unterscheidung - und damit zur Neudefinition des Kinos - die veränderte Erkenntnisfähigkeit durch Mediengebrauch und Alltagserfahrung herausgestellt werden.

Ausgehend von einer Zweckgerichtetheit menschlicher Sinnestätigkeit muß in der Folge nach dem institutionellen Rahmen, in dem sich das'Kino der Zukunft' ereignen kann, wie nach gesellschaftspolitischen Vorbedingungen gefragt werden, die zu einem 'Kino der Zukunft' führen können.

Die Skepsis gegenüber den 'neuen' Medien in Bezug auf ihre gesellschaftspolitischen Auswirkungen, wie sie RÖSSEL-MAJDAN formuliert, "Einfalt in der Vielfalt: hier und dort dieselbe Information, dieselbe Werbung, dieselben Stars, Vervielfältigung der Menge des Gleichen oder Gleichartigen bringt qualitativ nichts Neues".[4] Diese Gedanken verweisen auch auf die Bedingtheit eines Entwurfes für ein 'Kino der Zukunft', das sich in der 'Originalität' der formalen Vielfalt erschöpfen will, und bricht die zentrale Frage für alle technisch zukünftig möglichen Entwicklungen der AV-Medien auf:
Wer kann unter welcher demokratischer Kontrolle wie über Medien verfügen ?

Einige Daten zur österreichischen Filmindustrie, die zeigen, wie weit eine Neudefinition des Kinos zu einer 'Überlebensfrage' der Filmindustrie (im besonderen der Filmtheater) geworden ist, - aber auch, in welchem institutionellen Rahmen sich ein Kino 'der Zukunft' etablieren kann:

XV. 2. Kino als Mittelstandsbetrieb

Die österreichische Kinolandschaft wird von zwei Entwicklungen gekennzeichnet:
einerseits werden immer mehr Kinos von immer wenigeren Verleihfirmen und Programmierern übernommen;
andererseits ergibt sich für das Kinogewerbe die Notwendigkeit, durch neue kostspielige Formen der Kinoarchitektur, durch neue Formen der Rezeptionsmöglichkeiten sowie durch eine 'alternative' Programmierung (sowohl inhaltliche Alternative, wie z.B. in der Zusammenstellung nach filmgeschichtlichen Aspekten) das Publikum zu erhalten bzw. neue Schichten heranzuführen.

Die Illusion des unabhängig Gewerbetreibenden wird auch in diesem Bereich sozialer Marktwirtschaft durch Monopolisierungstendenzen multinationaler Produktions- und Verleih-ketten (in Österreich, z.B. durch CIC , United Artists) sichtbar desavouiert:

"Die Bedeutung des gewerblichen Mittelstandes liegt in seinem entscheidenden Beitrag zur Funktionsfähigkeit der sozialen Marktwirtschaft" [5].
MÜLLER zeigt im Anhang an eine Repräsentativuntersuchung von 130 Kinobetrieben "Wege zur Erhaltung von Kinos als Mittelbetriebe" auf.
Uneinsichtig in wirtschaftliche Konzentrationsbewegungen führt er 'steuerliche Maßnahmen' und 'Lockerung der Filmbegutachtung' als mögliche staatliche Hilfsaktionen an.
"Hohe Besteuerung der Kinos (in Wien: 15 %) (...) führt zu einer Reihe von Schließungen in Wien (Steuer: Vergnügungs- und Kriegsopferabgabe), und (...) dazu gibt es keine Stadt-und Gemeinde-Förderungsaktionen für zinsbegünstigte Darlehen (...)" [6].

Die Tendenz, kurzfristige Akkumulationsmöglichkeiten durch rationellen Einsatz technischer und menschlicher Kräfte ('Cine-Center') zu erreichen, führte bereits erstmals in den 20-er Jahren zu ähnlichen bis gleichlautenden Forderungen an den Staat, Kinobetriebe auf diesem Wege (durch Steuererleichterungen; zinsbegünstigte Darlehen) zu erhalten [7].

IM 'Kinosterben' wird nicht nur der Interessenskonflikt zwischen Mittelstandsbetrieben und multinationalen Verleihorganisationen sichtbar, sondern die Situation verweist ebenso auch auf einen möglichen Konfliktstoff zwischen Verleihangebot und Kinopublikum:

Letzteres arbeitet PROKOP heraus, wenn er nach den Möglichkeiten 'produktiver Spontaneität' im Kinoerlebnis fragt:

Dem Hinweis, daß "auf einem Markt eine ständige Abstimmung an der Kasse statt(findet), begegnet PROKOP , indem er auf die Bedeutung des ökonomisch-politischen Gesamtzusammenhangs hinweist, der sich im Sozialsystem als 'institutionalisiertes Wert- und Normensystem' [8] niederschlägt.
Innovationen, Kinoarchitektur und Zerteilung von Großraumkinos in "Cine-Centers" sind heutzutage gängige Bemühungen, dem Kinopublikumschwund Einhalt zu gebieten. Statistiken, die in den Jahren 1979/80 einen leichten Anstieg des Publikumsinteresses verzeichnen, werden als vordergründige Legitimationen genommen, Bemühungen in Richtung 'Kinoarchitektur der Zukunft' fortzusetzen.
Ein ausschließlich auf Wirtschaftlichkeit ausgerichtetes Programmierungskonzept wird sich bemühen, viele gleichartige Produkte in Supermarktatmosphäre nebeneinander anzubieten.

"Das Angebot scheint sich mit der vorhandenen pluralen Präferenzstruktur, sowie mit der gesellschaftlichen Wert- und Normstruktur zu decken, wobei das schlichte Vorhandensein unterschiedlicher Produkte - z. B. des Monumentalfilmes wie des Undergroundfilmes, des Bildungsfilms wie des Sexfilmes, des brutalen wie des romantischen Filmes etc. - bereits hinreichendes Indiz für die Realisierung freier Kommunikation, für die Aufnahme der Spontaneität der Massen ist" [9].

Verkleinerte Bildflächen, als technisch-architektonische Folgewirkung, in ehemaligen Großraumkinos laufen den üblichen Kinoerfahrungen zuwider.

Raumerfahrung, als medienspezifisches Kennzeichen des Kinospielfilms, geht tendenziell verlustig und reduziert Kinofilmrezeption auf TV-Erfahrungswerte.

Ein gesellschaftlich verantwortungsbewußtes Programmierungskonzept wird sich bemühen, viele 'gleichartige' Produkte in ihrem kausal-gesellschaftlichen Zusammenhang zu dechiffrieren (Filmreihen, Seminare zur Semantik, Semiotik etc.) und historisch - materialistisch die Entwicklung der AV-Medien zu signalisieren.

Dieser Anspruch an ein 'Zukunftskino' verweist gleichzeitig auch auf die ökonomischen Grenzen, die dem privatwirtschaftlich geführten Kino unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnissen gesetzt sind, bietet jedoch die Perspektive, den unhaltbaren Zustand, daß eine Möglichkeit 'ästhetischer Weltaneignung' weiter vom ausschließlichen Diktat der Wirtschaftlichkeit eingeschränkt werden soll, aufzulösen.

Allein das Angebot auf internationalen Filmfestivals zeigt, welche Restriktion das österreichische Verleihgeschäft setzt, und daß dabei von einer Kultur-Demokratie keinesfalls die Rede sein kann.

Tatsache ist vielmehr, daß mit einer Kinopolitik, wie sie in Österreich (in Abhängigkeit von der BRD) betrieben wird, der österreichischen Bevölkerung wesentliche Errungenschaften menschlichen Geistes- auf dem Gebiete der künstleri - schen Welterfahrung - vorbehalten werden.

