



Johannes Beringer

Minoritäre Filme

Die eigenen Angelegenheiten

eof

Johannes Beringer, geb. 1941 Winterthur (Schweiz). 1966-1968 Student an der der Deutschen Film- und Fernsehakademie, Westberlin. Mitarbeit bei Filmen; 1974-1984 bei der Zeitschrift 'Filmkritik'. Arbeiten für den Rundfunk. Zeitschriften- und Buchbeiträge. Herausgeber von Schriften aus dem Nachlass von Ludwig Hohl. Übersetzungen aus dem Französischen. 'FilmSamstag' 2000-2007. „Hohls Weg“ (2013), „Jazzistisches“ (2016).

Inhalt

Präliminarien (Setzung / unterwegs Notiertes)

I

The Singing Street (GB 1951, 16mm, s/w, 18 Minuten).

Rose Street (Margaret Tait, GB 1956, 35mm, s/w, 15 Minuten)

L'École buissonnière/Schule des Lebens (Jean Paul Le Chanois, F 1949, 35mm, s/w, 110 Minuten)

Rentrée des classes / Schulbeginn (Jacques Rozier, F 1956, 35mm, s/w, 24 Minuten)

En rachâchant (Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, F 1982, 35mm, s/w, 7 Minuten)

II

Conversación entre Victor Erice y Manuel Asín / Gespräch zwischen Victor Erice und Manuel Asín (Spanien 2010, Video, 53 Minuten)

III

Kelid / Der Schlüssel (Ebrahim Forouzesh, Iran 1986, 35mm, Farbe, 76 Minuten)

O Sangue / Das Blut (Pedro Costa, Portugal 1989, 35mm, s/w, 95 Minuten)

Vad ska vi göra nu då? / Was machen wir jetzt? (Peter Weiss, Schweden 1958, 35mm, s/w, Minuten)

The Salvation Hunters / Die Heilsjäger (Josef von Sternberg, USA 1925, 35mm, s/w, 70 Minuten)

Together (Lorenza Mazzetti, GB 1956, 35mm, s/w, 48 Minuten)

IV

Listen to Britain (Humphrey Jennings und Stewart McAllister, GB 1942, 35mm, s/w, 19 Minuten)

Johnson & Co und der Feldzug gegen die Armut (Hartmut Bitomsky, BRD 1968, 16mm, s/w, 18 Minuten)

Ach Viola (Rainer Boldt, BRD 1971, 16mm, s/w, Farbe, 35 1/2 Minuten)

Ici et ailleurs / Hier und anderswo (Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, F 1975, 35mm, Farbe, 53 Minuten)

Conversation Nord - Sud (Simone Bitton, Cathérine Poitevin, F 1993, Video, 47 Minuten)

V

Khaneh siah ast / Das Haus ist schwarz (Forough Farrokhzad, Iran 1962, 35mm, s/w, 22 Minuten)

Les mains négatives (Marguerite Duras, F 1979, 35mm, Farbe, 16 Minuten)

Soft and Hard (Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, GB/F 1985, Video, 49 Minuten)

Navy Cut (Wolfgang Schmidt, D 1992, 16mm, Farbe, 80 Minuten)

Klingenhofer (Beatrice Michel / Filmkollektiv Zürich, CH 2005, 35mm, Farbe, 84 Minuten)

Verj / Konec / Ende (Artawasd Peleschjan, Armenien
1992, 35mm, s/w, 8 Minuten)

Anhang: Eine Sicht auf Bazin

Quellen

Danksagung

Präliminarien (Setzung / unterwegs Notiertes)

Ich veranstalte hier ein kleines Puzzlespiel (das sich auch länger fortsetzen kann) – ein einzelner Film ist ein Puzzlestück, und ich schaue, womit es zusammenpassen könnte. Das heisst, ich schaue in meinen Gedächtnisraum oder in den unpersönlichen Raum des Archivs: an welche Filme erinnere ich mich besonders gern, welche möchte ich hervorheben, im Medium der Schrift wiederbeleben, also neu oder nochmal beschreiben? Ich fange an mit *The Singing Street* und werde ein Zeitmoment einfügen – um zu sehen, welche vielleicht auch thematischen Bezüge sich da auftun (über die ‚Schaltstelle‘ meines Kopfs), wie sich die Sache entwickelt, welch grösseres Bild da entsteht. Ich werde dabei sicher auch auf Filme stossen, die ich noch nicht kenne oder die ich übersehen habe. Unumgänglich allerdings, dass ich auch mal harte Schnitte mache. Aber wie dieses Bild letztlich aussehen wird, weiss ich jetzt noch nicht.

