

EVE ARNOLD ANDY WARHOL, 1964 MAGNUM PHOTOS/AGENTUR FOCUS

# EIN ALPHABET DES FILMS

VON ARISTOTELES ÜBER BAMBI, GODARD UND ROSSELLINI ZUM UNDERGROUND

Ich werde ganz vorne beginnen, mit dem Buchstaben A. Vielleicht mit dem Gemeinschaftsfilm *A & B in Ontario*, den Joyce Wieland mit Hollis Frampton gedreht und erst nach dessen Tod fertiggestellt hat? Für den beide Regisseure immer abwechselnd ein eigenes Filmsegment drehen, auf das der andere antworten konnte – als würden sie Fangen spielen oder einen filmischen Dialog führen? Nein,

**A** steht für Aristoteles. Diese Entscheidung mag seltsam erscheinen, aber ich finde, es gibt triftige Gründe dafür, Aristoteles als den ersten Filmtheoretiker zu bezeichnen. Sicherlich war er der erste Erzähltheoretiker. In seiner Poetik, die er im 4. Jahrhundert vor Christus aufzeichnete, beschrieb er die Tragödie als Kunstform mit sechs Komponenten: Handlung, Figuren, Dialog oder Drehbuch (beides ist zugleich Inhalt oder Signifikat, was Aristoteles „Gedanke“ nannte, und auch Form oder Signifikant, was Aristoteles als „sprachliche Form“ bezeichnete), Melodik und Schauspiel oder Inszenierung. Natürlich setzt sich der Film aus denselben Grundelementen zusammen, weshalb sich die aristotelische Theorie ohne große Schwierigkeiten von der Tragödie auf den Film übertragen lässt. Aristoteles' Ansatz wurde von seinen eigenen Erfahrungen geprägt, dem sozialen und politischen Umfeld, in dem er lebte. Sein Vater war Arzt am Hofe des Königs von Makedonien (bei Philipp, dem Vater Alexanders des Großen), daher blieb Aristoteles zeit seines Lebens in die ma-

kedonische Politik verwickelt. Er diente dem jungen Alexander eine Zeitlang als Lehrmeister, bevor dieser König wurde, und auch nach der Eroberung Griechenlands durch die Makedonier blieb er den Machthabern eng verbunden.

Aristoteles' Leben verlief alles andere als friedlich. Er durchlebte eine außergewöhnliche Epoche der Weltgeschichte, während der Alexander sein Reich weit gen Osten ausdehnte, bis ins heutige Pakistan. Es war vor allem eine äußerst blutige und zerstörerische Zeit. Machtkämpfe wurden üblicherweise durch Mord innerhalb der Familie gelöst. Aristoteles' Schutzherr während seines Exils in Kleinasien, der Onkel seiner Frau, wurde von den Makedoniern an die Perser verraten und getötet. Aristoteles' Heimatstadt Stageira wurde dem Erdboden gleichgemacht, und alle Einwohner wurden niedergemetzelt. Seinen Neffen ließ Alexander auf grausame Weise ermorden. Als Aristoteles kurz vor seinem Tod Athen verließ, rissen dort wütende Nationalisten die Steinsäule nieder, die man ihm zu Ehren errichtet hatte, vermutlich weil sie ihn für einen makedonischen Agenten hielten. Sein Leben bestand aus einer Flut plötzlicher und grausamer Schicksalsschläge – „Peripetien“, wie er sie nannte –, ausgelöst durch tödliche Mißverständnisse, fehlgeschlagene Intrigen und blutige Machtkämpfe in der Königsfamilie, der er verbunden war. Kein Wunder, daß er die griechische Tragödie als Nachahmung der Wirklichkeit verstand, schließlich wurden dort Geschehnisse gezeigt, die, wie grausig sie sein mochten, ihm recht normal erschienen sein

müssen: Man denke nur an Ödipus' Schicksal und die Wirren der thebanischen Königsfamilie. Aristoteles erhielt des öfteren Nachricht von schrecklichen Geschehnissen, die sein weiteres Leben verändern sollten.

Ich glaube, daß das Kino genauso unser vergangenes blutiges und tragisches Jahrhundert widerspiegelt. Das mag sich seltsam anhören, schließlich nahm der Film als Kunstform vor allem in den Vereinigten Staaten seinen Anfang, und dort wurden noch nie ganze Städte dem Erdboden gleichgemacht. In anderen Teilen der Welt – Europa, Asien oder Afrika – wäre dieser Gedanke naheliegender. Der Film hat, genau wie die griechische Tragödie, wiederholt die Gewalt und den Schrecken unseres und des letzten Jahrhunderts nachgespielt – und sich gleichzeitig davon distanziert. Aristoteles vertrat die Meinung, daß die Erzählung – oder die narrative Struktur – die Kunst von der geschichtlichen Realität, die sie widerspiegelt, abgrenzt und sich statt dessen auf die Ursachen und Folgen der Ereignisse konzentriert. So kann das Publikum Begebenheiten, die auf den ersten Blick nur sinnlos und willkürlich erscheinen, besser verstehen und daraus lernen; und es kann praktisches Wissen sammeln, um turbulente Zeiten auszuhalten. Meiner Meinung nach begreift Aristoteles die Tragödie nicht so sehr als emotionale Reinigung – eine „Katharsis“ erwähnt er nur nebenbei –, sondern als Instrument, das uns erlaubt, aus der Geschichte und ihren Prozessen zu lernen, sogar – oder vor allem – aus ihren

furchterregendsten Aspekten: jenen schicksalhaften Augenblicken, in denen verborgene Wahrheiten aufgedeckt werden, Familien und Dynastien auseinanderbrechen und Leidenschaften die öffentliche Ordnung stören. Narration ist mit den Schrecken und Peripetien des Schicksals durchsetzt.

Paradoxerweise begann meine Aristoteleslektüre als Versuch, die Schriften seines großen Antagonisten Bertolt Brecht zu verstehen. Brecht griff die Idee des aristotelischen Theaters scharf an und wollte es durch das „epische“ Theater ersetzen. Heute glaube ich, daß seine polemische Kritik auf einem weitverbreiteten Mißverständnis beruht. Aristoteles' Tragödienkonzept hatte kaum Ähnlichkeit mit dem Theater der seelischen Anteilnahme, das Brecht attackierte. Genau wie sein schärfster Kritiker sah Aristoteles die Tragödie grundsätzlich als didaktische und politische Kunstform. Brechts düstere Auslegung der Geschichte – eine Vision, die vom Weltkrieg ebenso geprägt war wie von erfolgreichen und gescheiterten Revolutionen, vom bürgerlichen Unfrieden der Weimarer Republik und von Hitlers Aufstieg zur Macht – war dem Geschichtsbild Aristoteles' nicht unähnlich, der seinerseits von Alexander dem Großen und der Krise der griechischen Polis beeinflusst war. Für Serge Daney begann das Kino – das wahre Kino – mit *Hiroshima mon amour*, einem Film über unsere persönliche Reaktion auf eine gewaltige historische Tragödie. Resnais' Film wurde der Maßstab, an dem alle anderen Filme gemessen wurden. Erst in ihrer Beziehung zu *Hiroshima mon amour* entdeckte Daney Rossellini und Godard als die großen moralischen Filmemacher unserer Zeit: einer Epoche, die vom Holocaust gezeichnet bleibt, vom Gebrauch und der Verbreitung unvorstellbar zerstörerischer Waffen, von endlosen Abfolgen von Gewalt und Terror – in Algerien, in Kambodscha und auch in Frankreich selbst. Zunehmend spielte der historische und politische Kontext eine zentrale Rolle in Daney's Schriften über den Film, zum Beispiel als er Godards *Maxime* von der Kamerafahrt als moralischer Frage zum Prüfstein seiner kritischen Überlegungen machte. Auf die Kamerafahrt werde ich noch zurückkommen.

Besteht nicht für Brecht, obwohl das möglich wäre. Es steht auch nicht für B-Filme, so sehr ich sie auch immer geliebt habe. B steht für Bambi. Bambi war mein erster Film, und er hat mich fraglos tief geprägt, sogar traumatisiert. Nachdem ich ihn gesehen hatte, verdrängte ich ihn – bis ich eines Tages mit ein paar Freunden durch die Vororte von Santa Barbara fuhr, auf dem Rücksitz eines Cabriolets, und plötzlich meine grauenhafteste Kindheitserinnerung direkt vor mir sah: den Waldbrand aus Bambi. Erst traute ich meinen Augen nicht, aber als ich mich von dem Schock erholt hatte, bemerkte ich ein riesiges Autokino direkt an der Straße, an dem wir vorbeigefahren waren, gerade als es meinen traumatischen Moment zeigte. Das Grauen und das Mitleid – die beiden aristotelischen Kategorien – hatten mich, mehr oder weniger unterdrückt, all die Jahre begleitet, in denen ich immer öfter ins Kino gegangen war, ohne mich an mein Trauma zu erinnern. Nachdem die verdrängte Erinnerung in Santa Barbara zurückgekehrt war, begann ich zu verstehen, daß mein Grauen und Mitleid sich nicht durch das kleine Disney-Reh allein erklären ließen. Etwas anderes stand auf dem Spiel. Bambi wurde während des Krieges produziert und war, auf versteckte Art und Weise, ein Kriegsfilm. Tatsächlich kam der Film im August 1942 in die Kinos, zu Beginn der Schlacht um Stalingrad.

