
StadtkinoZeitung

417

Gustav Deutsch

Welt Spiegel Kino

Episode 1: Kinematograf Theater Erdberg, Wien 1912

Episode 2: Apollo Theater, Surabaya 1929

Episode 3: Cinema São Mamede Infesta, Porto 1930

Österreich 2005

Regie	Gustav Deutsch
Konzept	Gustav Deutsch
Recherche	Hanna Schimek Gustav Deutsch
Schnitt	Gustav Deutsch
Musik	Burkhard Stangl Christian Fennesz u.a.
Produzenten	Manfred Neuwirth Frank Roumen
Kooperation	Cinamateca Portuguesa Det Danske Filminstitut Filmarchiv Austria Niederlands Filmmuseum Österreichisches Filmmuseum
Produktion	loop media
Verleih	Niederlands Filmmuseum sixpackfilm

35mm / Schwarzweiß / 1:1,37

Länge: 93 Minuten

Gustav Deutsch

Welt Spiegel Kino

Das Kino war von Anbeginn der Kinematographie Gegenstand der Selbstreflexion. Sowohl in Außenaufnahmen, als auch in Aufnahmen der Kinoinnenräume, der Filmprojektion und der Besucher spiegelt sich das Kino selbst. Gleichzeitig sind diese Aufnahmen aber auch ein Spiegel der Welt, der Gesellschaft und der Kultur, in der sich das Kino und der Film als neues Medium, als Gebäude, als soziale und gesellschaftliche Institution einschrieb.

Sowohl in frühen dokumentarischen Aufnahmen – zum Beispiel der Brüder Lumière¹ – als auch in Slapstick Filmen – zum Beispiel des italienischen Komikers Tontolino² – ist das Kino Motiv und Spielort. Während bei den Außenaufnahmen das Leben der Straße, der Straßenverkehr, die Passanten, die wartenden Kinobesucher im buchstäblichen Sinn „im Vordergrund“ stehen, werden bei den Innenaufnahmen vorwiegend das Verhalten der Besucher, ihre Reaktionen auf die Filme, aber auch der neue ungewohnte Verhaltenskodex – das Verbot, im Kino große Hüte zu tragen zum Beispiel³ – in komischer Form festgehalten.

Die Außenwelt und die Welt des Kinos stehen manchmal zueinander in krassem Gegensatz, vor allem wenn sich die Abspielstätten nicht in den Zentren der Metropolen befinden, in denen die Kinematographie ihren Ausgangspunkt nahm, sondern in Vorstädten, am Land oder sogar in fernen Kolonien. Es stellt sich die Frage, wie in einer Stadt wie Surabaya, einer der größten Städte des damaligen Niederländisch-Indien, auf der Insel Java gelegen, ein Film wie *Die Nibelungen* von Fritz Lang von der Bevölkerung aufgenommen wurde. Wer von den zahlreichen Passanten, die in dem dokumentarischen Filmfundstück *Soerabaia – Het Straatverkeer op Pasar-Besar, 15 Juli 1929* am APOLLO THEATER – in dem *Die Nibelungen* damals auf dem Programm standen – vorbeigehen, hat tatsächlich das Kino je betreten? In welchem Spannungsverhältnis steht das Meisterwerk deutscher expressiver Filmkunst, das von zukünftiger nationalsozialistischer Ideologie für ihre Zwecke vereinnahmte Heldenepos, mit den realen Verhältnissen am Ende einer jahrhundertelangen kolonialen Herrschaft?

Im Wiener KINEMATOGRAF THEATER, dem späteren ERDBERGER TONKINO, ist im Sommer 1912 der Name eines anderen Helden der Literaturgeschichte am Filmplakat zu lesen: *Hamlet*. Das Shakespearsche Drama vom dänischen Königssohn wurde in den ersten zwei Jahrzehnten der Filmgeschichte bereits dreimal verfilmt⁴. Bei dem Film im ERDBERGER TONKINO dürfte es sich um den dänischen Film von August Blom aus dem Jahre 1911 handeln, der heute verschollen ist.

Der zweite Film auf dem Plakat ist ebenfalls in Dänemark entstanden: *Die schwarze Kappe*⁵ ein Filmdrama – „Nur für Erwachsene“, wie unter dem Titel zu lesen ist. Von diesem Sherlock Holmes-Film sind ganze acht Minuten erhalten geblieben. Die Dokumentaraufnahme des Kinos, die in einem Schwenk über die Kreuzung, an der sich das Kino befindet, zahlreiche Passanten und Schaulustige einfängt, zeigt, daß auch hier die Welt der Straße im Gegensatz zu den filmischen Realitäten steht: Erdberg, ein industrieller Vorstadtbezirk, mit riesigen Gasmotoren im Hintergrund, war ein vorwiegend proletarischer Wohnort. Die Welt der Bühne, des Theaterdramas wurde nur im KINEMATOGRAF THEATER auch den unteren Bevölkerungsschichten zugänglich gemacht.