Auch auf diesem Gebiet (Kinosektor) ist zu bemerken, daß die Vergesellschaftung der Produktivkräfte (Vielzahl an filmkünstlerischen Produkten mit nationalen Ausprägungen) weiter fortgeschritten ist, und sie deshalb eine umfassendere, alle Gesellschaftsmitglieder einschließende, Aneignung erforderlich macht, als es die gesellschaftlichen Verhältnisse zulassen. Aus dem gleichen Grund erfordern

die Produktivkräfte des Kinos Strukturen, die eine umfassende, uneingeschränkte Aneignung erlauben.

"In der Tat gelang den amerikanischen Monopolen in den fünfziger Jahren mit Hilfe aufwendiger Reklamefeldzüge und hastig entwickelten technologischen Neuerungen - vom dreidimensionalen Film, über Cinerama, Vista Vision, von Super-Scope bis Cinema-Scope - nicht nur die gefährliche Konkurrenz des TV vorübergehend in Schach zu halten, sondern auch die kulturimperialistische Übermacht Hollywoods auf allen Märkten Westeuropas und der unterentwickelt gehaltenen Länder auszubauen" [10].

Forderten bereits in der 1. Republik demokratische Filmkritiker der österreichischen Sozialdemokratie Kinos, die von Arbeiterkollektiven geleitet und programmiert werden, so gibt es 1978 über 20 Kinos der Gemeinde Wien, die die Möglichkeiten besitzen z. B. auch nach anderen als ausschließlich nach wirtschaftlichen Kriterien geführt zu werden; weiters gibt es in Wien Kinos des Restitutionsfonds der SP-Wien, der Wiener Arbeiterheime, Ges. m. b. H.

ROSENFELD greift 1928 in die Diskussion um eine sozialdemokratische Kultur- und Kinopolitik ein, in dem er möglichen Argumenten 'wirtschaftlicher Sachzwänge' entgegnet:

"... allzuoft wird im eigenen Haus der Gegner genährt." Außerdem sei es sehr fragwürdig, "ob, ein Arbeiterkino nur vom Standpunkt des Geschäftes geleitet werden darf, es ist aber nicht fraglich, daß man auch vom Standpunkt des Geschäftes aus ein Arbeiterkino anders führen kann" [11].

XV. 3. Kommunale Kinos als Perspektive ?

Eine wichtige Rolle bei der "Neuorientierung des Kinos" werden kommunale Kinos spielen, wobei als Zwischenform staatliche Unterstützung kleingewerblicher Kinobetriebe zur Realisierung 'kommunaler Kino-Konzeptionen' denkbar ist.
HOFMANN schreibt konzeptiv über die Einrichtung von 'kommunalen Kinos':

"Weil die Inhaber von Kinoketten von dem Produkt, mit dem sie handeln, außer von dessen Ertragswert so gut wie nichts begriffen haben, ist ihnen auch kaum Fehleinschätzung von alternativen Kino-Initiativen anzukreiden, die, außerhalb des Clans organisiert, ihrer Sache durchaus dienen können" [12].
Im Rahmen des staatlichen Interventionismus Innovationsmöglichkeiten für die Kinobranche einerseits zu bieten, andererseits schöpferische, emanzipatorische Entwicklung menschlicher Sinne zu ermöglichen, können als die beiden Hauptmomente kommunaler Filmpolitik angesehen werden.

Nicht nur die konkrete gesellschaftliche Verantwortung einzelner 'Kinomacher' wird Ausschlag über die tatsächlichen Entwicklungsmöglichkeiten "kommunaler Filmeinrichtungen" für die Rezipienten (die über 10-jährige Praxis in der BRD unterstreicht dies augenfällig) geben, sondern auch das Wissen um die Eingebundenheit in ein sozialdemokratisches Kulturkonzept läßt die tatsächliche Entwicklung solcher Einrichtungen umfassender bewerten.

Im Zusammenhang ist klarzustellen, daß es nicht um eine Etablierung kommunaler Kinos gehen kann, die ablösende Funktion bisheriger Kinof ilmvermittlungsmöglichkeiten haben sollen, sondern es geht um kommunale Kinoeinrichtungen, deren Besucher - nicht einzig bildungsmäßig bestimmt - eine Minderheit darstellen.

XV. 4. Kino und Großstadt

Kinos weisen seit ihrer Entstehung eine enge Affinität mit der Entwicklung des Stadtgefüges auf:

So heißt es z. B. bereits 1910: "Die Psychologie des kinematographischen Triumphes ist Großstadt-Psychologie. Nicht nur, weil die große Stadt den natürlichen Brennpunkt für alle Ausstrahlungen des gesellschaftlichen Lebens bildet, im besonderen auch noch, weil die Großstadtseele, die ewig gehetzte, von flüchtigem Eindruck taumelnde, neugierige und unergründliche Seele so recht die Kinematographenseele ist" [13].

So haben auch die ersten Filmaufnahmen der Brüder LUMIERE bzw. die ersten deutschen Film-'Skizzen' ("Leben und Treiben unter den Linden" - 1897) Großstadtleben als Objekte.

So wie Fußgängerzonen geschaffen werden, um der 'Kulturlandschaft' - Stadt neue Möglichkeiten zu eröffnen (den Gewerbetreibenden miteingeschlossen), so gehören auch Kinos dazu, die zur Sicherung der Urbanität und damit zur Steigerung der Lebensqualität beitragen.

"Bedürfnis nach Öffentlichkeit", wie es KLUGE beschreibt, und nach "gemeinsamer Lebenspraxis (...) ist tatsächlich ein Motor, der die Menschen in die abends entvölkerten Strassen(...), in die wenigen Eßlokale und die Kinos treibt(...):in eine der wenigen Einrichtungen, für die die La denschluß-zeiten nicht gelten" [14].

XV. 5. Ideologische Konzeption kommunaler Kinoformen

Kino als "Sammelraum" [15] in ein umfassendes Kulturkonzept zu integrieren, scheint Hauptmotivation für die Initiative 'kommunaler Kinos' zu sein.

Ein weiterer Grund liegt auch darin, daß in jenen 'Kinos der Zukunft', die in Ergänzung des Kinos privaten Kleingewerbes und Monopole etabliert werden, (quasi)-emanzipatorische Modell kultureller Demokratisierung verwirklicht werden sollen; um einen Teil jener Schichten zusammenzufassen, die als Angehörige einer 'Film'- oder 'Mediengeneration', von sozialpolitischen Alternativen desillusioniert und desorientiert, ein "Sehenlernen" sollen (wollen), das zur ästhetischen Sublimierung gesellschaftlicher Deklassierung beitragen kann.

Diese auf das Publikum gerichtete, negativ besetzte Definition 'kommunaler Kinopolitik' erhält dort ihre ideologische Bestätigung, wo in den verschiedenen Konzepten sozialdemokratischer Kulturpolitik Gedanken SCHILLERS über den "dynamischen", den "ethischen" und schließlich über den "ästhetischen Staat" aufzufinden sind, über den es bei SCHILLER heißt:

"Wenn in dem dynamischen Staat der Rechte der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wirken beschränkt - wenn er sich ihm in dem ethischen Staat der Pflichten mit der Majestät des Gesetzes entgegenstellt und sein Wollen fesselt, so darf er ihm im Kreise des schönen Umgangs, in dem ästhetischen Staat, nur als Gestalt erscheinen, nur als Objekt des freien Spiels gegenüberstehen.
Freiheit zu geben durch Freiheit ist das Grundgesetz dieses Reiches" und dieses Reich zeichnet sich dadurch aus, daß "der ästhetische Staat allein sie (die Gesellschaft, Anm. F. G.) wirklich machen kann, weil er den Willen des

Ganzen durch die Natur des Individuums vollzieht" [16].

