

FILMFRONT

Nummer 33/1987 10. Jahrgang Preis: 5 Franken

mit > FILMEN



MIT KINDERN <

FILMFRONT

FILMFRONT Nummer 33/1987 10. Jahrgang November 1987

Die Filmfront wird von einer Arbeitsgruppe des Trägervereins Filmfront herausgegeben und erscheint viermal jährlich.

Der Verein Filmfront hat die Förderung des unabhängigen Films und die Unterstützung unabhängiger Filmkultureller Aktivitäten zum Ziel. Er ist Herausgeber der Zeitschrift FILMFRONT, des Filmfront Kataloges, sowie des Filmfront-Kommissionsverlages. Der Mitgliederbeitrag von 25.- Fr. ist zu entrichten an FILMFRONT, PC 40-28851 BASEL. Im Mitgliederbeitrag ist das Jahresabonnement inbegriffen.

Bild- und Textbeiträge für die FILMFRONT sind jederzeit willkommen. Sie sind zu richten an FILMFRONT, Postfach 232, 4020 BASEL oder an die jeweilige kommende Redaktion.

Redaktion der Urs Brenner Marcel Stüssi
Nummer 33 : Dorfstrasse 3 Postfach 301
4452 Itingen/BL 4021 Basel

Mit Beiträgen von Ruedi Bind (Tarkowskij), Kasimir Edschmid (In Memoriam-Reprint), Carlo Mierendorff (Reprints), Werner von Mutzenbecher (Programmtext) und von den beiden Redaktoren. ++ Wladimir Maximow.

Redaktion der nächsten Nummer 34/1988 (Januar 88) :
Urs Berger, Teichstrasse 81,
4106 Therwil

Thema : Gespräch (Sondernummer) 10 Jahre FILMFRONT (1987)

Die FILMFRONT ist u.a. an folgenden Orten erhältlich:

Achzigerfilm, Seestrasse 395, 8038 Zürich. Atelier Kino am Bahnhof, 5734 Reinach/AG. e i n h o r n , Bachlettenstrasse 8, 4054 Basel. Filmbuchhandlung Hans Rohr, Oberdorfstrasse 3, 8024 Zürich. Filmland Presse, Aventinstrasse 4, D-8000 München. Kellerkino Bern, Kramgasse 26, 3011 Bern. Kino Sputnik, Kulturhaus Palazzo, 4410 Liestal. Narrenschiff, Reichsgasse 48, 7000 Chur. PEP-Buchvertrieb und No Name Gallery, Hochstrasse 70, 4053 Basel. Stampa, Galerie und Bücher, Spalenberg 2, 4051 Basel. Studiokino Camera, Rebgsasse 1, 4058 Basel

Abonnementspreis 4 Nummern : Schweiz Fr.20.-/Ausland Fr.24.-

INHALT

SEITEN	TITELBLATT "Linoleum-Schnitt" Juni 1986 (Nr. 5) Originalgrösse 'ohne Titel' oder so "PROST" von Marcel S t ü s s i
4-16	Essay / Aufsatz von Marcel Stüssi, dazwischen kleinere, eigene, drucktechnische Arbeiten
17-44	FILMEN MIT KINDERN (drei filmpädagogische Experimente) von Urs B r e n n e r
18	Einige Grundsätzliche Ueberlegungen
20	OKSIGIA - Die Zaubertrommel
31	trickfilmexperimente
37	Werbepott
43/44	Anmerkungen + Presseberichte
45	Greenpeace 1986 in Basel, MAIL-ART-Collage von Marcel S t ü s s i
46	Film und Video Tage der Region Basel 1987
47-49	PLAKATE von Einzelfilmabenden Marcel S t ü s s i
50/51	Rückblickend Sommercasino, Filmretrospektive von Werner von M u t z e n b e c h e r
52-54	ABSCHIED VON TARKOWSKIJ (1932-1986) Beitrag R. Bind
55-65	REPRINT "In Memoriam Carlo Mierendorff" (Teilnachdruck) von Kasimir E d s c h m i d
66-70	Nach 1987-Reflexionen zu und über Mierendorff (oder die 20.7.1944-ler) cinéma /movie /film nach 1945 oder für andere, bestimmendere POESIE ! von Marcel S t ü s s i
71	Presseauschnitt betreffs 1944 "Neues Deutschland"
72-74	Der Mensch ent-"puppt" sich u n d
76-82	Ueber die Grenzen von Film und Bühne (REPRINTS) von Carlo M i e r e n d o r f f
83	B ü c h n e r
84	Fritz U s i n g e r (Informationen)
85	Badener Filmfest 'BAFF' 1987 in B a d e n
86/87	Presseauschnitt 'Crème' Basel und FILMINFORMATIONEN
88/89	FILMFRONT Kommissionsverlag (Neudruck)
90/91	Venedig /Borofsky und die Mohren zusammengestellt von Marcel Stüssi

EIN ANPASSUNGSVERWEIGERER AUS ANPASSUNGSSCHWIERIGKEITEN ODER AUS ANPASSUNGSWIDERSTAND ?

Essay / Aufsatz von

Marcel Stüssi



Südafrika, wo GANDHI (1869-1948), von 1893 bis 1914 als
Bürgerrechtskämpfer wirkte.

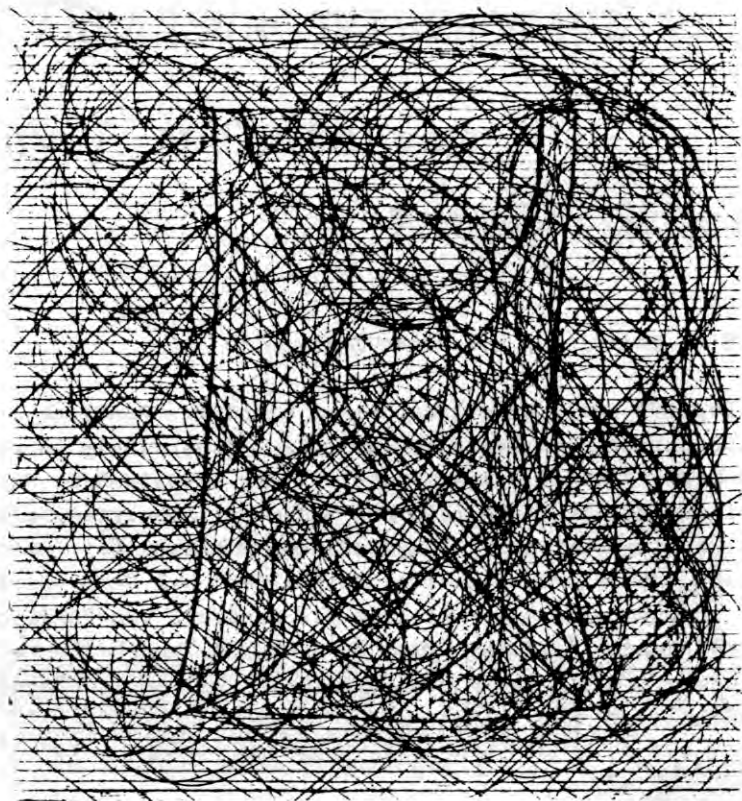
"Wenn die Seele eines Menschen zur Welt kommt, werden Netze
nach ihr ausgeworfen, um sie am Flug zu hindern."

James Joyce

SEELE — Definition aus einem Lexikon :

"Der Begriff Seele unterliegt einer ständigen Wandlung :
philosophisch wird Seele gefasst als Lebensprinzip in einer
Leib-Seele-Einheit bei Aristoteles, als selbständige Substanz
in einem Dualismus von Leib und Seele bei Descartes, als Teil
bzw. Daseinsform einer allumfassenden Substanz bei Spinoza, als
blosses "Bündel von Bewusstseinsinhalten" bei Hume. Seele zeigt
sich in psychologischer Deutung als Ausdruck von Funktionsab-
läufen (Wundt), als Selbstwahrnehmung und Verarbeiten aller
Lebensvorgänge, z.B. im Bewusstsein, im Willen, im Triebleben."

"Mahatma" Grosse Seele. Mohandas Karamchand Gandhi, genannt Mahatma.



Marcel Stüssi (RADIERUNG) "Kaltadel" 1972
Originalgrösse

"Ein Anpassungsverweigerer aus Anpassungs- schwierigkeiten oder aus Anpassungswiderstand?" von Marcel Stüssi

Frage eines Taxifahrers in Fredy Murer's Film "Grauzone".

Zu oft ist man, wenn man als Kunsttätiger dem leider finanziell für die meisten eben doch notwendigen "Brotberuf" nachgeht, von den Arbeitskollegen- und kolleginnen als Verfechter und Tätiger auf einem eben "nur" nebenberuflichen, künstlerischen Gebiet vielen verbalen Angriffen und Anfechtungen ausgesetzt. Sie widerspiegeln immer auch die Situation auf dem regionalen oder städtischen Kunstsektor oder die spektakulärsten und letzten Museumsankäufe.

So fühlt man sich sofort und nicht nur bei den künstlerischen Auseinandersetzungen, sondern oft auch auf alltäglichen, allzu menschlichen Gebieten, in die Fragestellung jenes am Anfang zitierten Taxifahrers gedrängt. Sind wir "Künstler" wirklich so ganz andere Menschen als Arbeitstätige im jeweiligen Brotberuf? Oder werden nicht auch allzu viele unverdaute und nicht verstandene Eindrücke von Kunst und Künstler, die jeweils auch noch vom musischen Bildungsniveau des "Provokateurs" abhängen, blind auf uns Kunsttätige projiziert und übertragen?

Erinnert sei hier an die bekannte, jedoch vielen nicht bewusste Tatsache vom prozentualen Besuch und der Benutzung von kulturellen Institutionen durch die Bevölkerung, die ich erstmals an einer öffentlichen Diskussion durch den Alt-Regierungsrat Zschokke vernommen habe (grob aus dem Gedächtnis zitiert): Kunstmuseum + Kunsthalle ca. 4%, Theater + Casino ca. 10%, Cinémas ca. 35%, Television ca. 85%.

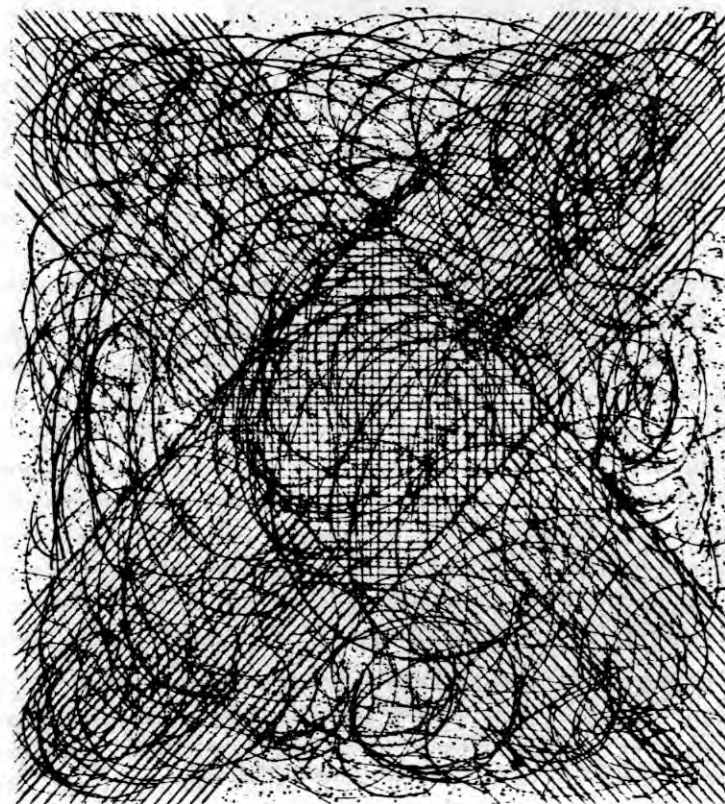
Diese Zahlen widerspiegeln recht nüchtern die wahren Verhältnisse der Mitmenschen zu Kunst und Kultur und man muss sich als Kunsttätiger bewusst sein, dass man eigentlich immer abseits steht. Nicht ohne Grund ist das Verkehrsmuseum in Luzern das am besten besuchte Museum Europas in unserem so an den technischen Fortschritt glaubenden Jahrhundert. So ist eben gerade weil ein künstlerisches Anliegen eigentlich ein Geistiges ist, Kunst trotz allen Popularisierungsversuchen elitär geblieben. Eine breite Vermassung bringt leider auch immer eine Verflachung. (Siehe TV)

So ergibt sich bereits aus der beschriebenen Realität auf dem Sektor Kunst und Kultur eine menschliche Isolierung von Kunsttätigen zu einer breiten Mehrheit der Bevölkerung, die sich dann natürlich auch im Kleineren, so zum Beispiel in einem Büro, ähnlich widerspiegelt. Man sollte jedoch auch nicht zu optimistisch und missionarisch sein und eben verstehen lernen, dass für viele Menschen ihr Kulturbedürfnis mit der Ciba-Geigy-Musik und dem Fernsehen erfüllt ist. (Warum auch nicht ?)

Andererseits sollte man sich auch im klaren sein, dass Kunst trotz allen hohen und elitären Ansprüchen nicht das Absolute will. Wer "ewige" und "absolute" Ansprüche stellt und diese Werte sucht, verwechselt ein Kunstmuseum, eine Kunsthalle oder eine Galerie (gleichgesetzt entsprechend anderen künstlerisch-kulturellen Institutionen) mit den Kirchen. Und die Kirchen vermitteln aus ihrer 2000-jährigen Vergangenheit rückwärts gewandte Wertvorstellungen auch am besten, was ja trotz dem Kennen der Kunstgeschichte für einen Kunsttätigen nicht wertbestimmend sein soll, da er eben vorwärts arbeiten und blicken soll. Auch viele Kunstschaffende können jedoch die unterschiedlichen geistigen Wertvorstellungen der Kirchen und die der klassisch-modernen und zeitgenössischen Kunst meistens nicht klar auseinander halten, wobei es natürlich auch heute noch — wenn auch wenige — Berührungspunkte geben kann.

Diese aber meistens vermeintlichen gleichen Wertvorstellungen resultieren eben aus der rückwärts gewandten, idealisierten Sicht, als noch die Kirche alleiniger Mäzen und Auftraggeber von — fast nur religiösen — künstlerischen Arbeiten war und sich so damals der Inhalt der Kunstwerke und die geistigen Wertvorstellungen deckten.

Im Bezug zu den Kirchen ist hier noch anzufügen, dass eine ihrer früheren Hauptfunktionen, nämlich Sinn und Wert des Lebens einer breiten Bevölkerungsschicht zu vermitteln, heute doch weitgehend durch das Fernsehen übernommen worden ist. So ist der Einfluss der TV als wertvorstellungsbestimmender Faktor und "Sinnlieferant" im Leben eines durchschnittlich ca. 3-4 Stunden pro Tag fernsehenden Menschen, wobei ja meistens ganze Familien fernsehen, sicher riesig. Die vielen Kriminalserien zeigen meist chlichiert das Gute und Böse, ähnliches die Westernfilme, Familienserien



Marcel Stüssi (RADIERUNG) "Kaltadel" 1972
Originalgrösse

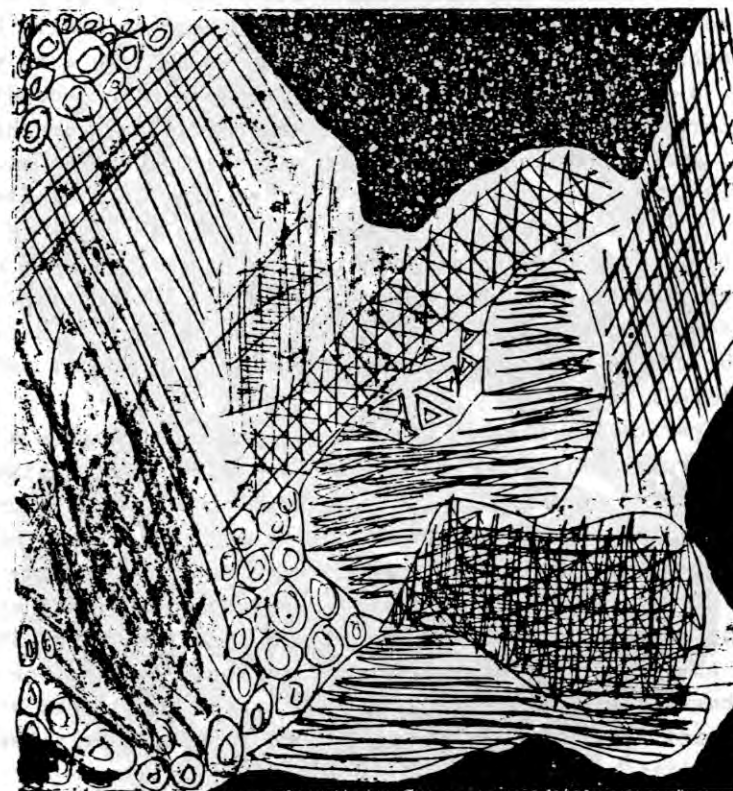
die sozialen Verhaltensfunktionen und die Werbung stimuliert das Konsumverhalten und alles erst noch bildlich und in Bewegung, um nur kurz das Wichtigste anzudeuten, was heute die Millionen Arbeitnehmer in den west- und östlichen Industrieländern zu ihrer täglichen, oft eintönigen und sinnentfremdeten Arbeit motiviert und sie ihnen erträglich macht.

Eigentlich ist mir diese Problematik auch erst durch das künstlerische Arbeiten in meinem Atelier im Atelierhaus Klingental voll bewusst geworden. Trotzdem diese ehemalige Klosterkirche, bevor sie die jetzige Bestimmung als Atelierhaus erhalten hatte, über hundert Jahre dem Schweizer Militär als Kaserne diente, ist sie wegen dem äusserlich unverändert erhalten gebliebenen Zustand noch als ehemalige Kirche erkennbar und lebt anscheinend auch im Bewusstsein eines grossen Teils der Bevölkerung so weiter.

Auch finde ich bei manchen Künstlerkollegen- und kolleginnen, die ebenfalls und meistens zeitlich schon viel länger in ihrem eigenen Atelier im Atelierhaus tätig sind, dass sich bei ihnen vielfach auch mehr Glauben und etwas wenig reflektierte Substanz in ihren künstlerischen Werken widerspiegelt und sie vor allem mit dem "Ruf", ein Kasernenkünstler zu sein, arbeiten. Doch sind natürlich solche Ansichten, geäussert und verbreitet von einem nicht von Anfang an ein eigenes Atelier in der Kaserne habenden, bei Künstlerkollegen- und kolleginnen nicht sehr beliebt und schnell wird man als unsolidarisch und unkollegial eingestuft.

Oft wird es mir bewusst, wenn ich mich in den langen Gängen des heutigen Atelierhauses bewege und ich spüre es, den alten, räumlichen Widerspruch zwischen früherer Kirche und späterer Kaserne, trotzdem es ja heute eben nur noch recht nüchtern ein Atelierhaus für Kunsttätige ist, wobei noch zusätzlich dazu kommt, dass sich im anderen Trakt der ehemaligen Kaserne heute ein vielschichtiger Schulbetrieb befindet, mit einem grossen Pausenhof, auf dem ein sich allgewaltig gebender Abwart für Ordnung sorgen muss.

So bin ich persönlich eigentlich recht froh, wenn vor der Fasnacht für einige Zeit andere, fremde und neue Gesichter sich in den Gängen zeigen und aufhalten und sie die "bekannten Laternen" anfertigen und bemalen und im Atelierhaus etwas Abwechslung und durchschnittlich-alltägliches Leben bringen.



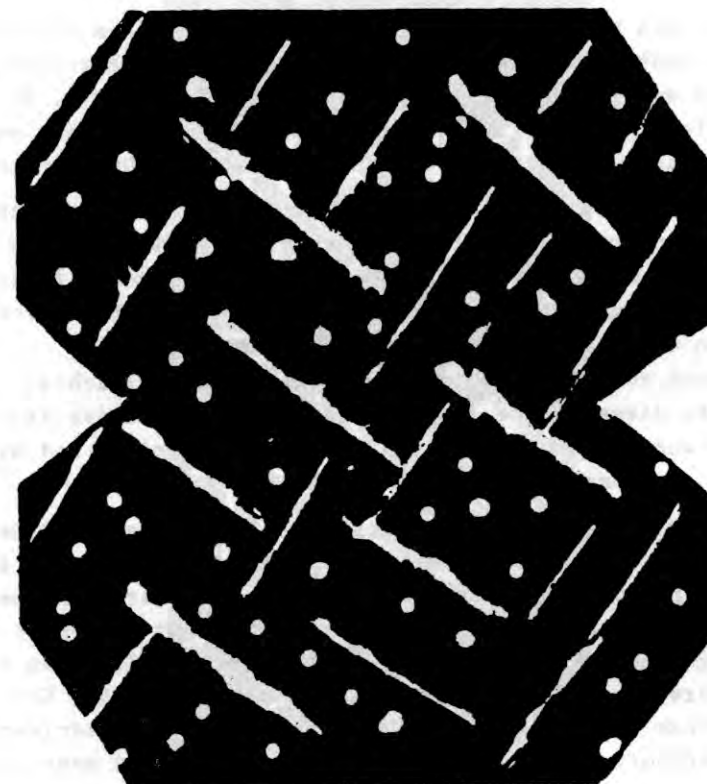
Marcel Stüssi (RADIERUNG) "Kaltnadel/Aquatinta" 1972
Originalgrösse

Zu Leitern von kulturellen Institutionen, mit denen man ja als Kunstschaffender von der Bevölkerung doch meistens identisch gesehen wird, so sei als umstrittenstes Beispiel ein Direktor eines Kunstmuseums genannt, ist zu sagen, dass jemand in seiner Zeit für den Ausbau und die Ankäufe einer Sammlung gerade stehen muss und seine Ueberzeugungen auch oft gegen eine breite Bevölkerungsmehrheit vertreten und durchsetzen soll, wenn auch möglicher Weise, ja sogar sehr wahrscheinlich, die kommenden Generationen Korrekturen und Neuinterpretationen einer Sammlung vornehmen werden. Doch kann eine lebendige und sich entwickelnde Sammlung nur durch auch unpopuläre Ankäufe aus den jeweiligen Zeiten entstehen. Würde man die Ankäufe jedoch nur nach der Meinung einer breiten Bevölkerungsmehrheit ausrichten, wäre ein Museum bald nur noch regional und ohne überregionale und internationale Impulse und seine musische und künstlerische Ausstrahlungskraft wäre für die jeweilige Zeit, aber auch für die Zukunft gefährdet, ja dahinfällig.

Ein mir persönlich bewusst gewordener, jedoch auch ganz allgemeiner, grosser Widerspruch besteht für einen Kunsttätigen ebenfalls zwischen der Wirkung und dem Anspruch von Ausstellungen einer Institution wie der traditionsreichen Basler Kunsthalle auf überregionales, internationales oder doch schweizerisches Niveau und der sich dadurch ergebenden Ausstrahlung und eben im Gegensatz dazu das eigene künstlerische Schaffen und damit die Frage, ob es eben nur baslerisch und regional ist oder ob es auch überregional, schweizerisch oder gar international von Bedeutung ist und darauf Anspruch erheben kann und möglicher Weise diesen Kriterien gerecht wird und stand hält.

Hier wäre auch gleich noch anzufügen, dass künstlerische Arbeiten um so mehr in der Nachwelt erhalten bleiben, je mehr man davon verkauft und sie dadurch eine grösstmögliche Verbreitung finden, wobei natürlich ein kommerziell nicht befriedigend abgesetztes und damit auch nicht gross verbreitetes Werk trotzdem von sehr hohem künstlerischem Niveau und von guter Qualität sein kann.

Zusammengefasst kann man hier auch gleich über die Problematik zwischen Religion und einem künstlerischen Werk den Auszug aus einem Interview mit einem Hausarzt aus dem Buch "Der verborgene Tod" von Stella Baum anführen, er meinte :



Marcel Stüssi "Linoleum-Schnitt" Juni 1986 (Nr. 6)
Originalgrösse

"Der Tod ist ein Ende, ein ewiges Leben gibt es meines Erachtens nicht, biologisch ist das zweifellos nicht möglich. An das ewige Leben und die Auferstehung glaube ich nicht, das 'ewige Leben', das sind die Kinder, die 'Werke', die man hinterlässt, die 'innerweltliche' Fortsetzung der Persönlichkeit."

Und hier als Ueberleitung eine weitere, wieder dem Leben nähere, aus dem Gedächtnis zitierte Aeusserung von Wolf Biermann, ausgesprochen während seinem Konzert im Casino Basel 1979. Er vertrat die Ansicht, dass er seine Lieder und Poesie mit Demut vortrage und so seinen Kampf für die "Linke" und die "Grünen" führe.

Aber auch anders künstlerisch Tätige sollten eine mögliche Demut beweisen und haben, so als Ausdruck einer Weltanschauung und der Toleranz — auch ohne direkt christlichen, jedoch mit einem humanistischen Hintergrund —, sowie auch als Achtung vor dem Menschen und eben auch vor seinen Werken.

Demut auch vor dem Geld jedoch ermöglicht auch leichter den Verkauf eben dieser Werke, ansonst man halt eben wieder dem "Brotberuf" nachgehen muss, um künstlerisch zu arbeiten und sich ausdrücken zu können.

Wobei hier als Abschluss noch die Klarstellung erlaubt sei, dass eigentlich sehr, sehr wenige Künstler durch den Verkauf ihrer Werke richtig reich, so wie es sich ein Normalarbeitnehmer vorstellt, geworden sind. Die meisten der bekannt werdenden hohen und sehr hohen Verkaufspreise von Bildern und Plastiken erzielen Werke, die schon längstens nicht mehr im Besitze der Künstler sind. Diese haben sie viel früher zu einem weit niedrigeren Preis verkauft — oder viele weilen bereits nicht mehr unter den Lebenden — und die im Laufe der Zeit sich ergebenden, sehr hohen Zwischengewinne realisieren und kassieren Galeristen, Kunsthändler und Sammler und nicht, wie allzu oft der Unorientierte meint, der jeweilige Erschaffer des Werkes, also der Künstler selbst.

Zum Schluss auf der folgenden Seite noch vier verschiedene Zitate und Meinungen, der vierte und letzte Satz stammt wieder von mir selber :



Marcel
Stüssi
"Linoleum-
Schnitt"
Juni
1986
(Nr. 1)
Original-
grösse

"Durch Demut achte einer den anderen höher denn sich selbst."