Ein anderer Held – diesmal einer der Armen – spielt die Hauptrolle im Film *José do Telhado*⁶, von Rino Lupo, der 1930 im CINEMA SÃO MAMEDE INFESTA in Porto auf dem Spielplan stand. Die Menschenmenge, die in einem Dokumentarfilm über die Stadt vor dem Kino zu sehen ist, scheint ihren portugiesischen Robin Hood genauso zu feiern, wie die Menschen im Film.

In dem Filmprojekt *Welt Spiegel Kino* tritt die Realität der Straße und die Realität des Kinos in einen filmischen Dialog. In Form fiktiver Porträts, welche die Menschen der Straße den Protagonisten im Film gegenüberstellen, wird ein Bild der Welt gezeichnet, wie sie uns auf Laufbildern überliefert ist: widersprüchlich, spannungsreich, auf die Kraft der Bilder vertrauend, ohne Kommentar. Das Ausgangsmaterial für diese fiktiven Porträts kommt aus denselben Orten, in denen die Aufnahmen der Kinos gedreht wurden. In Zusammenarbeit mit fünf europäischen Filmarchiven wurden Filme recherchiert und ausgewählt,

die ein möglichst breites Spektrum gesellschaftlicher und filmischer Realität umfassen.

In dieser auf mehrere Episoden angelegten Arbeit, werden in den ersten drei Episoden drei sehr unterschiedliche Städte und Ausgangsfilme bearbeitet. Die Städte sind Wien/Österreich, Surabaya/Indonesien, und Porto/Portugal. Jede der drei Episoden ist dreißig Minuten lang und kann auch getrennt voneinander oder in Kombination mit späteren Episoden gezeigt werden. Es gibt also keine direkte Verbindung zwischen den einzelnen Episoden, weder örtlich, noch inhaltlich oder zeitlich. (Kino)Geschichte(n) wie wir sie in Filmarchiven finden: sprunghaft, zufällig und überraschend.

Tom Gunning

Lebendige Spiegel: Gustav Deuschs Monodologie des Kinos

Bevor das Kino zum dominanten Geschichtenerzähler unserer Zeit wurde, diente es als Spiegel der Welt, der ferne Länder in ihrer großen und weitreichenden Unterschiedlichkeit einem neuen Publikum auf der ganzen Welt näherbrachte. Im ersten Jahrzehnt des Kinos machten Alltagsfilme, die das Gewöhnliche wie das Ungewöhnliche aus allen Teilen der Welt zeigten, den größten Teil der Filmproduktion aus. Von traditionellen FilmhistorikerInnen wurden sie kaum beachtet, da diese Film im wesentlichen als primär narrative Form verstanden. Was noch empörender ist, bis vor kurzem ignorierten auch DokumentarhistorikerInnen diese Filme, indem sie die Anfänge des Dokumentarfilms mit *Nanook of the North*⁷ in den 20er Jahren ansetzten. Obwohl der überwiegende Teil dieser Filmberichte den Weg unseres vergänglichen filmischen Erbes gegangen und zu Staub geworden ist, sind Tausende davon noch erhalten und dümmern in den Regalen von Filmarchiven vor sich hin. Durch den Aufstieg des Spielfilms wurde die Praxis des Alltagsfilms zwar an den Rand gedrängt, unbemerkt von der Fachwelt blieb seine Bildersprache jedoch essentiell.