Und abschließend stellt SCHILLER fest, daß dieser "Staat des schönen Scheins (...) in der Tat (...) nur in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln" zu finden ist, " wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, sondern eigene schöne Natur das Betragen lenkt, wo der Mensch durch die verwickeltsten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld geht und weder nötig hat, fremde Freiheit zu kränken, um die seinige zu behaupten, noch seine Würde wegzuwerfen, um Anmut zu zeigen" [17].

MEHRINGs Kritik an SCHILLERs Konzeption weist den Weg, auf dem mögliche Einwände gegen sozialdenokratische Kulturtheorien beruhen können.

"So kommt SCHILLER denn zu dem Ergebnisse, daß man durch das ästhetische Problem seinen Weg nehmen müsse, um das politische Problem zu lösen, daß der Weg zur Freiheit durch die Schönheit führe. Die ästhetischen Briefe Schillers enthüllen das Geheimnis unserer klassischen Literatur; sie weisen einleuchtend genug nach, weshalb der bürgerliche Befreiungskampf des achtzehnten Jahrhunderts sich in Deutschland auf dem Gebiete der Kunst entfalten mußte. Aber sie geraten selbstverständlich ins Bodenlose bei dem Versuche, den Weg von der ästhetischen Schönheit zur politischen Freiheit zu finden" [18].

Zu unterscheiden ist zwischen'sozialhygienischen-integrationistischen' [19] Kulturkonzepten, die explizit die Gedanken des 'ästhetischen Staates' aufnehmen, und zwischen solchen, die tendenziell unter Einbeziehung der Veränderbarkeit momentaner Gesellschaftsformationen in Richtung kultureller Demokratisierungsweise:

dabei steht BERNSTEINs Bildungsidealismus Pate.
Die letzteren Konzepte (und v. a. deren Praxis) erweisen sich auch dadurch in immer wenigerem Maße tragfähig, wie die Zuschüsse für kulturelle Aktivitäten auf Grund der allgemeinen Krisenerscheinungen in der Wirtschaft zunehmen, und damit die 'sozialhygienisch-integrationistische' Variante Auftrieb erhält.

Wenn der Kunst in den als 'sozialhygienisch-integrationistischen' definierten Kulturkonzepten der Platz zugewiesen wird "weniger Inhalte für Kommunikation (wohl auch diese)" zu vermitteln, sondern "vielmher kommunikative Strukturen" bereitzustellen, so kann die dadurch definierte "Soziokultur" als Versuch gewertet werden, "Kunst als Kommunikationsmedium zu begreifen - als eine und zwar sehr gewichtige Möglichkeit, die plurale (und damit auch in vielfältige Einzelinteressen, Interessenskonflikte, Verständigungsbarrieren zerklüftete) Gesellschaft auf der 'kommunikativen Ebene' zusammenzubringen" [20].

Von diesem Verständnis von Kunst ist es dann nur mehr ein Schritt zur besonderen 'Originalität', "eine Designstrategie" für menschliches Zusammenleben zu entwickeln [21].

Der Bedeutung sozialdemokratischer Reformkonzepte werden dort Grenzen gesetzt, wo man davon ausgeht, daß nicht reformistisches Planspiel, sondern die kommenden gesellschaftlichen Auseinandersetzungen (mit der historischen Kraft des antagonistischen Widerspruches) Inhalte und Formen des 'Kinos der Zukunft' wesentlich mitbestimmen werden.

SCHILLER verweist bei seiner Konzeption des "ästhetischen Staates" sehr wohl bereits auf die 'Befindlichkeit' des Subjekts in der heutigen Gesellschaft, wenn er die (die

Befindlichkeit, Anm. F. G.) als Dualismus begreift: als Doppelung in ein egoistisch-unabhängiges Individuum und in den (klassenindifferenten, Anm. F. G.) abstrakten Staatsbürger.

Parallelen dazu lassen sich im Konzept der "Kulturpartnerschaft" entdecken: dieses geht von "Kultur als Drittpartner gegenüber Staat und Wirtschaft" aus und untermauert "Kulturpartnerschaft" als "Ergänzung der Sozialpartnerschaft im kulturellen Bereich".
"Die Wirtschaft (...) schafft (...) die materiellen Grundlagen von Staat und Kultur. (...). Wo die Naturstoffe auf der einen Seite Quelle des wirtschaftlichen Lebens sind und daher vernünftig abgebaut und wirtschaftlich bearbeitet werden müssen, so liegt die Qu lle, aus der die Kultur schöpft, in den geistigen Kräften und Fähigkeiten des Individuums" [22].

Nur scheinbar führt uns dieser Exkurs weg von der Frage nach dem 'Kino der Zukunft' als Phantasie - und Illusionsprodukt und nach dessen Neuorientierung - in einer Welt der sich ständig entwickelnden AV-Medien.

Doch sieht man sich zum Beispiel die Bedeutung des Österreichischen Gewekschaftsbundes als sozialpartnerschaftliches Instrument österreichischer Gegenwartspolitik an, sieht man dessen Bedeutung bei der Entwicklung und Abfassung des Österreichischen Filmförderungsgesetzes oder desen Rolle bei den verschiedenen ORF-Reformen [23], so kann man daraus schließen, daß eine effektive, d. h. gesellschaftlich tragfähige Grundlage einer zukünftigen Kinopolitik nur unter Einschluß organisatorischer Kräfte im ÖGB möglich sein wird.

In diesem Zusammenhang auf theoretische Kulturkonzepte des ÖGB zurückzugreifen ist deshalb wichtig, um auch dessen gesellschaftliche Grundlagen und damit kulturpolitische Perspektiven realistisch beurteilen zu können.

Wie und wieso sich alte Formen der Massenkommunikation neben neuen erhalten können, ist nicht nur eine Überlebensfrage der österreichischen und internationalen Filmindustrie; darüberhinausgehend solluns die Frage in Richtung auf mögliche 'Produktivität' alter neben den neuen Medien interessieren:

Im Mittelpunkt steht dabei der Mensch als Gattungswesen, das von objektiven, gesellschaftlichen Zusammenhänge wie von subjektiven Bedürfnissen geprägt und verändert wird.

Daher wird auch zu klären sein, wie das Subjekt einer als 'sozial'-verstandenen Kommunikation heute 'beschaffen'ist; welche spezifischen Sinnestätigkeiten ihm zu eigen wurden, welche Interessen das Subjekt - in Wechselwirkung von der Entwicklung der Produktivkraft und der Produktionsverhältnissen - zu fördern imstande ist. Zur Klärung dieser Fragestellung be zutragen muß im Konzept des 'Kinos der Zukunft' angelegt sein. Tatsächlich kann das 'Kino der Zukunft' nur entstehen, wenn Antworten auf diese oben angeführte Fragen gefunden werden.

