

## Der Underground-Film und seine gesellschaftlichen Hintergründe

Bereits seit mehr als 15 Jahren sind die verschiedensten von der offiziellen Gesellschaft (besonders in den USA) sich abspaltenden jugendlichen Bewegungen zu erkennen. Es war nicht über Nacht, daß die Anfechtung über die braven Bürger hereinbrach. Die Anfänge des „Underground“ werden auf die Mitte der fünfziger Jahre datiert. Zur selben Zeit, sicher nicht zufällig, erschien Herbert Marcuses „Eros and Civilisations“ (1955). Freuds These von der Kultur und Zivilisation, die auf der andauernden Unterdrückung der Triebe beruhen, variierte er dahingehend, daß das Realitätsprinzip des Lebens, das Fortschritt und Kultur beherrscht, das Leistungsprinzip ist. Der Kampf ums Dasein fordert Triebunterdrückung, d. h. Lustenthaltung. Das Interesse der die Herrschaft ausübenden Kräfte tendiert nun auf eine Verlängerung dieses Kampfes. Dieses Herrschaftsprinzip kann aber unter den Idealbedingungen der jetzigen Industriekultur zugunsten eines Strebens, das auf maximalen Lustgewinn gerichtet ist, abgelöst werden.

Welche Erscheinungen waren es aber, die dem was wir heute „Untergrund“ nennen, vorausgingen? Die amerikanische Gesellschaft wurde zuerst mit der Beat-Generation konfrontiert, d. h. die Beatniks schlossen sich von der Gesellschaft aus. Sie hausten in feuchten Kellerwohnungen, sie stiegen also buchstäblich in den Untergrund hinab. Die „geschlagene“ Generation bekannte sich zur Verachtung der Konsumgesellschaft, zur gegenseitigen Hilfe, zur Armut, zur Gastfreundschaft. Ihre Sammelpunkte waren in San Francisco, Venice bei Los Angeles und in Greenwich Village. Aber nicht feste Wohnsitze waren es, was sie anstrebten. Ihr Motto war „on the road“ (unterwegs sein), wie auch der Roman eines ihrer bekanntesten Poeten, Jack Kerouac, hieß.

Die Beatniks suchten ihr Glück im Zen, im Jazz, in der Poesie, nicht zuletzt im Marihuana. Was Wunder, wenn schockierte Bürger, die nur eine Lebensvariante kannten, kriminelle Züge vermuteten. Noch dazu, als versucht wurde, ihre Werte als Unwerte zu entlarven.

Die Nachfolge der Beatniks traten die Gammler an, die Anfang der sechziger Jahre auch im deutschsprachigen Raum gesichtet wurden. Von San Francisco über New York, London und Amsterdam waren sie in die großen Städte vorgedrungen. In Deutschland, Frankreich und Italien trafen sie auf mehr Widerstand als in den skandinavischen Ländern. Ihre langen Haare und ihre bewußt zur Schau getragene Ungepflegtheit waren für „anständige“ Leute unannehmbar. „Temporär sah sich das System in Panik versetzt, weil sein Selbstbild beschmutzt und seine Geschlossenheit von den Gammlern durchbrochen worden war. Als sich der Protest der Bewegung weithin in Solipsismus erschöpfte und also das System an seiner Basis unversehrt blieb, besänftigte man sich bald. Wie einst der Beatnik in Amerika, so wurde auch der Gammler schließlich zur belächelten Figur in Film, Fernsehen und Illustrierte<sup>1</sup>.

Beiden Bewegungen war eine gewisse Passivität immanent. Aktiver wurden die Provos in den Niederlanden. Schon 1960 versuchten kleine Gruppen in Art von Happenings gegen Mißstände zu protestieren. 1966 gelang es ihnen sogar, einen Provokandidaten in den Amsterdamer Gemeinderat zu wählen. Als Ziel formulierte der Theoretiker Roel van Duyn: „In einer Anarchie ist der Mensch zumindest gesellschaftlich frei, dort hat er die optimalen Bedingungen für menschliche Freiheit und Kreativität.“

Mitte der sechziger Jahre entstand in den USA eine Untergrundbewegung ganz besonderer Art: die Hippies tauchten auf. In San Francisco und New York waren die Zentren

<sup>1</sup> Walter Hollstein: Der Untergrund. Zur Soziologie jugendlicher Protestbewegungen. Neuwied/Berlin 1969, 46.