Biblich

"Ist es nicht so, dass jeder Künstler, wenn er etwas schafft, gegen die Zeit und den Tod arbeitet ? Nicht im Sinne eines Anspruches, als Unsterblicher in die Kunstgeschichte einzugehen; aber im schöpferischen Moment des Tuns befindet er sich ausserhalb von Zeit : Sein Werk, welcher Art auch immer, sucht sich der Zeit zu entziehen."

Jean-Christophe Ammann

"Ein Bild lebt durch Partnerschaft : es entfaltet und belebt sich im Auge des feinfühligen Betrachters. Umgekehrt kann es jedoch auch zugrunde gehen. Es aller Welt zugänglich zu machen, ist ein Wagnis. Wie oft wird es doch herabgemindert durch das Auge von Amüsischen und die harte Ablehnung der Unempfänglichen, die es überall gibt."

Mark Rothke

"Kunst hat immer etwas subversives, auch in ihrer etabliertesten Form."

Basel, anfangs Jahr, 1980. M.ST.

FILMEN MIT KINDERN



(drei filmpädagogische Experimente)

Urs Brenner

FILMEN MIT KINDERN

(drei filmpädagogische Experimente)

von Urs Brenner

EINIGE GRUNDSÄTZLICHE UEBERLEGUNGEN

Die pädagogische Bedeutung von praktischer Filmarbeit mit Kindern und Jugendlichen ist zu vielschichtig, als dass sie in wenigen Zeilen umfassend abgehandelt werden könnte. Dennoch möchte ich versuchen, die Argumente, warum mit Kindern und Jugendlichen gefilmt werden soll, in groben Zügen aufzuzeigen.

Ein wichtiger Grundsatz für eine emanzipatorische Medien-erziehung besagt, dass man nicht bei Informationen über Medien stehen bleiben darf, sondern den Umgang mit Medien möglich machen muss.

Dieser Forderung wird im Bereich Schrift und Sprache seit langer Zeit in der schulischen Ausbildung der Heranwachsenden entsprochen. Im Bereich Bild-Ton-Sprache (Film, Fernsehen, etc) verzichtet man dagegen weitgehend, meist unter dem Hinweis auf technische Schwierigkeiten oder fehlende Zeit, auf eine aktive und praktische Auseinandersetzung mit dem Medium. Die Bild-Ton-Sprache ist also kein Bildungsgegenstand. Dieser Umstand muss anlässlich der Verbreitung der audio-visuellen Medien als fatal eingestuft werden. Auf Schritt und Tritt verfolgen uns Bot-schaften, deren Inhalte uns zwar vordergründig klar sind, deren kritische und objektive Analyse uns aber verunmöglicht wird, weil wir ihre Sprache nie richtig gelernt haben.

Dass wir auf diese Weise des öfteren Opfer von Manipulation und Fehlinformation werden, dürfte auf der Hand liegen; umsomehr als parallel zur Zunahme des Stellenwertes von Fernsehen und Film auch die scheinbar absolute Glaubwürdigkeit derselben rapid ansteigt.

Aus diesen Gründen gehört es zu den vordringlichsten Aufgaben einer verantwortungsvollen Medienerziehung dieses Manko zu beheben und die kritische Urteilsfähigkeit auch gegenüber den neuen Medien zu fördern.

Innerhalb dieses umfassenden Auftrages nimmt auch die praktische Filmarbeit mit Kindern und Jugendlichen eine wichtige Rolle ein. Sie ermöglicht es den Beteiligten, einmal aus der passiven Rolle der Konsumenten herauszutreten und selber aktiv die Form und den Inhalt eines audio-visuellen Produktes mitzubestimmen. Auf diese Weise werden Produktions- und Entscheidungsprozesse des Massenmediums durch-schaubar, die sich bei einer rein theoretischen Beschäftigung mit dem Thema nie offenbaren würden. Ausserdem bewirkt dieses "hinter die Kulissen schauen" bei den Handelnden eine positive, kritische Distanz, die verbunden mit einem beachtlichen Lerneffekt (Filmen ist zusätzlich immer auch Sprach- und Beobachtungsschulung) einen emanzipierteren Umgang mit dem Medium Film fördert, ohne dass dabei die Erlebnisfähigkeit beschnitten würde. Im Gegenteil, praktische Filmarbeit kann viel Spass und Freude bereiten und ist so eine sinnvolle Beschäftigung in Freizeit und Schule, die bei kreativer Auffassung auch viele künstlerische Aspekte beinhaltet.

Verschiedene Erfahrungen haben gezeigt, dass dabei die als äusserst kompliziert verschrienen technischen Hilfsmittel (wie Filmkamera etc) bei genügender Anleitung auch schon von jüngeren Kindern problemlos zu handhaben sind, sofern man nicht dem Fehler verfällt, der Perfektion von kommerziellen Werken nachzueifern. Da meist im Team gearbeitet wird, erfordert Filmen wie kaum ein anderes Medium ein Höchstmass an Kooperationsfähigkeit.

Und doch verlangt es von allen Beteiligten, ausser der Fähigkeit, sich uneigennützig in den Dienst einer gemeinsamen Sache zu stellen, auch viel selbständige Eigenverantwortung beim Erfüllen der jeweiligen individuellen Aufgabe.

Filmen in dieser Art gibt Kindern und Jugendlichen die Möglichkeit, ein modernes und attraktives Medium nicht nur bewusster wahrzunehmen, sondern es auch als Träger von selbstgewählten eigenen Inhalten einzusetzen. Sie können ihre Sichtweise, ihre Realität und ihre Ängste, Wünsche und Hoffnungen darstellen und so den Sprung von passiven Empfängern zu aktiven Sendern vollziehen. Aus unmündigen Konsumenten werden auf diese Weise (im Idealfall) gleichberechtigte Kommunikationspartner.

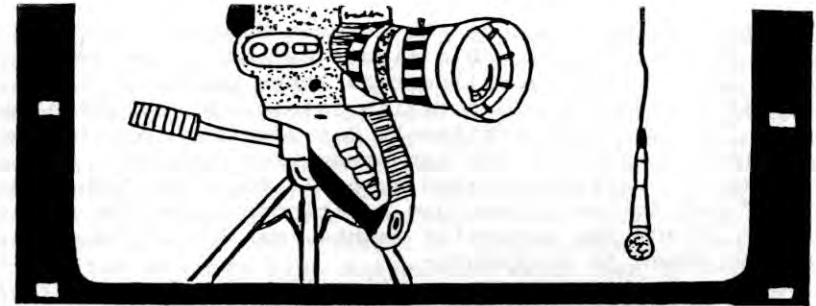
Natürlich bin ich mir bewusst, dass praktische Filmarbeit mit Kindern und Jugendlichen trotz der vorangehenden gewichtigen Argumentation kein "Allerweltsmittel" gegen die zunehmende Verunsicherung durch die Bracchialgewalt der Massenmedien ist. Zusammen mit weiteren Hilfen und Anleitungen zur kritischen und verantwortungsvollen Auseinandersetzung mit den Medien von heute kann sie aber ein Beitrag dazu sein, dass es die Erwachsenen von morgen einst leichter haben werden, mit der Darstellung "ihrer" Wirklichkeit umgehen zu können.

"OKSIGIA - DIE ZAUBERTROMMEL"

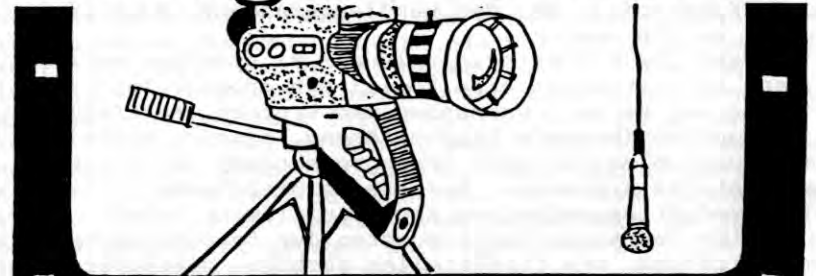
Als ich mich während meiner Ausbildung zum Primarlehrer am Lehrerseminar Liestal zur Wahl eines Themas für die Facharbeit durchringen musste, entschloss ich mich gemeinsam mit meiner Kollegin Ruth Kammermann dazu, ein Filmprojekt mit Kindern durchzuführen. Die Betreuung dieser Arbeit übernahm Ernst Ramseier, Lehrer für Medienerziehung am Lehrerseminar. Ende November 1984 machten wir uns daran, Literatur zu sammeln, einen theoretischen Hintergrund zu erarbeiten, Kontakte mit filmerfahrenen Primarlehrern aufzunehmen, unsere Ideen zu konkretisieren und schliesslich ein grobes Konzept mit Zeitplan aufzustellen. Mittels Plakaten, Inseraten und mündlicher Werbung lancierten wir die nicht ganz einfache Kindersuche. Gleichzeitig versuchten wir mit "Bettelbriefen" an verschiedene Grossverteiler sowie die Firmen Agfa und Kodak und gleichzeitiger Eingabe von Subventionsgesuchen an den sozial-pädagogischen Dienst BS und die Pro Juventute BL den kommenden finanziellen Aufwand abzudecken. Gemeinsam mit den Elternbeiträgen und verschiedenen Eigenleistungen erreichten wir schliesslich ein Budget von annähernd 3 000 Franken, was zur Durchführung des Projektes ausreichte.

Anfangs März 1985 führten wir einen Elternabend durch und konnten schliesslich am 16./17. März mit 12 Kindern im Primarschulalter (aus verschiedenen Gemeinden der Region Basel) mit einem Vorbereitungsweekend in St. Jakob (BS) den eigentlichen Hauptteil unserer Arbeit beginnen. Die Ziele dieses Wochenendes waren neben dem gegenseitigen Kennenlernen eine gewisse "Kameragewöhnung" (die meisten Kinder hatten sich noch nie auf Film gesehen) und das gemeinsame (Er-)Finden einer Filmgeschichte. Wir boten den Kindern die Möglichkeit an, gruppenweise eine Szene vor der Videokamera zu gestalten. Da wir ihnen in der Wahl der Themen völlig freie Hand liessen, hatten sie die Gelegenheit, sich bei ihren Versuchen nach Lust und Laune auszutoben. Die von ihnen gewählten Rollenspiele waren meistens ziemlich kurz und thematisch offenbar stark von ihrem Fernsehkonsum geprägt. Brutalität war oft der einzige Handlungsträger - es wimmelte nur so von Toten. In der anschließenden Diskussion kam unter anderem folgende Begründung: "Ein Film ohne Tote ist gar nicht spannend und ist kein richtiger Film."

Beim Ansehen der Szenen am Fernsehschirm überzog trotz kritischem Einschätzen von Handlung, Gestik und Kameraführung doch vor allem das Staunen über die eigene Erscheinung auf einer Bildfläche, die sonst nur grossen Stars und Prominenten vorbehalten ist.



Filmlager für Kinder



Was/Wann/Wo: Vorbereitungsweekend 16./17. März 85
(St. Jakob/BS)
und Filmlager 9.-13. April 85
(Himmelried/SO)

Kosten : Fr. 100.- (alles inkl.)

Organisation und Leitung: Ruth Kammermann und
Urs Brenner (Seminaristen am Lehrerseminar Liestal)

Anmeldung und weitere Auskünfte:

Die eigentliche Themensuche für unseren Spielfilm erwies sich als recht schwierig. Die Kinder hatten grosse Mühe, sich von ihren Fernsehvorbildern zu lösen und beharrten lange Zeit hartnäckig und ziemlich intolerant auf ihren jeweiligen "Nachspiel-Vorschlägen". Das Spektrum reichte vom harten Krimi-Verschnitt bis zum romantisch gefärbten Märchenremake. Im weiteren fielen auch die Begriffe "Höhlenbewohner" und Zeitmaschine. Die Positionen lockerten sich erst, als jemand den Vorschlag machte, man könne die verschiedenen Ideen ja verknüpfen.

Nach einiger Zeit entstanden schliesslich die Konturen einer möglichen Filmgeschichte.

Bis zum eigentlichen Filmlager in den Osterferien 1985 blieb nur wenig Zeit, die wir mit Vorbereitungen (Lagerprogramm aufstellen, Zusammenstellung der technischen Ausrüstung, Konkretisierung des Handlungsrahmens, Requisitensuche) nutzen mussten.

Bei der Wahl des Filmmaterials (Super 8) spielten verschiedene Überlegungen eine Rolle: Ein grosser Teil der Ausrüstung war bereits vorhanden und erprobt. Ästhetische Erwägungen (bessere Bildauflösung, bessere Farbwiedergabe, unproblematischere Grossprojektion) und produktionstechnische Argumente (bessere Vergleichsmöglichkeit mit der Produktionsweise von Kinospielelfilmen) gaben schliesslich den Ausschlag zugunsten der fotografischen Bildaufzeichnung. Den finanziellen Nachteil gegenüber dem billigen Videomaterial konnten wir schliesslich mit den erhaltenen Film- und Geldspenden problemlos wettmachen (diese Gründe haben mich im übrigen auch später dazu bewogen, für Schulfilme am Super 8-System festzuhalten).

Am 9. April fuhren wir mit 11 TeilnehmerInnen und 2 Hilfspersonen (Claudia Puppi und Georg Kissling) ins Lager nach Himmelried SO.

Unser ganzes Lagerprogramm war zwangsläufig auf die Tatsache abgestimmt, dass wir in einer knappen Woche alle für den Film nötigen Szenen gedreht haben mussten. Aus diesem Grund waren wir auf eine gute Organisation und eine klare Arbeitsteilung angewiesen. Wer nicht mit Filmen beschäftigt war, half in Küche und Haushalt mit oder stellte Requisiten her (Höhlenbewohnerkleider, Fallgrube etc).

Trotzdem wollten wir natürlich, dass für die Kinder das Ganze mit Plausch verbunden war und sie neben der Filmarbeit auch das Lagerleben geniessen konnten. Wir pflegten zwischen uns Erwachsenen und den Kindern auch kein eigentliches "Lehrer-Schüler-Verhältnis", sondern waren per Du miteinander und verstanden uns von Anfang an als Team.

Da viele Szenen draussen spielten, waren wir stark vom (April-)Wetter abhängig und hatten oft Schwierigkeiten, den Drehplan einzuhalten. Um eine möglichst hohe Flexibilität zu gewährleisten, arbeiteten wir ohne ausformuliertes Drehbuch. Wir diskutierten den genauen Aufbau einer Szene jeweils mit den betreffenden SchauspielerInnen, veranschaulichten

die Folge der Einstellungen, indem wir ein "Storyboard-Blatt" ausfüllten und machten anschliessend eine theaterartige Trockenübung ohne Aufnahme, in der die Kinder auch die Dialoge improvisieren konnten. Bei den eigentlichen Dreharbeiten kam es vor, dass wir eine Einstellung bis zu fünfmal wiederholen mussten. Dieses Vorgehen forderte von allen Beteiligten ein Höchstmass an Konzentration, Geduld und Durchhaltevermögen. Es war erstaunlich, wie begeistert und ausdauernd die Kinder auch mühsame Phasen problemlos "überstanden". Gewisse Schwierigkeiten ergaben sich allenfalls wegen der fehlenden Chronologie bei der filmischen Umsetzung der Geschichte (Drehen nach Drehplan). Es war deshalb jeweils sehr wichtig, den Kindern den Stellenwert einer Szene in bezug auf die gesamte Handlung genau bewusst zu machen. Ein weiteres Problem (welches allerdings sehr häufig bei Kinderfilmprojekten auftritt) war die Diskrepanz zwischen dem Wunsch der Kinder, eine Handlung zusammenhängend so quasi als Rollenspiel (wie im Theater) zu spielen und der filmspezifischen Notwendigkeit, Handlung in verschiedene Einstellungen (verbunden durch Schnitte) einzuteilen. Das rein filmorientierte Vorgehen mit der doch recht bruchstückhaften Arbeitsweise (vor allem, wenn nur eine Kamera verwendet wird) irritierte und frustrierte die Kinder manchmal ganz beträchtlich. Das rein theaterorientierte Vorgehen mit festem Kamerastandpunkt und Überlangen Einstellungen ist dagegen unfilmisch und wirkt im Endprodukt langweilig. Aus dieser Erkenntnis heraus sahen wir uns gezwungen, Kompromisse einzugehen. Wir drehten auch längere Einstellungen, um die Kreativität und Spontaneität der schauspielenden Kinder nicht abzuwürgen.

Nachdem wir das Lager (und mit ihm die Dreharbeiten) erfolgreich abgeschlossen hatten, machten wir uns an die Bearbeitung des belichteten Materials. Schnitt und Montage besorgten wir zu zweit (OKSIGIA wurde schliesslich etwas länger als eine halbe Stunde). Danach liessen wir den Film bespielen und luden die Kinder zur Nachvertonung ein. Aufgrund von Tonbandaufnahmen, die wir bei den Dreharbeiten gemacht hatten, schrieben wir ein Verτονungsprotokoll, das den Kindern ermöglichte, die Dialoge direkt zum laufenden Film auf die Tonspur zu sprechen und passende Geräusche beizufügen. Dieses Vorgehen war nicht ganz einfach und hatte einige nicht ganz lippensynchrone Passagen im fertigen Film zur Folge. Wir wollten aber aus verschiedenen Gründen nicht mit Direktton arbeiten (Schwierigkeiten bei der Montage wegen dem Bild-Ton Versatz, unvermeidliche Störgeräusche, keine Regieanweisungen möglich). Die Musik (Claudia Puppi improvisierte mit der Gitarre zum laufenden Film) nahmen wir auf die Ausgleichspur auf.

Am 16. Juni 1985 stellten wir in einer öffentlichen Premiere im Kino Sputnik in Liestal den fertigen Film den Verwandten und Freunden der Beteiligten sowie weiteren Interessierten vor. Die Grossprojektion im übervollen Kinosaal und der anschliessende Imbiss waren für das ganze Team ein schöner Abschluss des gemeinsamen Projekts.

WEEKENDPROGRAMM

Samstag, 16. März 85

- 14 00 Uhr - Besammlung (Tramhaltestelle St. Jakob)
- Marsch zum Haus
- Zimmerverteilung, kurzes Einrichten
- 14 30 Uhr Kennenlernspiele
- "Ich sehe jemanden" (jemand wird beschrieben/sagt seinen Namen)
- Interview (zwei Kinder interviewen sich gegenseitig und stellen nachher ihren Partner dem Plenum vor)
- 15 00 Uhr Projekt vorstellen
- Anhaltspunkte zum Programm
- Administratives

- Pause im Freien
- 15 30 Uhr Interaktionsspiele
- Knüppelspiel (gemeinsames Lösen eines Menschenknotens)
- Hutspiel (jemand stellt einen Typ dar, die anderen ahmen nach)
- Marionettenspiel (PA: fiktive Marionette mit Marionettenspieler)
- Bildhauerspiel: (PA: Bildhauer formt Kunstwerk)

- Pause
- 16 30 Uhr Rollenspiele
- Trümlenspiel: ein vorgegebener Szenenanfang (Schwarzfahrer und Kontrolleur) wird in Gruppen zu Ende gespielt.
- anschließend Gespräch darüber
- Freiwillige spielen die gleiche Szene auf Video
- gemeinsames Anschauen und Besprechen
- 17 30 Uhr Kurze Rollenspiele werden in Vierergruppen vorbereitet und gefilmt (mit Video)
- 18 30 Uhr Nachtessen
- 20 00 Uhr Gemütlicher Abend
- Videoaufführung aller aufgenommenen Szenen
- Gespräch darüber

- Pause

- Schoggi-crème essen
- Bandwurmgeschichte erfinden
- gemeinsames Singen und Spielen
- 22 00 Uhr Nachtruhe

Sonntag, 17. März 85

- 7 30 Uhr - Aufstehen
8 00 Uhr - Morgenessen
9 00 Uhr - Morgenspaziergang (Grün 80), "Versteckis" spielen

- 10 30 Uhr Geschichte erfinden
- Ideen sammeln (Brainstorming)
- Diskussion, ev. auf Grobthema einigen
- in Gruppen eine Geschichte (als Skizze) erarbeiten und den andern vorstellen (Tonbandaufnahme)
- Diskussion über die verschiedenen Vorschläge
- 12 00 Uhr Mittagessen vorbereiten / Freizeit
12 30 Uhr Mittagessen
- 14 00 Uhr Geschichte erfinden (Fortsetzung)
- Einigung auf Thema
- Konkretisieren (Rollen, Kostüme, Requisiten)
- zweites Ansehen des Videofilmes
- 16 00 Uhr Aufräumen, Packen, putzen
Schlussfeedback
- 17 00 Uhr Abschluss Weekend (Tramhaltestelle St. Jakob)



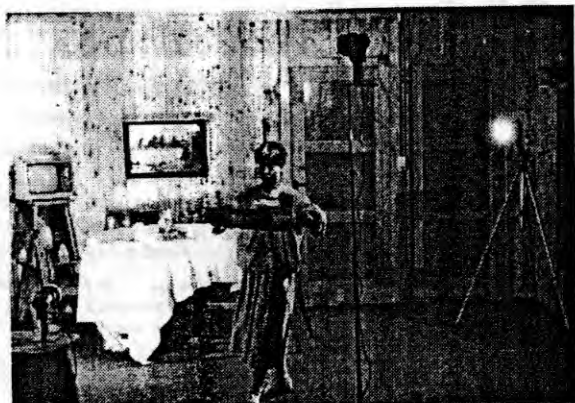
"DIE ZAUBERTROMMEL" (Arbeitstitel)

Einteilung in Szenen

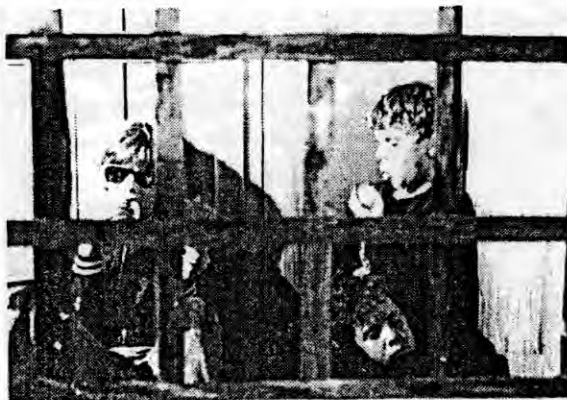
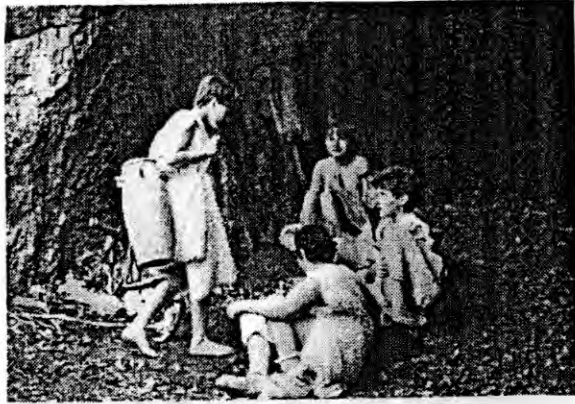
- 1a Nacht. Drei Gauner probieren in Bank einzubrechen.
- 2 Polizeiposten. Polizisten hören Alarm.
- 1b Vor Bank. Polizei kommt. Gauner können fliehen (ohne Beute).
- 2 Vorspann: Titel, Auflistung des Teams.
- 4 Morgenessen. Tischgespräch der Bankdirektorsfamilie betreffend Ueberfall. Eltern gehen zur Arbeit, Mädchen geht zur Schule.
- 5 Nachbarin klopft Teppich, ihre Tüchter spielen Ball. Mädchen möchte mitspielen, wird aber abgewiesen und wirft daraufhin den Ball weg. Mädchen erhält Ohrfeige von der Nachbarin.
- 6 Nachtessen. Mädchen ist traurig. Eltern haben keine Zeit, geben ihm ein Buch über Höhlenbewohner und schicken es ins Bett.
- 7 Gauner im Gespräch (kein Geld, keine Arbeit, was tun?). Jeder sucht nach Lösungen.
- 8a Eltern verlassen das Haus. Mädchen beobachtet Nachbarskinder beim Spielen und beginnt dann im Buch zu blättern. Mädchen schaut zum Fenster hinaus und träumt.
- 9 Traum: Glückliche Höhlenbewohnersippe.
- 8b Mädchen bedauert, nicht in jener Zeit gelebt zu haben.
- 10 Weiteres Vorgehen der Polizei bei der Suche nach den Gaunern.
- 11 Mädchen trifft alte Frau und erzählt seinen Kummer. Alte Frau berichtet von Zaubertrommel, mit deren Hilfe man sich in andere Zeiten versetzen kann. Beide werden von einem Gauner belauscht.
- 12 Mädchen macht sich auf die Suche nach der Trommel, die Gauner ebenfalls.
- 13 Mädchen findet Zaubertrommel und wird von den Gaunern verfolgt, die ihr die Trommel entreissen wollen.
- 14 Mädchen gelingt Flucht auf Baum, es trommelt und versetzt so seine Umgebung in die Höhlenbewohnerzeit.
- 15 Mädchen stösst auf Höhlenbewohnersippe (seine Eltern, Nachbarin und Tüchter) und wird herzlich aufgenommen.
- 16 Leben der Höhlenbewohner. Idylle.
- 17 Gauner (jetzt auch als Höhlenbewohner) besprechen weiteres Vorgehen. Sie wollen Familie überfallen.
- 18 Vater erzählt, dass er die Gauner beobachtet hat. Grosse Aufregung, jemand hat einen Plan.
- 19 Gauner schleichen sich an und fallen in Fallgrube. Höhlenbewohner freuen sich. Mädchen verwandelt alle in die jetzige Zeit zurück.
- 20 Man erkennt die drei Bankräuber, jemand holt die Polizei.
- 21 Polizei führt Gauner ab, alle gehen mit.
- 22 Grosses Fest. Alle (ausser Gauner) sind beisammen. Alte Frau schenkt dem Mädchen die Zaubertrommel, die jetzt keine Zauberkraft mehr hat.
- 23 Gauner sind im Gefängnis. Jassen, haben gut zu essen, sind zufrieden und freuen sich über ihre bequeme Unterkunft.
- 24 Nachspann: Ende, Dankesliste.