ANMERKUNGEN : Kapitel XV

1. Wolfgang Riepl: Das Nachrichtenwesen des Altertums, Leipzig-1913, S 4

2. Rausch:Der Anteil....,a.a.O., S 99

3. Oskar Negt, Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt-1972, S 235 - 248

4. Karl Rössel-Majdan, in:Kunst,Medien, Freie Berufe, Nr.1, Wien-1981, S 3

5. Otto F.Müller:Kinos als Mittelstandsbetriebe näher betrachtet, in:Wirtschaftspolitische Blätter, Nr.4-5, Wien-1970, S 286-287

6. Wirtschaftskorrespondenz, 12.4.1973

7. Jahresrückblick, in:Österreichische Filmzeitung, Wien-1927 siehe dazu: Jahresrückblick, in: Österreichische Filmzeitung, Wien-1928

8. Prokop:Materialien....,a.a.O., S 20-25

9. Prokop:Materialien....,a.a.O., S 4

10. Klaus Kreimeier: Kino und Filmindustrie in der BRD, Kronberg/Ts.-1973, S 185

11. Fritz Rosenfeld: Sozialdemokratische Kinopolitik, in: Der Kampf, Nr.4, Wien-1929, S 196

12. Hilmar Hoffmann:Kommunales Kino, in: Karsten Witte(Hrsg.): Theorie des Kino.Ideologiekritik der Traumfabrik, Frankfurt-1972, S 270

13. Hermann Kienzl: Theater und Kinematograph, in: Der Strom, Nr.1,1911/1912, S 219ff

14. Dost, Hopf, Kluge:Filmwirtschaft....,a.a.O., S 93

15. Rudolf Harms:Das Lichtspielhaus als Sammelraum (1926), in:Witte:Theorie....,a.a.O., S 223-229

16. Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen(1793/94), in: Claus Träger(Hrsg.):Über Kunst und Wirklichkeit, Leipzig-1975,S 371

17. Schiller:Über.....,a.a.O., S 374

18. Franz Mehring:Schiller.Ein Lebensbild für deutsche Arbeiter, in:Aufsätze zur Deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth, Gesammelte Werke, Bd.10, Berlin-o.Jg., S 190

19. Hermann Glaser:Kultur und Kulturpolitik in Deutschland, in:Franfurter Hefte,Sonderheft Bundesrepublik, 31.Jg.,Heft 4, 1976
Hermann Glaser:Vom Unbehagen in der Kulturpolitik, in:Politik und Zeitgeschichte, 52, 1972
Hermann Glaser, in:Das Parlament, 6.3.1971

20. Hermann Glaser, Karl Heinz Stahl: Die Wiedergewinnung des Ästhetischen.Perspektiven und Modelle einer Neuen Soziokultur, München-1974, S 25ff

21. Peter Noever:Politik und Kunst-Eine Designstrategie, in:Heinz Fischer(Hrsg.):Rote Markierungen'80, Wien-1980, S 361

22. Gewerkschaft Kunst:Leitlinien.....,a.a.O., S 31

23. Gewerkschaft Kunst,Medien,Freie Berufe(Hrsg.): Appell an das kulturelle Gewissen, in:Zur Zeitpolitik, Wien-1966, S 64ff

L I T E R A T U R

ADLER, Mortimer: Art and Prudence. A Study in practical philosophy, New York-1937

ADORNO, Th.W.: Eingriffe - Neue Kritische Modelle, Frankfurt-1970

ALBRECHT, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über den Spielfilm im Dritten Reich, Stuttgart-1969

ALEXANDER, Georg: Das Kino im Zeitalter seiner elektronischen Reproduzierbarkeit (II), in: EPD-Kirche und Film, Nr.3, März-1979

APPELDORN,Werner van: Die optische Revolution. Die Zukunft der visuellen Medien. Diagnose und Prognose, Hamburg-1972

ARNHEIM, Rudolf: Film als Kunst (1932), Frankfurt-1978

ARNHEIM, Rudolf: The World of the Daytime Serial, in: Wilbur Schramm(Hrsg.): Mass Communication, Urbana-1960

ARNOLD, Heinz Ludwig, REINHARDT,Stephan (Hrsg.): Dokumentarliteratur, München-1973

AUTORENZEITUNG, Österreichische: Wort-Autoren-Vertrag, in: Nr.2,XXVI Jhg., Juli-1974

BÄCHLIN, Peter: Der Film als Ware, Frankfurt-1975

BALAZS, Bela: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst (1949), Wien-1972

BARNOUW, Erik: Documentary. A History of the Non-Fiction Film, Oxford-1976

BARSAM,Richard Meran: Nonfiction Film. A Critical History, London-1974

BAZIN, Andre: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films (eine Auswahl aus der viebändigen Originalausgabe: Qu'est-ce que le cinema?, Paris-1958 bis 1962), Köln-1973

BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt-1973

BERELSON, Bernard: Content Analysis in Communication Research, Glencoe-1952

BERELSON, Bernard: Content Analysis, in: LINDZEY, G.:Handbook of Social Psychology (Bd.1), Massachussetts-1954

BERGHAHN, Wilfried, in: Filmkritik, Nr.19, München-1961

BERLINER Filmfestspiele: Programmunterlagen der XXIX, Berlin-1979

BERNER, Dieter; PEVNY, Wilhelm; TURRINI, Peter: Geschichten zur eigenen Geschichte. Ein Gespräch während den Dreharbeiten zu "Die feindlichen Brüder", in: ORF-Spezialinformation, Das Fernsehspiel in FS 1, November'78-Jänner'79

BESSLER, H.J.: Aussageanalyse, Bielefeld-1970

BIERBAUMER, Ulf(Hrsg.): Peter Turrini: Ein Lesebuch, Wien-1979

BLUEM, A.William: Documentary in American Television, New York-1965

BÖRGE, Vagn: Weltmacht Film: Das gesistige Gesicht einer neuen Kunst, Wien-1960

BLUMENBERG, Hans C.: Das offene Meer der Wirklichkeit. Zum Verhältnis der konkurrierenden Medien Film und Fernsehen, in: Manfred BRAUNECK (Hrsg.): Film und TV, München-1980

BRECHT, Bertold: Literatur und Kunst, Bd.18, Berlin-1967

BRECHT, Bertold: 70.Abteilung des Kleinen Organon, in: Werner HECHT(Hrsg.): Schriften über das Theater, Berlin-1977

BRÜNE, Klaus: Mehr als Lückenbüßer, in: Kölnische Rundschau (am Sonntag), 1o.3.1963

BRÜNE, Klaus: Vorwort, in: Spielfilmbroschüre 64/65, Köln-1965

BRÜNE, Klaus: Kein Lückenbüßer mehr. Der Kinofilm, in: Christian LONGOLIUS (Hrsg.): Fernsehen in Deutschland - Gesellschaftspolitische Aufgaben und Wirkungen eines Mediums, Mainz-1967

BRUHN, Wolfgang: Die Illusion des Authentischen: Das Dokumentarspiel, in: Christian LONGOLIUS(Hrsg.): Fernsehen in Deutschland, Mainz-1967

BUNDESMINISTERIUM für Unterricht und Kunst: Kunstbericht'75, Wien-1976

BUNDESMINISTERIUM für Unterricht und Kunst: Förderungsrichtlinien (Regierungsvorlage), Wien-12.3.1980

BUNDESMINISTERIUM für Unterricht und Kunst: Festivalbeteiligung geförderter Filme bzw.Filmpreise, Wien-o.Jg.

BURG, Vinzenz B.: Die Fortsetzung der Reklame mit anderen Mitteln. Kritik an den Kino-Magazinen des Fernsehens, in: Günther PFLAUM(Hrsg.): Jahrbuch 79/80, Berichte, Kritiken, Daten, München/Wien-1979

CANARIS, Volker: Produktionsunterschiede von elektronischen Fernsehspiel und Fernsehfilm - Vorläufige Thesen zu ästhetischen und anderen Folgen, in: Peter von RÜDEN: Das Fernsehspiel, München-1975

COHEN-SEAT, Gilbert: Film und Philosophie (Essay sur les Principes D'une Philosophie du Cinema, Bd.I., Paris-1946), Gütersloh-1962

CORNWALL-CLYNE, Adrian: Colour Cinematography, London-1951

CUBE, F.von: Was ist Kybernetik, Stuttgart-1967

Cube, F.von: Kybernetische Grundlagen des Lernens und Lehrens, Stuttgart-1965

DADEK, Walter: Das Filmmedium. Zur Begründung einer allgemeinen Filmtheorie (Neue Beiträge zur Film-und Fernsehforschung, Bd.8), München/Basel-1968

DARD, Michael: Valeur humaine du cinema, Paris-1928

DE SOLA POOL, J.: Trends in Content Analysis, Urbana-1959

DICHTER, Ernest Ltd.: Bericht zu einer motivpsychologischen Studie über die Einstellung des deutschen Publikums gegenüber dem Kino bzw. Filmtheater in seiner derzeitigen Erscheinungsform, Berlin-1969

DIETRICH, Margarethe: Sinn und Notwendigkeit von integrativwissenschaftlicher Grundlagenforschung in ihrer Beziehung zur Theaterwissenschaft (Mitschrift einer Vorlesung), Wien-o.Jg.

