

Über das Kino als Lustobjekt und Zeitgeschichtsbuch / Von Frieda Grafe

Der einzige Film, den mein Vater je sah, war *Badende Venus*, der Farbfilm von 1944 mit dem Schwimmstar Esther Williams, lateinamerikanisch rhythmisiert von dem Bandleader Xavier Cugat. Mein erster Badeanzug kam aus einem Carepaket und war aus einem Lurex-Gewebe, erdbeerfarben, fraise écrasée sagen die Franzosen, die in solchen Dingen genauer sind und besser wissen, was Essen, Stoffe und Farben miteinander zu tun haben. Als ich vor einigen Jahren, etwas verspätet, mit seinem sechsten oder siebten Film, *Palombella Rossa*, Nanni Moretti entdeckte, war die Zuneigung spontan. Wasserball läßt sich allerdings nur übers Kino mit Wasserballett vergleichen.

Das Leben, das nach dem Krieg in der Bundesrepublik begann, hatte die Farben von Technicolor und bald schon den optimistischen Elan der Beine von Gene Kelly – weiße Zähne, weiße Socken, weißes knappe T-Shirt, ein tanzender Athlet. Das kümmerliche Adenauer-Kino war weder entertaining noch kunstvoll. Die Hollywood-Maschinerie faszinierte, sie war die Attraktion und eine Befreiung. Ein steriles Genre-

produkt als *Bathing Beauty* kann man sich nicht vorstellen, aber dennoch, damals war die Wirkung belebend. Daß sie die ganze Kunst einmal in ihren consumer-Sog würde ziehen können, kümmerte uns noch nicht. Von Kulturindustrie hörten wir erst viel später.

Daß mit dem Kino für Darstellung überhaupt eine neue Ära angefangen hatte, darüber zu reflektieren hatte in Deutschland der Krieg verhindert. Das Berliner Kino von vor dem Krieg war immer eher bemüht, es den alten,

angesehenen Künsten ähnlich zu tun – aber das sind schon Einsichten nachgeholter Vorgeschichte.

Genau in der Mitte seiner heute hundertjährigen Geschichte fing mein Verhältnis mit dem Kino an. Da war plötzlich alles auf einmal da, mitzunehmen und nachzuholen. Das hinterließ Spuren in meinem Zeitgefühl und meinem (Kino-)Geschichtsbewußtsein. Es hat das Empfinden für Chronologie und Hierarchie nachhaltig gestört.

ten an Wörtern wie „vermißt“, „verschollen“.

So war von Anfang an das Kino nicht nur der Ort, an dem man Geschichten erzählt bekam, in die man sich verliehen konnte. Es schloß auch Geschichte nie aus. Die gierigen Augen stellten Vergleiche an. Die Herkunft der Filme, selbst wenn das spezifische Wissen darüber nicht groß war, blieb die reale Folie der Fiktionen, und was uns als Realität umgab, konnte man daran

messen. Das Hollywoodkino hatte eine so ungewöhnliche Art, mit der amerikanischen Geschichte umzugehen, und überhaupt keine Scheu, sie in Geschichten aufgehen zu lassen. Es kam wie ein inoffizielles Geschichtsbuch daher.

Im europäischen Kino hielt man die Register sauberlich getrennt. Nicht nur war das Ernste vom Unterhaltenden streng geschieden, das Dokumentarische vom Erfundenen: Grundsätzlich traute man den Kinobildern

keine eigene Aussagen zu. Die Neigung, sich ihrer zu bedienen zur Illustration, zur Kommentierung, zur Propaganda und Promotion, war schnell da, und sie ging einher mit dem Glauben, das wäre möglich, ohne daß man sich Gedanken machte über beson-

dere Funktionsweise und Effekte. Bis heute wird man mit dieser Einstellung konfrontiert, wenn sich samstags abends auf Arte Historiker unter Leitung von Marc Ferro, dem eminenten Vertreter der Annales-Schule, zu Wochenschauen des Zweiten Weltkriegs äußern. Es ist, als ob sie die Bilder gar nicht wahrnehmen, als ob die Träger der Ereignisse von damals und das historische Wissen einander nie berührten. Kein Gedanke daran, daß die in den Bildern gegenwärtige Geschichte die durch das Schreiben



Aber weil so viele Filme erst nachträglich kamen, mit Verspätung, blieben sie auf vitale Weise der Vergangenheit verbunden.