DREHBUCH ZUM FILM: "die Zaubertrommel" SZENE: 2

Einst.	Storyboard	Kamera	Handlung und Dialog
1		Halb-Nah (fest)	- Polizisten jassen
2		Gross	- P1 "Öpfel?" - P2 "Jo gänu" (off)
3		"	- P2 isst
4	ALARM 	Detail	- Alarmanlage
5		Gross	- P2 "Lueg scho wider, Alarum uf de Bank!"
6		Detail	- Griff nach Hut
7		H-N	- Beide rennen los.
Storyboard drawing of a door with a question mark inside.		Anschluss: Szene 1b	



		<u>OKSIGIA</u>		
Einstr./Kamera	Zeit in "	Handlung und Dialoge		Geräusche/Musik
081	G	3	Mutter (bäse): "Jetzt issisch das, heesch ghört, öbe jetzt scharf isch oder nid!"	
082	H	16	Angela (nach einer kurzen Pause): "Vesech, was hüt passiert isch? D'Hochberin hett mir en Ohrfige ghaue und d'Sylvia will nie mit mir schpille, immer lacht si mi us. Das find ich nid rücht. Ich mücht so gärn e Fründin ha."	
083	G	6	Mutter: "Du kennsch doch no anderi Chinder, es würde wol nid alli eee si."	
084	G	3	Angela: "Schpiled doch ir e chli mit mir, ich bi so allei."	
085	HM	15	Vater: "Mir wänn jetzt no Färnese luege," (gibt Angela ein Buch) "Do in dem Buch chasch denn morn echli läse." Angela (off): "Dangegschän vilmol." Mutter: "Gäll, gosch jetzt ins Bett."	
086	HT	10	Angela (unzufrieden): "Ouh, echo ins Bett." Sie steht auf und geht in ihr Zimmer.	Schritte,Türe
<u>Szene 6</u>				
087	HT	15	Die 3 Räuber sitzen unter einem Baum (es ist Nacht). Joe: "Oh, ich ha so Hunger!" Jim: "Ich au." Joe: "Ich halt's jetzt denn nümme us. Und lueged emol, mini verlumpte Chleider," (zeigt darauf) "gib emol." (nimmt von Jim die Pistole) "Munizion hämmer au keini me."	
088	H	8	Jim: "Und denn no die Sach mit em misslungene Banküberfall. Dass die Schugger genau in dümm Momänt hän müesse cho."	
089	H	7	Joe (zeigt schon wieder auf seine schäbigen Kleider): "Lueg emol, ich cha eee nümme uff d'Schtröss, überall Lächer."	
090	G	6	Jack: "Se cha das nid witer go, mir müen Öppis nösis uff d'Bei schtelle. Iverschtande?"	
091	G	4	Jim: "Am beschte, mir vertelle uns."	
092	G	4	Joe: "O.K. mached mirs eeo."	
093	HT	16	Joe: "Du Jack gosch do dure, du Jim do" (zeigt) "und ich nim dr Väg." Sie schlagen sich zur Bestätigung auf die Hände Alle: "abgemacht!" Sie stehen auf und verschwinden in verschiedene Richtungen. Joe (off): "Mir traffe uns wider do!"	Handschlag Schritte
<u>Szene 7</u>				
094	HM	3	Eltern verlassen das Haus.	Schritte,Türe
095	H	3	Angela sitzt dem Tisch, dreht sich ans Fenster.	Musik (wenn nicht anders vermerkt, immer klassische Gitarre)
096	H	3	Angela sieht durchs Fenster.	T Teppich klopfen, Ball prollen
097	HT	11	Nachbarin klopft Teppich, Sylvia spielt Ball (wie in Szene 4)	Musik
098	HM	14	Angela wendet sich traurig ab und beginnt im geschenkten Buch zu blättern.	
099	G	16	Angela betrachtet die Höhlenbewohner, die auf den Bildern des Buches gezeigt werden. Bei einem idyllischen Familienbild verweilt sie besonders lang.	
100	D	3	Trückerische Augen von Angela.	
101	D	9	Leicht verwischter Bildausschnitt aus Höhlenbewohnerfamilienbild. (Traum)	
102	D-N/Zrv	15	Angela(erwacht aus ihrem Traum): "wenn ich nur in düre Zyt würd läbe das wür denn schön."	
<u>Szene 8</u>				
103	G	2	Polizeischild	
104	HT	5	Auf dem Polizeiposten: Polizist 1 tippt lustlos auf der Schreibmaschine Polizist 2 hat Füesse auf dem Tisch und liest den Blick.	Schreibmaschine Zeitung
105	A	18	P2 nimmt das Telefon ab. P2: "Do isch d'Polizei Müllheim - ah, grüezi Herr Bankdiräkter - ja - ja - nei, d'Tuter sinn immer no flüchtig. Mir schribe grad dr Schteckbrief. - ja - Adis Herr Bankdiräkter."	Telefongeklingel
106	G	5	Schreibmaschine. P1 (off): "Du, ich glaub mir müen jetzt echo luege, dass mir die Gauner verwütsche."	Schreibmaschine
107	G	5	Fotos der Gauner werden sortiert. P1 (off): "Schöni Fruchtli sinn das."	Verschieben der Fotos



"TRICKFILMEXPERIMENTE"

Während meiner Tätigkeit als Lehrer im Teilpensum an der Realschule Waldenburg entschloss ich mich, mit meinen SchülerInnen das fächerübergreifende Thema "Optik - Foto - Film" durchzunehmen. Ich hatte dazu die jeweils vier Wochenstunden der Fächerkombination Zeichnen/Naturkunde (Physik) zur Verfügung. Das Alter der SchülerInnen betrug im Durchschnitt 12 - 13 Jahre (6./7.Klasse).

Zuerst untersuchten wir die Funktionsweise unserer Augen und betrachteten "optische Täuschungen".

Wir wollten das Phänomen Film, die Ueberlistung der menschlichen Augen durch die Magie von 18 (resp.24) Bildern pro Sekunde ergründen und begannen, mit einfachen "Wendebildern" (Thaumatrope) sowie mit "Streifen-" und "Daumenkinovorrichtungen" zu experimentieren. Dabei erfuhren wir, dass wegen der Trägheit der Augen schnell aufeinanderfolgende Einzelbilder als zusammenhängende Bewegung wahrgenommen werden.

Der nächste Schritt bestand im Kennenlernen des Materials und der Technik für Trickfilmaufnahmen. Wir versuchten anschliessend mit der Super 8 Kamera ein "Donald Duck"-Heft zu animieren, brachten tote Gegenstände (z.B. Filzstifte und ausgestopfte Vögel) zum laufen und machten Versuche mit der "Pixillations-Technik" (SchauspielerInnen führen ihre Bewegungen schrittweise aus und verharren in diesen künstlichen Stellungen, um dann in Einzelbildschaltung aufgenommen zu werden).

Für die SchülerInnen war aber die Methode des "Zeichentricks" die wegen der vielen Vorbilder erstrebenswerteste Animationstechnik. Deshalb entschlossen wir uns, auch in dieser Richtung einige Versuche zu wagen.

Um die Sache nicht allzu kompliziert zu gestalten, verwendeten wir gewöhnliches weisses Papier (Schreibmaschinenstärke/A5), das wir lochten und bündelweise in Ordner einlegten.

Alle TeilnehmerInnen überlegten sich eine kurze Handlung und berechneten anhand einer Formel (Handlungsdauer in Sekunden mal Projektionsgeschwindigkeit (Bilder pro Sekunde) durch das Aufnahmemaass (z.B. zwei Bilder pro Zeichnung)) die Anzahl der benötigten Phasenzzeichnungen. Auf diese Weise wurde schon bald klar, dass alle, die nicht gerade Tausende Bilder zeichnen wollten, sich auf eine sehr kurze und einfache Handlung beschränken mussten.

Für das eigentliche Zeichnen verwendeten wir Kugelschreiber oder spitze Bleistifte, die leicht durchdrückten und so problemlos eine minime Veränderung der Zeichnungskontur auf dem jeweils nächsten Blatt Papier zuliessen. Da Papier nicht richtig durchsichtig ist, musste dabei jedesmal die gesamte Zeichnung neu angefertigt werden. Auf diese Weise füllten die SchülerInnen ihre Ordner während zwei Zeichnungsdoppel-

stunden mit bis zu 150 Einzelzeichnungen. Das Spektrum der Handlungen reichte dabei vom einfachen Sonnenaufgang über den saltoschlagenden Skispringer oder die handorgelspielende Strichfigur bis zur richtigen kleinen Filmgeschichte (Jemand isst Banane und wirft die Schale weg. Mann fährt mit Auto vor, steigt aus und rutscht auf der Bananenschale aus. Der unachtsame Bananenesser hilft ihm beim Aufstehen. Beide gehen ab). Die Art der Zeichnungen war dabei recht einfach gehalten. Die Zeichnerinnen waren gezwungen, zu vereinfachen wo immer es ging: Schablonenhaftes und Strichfiguren dominierten klar.

Die Aufnahme (Bild für Bild) mit der Einzelbildschaltung war dann keine grosse Sache mehr.

Die Visionierung der entwickelten Filme war in verschiedener Hinsicht sehr überraschend: Die bewegten Bilder wirkten oft ganz anders, als es sich die jeweiligen FilmerInnen vorgestellt hatten. Das meiste sah sehr lustig aus und selbst die Hintergründe befanden sich in ständiger Bewegung (Zeichentrick auf Papier und ohne genaue Fixierung der Phasen kann gar nicht absolut exakt sein). Vieles wirkte wie bei einem Erdbeben.

Zum Schluss wurde noch ein Titel beigefügt, und der ganze Film mit Geräuschen und mitgebrachten Musikstücken nachvertont. Die Premiere fand schliesslich kurz darauf in der Turnhalle des Schulhauses vor versammelten MitschülerInnen und LehrerInnen statt.

Die ganze Lerneinheit wurde später noch mit dem Bau von Lochkameras (mit 126er Filmkassetten) und einigen Gehversuchen im Bereich "Fotografie" abgerundet.

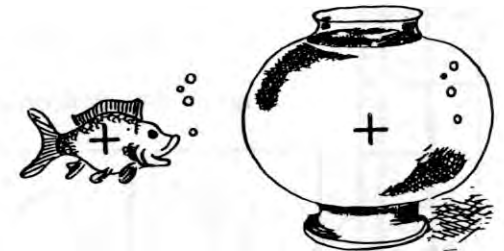
TRICKFILMEXPERIMENTE versteht sich als Sammlung der obenerwähnten rudimentären Versuche, als lustbetontes, unperfektes Arbeitsprotokoll und kann kaum mit seinen "grossen" Vorbildern konkurrenzieren.

Vielleicht gerade aus diesen Gründen wirkt der zehnmünütige Streifen auf verschiedene Publikumsschichten sehr unterschiedlich: Währenddem Erwachsene häufig die unkonventionelle Frische und Spontaneität sowie den "Charme des Einfachen" loben, lehnen Kinder und Jugendliche den Film häufig mit der Bemerkung ab, er sei "zu wenig profi-haft". Sogar einige Beiliegte distanzieren sich später von ihrem Machwerk.

Trotzdem betrachte ich dieses Projekt als einen Erfolg. Die SchülerInnen erwarben sich in selbst-tätiger Auseinandersetzung mit dem Thema eine gute Vorstellung vom Grundprinzip der Kinematographie und werden vermutlich in Zukunft (Trick-) Filme im Fernsehen und im Kino aus einem ganz anderen Blickwinkel anschauen.

"OPTISCHE TAEUSCHUNGEN"

Versuch: Betrachte die Bilder der folgenden Zeichnung. Male den abgebildeten Goldfisch mit einem kräftigen, leuchtenden Rot am besten mit Filzstift, aus. Halte dann die Zeichnung unter eine helle Schreiblampe. Betrachte nun den Goldfisch eine halbe Minute lang aus einer Entfernung von etwa 20 cm und konzentriere dich dabei auf das dem Goldfisch eingezeichnete Kreuz. Du darfst während der 30 Sekunden nicht vom Bild aufschauen. Anschließend schaust du auf das schwarze Kreuz im Goldfisch-aquarium auf dem daneben stehenden Bild.



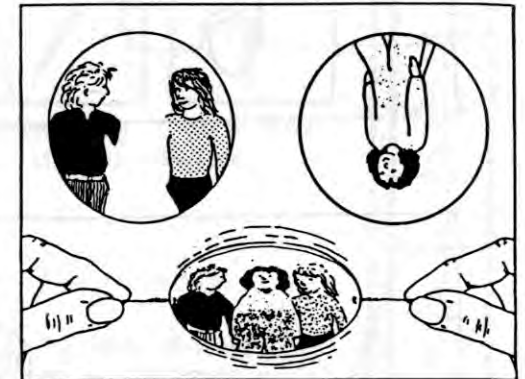
Wunderscheibe

1. Was ihr braucht

Festes Papier oder Karton, Zirkel, Schere, Gummibänder oder Bindfäden.

2. Wie ihr das macht

Aus Papier schneidet ihr gleichgrosse Kreise aus. Auf beide malt ihr ein Bild oder ein Motiv, das sich ergänzt. Das eine zeigt z.B. zwei Kinder und das andere eine Knotenfigur. Beide Bilder müssen verkehrt herum gegeneinander geklebt werden (so wie auf unserer Darstellung). Die Scheibe wird dadurch in schnelle Drehung versetzt, daß ihr die Enden zweier Gummibänder, die rechts und links an der Scheibe befestigt sind, zwischen Daumen und Zeigefinger schnell hin und her zwirbelt. Dabei seht ihr scheinbar beide Flächen der Scheibe und somit auch beide Zeichnungen gleichzeitig und gewinnt hierdurch den Eindruck, nur eine einzige Zeichnung vor euch zu haben.



Streifenkino

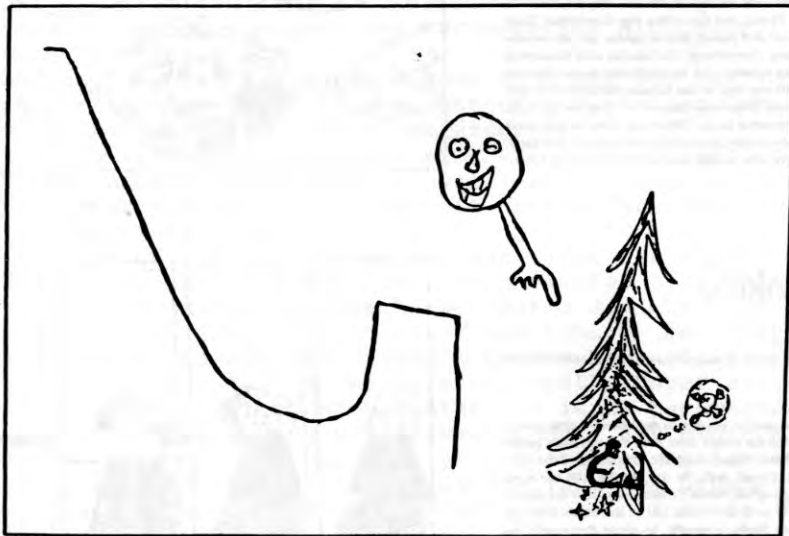
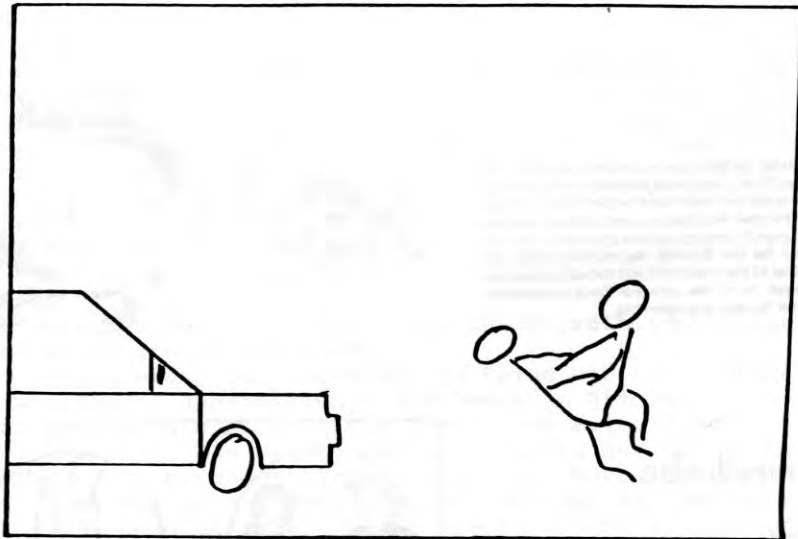
1. Was ihr braucht

2 gleichgrosse, längliche Streifen Papier, Zeichenstifte und ein Hefter.

2. Wie ihr es macht

Die beiden Papierstreifen werden an der oberen Kante aufeinandergehettet. Auf das untere Blatt malt ihr, was euch gerade einfällt: eine Blume, Figur, Kopf etc. Das zweite Blatt wird darübergeklappt. Darauf malt ihr das gleiche Bild mit einer kleinen Veränderung (am hellen Fenster kann man das durchpausen). Ein Stift wird dann ganz fest in das obere Blatt bis zu der gehetzten Stelle eingerollt. In dieser Papierrolle bewegt ihr den Stift ganz schnell hoch und runter. Dadurch werden die beiden Figuren, die auf die Papierstreifen gezeichnet sind und sich fast entsprechen, als eine wahrgenommen. Durch den kleinen Unterschied springt das Bild hin und her. Je schneller der Stift bewegt wird, desto schneller die Bewegung.





(zwei Bilder aus dem Film)

Was weiss ich noch über die Trickfilmherstellung?

1.) Zeichne und beschrifte alle Gegenstände, die Du für einen Trickfilm benötigst!



2.) Aus wievielen Einzelbildern besteht eine Sekunde Film?

... aus 18 Bildern ...

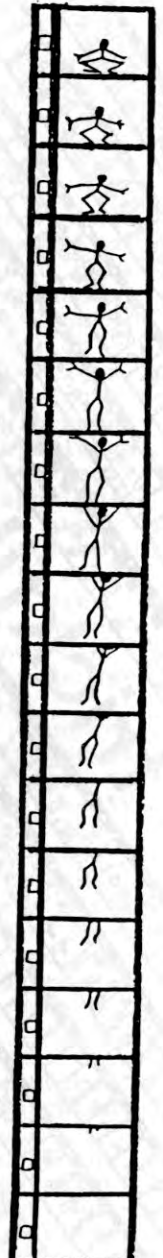
3.) Zeichne auf dem nebenstehenden Filmstreifen eine Szene, die eine Sekunde dauert!

4.) Wieviele Zeichnungen braucht es für einen 10-Sekunden-Trickfilm, wenn man je 2 Bilder pro Zeichnung knipst?

... 90 Bilder ...

5.) Beschreibe möglichst genau das Vorgehen beim Aufnehmen eines Trickfilms!

Man stellt die Kamera auf das Stativ und stellt die Lampe an. Dann legt man den Ordner mit den Zeichnungen darunter. Dann knipst man von jeder Zeichnung 2 Bilder. Ohne Drahtauslöser wackelt alle.



trickfilmexperimente

Ausgezeichnet mit dem I. Hauptpreis in der Kategorie Trick- und Experimentalfilm an den Innerschweizer Jugendfilmtagen 1986 in Luzern.

Kommentar der Jury: "Einfach, Genial.(ob mit oder ohne Komma)"

Pressestimmen:

Den ersten Preis in der Kategorie Trick- und Experimentalfilm wurde der 6./7. Klasse der Realschule Waldenburg zugesprochen. Dieser Beitrag mit dem Titel «Trickfilmexperimente» wurde im Rahmen des fächerübergreifenden Unterrichtes von Urs Brenner und seinen beiden Realklassen hergestellt und wurde nicht zuletzt wegen des dahinterstehenden pädagogischen Konzeptes zum Hauptpreisträger erkoren.

Vaterland
(22.9.)

Eine unerwartete Entscheidung war sicherlich der Hauptpreis für Trick- und Experimentalfilm: Die sechste Klasse der Realschule Waldenburg erhielt den Preis (1000 Franken) für die liebevolle, witzige Gestaltung und die originelle Unverfrorenheit, mit der die Schüler ihr Thema «Trickfilmexperimente» angingen. Szenenaplaus und tosendes Gelächter für etliche der 15 Minutrickfilme waren der verdiente Lohn.

Luzerner Tagblatt
(23.9.)

"WERBESPOTT"

Nachdem die Realschule Waldenburg mit TRICKFILMEXPERIMENTE einigen Erfolg (Preise an den Jugendfilmtagen in Luzern und Zürich) verzeichnen konnte, war der Wunsch nach einem eigenen Film auch in anderen Klassen gewachsen. Ich anbot mich, mit der 8. Klasse ebenfalls ein Filmprojekt in Angriff zu nehmen.

Die SchülerInnen jener Klasse (14-jährige) machten von Anfang an klar, dass für sie nur ein Spielfilm in Frage komme. Die Themenfindung erwies sich auch hier als nicht gerade einfach: Ideen waren zwar in Hülle und Fülle vorhanden, vieles war aber schlicht undurchführbar oder sonst unbefriedigend. Die meisten Vorschläge beinhalteten nämlich reine Imitationshandlungen und boten nur ein paar wenigen SchülerInnen die Möglichkeit, sich in einer Starrolle zu profilieren. Die anderen hätten sich mit der Technik begnügen müssen. Ausserdem gingen die thematischen Vorstellungen auseinander, dass ein Kompromiss nicht in Sichtweite lag. Unsere Wahl fiel schliesslich auf das Thema Werbespot. Diese Entscheidung bot die Möglichkeit, kleine in sich abgeschlossene Filmteile (Spots) in Interessengruppen vorzubereiten und aufzunehmen. Die SchülerInnen brachten im Übrigen einige Erfahrung im Bereich Werbung mit, hatten sie doch dieses Thema im Deutschunterricht (bei einem anderen Lehrer) eingehend behandelt. Mir blieb also nur noch die Aufgabe, mit ihnen den Sonderfall Werbefilm noch etwas genauer zu beleuchten.

Bevor wir damit begannen, dieses fragwürdige und dennoch brillante Medium aktiv zu hinterfragen, machten wir uns daran, Ideologie und Mechanismen von Werbefilmen auf der theoretischen Ebene zu analysieren. Wir verwendeten zu diesem Zweck Videoaufzeichnungen von Fernsehwerbespots, die wir eingehend bezüglich der Filmsprache (Tricks, Einstellungsgrössen, Art und Häufigkeit der Schnitte etc), der Art der Slogans, dem Einsatz der Musik untersuchten. Besonders auffällig erschien uns die oft sehr "unlogische" Beziehung zwischen der dargestellten "Wirklichkeit" und dem eigentlichen Produkt. Aber auch die Rolle von Produktbezeichnungen als imagebildende Komponenten erregte unsere Aufmerksamkeit.

In einem weiteren Schritt schlossen sich die besagten Interessengruppen zusammen und machten sich daran, "Drehbücher" zu entwerfen. Der realisierbare Teil der Ideen versuchten wir daraufhin filmisch umzusetzen.

Sonderbarerweise traten dabei kaum Probleme im technisch-inhaltlichen Bereich, sondern vielmehr auf der organisatorisch-disziplinarischen Ebene auf. Bei diesem Projekt wurde mir deutlich bewusst, dass eine sinnvolle und befriedi-

gende Spielfilmarbeit mit einer ganzen Klasse von einer Einzelperson kaum geleistet werden kann. Währendem ich mit einer Gruppe konzentriert an den Aufnahmen ihres Spots arbeitete, kam der Rest der Klasse der gestellten Aufgabe (Requisiten vorbereiten, weitere Drehbücher entwerfen etc) nur sehr ungenügend nach. Ohne dauernde Aufsicht pendelte sich die Arbeitsmoral leider oft auf einem absoluten Tiefpunkt ein. Die SchülerInnen hatten Mühe einzusehen, dass Filmarbeit eben nicht nur aus dem eigentlichen "drehen", sondern auch aus viel Vorbereitungsaufwand besteht. Mit Begeisterung waren immer nur jene bei der Sache, die direkt vor oder hinter der Kamera agieren konnten.


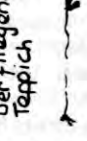





Nach etwa zweieinhalb Monaten konnten wir das gedrehte Material sichten, montieren und vertonen (nur bei etwa einem Drittel der Aufnahmen hatten wir Direktton eingesetzt). Dabei zeigte es sich, dass die Nachvertonung trotz einigen technischen Schwierigkeiten ein äusserst kreativer und lustbetonter Produktionsabschnitt sein kann. Die SchülerInnen waren fasziniert von den vielseitigen Möglichkeiten, die Filmwirkung durch den Ton zu beeinflussen.

In dieser letzten Phase begannen sie immer mehr an ihren Film zu glauben. Sie setzten sich mit grossem Effort dafür ein, dass er an der Schulabschlussfeier der Gemeinde vorgestellt werden konnte. Der fertige Film WERBESPOTT ist eine heterogene Mischung aus teils lang-, teils kurzatmiger, imitierter und parodierter Fernsehwirklichkeit. Da bei diesem Projekt nur am Endprodukt selbst abgelesen werden kann, wieviel die SchülerInnen vom Thema Werbung zu hinterfragen gelernt haben, und wieviel sie nur einfach reproduzieren konnten, folgt anschliessend eine ausführliche Nacherzählung der Filmhandlung.

Inhaltsprotokoll:

Noch während dem schwarzen Vorspann ist Musik zu hören (Edoardo Bennato: Sono solo Canzonette). Unmittelbarer Beginn (ohne Titel): Tagesschausprecher ist am "Glückspost" lesen und wird vom Zuruf "He, bisch uf Sändig!" aufgerüttelt. Er liest aus Versehen den falschen Text, sucht verzweifelt nach den richtigen Unterlagen und verspricht sich verschiedentlich auf betont lustige Weise (dieser erste Teil war eigentlich nicht geplant und wurde vom betreffenden Schüler direkt vor der Kamera improvisiert). Ein Sprecher des Sportstudios (das Tagesschausymbol Globus wird durch einen Fussball ersetzt) weist auf die bevorstehende Direktschaltung in die Flumserberge zum Schülerskirennen hin. Der folgende (viel zu lange) Sportreportage teil entstand im Skilager und wurde ursprünglich nur als Erinnerungstreifen gedreht. Er zeigt alle SchülerInnen der Klasse bei mehr oder

Drehbuch zum "Werbe-Spot": Der Liegerloch Teppich Autor(en): Tanja + Anneliese B Blatt: 1

Einst.	Sek.	Storyboard	Handlung (zuv. Kamera)	Ton
1		Tanja die ein neues Autorauten will spricht zu den Zuschauern	Er sagt: "Ich brauche ein Auto das die Automen verschluckt und mit dem ich keine Unfall haben kann."	
2		Sie liest in der Zeitung dass es ein Frau einen Fliegenden Teppich verkauft	Er sagt: "Wahau das muss ich haben (die Haare müssen zu Berge stehen)"	
3		Er geht in den Laden und erkundigt sich nach dem Fliegenden Teppich	Er sagt: "Verkufen sie immer noch den fliegenden Teppich"	
4		Sie reden miteinander und er entschliesst sich den Fliegenden Teppich zu kaufen	Er sagt: "Okay Kuppe ich nehme ihn und dich nehmen will ich auch mit"	
5		Verliebt schauen sich die zwei in die Augen und merken nicht das ein Gewitter kommt	Er sagt: "Ich liebe dich meine allerliebste Puppe sie antwortet ihnen Diene auch zupfehen"	
6		Es wird plötzlich dunkel sie bekommen lichter über sie haben keine sie brechen schuldener aber sie haben keine	"Mir bräucher nichts ungeschickes. wieder eine Werbung der flieg Teppich ist doch nicht mein Baumstumpf"	
7		Sie zieren den Teppich wieder sich her und entschliesen sich ein Auto zu kaufen	Er sagt: "Puppe ich glaube wir werden ein Auto kaufen"	

weniger geglückten Versuchen, den Stangensalat einer Slalomstrecke zu meistern. Die SchülerInnen bestanden darauf, in diesem Teil keine Kürzungen vorzunehmen, sie wollten sich alle in Aktion sehen. Infolge Materialknappheit am Drehort konnten sie die später gestarteten FahrerInnen nur noch ganz kurz zeigen und mussten den letzten Fahrer gar in rasanter Einzelbildraffung den Hang hinuntersausen lassen. Die Rennatmosphäre wird mittels nachträglich beigefügtem Kommentar im "Benni Turnheer"-Stil und einer beachtlichen Geräuschkulisse (bestehend aus Geklatsche, Schreien, Sprechchören, Pfiffen und Glockengeläute) vermittelt. Als Abschluss dieses ersten Teils sieht man als bewusste Parodie ein selbstgestaltetes "Realschulvision"-Signet und hört eine miserabel gepfiffene Version der Eurovisionsmelodie.