*

Eine Interviewpassage bei Etel Adnan:

„Manchmal schreibt man auch, um herauszufinden, was man denkt. Ich finde, es ist sehr wichtig, was das Schreiben mit der Person macht, die schreibt. Meistens weiss man nicht, jedenfalls ich nicht, wohin man geht, wenn man anfängt zu schreiben ... Der Text trägt Sie mit sich fort – und er verpflichtet Sie [et le texte est une signature].“¹

*

„Genesung (Varia II)" hatte ich so eingeleitet:

„*Die gerettete Nacht.* - „Mich beschäftigt nämlich der Gedanke, wie Kunstwerke sich zum geschichtlichen Leben verhalten. Dabei gilt mir als ausgemacht, dass es Kunstgeschichte nicht gibt. (...)" (Brief von Walter Benjamin an Florens Christian Rang, 9. Dezember 1923.) Benjamin abwandelnd könnte man also sagen, dass Filme sich nicht über die „Filmgeschichte" erschliessen, sondern nur im Zusammenhang mit der Interpretation von andern Filmen. „Die wesentliche Verbindung unter Kunstwerken bleibt intensiv." „Es treten nämlich in der Interpretation Zusammenhänge von Kunstwerken untereinander auf, welche zeitlos und dennoch nicht ohne historischen Belang sind.“²

„Hinter dem seine Reinheit und Meisterschaft behauptenden Kunstwerk stehen beim Film aber tausende von Exploitation-Movies – die Frage wäre also auch, wie es um deren Zusammenhang steht. (Der in die „höheren Sphären" ausgerichtete Blick der Filmkunstgeschichtsschreibung verfehlt diesen Zusammenhang sozusagen prinzipiell.) Wenn es für die Erzeugnisse der Populärkultur so etwas wie einen gemeinsamen kulturellen und sozio-ökonomischen Hintergrund gibt, dann drückt sich in deren Zusammenhang vielleicht der „historische Belang" sogar präziser oder bestimmter aus. Die „gerettete Nacht" muss zuvor auch in Abgründe geblickt haben, um sich zu retten.“³

*

In meinem Zusammenhang, wie er sich hier (im Verlauf der Arbeit) abzeichnet, will ich mich allerdings weniger mit Exploitation Movies beschäftigen, als mit den Filmen, die man „davor" und auch „danach" ansiedeln könnte. Es gibt ja schliesslich so etwas wie eine ursprüngliche Liebe zum Film, eine Kinoleidenschaft, die sich im Machenwollen ausdrückt,

sich der unmittelbaren Praxis zuwendet – und hinter der auch eine ästhetisch-politische Dringlichkeit stehen kann. (Diese ist es jedenfalls, die mich im vierten Teil vornehmlich interessiert. Und nicht nur dort.)

Ich möchte an dieser Stelle auf den „Gebrauchsfilm“ und den „normalen Film“ verweisen, den Uwe Nettelbeck gegen Theodor W. Adorno bei einer Diskussion am Radio 1968 ins Feld geführt hat.⁴ Dieser „normale Film“ wäre also ein Film, der aus reinem Interesse am Filmen gemacht worden ist, ohne Kunstspruch, ohne kommerzielle Absichten. Und dennoch nicht nur amateurhaft – der Filmemacher hätte sich, im Verlauf seiner ‚Versuche‘, das Metier auf seine Weise angeeignet (mit diesem und jenem Vorbild). Wenn man so will: eine gewisse Zeit oder auch langanhaltend wie ‚dazwischen‘ hängend, zwischen Liebhaberei und Professionalismus. Oder auch: in der Profession für die Liebhaberei Sorge tragend.