Ein erstes Erstaunen ließ mich nie los: Wie hatten diese Gebilde entstehen können in einem anderen Teil der Erde, während es bei uns Bomben hagelte, action die eher abstrakten Frontberichte aus dem Radio waren, der Tod nicht dramatisiert wurde, sondern ein Bescheid war, den der Postbote austrug, und Illusionen und Fiktionen sich entzündeten

»... Ein grandioses Unternehmen, reich ausgestattet und schön, und ein Juwel unter den Klunkern der Filmliteratur hierzulande, dieses kann man nur empfehlen!«

tip Magazin, Berlin

GESCHICHTE DES DEUTSCHEN FILMS



HERAUSGEGEBEN VON
WOLFGANG JACOBSEN,
ANTON KAES UND
HANS HELMUT PRINZLER

VERLAG
J.B. METZLER

Zum
besten Buch
über Film
gekürt von
epd Film

1993. 596 Seiten, 300 Abb., geb.,
DM 58,- / öS 453,- / sFr 59,60
ISBN 3-476-00883-5

Einhundert Jahre deutscher Film:

Die Geschichte der bewegten
Bilder, ihrer Regisseure und
Schauspieler; reichhaltig
illustriert, mit einer umfang-
reichen Chronik zum
Nachschlagen.

VERLAG
J.B. METZLER

SOUVENIRS

geprägte und durch Wissenschaftsvorstellungen legitimierte verändert hätte. Das fehlende Katheder unterscheidet doch den Professor vom Reden, das mit dem Fernsehen kam.

Für diese Mißverständnisse ist die Unerfahrenheit der Geschichtsspezialisten im Umgang mit den Bildern nicht die einzige Erklärung. Die Zubereitung, die den Filmbildern im Fernsehen widerfährt, nimmt ihnen Materialität und Eigenheit. Sie läßt ihnen nie freien Lauf. Die Bilder werden durch Arrangement und Besprechung untergeordnet. Wer den Niedergang des Films beklagt und ihn nur erklärt aus der ständigen Verfügbarkeit der ganzen Filmgeschichte auf allen Kanälen, mit der das Besondere der Filmbilder in der allgemeinen Bilderflut ertränke, vergißt das Wichtigste: wie das Fernsehen übers Programmieren, Schematisieren, Moderieren und wieder Animieren die Filmbilder adaptiert.

Der Zuschauer bekommt angesagt, wie diese befremdlicheren Bilder, die von den von ihnen selbst produzierten sich erheblich unterscheiden, zu nehmen und zu konsumieren sind. „Der Film erzählt...“, sagt wer im Nachrichtensprecherstil. Oje!

Sie sollten mal versuchen, einen Film von Laurel und Hardy so zuzurichten, dann stellte sich von selbst heraus, daß, was das Fernsehen unter Erzählen versteht, zurückfällt hinter die Geschichten des Kinos. „Der Film erzählt, wie zwei Männer im strahlenden kalifornischen Sonnenschein mit dem Verkauf von Weihnachtsbäumen ein Geschäft machen wollen, dabei an einen reizbaren Eigenheimbesitzer geraten und ihm seinen ganzen Stolz mit einem Messerchen zu demolieren beginnen, bis nur noch Kleinholz übrig ist.“ Na und? Was weiter?

Das Kino hat sich immer auf Geschichten gestützt, nur nicht, um sie zu erzählen, sondern um sie zu artikulieren. Es produziert sein Zeitgefühl, seine eigene Dauer. Das ist nicht mehr die Zeit der Geschichte und der Geschichten.

Kinozeit verkörpert sich mir in der noch unidentifizierten Stimme, mit

der – in den vierziger Jahren kam es auf – viele, immer schwarzweiße Filme anheben, nicht nur Krimis, nicht nur Films noirs. Ihre Sätze, diese openers, sind sicheres Zeichen für amerikanisches Erzählen, das an den Bildern hängt, in dem Investigation, Reportage mit Erinnerung und Analyse sich brechend verbinden. Im Bild gehört dazu der Typ, der, einen schabigen Koffer in der Hand, von einem Grey-



Filmplakat „Running Wild“: Revolutionäre Kinopolitik

hound auf die Mainstreet eines nicht nennenswerten Ortes ausgespuckt wird.