DOKUMENTATIONSZENTRUM, Action(Hrsg.): Katalog gefördeter österreichischer Filme, Wien-o,Jg,

DOST, Michael: HOPF, Florian; KLUGE, Alexander: Filmwirtschaft in der BRD und in Europa. Götterdämmerung in Raten, München-1973

DRÖGE, Franz: Wissen ohne Bewußtsein - Materialien zur Medienanalyse, Frankfurt-1972

ECKERT, Gerhard: Die Kunst des Fernsehens, Emstetten-1953

ECO, Umberto: Die Gliederung des filmischen Codes, in: Friedrich KNILLI: Semiotik des Films,München-1971

EISENSTEIN, Serge: Gesammelte Aufsätze I., Zürich-o.Jg.

EISENSTEIN, Serge: Dialektische Theorie des Films(1929), in: Dieter PROKOP:Materialien zur Theorie des Films: Ästhetik-Soziologie-Politik,München-1971

ELST, Gerd van: Fernsehen und Emanzipation, Köln-1978

ENZENSBERGER, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien, in: Kursbuch 20, März 1970

ERNST, Gustav: Zur Rezeption von Exit...Nur keine Panik, in: Wespennest, Nr.40, Wien-1980

ETATS GENERAUX DU CINEMA: Geschichte, Projekte, Strukturen, in: Dieter PROKOP: Materialien zur Theorie des Films: Ästhetik-Soziologie-Politik, München-1971

FABRIS, Heinz: Die Herrschaft der Souffleure, in: Wiener Tagebuch, Wien-1976

FECHNER, Eberhard: Über das Dokumentarische in Fernsehspielfilmen, in: Akzente 20, Heft 4, -1973

FELONOW, Kew: Film als Montage, Babelsberg-1972

FILMARCHIV, Österreichisches(Hrsg.): 25 Jahre Langfilme im Fernsehen Österreichs (Kinofilme), Bd.II, Wien-1980

FILMTAGE, Verein Österreichische: Film in Österreich, Velden-1977

FILMTAGE, Österreichische: Resolution, Kapfenberg-19.11.1978

FILMTAGE, Österreichische: Pressespiegel: Austrian National Tourist Office:...just made for the cinema, Kapfenberg-1979

FILMTAGE, Österreichische(Hrsg.): Die Filmförderung der Länder und der Gemeinde Wien 1970-1979, Kapfenberg-1980

FILMSERVICE, Österreichisches : Gratis-Film-Katalog, Wien-1980

FILMZEITUNG, Österreichische: Jahresrückblick, Wien-1927

FILMZEITUNG, Österreichische: Jahresrückblick, Wien-1928

FISCHER, Heinz(Hrsg.): Das politische System Österreichs, Wien-1974

FISCHER-KOWALSKI: BUCEK,Josef: Ungleichheit in Österreich. ein Sozialbericht, Wien-1979

FREILICH, Semjon: Dramaturgie des Films, Berlin-1964

FREUNDE DER DEUTSCHEN KINEMATHEK: Verleihkatalog 7*/79, Berlin-1978

FRIESENBICHLER, Hubert: Bemerkungen zum Film: Fremde in der Heimat, in: Wiener Tagebuch, Nr.11, Wien-1975

FROMM, Erich: Der moderne Mensch und seine Zukunft, Frankfurt-1960

GANDELA, Jürgen: Zur Einführung des Farbfernsehens in der BRD, in: Dieter PROKOP(Hrsg.): Massenkommunikation. 1.Produktion, Frankfurt-1974

GEDÖ, Andras: Philosophie der Krise, Berlin-1978

GEYERHOFER, Friedrich; HOPP, Michael: Die eiserne Maske, in: Neues Forum, Heft 282/283, Wien-1977

GERBNER, George: Framework for the Study of Communication, New York-1963

GESEK, Ludwig: Film im Umbruch, in: Erich FELDMANN, Hermann M.GÖRGEN, Martin KEILHACKER (Hrsg.): Film-und Fernsehfragen. Vorträge der dritten wissenschaftlichen Tagung der Deutschen Gesellschaft für Film-und Fernsehforschung e.V., Emsdetten-1961

GESELLSCHAFT FÜR FILMWISSENSCHAFT: Filmkunst-Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft, Wien-1970 bis 1979

GEWERKSCHAFT KUNST, MEDIEN, FREIE BERUFE: Leitlinien zur Kulturpolitik, Kultur als 3.Kraft, Wien-o.Jg.

GEWERKSCHAFT KUNST, MEDIEN, FREIE BERUFE: Appell an das kulturelle Gewissen, in: ZUR ZEITPOLITIK, Wien-1966

GIROD, Martin E.: Cinelibre - Weitermachen - oder was sonst? in: SCHWEZERISCHE GESELLSCHAFT SOLOTHURNER FILMTAGE(Hrsg.): Über die Situation des schweizerischen Filmschaffens, Solothurn-1976

GLASER, Hermann: Vom Unbehagen in der Kulturpolitik, in: Politik und Zeitgeschichte, Nr.52, -1972

GLASER, Hermann; STAHL, Karl-Heinz: Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer Neuen Soziokultur, München-1974

GLASER, Hermann: Kultur und Kulturpolitik in Deutschland, in: Frankfurter Hefte, Sonderheft Bundesrepublik, 31.Jg., Heft 4, - 1976

GOTTSCHALK, Hans: Fernsehspiel und Fernsehfilm(1954), in: Claus BELING(Hrsg.): Theoriedes Fernsehspiels, Heidelberg-1979

GOTTSCHALK, Hans: Grundsätzliche Überlegungen zum Fernsehspiel, in: Rundfunk und Fernsehen, 4 - Heft 2, -1956

GOTTSCHALK, Hans: Was ist Fernsehspiel (1966) ?, in: Claus BELING(Hrsg.): Theorie des Fernsehspiels, Heidelberg- 1979

GRAFE, Frieda; PATALAS,Enno: Warum wir das beste Fernsehen und deshalb das schlechteste Kino haben, in: Filmkritik, Nr.9, München-1970

GREGOR, Ulrich: Geschichte des Films, München-1978

GUBACK, Thomas: Hollywood - Imperialismus in Europa,in: Filmkritik 11, München-1968

HABERL, Georg: Ästhetik der Massenkommunikation. Epische Kompetenz als erkenntnistheoretischer Strukturierungsbegriff einer Theorie des Films (Diss.), Wien-1978

HAGEMANN, Walter: Der Film - Wesen und Gestalt (Bd.5, Beiträge zur Publizistik), Heidelberg-1956

HARMS, Rudolf: Das Lichtspielhaus als Sammelraum (1926), in: Karsten WITTE(Hrsg.): Theorie des Kinos, Frankfurt-1972