Eine herausgeputzte Ansagerin macht auf die nun folgende interessante Werbeschau aufmerksam und wünscht den sehr verehrten ZuschauerInnen viel Vergnügen.

Zur bereits bekannten Titelmusik von Bennato formiert sich aus einem Knäuel Buchstaben der Filmtitel WERBESPOTT. Nach einem chaotischen Mini-Zeichentrickfilm folgen die eigentlichen Spot(t)s.

1. MULTIKRAFT wirbt für ein tatsächlich existierendes Sportlergetränk und besteht aus drei klar voneinander abgetrennten Teilen. Im ersten Teil sieht man fünf Sportler, denen einfach alles misslingt. Ein Judoka bleibt erschöpft am Boden liegen, ein Karatekid torkelt unsicher über die Matte, zwei Volleyballer leiden unter linkischen Fehlpässen und ein Fussballer stolpert über die eigenen Beine. Anschliessend trinken alle das besagte Aufbaugetränk mit sichtlichem Genuss. Dem gesprochenen Slogan "Mehr Erfolg dank Multikraft!" folgt die logische Entsprechung: Die Sportler sind wieder in Aktion und die Wirkung des Zaubertranks ist mehr als augenfällig. Die inhaltliche Aussage wird noch durch den Einsatz der Musik (Pop-Instrumental) betont, die je nach Phase deutlich verlangsamt, normal oder viel zu schnell aufgenommen worden ist (Plattenspieler mit stufenlos verstellbarer Geschwindigkeit).

2. Zu einem Stück von Rondo Veneziano sieht man leicht verwackelte und überbelichtete Ansichten der Touristenmetropole Venedig. Der Kommentator (off) preist deren Schönheiten und schlägt die Brücke zum vorausgegangenen Spot: "Wenn Sie sich einmal so richtig vom Sportstress erholen wollen..." (dieser Spot wurde von zwei Schülern auf ihrer Konfirmationsreise mit einer ausgeliehenen Kamera gedreht).

3. Drei Sportler unter der Dusche. Zum Waschen von Haut und Haar verwenden sie mit der grössten Selbverständlichkeit das Geschirrspülmittel BRIO. In der Garderobe trocknen sie

in kürzester Zeit ohne ein Frottiertuch zu verwenden (Trick der mehrfach unterbrochenen Aufnahme). Zum Schluss sagen sie im Chor: "Brio, nie meh abtröchne!"

4. Ein Becher KEFIR öffnet sich wie von Geisterhand. Portionweise verschwindet der Inhalt, zurück bleibt nur der leere Becher. Dazu hört man ein gesummes Kinderlied und nacheinander zwei verschiedene Sprechstimmen. Stimme 1: "Es Löffeli fürs Mami, es Löffeli fürs Papi und eins für d'Tante Karoline." Stimme 2: "Mmh, Kefir ist so gut, dass es sich beinahe von selbst auslöffelt!"

5. Eine Schülerin sitzt im Warteraum eines Coiffeursalons und schaut sich die verführerischen Frisuren in einem Modejournal an. Anschliessend sitzt sie im Coiffeurstuhl und lässt sich von einem Mitschüler (der im betreffenden Geschäft eine Schnupperlehre absolviert hat) mit STUDIO-LINE Haarschaum behandeln. Der "Coiffeur" sagt: "Für mini Chunde nimm ich nume s'Bescht: Studio-Line Hoorschuum vo Loreal." Zum Bild der glücklichen Kundin versichert eine Frauenstimme (off): "Studio-Line isch eifach besser!" Der ganze Spot ist mit Madonna-Musik unterlegt.

6. Ein Jongleur lässt seine roten Bälle fallen. Diese machen sich selbständig und vereinigen sich zu einem Knetklumpen, der sich schliesslich zu einem archaischen Rüsseltier verformt. Das sonderbare Knetwesen watschelt quer über die Bildfläche, trifft auf einen Teller mit MILCH und schlürft ihn leer. Eine Stimme (off) konstatiert: "Milch, das trinkt sogar en Usserirdische!" Keine Musik, nur Knetwesengeräusche.

7. Nach einem kurzen Blick auf einen Wegweiser mit der Aufschrift SKIGEBIET LANGENBRUCK ist eine Skipiste aus der verwackelten Sicht eines rasanten Abfahrers zu sehen (subjektive Kamera). Plötzlich ist der Skifahrer zu sehen. Er stürzt und verliert seine Mütze mit der Aufschrift "Skilift Wanne Langenbruck" (Zoom). Ein Kommentator (off) liest die Aufschrift und ergänzt (zum Bild einer Schneekanone): "... s' ideale Schigebiet au wenn's emol kei natürliche Schnee het." Während dem ganzen Spot ist laute Popmusik (Fire and Ice) zu hören.

8. Ein Tisch bricht unter der Last von aufgetürmten Lebensmitteln beinahe zusammen. Ein Schüler mit umgebundenem Esslatz stopft die Leckerbissen förmlich in sich hinein. Er saugt Mayonnaise direkt aus der Tube, rülpst, schlürft, verschüttet Milch und (fr)isst Ravioli mit den Händen. Der Koch kommt dazu und schüttelt entrüstet den Kopf. Er wendet sich an die Zuschauer und plädiert für MEHR GENUSS und WENIGER GIER beim Essen.

9. Zu einem Marlboro-Werbeplakat mit Cowboy ist die bekannte Bonanza-Melodie zu hören. Eine Frauenstimme (off) fragt: "Sehnen auch Sie sich nach Freiheit und Abenteuer?" Das Bild

steht plötzlich in Flammen und verbrennt. Ein Totenschädel mit qualmender Zigarette im Mund wird sichtbar. Eine ganz tiefe Stimme (reduzierte Geschwindigkeit bei der Kassettenwiedergabe) sagt: "Rauchen Sie MORTOLO, die Zigarette mit dem besonderen Etwas!"

10. Ein Mädchen öffnet eine Dose und löffelt geniesserisch deren Inhalt. Die Kamera schwenkt nach unten und die Aufschrift wird sichtbar: "Schmatz - BUSI BUSI". Kommentar (off): "Busi Busi, die gesunde Vollwertnahrung!" Das Mädchen streichelt eine Katze. Kommentar (off): "Busi Busi, ein Genuss für kleine und grosse Katzen!"

11. Von einem elegant gekleideten Ansager mit dunkler Sonnenbrille wird die "neue Frühlingskollektion von REALITY MODE" präsentiert. Durch harte Schnitte getrennt und jeweils nur wenige Sekunden sichtbar posieren alle SchülerInnen der Klasse nacheinander vor der Kamera. Sie zeigen sportliches (GC-Fans), exklusives (Mutter's Abendkleid, Vaters Schale), ambi-tiöses (Rockstar) und skurriles (Froschkönig, Kehrtrichsack-Kleidung etc).

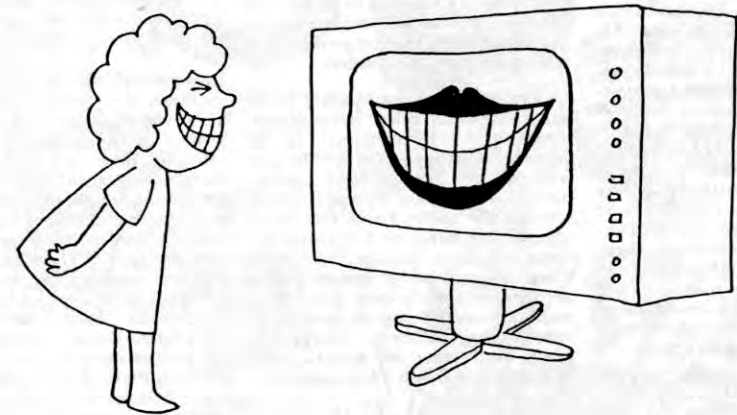
Zwischen den einzelnen Spot(t)s sind jeweils kurze Trickfilmgrafiken zu sehen.

Die Ansagerin hofft: "...dass Sie unser Werbeblock gut unterhalten hat und dass Sie viele Anregungen für Ihren nächsten Einkauf bekommen haben."

Anschliessend wird den Zuschauern noch "ein schöner Abend" gewünscht, und zum Schluss erscheint der Nachspann: Eine WC-Rolle mit den Namen aller beteiligten SchülerInnen wird zur Titelmusik von Bennato abgerollt. Das Papier wird abgerissen und ins WC geworfen. Nach der Spülung folgt noch der Dank an alle, "die in irgendeiner Form bei der Realisierung dieses Filmes mitgeholfen haben". Ende.

ANMERKUNGEN

Der hier vorliegende Artikel soll in keiner Weise dazu beitragen, weitere unnötige "Schwellenängste" vor dem Einstieg in eine aktive und engagierte Medienerziehung aufzubauen. Im Gegenteil: die vorgestellten Projekte, die keinesfalls als absolute Modellbeispiele zu verstehen sind, wollen Mut für eigene selbst-tätige Versuche machen. Filmarbeit mit Kindern und Jugendlichen bietet, sofern sie nicht ausschliesslich produktorientiert betrieben wird, gute Möglichkeiten, die "Fremdbestimmung" durch die Massenmedien zu vermindern.



Die drei erwähnten Filme sind als Videokopien (VHS) oder ev. auch als Super 8 Originale ausleihbar.

Verwendete Literatur: Gerhard Monheim: Schüler machen Filme, Bundesarbeitsgemeinschaft für Medienerziehung in Köln/ Aachen 1978

Mo Wilke und Reinhard Krumme: Den Trick filmen,

Ruth Kammermann und Urs Brenner: OKSIGIA- ein Filmprojekt mit Kindern, Facharbeit am Lehrerseminar Liestal 1985

Fotos: Georg Kissling

Experimentalfilm-Matinee im Kino «Sputnik»

(Film-)Kunst ist schön...

mw. Zwei junge Amateurfilmer, Urs und Thomas Brenner, zeigten am vergangenen Sonntagmorgen in Liestal ihre Werke. Als eine der wenigen, aber wichtigen Manifestationen des «regionalen Filmschaffens» hatten sie die sonntägliche Filmmatinee im Kino «Sputnik» in Liestal angekündigt. Urs und Thomas Brenner fühlten sich beufen, ihre Schul- und Experimentalfilme einem grösseren Kreis näher zu bringen.

So füllte denn am letzten Sonntagmorgen ein gutes halbes Hundert die Ränge vor der Leinwand, und männlich zeigte sich gespannt auf die kinematografischen Erzeugnisse.

Die kineastische «Manifestation» im «Sputnik» teilte sich in drei Abschnitte: erstens, Filme für den Kinderfreund; zweitens, hoffnungsvolle Ansätze; drittens, zelluloides Filmmaterial. Den Anfang machten die zwei Streifen, die Urs Brenner (geboren 1963) in seiner Zeit als Lehrer in Waldenburg mit Realschülern gedreht hatte. Ohne den pädagogischen Effekt dieser Filme schmälern zu wollen - die Schüler schienen lustvoll und mit Fantasie mit diesem Medium umgegangen zu sein - die filmische Technik des Lehrers konnte nicht überzeugen. Sicher haben die Filme im Unterricht ihren Zweck erfüllt; sie der Öffentlichkeit zu zeigen, scheint doch etwas gewagt.

Gute künstlerische Ansätze zeigten

Liestal

Schul- und Experimentalfilmmatinee im Kino Sputnik

Im gedruckten Programm, das die jungen Hobbyfilmer Urs und Thomas Brenner in ihrer sonntäglichen Kurzfilmmatinee erteilt oder sogar zugesichert haben, wird auf der ersten Seite die Definition des Begriffes «Amateur» gegeben.

Die ersten beiden Filme waren denn auch von einer ziemlich schlechten Qualität, zumindest was Farbe und Ton angeht. Geschaffen hatte die beiden 20- und 10minütigen Super-8 Streifen der ältere Urs Brenner, zusammen mit einer Klasse der Sekundarschule in Waldenburg, wo Urs einige Zeit als Lehrer tätig war.

Nicht zuletzt wegen des dahinter stehenden pädagogischen Konzepts hatte der zweite Film, eine Sammlung von 15 von den Schülern selbsthergestellten Minitrickfilmen, den ersten Hauptpreis in der Kategorie «Trick- und Experimentalfilm» an den Innerschweizer Jugendfilmtagen 1986 in Luzern gewonnen. Die übrigen fünf gezeigten Filme setzten ei-

zwei Filme, die den Mittelblock der Veranstaltung bildeten: «Rhythmus und Klang» von Thomas Brenner (geboren 1968) spielte mit Formen auf der Leinwand und akustischen Geräuschen im Saal. «2 meter, mondrand und 97 sekunden wirklichkeit» hatte wohl dem Morgen zum Motto verholfen: «Zur Poesie der aufaddierten Einzelbilder» - was immer das auch heissen mag. Da wurde dem Zuschauer die Wirkung einer raschen, quasi aus Einzelbildern bestehenden Schnittfolge vorgeführt. Diese Technik wurde in den Filmen «Max und Moritz» und «Action at 4 o'clock» reichlich ausgenutzt, scheinbar wahllos und leider ohne inneren Gedanken zu folgen. Der Film «CX» zeigte die zwar erquickende, aber freudlos gefilmte Verschröpfung eines Automobils.

Im Programmheft der Matinee wurde aus einem Essay zitiert: «Das Haupt Hindernis der Filmamateure ist ihr eigenes Minderwertigkeitsgefühl professionellen Produktionen gegenüber.» Dieses Minderwertigkeitsgefühl scheinen die beiden Jungfilmer längst überwunden zu haben. Es braucht gehörig Mut dazu, in einem etablierten Kino, das zwar selten unumstrittene, aber immer unbestritten gute Filme zeigt, die ersten Zeugnisse einer Liebhaberei uraufzuführen. «Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit», hiess es kürzlich an Basels Plakatwänden.

Volksstimme Sissach:

22.5.87

nige interessante Akzente, was Ideen und Originalität angeht.

«Rhythmus und Klang» von Thomas Brenner ist z.B. eine gelungene Mischung von graphisch umgesetztem Rhythmus und «real» dargestelltem Klang, nur mit Kameraschnitt auf 16mm gedreht. Ein neckisches Detail war die Tatsache, dass gerade bei diesem Film der Ton noch nicht fertiggestellt ist, so dass er während der Matinee live begleitet werden musste.

Ebenfalls bemerkenswert ist Urs' «Max und Moritz»: Die bekannten Gestalten Wilhelm Buschs werden durch raffiniertes Aufreihen von Einzelbildaufnahmen scheinbar zum Leben erweckt.

Ganz so viele Zuschauer, wie dann am Sonntag um 11 Uhr erschienen, hatten die beiden Jungfilmer wohl nicht erwartet: Die rund vierzig Sitzplätze bietenden Sesselfreihen mussten noch durch zahlreiche Stühle ergänzt werden, das letzte Plätzchen war besetzt. Viel Erfolge für die beiden Amateure!

Kinder und Amateure, versteckt euch!

mw schreibt in der bz vom 20. Mai 1987 über die Schul- und Experimentalfilm-Matinee von Urs und Thomas Brenner, die am Sonntag im Kino Sputnik über die Leinwand ging. Es stimmt mich bedenklich, dass die beiden Schülerfilme «Werbepott» und «Trickfilmexperimente» zynisch und nachsichtig lächelnd als «Filme für den Kinderfreund» deklariert werden: also allenfalls sehenswert für Eltern und Pädagogen, aber nichts für die Öffentlichkeit. Schüler dürfen «fürs Mami und für e Papi» filmen, aber von einem breiteren Publikum ernstgenommen zu werden, können Kinderfilme offenbar nicht erwarten. Schade! Denn wäre nicht das Herausstreten aus dem Privaten, das Mitgestalten können des öffentlichen Lebens die wichtigste, motivierendste und grundsätzlich Erfahrung für filmende Schüler?

Dass mw im Zusammenhang mit Schülerfilmen die Technik (die übrigens nicht vom Lehrer, sondern von den Schülern selber gehandhabt wurde) bemängelt, finde ich bemühend. Da bleibt nur zu sagen, dass «Trickfilmexperimente» an den Innerschweizer Jugendfilmtagen 1986 in Luzern sowie kürzlich an den Schweizerischen Jugendfilmtagen 1987 in Zürich jeweils mit dem ersten Preis ausgezeichnet wurde: also Schülertrickfilm Nr. 1 in der Schweiz. Wäre dieser Film technisch bis ins Detail ausgefeilt, hätte er an Spontaneität und Charme verloren und diese Preise wohl kaum gewonnen. Dieses Beispiel zeigt, wie grundsätzlich verkehrt mw an die ganze Sache herangeht: Er vergleicht Amateurfilme (mit einem Budget bis zu 500 Franken) mit dem professionellen Kinofilm (mit einem Budget von 500 000 bis zu 5-Millionen Franken). Genau dies wollten die Veranstalter mit dem in der bz leider nur halb abgedruckten Zitat im Programmheft verhindern. Der Amateur kann und will sich nicht mit dem Profi messen, geschweige denn ihm nahefeiern.

Haben denn nur etablierte, technisch und damit auch finanziell aufwendige Produktionen in unserem Kulturleben Platz? Ein solch elitäres Denken spricht Filmen wie denjenigen von Urs und Thomas Brenner die Daseinsberechtigung ab, und Amateurfilmer müssen sich in Zukunft hüten, ihre Filme öffentlich vorzuführen.

Sibil Rossi

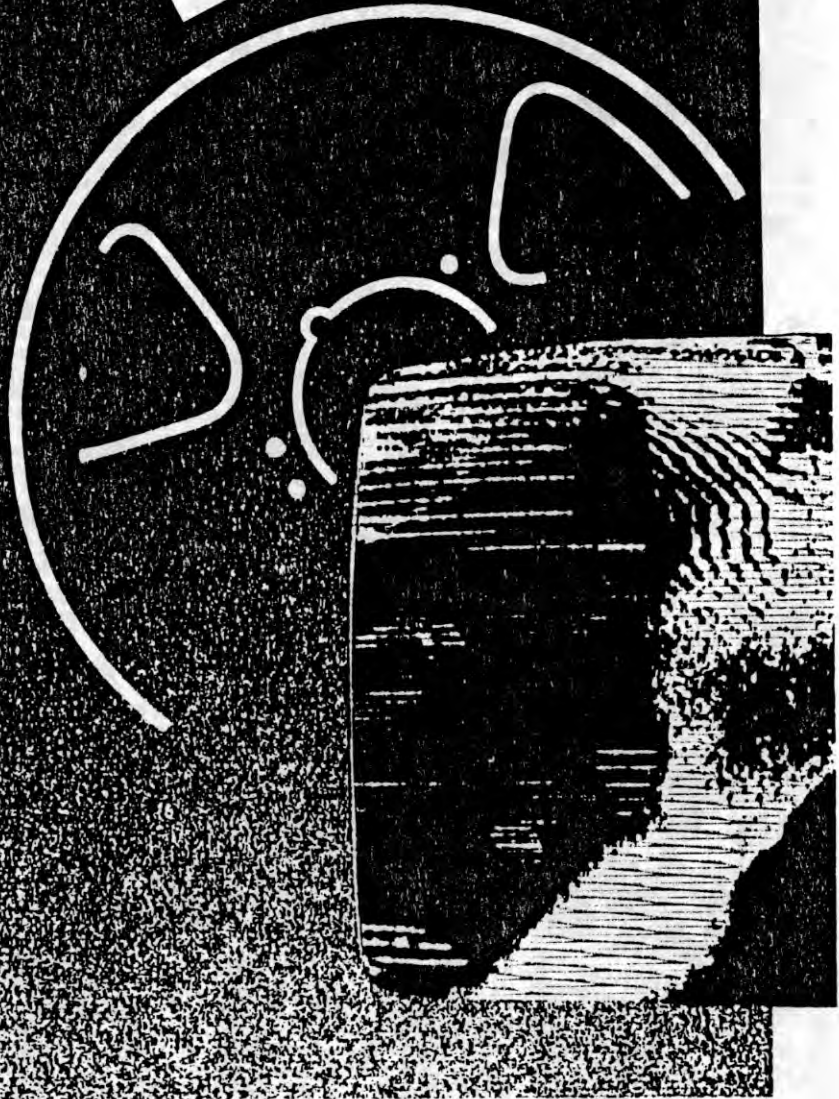
Primarlehrerin in Tingen



18.11 bis 21.11.87

Sommercasino
Münchensteinerstr. 1
4052 Basel
Tel: 061/50 60 70

1987



im Sommercasino



Fr. 5.-
Eintritt

Marcel Stüssi

Cinéaste / Maler / Publizist

bald

FILMRETRO SPEKTIVE

FILMRETRO SPEKTIVE

Münchensteinerstrasse 1
1987

am Mittwoch, den 9. Dezember 1987

FILMRETRO SPEKTIVE

Filmretrospektive

1987

am Mittwoch, den 9. Dezember 1987 um 20.30 UHR

Basel



Marcel Stüssi



Filme Filme
rückblickend im JAHR 1982



Kulturhaus Palazzo
Liestal

Adresse : 061 91 14 13
Palazzo Postfach 57, CH-4410 Liestal

Ne alle Kassen mit Nichts und alles, nichts, ist der Pr. der...
Industrien für Information Zusammenfassung des Bildes, darunter
das von Übertrag von einem Bild zu einem anderen...
... das nicht mit dem Original übereinstimmt, ist eine...
... die die...
... das...
... das...

Produzentenraum
Primo Piano

Produzentenraum PRIMO PIANO Vorführung im Kino
FILMABEND Marcel Stüssi am Dienstag den 7. September
Beginn 10.10 Uhr mit Pausen Ende um die 10.45 Uhr
sonstige Filme von 1973 - 82 Eintritt : Fr 4.40



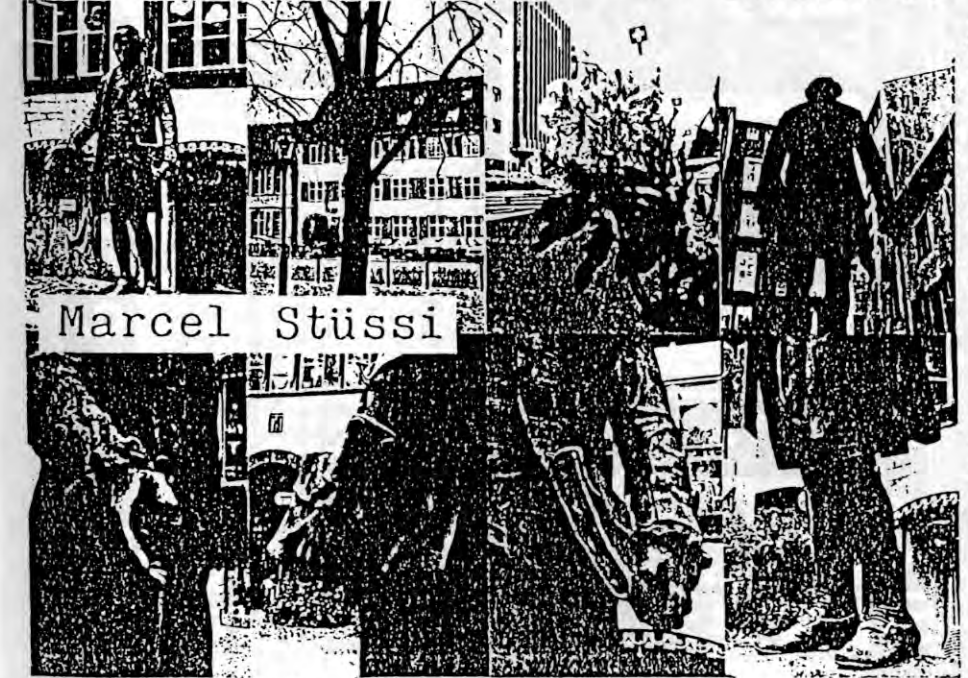
Freitag 14.
September 20.15 Uhr

rückblickend im JAHR 1984



ISAAK ISELIN

BASLERFILME Baslerfilme BASLERFI



Marcel Stüssi

Kaffihuus ZUM ISAAK

Basel

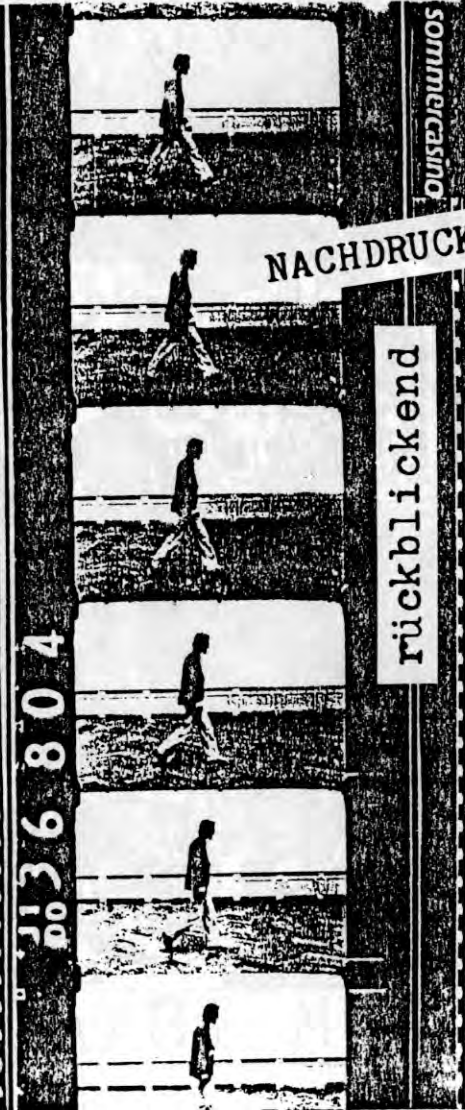
FILMABEND mit Baslerfilmen von Marcel Stüssi, Cinéaste, Maler
und Publizist im Kaffihuus ZUM ISAAK am Münsterplatz 16 in Basel.
Projektion im Kellertheater Reischacherhof im ZUM ISAAK.
Alle Plätze 6.- Franken.
Gesamtvorführung
rund eine Stunde.