<sup>2</sup> Roel van Duyn: Provo — Einleitung ins provozierende Denken. Berlin 1966, 21.

der „Love generation“. 1967 schätzte man die Zahl der „Blumenkinder“, wie sie auch genannt wurden, auf 500.000. Auch die Hippies (hip = in Stimmung sein, überlegen sein) waren gegen die bestehende Gesellschaftsordnung, die für sie nur Unterdrückung der Freiheit bedeutete. Ihr Äußeres war bunt und exotisch, die Kleidungsstücke den Naturvölkern (z. B. den Indianern) entlehnt. Sie liebten psychodelische Farben, trugen Blumen im Haar oder bemalten ihre Körper. Nicht der intellektualisierte Be-bop oder cool-jazz waren ihre Musik, sondern der aus Liverpool „eingewanderte“ Beat. Diese rauschhaften Klänge waren den rauschhaften Farben angemessen. Die Hippies wollten die Menschen veranlassen, sich nicht wie Priester oder Leichenbestatter anzuziehen. Timothy Leary, Psychologe und ehemaliger Harvard-Dozent, wurde zu ihrem Propheten. Er war es auch, der die Drogen zu propagieren begann: „Turn on, tune in, drop out.“ Aber was so euphoristisch begonnen hatte, fiel Ende 1967 der eigenen Konzeption zum Opfer. Das Zentrum in San Francisco war überfüllt. Krankheiten brachen aus, Kriminelle mischten sich ins beginnende Chaos. Im Oktober 1967 legten die Hippies ihre farbigen Erkennungsmerkmale symbolisch in einen Sarg und verbrannten ihn im Buena Vista Park in San Francisco. Die Requisiten wurden aber paradoxerweise von den vorher so schockierten Bürgern übernommen und in ihre Mode integriert.

Nach diesem Abgesang konstituierte sich bald darauf die „Youth International Party“, kurz YIP genannt. Deren Anhänger nannten sich Yippies. Die Gründungsmitglieder waren Filmmacher wie Shirley Clarke, Poeten wie Allen Ginsberg, das „Bread and Puppet Theatre“, der bekannte Timothy Leary oder Beatbands wie „The Fugs“. Durch Tanz, Theater und Gesang wollten die Yippies die Leute auf der Straße mit politischem Protest konfrontieren. Auf die Revolution sollte nicht gewartet, sie sollte ständig gelebt werden. „So begreift sich der Yippie als ‚life-actor‘, der Zustände verändert und Vorgänge schafft. Er kritisiert, daß die gesellschaftlichen Institutionen und Riten die Menschen ‚zur Impotenz und Isolation‘ zwingen und zu bloßen Zuschauern verdammten<sup>3</sup>.“ Die revolutionäre Bewegung an den amerikanischen Universitäten — Berkeley machte hier einen Anfang — war bald nicht mehr von der Yippie-Bewegung zu trennen. Wie bekannt, setzten sich diese Unruhen auch auf europäischen Universitäten fort. Im Gefolge dieser Protestbewegungen entstand eine eigene Subkultur, d. h. eine von der Gesellschaft nicht legitimierte Kultur. Sämtliche ästhetischen Maßstäbe der herkömmlichen Kunst wurden gesprengt. „Adornos These aus der ‚Philosophie der neuen Musik‘, daß Kunst nur dort überlebt, wo sie ihre traditionelle Form verleugnet und damit auf Versöhnung verzichtet, wo sie surrealisch und atonal wird, findet im Untergrund neue Bestätigung<sup>4</sup>.“

