

奥伯豪森宣言

THE OBERHAUSEN MANIFESTO

(联邦德国, 1962)

亚历山大·克鲁格等 文

祖恺 译

文献说明: 1962年2月28日, 本文以“奥伯豪森宣言”之名在第八届奥伯豪森国际短片节上首次亮相; 其英文版于1988年首发于艾瑞克·任施勒(Eirc Renschler)等编纂的《视觉与声音》(*Vision and Voices*), 福尔摩斯与迈耶出版社(纽约), 1988年。20世纪40年代至50年代西德的“经济奇迹”看似繁荣了电影工业, 实际上, 由于乡土电影、文学改编等规避了战后现实与创伤类型成为生产主体, 西德电影并未在国际上产生重要影响; 与此同时, 贸易保护政策的缺乏使得作为对抗共产主义和法西斯工具的好莱坞电影大举入侵; 另外, 50年代末期, 电视的兴起也冲击了影院的运营; 至1961年, 西德电影陷入重大危机。为了使行将就木的德国电影工业起死回生, 1962年, 26位德国青年电影人发表了《奥伯豪森宣言》。如同特吕弗发表的《法国电影的某种倾向》(“A Certain

Tendency in French Cinema”)一样, 《奥伯豪森宣言》不久后也成为德国青年电影人和新德国电影运动的先兆。该宣言呼吁抛弃电影制作的旧有方式, 使用短片作为“培养皿”进行实验和冒险, 来开发故事片的新兴模式。这一宣言不仅为秉持批判与探索精神的新兴电影人提供了创作机会, 更迫使中央政府在1965年设立德国青年电影委员会(Kuratorium Junger Deutsch Film)并为创作者提供无息贷款。《奥伯豪森宣言》笼罩着20世纪60年代至80年代的德国电影, 在后来的文本中作为指涉和争辩的对象被数次引证, 例如《奥伯豪森无题宣言》(*Untitled Oberhausen*)、《曼海姆声明》(*The Mannheim Declaration*)和《德国电影人汉堡宣言》(*Hamberg Declaration of German Filmmakers*)。

传统德国电影的崩溃终于使老一套的电影制作模式丧失了经济基础, 我们向来拒绝接受其理念及实践。新电影也因此获得良机。

由新兴作者、导演、制片人制作的德国短片近年来在国际电影节上屡获殊荣, 也赢得了国际影评人的赞誉。这些电影作品及其成就昭示着德国电影的未来掌握在这些运用新电影语言的人手中。

就如其他国家一样, 短片在德国已经成为剧情片(feature film)的学校和实验基地。

我们在此声明制作新德国剧情片的决心。

新电影需要新自由。这种自由要求摆脱行业传统的窠臼，摆脱商业合作的外在羁绊，摆脱特殊利益集团的桎梏。

我们对新德国电影的制作有着思维、形式和经济上的具体构想。我们将集体承担经济风险。

旧电影已然成为过去，我们要相信新电影。

奥伯豪森无题宣言

UNTITLED

（德国，1965）

让·马里·斯特劳布等 文

王巍 译

文献说明：本文由让·马里·斯特劳布（Jean-Marie Straub）、鲁道夫·托姆（Rodolf Thome）、德克·阿尔韦曼（Dirk Alvermann）、克劳斯·莱姆克（Klaus Lemke）、彼得·奈特斯勒（Peter Nestler）、雷纳德·施内尔（Reinald Schnell）、迪尔特·苏威克如普（Dieter Süverkrüp）、库尔特·乌尔里克（Kurt Ulrich）和麦克斯·齐尔曼（Max Zihlmann）联合发表。1965年2月，本文第一次在奥伯豪森电影节的（电影宣传）活页上发表；2012年，首次以《发人深省的现实：奥伯豪森宣言》（*Provocation of Reality: the Oberhausener Manifesto and the Consequences*）为题出版于拉尔夫·尤（Ralph Eue）和拉斯·亨利克·加斯（Lars Henrik Gass）等人编写的杂志上（慕尼黑：编辑文本与批评出版社，2012年，第80页），由保罗·凯利（Paul Kelley）翻译。本篇是《奥伯豪森宣言》的第二篇，此前一直未被翻译，主要阐述了