Werner von Mutzenbecher

von Mutzenbecher

Filme von 1969 bis 1985

II/69	KUNSTHALLE	s/w, stumm, 7'
III/71	AKTIONEN	s/w, Magnetton, 15'
IX/75	SCHLACHTHOF	Farbe, Magnetton, 20'
P a u s e		
XIV/82	FILIE	16mm, s/w, stumm und Ton, 21'
XV/84	VOGELHAUS	16mm, s/w, Magnetton, 9'
XVII/85	PROJEKTIONEN	16-mm, s/w, Magnetton, 9'



Mittwoch, 3. Juni 1987

"Biographie"

Ich, Mutzenbecher Werner Erhard von, geboren als Freiherr in Frankfurt am Main, demokratisch aufgewachsen in Riehen bei Basel, gefürttert mit griechischer und lateinischer Mythologie, im Schatten Böcklins, für Rembrandt und die Venezianer - gegen Kleinmeister und Tüpfchenscheisser, für Moderne und Alte, für Moderne mehr und Alte weniger, und bald nur noch für mich selber,

Ich, Maler, Filmer, Schreiber, Mann meiner Frau, Vater meiner Kinder, Postläufer in der Nacht, Schläfer, Träumer, "Künstler" am Tag, verhindertster Krieger und noch nicht Musiker, Romantiker und Klassiker in einem, aggressiv und kontemplativ, introvertiert und extrapoliert, zynisch und gläubig, sinnlich und sakral, offen und gehemmt, jung und alt, dumm und weise, schwarz und weiss, pathetisch und rüchtern, melancholisch und komödiantisch...

sommercasino

0036804

sommercasino

Geboren 1937 in Frankfurt am Main. Schulen in Riehen und Basel. 1956 Maturität. 2 Semester Studium der Philosophie und Germanistik in Basel. 1957-1960 Ausbildung zum Maler an der Allgemeinen Gewerbeschule in Basel. Aufenthalte in Paris und in Rom. Seit 1973 Teilpensum an der AGS Basel. 1977 Konservator ad interim an der Kunsthalle Basel. 1959-1987 Gruppen- und Einzelausstellungen. Seit 1968 auch Filme. 1970-1987 Filmvorführungen im In- und Ausland. Reisen in Europa, Nordamerika und Mexiko. Lebt und arbeitet in Basel. Filme: Super-8 Filme / 16mm Filme I/68 - XVII/85

"Nein, nein, sage ich, ich kann es nicht beschreiben, ich mag mich nicht bespiegeln, das verlangt ja auch keiner, im Gegenteil, es widert an, darum sage ich: schau zu, nimm dein Auge und wandle oder nimm deine Füsse, denn sie tragen dich, probier es doch selber, filmen ist ja so leicht, nur machen, was man macht. Wichtig ist es, nicht mehr zu machen, als man machen kann. Sonst wird man ein Köhner, das wäre vielleicht schade, lieber mache ich nur - was eigentlich und wozu überhaupt? Einen Sinn muss es doch, sollte es doch haben, sage ich - muss es haben, jawohl, muss - wenn es nicht hat, bliebe es lieber ungemacht, wie vieles, was gemacht wird. Tausend Einstellungen oder eine Einzige und ganz viele, schöne, runde, unwackelige Schwenks und vorwärts und rückwärts Fahren oder vielleicht keinen einzigen Schwenk, sondern eine herrlich ruhige, geradeausschauende Kamera - denn die Kamera schaut ja so herrlich dumm geradeaus - darum wollen wir das benutzen und auch geradeaus - also gut, wir schneiden uns einfach ein grosses Stück aus dem Kuchen der Realität, ein saftiges oder mageres Stück, und halten das einfach so hin. Nicht zittern, sondern ruhig hin- und herhalten. Und vor der Kamera pendeln, purzeln lassen, 25mal zerschneiden in kleine Stücklein und alles in die Tragtasche aus Plastik und damit an den Schneidetisch. Kleben? - Macht man doch nicht selber, jedenfalls nass nicht. Eigentlich keine manuelle Arbeit, aber woher die schwarzen Hände? - Immer waschen muss ich - aber was wollte ich eigentlich sagen? - Ja vielleicht vom Film hatten wir's, Malen macht schmutziger, jetzt bin ich allerdings sauberer geworden, das ist das Alter, sage ich, die Erfahrung, das Leben. - Das Leben filmen, unsinn, das rennt dir doch davon, ich sagte schon, du sollst es abschneiden, damit es schön stillhält. Aber warum muss man denn soviel schreiben, zum Lesen ist doch gar keine Zeit. Und die Filme sind alle so lang. Was zum Teufel mische ich mich unter die richtigen Stundenfilmer? Aber wo, kann ich da nur sagen, bleibt im ganzen Blätterwald das Gedicht? - Der Vierzeiler, der Satz, das Wort, das Komma, der Punkt? Einer muss schliesslich auch den Punkt machen und damit Punktum. Schluss machen mit den ewigen Geschichten!"

Abschied von T A R K O W S K I J .

Rede von Wladimir Maximow nach dem Totenamt in Paris

In den letzten Jahren wird es immer häufiger, dass ich Abschied von Menschen zu nehmen habe, die mir teuer geworden sind. Es ist ein Abschied für immer. Mein letzter Abschied galt Andrej Tarkowskij (+ 29.12.1986). In Russland grüssten wir uns, wie man so sagt, durch Lüften des Hutes. Erst hier in der Fremde kamen wir einander nah. Er gehörte zu den selten gewordenen Menschen in unserer Zeit, die nicht nur reden, sondern auch den anderen Menschen anhören konnten; so anhören, dass der Gesprächspartner sich ganz von selbst ihm in einem blinden Vertrauen zuwenden konnte. Unsere schwache menschliche Natur ist offenbar derart geschaffen, dass wir Freunde erst dann richtig zu schätzen wissen, wenn wir sie verlieren. Wie sehr bedaure ich es jetzt, dass ich mitten in den Bedrängnissen der Zeit, nicht nur einmal die Möglichkeit versäumte, mich mit ihm zu einem Gespräch zu treffen, dass die Eile jede unserer Begegnungen auf ein Minimum verkürzte, so dass es mir auch nicht gelingen wollte, zu den Dreharbeiten von "Das Opfer" zu ihm herauszufahren, als er mich einmal dazu einlud. Solche entgangenen Möglichkeiten sind nun niemals mehr nachzuholen.

Er zeigte mir den Film, als er bereits fertig war. Der Ablauf des Filmes vollzog sich nur in Teilen, der Saal in dem das stattfand, liess eine ununterbrochene Darbietung nicht zu, aber der Zauber dieses Filmes, liess den Aerger der Unterbrechung vergessen. Ich gestehe, dass ich hinsichtlich des Geschmacks bei Filmen konservativ bin. Die genialen Raffinements von Antonioni oder Godard sind mir fremd, ihre Aesthetik lässt mich völlig gleichgültig, doch die Arbeiten von Tarkowskij sind, bei all ihrer Sujetlosigkeit und Neuheit hinsichtlich der Anwendung von so starker innerer Spannung erfüllt, von einer solchen mächtigen Darstellungskraft und mythischen Weitsicht, dass sie auch einfachere Zuschauer als mich zu erobern vermögen. Der Film "Das Opfer" wird, meiner Meinung nach, als Höhepunkt seines Schaffens in die Geschichte des Kinos eingehen.

Noch gar nicht in vollem Ausmass die Tödlichkeit des Leidens erfassend, dem er bereits verfallen war, hat er in diesem wahrhaft genialen Filmstreifen gleichsam die Summe dessen zusammengefasst, was er auf dem Gebiet der Kunst vollbracht hat, selbst was sein ganzes Leben betrifft. Mit dem gleichen Recht hätte Tarkowskij

diesen Film "Abschiednehmen" oder "Vermächtnis" nennen können. Der verdorrte Baum, den der Held des Films seinem Sohn mit der Bestimmung vermacht, diesen täglich zu einer bestimmten Zeit zu begiessen, in der Zuversicht, dass dieser zuletzt doch noch zu neuem Leben erweckt wird, dies stellt mit grosser Ausdruckskraft sein persönliches Verhältnis zum Schöpfertum dar. Hier polemisiert der Regisseur gleichsam mit Camus, der in seiner Nobelpreisrede die Geschichte der Menschheit mit der Sisyphusarbeit verglichen hatte. Nein, behauptet hier Tarkowskij überzeugt, dieser Baum unseres Geistes ist noch zur Wiedergeburt fähig. Es ist lediglich erforderlich, ihn täglich und stündlich mit dem lebendigen Wasser des Mitleidens und der Hoffnung zu befruchten. Darin besteht gerade, davon bin ich überzeugt, die tiefe christliche Wirklichkeit des Schöpfertums des grossen Filmregisseur.

Wir sprachen oft und viel zusammen über Russland. Als typischer russischer Intellektueller galt seine anspruchsvolle Liebe ganz seinem Land. Er litt mit ihm, er trauerte ihm nach und fand sich nichtsdestoweniger mit dessen gegenwärtigem Schicksal nicht zurecht. Als ich in unserem letzten Gespräch mit ihm von der gross angelegten Demonstration sprach, mit der seine Filme in der Sowjetunion aufgenommen wurden, da reagierte er darauf mit einer ihm gar nicht eigentümlichen Härte: "Sie tun so, als ob überhaupt nichts geschehen sei, als ob sie mich nicht fast zwanzig Jahre ersticken wollten, dass ich hier um keine politische Zuflucht bat, sondern dass ich mich noch immer in einer künstlerischen Abkommandierung befinde, hoffend, dass ich vor Rührung ob soviel Güte, ihnen in die Arme fallen würde. Nein, das werden sie von mir nicht erleben, weder lebend noch tot, wie es bei Schaljapin geschah, und ich hoffe, dass sich meine Kinder darin gefestigter als die Nachkommen von Schaljapin erweisen."

Doch was man der sowjetischen Propaganda nicht abzusprechen vermag, das ist die Folgerichtigkeit. TASS teilte am 31. Dezember 1986 mit lapidarer Feierlichkeit den Tod des sowjetischen Regisseurs Andrej Tarkowskij mit. Gelang es nicht, den Lebenden ins Land hereinzulocken, so räumen wir dieses Recht doch dem Verstorbenen ein. Bekanntlich vernehmen jene die Schande nicht; oder wie es heisst: Wenn nicht durch waschen, dann durch wälzen. Wie viele solche grossen Toten gibt es, deren sich heute - ahnungslos nach dem Prinzip "Ohne mich hat man mich getraut" - die sowjetische Desinformation bedient: Bunin, Schaljapin, Rachmaninow, Prokofieff, nun aber auch schon Nobakow, Michael Tschechow und Marina Zwetajewa. Heute ist Andrej Tarkowskij an der Reihe. Die einzige Bezeichnung, die

einem in diesem Zusammenhang in den Sinn kommt: Religionsspötterei ist eine Verspottung, die unverzeihlich ist; zu Tode hetzen, um danach einer listigen Propaganda wegen zu kanonisieren.

In einem Zweikampf mit der unbarmherzigen Krankheit, die mehr als ein Jahr dauerte, ergab er sich ihr buchstäblich bis zum letzten Tage nicht. Die eigene Schwäche und den Schmerz überwindend, hat er viel gelesen, geschrieben und Pläne für kommende Filme entworfen. Er bereitete ein Szenarium über E.T.A. Hoffmann vor und plante einen Film über Hamlet. Auf Grund der nur bruchstückweise vorliegenden Auslegungen dieses Charakterbildes bin ich so kühn und behaupte, dass sich daraus ein ungewöhnliches, von uns noch nicht gesehenes Bild Hamlets ergeben hätte.

Wie jeder, seinem Wesen nach grosse Künstler, hat Tarkowskij viel über den Tod nachgedacht. In einem seiner Interviews äusserte er sich mit erschöpfender Aufrichtigkeit: "Ob der Tod mich wohl erschreckt? Meiner Meinung gibt es den Tod überhaupt nicht. Es gibt irgend einen Akt, welcher der Form nach leidvoll ist. Wenn ich an den Tod denke, so denke ich an ein physisches Leiden, nicht aber an den Tod als solchen. Den Tod aber gibt es, meiner Meinung, überhaupt nicht. Ich weiss es nicht...Einmal träumte ich, gestorben zu sein und das schien der Wahrheit ähnlich zu sein. Ich empfand eine solche Befreiung, eine solche unwahrscheinliche Leichtigkeit, dass vielleicht gerade das Gefühl der Leichtigkeit und der Freiheit mir die Empfindung gab, ich sei gestorben, d.h. dass ich mich von allen Bindungen mit dieser Welt befreite. Jedenfalls glaube ich nicht an den Tod. Es besteht nur das Leiden und der Schmerz und oft verwechselt der Mensch das: den Tod und das Leiden. Ich weiss es nicht. Vielleicht wenn ich direkt damit zusammenstosse, wird es mir schrecklich sein und ich werde dann anders darüber urteilen." Nein, als Andrej Tarkowskij damit direkt in Berührung kam, begann er nicht anders zu urteilen. Er befreite sich von der Verbindung mit dieser Welt, wie es einem Mann und Christen gebührt: Mit Würde und Demut. Er erwies sich mit seiner ganzen Erdenexistenz zum Tod vorbereitet, denn sein ganzes bewusstes Leben stellt einen ununterbrochenen Opfergang dar: Das Opfer für die Kunst.

(Diese Rede von Wladimir Maximow ist in der in Paris erscheinenden Wochenzeitung "Russkaja Mysl" vom 16. 1. 1987 abgedruckt. Die Uebersetzung davon verdanken wir Wilhelm Bloess, Frankfurt)

IN MEMORIAM CARLO MIERENDORFF

LITERARISCHE
SCHRIFTEN

Veröffentlicht unter der Zulassung Nr. US-W-2020 der Nachrichtenkontrolle der Militärregierung
Alle Rechte vorbehalten - Satz und Druck: Darmstädter Echo, Darmstadt
2500 Exemplare - Dezember 1947

NACHDRUCK / Reprint

DARMSTÄDTER VERLAG · DARMSTADT

DR. CARLO MIERENDORFF

geboren am 24. März 1897 in Großenhain (Sachsen); humanistisches Gymnasium in Darmstadt; 1914 Maturum; Kriegsfreiwilliger, Ostfront; schwere Erkrankung und Verlust des linksseitigen Gehörs; trotzdem wieder Frontdienst und hohe und höchste Auszeichnungen; 1919 Herausgeber der hessischen radikalen Blätter „Das Tribunal“; gleichzeitig Studium der Volkswirtschaft an den Universitäten Freiburg i. Brg., München und Heidelberg; 1922 Dr. phil.; 1923 Sekretär des Transportarbeiterverbandes in Berlin und andere gewerkschaftliche und politische Tätigkeit; Redakteur am „Hessischen Volksfreund“ in Darmstadt; Reichstagsabgeordneter; 1930 Pressereferent des hessischen Innenministers Wilhelm Leuschner; 1933 bis 1937 Konzentrationslager Osthofen, Dachau, Börgermoor, Lichtenburg, Buchenwald; nach seiner Entlassung illegale politische Tätigkeit; gestorben am 4. Dezember 1943 in Leipzig durch Fliegerangriff.

DR. THEODOR HAUBACH

geboren am 15. September 1896 in Frankfurt a. M.; humanistisches Gymnasium in Darmstadt; 1914 Abitur; Kriegsfreiwilliger, Fahnenjunker, Leutnant; mehrfach verwundet, hohe und höchste Auszeichnungen; 1919 Studium der Philosophie an den Universitäten München und Heidelberg; 1922 Dr. phil.; Redakteur des „Hamburger Echo“; 1929 Pressereferent im preußischen Innenministerium und im Berliner Polizeipräsidium; 1933 bis 1944 mehrfach verhaftet, Sicherheitsverwahrung, Konzentrationslager Börgermoor, mehrmals in Untersuchungshaft; wegen Beteiligung am 20. Juli vom Volksgerichtshof zum Tode verurteilt und am 23. Januar 1945 in Berlin hingerichtet.

KASIMIR EDSCHMID

geboren am 5. Oktober 1890 in Darmstadt; absolvierte das Ludwig-Georgs-Gymnasium in Darmstadt und besuchte die Universitäten München, Gießen, Paris und Straßburg; er bereiste viele Länder und schrieb zahlreiche Bücher, die in fast alle führenden Sprachen übersetzt wurden; einige Jahre hindurch schrieb er für die „Frankfurter Zeitung“ die Aufsätze über literarische Neuerscheinungen, auch deutsche Berichte für französische, italienische und belgische Zeitschriften; eröffnete nach dem ersten Weltkrieg die erste internationale Kunstausstellung in Düsseldorf; mit dem Verleger Kurt Wolf nahm er als deutscher Vertreter an der von Painlevé präsierten Gründungssitzung der „Fédération des Unions Intellectuelles“ in Paris teil und sprach anschließend am Waffenstillstandstag 1924 in der Brüsseler Université libre für die Verständigung unter den Völkern; das hessische Volk verlieh ihm den Georg-Büchner-Preis; im Jahre 1933 wurde sein Gesamtwerk öffentlich verbrannt.

*

Der „Darmstädter Verlag“ ist dem Erich Reiß Verlag, Berlin, zu besonderem Dank verpflichtet für die Nachdruckerlaubnis der Beiträge: „Die Seereise“ (aus „Das Junge Deutschland“ herausgegeben vom Deutschen Theater, Berlin), „Hätte ich das Kino!“ (aus „Tribüne der Kunst und Zeit“, eine Schriftenreihe herausgegeben von Kasimir Edschmid) und „Der Mensch entpuppt sich“ (aus „Das Puppenbuch“ zu Puppen von Lotte Pritzel und Erna Pinner, herausgegeben von Kasimir Edschmid, mit Beiträgen von Theodor Däubler, René Schickele und Carlo Mierendorff). * Die Manuskripte und Erstdrucke stellte Fritz Usinger für diese Neuausgabe zur Verfügung.

*

Herausgegeben von Fritz Usinger und Joseph Würth

IN MEMORIAM CARLO MIERENDORFF

VON

KASIMIR EDSCHMID

Lieber Mierendorff, indem ich Ihre literarische Hinterlassenschaft durchsehe, auf die Sie wenig Wert gelegt haben, die herauszugeben Ihre Freunde jedoch sich sowohl aus politischen wie literarischen Gründen zur Verpflichtung machen, indem ich die schmale Mappe des von Ihnen Geschriebenen durchblättere, kommen mir manche Erinnerungen. Denn ich bin neben Ihrem Verleger Joseph Würth wohl der einzige, der Ihren Weg durch die Katastrophenjahrzehnte unserer Generation von den frühen Anfängen her kannte und dem es daher erlaubt sein mag, Ihnen hier mit der ernststen Unbekümmertheit unserer heiteren Jugend einen Gruß in die Ewigkeit zuzurufen.

Wir müssen wohl, wenn wir über unser Leben nachdenken, ein wenig von Darmstadt reden, das in seiner Weise damals eine kleine Welt war, die ihre jungen Leute recht zu formen wußte. Wir müssen so tun, wie Freunde, die sich lange Jahre nicht gesehen haben, zu tun pflegen, wenn sie, sich zwischen den Trümmerhaufen ihrer zerstörten Heimat beugend, in den menschenleeren Vierteln herumwandeln, dem Vogelsang in den noch blühenden Gärten lauschen und, in die Einsamkeit hineinblickend, sagen: „Dies war mein Haus — dies war Ihre Wohnung, und hier saßen wir oft die Nacht im Gespräch, dort druckten wir diesen Aufruf, und da war jene Versammlung, und das ist alles dahin, aber wir leben noch.“ Leben wir noch? Ja, Sie leben noch, Mierendorff. Ihre straffe, breite, immer jugendliche Gestalt, die zornige Stirn, die Heiterkeit Ihrer Augen, die Ironie Ihres Lächelns, Ihr blondes Haar, Ihre männliche, begeisterungsfähige, angriffs-lustige Würde, dies alles ist gegenwärtig und unverlierbar wie Ihre Gedankenkraft, die über Ruinen triumphiert.

Zuerst war Theo Haubach da, der einige Häuser von dem unseren entfernt in der Kiesstraße wohnte. Mein Bruder, der die Heimsuchungen des bärtigen Nikolaus nicht fürchtete, vielmehr die Rolle selbst zu spielen sich befugt fühlte, und statt geben zu müssen, lieber nahm, besuchte ihn, das Knabenkinn mit einem Bart geschmückt, den Sack auf der Schulter, als

Theo gerade im Bade saß, und kehrte von diesem Raubzug, mit Nüssen, Äpfeln und Anisgebäck reich beladen, zurück. Dies war der einzige Schreck, den unser Haus dem Haubachschen zufügte. Wir wurden Jünglinge. Mein Bruder ging nach Amerika. Ich führte mein Studium zu Ende, Haubach rückte zum Maturum vor. Auf dem Hof der Kaserne des Infanterieregiments Hundertfünfzehn kam er zu mir, als die Freiwilligen anno 1914 sich meldeten, und stellte mir Sie, Carlo Mierendorff, vor, der Sie die Schule ebenfalls gerade verlassen hatten, und Sie beide schlugen vor, wir wollten versuchen, in dieselbe Kammer zu kommen. Ein Jahr später kamen Sie für eine Weile zu mir in das Lazarett am Olbrichweg, in die Ateliers, die zur großen Kunstaussstellung des vergangenen Jahres gerichtet und dann zu Kliniken umgewandelt worden waren. Sie halfen mir in den Räumen, die im Stil der Wiener Werkstätten anmutig ausgestattet waren, obwohl Sie selbst krank waren, Eimer mit heißem Wasser schleppen, und Sie halfen mir die Verwundeten baden, die in wochenlangem Transport vom Balkan heraufgefahren worden waren und bei denen man oft Haut und Hemd nicht unterscheiden konnte. Sie waren ein wackerer Kamerad.

Mittlerweile rückte Joseph Würth, der zwei Jahre jünger war als Sie und Haubach, im Ludwig-Georg-Gymnasium gegen sein Maturum vor und förderte gleichzeitig das, was später „Die Dachstube“ hieß und unter diesem Namen sowie durch diejenigen, die sich um das Unternehmen scharten, in die Geschichte der Stadt, des hessischen Landes und der ungeheuerlichen Ereignisse, die sich in der Folge begaben, eingehen wird. Der Verleger dieses Buches wird es hinnehmen müssen, daß, auch gegen sein Sträuben, an dieser Stelle sein Name nicht verschwiegen werden kann.

Würth, der mit einer Reihe von Schulfreunden Leseabende veranstaltet hatte, gab eine handgeschriebene Zeitschrift, „Kunstschau“, heraus, zu gleicher Zeit veröffentlichte, auch nur in einem einzigen Exemplar, Ernst Müller, der sich bald darauf erschoss, in Offenbach „Das neue Deutschland“ Die beiden Blätter wurden im August Neunzehnhundertfünfzehn zusammengelegt, die „Dachstube“ wurde gegründet. Im folgenden Jahr wurden Schriftsatz und eine Kopierpresse erworben, im Jahre darauf eine kleine Handpresse des Typs Boston. Sie, Mierendorff, sandten aus dem Feld Beiträge. Die Auflage umfaßte zuerst sechzig bis hundert Stück. Bis Neunzehnhundertachtzehn waren fünfundsechzig Flugblätter erschienen, außerdem kleine Broschüren, darunter Haubachs „Jacques Prince“, Fritz Usingers „Ewiger Kampf“ und Ihr „Gnom“ Nunmehr druckte der Verleger der „Dachstube“ eine Schriftenreihe „Die kleine Republik“, in der als erster Beitrag Ihr „Lothringer Herbst“ erschien, die „Karlsreis“ und Schiebelhuths „Kleiner Kalender“, Zeichnerisches von Eberz, Schüleln, Guschmann, Keil, das „In Memoriam“ für Lisl Steinrück, das „Bachanal“ des

sechzehnjährig aus dem Leben geschiedenen Ernst Müller mit Zeichnungen des bald nach dem Krieg gestorbenen Malers Kahn, und Schiebelhuths „Hakenkreuzzug“ Und anderes.

Mit dem fünfundsechzigsten Flugblatt der „Dachstube“ war jedoch der jugendlich-literarische Sturm Ihres kleinen Kreises zu Ende. Sie veröffentlichten in dieser letzten Nummer, im November Neunzehnhundertachtzehn, einen Aufruf. Sie wandten sich mit einer erstaunlich sicheren Bewegung der Politik zu, aber Sie hoben, indem Sie dies taten, die moralische Fackel: „Die Zeit“, sagten Sie, „ist das Maß aller Werte geworden, und wehe der Kunst, die sie überspringt. Wir warten auf Euch, Freunde, auf Euer heißes Herz. Sucht Richtung, Wege und Ziele. Unhemmbarer Wille zur Zukunft reiße uns hoch, sei unsere gläubige Losung.“

Sie gründeten die Zeitschrift „Das Tribunal“ Das Tribunal wurde, weit über seinen lokalen Umkreis hinweg, einer der mutigsten und besten Renner, die damals einer gewählten neuen Welt zuliefen. Joseph Würth gab mit Ihnen zusammen die erste Nummer heraus. Im Januar Neunzehnhundertneunzehn. Sie baten mich, die Einführung zu schreiben, und wir verfaßten dann zusammen den Aufruf an die französische Jugend, der im „Tribunal“ erschien, unterzeichnet von den besten Köpfen, über die das junge Deutschland damals verfügte, von Unruh und Schickele, von Pechstein und Krell, von Däubler und Zech, von Georg Kaiser und Albert Steinrück, von Toller und Sternheim, von Rudolf Leonhard und Theo Haubach und vielen anderen den Aufruf, der zu einer übernationalen europäischen Gemeinschaft aufforderte. Es kam damals als lebendige Antwort auf dieses Manifest Paul Colin, der Herausgeber der „L'art libre“ und spätere Herausgeber der „Europe“ in Paris, nach Darmstadt und sprach, ein Schüler von Jaurès, für die Gemeinschaft der europäischen Völker, für die Freilassung der deutschen Kriegsgefangenen und für ein neues Deutschland in einer neuen Welt. Er sprach als erster Mann, der solch noble Fanfaren anstimmte, im Fürstensaal in Darmstadt, während die nationalistischen Bünde draußen in der Grafenstraße Lieder zum Protest sangen und den französischen Redner zu lynchen suchten — dem Hause gegenüber, in dem einst Georg Büchner lebte und aus dem er, der Freiheit zuliebe, von deutschem auf französischen Boden floh.