Ich selbst hatte den Krieg kurz danach in einer kleinen Industriestadt in Nordengland erlebt, südlich von Manchester, und meine Erinnerungen daran bestanden aus Fliegerangriffen, die man später *The Blitz* nennen sollte. Ich erinnere mich an die Sirenen, zu denen ich aus dem Bett sprang

und mich im Schrank unter der Treppe verkroch oder unter dem Tisch in der Speisekammer, während ich über mir das Dröhnen der Raketen hörte, die über Manchester abgeworfen wurden, aber oft genug vom Kurs ab- und über Macclesfield herunterkamen. Aus dieser Perspektive scheint es einfach, *Bambi* als Kriegsfilm zu verstehen, in dem die Jäger die Nazis darstellen und der Waldbrand für die Fliegerangriffe steht; der Vater ist nicht da, er kämpft an der Front, und die Mutter wird zum Opfer des Krieges. Schon wieder Aristoteles: Das Grauen entsteht aus dem politischen Konflikt und der Barbarei. Ingeheim finde ich immer noch, daß *Bambi* einer der ganz großen Filme ist. Die Kenner bevorzugen ja *Schneewittchen*, aber der hat, ganz unaristotelisch, ein Happy-End – er ist auf seine Weise eine Komödie und somit eine niedere Gattung. Vom künstlerischen Standpunkt her ist *Drei Caballeros* der abenteuerlichste, außerdem weniger vom Kitsch überschwemmt als der pompöse *Fantasia*. Aber *Bambi* ist eine aristotelische Tragödie, ein Film über ein Trauma. Serge Daney prahlt im allerersten Satz seines Buchs *Persévérance*, daß er *Bambi* – oder sonst irgendeinen Disney-Film – noch nie gesehen habe. Statt dessen erinnert er sich an einen anderen Film, an Charles Laughtons *Die Nacht des Jägers*, den er mit zwölf Jahren gesehen hatte – genauso alt ist der Junge im Film, der von Robert Mitchum als furchteinflößendem Priester gejagt wird. Die Filme unserer Kindheit, die uns am deutlichsten im Gedächtnis bleiben, scheinen immer autobiographisch gefärbt zu sein und auf sehr einprägsame Weise von uns selbst zu handeln. Aber Daney's Abneigung gegen Disney hatte einen anderen Grund: Für ihn stand Disney für die Grenzen der Cinephilie, wo das Kino zum Komplizen der „Gesellschaft des Spektakels“ wird. Dem kann ich nicht völlig zustimmen. Für mich hat *Bambi* eine andere Bedeutung: Es war die Wurzel meiner Liebe zum Kino.

Steht dann auch für die Cinephilie, die Liebe zum Kino. Susan Sontag behauptete, die Cinephilie sei tot, selbst in Paris. Ich hoffe doch, daß sie unrecht hat. Ich bin davon nicht überzeugt. Mit Cinephilie meine ich eine obsessive Vernarrtheit in den Film, bis zu einem Punkt, an dem das ganze Leben davon bestimmt wird. Serge Daney betrachtete rückblickend seine Liebe zum Film als „Krankheit“, als Verirrung, die zur beinahe religiösen Pflicht wurde, eine Art klammheimliche Selbsthingabe an die Dunkelheit, ein freiwilliger Rückzug aus dem sozialen Leben. Gleichzeitig aber auch als Laster, das enorme Befriedigung brachte und Momente, von denen man viel später erkannte, daß sie das eigene Leben verändert hatten. Ich sehe die Filmliaberei nicht als Krankheit, sondern als Symptom für ein Verlangen danach, die Welt weiterhin mit Kinderaugen zu betrachten, immer von außerhalb, immer fasziniert von den geheimnisvollen Dramen der Eltern, immer auf der Suche nach einer Möglichkeit, die eigenen Ängste durch zwanghafte Wiederholung unter Kontrolle zu kriegen. Es ist so viel mehr als nur eine Freizeitbeschäftigung.

Einige Jahre lang schaute ich jede Woche zwischen zehn und zwanzig Filme, und das Woche für Woche. Anfangs kaufte ich das Stadtmagazin *What's On*, seinerzeit das Kinoverzeichnis für London, und darin strich ich alle Filme an, die ich noch nicht gesehen hatte – nicht die Neuerscheinungen, sondern die Klassiker, die in den Fundgruben der todgeweihten Kinos wie dem *Electric*, dem *Essoldo*, dem *Tolmer*, dem *Ben Hur* oder dem *Starlight Club* gezeigt wur-

den. Daney's Pariser Gegenstücke dazu waren das *Cinéphon*, das *Cyrano*, das *Lux*, das *Magic* und das *Artistic*. Als diese baufälligen, heruntergekommenen Kinos dichtmachten, starb das klassische Kino mit ihnen. Ich unterstrich jeden Film, nachdem ich ihn gesehen hatte, in meinem abgegriffenen Exemplar von *Twenty Years of American Cinema* von Jean-Pierre Coursodon und Yves Boisset, einem Kompendium für Hollywoodfilme, alphabetisch nach Regisseuren geordnet, von Aldrich bis Zinnemann, mit einer kleinen Einführung zu jedem Film. Kurz zuvor war in Paris die Autorentheorie des Films aufgekommen, die besagte, daß die treibende kreative Kraft hinter jedem Film der Regisseur war – zumindest in den Filmen, die etwas wert waren. Jede Woche plante ich also mit meinen Freunden unsere Route durch London und berechnete die Zeit, die man von einem Kino zum nächsten brauchte, so daß wir nicht zum Beispiel vorzeitig *Die Hölle der tausend Martern* im *Electric* verlassen müßten, um noch rechtzeitig ans andere Ende der Stadt ins *Ben Hur* für den Anfang von *Um Kopf und Kragen* zu kommen. Wir fuhren meistens mit dem Citroën DS von Oswald Stack – später sollte ich Herausgeber seines Interviewbuchs mit Pasolini werden.

Die Möglichkeit, das Leben eines Filmliabehabers zu führen, war aus Paris nach London importiert worden, von französischen Kritikern wie Serge Daney. Zur gleichen Zeit wurden aus Kritikern Filmemacher: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer und Rivette. Die Filmliaberei in Frankreich wiederum stammt aus der Zeit des Krieges, als amerikanische Filme von den deutschen Besatzern verboten wurden. Die ersten Cinephilen versammelten sich heimlich in versteckten Filmclubs, um sich die inzwischen illegalen Filme der Vorkriegszeit anzusehen. Nach der Befreiung strömten all die seit Beginn der Besatzung verpaßten Hollywoodfilme plötzlich massenweise ins Land – es herrschte ein Nachholbedarf, der ehrfürchtige Aufregung um *Citizen Kane* und den *film noir* auslöste, der zum Inbegriff des Befreiungskinos wurde. Bald folgte eine neue Generation von Filmemachern – Nicholas Ray, Otto Preminger, Frank Tashlin – und die Spätwerke der „Altmeister“ Hawks, Hitchcock und Lang.

- Peter Wollen  
**Addressing the Century**  
London 1999, Hayward Gallery
- Difference**  
New York 1987, New Museum of Contemporary Art
- On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time**  
Cambridge 1991, MIT Press
- Paris Hollywood**  
Writings on Film  
London 2002, Verso
- Paris Manhattan**  
Writings on Art  
London 2004, Verso
- Raiding the Icebox**  
London 1992, Verso
- Readings and Writings**  
London 1982, Verso
- Signs and Meaning in the Cinema**  
London 1998, BFI
- Singin' in the Rain**  
London 1993, BFI

- Peter Wollen u. a.  
**Making Time**  
New York 2000,  
Distributed Art Publishers
- Who Is Andy Warhol?**  
London 1997, BFI Publishing
- Edward Ruscha**  
Nürnberg 2005, Seidl Verlag
- Electronic Shadows**  
London 2005, Black Dog

- Peter Wollen u. a. (Hg.)  
**Visual Display**  
New York 1999, The New Press
- Autopia**  
London 2003, Reaktion Books
- Scene of the Crime**  
Cambridge 1997, MIT Press ©

ANZEIGE



»Eine beeindruckende Liebesgeschichte« *Deutschlandradio*  
»... bewegt sich souverän zwischen Komik und Tragik« *Programm.kino.de*

# dunkelblaufastschwarz

„Der verheißungsvollste Regisseur aus Spanien seit Almodóvar“

Ein Film von DANIEL SÁNCHEZ ARÉVALO

Verleih gefördert von der MFG Filmförderung Baden-Württemberg und durch das MEDIA-Programm der Europäischen Union Im ARSENAL Filmverleih

Ab 21. 6. im Kino [www.dunkelblaufastschwarz.de](http://www.dunkelblaufastschwarz.de)

In Frankreich blieb das amerikanische Kino ein sündiges Vergnügen, von dem man einfach nicht lassen konnte. In England dagegen war die französische Filmtheorie das sündige Vergnügen: Man konnte Hollywoodfilme im Spiegel der französischen Kultur sehen. Die Zeitschrift *Movie* blieb unbeirrbar auf einer Linie mit MacMahon, genau wie Daney, aber in meinen Kreisen war man eher an Boetticher, Fuller und, von den Klassikern, Douglas Sirk interessiert. Tatsächlich war es Daney, der unsere Aufmerksamkeit auf Sirk lenkte, als er ihn nach seiner Rückkehr nach München 1964 für die *Cahiers du Cinéma* interviewte. Trotzdem spielte Sirk in Daney's Filmkanon nie eine tragende Rolle, für ihn war er einfach nur ein weiterer Regieveteran, dessen Stimme man auf Band aufzeichnen sollte, genau wie Cukor, McCarey oder von Sternberg – eine Investition in die Vergangenheit, die sich in eine Investition in die Zukunft verwandelte.

