

Klaus-Peter Heß

## Kogel, Jörg-Dieter (Hg.): Europäische Filmkunst

1990

<https://doi.org/10.17192/ep1990.4.5769>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Heß, Klaus-Peter: Kogel, Jörg-Dieter (Hg.): Europäische Filmkunst. In: *medienwissenschaft: rezeptionen*, Jg. 7 (1990), Nr. 4. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep1990.4.5769>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

**Jörg-Dieter Kogel (Hrsg.): Europäische Filmkunst. Regisseure im Porträt.- Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1990 (=Fischer Cinema 4490), 208 S., DM 16,80**

Welchen Sinn macht ein Buch, das unter dem vielversprechenden Titel "Europäische Filmkunst" auf knapp bemessenen 208 Seiten siebzehn Regisseure porträtiert, die nur unzureichend unter den Begriff 'Autorenfilmer' gefaßt werden können? Welchen Sinn macht ein Buch, dessen Herausgeber in einer schlampig dahingeworfenen Vorbemerkung nur behaupten kann, daß die "Wurzeln der Filmkunst [...] in Europa [liegen]" (S.7), er uns aber den Beweis schuldig bleiben muß, weil diese Behauptung schlichtweg ebenso falsch ist wie die Unterstellung, daß "der Autorenfilm [...] gegen den trivialen Hang des US-Kinos zur Unterhaltung und gegen dessen willkürliche Vereinfachung der Geschichte zu Stories entstanden ist" (S.7)? Welchen Sinn macht ein Buch, daß sich über den werbenden Klappentext den Anschein zu geben versucht, als könne es tatsächlich sein Versprechen einhalten, die "wichtigsten Repräsentanten des europäischen Autorenfilms" vorzustellen, "die ihm seine unverwechselbaren Konturen verliehen haben" (S.7)? Schließlich: Welchen Sinn macht ein Buch, das mit einem Umschlagbild aus dem Film *Zimmer mit Aussicht* kokettiert, dessen Regisseur James Ivory in der Auswahl aber selbstverständlich nicht vorkommt?

Der Sinn dieses Buches kann da nur in jedem der einzelnen Aufsätze selbst liegen, in deren Zusammenführung zu einer greifbaren Publikation, die einen ersten Einblick in die Vielfalt und möglicherweise auch in die Gemeinsamkeiten europäischer Filmkulturen ermöglicht und die uns neugierig macht auf die einzelnen Filmemacher und ihre Werke. Und jeder einzelne Artikel wird sich in seiner Qualität deshalb auch daran messen lassen müssen, ob ihm dies gelingt oder nicht. Auf dem deutschen Filmbuchmarkt ist der Cineast bescheiden geworden.

Das eigentliche Rückgrat der Publikation bildete eine Sendereihe der Kulturredaktion von Radio Bremen, in der Theo Angelopoulos, Ingmar Bergman, Claude Chabrol, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, Werner Herzog, Louis Malle, Roman Polanski, Alain Resnais, Francesco Rosi, Carlos Saura, die Brüder Paolo und Vittorio Taviani, Agnès Varda, Andrzej Wajda und Wim Wenders vorgestellt worden sind. Für den Druck sind die Beiträge überarbeitet und erweitert worden.

Peter W. Jansen, Mit-Herausgeber der "Reihe Film" bei Hanser, widmet sich gleich vier Regisseuren: Claude Chabrol, dem "Cinemaholic" (S.41) unter den Europäern, Alain Resnais, der in "allen seinen Filmen, so unterschiedlich sie sein mögen [...], die jeweils größte Freiheit der Entfaltung filmsprachlicher Mittel" (S.127) sucht sowie - zusammen mit der Journalistin, Fernsehregisseurin und Drehbuchautorin Christa Maerker, - Louis Malle und Roman Polanski. Für den französischen Regisseur mit langjähriger Amerika-Erfahrung findet das Autorengespann das