Neue Arbeiten von engagierten Filmarchiven wie dem Nederlands Filmmuseum oder die Restaurationsarbeiten durch das British Film Institute und die National Fairground Archives an wiederentdeckten Mitchell and Kenyon-Produktionen sollten FilmhistorikerInnen wie SozialhistorikerInnen auf den Reichtum aufmerksam machen, der in diesen vergessenen Schätzen enthalten ist. Wer diese Filme jedoch wirklich zu würdigen weiß, sind meiner Meinung nach die FilmemacherInnen, die bei ihrer künstlerischen Arbeit in diese Bilder eindringen und statt bloßer Fakten Geheimnisse entdecken und statt Zeitzeugnissen unvergeßliche Bilder. Während in der vorigen Generation Filmemacher wie Ken Jacobs und Hollis Frampton ForscherInnen wie mich zur Fülle der frühen Spielfilme gebracht haben, sind es jetzt Ernie Gehr, Pieter Delpout, Yervant Gianikian / Angela Ricci Lucchi und Gustav Deutsch, die frühe Alltagsfilme nicht bloß als Rohmaterial für ihre eigenen Arbeiten verwenden, sondern ihre verborgenen Geheimnisse und unheimlichen Enthüllungen geradezu sezieren und aufdecken. *Welt Spiegel Kino* beschränkt sich nicht auf das Staunen über diese vergessenen Bilder aus einem jetzt fernen Alltag. In der Struktur dieses Films werden Bilder in einer Textur der Fantasie des Unmöglichen verwoben, einer Vision eines Kinos ohne Endlichkeit, das neue Bilder durch die Oberfläche anderer Bilder wachsen läßt, wodurch widersprüchliches Erleben von Oberfläche und Tiefe geschaffen wird, wie bei zwei Spiegeln, die man im spitzen Winkel zueinander aufstellt.

Die ersten Filmvorführungen gab es in den Städten, als Unterhaltung für die Massen, und die städtischen Massen gehörten auch zu den ersten und beliebtesten Themen des Kinos. Im frühen Kino kam es oft zu einer seltsamen Spiegelung: Die urbanen Massen drängten in die Kinosäle, um auf der Leinwand urbane Massen auf der Straße zu sehen. So reflektierte das Kino auf unheimliche Weise die städtischen PassantInnen, wobei sie sich selbst in einer Art mise en abîme auf der Leinwand erkannten. Manchmal erblickten sie sich tatsächlich selbst in diesem Spiegel, da Kinobesitzer oft vor ihren Lichtspieltheatern filmten, was sie später drinnen genau jenen Menschen vorführten, die sich hatten filmen lassen (das ist bei den Streifen aus Wien und Portugal – den Episoden 1 und 3 von Deuschs Film – wahrscheinlich). Doch aufgrund des internationalen Filmvertriebs

(den es von Anfang an gab) konnte das Kinopublikum auch die Angehörigen anderer Nationen und Kulturen sehen. Ob das, wie SozialistInnen zu dieser Zeit behaupteten, zu einem neuen Zusammengehörigkeitsgefühl führte oder lediglich als exotische Zurschaustellung des anderen wahrgenommen wurde, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, da beide Arten der Rezeption möglich sind.

Was an den frühen städtischen Straßenszenen wohl am meisten überwältigt, ist ihre schiere Unerschöpflichkeit. So viele bewegliche Punkte ziehen die Aufmerksamkeit auf sich, daß der Film aus dem Rahmen zu quellen scheint; das beobachtende Auge muß ständig wandern, um alles zu erfassen. Über die an Fabrikstoren aufgenommenen Filme der Mitchell and Kenyon-Company schrieb ich: „ein fixes Viereck umschließt eine Welt der unvorhersagbaren Lebendigkeit und Bewegung, kann sie aber nicht im Zaum halten. Aus dem Hintergrund, von den Seiten, manchmal von vorne kommen die Massen ins Blickfeld, halten aber kaum inne, damit wir uns ein eindrucksvolles Bild von ihnen machen könnten, bevor sie wieder verschwunden sind. Man weiß gar nicht, wohin man schauen soll ... und wo das Zentrum des Interesses auftauchen könnte, während unsere Aufmerksamkeit von diesem Gesicht zu jener Bewegung wandert, vom grantigen Alten, der brüsk seine Arme schwingt, zur Augenblicksaufnahme eines Gesichts, in das wir uns verlieben könnten.“ Deutsch greift in das komplexe Material ein, doch gleichsam als Antwort auf die Vorstellung, diese flüchtigen Gestalten zu verfolgen, lenkt er die Aufmerksamkeit auf sie, bis sie zu Charakteren werden. Wie viele andere Filmemacher, die mit Material aus der Frühzeit des Films arbeiten (z.B. Ernie Gehr's *Eureka*⁸), verlangsamt Deutsch den ursprünglichen Film, wodurch wir die flüchtigen Ereignisse etwas länger betrachten können. Ähnlich wie die Technik der Vergrößerung durch Abfilmen, die Ken Jacobs in seiner epochalen Reproduktion des Biograph-Films *Tom Tom The Piper's Son* (1903)⁹ anwandte, isolieren und durchdringen Deutsch optische Vergrößerungen quasi den Bildraum und konzentrieren sich auf eine einzelne Figur. Durch Überblendung verschmilzt diese Figur mit einer anderen, die ihr ähnelt, aber wahrscheinlich einem anderen Film entnommen ist. So wird eine neue Sequenz in die Originalaufnahme der Straßenszene vor dem Kino eingefügt wie eine eingebettete Erzählung, fokussiert auf diese Figur, die sich nun zum Charakter entwickelt hat.