*

Was soll das sein, „eine ursprüngliche Liebe zum Film“? Wenn ich von mir sprechen soll, so war das erst mal ‚kulturlos‘ und natürlich nicht unkonditioniert die Suche nach ‚etwas anderem‘. Etwas anderem als das, worin ich steckte – dem Mief der 1950er Jahre in einer Kleinstadt in der Schweiz. In einem Haushalt mit wenigen Büchern (den einschlägigen) und noch ohne TV bekam also die Stadtbibliothek eine Attraktion, das Kino, die Musik. (Nicht zu vergessen: der Fussballplatz.) Ich musste mich da selber durchwühlen, herausfinden, was mir etwas sagte, mir ein Stückchen Kultur aneignen. Ins Kino gehen – wobei auch die Filmseite der wöchentlich ins Haus flatternden ‚Radio-Zeitung‘ eine Orientierung im Rohzustand bot: ein Filmkritiker namens Hans Rudolf Haller (eine Art Vorbote der Kinder des Film-Evangeliums) stellte dort aktuelle Filme vor. Das und anderes war Animation genug, um in den Filmclub

Winterthur einzutreten. Oder in Genf in den „Ciné-club universitaire“.⁵

„Nicht unkonditioniert“: man wird ja auch durch das konditioniert, was man nicht oder noch nicht weiss - es ist sichtbar und unsichtbar anwesend. Lenkt Handlungen in vorgegebene Richtungen, denen man sich widersetzen muss, um das zu finden, was man wirklich will. Es ist also wichtig, dass man schon angesprochen ist, sich ansprechen lässt. Um sich schaut - den eigenen Kopf und das eigene Sensorium wachhält, sieht, welchem Leidensdruck die Physis ausgesetzt ist, darauf hört, welche Bedürfnisse sie formuliert, wahrnimmt, was der Körper denkt. Die Gedankenarbeit, die der Kopf leistet, hebt naturgemäß ab, verselbständigt sich tendenziell - wenn es dem Kopf gelänge, *mit* dem Körper zu denken, könnte dieses Denken eher zu sich kommen. (Eine körperliche Symbiose wie sie im Titel des Jazzstandards „Body and Soul“ benannt wird.)

*

Ich war gerade etwas blockiert, suchte nach weiteren, einzufügenden Puzzlestücken. Einem Freund in der Schweiz schrieb ich, das Arsenal der minoritären Filme sei immens. Aber um weiterzukommen, seien ja Filme nötig, die es mir angetan hätten und in den Rahmen meiner Texte eingehen könnten. Die Recherche immer weiter zu treiben (auch im Internet), sei schon gut - doch die Filme müssten ja auch sichtbar sein.

Mir scheint jetzt, die Filme, die ich meine, seien gerade die, die am schlechtesten sichtbar sind. Womit sich in gewissem Sinn das Schicksal fortsetzt, das sie schon nach ihrer Fertigstellung bestimmt hat. (Also mangelnde Distribution.) Ich gebe ein Beispiel: in der Schweiz hat es, innerhalb der einstmals berühmten Dokumentarfilmbewegung der 60er, 70er und 80er Jahre, die „Interventionsfilme“ gegeben. Die natürlich auf eine

bestimmte Umgebung und Bewegung angewiesen waren bzw. aus ihr hervorgegangen sind. Jugendclubs, Versammlungsorte der Linken, Gewerkschaftshäuser, auch Kinos. Diese Filme sind, soweit ich sehe, grösstenteils nicht digitalisiert worden. Filmkopien hätte man beim ‚Filmkollektiv Zürich‘ (das sich allerdings zum Jahresende 2018 aufgelöst hat) per Vorführgebühr ausleihen können. Die dort immer noch angebotenen Möglichkeiten der DVD- und Kassettenbestellung sind im übrigen reichlich limitiert und eher auf Neueres ausgerichtet.