### Der Underground-Film

Dem Underground-Film waren schon zwei vergleichbare Avantgarde-Bewegungen vorausgegangen. Die erste entstand in den zwanziger Jahren in Frankreich. Sie wird gekennzeichnet durch Namen wie Fernand Léger oder René Clair. Um 1943 entwickelte sich in San Francisco und New York eine nicht am kommerziellen Hollywood orientierte Richtung (der „poetische Film“ mit Autoren wie Sidney Peterson, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos usw.), die zum Vorläufer des Underground-Films wurde. 1959, als sich tragbares Filmgerät entwickelt hatte, Schmalfilmkameras erschwinglich wurden, John Cassavetes gezeigt hatte, daß mit 15000 Dollar ein Langfilm produziert werden konnte („Shadows“) — die Hollywood’sche 1-Million-Dollar-Produktion war im Filmgeschäft selbstverständlich —, da kam Leben in den filmischen Untergrund. Wegbereiter war Jonas Mekas, der 1955 eine der anspruchsvollsten Filmzeitschriften, „Film Culture“, gegründet hatte. Mekas, erst 1950 von Polen in die USA eingewandert, war einer der Wegbereiter des „New American Cinema“, dem der Underground-Film

<sup>3</sup> W. Hollstein, a. a. O. 89.

<sup>4</sup> Ivo Frenzel: Amerikas unterwanderte Zivilisation. In Süddeutsche Zeitung vom 19. 7. 1969.

subsumiert werden muß. 1960 wurde diese Off-Hollywood-Bewegung gegründet. An die 30 Filmmacher beschlossen, selbst Filme zu produzieren, zu verleihen und eigene Kinos zu unterhalten. Ihr Motto war: „Unsere Filme sind nicht rosig, unsere Filme haben die Farbe des Blutes.“

Mekas schrieb 1961, „daß die neue amerikanische Kunst und damit auch der neue amerikanische Film nicht eine ästhetische, sondern eine ethische Bewegung sind. Ehe man eine Ästhetik schaffen kann, müssen andere, wichtigere Dinge da sein: der neue Mensch selbst. Und ich würde jeden einen Narren nennen, der von dieser Generation Kunstwerke verlangt, die klare und sichere Philosophien und Ästhetiken enthalten. Davon wird es nichts geben! Diese Generation ist dafür zu jung, steht zu sehr im Leben. Dieses Jahrzehnt wird seinen Stempel erhalten durch eine verstärkte Suche und durch weitere Befreiung der Sensibilität, um, im verzweifelten Versuch den Klischees von Leben und von Kunst zu entkommen, immer weiter noch unverseuchte Tiefen der menschlichen Seele auszuloten<sup>5</sup>.“

Um die Verbreitung ihrer Filme zu sichern und sich unabhängig vom kommerziellen Verleihsystem zu machen, wurde die „Filmmakers Cooperative“ gegründet. Diese Kooperative arbeitet auf genossenschaftlicher Basis. Alle Einnahmen fließen in einen Topf, aus dem wieder neue Produktionen finanziert werden. Jeder Film wird vorgeführt, die weitere Verbreitung wird dem Wunsch des Publikums überlassen. Der Coop gehören an die 250 Regisseure an, die einmal im Jahr sieben Personen aus ihrer Mitte zu Direktoren wählen. Alle 14 Tage werden die Probleme der Coop diskutiert. Mit einer zweiten Gründung (1966), dem „Filmmaker Distribution Center“, gelang es den Unabhängigen ins kommerzielle Kino vorzustoßen.