**D** muß für Daney stehen, aber auch für *dance*, den Tanz – Vincente Minnelli und Gene Kelly. Wenn ich heute, nachdem ich ein ganzes Buch über *Singin' in the Rain* geschrieben habe, auf den Tanzfilm zurückblicke, wird mir klar, daß die Erfolgskurve der MGM-Musicals nicht einfach zu verstehen ist. Die beiden Stars der Freed Unit, Kelly und Minnelli, waren sehr gegensätzliche Charaktere und hatten unterschiedliche Vorlieben. Minnelli war ein Kind der Zwanziger, als die neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts mit all ihrem Ästhetizismus und ihrer Dekadenz in gebildeten Kreisen ein Revival feierten. Er verehrte Sigmund Freud und Aubrey Beardsley. Gene Kelly dagegen war von den dreißiger Jahren geprägt, von der Depression und der Volksfront. Minnelli sah sich selbst als Teil der eleganten Kunstszene, er wurde vom Surrealismus beeinflusst, und seine Musicals waren immer auch

traumartige Delirien. Für Kelly war der Tanz ein Massenprodukt, er war in der Welt des Steptanzes aufgewachsen und in Nachtclubs und Vaudevilles aufgetreten, während er sich nach dem Ballett und der hohen Kunst gesehnt hat. Meiner Meinung nach war Kelly eines der wenigen echten Genies in Hollywood. Mit *Heut' geh'n wir bum-meln* holte er das Musical aus dem Studio heraus, direkt in das alltägliche Leben auf den Straßen von New York. Bei *Singin' in the Rain* perfektionierte er seine Erfindung, die ich „Cinechoreographie“ nenne: Er vereinte die Funktionen des Tänzers, des Kameramanns und des Regisseurs in seiner Person, so daß für jeden Tanz von der Planung bis zur Ausführung Kamerawinkel und -bewegung immer schon mitgedacht wurden. Der Tanz wurde nicht länger von außen abgefilmt, er verschmolz mit dem Film selbst. Kelly riß die Unterscheidung zwischen Bühne und Realität ebenso nieder wie die zwischen Narration und Schauspiel. Er dramatisierte den Tanz und choreographierte die Handlung. Es bleibt eine Tragödie, daß er nach *Singin' in the Rain* Amerika ebenso verlassen mußte wie Chaplin und Welles, wegen der Hexenjagd und den schwarzen Listen. Als er zurückkehren konnte, hatte sich Hollywood verändert, und er war als Tänzer alt geworden.

**E** steht für Eisenstein, einen weiteren gescheiterten Filmemacher; einen Bilderschaffenden, der sich „von der Schriftkunst verfolgt“ fühlte (wie Daney schreibt) und besessen war von der Vorstellung einer Kameraeinstellung als Ideogramm und von der Synchronisation von Ton, Bewegung und Bild. Eisenstein gelangte in der Stummfilmzeit zu Weltruhm, und wie viele andere Regisseure seiner Generation sah er der Ankunft des Tonfilms mit gemischten Gefühlen entgegen. Er fürchtete, daß das Kino, das sich während der Stummfilmperiode als eigenständige Kunstform durchgesetzt hatte, vom Theater und den geschriebenen Dialogen rekolonialisiert werden könnte. Also machte er sich auf, ein komplett neuartiges Konzept für den Tonfilm auszuformulieren, das auf der Synchronisation der auditiven und visuellen Sinne beruhte und in dem die Tonspur mit dem Bild auf die gleiche Weise interagieren würde, wie es die Musik mit dem Tanz tat. Eisenstein untersuchte Disneys frühe animierte Tonfilme – vor allem die Mickey-Mouse-Filme – in denen Bewegungen und Schnitte auf die Musik abgestimmt waren. Bei *Alexander Newski* arbeitete er mit seinem Komponisten Prokofjew auf die gleiche Weise zusammen, um eine Art integriertes audiovisuelles Schauspiel zu erschaffen. Als die Sowjetdiktatur Eisenstein daran hinderte, seine Pläne im Kino zu verwirklichen, wick er auf die Oper aus. Er inszenierte Wagner, den großen Theoretiker der Integration verschiedener Kunstformen (Handlung, Schauspiel, Musik), der weniger die Hierarchie der Künste predigte, wie sie Aristoteles in der *Poetik* forderte, sondern ihre Gleichberechtigung.

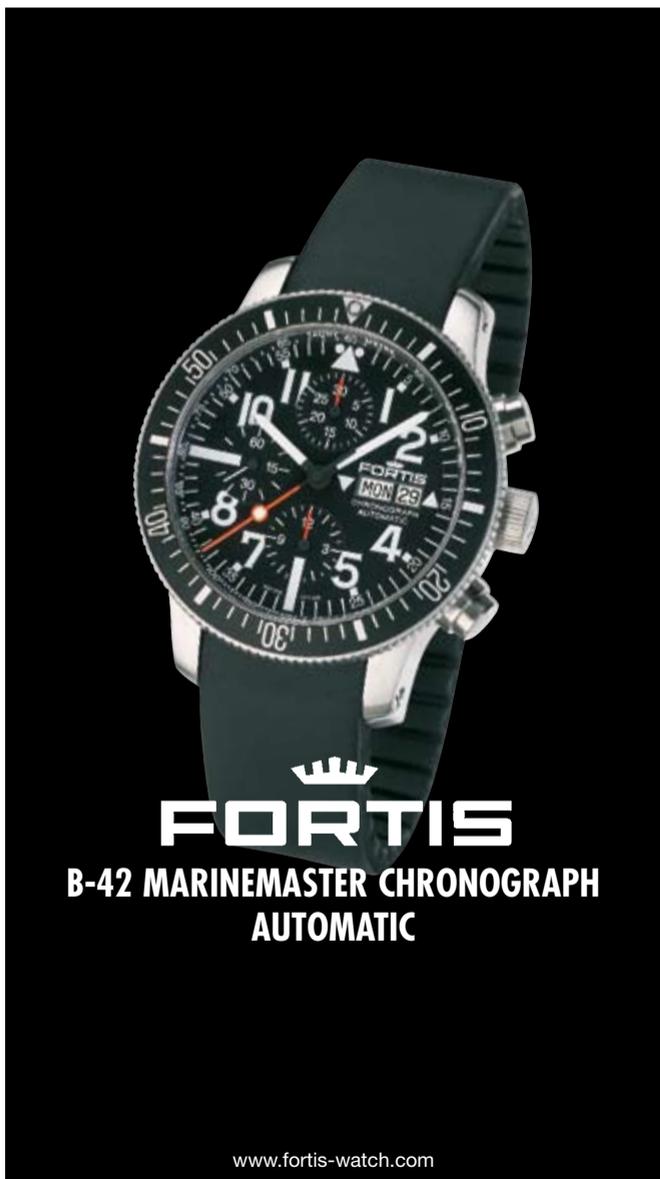
Daney entschied sich für die Gegenseite, auf der auch Brecht zu finden war – Bild und Ton sollten in Konflikt zueinander stehen. In seiner Kritik der Schönberg-Filme *Einleitung* und *Moses und Aron* von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet lobt er die Trennung von Bild und Ton sowie ihre inhärente Heterogenität. Daney scherzte, daß Bild und Ton noch immer „nicht versöhnt“ seien. Ich war, wie Daney, ein großer Bewunderer von Straubs und Huillets brechtischer Abneigung gegen jede Art der Einheit und folgte in meinen eigenen Filmen ihrem Beispiel. Und doch scheint mir der wichtigste Aspekt an Eisensteins Antwort auf den nahenden Tonfilm weniger seine konkrete Lehre zu sein als vielmehr sein strategischer Rückzug auf die Theorie. Dieser liegt zum Teil darin begründet, daß Eisenstein, der beim kommunistischen Establishment in Ungnade gefallen war und nicht mehr Regie führen durfte, als Dozent

an der *Moskauer Filmschule* lehrte. Vor allem aber versuchte er, eine neue Ästhetik zu formulieren, dieses neue Medium des Tonfilms zu verstehen, das sich seiner Meinung nach so fundamental vom Stummfilm unterschied – und vom Fetisch der Stille loszukommen, genau wie Straub vom Fetisch der Synchronisation loskommen wollte. Eisensteins Versuch, Theorie und Praxis des Films miteinander zu verbinden, hatte einen enormen Einfluß auf mich und war in meinen Gedanken immer verknüpft mit Jean-Luc Godards Übergang von der Theorie in die Praxis, vom Schreiben über den Film zum Schreiben für den Film. Genau wie Eisenstein versuchte Godard, die Beziehung zwischen Bild und Ton neu zu analysieren und aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten.