Some wag once remarked that after New York it's all Connecticut. The intent was humorous but like many sarcasms it contained the germ of truth, for the small cities which make up the backbone of the nation are all in the same pattern. That's why it doesn't really make much difference that we have brought you to this town. It could have happened anywhere...

Da spricht die innere Stimme des schabigen Kinorealismus, von der man sich – mit weniger Schuldgefühlen als bei den betont irrationalen Evasionsfilmen – bereitwillig in einen Film abführen läßt. Diese Sätze arbeiten meist mit ziemlich billigen verbalen Effekten, die allein schon verhindern, daß man sich ihnen völlig anheimgibt. Sie machen kein Hehl daraus, daß sie mehr mit Journalismus als mit Literatur zu tun haben. Es spricht die story-Stimme. Wie ordinär die ist, hat Sam Fuller immer am besten vorgeführt. Das ist pulp.

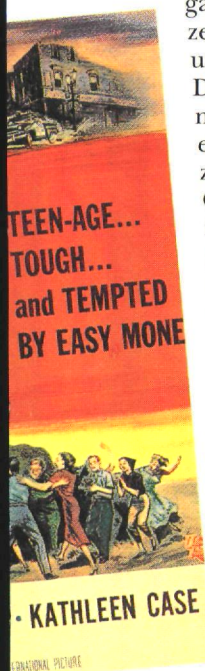
Die Filmbild-Ontologen, die wissen wollen und definieren, was Kino ist, sind geschieden in zwei Lager. Durch die Bewegung ist das Filmbild immer Gegenwart, sagen die einen. Und die anderen: Des Künstlers Vergangenheit ist des Zuschauers Zukunft. Die Illusion entsteht, weil das Bild „da“ ist, vor uns. Aber das stimmt gar nicht. Physisch und zeitlich ist es hinter uns.

Das Kino ist generös genug, zwischendrin noch eine andere Position zuzulassen. Zum großen Glück ist Kinozeit erfahrbar als zusammengesetzt. Selbst die vermeintlich nur auf Absorption und Identifikation ausgerichteten Hollywoodfilme sind, wenn nur richtige Regisseure und nicht Studiosklaven die Genres hernehmen, gleichzeitig illusionistisch und distanziert. Immer kann man bei ihnen raus und rein und je nach Lust und Neigung das Ganze nehmen oder einen Ausschnitt, die Sicht oder nur Blicke.

Sie lassen einen die Perspektive selbst bestimmen.

Der Hollywood-Autor steckt im Detail und nicht in persönlichem Ausdruck und subjektiver Weltanschauung – und wenn es nur die Direktheit, die Realität eines Gegenstandes ist, die einen in der spannendsten Geschichte zurückbringt auf den Boden, daran erinnernd, daß, wie man sieht, bestimmt, was man sieht.

Was ich genau nicht meine: die Reaktion des informierten Cannes-Publikums 1972, im großen Saal des alten Festivalpalais' – dessen Vorhang ich nicht mehr aufgehen sehen konnte, ohne daß in Doppelbelichtung Geraldine Chaplin mit hochschwebte wie 1968 im Mai, als sie versuchte, im Sinn der neuen revolutionären Kinopolitik die Auf-führung von Sauras *Peppermint Frappé* zu verhindern –, das bei Hitchcocks *Frenzy* und dessen halbsbrecherischer Kamerafahrt in der engen Stiege im Haus am Covent Garden Market, mit der der Meister den Mord umschließt, in



