

## dffb HISTOIRE(S) – Zur 4. Sitzung, 1.4.2016

(SP)

Vorgespräch:

Frank erinnert nochmals daran, dass in diesem Seminar Skizzen hergestellt werden. Niemand würde gezwungen, eine einheitliche Sequenz zu bauen. Es dürfen auch mehrere Einzelteile sein ("Inseln").

@ 2. Sequenz **Lisa** (Gruppe 4):

Beschreibung: Vier Personen in einem Raum, vier Studenten des 1. dffb-Jahrgangs Johannes Beringer (führt hier Regie), Holger Meins, Günter Peter Straschek und Skip Norman sowie die damalige Frau von Gerd Conrad (der hier die Kamera führt), Lena, mit Tochter Alfa (später übrigens auch an der dffb ...). Straschek spricht über die Zukunft der dffb, die anderen Männer kommentieren das ab u. zu in knappen Worten. Nachdem Straschek zu Beringer den Satz sagt: "Du bist da ja anderer Meinung" (und sich das Bild allmählich von einer Raumtotalen der Gruppe am Tisch nähert), setzt Lisa auf der Tonspur des fortlaufenden Bildes Zitate von Dialogsätzen anderer Filme aus ihren Ausschnitten ein. Lisas **Montageprinzip**: Sie verwendet Wörter, Sätze, Satzketten der anderen Filme als Kommentare zur Institution dffb.

Lisa erscheint die Situation der Studierenden an der dffb heute komplizierter als zu der Zeit allgemein akzeptierter Politisierung: mehr Individualismus, mehr Bemühen um persönlichen Ausdruck, das eigene Glück wird gesucht. Entsprechend hat sie die Tonausschnitte gewählt.

Julia schlägt vor, die Toncollage dem Bild von 1966 voranzustellen. Sie vermutet, dass die Fragestellungen der verschiedenen Generationen sich dann stärker ähneln werden.

Außerdem stellt Julia fest, dass über die merkwürdige Rolle der Lena Conradt, der einzigen Person, die in der Sequenz kein Wort sagt, Lisa einen Anschluss an ihre Montage zur **Frauenthematik** möglich ist. (Lisa hat u.a. den Ausschnitt aus WOMEN'S CAMERA; die Sequenz hat sie bereits begonnen, aber sie hält sie noch nicht für vorzeigbar.) Einen solchen Anschluss strebt Lisa auch an: Sie will das Schweigen der Lena Conradt noch zum wichtigen Bestandteil ihrer Sequenz machen.

Daraufhin wird gesprochen:

über die Gefahr der **Zensur** beim Tonebenenwechsels: Was nach dem Einsatz der Toncollage im Originalbild gesagt wird, wird für weniger wichtig erklärt (was der Auffassung Lisas durchaus entspricht);

über Möglichkeiten einer Zuspitzung auf die Rolle der Frau, z.B. per Zeitraffer bis zu dem Moment, an dem Lena Conradt, "rollengerecht", den Tisch abräumt;

über einen möglichen **Materialdialog** mit Hilfe von Unterbrechungen des Originalmaterials durch freeze frames, die solange stehen, wie die jeweiligen Entgegnungssätze auf der Tonspur brauchen.

Frank gefällt das **Statementgewitter** schon so, wie es ist: roh, dadurch radikal.

Stefan fällt noch die Parallele zwischen Lisas 2. Sequenz u. Ewelinas Vorgehen in deren erster Sequenz auf: Auch Ewelina hat auf das Bild eines Ausschnittes Aussagen aus anderen Ausschnitten gelegt, nur in anderer Form, als Textinserts.

Wir versuchen, Lisa zu überreden, uns andere Sequenzen, an denen sie schon sitzt,

zu zeigen, die Frauen-Sequenz, die Handtaschen-Sequenz, aber Lisa ist dagegen, da hilft auch das Mantra-mäßige Wiederholen des work-in-progress-Arguments nichts. Lisa geht es in diesem Stadium ihrer Arbeit sehr um den ersten Eindruck: Was nehmen die Anderen beim ersten Mal Gucken wahr? Was sind die ersten Assoziationen? Das möchte sie nicht verschenken durch verfrühtes Zeigen.

Daraufhin schauen wir noch einmal Lisas 1. Sequenz (schließlich schauen alle beim Schneiden immer alles ganz oft):

@ 1. Sequenz **Lisa** (Gruppe 4), Take 2: WEGE

Wir sprechen vorwiegend über die **Musik** in dieser Sequenz. Da ist viel sog. schwarze Musik zu hören u. zu sehen: ein Jazzsong aus den 1940ern, gesungen von einem alten schwarzen Mann, die Stimme gehört aber einer weißen Frau (die wir nur abgehend, nicht singend sehen); ein schwarzer Saxophonist, der auf einer Straße in New York Freejazz-Angehauchtes spielt; haitianische Musiker, die in einem Zimmer ihres Pariser Exils sehr ernsthaft musizieren; weiße West-Berliner Jugendliche in einer Diskothek im Jahr 1966; drei weiße Jungs im Post-Mauerfall-Berlin singen lachend den "Oh Lord, won't you buy me a Mercedes Benz"-Song.