Ich klammere mich bis heute an die Idee, daß Theorie und Praxis zusammengehören. Ich unterscheide nicht zwischen meinen Büchern und Vorträgen auf der einen Seite und meiner Tätigkeit als Filmemacher und Drehbuchautor auf der anderen. In meinen Essays zum *Counter-Cinema* habe ich versucht, ein Fundament für ein experimentelles Kino zu legen, das sowohl in seinem Inhalt als auch in seiner Form, sowohl in den Signifikanten als auch in den Signifikaten eine Oppositionshaltung einnimmt. Ich begann, mit Laura Mulvey Experimentalfilme zu drehen – wie Serge Daney einmal in einem anderen Zusammenhang meinte: eher Eisenstein als Pudowkin. In den Nachwehen des Mai 1968 schien es, als würde Daney ebenso als Avantgarderegisseur enden, denn er machte sehr ähnliche Filme – er gehörte einer dieser Pariser Gruppen an, die sich um Silvana Boissonas scharten und der auch Philippe Garrel angehörte, den Daney einmal als „den Besten“ bezeichnete. Ich sehe das nicht so. Ich glaube, daß Jackie Raynal eine viel wichtigere Filmemacherin war, eine Pionierin der ungeschnittenen, langen Einstellung; und ich ziehe Boissonas' Arbeiten denen Garrels vor. Leider gab Daney das Filmemachen zugunsten seiner Reisen auf, um, wie er es nannte, der unbekannte Hauptdarsteller seines eigenen Films zu werden, den niemand außer ihm selbst jemals zu Gesicht bekommen würde und den man nur anhand der Postkarten würde erraten können, die er seinen Freunden nach Hause schickte, als kämen sie von Drehorten. Daney sah Straub/Huillet und Godard/Miéville als die exemplarischen Filmemacher seiner Generation und kämpfte in seinen Schriften dafür, daß sie in der öffentlichen Wahrnehmung präsent blieben. Er suchte nach einem alternativen Konzept zu dem der Filmindustrie und dem der aufkommenden Festivals, obwohl die Filmfestivals immer wichtiger wurden – vor allem seit Antonioni und der *Nouvelle Vague*. Er verstand natürlich, daß Wenders, dessen Arbeiten er schätzte, ein typischer Festivalregisseur war, er selbst aber kein typischer Festivalkritiker.

**F** steht – Sie haben es erraten – für Festival. Filmfestivals haben ihren Ursprung in den dreißiger Jahren, als Mussolini das Filmfestival in Venedig gründete, als Teil seiner Anstrengungen, Italien zum Zentrum des europäischen Kinos zu machen. Cannes spielte nach dem Krieg eine ganz ähnliche Rolle. Dann gab es Berlin und Moskau und Edinburgh und Toronto und Pesaro und Ouagadougou und Telluride und das *Sundance* und das *Midnight Sun Festival* in Finnland, nördlich des Polarkreises. Die Zahl der Filmfestivals vervielfältigte sich ins Unendliche. Als ich kürzlich in Brasilien war, erklärte mir der Videokünstler Arthur Omar seine Theorie, daß es ein ganz neues Filmgenre gebe: den Festivalfilm. Filme dieser Kategorie würden nach bestimmten Regeln und Traditionen mit dem konkreten Ziel produziert, Festivalpreise zu gewinnen. Sie würden von Jurys, Kritikern und Publikum sofort als Festivalfilme erkannt und seien längst in die Institution des Kinos integriert.

ANZEIGE



**FORTIS**  
B-2 MARINEMASTER CHRONOGRAPH  
AUTOMATIC

www.fortis-watch.com

Es ist schwer, den Festivalfilm von der Idee einer „Neuen Welle“ zu trennen. Nach der französischen *Nouvelle Vague* geschah es im italienischen und im deutschen Film: Bertolucci, Pasolini, Fassbinder, Wenders, Syberberg. In der Tat wurde die Unterstützung des „jungen deutschen Films“ durch Alexander Kluge und Volker Schlöndorff bewußt nach dem Muster der *Nouvelle Vague* organisiert, und zwar sehr erfolgreich. Diese „Neuen Wellen“ breiteten sich nach und nach auch jenseits von Europa aus: Das brasilianische *Cinema Novo* kam unter der Leitung von Glauber Rocha auf, dem Regisseur von *Gott und Teufel im Land der Sonne* und *Antonio Das Mortas*, und es verband die Idee einer europäischen „Neuen Welle“ mit einem traditionell brasilianischen, bis zu Cavalcanti zurückzufolgendem Projekt, ein „Kino des Nordostens“ zu begründen, also ein Kino des Hinterlands. Später entdeckte man eine Australische *New Wave*, eine chinesische, eine taiwanesisch und eine iranische. Dadurch wurde der Begriff der „Neuen Welle“ mit der Zeit synonym zum nationalen Kino und stand nicht mehr für eine Revolution, sondern eine Tradition.

**G** steht, im Gegensatz dazu, für Godard, also die Antitradition. Godard war der außergewöhnlichste Künstler, den die ursprüngliche französische *Nouvelle Vague* hervorbringen sollte. Ich war in Paris, als *Außer Atem* ins Kino kam, und ich sah den Film eine Woche lang jeden Tag. Damals sprach man darüber, wie der Film mit seinen *jump cuts* und seiner Anwendung der Techniken des *Cinéma Vérité* auf den narrativen Film die traditionellen Regeln des Filmmachens brach. Als ich den Film dagegen kürzlich noch einmal sah, in einer wunderschönen neuen 35-Millimeter-Kopie, erschien er beinahe klassisch. Seine Fremdartigkeit war von der inzwischen vergangenen Zeit weggespült worden. Godard erfüllte die Regeln des Festivalfilms nie so richtig. Ende der Sechziger hatte er sich entschieden der Avantgarde zugewandt. Für ihn war die *Nouvelle Vague* vor allem ein Entkommen aus den Zwängen des Hitchcock-Hawksianismus ...

**H** steht für Hitchcock-Hawksianismus – und den Weg zum Avantgardefilm. Der wurde vorgezeichnet von den *Cahiers du Cinéma*, aber anders als ein Flügel dieser Zeitschrift, dessen Doppelidol diese beiden Regisseure waren, war ich immer der Überzeugung, daß der größte Einfluß auf Godard weniger von Hitchcock oder Hawks, sondern eher von Nicholas Ray kam. Ich stimme nicht mit Godard überein, was Ray und Hollywood betrifft, ich empfand Hitchcock immer als experimentelleren Filmmacher als Ray. Ich verehrte Hitchcock nicht nur dafür, daß er all seinen Hollywoodfilmen seinen erkennbaren Stempel aufdrückte, sondern vor allem für seinen Mut, einen so experimentellen Film wie *Cocktail für eine Leiche* zu drehen, mit zehnteiligen Einstellungen und noch dazu mit Stars wie James Stewart und Farley Granger. Die *Cahiers du Cinéma* dagegen boten eine andere Variante des Filmmachens innerhalb der Industrie an, die viel besser zu Ray paßte – den *film maudit*, den „verfluchten“ oder „gescheiterten“ Film, dessen Qualitäten in seinen Ruinen erkennbar waren. Die *Cahiers du Cinéma* wurden in mancher Hinsicht aus dem *Festival du Film Maudit* gegründet, das Jean Cocteau leitete – auch er war auf seine Weise ein gescheiterter Künstler. Die Vorstellung vom Scheitern beinhaltete bereits die Gewißheit, daß es im Kampf zwischen Künstler und Industrie niemals zu einer Aussöhnung kommen kann. Godard bewies sich das noch einmal selbst mit Hilfe seines eigenen Vorbilds. Er drehte sein Äquivalent zu *Johnny Guitar*, bevor er Nicholas Ray auf seinem Weg fort von der Industrie und hinein in die Gegenkultur folgte. Seitenströme wie diesen griff



EVE ARNOLD SIMONE SIGNORET, 1966 MAGNUM PHOTOS/AGENTUR FOCUS

Wim Wenders später auf und führte sie über den Weg des Festivalfilms wieder in den Mainstream zurück.