ANTHONY
HOPKINS

BRIDGET
FONDA

JOHN
CUSACK

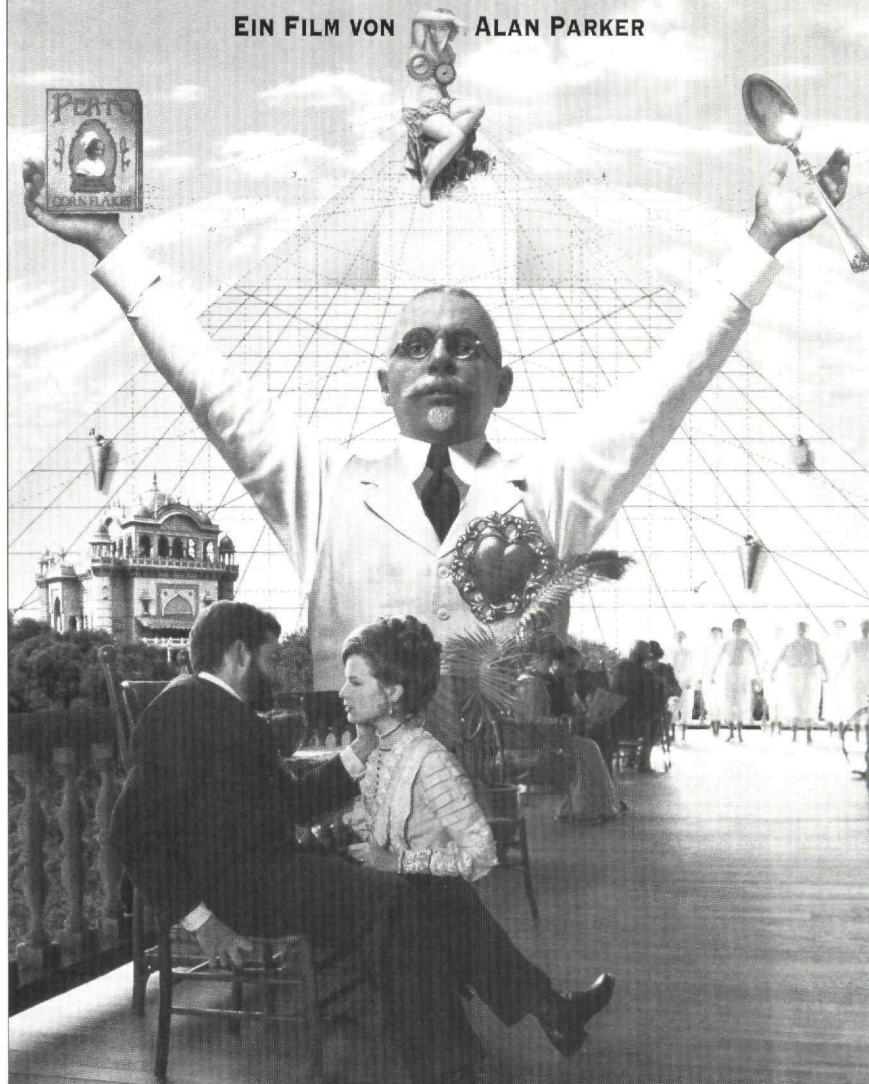
MATTHEW
BRODERICK

DANA
CARVEY

WILLKOMMEN IN WELLVILLE

DIE LUST, DIE GIER UND
DER KAMPF UM DEN VERDAUUNGSTRAKT

EIN FILM VON ALAN PARKER



AB DEZEMBER IM KINO!

Ein J&M Entertainment Release. Beacon präsentiert eine Dirty Hands Produktion. Ein Alan Parker Film.
ANTHONY HOPKINS BRIDGET FONDA MATTHEW BRODERICK JOHN CUSACK und DANA CARVEY "THE ROAD TO WELLVILLE" MICHAEL LERNER
MUSIK: RACHEL PORTMAN SCHNITT: GERRY HAMBLING, A.C.E. PRODUKTIONSDESIGNER: BRIAN MORRIS KAMERA: PETER BIZIOU, B.S.C.
AUSFÜHRENDE PRODUZENTEN: TOM ROSENBERG UND MARC ABRAHAM NACH DEM BUCH VON T. CORAGHESSAN BOYLE DREHBUCH: ALAN PARKER
PRODUZIERTE VON: ALAN PARKER • ARMYAN BERNSTEIN • ROBERT F. COLESBERRY REGIE: ALAN PARKER
BRACON dtv PANDORA FILM

dtv

Der gleichnamige Roman von T. C. BOYLE, erschienen im Deutschen Taschenbuch Verlag, ist in allen Buchhandlungen erhältlich.