HEGEL, G.W.F.: Vorlesungen über die Ästhetik, Frankfurt-1977

HEMBUS, Joe: Der Deutsche Film kann gar nicht besser sein, Bremen-1961

HICKETHIER, Knut: Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951-1977, Stuttgart - 1980

HOFFMANN, Hilmar: Kommunales Kino, in: Karsten WITTE(Hrsg.): Theorie des Kinos, Frankfurt-1972

HOLZER, Horst: Medien in der BRD. Enwicklungen 1970-1980, Köln-1980

HOLZINGER, Lutz; SPRINGER, Michael: Untersuchung des Institutes für Gesellschaftspolitik, in: Volksstimme,16.3.1974

HUACO, George A.: Elemente einer Soziologie der Filmkunst, in: Berkeley Journal of Sociologie, 7, 1962, in: Dieter PROKOP: Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik-Soziologie-Politik, München-1971

HUMMEL, Robert: Kritische Auseinandersetzung mit Objektivitätsverpflichtung und Objektivitätsanspruch des ORF (Diss.), Wien-1978

HUMMEL, Robert (Projektleiter): Repräsentanz von Arbeitswelt in den Programmen des Österreichischen Fernsehens sowie in ausgewählten Informationsbeiträgen des Hörfunks. Eine inhaltsanalytische Untersuchung (im Auftrag des ÖGB), in: Information und Meinung, 2a Sonderheft, 10.Jhg., Wien-1979

INFELD, Justus: Der Film als Kunstwerk, Basel-1958

IROS, Ernst: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich-1957

JARVIE, I.C.: Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie, Stuttgart-1974

KAGAN, Moissej: Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, Berlin-1974

KALMUS, Natalie M.: Color Consciousness, in: Journal SMPTE, Vol.25, Nr.2, 1935

KALTOFEN, Günter: Das Bild, das deine Sprache spricht, Berlin-1962

KIENZL, Hermann: Theater und Kinematograph, in: Der Strom, Nr.1, 1911/1912

KLUGE, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt-1975

KNILLI, Friedrich: Lieutenant Gustl - ein k.und k.Antisemit aus bundesrepublikanischer Sicht, in: Friedrich KNILLI, Knut HICKETHIER und Wolf Dieter LÜTZEN: Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung ? München-1976

KOCH, Renate: Vorwort, in: Christian METZ: Semiologie des Films, München-1972

KOLM-VELTEE, H.W.: Konzept zur Reaktivierung des Österreichischen Films durch ein Österreichisches Filmförderungsgesetz, Wien-1976

KRACAUER, Siegfried: Für eine qualitative Inhaltsanalyse, in: Ästhetik und Kommunikation, - 1972

KRACAUER, Siegfried: Theorie des Films (Theory of Film, New-York - 1960), Frankfurt-1973

KREIMEIER, Klaus: Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945, Kronberg/TS.-1973

KREISKY, Bruno: Für ein modernes Österreich (Regierungserklärung), Wien-1970

KRONER, Marion: Film. Spiegel der Gesellschaft ? Inhaltsanalyse des jungen deutschen Films von 1962-1969, Heidelberg- 1973

KUCHENBUCH, Thomas: Filmanalyse. Theorien-Modelle-Kritik, Köln-1978

KURATORIUM NEUER ÖSTERREICHISCHER FILM: Podiumsgespräch in St.Veit, in: Arbeiter-Zeitung, 12.12.1970

LEHNER, Fritz: Tendenzfilm? Ein Gespräch mit Fritz Lehner in Kärnten kurz vor Beendigung der Dreharbeiten, in: ORF-Spezialinformation, Das Fernsehspiel in FS 1, April-Mai'79

LENHARDT, Helmut: Der Orf und seine Partner, in: ORF-Almanach - 1974

LHOTZKY, Georg: Über die Arbeit..., in: Spezialinformation: Das Fernsehspiel in FS 1, August-Oktober'78

LOTMAN, Juri: Thesen zum Problem: Die Kunst als modellierendes System betrachtet (Tesisy k Probleme: Iskusstwo w rjadu modellirujustschich), in: Trudy po anakowym sisteman III, Tartu-1967

LOTMAN, Juri: Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt-1973

LUKACS, Georg: Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik, Neuwied/Berlin-1967

LUXENBURG, Rosa: Sozialreform. oder Revolution, in: Schriften zur Theorie der Spontaneität, Hamburg -1970

MAGENSCHAB, Hans: Demokratie und Rundfunk. Hörfunk und Fernsehen im politischen Prozeß Österreichs, Wien-1973

MAHDAVI, Mansur: Anmerkungen zur Filmsituation, in: Materialien der 3.Österreichischen Filmtage, Kapfenberg-1979

MALETZKE, Gerhard: Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik, Hamburg-1963

MARCUSE, Herbert: Psychoanalyse und Politik, Frankfurt-1968

MARX, Karl; ENGELS,Friedrich:Werke, Bd.3, Berlin-1958

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich: Werke, Bd.13, Berlin-1969

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich: Das Kapital, Bd.3, Berlin-1964

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich: Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie, Berlin-1953

MEHNERT, Hilmar: Entwurf einer Farbendramaturgie für Spielfilme (Diss.), Berlin-1967

MEHRING, Franz: Schiller. Ein Lebensbild für deutsche Arbeiter, in: Aufsätze zur Deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth, Gesammelte Werke, Bd.10, Berlin-o.Jg.

METZ, Christian: Semiologie des Films, München-1972

MEYER, Andreas: Spezifik und Komplementarität der Medien (Magisterarbeit), München-1976

MLADJE, Klub: Zum TV-Film:"Fremde in der Heimat", Klagenfurt-o.Jg.

MORIN, Edgar: Der Mensch und das Kino (Le Cinema ou L'homme Imaginaire, Paris-1956), Stuttgart-1958

MÜLLER, Otto F.: Kinos als Mittelstandsbetriebe näher betrachtet, in: Wirtschaftspolitische Blätter, Nr.4-5, Wien-1970

NEGT, Oskar; Kluge, Alexander: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt-1972

NOEVER, Peter: Politik und Kunst - Eine Designstrategie, in: Heinz FISCHER(Hrsg.): Rote Markierungen '80, Wien-1980

NOLLE-NEUMANN, Elisabeth(Hrsg.): Publizistik, Frankfurt-1971

OSGOOD, Charles; ANDERSON, L.: Certain Relations Experienced Contingencies, Association, Structure and Contingencies, in: Encodes Messages: American Journal of Psychology, Vol.70

OSTERLAND, Martin: Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebotes der Jahre 1949-1964, Stuttgart-1970

PASOLINI, Pier Paolo: Die Sprache des Films, in: Friedrich KNILLI: Semiotik des Films,München-1971

PETERS, I.M.: Bild und Bedeutung. Zur Semiologie des Films, in: Friedrich KNILLI: Semiotik des Films, München-1971

PEVNY, Wilhelm: Fest steht, in: Arbeiter-Zeitung, 22.12.1978

PEVNY, Wilhelm; TURRINI, Peter: Mutmacher Alpensaga, in: Volksstimme, 17.12.1979

PIAGET, J.: Psychologie der Intelligenz, Zürich/Stuttgart-1966

PIECHOTTA, Hans-Joachim: Zu Enzensbergers Baukasten zu einer Theorie der Medien, in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 2, 1.Jg.-1970

PLUCH, Thomas: Ich schrieb als Beteiligter, in: ORF-Spezialinformation: Das Fernsehspiel in FS 1, April'79-Mai'79

POIDINGER, Günther: Ganz schön abhängig, in: Die Zukunft, Nr.15/16, August 1973

POPP, Paul: Wir sind selbständig. Gerd Bacher, in: Kurier, 15.9.1971

PRAGER, Gerhard: Die Bedeutung des Fernsehspiels für das Programm, in: Christian LONGOLIUS(Hrsg.): Fernsehen in Deutschland - Gesellschaftspolitische Aufgaben und Wirkungen eines Mediums, Mainz-1967

ÖSTERREICHISCHER RUNDFUNK und FERNSEHEN(Hrsg.):
ORF-Almanach 1974, Wien-o.Jg.