Nicht nur dies: kürzere Filme – und schon gar 8mm-Filme – werden im Kontext der Restaurierung und Digitalisierung oft übersehen oder müssen hintanstehen. Es zählt auch da der Kanon der Publikumsfilme, der grossen Zahl und der Filmkunst. Wenn es nicht gerade eine übergreifende Thematik gibt, der Name eines Regisseurs oder einer Regisseurin im Vordergrund steht – sie etwa zuerst mit Kurzfilmen ans Licht der Öffentlichkeit getreten sind oder an einem ‚Omnibusfilm‘ teilgenommen haben, wäre es noch schlimmer bestellt.

*

Gleichwohl profitiere ich natürlich von der „generalisierten Reproduktion“, wie Joussef Ishaghpoor das nennt und absetzt gegen die „einfache Reproduktion“. In einem Aufsatz über *The Old place* von Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville setzt er diesen Film (von 2001, eine Bestellung des Museum of Modern Art) in Beziehung zu Godards *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998).⁶

„.... Geschichte nicht ‚über‘, sondern Geschichte von, durch sie hindurch, mit ihr: als Teil der Sache selbst und nicht, von ausserhalb, zu ihrem Betreff. Nicht nur Bewusstsein der unterschiedlichen Momente, sondern ihrer multiplen Beziehungen, der sie überlagernden Schichten. Palimpsest also, dessen Texte ans Licht gebracht werden

müssen, und in einem stärkeren Sinn, nach dem arabischen Ursprung des Wortes, als ‚Kenntnis des Ganzen‘ und ‚Werk par excellence‘: *Almagest*. Von daher diese multiplen Überblendungen der Bilder, der Texte, Worte, Töne, Musiken, diese Montage durch Akkorde und Dissonanzen auf der Ebene des Zirkels der Resonanzen, der Echos, der Ränder, diese Annäherungen, die unerforschte Virtualitäten in den Bildern und Texten zum Vorschein bringen.

Was dies ermöglicht, ist die generalisierte Reproduktion‘, sehr zu unterscheiden von der ‚einfachen Reproduktion‘, die noch die des Kinos war: mit dem Video und dem Numerischen wird alles Reproduktion, wird ein Regime der ‚verallgemeinerten Zitierung‘ hervorgebracht. Bereits vorhandene Bilder, Skulpturen, Fotos, Texte oder Filme, gewiss ... aber selbst das, was von den Autoren unmittelbar für *The Old Place* gedreht worden ist, oder aus ihrem eigenen Archiv kommt, verwandelt sich in Zitiertes. Die ‚generalisierte Reproduktion‘ reduziert alles zu einer Bank der Gegebenheiten, bar aller Gegenwart, dem neo-avantgardistischen Spiel der Liquidation preisgegeben, das die Geschichte, die Idee der modernen Kunst und die intrinsische Wahrheit der Werke radikal negiert. Dagegen ist das Zitat in *The Old Place* vom Rang der Rettung und der Wiederherstellung, des Gedächtnisses und des Bewusstseins, in der Geschichte zu sein: Hören auf das, was da noch gemurmelt wird. (...)"⁷

*

Sehen, was es zu sehen gibt. Was die Filme sagen. Nicht nur irgendwie, überfliegend, sondern möglichst genau. Es gäbe so etwas wie eine Tugend der Beschreibung.

Ausgeschlossen aber (in meinem Zusammenhang), alles zu nennen, auf alles einzugehen. Es handelt sich wie immer um „Mut und Wahl“ - darum, einiges herauszuheben, anderes notwendigerweise zu vernachlässigen. Und

trotzdem das, was im Film drinsteckt, zu erfassen – vielleicht durch das bezeichnende Detail, durch das, was einem ins Auge springt oder auch verborgener ist und erst gehoben werden will. Wichtig ist also der erste Eindruck – aber unabdingbar sind auch die weiteren Ansichten, Revisionen, die dann doch enthüllen, was man nicht gesehen hat, was einem entgangen ist. Also mehr zu sehen und es zur Sprache zu bringen.