Lisa sagt, sie will noch mehr Musikteile, andere Situationen (BITTE GEBT BESCHEID, WENN IHR AUSGEFÜHRTE MUSIK IN EUREN FILMAUSSCHNITTEN FINDET!!!). Das Bisherige ist ihr zu gleichförmig, deshalb befürchtet sie falsche Interpretationen, **Sarkasmusvorwürfe** bzw. Vorwürfe, sie wolle Figuren vorführen u. Klischees (über schwarze Musik) bestätigen.

Julia findet grundsätzlich, dass sich Zusammenhänge selbst entlarven müssen u. nicht durch suggestive Montage (was schwierig sei, weil die Arbeit in diesem Seminar immer mit **Dekontextualisierung** verbunden ist). Sie regt die Kürzung einzelner Passagen bei Lisa an, weil sie darauf vertraut, dass Sarkasmusvorwürfe durch einen anderen Rhythmus abgewendet werden können.

Stefan teilt Lisas Befürchtung in ihrem konkreten Fall nicht. Im Gegenteil: Er findet verblüffend, wieviel in ihrer Aneinanderreihung an (auch historischer) "Wirklichkeit" über sog. schwarze Musik enthalten ist.

Auf Nachfrage zeigt Lisa dann noch eine kurze Montage:

@ 3. Sequenz **Lisa** (Gruppe 4):

Beschreibung: Bilder eines schwarzen Rollerskaterfahrers auf einer nächtlichen Kreuzung in Manhattan alternieren mit Aufnahmen eines jamaikanischen Plantagenarbeiters bei Tage – zwei höchst unterschiedliche Choreographien im Dokumentarischen. Lisa weist auf eine kurze Bewegung des Plantagenarbeiters hin, der eine Rohrzuckerstange ganz lässig, beinahe beiläufig in der Luft mit seiner Machete zerschneidet. Sorgenvolle Frage: Könnte das als ein Bild für schlechte Arbeitsmoral (od. ähnliche Stereotype) gelesen werden? Stefan sieht auch hier wieder den großen Zusammenhang: Sklavenarbeit, Sklavenmusik, Kräfteökonomie als Überlebensstrategie (der Arbeiter entstammt einem Film über Reggaemusik). Vor allem aber findet er ein grundsätzliches Motiv des Filmemachens in dem Ausschnitt – u. in seiner Auswahl durch Lisa: **Bewegungslust**. Stirnrunzeln bei Lisa u. Julia, denen das Thema zu ernst ist für eine solche Begrifflichkeit des Kunstgenusses ... Frank bringt ein: Genauso wie es beim Schnitt immer um die Frage geht, welches Bild dem ausgewählten Bild folgt u. welches ihm vorangeht, genauso wird es beim

Anfertigen längerer Sequenzen im Seminar um die Frage gehen, in welcher Reihenfolge u. Länge die Beiträge der einzelnen Teilnehmer kombiniert werden. Eine Sequenz entfaltet für sich allein stehend eine ganz andere Wirkung als im Zusammenhang mit anderen Sequenzen. Im Zusammenfügen entscheidet sich, welche Effekte das Einzelelement im ganzen Film hervorruft – ein Plädoyer, früh mit dem Aneinanderhängen mehrerer Einzelskizzen zu beginnen!

@ 2. Sequenz **Julia** (Gruppe 1):

Julia arbeitet weiter mit dem Konzept, aus dem längeren Ausschnitt aus Irena Vrkljans **BERLIN UNVERKÄUFLICH** mehrere thematische Blöcke, Kapitel zu entwickeln. Die Metapher von den Stäben: Jedes Kapitelthema wird Julia von einer Passage im Vrkljan-Film eingegeben. Diese Passagen sind wie Stäbe, die sie mit Material aus den anderen Ausschnitten umwickelt. Sie zeigt uns erste Skizzen zu den ersten drei dieser Kapitel:

1. **Ankommen** (diverse Ankunftsbilder im weitesten Sinne, auch Auftritte im Filmbild; s. Julia 2. Sitzung: mit Anknüpfungsmöglichkeit an das Bild vom Eintreten in die Institution dffb);

2. **Dead Poets** (das Thema Tod, v.a. mehrere Erschießungen ... Frank fällt auf, dass ein verwendeter Film **ABBILDER DES TODES** heißt u. auch geeignet wäre, dem Kapitel einen Namen zu geben; überhaupt: die Kinomythos des Schusses; Frank schwärmt von der Montage Julias mit der die Auslöschung ihrer Gemeinschaft pantomimisch darstellenden Indiofrau – u. steht mit dieser Begeisterung nicht alleine da);

3. **Spiele** (Film-Selbstbezüglichkeiten, z.B. im Text bei Vrkljan, als es dort um den Schauplatzcharakter eines bestimmten Geländes geht u. darum, wie das Gelände imaginierte Szenen u. Dialoge heraufbeschwört, eine offensichtliche Klage im Konjunktiv: Müsste gemacht werden, **WEIL** es bisher nicht gemacht, nicht gewürdigt wurde).