Ach, Mierendorff, wenn wir heute, zwei Jahre nach der Kapitulation des Hitler-Regime, über die letzten Jahrzehnte reden könnten, wir würden uns eingestehen müssen, wie beklagenswert erfolglos unser damaliges Wirken war, denn es verließen uns nicht nur die guten Kräfte, die anfangs Ihren Enthusiasmus begleiteten, es verließen uns auch die Menschen, ja Colin sogar, der damals die Botschaft der Welt und Freiheit zu uns brachte und den später in Berlin ehrenvoll Einstein und Moissi empfingen, Colin

wandte sich Degrelle und dessen deutschem Protektor zu und wurde in Brüssel als Leiter einer fascistischen Zeitung von einem Mann der belgischen Widerstandsbewegung vor seiner Redaktion erschossen. Nicht nur Menschen, auch Ideen lagen in diesem Zeitraum blutend auf den Straßen, und die Verwirrung der Geister war wohl nie babylonischer als in der Epoche, in welcher Sie vom Jüngling zum Manne aufwuchsen. Wenn aber etwas blieb, so ist es die Erinnerung an Ihre zornig entflammte Stirn und die geistige Kraft, die von Ihnen und den Ihren ausging. Sie lebt auch noch über den Trümmern, unverlierbar.

Sie studierten nunmehr in Heidelberg, Freiburg und München und gaben das „Tribunal“ in Darmstadt heraus. Und Sie veröffentlichten mit Ihren Freunden den köstlichen „Hessenborn“, in dem Sie den Protest des rasenden Bürgers gegen das „Tribunal“ unter vielen Pseudonymen selbst verfaßten – den „Hessenborn“, der trotz seiner schlagenden Ironie ernst genommen und beglückwünscht wurde. Es war eine heitere Zeit inmitten vielen Unheils. Die Nationalsozialisten haben in ihren Veröffentlichungen die Ereignisse dieser Periode später kalendarisch festgehalten. Man kann aus ihren Stichworten schon sehen, wie ihre kleine Welt sich an der großen, die Sie verkörperten, rieb, und wie die große Welt sich über die Begebenheiten provinzieller Anlässe erhob. Da kehrt immerfort im Sinne der Anklage und Denunziation Ihr Name wieder, ob es sich um die Berufung Gustav Hartungs zum Intendanten des Theaters, um die Gründung der Sezession, um die Eröffnung der ersten internationalen Kunstschau nach dem Krieg auf der Mathildenhöhe, um die Reden des Generalsekretärs der „Clarté“, um die Kämpfe gegen den Antisemitismus, um die Premieren des „Kean“ und der „Stürme“ handelte. Ihr Name neben dem Haubachs, Schiebelhuths, Würths, Michels und Hoetgers – ja man holte sogar, um diesen Kreis der Jugend zu verhöhnen, die Namen Büchners und Sturz', Lichtenbergs und Mercks, die den Beckmessern der damaligen Reaktion ebenso wie den späteren Machthabern der reinen Gewalt verhaßt waren, herbei, was Sie nur ehrte. Man kann in den nazistischen Aufzeichnungen aber auch nachlesen, was sich an gedrängten Ereignissen um diese mit Ihrem Namen verknüpften Darmstädter Begebnisse scharte: vom Absinken der Milchlieferung und dem Notgeld der Stadt, vom ersten amerikanischen Speck, der verteilt wurde, bis zum Kapp-Putsch, von Rabindranath Tagores Besuch in Keyserlings Schule der Weisheit bis zum Streik der Zwiebelerzeuger in Griesheim, von Erzbergers Ermordung im Schwarzwald bis zur Bannerweihe des Deutschordens in der Stadtkirche und zur Ermordung Rathenaus und dem Preis für ein Pfund Butter, das achthunderttausend Mark kostete. „Achthunderttausend-Mark-Butter“, schrieben die Chronisten Hitlers entrüstet, „und die Weimarer Koalition feierte trotzdem die

Verfassung.“ Ach, diese Anklage hatte nicht ganz unrecht: die Weimarer Koalition hätte anderes tun sollen, als zu feiern, denn wenige Monate darauf machte der Führer der Nazipartei seinen Putsch an der Münchner Feldherrnhalle. Der Dollar stand damals auf zwei Billionen Mark. Und Sie, Mierendorff, gingen nunmehr, voll Kummer um das Schicksal Ihres Landes, in die Politik.

Sie gingen ganz in die Politik. Sie hatten nach abenteuerlichen Tumulten in Heidelberg Ihren Doktorhut erworben, Sie traten der SPD bei, Sie wurden in den Reichstag gewählt, und Sie riefen Ihrem früheren Heidelberger Studienkollegen Goebbels, als dieser protestierend bei einer Ihrer Reden samt seinen Anhängern den Saal verließ, zu: „Bleiben Sie im Lokal, Herr Goebbels, wenn Sie den Mut haben, einem Frontkämpfer ins Auge zu sehen.“ Der Angerufene vergaß es Ihnen nicht. Sie förderten damals die Boxheimer Dokumente ans Licht, in denen der Darmstädter Best, der später Dänemark regierte, den ersten Umsturzplan skizziert hatte, in Sätzen, die jeweils mit dem herzerquickenden Finale „wird erschossen“ endeten. Sie kamen zurück nach Darmstadt in die Regierung Wilhelm Leuschners, mit dem wir einst, als die Reaktion die Premiere des „Kean“ zu sprengen entschlossen war, die Karten für die Vorstellung an seine Gewerkschaftsmitglieder verteilten. Sie förderten die Bewegung der „Drei Pfeile“, die den Ende Zweiunddreißig ermatteten Nationalsozialismus niederringen sollten, und Sie wurden wenige Monate später im Triumph wie ein ausgebrochenes Tier von den siegreichen Nazis durch die Straßen geschleift. Ich sehe das Gesicht meiner puckligen Näherin noch vor mir, die später bei der Vernichtung Darmstadts in ihrem Keller verbrannte, als sie mir den Vorgang schilderte. Ihr Gegner Best ließ Sie nach Osthofen transportieren, und so sahen Sie jahrelang viele Kz. Und Goebbels bewies Ihnen, daß er, wenn er Ihnen auch nicht ins Auge zu blicken gewagt hatte, das Gewicht Ihrer Person doch zu schätzen wußte. Ja, Sie blieben, auch nach Ihrer Entlassung kurz vor dem Kriege, durch den Reichsstatthalter Jakob Sprenger für immer aus Hessen verbannt. Er war einfältig genug, Sie zu zwingen, wenn Sie von Frankfurt nach Heidelberg reisen wollten, über Würzburg, durchs Bayrische, ins Badische zu fahren. So waren sie nun einmal, die hochtrabenden Führer der Gewalt, und so werden sie immer sein: Spießbürger und Verbrecher und Idealisten, man kann eines nicht von dem anderen trennen, und das ist das Übel, das sie besonders gefährlich machte.

Sie verließen Deutschland nicht, so wenig wie Haubach und Leuschner, so wenig wie andere, die Ihrem, wenn auch nicht dem inneren Darmstädter, Kreis angehörten. Sie waren der Ansicht, daß das bittere Unglück, das über Deutschland gekommen war, von Ihnen durchgelitten und in dem

Augenblick offen bekämpft werden müsse, der eine nur irgendwie aussichtsreiche Bekämpfung möglich mache. Wenn Sie noch lebten, würden Sie staunend sehen, daß man Sie dieser tapferen Haltung wegen verdächtigen, daß man Sie verleumdete und daß man Sie anklagen werde — von seiten jener Wichte, die, selbst im Lande geblieben, nunmehr die reißenden Wölfe des ewig falschen deutschen Radikalismus spielen. Aber Sie wußten Bescheid um Ihre Landsleute, Sie kannten sie und ihren unaustreibbaren, sich mit Fanatismus tarnenden Provinzialismus gut, und Sie haben sicher auch dies vorausgesehen. Es war Ihnen einerlei. Sie gingen Ihre Straße stets, wie es Ihnen paßte und wie es Ihnen recht erschien. Ihr Temperament, Ihre an Anmaßung grenzende Sicherheit, Ihre Begeisterungsfähigkeit verbargen nur dem, der Sie nicht kannte, daß Sie immer Ihren Aufgaben dienten, nicht Ihrem Ehrgeiz, Ihrer Eitelkeit oder Ihrer Karriere.

Sie waren nicht einfach, auch für Ihre Freunde nicht, und oft waren die Freunde mit Ihnen oder Sie mit den Freunden unzufrieden — bis zur Entzweiung. Aber Sie waren großmütig, und Ihre Freunde, das muß man sagen, Ihre Freunde waren Ihnen treu. Sie selbst hatten einen gesunden Blick für die Wirklichkeit und verstanden es, Positionen, die Sie aus Unerfahrenheit, aus Jugend oder aus nur-theoretischer Einsicht eingenommen hatten, zu berichtigen. Eines Tages, kurz nach dem ersten Weltkrieg, als Heinrich Simon, der Enkel Sonnemanns, in sein Privathaus am Main den engeren Stab der „Frankfurter Zeitung“ geladen hatte, um eine Aussprache zu ermöglichen, ob man beim Parlamentarismus bleiben und eine Nationalversammlung wählen oder Deutschland durch Räte regieren lassen sollte, sprachen Sie gegen die Nationalversammlung. Sie haben später, als Sie nicht mehr nur „Stimme der Jugend“ waren, anders gedacht und anders gehandelt. Aber das Feuer der Jugend war Ihnen geblieben. Es glomm auch noch in Ihrem Wesen, als Sie, weise geworden, mit angegrauten Haaren aus den Verliesen der neuen Machthaber kamen.

Eines Abends, im Jahre 1919 — Sie waren anfangs der Zwanzig und gerade mit hohen Kriegsauszeichnungen, ebenso wie Haubach und Schiebheluth, aus dem Feldzug zurückgekehrt —, eines Abends, als wir in dem historischen Café Oper saßen und ich mit Ihnen die „Tribüne der Kunst und Zeit“ besprach, eine Schriftenreihe, die ich bei Erich Reiß auf dessen Wunsch herausgab — es waren Bände von Schickele, Goll, Hiller, Däubler, Krell, Bann und anderen schon erschienen, darunter Frans Masereels „Politische Zeichnungen“ gegen den Krieg, die Masereel während des Krieges in der Genfer „Feuille“ veröffentlicht hatte —, eines Abends sagte ich Ihnen: „Hören Sie, Mierendorff, ist es nicht seltsam, daß, wo doch jeder über Kunst, Literatur, Gesinnung, Sozialistisches, über Jugend, Gewalt, gute und schlechte Geister, über Vaterland und Europa zu schrei-

ben gern bereit ist, sich niemand anbietet, über das Kino zu diskutieren, ja niemand bisher auf den Gedanken kam, auch nur die Möglichkeiten zu überdenken, die in ihm ruhen?“ (Radio kannte man damals nur vom Hörensagen.) „Ich habe daran gedacht“, erwiderten Sie, „lassen Sie mich darüber schreiben.“

So traten Sie neben die bedeutenden Autoren Ihrer Zeit. Was Sie schrieben, war ein ausgezeichnetes Buch. Und es ist gut, das Buch nicht nur seiner Einsichten halber, sondern auch der Form wegen, in der Sie Ihre Gedanken vorbrachten, der Vergessenheit zu entreißen. Denn vieles, mag auch manches überschrien und absichtlich barock sein, vieles erinnert in der plastischen Sicherheit der Aussage an den jungen Büchner und seinen „Hessischen Landboten“

„Seit das Kino, aufgewachsen zu einem ungeheueren Vieh, über Europa lagert“, sagten Sie gleich zu Beginn, „schmarotzt es aus allen Taschen. Da es für alle lebt, lebt es von allen. Das Publikum des Kinos ist das klassenlose Publikum.“ Sie sahen damals schon, als das Kino kaum über Abenteuerfilme hinausgriff, wie groß der soziale Trost war, den es zu spenden vermochte, aber auch, wie bedeutend die Gefahr war, wenn das Kino, statt für nützliche Zwecke verwandt, lediglich für gesellschaftliche Interessen ausgebaut und verbessert würde. „Ganz vollkommen“, sagten Sie, „wird das Kino ganz ruiniert sein.“ Sie träumten hingegen schon von surrealistischen Filmen, als es noch nicht einmal Sprechfilme gab: „... wo Köpfe sich vertauschen, einer einen lebenden Ochsen frißt, Beine allein promenieren, ein Fuz die Nationalversammlung in Trümmer fegt. Ich wünsche dem Film einen Rabelais.“ Ach ja, Sie waren ein urbaner Geist, Sie hatten in Ihrer Weitsicht immer Heiterkeit und in Ihrer Angriffslust jene Melancholie, die Männer erst anmutig macht. Sie waren keiner der finsternen Kleinbürger, mit denen die Nazis anrückten, und die auch Spießer blieben, wenn sie mordeten. Sie kochten Ihre Suppe immer mit attischem Salz und machten eine heitere Miene, wenn Sie Ihren Gegnern die Kutte verhielen. „Laßt uns vor lauter Gravität und Tiefsinn nicht kreuzlahm werden“, riefen Sie, als kämen Sie mit Eilpost aus „Leonce und Lena“, und gleichzeitig befahlen Sie, ein neuer Danton: „Der letzte Einäugige auf der nördlichen oder südlichen Halbkugel wird mir nicht entgehen. Wer das Kino hat, wird die Welt aushebeln.“

Aber Sie bekamen das Kino nicht, von dem Sie in Ihren Jugendjahren schwärmten. Der Mann, der Ihren Blick nicht erwidern wollte, als Sie ihn im Reichstag angriffen, Goebbels war es, der das Kino in die Hand nahm, Ihre Ideen aufgriff, Sie zu den Moorsoldaten schickte und das Kino dazu benutzte, die Gedanken der Menschausrottung zu propagieren, statt den Gedanken der Menschenbeglückung zu feiern.

Es war überall die gleiche Tragik: die anderen nahmen, was Sie geben wollten, und gaben schließlich Gift statt Brot. Schiebelhuth hatte nicht umsonst schon 1920 gedichtet: „Es ist ein Hakenkreuz auf dieser Welt / Meidet jeden Meier! / Schwarz-weiß-rötet Eure Gesinnungen / Nähert Euch dem Weltpopogrom! “ Damals lachten die Menschen über diese ironischen Prophezeiungen. Später lernten sie das Weinen. Ach, auch Schiebelhuth ist zugrunde gegangen. Er starb an gebrochenem Herzen in Amerika, nachdem er Thomas Wolfe übertragen, herrlich unsinnige und köstlich sinnvolle Verse geschrieben hatte.

Nun, Mierendorff, die Tage, als die Rosenhöhe um unsere gemeinsame Jugend duftete und auf der Marienhöhe die Pflaumenbäume weiß leuchteten und um den Großen Woog die Nachtigallen schlugen — nun, diese schwerelose, von Hoffnungen und Träumen beschwingte Zeit schien ein Jahrhundert zurückzuliegen, als wir uns zum letzten Male sahen — am Vorabend Ihres letzten Geburtstages in Berlin.

Ich hatte den Morgen mit Haubach und V. B. verbracht, wir sollten uns zu Ihrem Geburtstag sehen, ich stieg Unter den Linden aus der S-Bahn. Da kamen Sie auf der nur wenig zerstörten Zeile dahergefahren, eine Mücke war Ihnen ins Auge geflogen, Sie hielten mit dem Fahrrad am Bürgersteig, so wollte es der Zufall — und so sahen wir uns schon vorher. Ich erinnere mich jedes dieser kleinen Umstände, auch des Tuches, das Sie aus der Tasche zogen, wie Sie Ihr Gesicht rieben und vor allem, wie gütig und herzlich Sie lachten. So gingen wir vor der amerikanischen Botschaft, in der damals die Schweizer als Schutzmacht saßen, hin und her. In Ihrem Herzen war Ihr Aufruf, der nach Beseitigung Hitlers über das Radio verlesen werden sollte, schon beendet. Ihre Sorge war, wie man die Widerstandszentren im Süden, um Berchtesgaden, brechen könne. Mitten in diesen und anderen Sorgen traf Sie in der Morgenfrühe des vierten Dezember in Leipzig der Tod. Er kam zu Ihnen, der Sie ihn nicht erwarteten, während eines Angriffs englischer Flieger, und die Bombe, die das Haus traf, in dem Sie sich aufhielten, nahm Sie rasch mit sich. „Der Herr über Leben und Tod rief am vierten Dezember unseren Freund und Gefährten Carlo Mierendorff, Dr. phil., zu sich in die Ewigkeit“, hieß es in der Anzeige, die Ihre Freunde Henk und Haubach veröffentlichten und die alle jene erschreckte, welche auf die Zukunft und damit auf Sie gebaut hatten.

Würth rüstete Ihnen die Totenfeier in Darmstadt auf dem Waldfriedhof. „Ein Leben ungewöhnlich an Gnade, ungewöhnlich an Last“, sagte Haubach in seiner Totenrede. Es war Ihnen nicht mehr vergönnt, die Freiheitsrede zu halten, die Sie planten. Fünf Monate nach der Totenrede Haubachs war der zwanzigste Juli. Haubach, Leuschner und viele andere aus Ihrem Kreise wurden verhaftet. Kurz darauf wurde Darmstadt zerstört. Das Haus der

„Dachstube“ und viele Häuser, die von Ihren Arbeiten, Ihren Plänen, Ihren Büchern und Ihrer Zeitschrift zeugen könnten, wurden vernichtet. Leuschner wurde gehängt, und nach ihm trug man Haubach unter das Gerüst, an dem man ihn ermordete. Es war nicht nur ein Jahrhundert, es schien ein Jahrtausend vergangen seit damals, als mein Bruder, in der Verkleidung des bärtigen Nikolaus, den Sack mit Äpfeln und Nüssen auf der Schulter, das Nachbarhaus der Haubachs erschreckte. Unter dem Galgen erschrak Haubach nicht. Aber die Welt erschrak, wie sie vielleicht niemals erschrocken war.

Es ist hier mehr von Ihnen und Darmstadt als von Ihnen und der Welt gesprochen worden, lieber Mierendorff, und mehr, wie es mir scheint, von der Politik als von dem schmalen Band Literatur, den Sie hinterlassen haben und von dem hier eigentlich sorgsamer hätte geredet werden sollen, schon der Phantastik und Kühnheit halber, mit der Sie die Literatur anfaßten — aber wer könnte in solchen Zeiträumen das eine und das andere trennen? Nehmen Sie diesen Gruß wohl auf, mit dem Ihre Freunde an dem Ort, von dem Sie einst ausgingen, Sie zu ehren wünschen, nicht um der Literatur, sondern um Ihres Herzens willen.



CARLO
MIERENDORFF

24. MARZ 1897

4. DEZEMBER 1943

NACH 1987 - Reflexionen zu und über MIERENDORFF (oder die 20.7.1944-ler)

cinéma / movie / film nach 1945 oder
für andere, bestimmendere POESIE !

von Marcel S t ü s s i

Ein "Rabelais des Films" (Zitat über Mierendorff) war er sicher nicht, doch hat er einiges zum, respektive über Film geschrieben (siehe Filmfront Nummer 30/1986), allerdings vor sehr langer Zeit, was man heute, also so allgemein nach 1945, selten aus BRD- oder DDR- Landen in deutscher Sprache geschrieben, vernimmt.

"Der Herr über Leben und Tod rief am vierten Dezember unseren Freund und Gefährten Carlo Mierendorff, Dr. phil., zu sich in die Ewigkeit", war es in der (Todes-) Anzeige geschrieben.

"Es war ihnen (also ihm, Mierendorff) nicht mehr vergönnt, die Freiheitsrede zu halten, die sie planten. Fünf Monate nach der Totenrede Haubachs, (siehe Biographien am Anfang des Reprints), war der zwanzigste Juli (1944)". Zitat Edschmid. Siehe dazu auch den Ausschnitt eines Gespräches um dieses für Deutschland geschichtsträchtige Datum, obwohl es vielen, allzu vielen Deutschen fremd und unverständlich geblieben ist, aus dem "Neuen Deutschland" vom 18. August 1987.

Diese wenigen einleitenden Bezugspunkte aus dem "Im Memoriam" von Kasimir Edschmid, geben einen doch historischen und zeitgeschichtlichen recht klaren Einblick, wenn auch uns heutigen Zeitgenossen sehr, sehr fremd gewordenen.

"Leiden an Deutschland" sagen die einen, "lachen über die Deutschen" finden andere, (und dies nicht nur...auch gerade Deutschsprechende, wie Schweizer und Oesterreicher).

Wo liegt nun aber eben der historische Kern ?

Gibt es so etwas wie (auch die sprachliche) Poesie eines Sprachgebietes, einer sprachlichen Kultureinheit ? Oder ist's halt alles Klamauk und Determinismus ? Dies oder das fragt man sich als sensibler deutschsprachiger Schweizer oft, gibt es doch bei uns (in der Schweiz) das, wenn auch recht kleinere, jedoch schweizerisch doch ebenso bestimmende, französische Gebiet unserer ('nationalen') Kultureinheit !

Haben die Deutschen etwas an sich selbst unwiderruflich zerstört, mutwillig, wie auch böswillig, etwas das man in anderen Kultur- respektive Sprachgebieten, natürlich hier vor allem das uns nächste, das französische, oder auch z.B. östlichere, europäische Kulturgebiete, dass eben dort noch intakt geblieben ist, einfach ausgedrückt eine filmische Poesieeinheit, die zum Beispiel mal im tschechoslowakischen, mal im polnischen und selbstverständlich im sowjetischen Film (u.a.) noch vorhanden und filmhistorisch auch nach 1945 nachweisbar ist. Jedenfalls kommt es einem als deutschsprachiger Schweizer so vor und uns bleibt diese Erkenntnis als ein anscheinend Jahrhunderte überdauerndes Trauerspiel, dies einfach, weil wir dem gleichen Sprachgebiet angehören, der gleichen Sprachkultur zugehörig sind.

Bleibt so (nur) das audiovisuelle Bild, der Film, "Movie", (was Deutsch sprechende Schweizer Filmer eben auch wieder gar nicht gerne so ausgedrückt hören wollen), dies doch eben nebst der "zerstörten", tödlich missbrauchten und nicht wieder einfach so sauberzuwaschenden (deutschen) Sprache ?

Das sind nun Erkenntnisse und Ueberlegungen, welche einem um Leben, Werken, Streben und Sterben von Carlo Mierendorff als eben Deutschschweizer (auch heute noch) klar werden.

Weiter heisst es in dem "In Memoriam" : "Leuscher (hessischer Innenminister um, anfangs den 30er Jahren), wurde gehängt, und nach ihm trug man Haubach unter das Gerüst, an dem man ihn ermordete" (sie waren Opfer des berüchtigten Volksgerichtshofes, respektive des NS-Regimes nach dem 20. Juli 1944, dem Attentat auf Hitler).

"Es war nicht nur ein Jahrhundert, es schien ein Jahrtausend vergangen seit damals", (als diese Mitverschwörer des 20. Juli 1944 umgebracht wurden, respektive eben seit als sie noch jung waren, also seit ihren gemeinsamen Jugendjahren).

Und so kommt es einem tatsächlich rückblickend kulturell, wie menschlich noch heute (im Jahr 1987), vor, eben etwas war in wenigen Jahren in Deutschland unwiderruflich zerstört worden, so sieht und empfindet man das als Deutschsprechender Schweizer Kultureller noch heute ! Gibt es dieses Dritte, ursprüngliche -nebst ganz entschiedenen Gegnern, wie z.B. Brecht (KPD), Mann, (Schriftsteller als Gegner 'der ersten Stunde' oder eben den bildenden Künstlern, die sowieso sofort tödlich bedroht waren-, nicht mehr, diese doch auch Deutschkulturellen, die 'kämpfend' im Land verblieben, wurden sie (so praktisch 'der letzte Rest'), wurden sie nach dem Juli 1944 von den Nazis unwiderruflich in einem eben "letzten Blutausch" gänzlich vernichtet ?

War das wirklich diese letzte, (eben von den ersten Nazis bereits seit ihrem Anfang, 1920 und weiter eingeplante, vorgesehene Selbst- und Mitvernichtungsstrategie), letzte Konsequenz, dass das ursprüngliche, kulturelle deutsche Erbe, respektive die im NS-Deutschland verbliebenen, (1944-er-Mitverschwörer, also eben die im Inneren verbliebenen, aus verschiedensten Gründen nicht mit dem NS-Regime ganz einigen Gegner, innerdeutsche Widerstandsbewegung), also alle Mittäter des 20. Juli, darunter auch viele, wenn auch ambivalente, nicht ganz klar definierbare, aber destotrotz deutsche Kulturträger "ausradiert", ge/ermordet wurden ?

So gesehen gab es klarerweise eine Strategie der Vernichtung nach aussen, "Rückzug aus dem Osten, aus der UdSSR", aber ebenso, was vielleicht neu klingen mag, einen letzten Vernichtungsfeldzug, eben einen Bluttausch nach innen, wobei den Nazis das missglückte Attentat vom 20. Juli 1944 gerade gelegen kam. Es scheint, es ist halt so, wenn man die hier veröffentlichten, geschichtlichen Zeugnisse aufmerksam liest !

Doch muss man es sich im Klaren sein, der baldige Sieg der Alliierten führte gleich zum "Uebersehen" dieser für Deutschland katastrophalen Wahrheit ! Die vielen doch in Deutschland verbliebenen Kulturträger, so eben auch Deutsche Kultur, sie wurden in letzter Konsequenz erst nach dem Juli 1944 von den Nazis ermordet.

Und eben (sarkastisch) Wirtschaftskapazitäten wurden nach dem 20. Juli 1944 weniger die Opfer des NS-Regimes, was so doch die BRD-Nachkriegsgeschichte zur Genüge beweist !