treffende Lob, "Kinder, Jugendliche inszenieren zu können wie kaum ein anderer - allenfalls François Truffaut" [...]: eine der wenigen sichtbaren Konstanten in den Filmen von Louis Malle" (S.94). Die Suche nach eben solchen Konstanten bestimmt und verstellt immer wieder den Blick der Autoren, wenn sie versuchen, den 'Filmautoren' ein jeweils einheitliches Motiv und einen linearen Werdegang in der Entwicklung ihrer filmischen Arbeiten zu unterstellen, der doch nur allzu häufig aus Schleichwegen, Nebentrassen und Sackgassen bestanden hat. Roman Polanski, der Kosmopolit in dieser Gruppe der porträtierten Regisseure, ist das eklatante Beispiel dafür: "Egal, wie unterschiedlich diese Filme auch sein mögen im Wechsel der Genres und der Geschichten: immer wählen sie einen Ort, der beides darstellt: Schutz und Bedrohung. Stets ist es ein Ort des Eingeschlossenseins - wie es das Getto für den Jungen [Polanski; K.P.H.] in Krakau war" (S.108). Vergangenheit, Leben, Formulierung und Oeuvre im Einklang? Würden sich nicht bei jedem Regisseur solche Übereinstimmungen finden lassen, wenn man es nur darauf anlegte? Liest man die Biografien der Filmgeschichte nur oberflächlich, könnte sich dieser Eindruck bestätigen. Aber wer wollte nicht gerne Ordnung in sein Leben bringen - und sei es 'nur' in das künstlerische.

Doch diese Suche nach etwas Gemeinsamem schärft auch den Blick. Jansen und seine Co-Autorin Maerker, die zudem noch mit einem Porträt von Agnès Varda, der "Großmutter der Nouvelle Vague" (S.169), vertreten ist, beschreiben die ihnen wichtigen Szenen aus den Filmen detailliert und genau, haben ein Gespür für die Besonderheiten der einzelnen Filme und eine besondere Gabe, diese zu vermitteln. Da will man gerne manche verunglückte Formulierung überlesen und stilistische Entgleisungen der mangelhaften Lektorierung durch Ingeborg Mues anlasten: Über *Les Amants* von Louis Malle steht zu lesen, daß der Film es riskiere, "eine schwüle, geradezu kitschig instrumentierte Sommernacht im Park vorzuführen und dann, während des Andante aus dem Streichquartett von Brahms bratschig breit über die Seele streicht, die Liebe passieren zu lassen wie ein Erdbeben oder einen Wolkenbruch" (S.97/98). An anderer Stelle heißt es: "Hat das Kino von Louis Malle das Licht im Blick, das lange das Licht der Nacht ist, in die sich dann der Morgen tastet zu einer sanften Berührung des Lichts mit dem Licht, so berühren sich in ihm auch Mutter und Sohn in *Le Souffle au Coeur*" (S.100). Das sind überflüssige sprachliche Sentimentalitäten in ansonsten nüchtern und klar gehaltenen Textpassagen.

Werden fehlende sprachliche Gewandtheit und die Bereitschaft zur deutlichen Formulierung durch feuilletonistisches Schattenboxen kompensiert, muß "ein politischer Moralist und ein artistischer Träumer vom Sinn der Geschichte" (S.9), gemeint ist der Regisseur Theo Angelopoulos, auf der Strecke bleiben. Michael Kötz, Mitarbeiter der *Frankfurter Rundschau*, der sich dem griechischen Regisseur zu nähern versucht, schreckt durch seinen Artikel eher ab, als daß er den Weg "zu einem der vir-

tuosesten Historiker mit den Mitteln des Kinos in Europa" (S.18) eröffnet. "Angelopoulos' Filme halten Geschichtsunterricht, aber mit einer subtilen Intensität" (S.15), heißt es da vieldeutig. Und dann gebraucht Kötz eine Formulierung Jean Cocteaus - die übrigens in diesem Porträt-Band gleich noch zwei weiteren Autoren wichtig erschien (Josef Schnelle über Peter Greenaway und Hans Günther Pflaum über Wim Wenders) -, um diesen Geschichtsunterricht zu qualifizieren: "Es ist, als könnte man dem Leben bei seinem Vergehen zusehen: wie es sich, was immer es einmal wollte, auflöst in den Tableaus, den überindividuellen Bildräumen der Geschichte" (S.15). Und schließlich bemüht Kötz auch noch Angelopoulos' Umgang mit dem Ton, um über dessen Geschichtsunterricht zu sinnieren: "Da gibt es Sequenzen, in denen in einem vom Bild her leeren Raum nur noch der Ton arbeitet, Worte und Geräusche von außerhalb des Bildes eindringen wie aus der Transzendenz. Von nichts und niemandem aufzuhalten. Es ist die Geschichte, die das spricht, als Sinnstrom jenseits der Wirklichkeit, als Wahrheit und Weltgeist mit Hegel und Marx. Im Kino freilich inszeniert sich diese Idee wie ein Mythos, verwandelt sich der kühle Gedanke in ein symbolisches Raunen von der Macht des Schicksals, wird politische Philosophie heimlich zu einer transzendenten Macht von religiöser Qualität" (S.15). Solche verbalen Versteckspiele haben Angelopoulos' Filme nicht verdient. Walter Ruggie hat es in seiner Publikation *Theo Angelopoulos: Filmische Landschaft* (Baden/Schweiz: Verlag Lars Müller (edition filmbulletin) 1990) bewiesen.