ÖSTERREICHISCHER RUNDFUNK UND FERNSEHEN(Hrsg.):
ORF-Almanach: Professionalismus als Prinzip, Wien-1977

ÖSTERREICHISCHER RUNDFUNK und FERNSEHEN (Hrsg.):
ORF-Almanach 1980

ÖSTERREICHISCHE VOLKSPARTEI (ÖVP)(Hrsg.): Film und Video, in: Neue Wege für Österreich. Liberale Medienpolitik, Nr.16, Wien-1979

PETZOLD, Friederike: Toilette, in: 9.Internationales Forum des Jungen Films, Nr.5, Berlin-1979

PISSAREW, Dmitri I.in: W.I.LENIN: Was tun?, Werke Bd.5

PRESSE, die: Filmproduzenten brauchen Hilfe. Auftragsbücher nur spärlich gefüllt, 22.9.1978

PROFIL: Mundis Geflimmer: Wochenschau, Nr.4, Dezember 1970

PROKOP, Dieter: Soziologie des Films, Neuwied und Berlin -1970

PROKOP, Dieter: Massenkultur und Spontaneität. Zur veränderten Warenform der Massenkommunikation im Spätkapitalismus, Frankfurt-1974

PROKOP, Dieter: Drei Thesen über Filmpolitik, Filmwirtschaft und Filmkunst, in: Michael DOST, Florian HOPF, Alexander KLUGE: Filmwirtschaft in der BRD und in Europa, München-1973

RAUSCH, Herbert: Der Anteil des TV am Strukturwandel des Spielfilms in der BRD (Diss.), Salzburg-1977

RECHTSANWALTKAMMER, Ausschuß der Steiermärkischen: Aussendung des Gesetzesentwurfes zur Begutachtung, Graz-1979

REICHERT, Liselotte: Wie österreichisch ist der ORF, in: Die Presse, 21.11.1970

REITZ, Edgar; KLUGE, Alexander: Wort und Film, in: Sprache im technischen Zeitalter, Heft 13, 1965

RIEPL, Wolfgang: Das Nachrichtenwesen des Altertums, Leipzig-1913

RITSERT, Jürgen: Inhaltsanalyse und Ideologiekritik. Ein Versuch über kritische Sozialforschung, Frankfurt-1975

RÖSSEL-MAJDAN, Karl: in Kunst, Medien, Freie Berufe, Nr.1 Wien-1981

ROHRBACH, Günter: Das Subventions-TV. Ein Plädoyer für den analytischen Film. Zur frustbeladenen Vernunftsehe zwischen Film und Fernsehen(1977) , in: Claus BELING: Theorie des Fernsehspiels,Heidelberg-1979

ROMM, Michail: Bemerkungen über die Filmmontage, Berlin-1959

ROSENFELD, Fritz: Sozialdemokratische Kinopolitik, in: Der Kampf, Nr.4, Wien-1929

ROTHA, Paul: Documentary Film, New York-1952

RÜLICKE-WEILER, Käthe: Die Dramaturgie Brechts, Berlin--1966

RUISS, Gerhard; VYORAL, J.A.: Zur Situation Junger Österreichischer Autoren. Eine Bestandsaufnahme der gegenwärtigen österreichischen Literaturszene, Wien-1978

SADOUL, Georges: Geschichte der Filmkunst (Histoire General Du Cinema, Paris-1945), Wien-1957

SCHEUGL, Hans; SCHMIDT jr., Ernst: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde - , Experimental- und Undergroundfilms (2.Bd.), Frankfurt-1974

SCHILLER, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1793/94), in: Claus TRÄGER(Hrsg.): Über Kunst und Wirklichkeit, Leipzig-1975

SCHMIDT jr., Ernst: Österreichische Avantgarde - und Undergroundfilm 1950-1980, in: ÖSTERREICHISCHE GESELLSCHAFT FÜR FILMWISSENSCHAFT, KOMMUNIKATION - und MEDIENFORSCHUNG(Hrsg.), Folge 6, Wien-1980

SCHNEIDER, Peter: Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution, in: Kursbuch 16, Frankfurt-1969

SCHRAMEK, Kurt: Filmangebot in Österreich, in: VERBAND ÖSTERREICHISCHER KAMERALEUTE: Film und Filmschaffende, Wien - o.Jg.

SCHUMACHER, Beatrix; BEHRENS, Gloria; BORCHARD, Leo und GANSERA, Rainer(Hrsg.): Filmische Avantgarde und politische Praxis - Gruppe Cinethique, Hamburg-1973

SCHÜTTE, Wolfram: Mäander durch einen Dschungel, in: ARBEITSGEMEINSCHAFT CINEMA (Hrsg.): Cinema, 1, ZÜRich-1980

SEKTION FILM UND FERNSEHFILM: Forderungen zur Filmförderung. Konzept , in: Kunst, Medien, Freie Berufe, Nr.12, Dez. 1978

SIGNITZER, Benno(Projektleiter): Massenmedien in Österreich, Statistik der Produktionskosten 1973-1975, Salzburg-1979

SIMMER, Rudolf: Experimentelle Forschungsergebnisse auf dem Gebiete der Fernsehforschung mit besonderer Berücksichtigung der Inhaltsanalyse - dargestellt am Beispiel des ORF (Diss.), Wien - 1973

SINOWATZ, Fred: Parlamentarische Korrespondenz, 13.3.1974

SOZIALISTISCHE PARTEI DEUTSCHLANDS (SPD): Filmpolitische Leitsätze, in: der Spiegel, Nr.9, 3.5.1976

SOZIALISTISCHE PARTEI ÖSTERREICHS (SPÖ): Arbeitskreis Film, in: Medien, der Bericht der Medienkommission an den Bundesparteitag der SPÖ, Wien-1974

STABERL: Wo man Scheiße subventioniert, in: Kronen-Zeitung, 20.11.1977

STATISCHE NACHRICHTEN, Nr.3, 1976, (Beilage zu Zl.4350 und schriftliche Auskunft vom Statist.Zentralamt, 12.6.1976), Wien-1977

STEPANIK, Lucky: Über die Arbeit mit der Ikegami. Auszüge aus einem Gespräch während der Dreharbeiten , in: ORF- Spezialinformation: Das Fernsehspiel in FS 1, August-Oktober'78

STORZ, Oliver: Gibt es schon Fernsehregeln, und wie kann man sie lernen ?, in: Anne Rose KATZ(Hrsg.): Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen, München 1963

STRAUB, Jean-Marie: Ein Film...., in: Der Spielfilm im ZDF, Mainz-1971

STRIZEK, Peter: Daten zu Angebot und Nutzung der Massenmedien im Bereich der Stadt Salzburg (Diss.), Salzburg-1976

STRÖBITZER, Hans: Konsul auf Lebenszeiten, in: Information und Meinung, Nr.2, 2.Jhg., Februar 1971

STÜCKRATH, Fritz: Der Film als Erziehungsmacht, Hamburg-1953

SYNDIKAT der Filmschaffenden Österreichs: Statuten des Vereines, Wien-1976

SYNDIKAT der Filmschaffenden Österreichs: Überlegungen und Materialien zu einem österreichischen Filmförderungsgesetz, Wien-1976

SYNDIKAT der Filmschaffenden Österreichs: Maßnahmenkatalog zum Filmförderungsgesetz, Wien-1977