Dieses in eine neue Sequenz mündende Isolieren und Vergrößern zieht sich durch alle drei Episoden, wodurch eine bizarre Erzählqualität des Bildes geschaffen wird. Wie in der Anfangsszene von Hitchcocks *Psycho*¹⁰, bei der die Kamera nach einer Luftaufnahme der Stadt Phoenix durch das Fenster in das Hotelzimmer eindringt, in dem Marion Crane ihr Rendezvous hat, stellt Deutsch diese einzelnen Figuren heraus, um ihre individuelle Geschichte zu erzählen. Diese uns aus narrativen Filmen so vertraute zentrierende Bewegung der Kamera bringt hier eine Reihe von Widersprüchen mit sich. Der Kunstgriff des Eindringens und der Überblendung (die später durch eine symmetrische Überblendung und eine optische Rückwärtsbewegung ihren Abschluß findet und wieder zur langen Aufnahme des Straßenbildes zurückführt) leitet uns vom unzentrierten aleatorischen Raum der Alltagsszene auf der Straße in die fokussierte Szenographie eines von den Charakteren bestimmten Spielfilms. Opfert Deutsch damit den mysteriösen offenen Raum des frühen Alltagskinos dem konventionelleren Fokus des narrativen Films? Nein, denn diese scheinbaren Hintergrundgeschichten haben einen falschen Boden. Das eingebettete Material führt uns nicht wirklich in eine konventionelle Erzählung, sondern in eine weitere Abfolge von Alltagsbildern oder in ein kurzes Fragment mit Open End aus einem frühen Spielfilm (wie in einer Sequenz die Lausbuben mit ihren Streichen). Wir können das als Bilder aus dem Leben der Figur verstehen, die unsere Aufmerksamkeit hat (Bilder aus ihrer Vergangenheit oder Zukunft, als Soldat, Starker Mann im Zirkus, Tänzerin oder Arbeiterin in einer Dosenfabrik), doch wird keine spannungsgeladene Entwicklung einer dramatischen Situation aufgebaut, im Gegensatz zu der Anfangsszene in *Psycho*, die uns in Marion Cranes Hotelzimmer führt. Mit jeder Überblendung fallen wir von einem mysteriösen Bild in eine weitere Folge mysteriöser Bilder. Parallel zu diesem scheinbaren Ausgang ins Labyrinth vermitteln diese eingebetteten Bilder einen widersprüchlichen Eindruck von Oberfläche und Tiefe. Das Bild im Film wird größer, aber wir kommen ihm nicht wirklich näher, sondern die vergrößerte Oberfläche wird abstrakter, und das Bild droht, sich im Schwirren der Filmkörnung aufzulösen anstatt in einen navigierbaren Raum mit Figur und Hintergrund zu führen. Genau in dem Moment, in dem der Film auf eine Ge-

schichte zusteuert, werden wir zugleich unweigerlich mit seiner materiellen Beschaffenheit konfrontiert.

In jeder der Episoden wird eine Vergrößerung gezeigt, bei der nicht eine menschliche Figur, sondern ein Ankündigungsplakat für den Film im Mittelpunkt steht, der gerade im Kino gespielt wird, und die darauf folgenden Bilder sind ein Fragment aus einem Spielfilm. Die Bilder aus Fritz Langs *Siegfried*¹¹ sind leicht zu identifizieren, was mir bei den anderen Filmen nicht gelungen ist, aber ihre Bilder passen gut zu den Aufschriften auf den Plakaten (die Verbrecher mit schwarzer Kopfbedeckung für *Die schwarze Kappe*¹² des Kinos in Wien, oder die Bilder, die offenbar eine Bauernrevolte darstellen und dem Film *José do Telhado*¹³ im Kino in Porto entsprechen.). An einigen Stellen führt ein Aufreißen des Bildes zu einer neuen Schicht, wie die Überblendung vom Auge des Drachen Fafnir, der von Siegfrieds Schwert getroffen wird, auf das Auge einer Figur in einem traditionellen asiatischen Drachentanz, oder jene von der Nahaufnahme einer Briefmarke, auf der Kaiser Franz Joseph abgebildet ist, zu Dokumentaraufnahmen des Kaisers. Wir erkennen darin die Möglichkeit der unendlichen Regression, in der jedes Bild den Blick auf eine Folge weiterer Bilder freigibt.