Doch ist man es sich auch bewusst, der 20. Juli 1944 war auch oder eben gerade das letzte Aufbäumen des "Preussismus", also unter anderen versuchte die ursprüngliche preussische, deutsche Führungsschicht ihr 'untergehendes Staatsschiff' zu retten, eben, nun verständlicherweise gegen die Nazis.

Doch Kultur braucht Kontinuität, welche nicht erst im Jahr 1944 in Deutschland letztlich vernichtet wurde, doch damals in letzter geschichtlicher Einmaligkeit, für viele anders Sprechende, alle Opfer des NS-Regimes, war das (schon lange) nicht mehr allzu wichtig, für Deutschsprechende, (auch für uns Schweizer, wie Oesterreicher), blieb es nicht ganz ohne kulturell-geschichtliche Konsequenz, wenn auch für unsere drei, ja viersprachige Schweiz die Verheerung weniger stark, weniger kulturell kahlschlagend wirkte, jedoch etwas blieb.

Sicher gab es mit recht auch viele, viele Europäer des 1944, die fanden, gut, sehr gut, jetzt bringen sich Deutsche selbst, gegenseitig, um.

Aber eben, man muss es sich historisch doch bewusst sein, diese damaligen innerdeutschen Machtkämpfe und Widersprüche sind für viele, ja für alle geplagten und drangsalierten Völker und Länder, sowie Nationen, (als grösste die UdSSR), sicher relativ unwichtig und nur mehr Randsichten gewesen. Kurz und klar, einfach historisch betrachtet, die SACHE war zu spät, eine deutsche Unfähigkeit, Geschichte zu sehen.

Was man aber auch Edschmid's "Grabrede" entnehmen kann, die ganze Welt lag damals durch und von deutschem Militarismus in Schutt und Asche, (von den Vernichtungslagern mit um die sechs Millionen Opfern ganz zu schweigen), und eben auf deren kulturellen "Einfluss", die Ohnmacht von Kultur nach Auschwitz und Dachau, von dem ganz zu schweigen, die Deutschen und so eben auch die 44-er Verschwörer, also eben der "Kreisauer Kreis", sie träumten (wieder) oder immer noch vom oder sahen immer noch die Häuschen, die heimelige Kleinstadtwelt ihrer Jugend..... auch das ist eben Deutsch, es war so zu (allen) den Zeiten des Dreissigjährigen Krieges, später, auch 1933, und eben auch noch 1944/45. Die Welt und dann das Häuschen (+Schäferhund) = Himmler !

Und so ist's halt immer noch, auch 1987, man lacht, nun erleichtert, über Deutsche, über DDR- und BRD-Deutsche, 1987.

Jedoch, aber um doch wieder zum Film, "to movie" zurückzukommen, so hat man, so habe ich wenigsten doch meine klare Meinung, eine, die historische Vorstellung, über den (DEUTSCHEN) BRD-Film.

Es ist klar, das Dritte Reich hat zu einer Polarisierung geführt, sicher keiner (aus heutiger und auch allgemeinen) guten Sicht entsprechend, (trotz gegenteiligen NS-Theorien, die auch heute noch tief in deutschen Vorstellungen versteckt sind), eben zu keiner positiven Polarisierung für den deutschen Film, jedoch war und ist es historisch halt nun so.

Die meisten grossen, bedeutenden Regisseure sind unter weltanschaulichem Druck emigriert, deutsche, österreichische, aber auch östlichere, tschechoslowakische u.a. und wo hin, über Stationen, (meist Frankreich oder die Schweiz), nach Hollywood, wie Biographien Auskunft geben.

wo sie viel vollbrachten (in den USA), sie waren keine Verlierer, wie emigrierte Schriftsteller, Maler, ja sogar Musiker und andere, weitere Kulturschaffende, Hollywood machte sie reich, "wohlhabend" und meist weltbekannt, diese deutsch-europäischen Emigranten des Filmbusiness, jedoch nun als Amerikaner !

Doch eben, das Gegenstück, der deutsche Film hat sich im Grunde bis heute nicht von dieser Auszehrung erholt, es gibt nur () einen grossen, doch deutschen DDR-Film (nach 1945), mit Tiefe, mit filmischen, bedeutenden, grossen Themen !

Wie ungeschrieben, es geht nicht um die Herabminderung des Nachkriegs-BRD-Filmes, sondern um ein realistisches, realitätsbezogenes Wirklichkeitsverhältnis, respektive ein doch normales Weltverhältnis.

Es hat zu zu vielen weltfremden Theorie- und Film (un) verständnissen geführt, doch MOVIE, Film bleibt MOVIE, was schon eine gewisse zungenmässiges oder auch ein physiologisches BILDverständnis voraussetzt, wobei man das sehr, sehr unheilvolle Wirken Goebbels vor allem im Film für Deutschland, sowohl in der Theorie wie in der Praxis, wie vorwiegend eben gerade auch gefühlsmässig (nicht zu unterschätzen) und eben nicht, nie vergessen darf, wenn man das nicht versteht, (wie viele Menschen deutscher Zunge), ist man halt schon "neben den SCHUHEN", historisch daneben!

Eine filmische Poesieeinheit "poésie unité du film" ist nun eine Einheit, manche verstehen es nicht, jedoch Menschen umbringen (Vernichtungslager) sind KEINE Poesie, für die wenigsten kulturell-künstlerisch Wirkenden (trotz Goebbels).

So muss es doch im Klaren sein, rasch, schnell und meist brutal ist POESIE zerstört, sie wieder zu haben, NOCH zu haben ist eine andere (ganz andere) -Jahrhundert- SACHE!

Doch bei alledem, es wird einem das "Gemüt", ja sogar der Intellekt schwer und man lässt's sein, das Nachdenken über Deutsch, Deutsche und Deutschland!

Nur auch zur Erklärung, eigentlich wollte ich die Urfassung des ersten veröffentlichten Essay's vom berühmten ('perimten') Maler's Paul Klee nachlesen, überprüfen, so bin ich dabei auch gerade in Kasimir Edschmid's "Tribüne der Kunst und Zeit" (1920) auf Mierendorff's "Hätte ich das Kino" gekommen, ohne überhaupt eine Ahnung vom Autor und Zusammenhang gehabt zu haben.

Auf den REPRINT in FILMFRONT Nummer 30/1986 erwartete ich doch eigentlich eine REAKTION, wenn nicht von einer anonymen Leserschaft, jedoch dann echt eigentlich von Filmfront-intern'nen!

Da das nicht eintraf, (nicht eingetroffen ist), habe ich mich zum Schreiben des nun vom geneigten LESER Gelesenen 'überwunden'.

DOCH ZUM ABSCHLUSS (vorläufigen), eine doch frühere Erkenntnis: "Die Unfähigkeit zum Tyrannenmord (Hitler) war und ist der eigentliche Grund zum wohl jahrhundertelangen Untergang der deutschen Nation als ein einziges Land, nebst Oesterreich, (der DDR), und der Schweiz. (14. Juli 1984). (eigenzitat).

-Für eine Einheit der Poesie des "cinéma Suisse"- Fortsetzung folgt... .

In seinem Sinne Kampf für eine Welt des Friedens

Schwur von Buchenwald ist auch heute Maxime unseres Handelns
ND-Gespräch mit Prof. em. Dr. Dr. h. c. Walter Bartel

Vor 43 Jahren wurde Ernst Thälmann ermordet

AUS :

Neues Deutschland / 18. August 1987

Nazis fürchteten das Ende ihrer Herrschaft

ND: Ernst Thälmann war seit dem 3. März 1933 in Haft. Der Zeitpunkt seiner Ermordung im Sommer 1944 hängt ja mit wichtigen historischen Ereignissen zusammen...

Prof. Bartel: Nach dem mißglückten Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944 ließ die faschistische Führung in einem wahren Blut- rausch nicht nur Teilnehmer an jener Verschwörung hinrichten. Ebenso ermordeten die Nazis, das nahe Ende ihrer Herrschaft fürchtend, Antifaschisten, die mit den Männern des 20. Juli nicht in Verbindung gestanden hatten. Diesem Amoklauf fiel auch Ernst Thälmann zum Opfer.

ND: Welche Einzelheiten sind heute darüber bekannt?

Prof. Bartel: Schon wenige Tage nach jenem Anschlag auf Hitler, also Ende Juli oder Anfang August 1944, holten Gestapoleute

Ernst Thälmann aus dem Zuchthaus Bautzen. Das Ziel des Transports konnte bisher von der Geschichtsforschung nicht ermittelt werden. Offensichtlich war man sich in der Naziführung unschlüssig, was das weitere Schicksal Thälmanns betraf. Die Entscheidung fiel schließlich am 14. August in einer Besprechung zwischen Hitler und Himmler. "...ist zu exekutieren", vermerkte der SS-Führer lakonisch auf seinem Notizzettel hinter dem Suchwort "Thälmann".

Zeugen haben nach 1945 vor verschiedenen Gerichten den Hergang des Verbrechens geschildert. Danach nahmen einige SS-Leute von Buchenwald in der ersten Stunde des 18. August 1944 den Transport mit Ernst Thälmann in Empfang; der PKW mit Berliner Kennzeichen war direkt vom Haupttor des Lagers in den Krematoriumshof gefahren. Thälmann mußte aussteigen. Kurz darauf fielen drei Schüsse, etwas später ein vierter. Der Leichnam wurde sofort im Ofen verbrannt, und zwar nicht - wie sonst üblich - von Häftlingen des Krematoriumskommandos, sondern von den SS-Leuten selbst. Die Faschisten wollten damit sichern, daß kein Außenstehender von ihrer Mordtat erfährt.

"AUSSCHNITT"

Das Gespräch führte
Bernd Grabowski

DER MENSCH ENT„PUPPT“ SICH

von

Carlo Mierendorff

Ein Tropfen Atropin ins Auge, daß die Pupille starr sich aufspreizt. Nichts trennt uns mehr vom Puppenzustand.

Nun sind uns auch die Lider mit der Schere abgeknipst. Entsetzt sich wer? Stoßt nicht mit der Hornhaut an.

Wer sagt noch, Mensch sei Mensch und Puppe eben Puppe?

Der Unterschied ist nur ein Grad, kein Wesensteil; der Mensch ist nur die höhere Funktion der Puppe; er hat nämlich noch eine Mechanik im Leibe.

Geboren wird er nur, daß Arme da sind für Hebel, Füße für Tretwerk, Objekt für Industrie, Nummer in Registraturen; daß die Kanonen was zum Zielen haben und die Staaten zum Regieren. Ein hübscher Automat, eine prächtig glitzernde Maschinerie. Marschiert von selber, sitzt, singt Arien, atmet sichtbar, liebt, pflanzt sich auch fort, lenkt die Welt und schätzt zuweilen sich ein bißchen zu töten.

Das kann der Mensch mehr als die Puppe.

Es kommt, weil er eine unsterbliche Seele im Leib hat, auf die er sich in gewissen Momenten zu berufen pflegt. Teils aus Reverenz vor einem Erhabneren, teils aus Snobismus. Da dies indes nur den Verkehr erschwert, ist es endlich gelungen, sie gänzlich aus dem Körper auszubalgen, und siehe da, sie gleicht einer Puppe.

Sollte sie auch mehr sein, in die Hand genommen und näher betrachtet, als ein aufgeputzter Strohwisch mit schlaff herabhängenden Armen, ohne Lenden, ohne Brust, — ein Wisch, den jeder Wind verweht?

Verwechslungen sind fürderhin unmöglich.

Gleich einem Standbild trägt nun jedermann sein Attribut im Arm: sein hübsch verpupptes Wesen. „Meine Seele“ nennt er es oder „süßer Fetisch“, kleidet es in Kaschmir und betet es an. Widmet ihm Poeme mit der Versicherung, es sei hier buchstäblich die Seele aus dem Leib gezerrt.

Welch eine gewaltige Prozession, die da ohne Aufhören durch Jahre um den Erdball wankt, wo das letzte Innere zur Schau gestellt wird, das Wesen, Puppen.

Auf den Schultern sitzen sie, Papageien, wippend. Stumm doch alle mit den toten, entsetzlich aufgesperrten Augen.

Wirklich, oft sind es Vogelköpfe: Ibis, Kakadus, Hühner, Spatzen, Möwen und Straußenhokos, den Kopf jähzornig gesträubt. Wenn das Profil ihrer Träger dem ihren gleicht, dann offenbart es Harmonie; schöner Leib bei schönem Wesen unverfälscht; englisch in beiderlei Bedeutung.

Aus mancher Herzensfalte hat sich seltsam Schönes geschält: ein blasser Nebel, eine zarte Flamme, ein schnurrender Panther, eine Orchidee, ein Flaum nur, der im Wind zittert, ein Duft, ein durchsichtiges Herz .

Aber nur selten gleichen sich Antlitz und Wesen.

Die seelischen Verkümmernungen werden da zu Tage gezerrt. Keiner, an dem nichts unverkrüppelt geblieben.

Manche Wesen haben an den Gelenken der Gliedmaßen nur noch Stümpfe. Manche sind nur bis zur Unkenntlichkeit entstellte eingehutzelte Knerze.

Da geht die große Demaskierung vor sich.

Bei den unteren Menschen, den immer Gehetzten, von allen Seiten Erschreckten und Getretenen, will es sich vergeblich stolz und gerade richten. Wo unten der Automat mit gewölbter Brust stramm die Beine schmiß, duckt sich etwas hinter sein Genick, feig aus den Augenwinkeln schielend. Manche blähen sich frech, fett und arrogant. Über Masken von Heiligen fauchen Vipernköpfe hervor. Priester halten statt Gott unflätige Götzen auf den Schultern.

Auf mancher Schulter saß nur noch ein Orden, ein Diplom, ein Brett mit der Zeile: „Geheimrat werden“ (es war in Gold gefaßt). Gefletschte Visagen, Blut aus den Mäulern, Messer und Peitschen in der Faust — gehörten sie Großunternehmern oder Generälen? Aus manches Wesens Rumpf wucherte, grenzenlos entartet, ein Goldstück, ein Revolver, ein Maschinenrad, eine Trommel, ein Buchdeckel, ein Grammophon. Manches hatte zum Zeichen nur den Kopf; gedunsen, von Wasser aufgetrieben. Manches war unter plattgeschlagener Stirn nur Wanst.

Viele erkenne ich wieder.

I. Ms. Fetisch, der immer nur mit dem Maul eine Hure war, zeigte sich von einer jungfräulichen Haut unverletzt überspannt. O Züchtigkeit, Stolz der Stadt, gleicht nicht, was auf deiner Schulter wie in Träumen schwankt, einem Phallus?

Auf nicht wenigen Schultern, ausgespreitet die Beine (wie Puppen eben sitzen) in obszöner Geste: hierzwischen geschieht die Welt .

Einen Tropfen Atropin ins Auge, daß die Pupille weit wird. — — !!



Carlo Mierendorff

Verschollene und Vergessene

CARLO MIERENDORFF

*Eine Einführung in sein Werk
und eine Auswahl*

von

FRITZ USINGER

MIT 2 TAFELN

NACHDRUCK



FRANZ STEINER VERLAG GMBH · WIESBADEN

1965

Reprint

ÜBER DIE GRENZEN VON FILM UND BÜHNE

So dicht sich das Kino neben das Theater gestellt hat, so mächtig es auch emporgewachsen ist — es bedeutet keine Gefahr für das Theater. *Film und Bühne haben miteinander nichts gemein.* Diese Tatsache, die jedermann auf den ersten Blick eigentlich klar sein sollte, wird sich in den Überzeugungen durchsetzen. Sie ist heute, nach einigen Jahren Kinopraxis, keinem Sachkenner mehr verborgen. Anfangs, als das Kino so bedrohlich rasch hochkam, waren die Begriffe entschuldigen Verwirrungen ausgesetzt. Das Theater sah sich bedroht. Man empfand das Kino allzusehr als Konkurrenz. Man sah sich in Gefahr, unterboten zu werden, fürchtete, das Kino werde dem Theater das Publikum abspenstig machen. Die Erfahrung hat das Gegenteil bestätigt: die Kinos sind gestopft voll und die Theater werden nicht minder frequentiert. Das läßt vermuten, daß da zweierlei Genüsse geboten werden, und es liegt kein Grund mehr vor, gegen das Kino zu sein, weil man für das Theater ist (oder umgekehrt). Man kann beides schätzen, beides zum Leben brauchen, für beides sich einsetzen. Es ist falsch zu behaupten, Kino sei a priori das Minderwertigere, Theater das Höhere. In beiden Sphären gibt es gut und schlecht. Das Theater steht nicht eo ipso über dem Kino. Jedes ist eine Erscheinung sui generis und kann in seiner Weise schlechte Leistung zeigen, das Kino besonders, wenn es — die Bühne kopiert. Der größte Teil der heutigen Kinoproduktion — besonders aber die deutsche — blickt leider wie gebannt auf das Theater. Man hat im Innersten immer noch den Ehrgeiz, Theater zu machen. Dem Theater entnimmt man seinen Vorstellungskomplex. Man sucht sein Vorbild dort. Man richtet sich dahinaus aus, und die Abweichungen werden als nun einmal notwendige Konzessionen an die technische Realität hingenommen. Unentwegt kopieren Dichter und Regisseure die Bühne — zum Schaden des Films.

Wahrscheinlich ist dieser Irrweg der einzige Weg des Films zu sich selbst. Auch in Amerika imitierte man das Theater, aber mit anderem Ergebnis, weil das amerikanische Theater etwas anderes ist. Eher dieser Zufall als besondere Begabung hat bewirkt, daß der amerikanische Film so gut, d. h. so ausgespro-

chen Kino ist. Die amerikanischen Theater pflegen ausschließlich das Konversationsstück, es wird immer realistisch gespielt. Die Szenerien sind echt, denn da man kein Repertoire spielt, sondern in Serien die Stücke, rentiert sich der Aufwand an Ausstattung. Die Schauspielkunst ist ganz aufs Porträtistische gestellt. Aus der Eigenart des Serientheaters ergibt sich, daß jeder Schauspieler nicht eine Charge, eine Vielgestalt von Erscheinungen wechselnder Rollen verkörpert, sondern oft nur begabt ist für die eine Figur, die er auf Jahre hinaus zu geben hat. Es sind also in unserem Sinne gar keine Schauspieler mehr. Zwischen Rolle und ihrer Person liegt nahezu eine Identität vor. Auf diesem Tatbestand baut auch der amerikanische Film auf: *Echtheit der Szene und „Natürlichkeit“ der Darsteller.* Sie sind seine Kennzeichen, und da bisher kein besserer Film gesehen wurde als ein amerikanischer, muß gesagt werden, es sind auch die *Kennzeichen jedes guten Films.*

Die Personalunion zwischen Film und Bühne, die immer noch grassiert, verhindert bei uns den Fortschritt. „In Amerika begnügt man sich nicht damit, wie das in Europa der Fall zu sein scheint, Größen der Schauspielkunst vor den photographischen Apparat zu postieren. In Amerika haben sich die Leute für den Film spezialisiert, und man glaubt, sie seien der Bewältigung dieser ellenbogenfreien Kunst besser gewachsen als die größten Stars der Theaterbühne.“ Mit diesen Worten, die der große Charlie Chaplin nach dem Besuch der Kinos von London, Paris und Berlin seinem Interviewer sagte, ist das ganze Problem umrissen. Es wäre ein großes Glück, wenn die Personalunion von Film und Bühne sich löste. Ein großes Glück für den Film, wenn die Schauspieler und Regisseure einsähen, daß es zum Filmen anderer Qualitäten bedarf als zum Theaterspielen, daß der Film ganz anders gelagerte Talente erheischt, eine von Grund auf anders gerichtete Begabung. Schließlich besetzt man doch auch nicht den „Tristan“ mit Moissi und der Durieux. Das deutsche Theater ist bis in den Expressionismus hinein — und vielleicht sind gerade da seine Wurzeln wieder einmal deutlich sichtbar geworden — *idealistisch* bedingt, spielt hohen Kothurn, Pathos, will große Kunst. Die Schauspieler besitzen ein großes Register an Tonfällen. Sie gestalten ihre Rollen mit dem Kehlkopf. Sie erzielen die Nuancen und charakteristischen Züge der betreffenden Figur dank einer unendlichen Fülle von Halb-

tönen, Schwebungen und Abschattungen der Stimme. Daneben bleibt das Mimische obligat. Es ist auf das Notwendigste reduziert, der Akzent liegt ganz auf dem Wort. In Stücken wie Wildes „Idealer Gatte“ läuft der Dialog seine schillernde und bewegte, raffinierte Kurve, während sich die Schauspieler mit nahezu unbewegten Masken und einem geringsten Aufwand an Gebärden verhalten. „Es gibt“, meint Bernhard Shaw, „fünfzig Arten Ja und fünfhundert Arten Nein zu sagen.“ Es genügt für den Schauspieler, jeweils unter diesen Möglichkeiten des „Sagens“ so zu wählen, daß der Ton bis in die Nuance hinein sitzt. Auch tritt in unsern Theatern das Optische erzwungenermaßen stark zurück. Die Distanz vom Zuschauer ist zu groß in den Riesenhäusern, als daß differenzierte Gebärden und diffizile Gesichtsmimik imstande wären durchzudringen. Das Wort ist das Element der Schaubühne, ein sehr sublimes Element, von unbegrenzten Ausdrucksmöglichkeiten. Das Wort besitzt magische Kraft, Klang ist das unsubstantielle Material, ein nahezu geistiges Mittel. Kraft dieses Zaubers, den er auf sich selbst richtet, vermag sich der Schauspieler auf der Schaubühne zu verwandeln. Hier ist das Kriterium großer Schauspielkunst. Nicht Schminke und Kostüm verwandeln den Akteur — kraft dieses geistigen Mittels muß und vermag er seinen Körper weg- und in den der Rolle hineinzu spielen.

In ganz anderem Element bewegt sich der Filmspieler. Er hat nur die Gebärde, ihm bleibt nur der optisch erfaßbare Ausdruck. Er ist zur Stummheit verurteilt und soll sich doch mitteilen, wozu ihm noch ein großer Helfershelfer der Bühne fehlt: der Kulissenzauber. Er darf nicht darauf rechnen, runden werde sich schon die Leistung mit Hilfe der Phantasie (der Illusion) des Zuschauers, worin in gewissem Sinn der Reiz des Theaters besteht, daß es dem Zuschauer erlaubt, von sich aus mitschöpfend zu sein, weil, vom Wort ausgehend, jedermann Spielraum gegeben ist, sich in Assoziationen seiner Vorstellungswelt frei zu bewegen. Der kinetische Projektionsapparat erlaubt das nicht. Er bindet den Betrachter fest an das eindeutig und unverwischte aufdrängende Bild. Er läßt keinen Raum zum freispielenden Assoziieren — er wirkt *desillusionierend*. Die photographische Linse deckt unerbittlich auf. Sie duldet nichts Verschwebendes — es würde als Verschwommenes herauskommen. Brück werden im Film die Vorgänge an das Auge

des Betrachters herangerückt, verdeutlicht, vergrößert, vergrößert. Keine Verlarvung kann sich da halten, keine Perücke, kein Rabitz oder Papiermaché. Deshalb muß die Filmszenerie echt sein, materialecht, massiv. Jeder gemalte Prospekt gerät in kläglichen Kontrast zum Charakter des Spiels. Von hier aus erledigen sich alle Versuche des „expressionistischen“, des „Fantastik“-Films. Kann das Theater „andeuten“, ja, muß und soll es andeuten, im Bühnenbild, im Kostüm ., so muß der Film alles *ausführen*, nie *pars pro toto* geben, sondern, was es auch sei, Szenerie wie Personen im Aussehen und Betragen ganz geben, fertig bis in die nebensächlichsten Details, echt. Glaubhaftigkeit, unbedingte Glaubhaftigkeit verlangt der Film. Das grelle Licht der Jupiterlampen läßt unnachsichtig kontrollieren, wo getuscht und gepuscht ist.

Und die Darsteller? Statt sich wie die Schauspieler aus der Beobachtung der *akustischen* Erscheinungswelt eine Palette zu bereiten, müssen sie *optische* Psychologen sein. Statt eines Tonregisters müssen sie sich ein Gebärdenregister zulegen. Statt der „fünfzig Arten Ja und fünfhundert Nein zu sagen“, müssen sie die tausend Abwandlungen der Geste beherrschen. Sie müssen ihre Menschen hinstellen mit *optischer Kalligraphie*. Ihre Kunst wird sein, ins Äußerste zu individualisieren und zu originalisieren. Es müssen porträtistische Meisterstücke sein, die sie da geben. Die möglichen Abstufungen nur einer Geste, eines Händedrucks, eines Hutlüftens, eines nachdenklichen Spieles mit dem Bleistift sind gar nicht aufzählbar, so sehr hängen sie vom Moment ab, von der einmaligen Situation. Es ist ein Unterschied, ob ein Zirkusdirektor, ein Chauffeur oder ein Rechtsanwalt derselben inneren Bewegung Ausdruck gibt, wo noch erst in zweiter Linie zu beachten wäre, ob es ein dummer, durchtriebener oder schurkiger Chauffeur, Rechtsanwalt oder Zirkusdirektor ist. Man sah in deutschen Filmen bisher noch nie diese Spezialisierung der handelnden Personen nach ihrem Beruf hin, wo doch in einer arbeitsteilig aufgebauten Gesellschaft das Individuum vom Beruf her seine entschiedenste Prägung erfährt. Bei uns ist das Dominierende die Seelenlage, der „Charakter“ Da aber lassen sich zwischen Gut und Böse wenig Modulationen finden. Der geometrische, genauer psychologische Ort jeder Figur muß viel präziser und eindeutiger festgelegt sein, und das kann geschehen eben durch Betonung des Berufs, des Milieus,

in Summa der ganz einmaligen, unwiederholbaren Ausformung der „Persönlichkeit“. Welcher Unterschied dann auch gleich zu den Frauenrollen! Bei uns sehen sich beide wesentlich gleich, sie sind beide Träger von Affekten. Im amerikanischen Film wird der Mann mehr: Repräsentant seines Berufes; er ist vom „Geschäft“ her spezialisiert. Die Frauen, davon unerfaßt, wie das auch der Wirklichkeit entspricht, deshalb aber auch schon gleich wieder in Gefahr, monoton zu wirken, weil sie sich alle gleichen, notwendig gleichen müssen. Unsere Filmdramaturgen haben, scheint's, diese Tatsache noch nicht recht beachtet, zum mindesten haben sie keine Lehre daraus gezogen. Der größere Aufwand an Männern im amerikanischen Film, während im deutschen das Verhältnis wie eins zu eins steht, erklärt sich nur hieraus. Nicht weil Amerika maskuliner eingestellt ist, sondern weil Männer eben an sich filmmäßiger, brauchbarer für das Kino sind.