TOX-DÜBEL HALTEN

*Absolute Spitze weil modernste Dübel-Technik:
Super-Allzweck-Dübel TFS*

TOX-DÜBEL-WERK • 78346 BODMAN-LUDWIGSHAFEN

einen frenetischen Szenenap-
plaus ausbrach. Natürlich stimmte die sterile Altersvirtuosität ein wenig traurig – obwohl, Bravournummern waren immer sein Fall. Aber ekelhaft war die Selbstfeier dieses Kennerpublikums, das seinen Platz nicht mehr kennt. Statt gebührend Distanz zu halten, macht es aus Profitum einen Fetisch und hat damit den Ersatz, den es sich aneignen kann.

Von Luc Moullet gibt es einen kurzen Film, fünfzig Minuten, *Les Sièges de l'Alcazar*. Der Titel bezieht sich nicht direkt auf die berühmte Belagerung im spanischen Bürgerkrieg. Das schrieb sich dann ohne s, *sièges* im Plural meinen Sitze, und das Alcazar war ein kleines Kino im Pariser Stadtteil Belleville. In ihm begegnen einander ein junger Mann, Kritiker bei den *Cahiers du Cinéma*, und eine junge Frau, die fürs Konkurrenzblatt *Positif* schreibt. Er kommt wegen der Cottafavi-Retrospektive, während ihr Abgott Antonioni ist.

Sie verabreden ein Rendezvous, um miteinander zu schlafen, zu dem er nicht erscheint, weil er es nicht über sich bringt, die letzte Gelegenheit, zum vierten Mal einen Cottafavi zu sehen, der danach aus Frankreich verschwinden wird, zu versäumen. Der Film entstand 1989 und spielt in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre. (Inzwischen wurde das Alcazar zu einer christlichen Kultstätte umgerüstet.)

Es ist oft behauptet worden, es gäbe für die Frauen in der Cinephilenwelt keinen Platz; die von Freud theoretisierte Schaulust schloß sie aus. Bei Moullet sieht es so aus, als hätte die Realität nichts Eiligeres zu tun, als Antonionis Filmen recht zu geben. Der Mann ist der totale Hysteriker, und sie kommt darüber zu kurz. Er ist eine echte komische Kinofigur und abonniert aufs Spektakelkino. Die Frau sucht in den Bildern Antonionis ihre Zeit. Keinem von beiden wird falscher Umgang mit dem Kino zur Last gelegt. Moullet berührt nur

SOUVENIRS



Filmplakat „Sans lendemain“
Französische Delirien

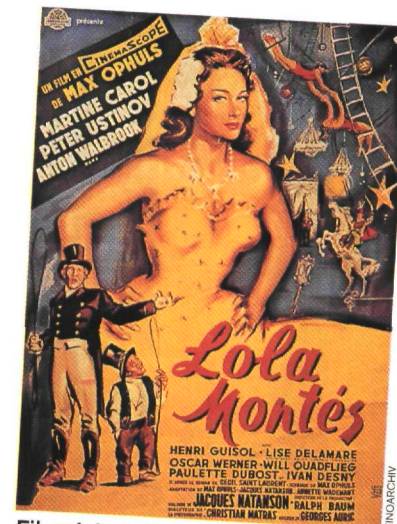
die Wunde des unüberbrückbaren Unterschieds, auch im Kino, zwischen den Geschlechtern, die sich selbstverständlich auftut, wenn es um Leidenschaften geht, die die ganze Person ergreifen und in und auf den Körpern ihre Zeichen hinterlassen. Gebrannt vom Kino.

Auch in Deutschland hat es Cinephilie gegeben, nur das Wort konnte sich hier nicht einbürgern, weil die Haltung nicht

die praktischen Konsequenzen hatte, die in Frankreich erst die Rezeption des amerikanischen Kinos bestimmten und dann die neue Kinowelle auslösten.

Der Cinephile will wertungsfrei alle Filme zur Kenntnis nehmen, wobei er Genres als Ordnungsprinzipien akzeptiert. Er will unterschiedslos alles von einem Regisseur kennen. Er hält sich an Listen, weil er den Werturteilen der Trendsetter, Kritiker und Historiker mißtraut. Und wenn er im Vorspann auch noch den letzten Kleindarsteller notiert, dann, weil er sicher kein Star-Fan ist.