在第一篇《奥森伯格宣言》发表之后的三年间，电影制作人想要挣脱现实的牢笼，却依然面临的诸多挑战。彼得·奈特斯勒于20世纪60年代早期制作了一些非常精良的影片，但因为他的作品是一部反映社会现实的纪录片，故被电影节（指奥伯豪森国际短片电影节）所忽视和遗漏。这篇宣言与让·马里·斯特劳布的开创性的电影《没有和解》（*Not Reconciled*, 1965）同年发布，该片为斯特劳布与丹尼尔·休伊利特（Daniel Huillet）联合执导，是对回避现实、忽略现实的虚构性艺术电影的有力一击。

（西德）短片电影节^[1]的真正意义在于发掘依然不为人所知的（西德）电影制作人。

连尼卡^[2]、克里斯迪^[3]、克鲁格^[4]这样的人已无从寻觅。

[1] 此处指奥伯豪森国际短片电影节（The International Short Film Festival Oberhausen），创办于1955年，每年4至5月举办，要求参选影片不长于35分钟。

[2] 尚·连尼卡（Jan Lenica, 1928—2001），波兰导演、编剧、艺术指导，曾任柏林造型艺术学校平面设计专业教授，其设计作品多次获奖。

[3] 弗拉多·克里斯迪（Vlado Kristl, 1923—2004），德国电影导演、演员，以动画片和短片著称，代表作有动画短片《唐吉珂德》（*Don Quixote*, 1961）等。

[4] 亚历山大·克鲁格（Alexander Kluge, 1932—），德国电影、编剧、演员、制片，青年德国电影代表人物之一，代表作有《告别昨天》（*Say Goodbye to Yesterday*, 1966）等。

然而，彼得·奈特斯勒^[1]这位最真实、最值得信赖的电影人在德国三年拍摄的三部影片《论文》（*Aufsätze ; Essays*, 1963）、《米尔海姆》（*Mülheim [Ruhr]*, 1964）和《奥登瓦尔德斯特腾》（*Ödenwaldstetten*, 1964）竟被评审委员会拒之门外。

此外，托姆—莱姆克—齐尔曼^[2]合作拍摄的精彩处女作——《和解》（*Die Versöhnung: The Reconciliation*, 1964）也遇了同样的情况。

当然还有其他影片也有类似遭遇。

——让·马里·斯特劳布

这一年，凡是体现作者对现实深刻思考的影片都被评选委员会否决了。这个评选委员会是如此严格地遵守它的规则，以至于仅仅挑选出契合其理念的电影艺术作品：即巧妙或粗暴地歪曲了事实的影

[1] 彼得·奈特斯勒（1937—），德国电影演员、导演、编剧，德国新电影代表人物之一，代表作有《等待》（*The waiting*, 1985）等。

[2] 托姆—莱姆克—齐尔曼（Thome-Lemke-Zihlman），指鲁道夫·托姆（1939—）、克劳斯·莱姆克（1940—），和麦克斯·齐尔曼（1936—）。《和解》一片由鲁道夫·托姆执导，三人共同编剧。鲁道夫·托姆，德国电影导演、制片、编剧、演员，代表作有《可见与无形》（*Visible and invisible*, 2007）等。麦克斯·齐尔曼，德国电影编剧、演员，代表作有《红日》（*The Red Sun*, 1970）等。克劳斯·莱姆克，德国电影导演、编剧、制片，代表作有《老鼠》（*Rats*, 1993）等。

片。这样的评选方式造成了一种风气，而这种风气源于轻蔑、愚蠢和无助。这样看来许多短片导演屈服于它也就情有可原了；它要求的既非真实体验，也非亲身参与（仅需一点形式上的技巧）。它适用于联邦共和国，并且会继续盛行。