**I** dagegen steht für die Industrie und dabei besonders für Ince. Nicht D. W. Griffith, sondern Thomas Ince sollte als Regisseur und Produzent die Anerkennung dafür erhalten – wenn es denn Anerkennung verdient –, die Institution Hollywoods gegründet und das Fundament für die ganze Industrie gelegt zu haben. Es war Ince, dem in seinem eigenen Studio klar wurde, daß ein Drehbuch nicht nur eine dramatische Geschichte in Dialogen erzählt, sondern bereits einen kompletten Film in sich trägt, den man auf seine einzelnen Szenen herunterbrechen

konnte und dessen Produktionskosten, Drehplan und Anforderungen an die einzelnen Abteilungen (Kulissen, Kostüme, Effekte) man im Vorfeld abschätzen konnte. Noch heute arbeiten Kostümbildner, Kameraleute und Set Designer mit kommentierten Kopien des Drehbuchs, um festzulegen, in welcher einzelnen Szene was gebraucht wird. Das Drehbuch erscheint aus dieser Perspektive weniger wie ein kreatives Werk als vielmehr wie ein Organisationsplan, die wichtigste Voraussetzung für die Entstehung einer Industrie in Hollywood. Es ist das konzeptuelle Fließband im Herzen der Industrieproduktion und zugleich das Gegenteil von Improvisation – das Gegenteil von Godard. Das war die Schuld oder das Verdienst von Thomas Ince.

**J** steht für Japan, das einzige Land neben den USA, in dem aus einer kommerziellen und genregläubigen Filmindustrie große Regiemeister erwachsen sind: Kurosawa, Mizoguchi und Ozu. Dieses System kollabierte in den Sechzigern, als Ozu und Mizoguchi sich bereits aus dem Film zurückgezogen hatten. Kurosawa immerhin konnte nach einem Nervenzusammenbruch und einem gescheiterten Selbstmordversuch weiter internationale Koproduktionen inszenieren. Ich erinnere mich, daß es für alle Cineasten vor inzwischen nahezu vierzig Jahren eine Pflichtaufgabe war, sich zwischen diesen drei zu entscheiden. Kurosawa war der Festivalgewinner. Ozu war der Traditionalist, dessen Filme man dank ihres extremen Formalismus paradoxerweise als avantgardistisch auslegen konnte. Mizoguchi dagegen hatte sich auf Frauenfilme und das sogenannte Melodram spezialisiert. Ich wählte seinerzeit Mizoguchi und sagte mich von den anderen beiden los, was mir heute reichlich albern vorkommt. Damals funktionierte Filmliebhaberei im Ausschlußverfahren, ein zwangsläufiges Ergebnis des grundlegenden Bedürfnisses nach einer Neuschreibung des gesamten Kanons. Auch für Daney blieb Mizoguchi immer der größte Meister, obwohl er viel später auch eine heftige Verteidigung von Kurosawas Comebackfilm *Dodeskaden* schrieb, einem der besten Filme aller Zeiten. Daney fand in dem Film – und später in *Uzala, der Kirgise* – ein ungewöhnlich komplexes Spiel mit inszeniertem und realem Raum sowie eine Komposition von Bildern, die sich beiden Extremen verweigerte, sowohl der Distanz der gerahmten Kompositionen als auch der Nähe der bewegten Linse in Form der Kamerafahrt.

**K** steht für *Kane*, den *film maudit* schlechthin. Auf formaler Ebene ist er offensichtlich eine aristotelische Tragödie mit steilem Aufstieg, Klimax oder Peripetie und Absturz

zum tragischen Ende. *Citizen Kane* ist aber auch ein erfinderischer, sogar experimenteller Film, vor allem in seiner narrativen Struktur und seiner Verwendung des Tons. Welles brachte all seine Erfahrung, die er beim Radio mit Toneffekten gemacht hatte, in den Film mit. In gewisser Weise konnte er Eisensteins Dilemma lösen und eine kreative Anwendung für die vorher festgelegten Dialoge im Film finden. *Citizen Kane* steht symbolisch sowohl für die Geburt des amerikanischen Films als auch für den Beginn der Moderne und den Bruch mit den Traditionen des 19. Jahrhunderts und der modrigen Bühnenkunst, die Griffith vom Broadway mit nach Hollywood gebracht hatte. Welles war der einzige amerikanische Theaterregisseur, den Brecht bewunderte.

**L** und **M** führen uns in die Mitte des Alphabets, aber zu den Anfängen des Films und seinen legendären Gründern: Lumière stand für Realismus und Méliès für Phantasie, für die *Reise zum Mond*. Aber die Lumière-Brüder drehten mit *Der begossene Gärtner* auch den ersten narrativen Film, dessen Geschichte sie aus einem Comicstrip übernahmen. Es mag eine einfache Lausbubengeschichte sein, die sich an einem Schabernack aufhängt, aber aus diesem mikroskopisch kleinen Setzling sollte der gesamte narrative Film erwachsen, den Welles später modernisieren würde.

**N** muß ohne jeden Zweifel für Narration stehen. Die Frühgeschichte des Kinos drehte sich im Prinzip einzig um die Entwicklung einer eigenen „Filmsprache“, die es ermöglichen sollte, eine Geschichte auf der Leinwand zu erzählen. Oft wurde angemerkt, daß gesprochene Sprachen sich auf ähnliche Weise entwickeln: Am Anfang stehen einfache, pragmatische Verfahren, dann folgt die Stufe der „Grammatikalisierung“, bis am Ende eine voll ausgeprägte Syntaxstruktur steht. Bei Kindern, die sprechen lernen, kann man den gleichen Prozeß beobachten, ebenso bei der „Kreolisierung“, wenn aus Kauderwelsch eine eigene Sprache wird. Ich glaube, daß die Filmsprache dem gleichen Prozeß unterworfen war, wodurch sich „grammatikalische“ Techniken wie zum Beispiel die Aufteilung in Schnitt und Gegenschnitt, die subjektive Kameraperspektive oder die Rückblende bildeten und verbreiteten, bis sie vom Publikum automatisch akzeptiert wurden. Die Sprache des Films wuchs sich niemals so komplex aus wie das Englische oder gar das Japanische, sie blieb eine flexible Vorgabe, mit einem nur rudimentär ausgebildeten grammatikalischen Regelwerk. Aber vielleicht wird sie sich zu irgendeinem Zeitpunkt der medialen Evolution noch weiterentwickeln. Wie bei jedem Dialog in gesprochener Sprache wäre eine Voraussetzung dafür vermutlich die Interaktivität. Bevor wir zum nächsten Buchstaben kommen, sollte uns dieser Gedanke daran erinnern, daß N auch für die Neuen Medien steht.

**O** steht für *online*. In gewissem Sinne entfernen wir uns damit vom Film, obwohl auch er sich gerade zu einer digitalen Kunst-

form entwickelt, die sich auf Spezialeffekte stützt und vielleicht bald interaktiv und jederzeit abrufbar wird. Die digitale Technologie verändert die Bildverwertung von Grund auf. Durch sie wird es möglich, Bilder zu verändern, zu vereinigen und sie sich anzueignen. Wenn das Kino *online* verfügbar wird, werden wir uns Filme herunterladen und direkt mit Ausschnitten aus anderen Filmen vergleichen können, während wir gleichzeitig Hintergrundinformationen aus Bibliotheken und Archiven recherchieren und sogar unbenutzte Aufnahmen zu unseren ganz privaten, alternativen Versionen einer Sequenz zusammenmontieren können. Filmseminare werden zu globalen Ereignissen werden, mit weit verstreuten Teilnehmern im Fernstudium, die denselben Film analysieren und diskutieren. Ich war früher der Meinung, daß Film als Kunstform aussterben werde, wie Glasmalerei oder Teppichweben, aber inzwischen glaube ich, daß uns der Film als Massenspektakel erhalten bleiben wird, genau wie das Theater trotz der Geburt des Films überlebt hat. Der Film wird von einer neuen Generation von Retrocinophilen am Leben erhalten werden, genau wie das Theater erhalten geblieben ist und sogar eine Blütezeit erlebt. Technologie hat in der Filmgeschichte schon immer eine wichtige Rolle gespielt. Die Lumière-Brüder waren Erfinder, die ihre Fachkenntnis der Photographie mit der getakteten Bewegung der Nähmaschine verbanden und daraus eine Kamera für bewegte Bilder bastelten. Bis vor kurzem konnte man noch behaupten, daß sich das Filmemachen, bis auf kleine Verbesserungen in Sachen Filmmaterial und Linsen, seit Weihnachten 1895 eigentlich nicht grundlegend verändert hat. Inzwischen ist diese Ansicht überholt. Der Film ist schließlich neu erschaffen oder, besser gesagt: neu konstruiert worden.