Ganz anders die Probleme des Filmpublizisten Hans Günther Pflaum, der sich zwischen den von ihm zitierten Meinungen über die "singuläre Erscheinung" unter den deutschen Filmemachern, Werner Herzog, - den "bemerkenwertesten deutschen Regisseur" (*Newsweek*), dem "neuen Murnau" (Gilles Jacob) oder dem "gescheiterten Filmemacher", wie ein "deutsches Wochenblatt" schrieb - hindurchlaviert. Für Pflaum steht "der besessene physische Einsatz, mit dem er [Herzog; K.P.H.] seine Filme realisiert" (S.83) als qualifizierende Instanz über dem Werk, die "Faszination ferner Welten" (S.87), die schließlich zu Bildern führe, wie man sie vorher noch nie gesehen habe. Da kann natürlich auch noch eine filmische Katastrophe wie *Cobra Verde* das zweifelhafte Prädikat "ambivalentester aller Herzog-Filme" (S.91) einheimsen. *Fata Morgana* entzieht sich "am weitesten einer Deutung", nachdem aufgrund von zahlreichen Zwischenfällen am Drehort die "Intentionen Herzogs und das Endergebnis bei einem Film [am weitesten auseinanderklaffen; K.-P.H.]" (S.90). Was übrigblieb war eine Mischung aus "absurder Poesie und ebenso absurd wirkenden Dokumentar-Aufnahmen" (S.90). Hier liegt der Verdacht nahe, daß die Nähe zum Regisseur die Urteilskraft des Autors bestimmt. Ganz anders die Weise Pflaums bei seinem Porträt über Wim Wenders. Hier dominiert die eher distanzierte Betrachtung und eine sachliche Analyse und Einordnung der einzelnen Filme in das gesamte Schaffen

des Regisseurs. Für Leser, die mit dem Werk Wenders' nicht vertraut sind, eine Ermunterung, selber auf Entdeckungsreise zu gehen.

Das gleiche gilt nur bedingt für die Aufsätze von Harald Eggebrecht, der jahrelang als Kulturredakteur für den NDR gearbeitet hat. Seine Ausführungen zu Ingmar Bergman sind wohl auch aufgrund der filmischen Materialfülle zwangsläufig flüchtig und oberflächlich. Bei Bergmann blieb Eggebrecht bei den 41 in der Filmografie angegebenen Filmen wohl auch kaum etwas anderes übrig. Der Autor beschreibt die "Welt der Bergman-Filme", die "in den alten, großen Themen: "Liebe, Tod, Gott, Teufel" lebt (S.27) vor allem aus Selbstzitatzen des Regisseurs und seiner Mitarbeiter, verbindet sie mit eigenen Beobachtungen und Schlußfolgerungen daraus: "Es gibt keinen Filmautor, der mit so unverwandtem Blick in die Abgründe der Gefühle einsteigt, keinen, der die schwarzen Seiten der Existenz so ausleuchtet, keinen, der wie er in jedem Lachen den Schrei mithört, der in jeder Sicherheit die Katastrophe mitahnt, der bei aller Leichtigkeit des Lebens die Schwere des Todes spürt" (S.27). Damit bringt er tatsächlich die Bergman-Welt auf den kürzesten Nenner. Beim Fellini-Porträt wirkt sich die Konzentration auf gerade acht Textseiten besonders aus. Die selbstgewählte Aufgabe, das "Kinoleben" des Italieners "als Lebenskino" (S.45) zu beschreiben, muß da fast zwangsläufig scheitern. Mit der Beschreibung der Arbeit von Carlos Saura während der spanischen Diktatur und der Deutung seiner häufig genug mißverstandenen Werke in der Post-Franco-Ära läßt Eggebrecht aber auch wieder jene zu einer Neuentdeckung ein, die glauben, bereits alles über den "spanischen Blick" (S.143) des Regisseurs zu wissen.