Man könnte sogar die französische Filmtheorie, ihren Konsum eingeschlossen, in die Nähe der Cinephilie rücken. In ihren Spekulationen und ihrer Formulierungsfreudigkeit hat sie genau das Obsessionelle, das



Filmplakat „Lola Montès“
Vom Kino gebrannt

grundsätzlich das Verhältnis des Cinephilen zu seinem Gegenstand charakterisiert. Eine zusätzlich komische Note bekommt das Ganze, wenn den französischen theoretischen Delirien, von den amerikanischen Universitäten eifrig aufgesogen, ein pragmatischer Kick versetzt wird.

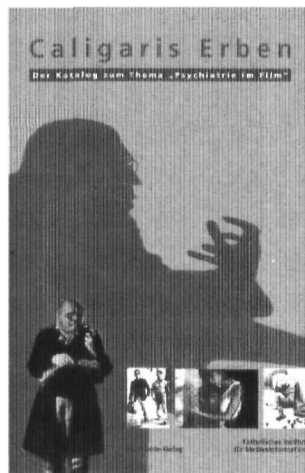
Der Cinephile ist primär kein Kinemathek-Besucher. Er holt sich, was er sucht, wo immer er es findet. Er ist das wandelnde Kinogedächtnis. So wenig er sich um den Tagesgeschmack kümmert, so wenig ist er anfällig für Nostalgie. Er ist der nimmersatte Zuschauer. Rivette und Godard sollen am Tag des Programmwechsels in den Pariser Kinos immer an die zehn Filme absolviert haben.

Das Kino der Nouvelle-Vague-Regisseure war weniger die tätige Fortsetzung der Ersatzbeschäftigung des Schreibens, das sie betrieben in der Zeit, als sie auf die Produktionsmittel warteten, als vielmehr ein unerhörtes Novum, ein vom Zuschauer erzeugtes Kino – der Blick seiner Macher trägt ihre Liebe zum Kino als Zuschauer in sich. Seine Filme seien gemacht aus Lust und Reflexion, sagt Eric Rohmer, der für sich ablehnt, zu unterscheiden zwischen Unterhaltungskino und Erbauung.

Was hat man sich aufgeregt über Godard und seine Lust am Zitieren! Über Piccoli mit dem Hut in der Badewanne, der Godards Farben in *Le Mépris* mit denen Minnelli in *Some Came Running* verband.

Die Amerikaner haben mit der Autorenpolitik nicht bloß gelernt, ihre eigenen Filme zu schätzen. Heute entstehen dort Filme, in denen amerikanisches Kino vorkommt auf dem Umweg über Godard. Wenn Tarantino, dessen Produktionsfirma Band Apart heißt, seinen Darstellern Fünfziger-Jahre-Kino, Ralph Meeker oder Aldo Ray zum Vorbild gibt, dann braucht der Zuschauer in *Pulp Fiction* das nicht wiederzuerkennen, aber der Effekt in den Bildern ist da. Weshalb sie einem nicht plan vorkommen wollen; immer sind da zwei oder drei Dinge miteinander.

„Ich mache keinen Unterschied zwischen dokumentarisch und fiktiv“, sagt Abel Ferrara. Was vor der Kamera passiert, Madonna auf dem Set mit Harvey Keitel, das soll nicht real sein?



Thema: Psychiatrie im Film

- Der Katalog »Caligaris Erben« dokumentiert erstmalig die Filme zum Thema Psychiatrie, die in den letzten 100 Jahren erschienen sind.
- für Beruf, Aus- und Weiterbildung, Öffentlichkeitsarbeit oder zur Unterhaltung.
- ca. 400 Filme mit ausführlichen Besprechungen
- mit detaillierten Angaben zu Technik, Verwendbarkeit und Bezugsquellen sowie Registern.
- auch als Diskettenversion erhältlich

ca. 270 S., geb. 58.00 DM, Buch mit Diskette: 98.00 DM

Wir schicken Ihnen gerne unser Gesamtverzeichnis zu:

Psychiatrie-Verlag, Postfach 2145, 53011 Bonn

GOOD NEWS FÜR
UMWELT & DREHER

Es gibt sie:

Cañuma-
die Hanfblättchen.

Das sind
Cigarettenblättchen aus

Hanf papier. Dafür
wird **kein Baum**
gefällt. Das ist **gut** so.

Und Ihnen
wird's
schmecken.