Welt Spiegel Kino befaßt sich mit der scheinbaren Wechselwirkung von Oberfläche und Tiefe, von Abfolge und Erzählung, im Film. Bilder machen anderen Bildern Platz; sie füllen sich mit Bedeutung und entledigen sich ihrer. Die Strukturierung dieser bewegten und veränderlichen Bilder beruht auf unserem Erkennen von Ähnlichkeiten und unseren Erwartungen einer Erzählung. Hier werden diese Bezüge ständig miteinander so verwoben, daß sowohl unser Hunger nach Bedeutung als auch das Willkürliche dieses Wunsches evident werden. Wir verstehen den Film, aber nach und nach löst sich dieses Verstehen in ein endlos scheinendes Spiel der Ähnlichkeiten und Reflexionen, des Erkennens und des Rätselhaften auf. Von Walter Benjamin gibt es das faszinierende, obskure Zitat über das „Traumhaus des Kollektivs“, die Lichtspieltheater und Panoramas, als „Häuser ohne Fenster“. Mit dieser seltsamen Begrifflichkeit scheint er auf Leibniz und seine Beschreibung der Elemente der Wirklichkeit zu verweisen, die sogenannten Monaden. Die Monade, so Leibniz, „hat keine Fenster, durch die irgend etwas ein- oder austreten könnte“. Die Monaden stehen nicht mit der Außenwelt in Beziehung, sondern spiegeln einander, in jeder ist das gesamte Universum enthalten, und sie wirken, wie Leibniz es ausdrückte, als „lebendige Spiegel“. Gustav Deuschs Film präsentiert eine Monadologie des Kinos und stellt es als Spiel der Spiegelungen quer durch das Leben in unserer Zeit dar, als lebendige Spiegel einer neuen Welt.

Übersetzung: Daniela Beuren (*phoenix*)

¹ Entrée du Cinématograph à Vienne, Lumière, 1896

London, Entrée du Cinématograph, Lumière, 1896

² Tontolino e triste, Cines, 1911

³ Those Awful Hats (In a Moving Picture Theatre), David Wark Griffith, 1906

⁴ Hamlet, Tonbild mit Sarah Bernhardt, 1900

Hamlet, Desfontaines, 1910

Hamlet, August Blom, 1911

⁵ Den Sorte Haette (Die Schwarze Kappe), Augustinus, 1911

⁶ José do Telhado, Rino Lupo, 1929

⁷ Nanook of the North, Robert J. Flaherty, 1922

⁸ Eureka, Ernie Gehr, 1974

⁹ Tom the Piper's Son, Ken Jacobs, 1969

¹⁰ Psycho, Alfred Hitchcock, 1960

¹¹ Die Nibelungen / Siegfrieds Tod, Fritz Lang, 1923

¹² Den Sorte Haette (Die Schwarze Kappe), Augustinus, 1911

¹³ José do Telhado, Rino Lupo, 1929



Stadtkino Nr. 417

1. – 14. April 2005
täglich 18.30, 20.15 und 22.00 Uhr

Telefonische Reservierungen
Tel. 712 62 76

Videothek täglich geöffnet
während der Filmvorführungen

Büro
1070 Wien, Spittelberggasse 3
Tel. 522 48 14

Herausgeber, Medieninhaber: Stadtkino Filmverleih und
Kinobetriebsgesellschaft m.b.H., 1070 Wien, Spittelberggasse 3
Redaktion: Franz Schwartz. Graphisches Konzept: AG-Normdesign
Druck: Ueberreuter Print und Digimedia GmbH, 2100 Korneuburg, Industriestraße 1
Offenlegung gemäß Mediengesetz 1. Jänner 1982: Nach § 25 (2): Stadtkino Filmverleih
und Kinobetriebsgesellschaft m.b.H.
Unternehmensgegenstand: Kino, Verleih, Videothek.
Nach § 25 (4): Vermittlung von Informationen auf dem Sektor Film und Kino-Kultur.
Ankündigung von Veranstaltungen des Stadtkinos.

Preis pro Nummer 7 Cent / Zulassungsnummer GZ 02Z031555
Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.

Stadtkino
1030 Wien, Schwarzenbergplatz 7–8, Tel. 712 62 76

CLUB
Bank Austria

WIEN
KULTUR