Was ist nun der Underground-Film? „Definitionen sind riskant, denn der Underground-Film ist nichts weniger als eine Explosion der filmischen Stile, Formen und Richtungen... Es gibt so viele Richtungen wie Filmmacher<sup>6</sup>.“ Jedenfalls ist der Underground-Film das persönliche Statement eines einzelnen, er wird für wenig Geld gemacht und nicht durch die kommerzielle Filmwirtschaft vertrieben. Der Filmmacher hat die uneingeschränkte Freiheit, zu filmen, was ihm Freude macht. Er arbeitet sowohl fiktiv wie auch dokumentarisch. Aber das dokumentarische Material wird als Rohstoff für persönliche Aussagen verarbeitet. Eines der Ziele ist, die Filmkonsumenten zu versichern und eine neue Schweise zu kreieren. Eine kleine, aber wichtige Minderheit der Untergrundfilmer sieht ihre Aufgabe darin, mit ihren Filmen dem Protest gegen die offizielle Politik zu dienen. Themen sind der Krieg, die nukleare Bewaffnung, die militärische Brutalität, Amerikas politische Tagesereignisse und vor allem die Rassenfrage.

„Wir wollen dem Individuum zu Freiheit verhelfen, indem wir ihm zu neuen Formen des Ausdrucks verhelfen. Daß das auch unmittelbar politisch sein kann, hat unser Neger-Projekt mit dem Titel ‚Shoot your way out with the camera‘ gezeigt. Wir gingen von der Feststellung aus, daß unter den 200 Regisseuren, die sich an der Cooperative beteiligten, nur drei Neger sind, und daß sich die acht Millionen Filmkameras, die es in Amerika gibt, fast ausschließlich in den Händen von Weißen befinden. Um auch den Negern eine Möglichkeit zur filmischen Selbstdarstellung zu geben, haben wir hundert Schmalfilmkameras zusammengeborgt und jungen Negern gegeben; die Verteilung war nicht so einfach, wie wir gedacht hatten, Organisationen und Zeitungen haben uns dabei geholfen, aber manche Kameras haben wir auch auf gut Glück Negern auf der Straße in die Hand gedrückt... Wir sagten den Negern: ‚Wenn euer Leben euch anödet, wenn ihr die Stadtverwaltung oder die Regierung stürzen wollt, dann zeigt es; wenn ihr aber Blumen oder eure Kinder photographieren wollt, dann ist das ebenso wichtig und richtig!‘ Mit dem Titel ‚Shoot your way out with the camera‘ meinten wir natürlich, die Neger sollten sich statt mit dem Gewehr mit der Kamera für ihre Rechte einsetzen; und tatsächlich waren die meisten Filme, die wir bekamen, politisch.“<sup>7</sup>

Seit Oktober 1967 haben sich immer mehr radikale Studenten gefunden, die ein Agit-

<sup>5</sup> Jonas Mekas: Rebellen gegen Hollywood. In Filmkritik, Heft 4/61, 179 ff.

<sup>6</sup> Sheldon Renan: The underground film. London 1968, 17.

<sup>7</sup> Jonas Mekas: Revolution ohne Programm? In Süddeutsche Zeitung vom 1. 6. 1968.

Kino betreiben. Sie verstehen ihre „News-reels“ (Wochenschauen) als direkte politische Aktion und als Stimme der Demonstranten. Aus ihrer Deklaration sei zitiert:

„1. Wir sind engagiert in einem Befreiungsprozeß gegenüber zahlreichen Geisteshaltungen, die in der amerikanischen Gesellschaft virulent sind, und wir kämpfen für eine Veränderung der Organisationsstruktur und Kontrollmechanismen dieser Gesellschaft.

2. Unsere Solidarität gilt denen, die sich bemühen, diese Befreiung und diese Veränderung in Amerika und in anderen Ländern möglich zu machen, und wir haben vor, über diese Leute und ihre Bemühungen Filme zu machen.