今天这种风气已经成为专制。它还有一个大型国际电影节（的支持）。这个电影节展示了一些电影并宣告：这才是德国电影，这就是德国电影的全部，只有这种电影才能让我们满意。

无论是曼海姆^[1]还是奥伯豪森^[2]，格洛丽亚^[3]抑或康斯坦丁制作公司^[4]，他们都是同一个水平的货色。

哦！这真是社会的重大进步！

它只能被叫作伪装的艺术，一个谎言。这种恶势力让良心越发敏感：诚实变成了冒犯。

[1] 曼海姆（Mannheim），指曼海姆－海德堡国际电影节（Mannheim-Heidelberg International Film Festival），创办于1952年，是德国第二古老的电影节，每年11月前后举办，呈现的影片主要为新人导演的艺术电影。

[2] 奥伯豪森（Oberhausen），指奥伯豪森电影节。

[3] 格洛丽亚，指德国格洛丽亚影业公司（Gloria Film），成立于1949年，开始时专注于德国经典电影，后参与资助新电影。19世纪60年代后期开始制作情色喜剧。

[4] 康斯坦丁制作公司（Constantin Production Company），德国著名电影公司，成立于1950年，位于德国法兰克福，制作的著名影片有《3096天》（3096 days, 2013）、《生化危机之变种生还》（Resident Evil, 2002）等。

曼海姆声明

THE MANNHEIM DECLARATION

（德国，1967）

约瑟夫·冯·斯登堡 等 文

肖琳琳 译

文献说明：本文的德文版最早于1967年在德国海德堡举行的国际电影节上发布。其英文版于1988年发表在艾瑞克·任施勒（Eirc Renschler）编辑的杂志《西德电影导演：视觉与声音》（*West German Filmmakers on Film: Vision and Voices*），纽约福尔摩斯与迈耶出版社（Hlmes and Meier），由艾瑞克·任施勒翻译。该宣言是对西德的新《电影资助法》的回击，宣言的签署者们认为，该法案将使新生的德国电影业重归平庸与停滞。宣言重申了《奥伯豪森宣言》有关复兴德国电影的诉求，强调即使是商业化的电影产业也不能缺乏想象力。新生代（电影人）是产业的未来。电影产业不能仅仅是当前业内人士的私人俱乐部。新法案对新生代电影人有明显的歧视，宣言签署者明确反对。那些在该宣言上签字的电影人发起了德国青年电影运动，掀起了一场德国导演的新浪潮，为赖纳·维尔

纳·法斯宾德 (Rainer Werner Fassbinder)、沃纳·赫尔措格 (Werner Herzog)、维姆·文德斯 (Wim Wenders) 等电影人的事业铺平了道路。

《奥伯豪森宣言》发布至今已有六年，而德国电影的复兴并未出现。国际上的初步成功（为我们）指示了新的方向。但是在我们迈向复兴之前，这些新方向即将被再次封锁。

宣言的签署者们重申了奥伯豪森宣言对复兴德国电影的诉求。他们希望能够干预国际电影对民众的愚弄，他们宣称：

1. 即使是商业化的电影产业也不能缺乏想象力。因此从来不存在严格意义上的生意。
2. 新生代（电影人）是（电影）产业的未来。
3. 电影行业绝非少数业内人士的封闭式俱乐部。

奥伯豪森宣言曾宣告：

传统德国电影的崩溃终于使那老一套的电影制作模式丧失了经济基础，而我们向来拒绝接受其观念和做法。

那些签署声明的人没有错。但是他们那时反对的观念却再次变得盛行起来，这些观念通过影响立法机构，试图获得新的经济基础。

已制定的电影补贴法案片面倒向大规模的发行公司和大规模的制片公司。

这对电影文化和年轻导演（“小成本”制作电影）的典型经济模式来说是一种歧视。

我们反对目前的这一法案。

德国电影人汉堡宣言

HAMBURG DECLARATION OF GERMAN FILMMAKERS

(德国, 1979)

赖纳·维尔纳·法斯宾德等 文

肖林琳 译

文献说明：本文由赖纳·维尔纳·法斯宾德 (Rainer Werner Fassbinder)、沃纳·赫尔措格 (Werner Herzog)、维姆·文德斯 (Wim Wenders)，以及另外 57 位德国电影人联合发布。1979 年 9 月，该宣言在汉堡电影节首次发布。同年 11 月，其德文版发表于《媒介》(Medium) 杂志。英文版于 1988 年发表在由艾瑞克·任施勒 (Eric Renschler) 编辑的杂志《西德电影人影评：视觉与声音》(West German Filmmakers on Film: Vision and Voices) 上。1979 年，西德的电影文化已与《奥伯豪森宣言》时代大相径庭，新德国电影运动在国际上的成功达到了顶点。该宣言反映了部分西德电影人的团结与乐观，但也显示了其中的分歧：一是大多数西德电影安于传统的叙事，而女性则被新德国电影运动排除在外，后者也导致了《女性电影人宣言》的出现，作为对本宣言的回应。