**P** ist persönlich, es steht für *Professione: Reporter – Beruf: Reporter*, einen Film von Michelangelo Antonioni, für den ich zusammen mit Mark Peploe in den frühen Siebzigern das Drehbuch verfaßte. Ich wollte eigentlich etwas über den innovativen Einsatz von Technologie in diesem Film schreiben und über die Fernsteuerung, die in der berühmten vorletzten, langen Kamerafahrt zum Einsatz kam, aber ich habe mich dagegen entschieden. Statt dessen würde ich gerne eine Geschichte erzählen, in der es ums Geschichtenerzählen geht, eine Geschichte über Narration. Erst kürzlich wurde ich von einem Drehbuchstudenten gefragt, ob ein Zufall überhaupt in einer narrativen Konstruktion vorkommen dürfe – und wie man ihn rechtfertigen könnte. Als Antwort erzählte ich ihm diese Geschichte: Vor einigen Jahren drehte ich eine Fernsehdokumentation in Großbritannien, einen Film über den geplanten Tatlinturm in Sankt Petersburg, eine gigantische Spiralkonstruktion, die den Fluß Newa überspannen sollte und in dem jedes Stockwerk drehbar gewesen wäre. Ich wollte das Gebäude mit dem Globe Tower vergleichen, der ein paar Jahre früher für die Vergnügungsinsel Coney Island nahe Brooklyn geplant gewesen war und der sich auch drehen sollte. Keines der beiden Projekte wurde jemals gebaut. Vom Globe Tower hatte ich in Rem Koolhaas' grandiosem Buch *Delirious New York* gelesen, in dem es ein ausführliches Kapitel über Coney Island gibt. Dort ist eine zeitgenössische Postkarte abgedruckt, die zeigt, wie der Globe Tower hätte aussehen sollen. Irgendwie habe ich es geschafft, Kontakt zu Koolhaas aufzunehmen, der ja auch mal als Drehbuchautor angefangen hat, inzwischen aber ein weltberühmter Architekt ist. Überraschenderweise wohnt er in London, obwohl er aus den Niederlanden stammt und immer noch von Rotterdam aus arbeitet. Also rief ich ihn an und vereinbarte ein Treffen in seiner Wohnung. Dort holte er einen riesigen, ramponierten Koffer hervor, der nur mit alten Postkarten von New York gefüllt war – und da gab es tatsächlich einige mit Zeichnungen vom Globe Tower. Nachdem

ANZEIGE

„Eine einfühlsame Komödie“ NZZ

# SAINT JACQUES ...

## Pilgern auf französisch

EIN FILM VON  
COLINE SERREAU

MURIEL ROBIN  
ARTUS DE PENGUERN  
JEAN-PIERRE DARROUSSIN  
PASCAL LÉGITIMUS  
MARIEL BUNEL  
MARIE KREMER  
FLORE VANNIER-MOREAU  
AYMEN SAÏDI  
NICOLAS CAZALÉ



Ab 6. September im Kino

www.schwarzweiss-filmverleih.de

wir die gefunden hatten, plauderten wir noch ein wenig über den Film, und plötzlich sagte er: „Übrigens bin ich Mark Peploe mal begegnet. Ziemlich komische Situation. Ich saß im Zug von Paris nach Rotterdam ...“, und ich unterbrach ihn: „Ich glaube, die Geschichte kenne ich. Mark hat sie mir schon erzählt.“

Einige Zeit zuvor – einige Jahre zuvor, um genau zu sein – hatte Mark mir diese Geschichte erzählt, wie er einmal in Paris in einen Zug gestiegen ist, um beruflich in die Niederlande zu fahren. Irgendwann saß er im Bordrestaurant und bestellte sich etwas zu essen. Als er fertig war und gerade seinen Kaffee trank, kam ein Fremder auf ihn zu und fragte ihn, ob er sich mit an den Tisch setzen dürfe – genau wie Eve Kendall in *Der unsichtbare Dritte*. „Sicher“, sagte Mark, und das war auch schon das Ende der Unterhaltung. Als der Zug sich schließlich Rotterdam näherte – Mark las gerade seine Zeitung – beugte sich der Fremde an seinem Tisch plötzlich vor und fragte: „Entschuldigung, aber sind Sie vielleicht Mark Peploe?“ Mark war vollkommen verblüfft. „Ja“, sagte er, „der bin ich.“ Und als der Zug in den Bahnhof einfuhr, stand der Fremde auf, entschuldigte sich für die Störung, nahm seine Tasche und stieg aus.

Rem Koolhaas versicherte mir, daß dies in der Tat die gleiche Geschichte war, die er mir erzählen wollte, aber aus seiner Sichtweise, von der anderen Seite der Begegnung. Ich erwähnte, daß Mark nie verstanden hatte, wie ein völlig Fremder seinen Namen erraten konnte, also erklärte Rem Koolhaas es mir in etwa so: „Na ja, es ist mir eben in den Sinn gekommen. Ich bemerkte, daß er eine englische Zeitung las, also dachte ich, daß er wohl Brite sei – außerdem las er die Filmseite sehr genau. Und ich hatte kurz zuvor Beruf: Reporter gesehen und wußte, daß die beiden Drehbuchautoren Briten waren. Von dir hatte ich irgendwo ein Bild gesehen, du warst es also nicht. Und das bedeutete, daß es vielleicht Mark Peploe war. Also fragte ich ihn.“ Und ich rief: „Aber warum? Da muß doch mehr dran sein.“ Er überlegte kurz und sagte dann: „Nun, in gewisser Weise schon. Es war auch noch etwas anderes. Ich hatte Beruf: Reporter mit Freunden gesehen, und wir hatten über den Film diskutiert. Sie mochten ihn, ich nicht. Ich hatte ein Problem mit dem Drehbuch, ich fand, daß der Aufbau der Geschichte von zu vielen Zufällen abhängig war. Und als ich in diesem Zug saß, dachte ich mir: Das wäre doch jetzt ein absurder Zufall, wenn das Mark Peploe wäre.“ Es gibt also doch Zufälle. Aristoteles hätte seine Freude daran gehabt. Serge Daney erwähnte Beruf: Reporter einmal eher unerwartet während einer Diskussion über den Dokumentarfilm. Er lobte einen Moment, in dem ein Afrikaner dem europäischen Journalisten die Kamera, mit der dieser ihn filmt, wegnimmt und den Blick umdreht. Das ist nicht nur Glück oder Zufall – das ist eine gemeinsame Vision vom Kino aus dem Jahr 1968.

Q steht für *Qu'est-ce que le cinéma?* – Was ist Film? – den Titel der in vier Bänden gesammelten Essays des großen Kritikers und Theoretikers André Bazin, Gründer, erster Chefredakteur und intellektueller Ziehvater der *Cahiers du Cinéma*. Was also ist Film? Für Bazins Generation war Film vor allem *Citizen Kane*, Roberto Rossellinis *Rom, offene Stadt* oder Jean Renoirs *Die Spielregel*. In der Kritikerumfrage, die das britische Magazin *Sight & Sound* alle zehn Jahre durchführt, stehen Welles und Renoir noch immer ganz oben – und da waren sie ununterbrochen seit den Sechzigern.

R steht, wie es der Zufall so will, nicht nur für Roberto Rossellini und *Rom, offene Stadt*, sondern auch für Renoir und *La Règle du jeu* – *Die Spielregel*. Renoirs Film handelt genau wie der von Welles von der Moderne: Sein Protagonist ist ein Flugpionier wie Lindbergh oder Saint-Exupéry, der durch das moderne Medi-

um seiner Zeit, das Radio, zu Ruhm kommt – das gleiche Medium, dem Welles sein Gespür für Ton verdankt. André Jurieu ist eine moderne öffentliche Figur, das Konstrukt einer medienbeherrschten Gesellschaft in einer neuen, kleiner werdenden Welt. Sein tödlicher Fehler ist, daß er nur die Wahrheit sagen kann, während alle um ihn herum in einer „modernen“ Welt leben, in denen Worte keinen Wert mehr besitzen. Serge Daney erwähnt Bazin kaum, er sieht die *Cahiers* eher mit den Augen von Jean Douchet, der (genau wie Barthes) Eitelkeit mit einer Hingabe an die Hermeneutik und die Interpretation verband. In London dagegen kämpften wir uns bis zur Ontologie und Phänomenologie zurück, bis zu Bazin. Bazin begriff *Die Spielregel* als realistischen Film, vor allem aufgrund der Originaldrehorte und der Tiefenschärfe der Bilder, die ihn an Gregg Tolands Fokustiefe in *Citizen Kane* erinnerte. Genau wie *Kane* war auch *Die Spielregel* ein *film maudit*, der von den Verleihern verstümmelt wurde und erst zehn Jahre nach seiner Entstehung unter Bazins Aufsicht wiederhergestellt und erneut ins Kino gebracht wurde. 1941, im Jahr als *Citizen Kane* herauskam, erschien auch Renoirs erster amerikanischer Film *In den Sümpfen*. Renoir mußte Frankreich wegen der deutschen Besatzung verlassen, die Flucht gelang ihm per Schiff von Lissabon nach New York. 1941 war auch das Jahr – man vergebe mir diesen Zufall –, in dem Sternberg *Abrechnung in Shanghai* drehte.