3. Unsere Vorstellung von Information ist definiert durch *unsere* Erfahrung, die der Erfahrung jener Leute nahekommt, die an einer Veränderung arbeiten<sup>8</sup>.“

Zentrum dieser Agit-props ist New York, weitere Gruppen existieren in Chicago, Boston, San Francisco. Der Verleih der „News-reels“ ist kostenlos. Er erfolgt an Universitäten und unabhängige Kinos. Diese Wochenschauen sind eine Art Flugblätter, die nicht zurückverwaltet werden und weitergereicht werden sollen. Bevorzugte Themen sind die Studentenrevolte, der Vietnam-Krieg, die Black-Power-Bewegung. Diese „News-reel“-Idee hat auch für Anregung in Europa gesorgt, z. B. die „cine-tracts“ in Frankreich, die zur Mai-Revolte 1968 entstanden sind, haben dort ihr Vorbild.

Der Underground-Film steht auch im Zeichen des Aufbegehrens gegen sexuelle Tabus: die sexuelle Befreiung ist mit ein Agens dieser Richtung. Der Frustration des Publikums, wie sie durch Hollywoods Filme gefördert wurde, sagte man den Kampf an. „Was immer auch im Leben oder in der Vorstellung eines Individuums passiert, kann in Underground-Filmen gezeigt werden. Das ist die Freiheit, die die Filmmacher haben und gelegentlich auch ausüben<sup>9</sup>.“ Obszönität im sexuellen Bereich ist ein unbekannter Begriff. „Nicht das Bild einer nackten Frau, die ihre Schamhaare entblößt, ist obszön, sondern das eines Generals in voller Wuchs, der seine in einem Aggressionskrieg verdienten Orden zur Schau stellt; obszön ist nicht das Ritual der Hippies, sondern die Beteuerung eines hohen kirchlichen Würdenträgers, daß der Krieg um des Friedens willen nötig sei<sup>10</sup>.“ Eng verbunden mit der Sexualität scheinen magische und religiöse Vorstellungen zu sein. Viele Filmmacher glauben an Übernatürlichkeit, einige sind praktizierende Okkultisten. Oft ist ein Gemisch von Rauschgift, Sex und Religion, das äußerstes Lustgefühl erwarten läßt, den Film-Bildern zu entnehmen.

Der Stil und die Technik der Underground-Filme scheinen, wie schon oben gesagt, nicht kategorisierbar. Einzig das Aufzählen verschiedener Verfahren läßt einen ungefähren Eindruck entstehen:

Robert Breer macht Filme, bei denen jedes Bild ein anderes Motiv zeigt und also in einer Sekunde 24 verschiedene Motive projiziert werden.

Andy Warhol filmt einen Freund sieben oder acht Stunden beim Schlafen, nur der Rollenwechsel unterbricht die filmische Ruhe.

Man kann die Kamera in die Luft werfen wie der Düsseldorfer Oberinspektor Lutz Mommartz in „Selbstschüsse“.

Filmschleifen, die nur ein paar Motive zeigen, werden so lange projiziert, bis das Publikum eingreift.

Filme können zweimal und öfter belichtet werden.

Wiener Untergrundfilmer zogen einen Faden durch die Laufbahn des Films und erklärten, dies wäre einer der zehn schönsten Filme der Welt.

Beim „expanded cinema“ werden reale Personen in die Projektion mit einbezogen. Dieses Sammelsurium könnte leicht geeignet sein, die ganze Richtung ins Lächerliche zu ziehen und die engagierten Leute zu verraten. Es soll aber nur angezeigt werden, daß dem Experimentieren und dem Humor keine Grenzen gesetzt sind.

<sup>8</sup> Zitiert nach Georg Alexander: Gedanken zum New American Cinema. In Film, Heft 4/69, 12 ff.

<sup>9</sup> Sheldon Renan, a. a. O. 31.

<sup>10</sup> Herbert Marcuse: Versuch über die Befreiung. Frankfurt 1969, 22.