在《奥伯豪森宣言》发布十七年后，值此汉堡电影节之际，我们德国电影人齐聚一堂，进行一番清点。

德国电影的优势在于其多样性。三个月后，80 年代即将开启。

想象力是不容被控制的。委员会的首脑们不可以决定电影制作应该如何。80 年代的德国电影不可再被诸如委员会、学会、利益集团等外部势力支配，那些都会成为过去。

首先：

我们不能容许我们自身的分裂：

1. 将纪录片与剧情片分隔开来；
2. 将电影新人与有经验的电影制作者分隔开来；
3. 将叙事电影和商业电影与反思电影媒介本身（以切实可行的实验性方式制作的）的电影分隔开来。

我们已经证明了我们的专业水准。但那并不意味着我们只能囿于圈子，固步自封。我们已经明白，观众才是我们唯一的同盟：也就是那些有工作、有希望、有梦想、有渴求的人，那些去看电影和不看电影的人，那些对电影持有完全不同想法的人。

我们必须行动起来。

1988 宣言

MANIFESTO OF 1988

(民主德国, 1988)

东德德发电影片厂青年电影工作者 文

祖恺 译

文献说明: 本文首次发表于 1988 年德意志民主共和国举办的“第五届电影电视工作者代表大会”上; 德语版首次刊发于 1990 年《电影与电视 10》(*film und Fernsehen*) 1990 年第 10 期, 总第 21 期; 英语版首次发表于 2003 年《电影史》(*Film History*) 2003 年第 15 期, 总第 452 期, 第 452 页, 由罗杰·P·米奈德 (Roger P. Minert) 翻译。二战后, 苏占区的德发电影片厂 (DEFA) 成立, 并率先恢复了电影生产。在 40 年代中后期, 德发制作的“废墟电影” (Trümmerfilm) 与彼时意大利新现实主义影片对战后生活的揭示异曲同工。然而, 东德政治历经多次“戒严”与“解冻”, 东德电影政策也因此反反复复。伴随着政策的波云诡谲, 东德电影人在争取艺术自由、拓展电影类型方面不懈努力。并且, 在此期间, 德发电影片厂培养出了一批优秀的电影创作者, 如弗朗克·贝尔 (Frank

Beyer)、康拉德·沃尔夫 (Konrad Wolf)、库尔特·梅切格 (Kurt Maetzig)、海纳·卡罗 (Heiner Carow) 等。至 1960 年代, 东欧地区陆续爆发电影新浪潮运动, 东德电影也迎来创作高峰, 《分裂的天空》(*Der geteilte Himmel*, 1964) 甚至在西德上映并获得好评。1965 年, 随着统一社会党 (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) 十一届全会对文化艺术的大举批判, 东德电影创作进入低谷; 1971 年, 昂纳克 (Erich Honecker) 上台宣布文化艺术自由之后, 东德迎来“性解放”浪潮, 随之出现众多应景的电视电影, 如《爸爸》(*Aber Vati!*, 1974)《起义》(*Ursula*, 1978) 等, 一时间犯罪片、情色片大行其道。到 80 年代初, 东德的现代化发展反而致使其经济崩溃, 社会矛盾一触即发。及至 1988 年, 叛逃和抗议活动达到巅峰, 助推了 1989 年柏林墙的倒塌。东德电影人也正是在此时发出了电影改革的呼声。本宣言在冷战末期东德电影人的讨论中诞生。原本应当在“第五届德意志民主共和国电影电视工作者代表大会”上当场宣读, 然而, 由于作者惧怕打击报复, 担心失去工作, 在会议上并未提及该宣言。通过对柏林墙倒塌之前的审查制度和自我批评机制 (autocritique) 的探讨, 该宣言展示了彼时东德的内部矛盾和政治乱象。