S steht dann für Sternberg, *Shanghai* und den Surrealismus. Nachdem *Abrechnung in Shanghai* gezeigt worden war, schickten die Surrealisten einen Fragebogen unter ihren Mitgliedern herum. Es gibt in dem Film eine Szene, in der Doktor Omar – „Doktor für was?“ wird er gefragt, und er antwortet: „Doktor für nichts“ –, in der also Doktor Omar (gespielt von Victor Mature) der Protagonistin Poppy (gespielt von Gene Tierney) eine geheimnisvolle Schachtel gibt, die niemals geöffnet wird. Vielleicht bilde ich mir das auch nur ein. Auf jeden Fall werden in meiner Einbildung alle Surrealisten gefragt, was denn ihrer Meinung nach in der Schachtel sei. Sie überlegen sich eine ganze Reihe fremdartiger, bizarrer Traumobjekte, die zu Sternbergs geheimnisvoller und wahnwitziger Welt in diesem Film passen würden: *Shanghai* spielt ja in einem abgedrehten Bordell mit Spielhölle in China vor dem Krieg, das von der finsternen Puffmutter Gin Sling geführt wird. Mein Vorschlag ist viel banaler, aber genauso magisch: Ich glaube, in der Schachtel befindet sich eine Brille mit einem roten und einem grünen Glas, mit der man dreidimensionale Filme anschauen kann.

Als ich 13 Jahre alt war, ging ich auf das *Festival of Britain*, eine Art Weltausstellung, die 1951 in London zur Feier des hundertjährigen Jubiläums der *Großen Ausstellung* der viktorianischen Zeit ausgerichtet wurde, für die man seinerzeit den Kristallpalast erbaut hatte. Und auf diesem *Festival of Britain* gab es neben anderen Attraktionen auch ein Telecinema, deswegen steht

T für Telecinema und die dritte Dimension. Es steht auch für die Television, das Fernsehen, den heimischen Bruder und Rivalen des Kinos, der uns, wie Daney beklagte, einen „Blutsturz von Bildern“ beschert, denen aber jegliche Ästhetik ebenso fehlt wie die Kraft, uns als „Subjekte“, als menschliche Wesen, tiefgreifend zu verändern. Das Telecinema war das erste Kino, das eigens zum dem Zweck errichtet wurde, Fernsehbilder auf eine große Leinwand zu projizieren. Während man darauf wartete, daß der Film endlich losging, sah man auf der Leinwand das restliche Publikum, wie es – von einer Fernsehkamera aufgezeichnet – in den Saal kommt und mit einer Rolltreppe die Sitze erreicht. Das Hauptprogramm bestand dann aus einigen eigens produzierten Dreid-Filmen, die man sich mit der Rotgrünbrille an-

## Die andere DVD-edition FILMISCHE VIELFALT AUS SÜD UND OST



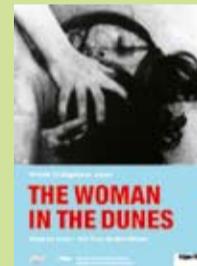
**LA HORA DE LOS HORNOS**  
von Fernando Solanas,  
Argentinien

Akt der Befreiung: Der Klassiker des politischen Manifests



**HYÈNES**  
von Djibril Diop Mambéty,  
Senegal

Opulent und schelmisch: Dürrenmatts «Der Besuch der alten Dame» à l'africaine



**DIE FRAU IN DEN DÜNEN**

von Hiroshi Teshigahara, Japan

In einer Box: Der Romanklassiker als Buch und seine kongeniale Verfilmung als DVD



**L'ENFANT ENDORMI**  
von Yasmine Kassari,  
Marokko

Sanft und eindrücklich: Die Anwesenheit des Abwesenden



**LES HOMMES DU PORT**  
von Alain Tanner,  
Schweiz/Italien/Indien

Traumhafte Essays: Le Corbusier in Chandigarh und eine Bilder-Ode an den Hafen von Genua

Die erste Adresse für herausragende  
Filme und DVDs aus Süd und Ost

[www.trigon-film.org](http://www.trigon-film.org)

trigon-film, CH-5408 Ennetbaden  
Telefon +41 56 430 12 30

trigon-film

schaufen mußte. Zwei davon waren Animationsfilme von Norman McLaren, dazu ein Werbefilm des Londoner Zoos. Der größte Moment für mich kam, als die Giraffen ihre Hälse aus der Leinwand heraus- und hoch über das Publikum reckten. Man meinte, sie berühren zu können, wenn man die Arme nach oben strecken würde. Das Telecinema war meine erste Begegnung mit dem Konzept des Experimentalfilms und der Suche nach neuen Möglichkeiten im Film, sowohl im Bereich der animierten Abstraktion in Form von McLarens tanzenden Bildröhrenmustern als auch auf dem Gebiet des technischen Experiments durch den Zoofilm der Firma Pathé.

T steht also auch für Technologie. Als Méliès und die Lumières ihre ersten Filme drehten, kam das Publikum aus Lust am Spektakel, aus Neugier auf das neue Medium und auf das Erlebnis der Filmtechnologie. Das Kino wurde seitdem in immer neuen Wellen technologischen Fortschritts ständig neu gebaut: Ton, Farbe, Breitwandformat, 3 D, Dolby, Imax, digitales Schneiden, Neue Medien. Experimentalfilme dagegen nutzen die technischen Möglichkeiten auf ihre eigene subversive Weise, und manchmal mißbrauchen oder parodieren sie sie sogar. Sie unterwerfen die Technik nicht den Regeln der Narration, sondern entwickeln daraus neue Formen des Filmemachens und erschaffen neue Geburtsstunden der Kinokunst.

U steht für den Untergrundfilm – diesen Namen gab man dem unabhängigen Filmschaffen in den Sechzigern, das sich durch die *Film-Co-op*-Bewegung in Nordamerika und Europa verbreitete. Der Untergrundfilm war ein Versuch, eine primitive Unschuld zurückzuerlangen, die Zeiten von Lumière wiederaufleben zu lassen und in das unberührte visuelle Paradies des Films zurückzukehren – unberührt von der Schlange der Narration, versteht sich. Andy Warhol war dafür berüchtigt, die Kamera einfach laufen zu lassen und alles aufzuzeichnen, was ihm vor die Linse kam, bis die Filmrolle leer war. Für seinen Film *Empire* filmte er das Empire State Building ab, acht Stunden lang, ohne eine einzige Kamerabewegung oder einen einzigen sichtbaren Schnitt. Andere Filme untergruben die technische und materielle Unterstruktur des Films: Flimmerfilme oder solche, auf denen nur die Staubpartikel und Kratzer zu sehen waren, also das letzte Schicksal jedes Films; Filme, die ein Bild durch immer neues Abfilmen so weit vergrößerten, bis der Zuschauer die Struktur des eingebetteten Silbers im Zelluloid erkennen konnte, dessen Trübung von hell zu dunkel noch immer die physikalische Grundvoraussetzung des Filmemachens ist. Solche Filme wurden natürlich als Persionen und Verirrungen angesehen, aber sie kennzeichneten den Moment, da der Film sich seiner selbst als Material bewußt wurde und die Filmemacher begannen, sich der Enthüllung der versteckten Fundamente ihrer Kunst zu widmen und ihr lange unbeachtetes Potential zu erforschen. Sie erreichten keine wirkliche Unschuld, aber sie schwammen sicherlich gegen den Strom.

Es ist seltsam, daß Serge Daney den Experimentalfilm vernachlässigte. Vielleicht, weil die *Film-Co-op*-Bewegung in Frankreich nie recht zur Blüte gekommen war. In einem Aufsatz in den Siebzigern unterschied ich zwei Formen der Avantgarde: Die eine basierte auf den Filmkooperativen, die andere fand im Bereich des Spielfilms statt. Daney erkannte nur die zweite Variante an, das Kino von Akerman, Duras, Garrel, Straub und Godard. Er argumentierte, daß Experimentalfilme, Avantgardefilme der ersten Kategorie, sich jeder kritischen Interpretation entzogen, weil sie sich direkt mit den primären Prozessen und den reinen Signifikanten beschäftigten, wohingegen die narrative Avantgarde nicht nur die visuelle Wahrnehmung, sondern auch deren Bedeutung beachtete – „*Elemente des Denkens und des Signi-*

*fikats*“. In gewisser Weise spiegelt sich in Daney Sichtweise auf diese beiden Arten Film der gleiche Zwiespalt, der sich auch in meinem Essay „The Two Avant-Gardes“ findet. Und doch übersieht Daney vollständig die subversive „Konzept“-Dimension der Kooperationstradition im Gegensatz zur „Wahrnehmungs“-Dimension. Jetzt erreichen wir die Grenzen dessen, was die Theoretiker in zwischen *gaze theory* nennen: die Analyse des filmischen und televisuellen „Blicks“. Der Blick der Kamera hat immer noch eine weitere Bedeutung neben der Wahrnehmung und Beschreibung des Raumes. So unschuldig er am Anfang wirken mag, bestimmt er doch die Machtverhältnisse, die Überwachung und das Bild der Geschlechter. Mir ist aufgefallen, daß Daney zwar das Feminine und seine Beziehung zur Stimme behandelt (zum Beispiel in den Filmen Godards), seine Theorie des Zuschauerblicks aber keinerlei Referenzen zum Geschlechterverhältnis enthält.