SZYSZKOWITZ, Gerald: Das Fernsehspiel als "Seismograph" der Gegenwart, in: ORF-Spezialinformation: Das Fernsehspiel in FS 1, November'77 - Jänner'78

SZYSZKOWITZ, Gerald: Neue Filme aus Österreich, in: ORF-Spezialinformation: Das Fernsehspiel in FS 1, Februar - April'78

SZYSZKOWITZ, Gerald: Ein Vierjahresplan für die Autoren-Schulung 1978-1982, in: ORF-Spezialinformation: Das Fernsehspiel in FS 1, August - Oktober'78

SZYSKOWITZ, Gerald: Das Kabel kommt - Was tut das Fernsehspiel ? , in: ORF-Spezialinformation: Das Fernsehspiel in FS 1, November'78 - Jänner'79

SZYSZKOWITZ, Gerald: Welche Wirklichkeit zeigt das Fernsehspiel ? , in: ORF-Spezialinformation: Das Fernsehspiel in FS 1, April - Mai'79

UNGUREIT, Heinz: Gehört der Spielfilm nur dem Kino?, in: ZDF-Zentralarchiv, Mainz-1974

VERBAND ÖSTERREICHISCHER KAMERALEUTE: Film und Filmschaffende in Österreich. Produktionsergebnisse der Filmwirtschaft 1972-1976, Wien-o.Jg.

VIDEOINITIATIVE GRAZ (Hrsg.): Arbeiter machen Programm, Graz-1980

WALDMANN, Werner: Das deutsche Fernsehspiel. Ein systematischer Überblick, Wiesbaden-1977

WEBER, Max: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen-1922

WEMBER, Bernward: Objektiver Dokumentarfilm? Modelle einer Analyse und Materialien für den Unterricht, Berlin-1972

WIEBEL, Martin: Vom Schriftsteller zum Soziographen. Plädoyer für das Wirklichkeitsspiel (1973), in: Claus BELING (Hrsg.): Theorie des Fernsehspiels, Heidelberg-1979

WILDENHAHN, Klaus: Über synthetischen und dokumentarischen Film, Berlin-1973

WIRTSCHAFTSKORRESPONDENZ, 12.4.1973

WITTICH, Dieter; ZELL, Hannes: Der Film als soziale Handlung, Wien-1975

WUSS, Peter: Zum Problem der Systematisierung von Kinofilmen und TV-Sendungen, in: Lehrbrief 3/4, Berlin-1975

WUSS, Peter: Zur Gattungsspezifik der Film-und Fernsehkunst, in: Lehrbrief 1/2, Berlin-1973/74

ZENKER, Helmut: Zu diesem Film: Schwitzkasten, in: 9.Internationales Forum des Jungen Films, Nr.7, Berlin-1979

N A C H W O R T - Zusammenfassung

Dem Ziele der vorliegenden Arbeit - aus Teilaspekten und Problemstellungen der Film- und Fernsehforschung dem jeweiligen Medium adäquate Inhalts - und Aussageanalysen zu entwickeln, diese an österreichischen Medienprodukte zu überprüfen und ein aus den Medienprodukten ableitbares Menschenbild zu entwerfen, kann in dem Maße entsprochen werden, wie es gelingt, Produktion, Distribution und Aneignung als - für das medial vermittelte Menschenbild - gleichrangig konstituierende Momente zu erkennen.

Konfrontiert mit der Schwierigkeit, über Einzel - aussagen zur Organisation und Struktur von TV und Kino als Kommunikationssysteme, zur Problematik der spezifischen Medienanalyse sowie zum Zusammenhang zwischen differenzierter Geschichtsaufarbeitung und Geschichtsbewußtsein und reflektierten Menschen - bild verallgemeinerbare Schlußfolgerungen zu erarbeiten, kann als Ergebnis der Arbeit die Tatsache angesehen werden, daß

a) eine dem modernen Medienverständnis entsprechender Zugang zu den Theorien Bazins, Kracauers und Eisensteins gefunden wird, der

b) zu Aussagen führt, die die sich zunehmend entwikkelnde Interdepenz und Komplementarität der AV-Systeme, die technisch reproduzierbar sind, in ihrer Dynamik wie in ihren Erscheinungsformen berücksichtigt.

Dabei wird aus dem Einzelprodukt (s. Kapitel X, Kapitel XI) bedeutsame Tendenzen und Gestaltungsformen abgeleitet, vom untersuchten Gegenstand abstrahiert und mit den aus der Tradition der Filmtheorie und - geschichte entnommenen, historisch gewachsenen Thesen zu filmspezifischen Erscheinungsformen konfrontiert.

Das konkrete Produktbeispiel ("Das Dorf an der Grenze") wird in ausgesuchten Sequenzen einzeln und im Zusammenhang mit einem zweiten Beispiel (" Die feindlichen Brüder") untersucht.

Es ist kein Zufall, daß zwei TV-Filmproduktionen als Untersuchungsgegenstand herangezogen werden. Vielmehr ist es Ausdruck dafür, daß sich im Rahmen des Kommunikationssystems TV die gesellschaftliche Realität und filmische Entwicklungstendenzen qualitativ und quantitativ adäquater widerspiegeln.

Argumentation und Beweisführung zur Beantwortung der zentralen Frage nach dem Menschenbild in den österreichischen Medienprodukten werden im Verlauf der Arbeit um die Darstellung und Erläuterung der spezifischen Ausdrucksformen jener Kommunikationssysteme erweitert, die vom Geschichtsverständnis einzelner und von der gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Situation geprägt werden.
Möglichkeiten der Filmdokumentationsarbeit außerhalb des Österreichischen Fernsehens, Formen kommunaler Kinos oder Organisationsstrukturen der Distribution werden entscheidend von der Existenz der öffentlich-rechtlichen Anstalt ORF und von den ideologischen Implikationen einer sozialpartnerschaftlich-orientierten Wirtschaftspolitik bestimmt.

Erst durch die Einbeziehung dreier Hauptmomente, die wesentlich das endgültige Medienprodukt konstituieren, - Produktion, Verteilung und Aneignung - kann es gelingen, Aussagen zum vermittelten Menschenbild zu treffen.

So erlaubt die konkrete Frage nach dem Menschenbild in einzelnen Medienprodukten weiterführende Überle - gungen und Schlußfolgerungen zur Entwicklung am technisch-reproduzierbaren AV-Sektor, die den Rahmen der vorliegenden Arbeit und deren Aufgabenstellung sprengen, indem sie zur Überprüfung institutionell-administrativer wie formal-inhaltlicher Schwierigkeiten einer 'sozialen' Kommunikation herausfordern.

CURRICULUM VITAE

Geboren am 18.9.53 in Mödling, NÖ, besuchte ich von 1960 bis 1964 die Volksschule in Mödling; zwischen 1964 und 1968 das Knabengymnasium Sachsenbrunn der Erzdiözese Wien in Kirchberg am Wechsel.
1973 legte ich als Externist die Reifeprüfung in Wien ab. Seit dem WS 1973/74 studierte ich Theater- und Politikwissenschaften an der Universität Wien.
1975/76 leistete ich Zivildienst in der NÖ-Landespflegeanstalt Wiener Neustadt.
Während meines Studiums arbeitete ich v.a. als freischaffender Filmjournalist und in einschlägigen Bereichen der Filmindustrie.
Seit 1977 bin ich ständiger Mitarbeiter in einem Filmverleih, Filmladen .
Mehrere Studienreisen - im Zusammenhang mit meiner Dissertatition - führten mich nach London, Paris, Berlin und Venedig.

Universitätsbibliothek Wien

UB WIEN
+ AM43539507