1. 电影是社会媒介。近年来，我们的电影和社会进程显然受到（政策）控制的影响而停滞，这种停滞反映了我们对责任的放弃，但同时也反映了社会状况。电影理当展现社会的方方面面。（我们）应该坚信这一媒介（的力量），（勇于）质疑并帮助它。我们愿积极投身于社会主义建设并勇于担当。

2. 民主德国的电影院处于危机之中。这不仅涉及国民生产，更关系到电影配额、从业经验、电影批评和电影理论（等方面）。由此，观众（spectator）也牵涉其中。电影本质上是一种温和的艺术表达方式，受意识形态、经济效益和国家电影制作模式的制约。个人对电影的参与实在不太可能明显地影响到公众意识。（因此）个人的成功已然不再能改善现状。只有通过通过对现有条件和合作行为的彻底怀疑，才能使得电影院复归公共生活。

3. 我们的电影缺乏对极端情境的展示。需要特别强调的是，我们已经介入到对现实的加工处理中，（然而）结果尚未可知。（我们的）目标是，重拾挑衅性观点的乐趣。（所以我们）要推进电影发展，并且直面那些批判性议题。由此，我们（应当）更进一步地唤醒（批判性的）艺术表现手法，即明确揭露矛盾冲突，并将其运用在实际创作中。

4. 社会主义国家的电影在民族统一精神和党

派方针（partisan manner）的指引下，肩负着反映现实的责任，并（应当）在这一过程中发挥影响力。其先决条件是独立自主的批评与自我批评。任何一部电影或关于一部电影和电影创作的批判性思维都不该被置于敌对阵营的审视下。

5. 为了使电影复兴并精进，我们必须突破现有的禁忌——即选题和观点的禁忌。禁忌的内化带来了（电影的）自我审查，这给所有参与其中的集体创作者们或多或少造成了刻板印象；与此同时，电影的影响力实际上（也）会受到明显的约束。

6. 为了明晰德发电影制片厂（DEFA）的实际状况，我们需要关于影院观众数量的真实数据及其（观影）效果的可获取的、具有差异性的分析，从这些报告得出清晰的战略和战术评估，提升我们电影的影响力——最终对大众产生影响。

7. 过去的产业结构使电影制作难以具备足够条件实现必要的主题与设计多样化。因此，我们建议最大限度地缩减电影行业机构的行政环节，多利用有能力的个人参与运营。这个颇具价值的机构将会为后继英才带来工作机会，同时，经验丰富的同仁也能（无所顾忌地）制作电影。

8. 我国电影的发展环境离不开外国电影的视角、学生的海外游历、国际电影节的参与等因素。总而言之，我们的电影与外国电影必然会被拿来

比较。在一个人类被新生力量和各种诱惑所威胁的时代，我们比以往任何时期都更需理解电影、制作电影，引导它的影响力，作为一个系统，一个向世界敞开的系统。

饥饿美学

The Aesthetics of Hunger

(巴西, 1965)

格劳贝尔·罗沙 文

洪知永 译

文献说明: 1965年, 在意大利热那亚召开的拉美电影研讨会上, 罗沙提出“巴西新电影”概念, 发表了《饥饿美学》(Aestética de fome)一文。同年, 这篇文章收录在《巴西文明志》(*Revista civilização brasileira*)第三卷中。罗沙认为, 巴西依然处在殖民地状态, “饥饿”作为这种状态的产物及落后国家的身份标识, 不仅意味着贫苦人民的物质饥饿, 也指代他们无法认识到自己所处境地的精神饥饿。因此, 在他眼里, 拍摄出真正反映巴西悲惨状况的影片, 使巴西人民意识到自己的真实处境, 便成为巴西新电影的首要目标。在文中, 他以“那些丑陋且悲哀的电影、那些尖叫又绝望的电影”总结了巴西新电影在风格上的粗糙, 与深受好莱坞影响的旧电影里对现实的虚饰的特质区别开来, 主张将巴西新电影所含有的暴力美学特征用于推动人民对现实的批判性认识,