Das Ergebnis dieser Untersuchung ist, daß es für den Film darauf zu verzichten heißt, die Akteure noch anzuziehen, herzurichten, anzumalen oder mittels Perücken zu verändern. Der amerikanische Film wenigstens besetzt womöglich die Rollen von vornherein schon mit solchen Leuten, die nach Alter, Aussehen, Statur, Physiognomie und Gebärden der Rolle an sich soweit wie möglich entsprechen. Es läßt sich sonst nicht begreifen, wie unmachahmlich da die Gesten fallen, ein stummer Dialog mit höchster Präzision sich abrollt. Schon wie die Leute angezogen sind. Das sagt alles. Man erinnere sich im Gegensatz dazu an das bis zur Langweiligkeit unerträgliche Schönmachen unserer Filmstars. Die Frauen nicht mehr als Mannequins für fabelhafte Kleider, hinreißend schön oft — aber auch hinreißend ausdruckslos und langweilig. Die Filmhelden auch nicht mehr als Modefiguren, starre Maske, schön wie Tenöre, tadellos angezogen (Vorliebe für Frack und Zylinder!), durchweg auf den Typus eleganten Dandys hinstilisiert. Eine Ausnahme macht Asta Nielsen. Bei ihr ist in den Grenzen, die der Frau im Kino, wie schon gesagt, gesetzt sind, eigenfilmspielerische Leistung da. Sie hat aber, und das entspricht der Situation, keine Partner, Filmspieler; denn auch Wegener ist im Grunde noch Schauspieler; so sehr er erkennen läßt, daß ihm das prinzipiell andere Arbeiten des Filmspielers jenes Ziel ist, das erreicht werden muß, so erliegt er dennoch oft der Gefahr, der alle Schauspieler

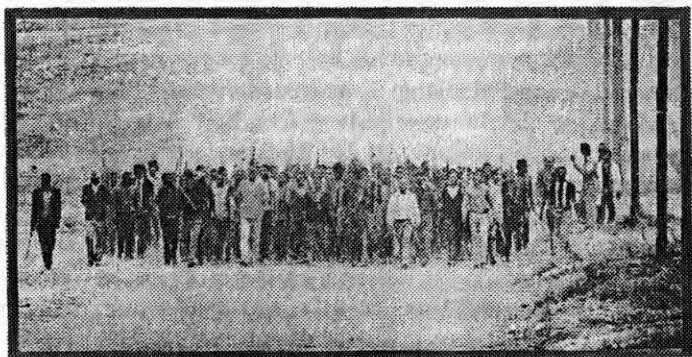
erliegen müssen: in endloser Wiederholung nur sich selbst zu spielen.

Um dem Filmspieler den Weg zur Individualisierung zu erleichtern, ist es notwendig, ihn unaufhörlich in neue Situationen zu stellen, Situationen, die sich jede von der anderen haarscharf unterscheiden. Dann ist er nicht mehr verurteilt, *den Schmerz, die Freude, die Wut, die Begeisterung zu geben*, jeder Affekt wird dann seine einmalige und besonders einprägsame Note bekommen, die sich dann fast automatisch einstellt. Das ist der Sinn des bewegten Schauplatzwechsels im Film (wiederum zuerst und vorbildlich gebracht vom amerikanischen Film). Er ist keine zufällige Erscheinungsform, sondern ein grundlegendes Element des Films. Innerer Zwang und technische Möglichkeit zur Realisierung liegen hier ja so erstaunlich nahe zusammen. Das Theater kann das nicht — aber das Theater braucht es ja auch nicht. Es hat ja andere Mittel genug: es hat die Farbenwirkungen, die Lichteffekte, das Wort und, damit verbunden, die Selbstillusionierung des Zuschauers. Das Kino ist also nicht ärmer, sondern ebenso reich wie das Theater, nur in seiner Weise. Wenn jedes seine Mittel, innerhalb der technischen Gegebenheiten und unter Beachtung der aufgefundenen Gesetzmäßigkeiten, verwendet, warum sollten dann beide nicht dasselbe erreichen: Erschütterung des Zuschauers? Film ist dann nicht Theater, gerade dann am wenigsten, so wenig wie Theater jemals Film sein wird. Ist eines der typischen Schemata guten Theaterstücks Konflikt des Helden vor zwei Pflichten, also innerer Konflikt — so ist typisches Schema guten Films: zwei Parteien, die sich um ein Drittes auseinandersetzen. So wird vom Film her eine Handlung gefordert, die schon ihrer Natur nach in epischen Ablauf drängt. Ist das Theater *intensives* Spiel, die Handlung radial auf einen Mittelpunkt hin zusammenstrebend, so ist Film im Gegensatz dazu: *extensives* Spiel, stark kurvirender Ablauf, epischer Fluß. Erfinderische Köpfe werden die dramatische Technik des Films bereichern, ausbauen; so wie einer einmal für das Theater die Teichoskopie erfand. Es wäre aber ebenso unsinnig, dies oder ähnliches für den Film zu fordern, wie das Ansinnen, man führe im Theater einen Ozeandampfer oder die Schlacht bei Mukden vor.

Wie bei allem Naturalismus muß auch im Film der Regisseur verschwinden. Deutsches Kino — auch hierin Imitation des

Theaters — ist aber Dominieren des Regisseurs. Lubitschs Leistungen sind typisches Massentheater, *gestellter* Rhythmus, *gestellte* Symmetrie, *gestellte* Disziplin. Da wird man notwendig von den Methoden englischer Bühnenregisseure etwas lernen müssen. Man wird sich bequemen, Schauplatzsucher und vor allem zunächst Statistensucher zu sein. In englischen Theatern ist aber heute schon Brauch, Nebenrollen von der Straße weg zu besetzen (Arbeit des Regisseurs), was einen unerhörten Zuwachs an Lebensechtheit, freilich nicht an Kunstwert, bedeutet, also ganz im Sinn des Kinos liegt. Wenn die Personalunion zwischen Film und Bühne nicht bald und nicht endgültig gelöst wird — wozu die Eigengestaltung des Kinos drängt —, kann es leicht geschehen (da das Kino an Produktion das Übergewicht hat), daß bald nicht mehr wie jetzt im Kino Bühnenspieler auftreten, sondern umgekehrt im Theater Filmspieler. Das Theater könnte dann erneut auf die Wege realistischer Schauspielerei abgedrängt werden. Das ist die einzige Gefahr.

Südafrika, wo GANDHI von 1893 bis 1914 lebte.



IM GEDENKEN an ein frühes OPFER des NS-Regimes, CARL von OSSIETZKY, 1889 bis 1938, Publizist.

Büchner, 1) Georg, Schriftsteller und Dramatiker, *Godelau bei Darmstadt 17. 10. 1813, † Zürich 19. 2. 1837, studierte Naturwissenschaften, Medizin und Philosophie, nahm als heftiger Gegner der Reaktion 1834 an den polit. Kämpfen in Hessen teil und verfaßte die erste sozialist. Kampfschrift, den 'Hess. Landboten' (neuhg. mit Biogr. B.s von E. DAVID, 1896), mit dem Motto 'Friede den Hütten, Krieg den Palästen'. Er floh 1835 nach Straßburg und wurde 1836 in Zürich Privatdozent für vergleichende Anatomie.



Georg Büchner

B. gehört zu den genialen Frühvollendeten. Sein schmales dichterisches Werk, 2 Dramen, 1 Lustspiel, 1 Novelle, rechnet zum bedeutendsten Bestand der dt. Literatur. B. wird vielfach als Wegbereiter des Naturalismus und Expressionismus angesprochen. Mit scharfem Realismus und visionärer Ausdruckskraft in der Technik der Kurzzeile schuf B. in 'Dantons Tod' (1835) die große Revolutionstragödie, in der sich die Abgründigkeit des blindwütenden Schicksals selbst spiegelt, die Vernichtung des Einzelnen, unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte'. Handschriftlich hinterließ B. das der dt. und französ. Romantik verpflichtete Lustspiel, 'Leonce und Lena'. Die ebenfalls handschriftl. hinterlassene Tragödie 'Woyzeck' aus der Armutswelt eines Soldaten ist ein balladeskes Othellodrama im Kleinbürgertum (als Oper 'Woyzeck' von ALBAN BERG, 1925). In dem Novellenfragment 'Lenz' beschwört B. die geniale Gestalt des im Schatten Goethes stehenden Sturm- und Drang-Dichters Jak. Mich. Reinhold Lenz, zu dem geistige Wahlverwandtschaft ihn hinzog.

Sämtl. Werke (krit. Ausg. von F. BERGMANN, *1940). J. COLLIN in: Hess. Biographien, I (1918); R. MAJUT: Studien um B. (1932); HANS MAYER: G. B. u. seine Zeit (1946); K. VIETOR: G. B., Politik, Dichtung, Wissenschaft (Bern 1949).

Büchner-Preis, Darmstadt, 1923 erstmalig verliehener Literaturpreis, der zum ehrenden Andenken an B. gestiftet wurde und an Schriftsteller und Dichter verliehen werden kann, die an der Gestaltung des gegenwärtigen deutschen Geisteslebens wesentlichen Anteil haben. Verleihende Stelle ist die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt. Preisträger waren u.a. FRITZ USINGER (1946), ANNA SEGHERS (1947), ELISABETH LANGGÄSSER (1950), GOTTFRIED BENN (1951).

Fritz USINGER, einer der Herausgeber (1947), vom "In Memoriam",
und (1965) "Verschollene und Vergessene".



Fritz Usinger
(Photo um 1960)

Fellurium (Essays, 1967), Canopus (Ged., 1968).
Dichtung als Information (Essays, 1970), Der
Planet (Ged., 1972), Galaxis (Ged., 1975), Himml.
Heimkehr (Ged., 1976), Gesänge jenseits des
Glücks (Ged., 1977).
Literatur: Barker, Ch.: *The poetic vision of F. U.
Hull (York) 1977.* – Hagen, S.: *F. U.: Endlichkeit
u. Unendlichkeit. Bonn 1973.* Rümer, G.: *Der
Dichter F. U. Stutte. 1947*

Usinger, Fritz. *Friedberg 5. März 1895, dt.
Schriftsteller.
Sensibler, traditionsverbundener Lyriker, der über
die ird. Grenzen hinaus die Kosmologie theoret.
einbezieht; auch Verfasser bed. Essays und Über-
setzer frz. Lyrik (St. Mallarmé, P. Valéry).
Hauptwerke: Der ewige Kampf (Ged., 1918), Das
Wort (Ged., 1931), Der Morgenstern (Ged., 1958).

Usinger, Fritz, Schriftsteller, *Friedberg (Hessen)
5. 3. 1895, Lyriker, Übersetzer französ. Lyrik (St.
MALLARMÉ, P. VALÉRY) und Essayist. In traditionsver-
pflichteter Formgebung (Elegie, Hymne, Ode, Sonett)
versucht U., den Traum des Menschen vom Menschen
und von der Welt Wort werden zu lassen.

Werke. Lyrik: Der ewige Kampf (1918); Große Elegie
(1920); Ird. Gedicht (1927); Sonette (1927); Das Wort (1931);
Die Stimmen (1934); Die Geheimnisse (1937); Gedichte (Aus-
wahl, 1940); Hermes (1942); Das Glück (1947); Hesper. Hym-
nen (1948); Gesang gegen den Tod (1952); Niemandsgesang
(1957); Stern Vergeblichkeit (1962). – Pentagramm, Auswahl,
hg. v. M. RODDEWIG (1965, mit Bibl.); Canopus (1968). –
Essays: Geist u. Gestalt (1939, erw. 1948); Medusa (1940);
Das Wirkliche (1947); Dank an die Mutter (1952); Zur Meta-
physik des Clowns (1952); Kleine Biographie des Jazz (1953);
Form u. Wahrheit der zeitgenöss. Literatur (1955); F. Schiller
u. die Idee des Schönen (1955); Über den Abschied (1956); Das
grüne Sofa (1956); W. Whitman (1957); Gedanken (1959);
E. A. Poe (1959); Welt ohne Klassik (1960); Das Ungeheuer
Sprache (1965); Gesichter u. Gesichte (1965); Notizbuch
(1966); Tellurium. 11 Essays (1966); Das unwahrscheinl. Glück
(1969); Dichtung als Information (1970); Die Verwandlungen
(1971). – Mithg.: Hess. Beiträge zur Dt. Lit., 3 Bde. (1954/60).

GERTRUD BÄUMER: Der Dichter F. U. (1947); H. A. SEFL-
BACH: Dichtung u. Weltbild F. U.s (1949); Text der Geister.
Zum 60. Geburtstag von F. U. (1955); S. HAGEN: F. U. End-
lichkeit u. Unendlichkeit (1972).

AUS: "Meyers Enzyklopädisches
Lexikon" Band 24
Mannheim 1979

AUS: "Brockhaus Enzyklopädie"
Neunzehnter Band
Wiesbaden 1974

BADENER FILMFEST 1987 'BAFF'

Festprogramm 3./4. Juli

Kornhaus - Jugendhaus 5400 Baden

FREITAG, 3. JULI, 20 Uhr

Klein, aber mein
von Alex Capus

Sumbrivas dal passa - Fluch der Vergangenheit
von Carl Bieler

Maniac
von Jürg Zürcher

Der rote Planet
von Javier Garcia

FREITAG, 3. JULI, 22 Uhr

Alles
von Marco Hausammann-Gilardi

Das Spiel
von Vinh Mägeli

Jugend-Style
von Christine Dietiker

Trott
von Ruben Dellers

BADENER FILMFEST 'BAFF' 1987

SAMSTAG, 4. JULI, 20 Uhr

Una questione di scelta
von Linda della Casa

In Gottes Namen
von Daniel Farine

Gegen Krieg
von Marcel Stüssi

Max und Moritz
von Urs Brenner

La piece
von Marlin Dolder

Aussage eines Künstlers
von Marco Hausammann-Gilardi

Flieg, Gedanke
von Urs Plüss

SAMSTAG, 4. JULI, 22 Uhr

Der Raub der Sabiner/innen
von Marco Früh

Vida
von Matthias Aebli

Fussnot(en)
von Lucie Bader

Ein Mensch
von Stefan Meichtry

rückblickend



Basel-Stadt: Jährlich 450 Franken pro Einwohner für die Kultur

» Dennoch sind die Kulturausgaben des Kantons Basel-Stadt auf 7 1/2 % des Staatshaushaltes beschränkt. Diesen Rahmen steckte die Gesamtregierung in "Basel'86" ab. Laut Frau Dr. Susanne Imbach ist, durch Umverteilung von Mitteln, Bewegung immer noch vorhanden. Wohin steuert der neue Bericht diese Bewegung? Die Jazz-, Rock- und Folk-Pauschale geht in der Kulturpauschale auf (bisher 200 000 Fr. plus 250 000 Fr. gibt 400 000 Fr.). Da fehlen doch 50 000 Fr.! - hat die Giesskanne ein Leck? Nein, es wurden andere Kleinsubventionen erhöht, und die Musikwerkstatt bekommt beispielsweise eine ganz neue Subvention (120 000 Fr.). Viele Pro-

bleme, die im Kulturkonzept angesprochen worden waren, sind jetzt nach der Vernehmlassung auch im 170-seitigen Bericht noch nicht gelöst. Weitere Berichte werden folgen. «

AUSSCHNITT aus :

Crème
55

September 1986

von Christoph Stritt

Stadt und Land: Filmförderung

BaZ. Für die gemeinsame Förderung von Film, Video und Fotografie durch die Kantone Basel-Landschaft und Basel-Stadt beantragt der Regierungsrat dem Grossen Rat einen Beitrag von 60 000 Franken im Jahre 1987 und jährliche Beiträge von 100 000 Franken in den Jahren 1988 bis 1991.

Die Bewilligung der jährlichen Beiträge hängt von der Voraussetzung ab, ob der Kanton Basel-Landschaft gleich hohe Beiträge an die gemeinsame Förderung der erwähnten Kultursparten bewilligt und ob ein gemeinsamer Fachausschuss für die Förderung eingesetzt wird.

Vorgeschlagen wird ferner ein Förderungskredit, der von beiden Kantonen je zur Hälfte finanziert wird. Die Federführung liegt beim Kanton Basel-Landschaft.

Das künstlerische Schaffen in den Bereichen Film, Video und Fotografie wurde bisher im Kanton Basel-Stadt ausschliesslich durch Beiträge des Lotteriefonds und der Kulturpauschale unterstützt. Eine systematische Förderung, wie sie für die bildende Kunst, die Musik und die Literatur schon vor

längerer Zeit eingeführt wurde (Kunst-, Musik- und Literaturkredit) fehlte. Nun gibt es seit einigen Jahren in der Region immer mehr gut ausgebildete Film- und Videoschaffende, die hier Produktionen realisieren möchten. Diese Entwicklung widerspiegelt sich in einer zunehmenden Anzahl von Beitragsgesuchen, die der Verwaltung eingereicht wurden.

AUS der "BASLER ZEITUNG" vom
Mittwoch, 19. August 1987

Film
Film

von Stüssli

Kreditantrag für Filmförderung

BaZ. Die Kantone Basel-Stadt und Baselland wollen jetzt Film, Video und Fotografie gemeinsam fördern. Und zwar wollen beide Kantone für das laufende Jahr je 60 000 Franken und für die Jahre 1988 bis 1991 je 100 000 Franken zur Verfügung stellen. Dies geht aus einem am Donnerstag veröffentlichten Ausgabenbericht der Basler Regierung an den Grossen Rat hervor.

«Das künstlerische Schaffen in den Bereichen Film, Video und Fotografie wurde bisher im Kanton Basel-Stadt ausschliesslich durch Beiträge aus dem Lotteriefonds und der Kulturpauschale unterstützt», schreibt der Regierungsrat. Seit einigen Jahren gebe es aber in der Region «immer mehr gut ausgebildete Film- und Videoschaffende»: Erhielten 1981 noch lediglich fünf Gesuchsteller insgesamt 42 000 Franken, wurden letztes Jahr 28 Film- und Videoschaffenden 222 000 Franken gewährt.

Die Filmförderung des Bundes konzentriert sich auf die grossen und teuren Spiel- und Dokumentarfilme. Im regionalen Bereich sei das Schwergewicht auf die kleineren Projekte des Nachwuchses und das experimentelle Film- und Videoschaffen zu legen, heisst es im Bericht. Aber auch ein regionaler Beitrag an eine grössere Produktion könne entscheidend für das Zustandekommen sein. Er soll für Projekte mit Budgets von bis zu 300 000 Franken eingesetzt werden.

«Filmvorlagen» genehmigt

Bern. SDA. Oppositionslos hat der Nationalrat am Donnerstag als erste Kammer einer Ergänzung der schweizerisch-französischen Filmvereinbarung und einer Änderung des Filmgesetzes zugestimmt. Die mit 95:0 genehmigte Vereinbarung mit Frankreich bezweckt eine engere praktische Zusammenarbeit zwischen den beiden Ländern, um jährlich mindestens vier Gemeinschaftsproduktionen so-

wie eine differenziertere Unterstützung von Filmen aus beiden Ländern sicherzustellen. Mit 96:0 verabschiedete die grosse Kammer sodann eine Revision des Filmgesetzes, derzufolge die Kompetenz für den Abschluss derartiger Koproduktionsvereinbarungen vom Parlament auf den Bundesrat übergehen wird. Die beiden Vorlagen blieben im Nationalrat völlig unbestritten.

AUS der "BASLER ZEITUNG" vom
Freitag, 13. März 1987

Film

Zusammengestellt
Film

AUS der "BASLER ZEITUNG" vom
Freitag, 2. Oktober 1987

FILMFRONT KOMMISSIONSVERLAG

Die folgenden Publikationen aus der Szene des unabhängigen Filmes können bei der Arbeitsgruppe FILMFRONT bezogen werden.

Bestelladresse: FILMFRONT, Postfach 232, 4020 Basel / Schweiz

Neuaufgabe der Liste von 1983, Nachtrag 1984

Marcel Stüssi: Ringbroschüre "Filme".

Überlegungen und Gedanken über seine Filme, über das Filmen und über das Filmsehen, sowie Filmkonzepte, Montagekonzepte, Vertonungskonzepte.

Format A4 Ringsystem. 32 Seiten, ohne Abbildungen. Basel, Mai 1979, nachgeführt im Januar 1981, Februar 1982 und Januar 1983. Fr. 12.--.

Marcel Stüssi: Ringbroschüre "Malerei/ Fotografie/ Zeichnungen und Filme"

Überlegungen, Gedanken, Techniken und Einsichten über Stüssis malerisches, malerisch-fotografisches und zeichnerisches Schaffen und seine Entwicklung +

Überlegungen und Gedanken über seine Filme, über das Filmen und über das Filmsehen, sowie Filmkonzepte, Montagekonzepte, Vertonungskonzepte. Format A4 Ringsystem. 50 Seiten, ohne Abbildungen. Basel, Mai/Juni 1979, nachgef. Januar 1981, Februar 1982, Januar 1983. Fr. 20.--.

Marcel Stüssi: Ein Anpassungsverweigerer aus Anpassungsschwierigkeiten oder aus Anpassungswiderstand?

Essay, anfangs Jahr, 1980.

Format A4, geheftet. 10 Seiten, ohne Abbildungen. Fr. 7.--

Marcel Stüssi: Gebundene Broschüre (buchartig) "Filme"

Hintergrundinformationen, Erklärendes, Beziehungen gebendes und Anschauliches über seine Filme + Gedanken über und zu den Bild-Text-Filmen/ Gedanken zum und über das Filmen.

Über seine Filme und seine Filme von 1973 bis 1982.

Format A4, System fest gebunden, plastikverschweisst. 48 Seiten, ohne Abbildungen. Fr. 25.--.

Marcel Stüssi: Tagebuchartige Reflexionen aus Gelesenem und wenig selbst Geschriebenes.

Ein bibliophiles Werk in fünf Bänden mit Schuber (Kassette). Format A4, 749 Seiten, mit verschiedensten Abbildungen, Skizzen und vielen, vielen Texten. In 5 Unterteilungen gebunden. Fr. 600.--

Urs Berger: mir bsetze.

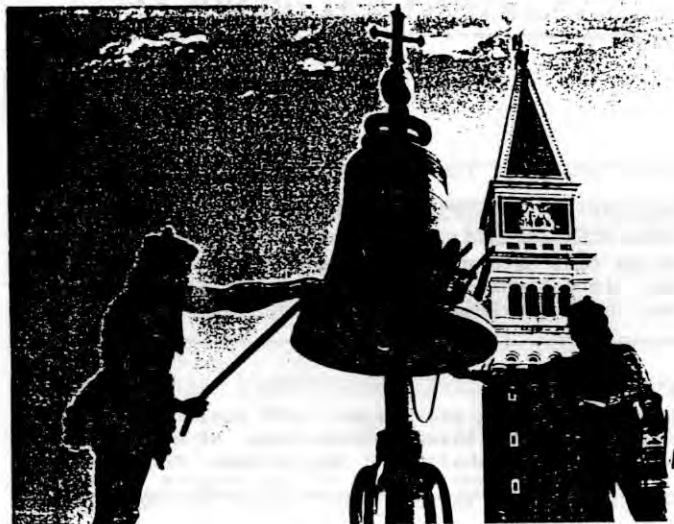
Textheft zum gleichnamigen Film von Urs Berger, 1979 zusammen mit den Mietern eines besetzten Hauses realisiert. (Super-8mm, 62 Minuten) Basel 1979, 16 Seiten, Format A5 geheftet, 2 Abbildungen, Fr. 2.--

Urs Berger: unseri wohnschtrooss.

Textheft zur 45 minütigen Kurzfassung des Filmes "unseri wohnschtrooss" von Urs Berger. Dazu Angaben zu sämtlichen Filmen des Autors und der Quartierfilmgruppe Kleinbasel. Basel 1982, 12 Seiten, Format A5 geheftet, 1 Abbildung, Fr. 2.--

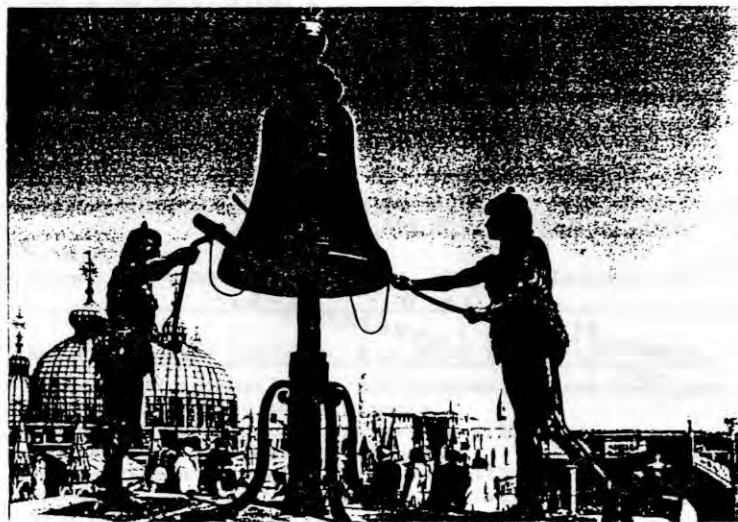
Neuaufgabe mit Nachtrag
1983 / 1984 (unverändert).

**VENEDIG / BOROFSKY und die MOHREN.
Zusammengestellt von Marcel Stüssi :**



VENEZIA. I Mori (Torre dell' Orologio).
The Moors (Clock Tower).
Les Haures (Tour de l' Horloge)

Basel, 3. August 84
Marcel Stüssi.



VENEZIA / BOROFSKY / AND THE MOORS.

VENEZIA. Torre dell' Orologio e cavalli della Basilica di San Marco.
Clock Tower and Horses of the Basilica of San Mark.
VENEDIG. Uhrturm und Pferde der Markuskirche.



Jonathan (Jon) Borofsky, geboren 1942 in Boston, Massachusetts, USA.
Ausbildung : Carnegie Mellon University, B.F.A., 1964. Ecole de
Fontainebleau, France, Sommer 1964. Yale School of Art and
Architecture, M.F.A., 1966. Gruppenausstellungen ab 1963 und Einzel-
ausstellungen nach 1975, u.a. 1981 Kunsthalle Basel.



Jon, Jonathan Borofsky, "Hammering men", 1982.
Installation in der Neuen Galerie in Kassel, Documenta 7/1982.

die
filmzeitschrift
die von den
filmern
gemacht
wird:

FILMFRONT

Verein, Verlag, Filmzeitschrift,

AUSLIEFERUNG :

Es ist ein ungeheures Glück,
wenn man **fähig** ist, sich zu
freuen.

Shaw

NEU neu

FILMFRONT, Postfach 232, CH-4020 Basel