Wiederkehrende Ausschnitte neben Vrkljan: der Film über Bruno S., die Video-Animation mit Antikenkultur-Zeichen (Pyramiden, Griechensulpturen etc.) u. modernen Kriegsflugzeugen, S-Bahn-Motive, ein SciFi-Astronaut, die Indiofrau beim Open Air-Vorführen der argentinischen Kolonisationsgeschichte uvm. – bei der letzten Sitzung hatte Julia eine Ästhetik wilder Montage angekündigt (ihr Wort war "hektisch"); dieses Versprechen hat sie jetzt schon gehalten.

Am Schluss wünscht sich Frank, dass alle Seminarteilnehmer über Verwendungsmöglichkeiten innerhalb ihrer Sequenzen nachdenken in Bezug auf die dffb-Abspann-/Startbänder-Materialien.

Ganz am Schluss sehen wir die zwei neuen Ausschnitte unseres Bilder-Fundus:

- **ALICIA ERINNERT SICH**, 1984, v. Ursula Dieterich = 2 Frauen auf einem mit Bäumen umstandenen Parkweg; eine der beiden hat asiatische Features; Wechsel in einen barocken Park, die asiatisch aussehende Frau tritt in einer ebenfalls asiatisch anmutenden Maske hinter einer Pergola hervor; eine Gruppe von Menschen steht in Cocktail-Garderobe im leeren Raum eines alten Gebäudes, eine Frau singt "Summertime", ein Saxophonist ist auch dabei, alle stehen statisch, jeder für sich; Feuerwerk; dann ein Toter auf dem Bett)

- **DIE EWIGE STADT**, 1985, v. Silvana Abrescia-Rath = 180°-Schwenk Potsdamer Platz, West-Berliner Seite; Voice-over Dagmar Jacobsen sagt einen Text, in dem

häufig das Wort "Penthesilea" vorkommt; dann die wirkliche Dagmar Jacobsen in irgendwie antiker Tunika vor Wand eines alten Gebäudes, dann in einem Raum (dort mit einem Mann), Text rezitierend (Frank weiß: ein Text von Marco Polo), nicht ganz wie bei den Straubs.

Julia möchte keine weiteren Ausschnitte übernehmen (ihr Ausschnitte-Monster soll nicht noch größer werden). Deshalb wird die Vergabe dieser beiden Clips nicht nach der alphabetischen Regel, sondern nach Vereinbarung erfolgen.

Drangehängtes:

Die S-Bahnfahrt mit den zwei Ausreißerinnen (die eine gespielt von der jungen Barbara Sukowa), die Lisa in ihrer 1. Sequenz einsetzt, stammt aus dem Film WARUM BARBARA INS HEIM KOMMT von Brigitte Krause u. Tamara Wyss (dffb 1972, 20 Min.). Tamara Wyss ist vor wenigen Tagen gestorben. Hier der Wortlaut ihrer Mail zu ihren Filmausschnitten (vom 1.8.2015):

"Folgendes zum Angucken könnte ich vorschlagen:

**Warum Barbara ins Heim kommt;** ein Spielfilm ( mein einziger) mit der jungen Barbara Sukowa, damals hiess sie wohl noch Tietze mit Nachnamen. Der Film ist nicht so schlecht (habe vor 2 Jahren oder so ihn in einem Festival wiedergesehen) und ist auch Ausdruck einer bestimmten Zeit- der Heimkinderbewegung, ich glaube wir haben damals Ulrikes Meinhofs „Bambule“ gelesen.

Als Abschlussfilm habe ich einen Schulkampf in HH gedreht „wir sind hier der Kinder wegen“.

Ich würde aber stattdessen vorschlagen sich den Film **Kapverden Unabhängig**, Teil II : **die Kooperative von Varzea De Santana** anzusehen. Es war der Abschlussfilm von Günter Heidrich, zusammen mit ihm und Sophie Kotanyi haben wir diesen Film zu dritt gemacht, er bekam einen Preis in Leipzig. Als Scene gibt es z.B. eine schöne Auseinandersetzung zwischen den Männern und Frauen bei einer der Versammlungen, die Männer sind alle der Ansicht dass sie eine Erhöhung der Löhne verdienen, die Frauen aber nicht.

Dieser Film ist auch im Zusammenhang mit der Bewegung für Solidarität in der „3. Welt“ entstanden, die Kapverden waren gerade unabhängig geworden.

Soviel dazu

Viele Grüsse

Tamara" (Hervorhebungen von T.W.)

Der Mann, der bei Lisas 2. Sequenz am Küchentisch mit anderen dffb-Studenten des ersten Jahrgangs über die Zukunft der Filmschule redet u. mit deutlich österreichischem Akzent den Löwenanteil der Diskussion übernimmt, heißt also Günter Peter Straschek. Der hat 1975 bei Suhrkamp das "**Handbuch wider das Kino**" veröffentlicht: marxistisch-autoritärer Jargon, der so manche Filmkunst-Selbstverständlichkeit angreift. Damit ist er evtl. nützlich für Selbstbefragungen im Rahmen dieses Seminars. Für Hartgesottene ...