Die herausragenden Kurztexte stammen vom Herausgeber der Kracauer-Schriften, Karsten Witte, der über den "Chronisten der Leidenschaften", Francesco Rosi, schreibt, und Klaus Kreimeier, der sich zu Andrzej Wajda äußert. In beiden Aufsätzen überzeugt die nüchterne Deskription von politischen Gegebenheiten und Entwicklungen mit der filmkünstlerischen Reaktion darauf. Beide Autoren gehen mit der notwendigen kritischen Sorgfalt zu Werke, was in dieser Publikation leider nicht immer der Fall ist.

Besonders fällt das in einem Text von Josef Schnelle, Mitarbeiter des *Kölner Stadt-Anzeigers*, über den "Kinophilosophen" (S.68) Jean-Luc Godard auf. Schnelle, der zudem noch zwei grundsolide Texte zu Peter Greenaway und zu den Brüdern Taviani beisteuert, wiederholt einige nur allzu häufig sinnlos zitierte Aussagen Godards, ohne sie auch an dieser Stelle nach ihrem wirklichen Gehalt zu befragen. "Kino, das ist die Wahrheit 24mal in der Sekunde" oder "Kino, das ist der Ausdruck der schönen Gefühle" (S.60). Aussagen, die durch ständige Wiederholung zu Phrasen verkommen sind. An einer "Beschwörungsformel", die im Kino für Mustervorführungen in

Cinecittà zu lesen sein soll, "Das Kino ist eine Erfindung ohne Zukunft!" (S.61), hält sich Schnelle dann doch noch etwas länger auf. Aber seine Schlußfolgerungen muten ebenso orientierungslos an wie der Aufhänger selbst: "Die Vermutung, die These, die Angst, das Kino sei tot, hat mit seiner Geburt zu tun. Die jüngste aller Künste ist eine todessehnsüchtige Halbweltfigur. Schließlich lebt sie nur für die Sekunden, Minuten oder Stunden der Leinwandprojektion" (S.61). Aber 'lebt' nicht auch ein Roman erst in den Momenten, wo man ihn liest, 'lebt' nicht auch ein Bild erst dann, wenn es betrachtet wird. Hier wie dort ist der Kommunikationsprozeß entscheidend. Und wenn Schnelle behauptet, daß "Godard schon 1959 [bei seinem Film *A Bout de Souffle*; K.P.H.] sämtliche Konventionen und Regeln des Kinos verletzt" (S.61), dann muß man ihm hier unterstellen, über eben diesen Kommunikationsprozeß nicht nachgedacht zu haben. Richtig ist, daß Godard einige (!) Konventionen und Regeln des Kinos bewußt und viele (nach eigenen Aussagen) unbewußt gebrochen hat. Die Verletzung aber des ganzen Systems hätte unzweifelhaft auch ein völliges Unverständnis des Films beim Publikum nach sich ziehen müssen. Zeitgenössische Kritiken und die 30-jährige Rezeption des Films beweisen das Gegenteil. Godard ist ein Regisseur und Autor, auf den man - bei all seinen unsystematischen Äußerungen - schnell hereinfallen kann, wenn man sich selber auf das Niveau der unsystematischen Betrachtung einläßt.

Die wichtigsten Sätze dieser Anthologie stammen allerdings nicht aus dem Repertoire der Autoren, sondern aus dem Munde eines der porträtierten Regisseure, Andrzej Wajda: "Das amerikanische Kino glaubt, daß ein Film dann gut ist, wenn alle ihn sehen wollen. Daß ein intelligenter Film deshalb ein guter Film ist, weil es viele intelligente Menschen gibt, die diesen Film sehen wollen. Ich glaube, daß diese paar wirklich hervorragenden amerikanischen Filme, die jedes Jahr produziert werden, kurz gesagt viel besser gemachte Filme sind als andere. Es sind Filme, die viel faszinierender sind im Aspekt Thema, die viel interessanter sind im Aspekt Beobachtung des Menschen - als das, wonach Europa jagt und was es mit großer Mühe irgendwie in seinem Kesselchen zu brutzeln versucht" (S.191). Über diese Thesen zu streiten in einem Buch über "Europäische Filmkunst" hätte sich wirklich gelohnt.

Klaus-Peter Heß (Münster)