In die Filme sind im Übrigen ja nicht nur die Regieabsichten eingeflossen, sondern auch das, was überschiesst, nicht zu kontrollieren ist – und von der kinematographischen Apparatur gleichmütig registriert wird. (Selbst bei einem Studiofilm.)

*

„.... Und darüberhinaus haben die Straubs die schlechte Angewohnheit gehabt, ihre Arbeiten nie als ‚marginal‘ zu präsentieren, sondern – Nuance – als *minoritär*.“⁸

*

Ich könnte die hier versammelten Texte also eine arbiträre Rekapitulation nennen (von neueren und älteren Elementen) – es wird rekapituliert durch Aneinanderfügung, Gegenüberstellung, Analogie, Verweis, Schnitt, Montage. Eine Konstruktion. In den einzelnen, jedes Mal einem Film gewidmeten Textteilen könnte man auch Plansequenzen sehen – einen Film aus Wörtern.

Aber mir scheint, wenn ich die Ausgangsidee des Puzzles wieder aufnehme, es ist doch eher ein Bild. („Bild“ im Sinne von Ludwig Hohl.)

¹ Nach den Untertiteln des Videos: Etel Adnan: „In the Heart of the Heart of Another Country – The Life and Work of a Poet.“ Programm von Catherine David über Kultur und Politik im Nahen Osten (Haus der Kulturen der Welt, Berlin 8.12.2007-13.1.2008).

- 2 Walter Benjamin, „Briefe I“, Frankfurt am Main 1978, S. 322.
- 3 ,shomingeki' Nr. 16, Berlin, Frühling/Sommer 2005, S. 30.
- 4 Siehe *Ach Viola* von Rainer Boldt und die Passage zu „Ein Oberschüler aus Itzehoe“ bzw. die betreffende Fussnote, S. 113f.
- 5 Ich habe das im November 2000 etwas ausführlicher auf der Seite des FilmSamstag aufgeschrieben:
<http://www.filmsamstag.de/downloads/jberinger.pdf>
- 6 „ ,Exercices de pensée artistique, on a dit...“ Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville: *The Old Place*“ in: Joussef Ishaghpoor, „Historicité du cinéma“, Tours 2004, S. 197-221. (Zuerst in ,Trafic' Nr. 50, Paris 2004.)
- 7 A.a.O., S. 201/202. (Übersetzung J.B.)
- 8 Serge Daney, ,Les Straub', in: „Ciné journal. Volume II: 1983-1986“, Paris 1998, S. 167.

The Singing Street **(GB 1951, 16mm, schwarz/weiss, 18 Minuten)**

Die natürliche Bewegungs- und Spiellust, wie sie 12- bis 13jährigen Kindern eigen ist, 1951 auf den Strassen von Edinburgh auf Zelluloid zu bannen: ist das nicht ein befreiender Akt - auch für die Erwachsenen, die das überhaupt wahrgenommen haben und diese Wahrnehmung aufzeichnen und weitergeben wollten? (Das 'Norton Park Film Unit', mit Nigel McIsaac, Raymond Townsend, James T. Ritchie.)⁹ Das sind keine den Kindern aufoktroyierten Lieder (in sogenannt erzieherischer Absicht), sondern mündlich weitergegebene Reime, Strophen, welche die Kinder für ihre Spiele tradiert und spontan erfunden haben: „They vary from street to street and change from day to day. Phrases of ancient ritual, myth, lost language, the figure of the rose, mingle and meet with taxis, telephones and powder puffs. What is old seldom dies yet there is always something new appearing. The world is accepted and the poetry is kept alive. No one asks: What does this mean?“

Dem Film ist eine kleine Broschüre (Edinburgh 1951) beigegeben, der ich diese Worte entnommen habe. Auf dem Titelblatt ein Foto aus dem Film, darunter:

The Singing Street ***A Merry-Ma-Tanzie***

of

SKIPPING
HOPPING
STOTTING

HIDING
BIRLING
PLAYING

and

DANCING RHYMES

„A Merry-Ma-Tanzie“ ist ein traditionelles schottisches Kinderspiel, d.h. Kinder spielen ‚Heiraten‘: Ringelreihen, bei dem eine Mitspielerin herausfällt und ihrer Freundin den Namen des Liebsten verrät; die Mädchen, die den Kreis bilden, singen Vers um Vers, um seinen Namen zu erraten – und wenn der Name gefallen ist, kehren das Mädchen und ihre Freundin als ‚Brautpaar‘ in den Kreis zurück.¹⁰ Verschiedene Arten des Seilspringens spielen eine Rolle: allein oder zu zweit vorwärts hüpfend auf dem Bürgersteig, zu dritt oder mehr mit dem längeren Seil, wobei die Hüpfende auch abgelöst wird, zwei Seile in Gegenrichtung – in rasender Geschwindigkeit. Eine Gruppe von Mädchen, die einem einzelnen Mädchen gegenübersteht (in einer Art Wechselspiel), auch einzelne Kinder, die, den Strophen des Gesangs folgend, sich lösen oder herausfallen und wieder in die Gruppe integriert werden. Andere Domänen sind Ballspiele, Geschicklichkeitsspiele, Rollschuhfahren, Versteckspiele. Es gibt auch den bemerkenswerten Gesangsvortrag von vier milchgesichtigen Jungen auf einer Treppenflucht – das ist eine Ausnahme, alle anderen Spiele und Lieder sind den „lassies“, also den Mädchen vorbehalten.

Die Kinder bringen in ihre Verse ihren spontanen Wortwitz, ihre Alliterationen und alle möglichen und unmöglichen Wortfügungen ein. („Queen Elizabeth lost her shoe.“) Und doch sind das auch ‚ernste Spiele‘, insofern, als die Worte, die da gesungen werden, zwar einfache, auf die Musik

abgestimmte Reime sind, aber keineswegs oberflächlich. Es gibt so etwas wie eine reizvoll naive Verbindung zur ‚Tiefe‘ des Lebens. „The favourite themes are love and death.“

Ein paar Verse sind mit Kreide auf die Strasse gemalt (wobei in einem nächsten Durchgang an der betreffenden Stelle jeweils wieder ein anderer Mädchenname eingesetzt wird):



Ein Hauptakteur ist zudem der Hintergrund, die Stadt selbst: ihre Häuserfronten, das Auf und Ab der Strassen, die Passagen, Treppen, Terrassen, Ausblicke, Durchgänge, Ecken - dann der Alltagsverkehr, Passanten, Doppelstockbusse, Autos, in der Ferne eine Dampflok. Eine kinderfreundliche Stadt damals - denn es gab in der Innenstadt „children's play areas“ für die Zeit vom Schulschluss bis Sonnenuntergang. Ritchie beklagt in seinem 1965 herausgebrachten Buch „Golden City“¹¹ die Transformation der Umgebung (u.a. durch die Sanierung der Slums), in der

die Kinder damals aufgewachsen seien. Die Modernisierung der Städte und der zunehmende Autoverkehr haben die orale Tradition dieser Kinderlieder hinweggefegt.



Haben die Filmemacher vielleicht eine Ahnung davon gehabt, dass sie hier etwas festhalten, was gefährdet ist? Vielleicht nicht an erster Stelle - aber bestimmt wollten sie etwas kundtun, was so alltäglich war, dass es leicht übersehen wird, und was sie bei näherem Hinsehen in Beschlag nahm. Anscheinend gab es in der Stadt unter Kulturinteressierten und Lehrkräften auch ein Interesse für Musikforschung, kulturelle Wurzeln, Ethnologie, Soziologie. Zufall oder nicht: im Jahr 1951 hielt sich Alan Lomax in Schottland auf, der sich vor den Nachstellungen des 'unamerikanischen Komitees' (HUAC - House Un-American Activities Committee) gerade noch rechtzeitig auf eine ausgedehnte Reise nach Europa aufgemacht hatte. Seine unschätzbare Sammlung von US-amerikanischen Folksongs,