V steht für Voyeurismus, die Persion des Blicks und des Sehens, die im Zentrum des Films steht. Eine der allerersten Hilfsapparaturen der Kamera war die Schlüssellochblende. V steht auch für *Vertigo* und *Reise aus der Vergangenheit*. In ihrem Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* beschreibt Laura Mulvey die Art und Weise, in der Voyeurismus (und Schaulust) mit Hilfe der subjektiven Perspektive vor allem in Hitchcock-Filmen wie *Vertigo* die Narration mit dem Schauspiel verbindet. Die *point-of-view*-Einstellung richtet die drei Blickweisen des Films – den Blick der Kamera, den der Figur und den des Zuschauers – so aus, daß alle drei auf das gleiche Blickobjekt gerichtet sind. Üblicherweise ist dieses Objekt weiblich und der Blick männlich – so in *Vertigo* wie auch in *Reise aus der Vergangenheit*. Beides sind Filme einer erzwungenen Veränderung, in welcher der männliche Protagonist sich das Bild der von ihm ersehnten Frau für seinen Blick selbst erschafft. In George Cukors nur mit weiblichen Darstellern besetztem Film *Die Frauen* dagegen sind die Blicke im Kleidersalon weiblich, es sind Blicke, mit denen eher Rivalinnen abgeschätzt als Autorität und Macht ausgedrückt werden. In der Modebeilage kann der Blick weiblich sein – Schaulust verrät ein ökonomisches Ungleichgewicht des Verlangens.

W steht für *Wavelength*, Michael Snows grandiosen Experimentalfilm aus dem Jahr 1967, dieses Meisterwerk des körperlosen Blicks und der „reinen Wahrnehmung“. Snow selbst erklärte es so: „*Der Film ist ein fortlaufender Zoom, der innerhalb von 45 Minuten vom weitestmöglichen Bild zum kleinstmöglichen und abschließenden Bild fährt. Er wurde mit einer feststehenden Kamera von einem Ende eines 25-Meter-Lofts gefilmt und zeigt das andere Ende des Lofts, eine Fensterreihe und die Straße. Diese Situation und die Handlung, die sich darin abspielt, sind universal gleichwertig. Der Raum (und der Zoom) werden von vier menschlichen Ereignissen (darunter einem Todesfall) unterbrochen.*“ Tatsächlich verschwindet die Leiche auf dem Boden recht früh aus dem sichtbaren Bildrahmen, während sich der Zoom unaufhaltsam voranarbeitet, und bald man hat sie einfach vergessen. Als die Kamera schließlich ihr Ziel erreicht, ist es eine Photographie, die an die gegenüberliegende Wand der Lofts gehängt wurde und stürmische Wellen zeigt. Das Bild bewegt sich in einen photographischen Raum innerhalb des Raumes, gleitet langsam vorwärts über die Wasseroberfläche bis zum Horizont und bleibt dann stehen. Im Prinzip ist *Wavelength* ein einziger, langer, konzentrierter, unerbittlicher Blick – ein Kamerablick, der auf sein Wesentliches reduziert wurde, mechanisch und ohne Interesse an Handlung oder Narration, reine Beobachtung und Bewegung, Narration – oder die Möglichkeit von Narration – wird erkannt, verworfen und vergessen. Erst der narrative Blick würde die Frage des Geschlechterverhältnisses mit sich bringen.

X ist schwierig. Es steht für das Experiment, aber das habe ich schon abgehandelt. Es steht für Roger Corman's *The Man With The X-Ray Eyes – Der Mann mit den Röntgenaugen*, aber das würde uns zu weit in eine Sackgasse führen. X steht für eine unbekannte Größe, für die eigenartige Faszination, mit der wir uns an einzelne Einstellungen oder bestimmte Kamerafahrten erinnern. Die ersten französischen Filmtheoretiker nannten dieses Phänomen *photogénie*, das Photogène: einen Licht- oder Schatteneffekt, der über eine bedeutsame Form streicht und etwas verbirgt oder enthüllt, das wir nicht ganz verstehen. Das Gesicht von Greta Garbo. Die Narration wird für einen Moment unterbrochen, die Zeit friert ein, und wir bestaunen das Bild vor unseren Augen. Barthes versuchte, dafür einen Begriff zu finden: das Symbolische, die dritte Bedeutung, der Punkt. Nennen wir es doch einfach X.

Y steht für *Les yeux sans visage*, Franjus *Augen ohne Gesicht*, den unmenschlichen Blick. Das ist Vertovs Kameraauge in anderer Form, eine Kamera, die wie ein Roboter zum Leben erwacht und durch die Stadt streift. Sie versteckt sich unter den Gleisen, um den Zug zu filmen, der über sie hinwegrast; sie schwebt durch die Luft, um die Fluten unter sich zu dokumentieren; sie wirft sich den Zuschauern entgegen, filmt das Publikum und dreht den Blick um, wie in *Beruf: Reporter* und wie es Vertov gefordert hatte in seiner utopischen Idee des *kinok*, des gemeinschaftlichen Films, der nicht mehr nur von Spezialisten, sondern von der Öffentlichkeit gedreht wird: Jeder filmt jeden, der Blick löst sich in der Gegenseitigkeit auf.

Z steht für das letzte Bild eines Zooms. Z steht für *Zorns Lemma*, Hollis Framptons Meisterwerk, gefilmt nach festgelegten Regeln, die sich grundsätzlich auf die Nummer 24 beziehen – zufälligerweise sowohl die Anzahl von Filmbildern pro Sekunde als auch die Zahl der Buchstaben im lateinischen Alphabet. Frampton benutzt die statistische Häufigkeit von englischen Wörtern mit einem jeweiligen Anfangsbuchstaben und legt sie als Struktur seinem Film zugrunde. Heraus kommt ein cineastischer Algorithmus, dessen Rechenprozesse die Lösung eines filmischen Problems bringen. Und letztlich steht Z natürlich auch für die Null, für *Zero: Zéro de conduite – Betragen ungenügend, zero visibility*, Sichtweise Null; sowie Godards Slogan *Retour à zéro – „Zurück zum Anfang“*. In diesem heraufziehenden Zeitalter der Neuen Medien erfindet sich der Film noch einmal neu. Wir müssen diese Neuschöpfung sowohl in radikalen wie auch in gängigen Begriffen verstehen; wir müssen versuchen, uns das Kino noch einmal vorzustellen, wie es hätte sein können und wie es vielleicht noch werden kann – als experimentelle Kunstform in ständiger Selbsterneuerung, als *Counter-Cinema*, als Kino, das „*von der Schriftkunst verfolgt*“ wird. *Retour à zéro*. Zurück zum Anfang. A steht für die Avantgarde. §

AUS DEM ENGLISCHEN VON DANIEL BICKERMANN  
ZUERST IN: NEW LEFT REVIEW, LONDON 2001

Dieser Text entstand als Rede zur Erinnerung an Serge Daney auf dem Internationalen Filmfestival Rotterdam 1998. Daney wurde 1944 geboren und begann seine Karriere als Filmtheoretiker im Dunkel der *cinéma-thèque* in der Rue d'Ulm: „*Ich habte das soziale Ritual im Theater, die vorzeitige Reservierung der Sitzplätze, den Dresscode, den Aufmarsch der Bourgeoisie. Im Film – im Film an sich – gibt es eine schwarze Fläche, die so fundamental und so unendlich viel spannender ist.*“ Er war die treibende Kraft hinter den *Cahiers du Cinéma* durch ihre vielen Entwicklungsstadien hindurch, von den frühen Hitchcock/Hawks-Jahren über den maoistischen Umbruch und die Jahre der „gnadenlosen Anwendung“ von Althusser und Lacan bis hin zur Wiederentdeckung der Cinephilie in den späten Siebzigern; von 1973 bis 1981 fungierte er als Chefredakteur. In den Achtzigern verfaßte er messerscharfe Analysen des postmodernen Fernsehens für *Libération* und vernichtende Verisse des medialisierten Golfkriegs. Daney beschrieb sich selbst als *passeur*, als Schmuggler, Grenzgänger und Mittelsmann, und – eine Würdigung der kreativen Rolle des ödipalen Vaterhasses – als *ciné-fils*. 1991 gründete er die Zeitschrift *Trafic*. Er verstarb im Juni 1992 an Aids.