Der Untergrund-Film ist nicht auf die USA begrenzt geblieben. In vielen zivilisierten Ländern, z. B. Japan, Italien, Frankreich oder Deutschland, sind Zentren entstanden. Wenn auch jetzt Stimmen laut werden, die Anzeichen sehen wollen, daß die Underground-Kunst der Leistungsgesellschaft dienstbar gemacht wird, daß Underground zur Mode wird, dann ist doch dazu anzumerken, daß führende Köpfe des filmischen Undergrounds diese Gefahr erkannt haben:

„Wenn es etwas gibt, was das ‚New American Cinema‘ und die Cooperative in Gefahr bringen könnte, dann ist es der Erfolg. Wir spüren, daß wir in einer Gesellschaft agieren, die alles zu schlucken vermag; auch die anarchistischsten oder revolutionärsten Bewegungen können ins System eingehen, von ihm assimiliert werden und schmücken es dann mit dem Anschein von Freiheit. Wir sind schon soweit, daß Magazine wie ‚Time‘, ‚Life‘ oder ‚Newsweek‘, Zeitungen wie die ‚New York Times‘ unsere Arbeit mit Berichten und wohlwollenden Rezensionen unterstützen: Dadurch wächst die Versuchung mitzuspielen und wirklich mit dem ‚Establishment‘ gemeinsame Sache zu machen. Wir können diese ‚Ummarmung‘ — den kommerziellen Erfolg, die größeren Kinos, den Beifall der Presse — nur überleben, wenn wir darauf beharren, ein anderes Kino zu wollen. So befreit uns paradoxerweise gerade die vielkritisierte ‚Programmlosigkeit‘ (unser Prinzip, ohne ideologische oder ästhetische Vorurteile jeden Film zu akzeptieren) von der Gefahr, Kompromisse zu schließen, wie von der Gefahr, uns zu zerstreiten (die mühsame Entwicklung der ideo-logisch ausgerichteten Cooperativen in London, Montreal oder Tokio zeigt, wie rasch das geschehen kann). Solange bei uns alles möglich ist, haben wir nichts zu verlieren und solange wir nichts zu verlieren haben, können wir alles wagen. Wenn einmal unsere Veranstaltungen — ganz egal, was wir zeigen — nicht mehr von Verfolgungen und dem Ruf nach Verboten bedroht würden: dann wüßten wir, daß wir den Laden zumachen sollten, denn dann hätten wir verloren<sup>11</sup>.“

JOSEPH PRITZ

## Wegbereiter heutiger Theologie

Der Verlag Styria beginnt unter diesem Titel eine beachtenswerte Reihe, die aus dem reichen Gedankengut der deutschen Theologie des 19. Jahrhunderts gerade jene Erkenntnisse vermitteln will, die zur heutigen Theologie hinführen, der Gegenwart Impulse geben und sich als lebenskräftige Keime künftiger Entwicklung erweisen. Angesichts der heute weithin ahistorischen Einstellung, die dem Glaubensverständnis keineswegs förderlich ist, kommt der bewußten Rückbesinnung auf den Ursprung, die Entfaltungs- und Wirkungsgeschichte besondere Bedeutung zu. Der Glaube versteht sich nur als geworden und aus Erfahrung sich erneuernd. Er lebt und schreitet im Verständnis voran, wenn nicht nur Kommunikation mit der Welt und Gespräche im Querschnitt der gegenwärtigen Kirche gepflegt werden, sondern wenn diese sich auch auf die „Vergangenheit“ erstrecken, aus welcher der Ursprung immer aufs neue sich der Gegenwart mitteilt. Ohne Gespräch mit den geschichtlichen Vorläufern müßte der interpersonale Dialog der Gegenwart verkümmern. An jenem aber kann sich dieser entzünden, orientieren, vertiefen und schließlich für die Zukunft bewahren. Die kommunikative Vergegenwärtigung der Vorzeit bewahrt die heutige Theologie vor jener gefährlichen Überheblichkeit und Verblendung, die zur Verengung des christlichen Glaubens führen; sie schützt vor der starren Fixierung auf bloße Gegenwart und augenblickliche Zeitnöte, sie hält den Blick frei und offen für die Zukunft; sie lehrt uns die Geschichtlichkeit, Zeitgebundenheit und Relativität des menschlichen Glaubens-

<sup>11</sup> Jonas Mekas, a. a. O.