

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 19 (1967)
Heft: 12

Artikel: Was ist ein "Pop"-Film?
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-962366>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 21.12.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Es ist soweit

FH. Nun hat die integrale weibliche Nacktheit auch in den grossen, ernsthaften Spielfilm von Rang Einzug gehalten. In Antonionis «Blow up» nämlich, dem ersten Preisträger von Cannes läuft eine solche Dame herum, womit sie die letzte Bastion, die ihr noch widerstand, den künstlerischen Spitzentempel, erobert hat. Es gab Zeitungen, die darüber jubelten, wie wenn ein grosser Sieg errungen worden wäre, aber in Cannes gab es jedenfalls unter den Kritikern viele, die darob keineswegs begeistert waren, und darin sicher nicht einen «Sieg über die reaktionären Kräfte» erblickten. Auch uns, die wir uns in diesen Spalten kaum je der Prüderie schuldig machten, sind in mehrfacher Richtung vor Antonionis Szene Bedenken gekommen, die wir hier etwas zum Ausdruck bringen wollen, ohne das Problem in seiner Breite grundsätzlich aufzugreifen. Das wird wohl an der für den Herbst vorgesehenen Studienkonferenz der Interfilm in Holland der Fall sein.

Vielleicht ist das praktisch überflüssig, weil bei uns wahrscheinlich an manchen Orten die Zensur eingreifen wird, doch darum geht es hier nicht. Auch Antonioni scheint das nicht begriffen zu haben, als er bemerkte, er würde ein solches Beschneiden des Films durch die Zensur nicht tragisch nehmen. Aber glaubt er wirklich, dass ein Film durch Heranziehung des unbeschränkt Nackten gewinnen könne, dass zum Beispiel der künstlerische Wert eines solchen von der weiblichen Haut abhängig sei? Die Nacktheit vermag niemals Atmosphäre zu erzeugen, sie hilft dem Film nur, wenn sie unter grossen Vorsichtsmassnahmen und mehr andeutungsweise verwendet wird. Das zeigte sich schon beim ersten filmgeschichtlichen Beispiel, im Film «Ekstase» von Machaty, als 1934 Hedy Lamarr unbekleidet in einem Teich herum schwamm. Die Leute hielten damals den Atem an (sofern die Zensur nichts herausgeschnitten hatte), doch gegenüber dem, was heute zu sehen ist, war es eine fast unschuldig harmlose Szene, bei der es übrigens der Lamarr keineswegs wohl war. Man kann nicht umhin, in der Neuerwerbung, die der hochwertige Film hier errungen hat, einen Abstieg zu erblicken, ein Rennen nach immer stärkeren und dicker aufgetragenen, primitiven Reizen, eine Vergröberung und ein endgültiger Abschied von jeder Sublimierung, auf der letzten Endes ein grosser Teil der abendländischen Kultur bis jetzt beruhte.

Mag sein, dass der Notstand, in welchem sich der Kinofilm infolge der massiven Konkurrenz des Fernsehens befindet, nun auch in seinen höchsten Erscheinungsformen Anlass für den Film ist, sich nur noch mit derartigen direkten Voyeur-Mitteln behaupten zu können. Aber wir glauben, dass doch noch viele Zuschauer bei solchen Szenen, bei denen auch das letzte Schamgefühl ausgeschaltet wird, ein Unbehagen verspüren und sie zum mindesten als geschmacklos empfinden. Der heutige Mensch besitzt noch Schamgefühl; wäre das nicht der Fall, so brauchte niemand mehr in der heissen Jahreszeit Kleider anzuziehen, und die Kinos hätten keinen Grund mehr, Nacktes zu zeigen. So aber können sie Geld machen, indem sie das vorhandene Schamgefühl bewusst verletzen und Dinge zeigen, die sonst durch dieses unsichtbar sind. Aber hat dies ein Schöpfer hochwertiger Filme nötig? (Von den andern brauchen wir nicht zu reden, die benützen sowieso alles, was Geld einbringt).

Wir glauben, dass es sich nur um einen weiteren Rückschritt des Films in Richtung auf seine Jahrmarktsherkunft handelt. Wir können uns an keinen Film erinnern, in welchem eine Szene oder Situation das Vorhandensein völliger Nacktheit erforderte. Hier liegt auch der Unterschied zwischen Film und den Werken bildender Kunst. Die Venus von Milo etwa und viele andere unsterbliche Werke bis zur «Olympia» von Manet konnten nur in ihrer Nackt-

heit ihre einmalige künstlerische Höhe erreichen. Aber im Film sind es nur billige Konzessionen an ein keine höheren Ansprüche stellendes Publikum. Ja, noch schlimmer, solche Szenen dienen auch nicht selten dazu, schwache Stellen in der Gestaltung oder der Erzählung zu überbrücken, das Publikum durch die Sensation des Nackten von dem Mangel abzulenken. Der Regisseur versucht damit seine Unfähigkeit zuzudecken, sein Unvermögen, bestimmte Schwierigkeiten künstlerisch zu bewältigen.

Nicht ohne Sorgen vermögen wir in die Zukunft zu blicken. Es ist damit zu rechnen, dass die Produzenten noch mehr als früher Nacktheitsszenen, womöglich immer gewagtere, von ihren Regisseuren verlangen werden. Dann wird es aus sein mit Leuten wie Chaplin, Eisenstein, Dreyer, Clair, Bresson. Aber auch für bedeutende Schauspieler wird beim Film Schluss sein; kann man sich eine Duse, eine Garbo, eine Magnani, eine Masina usw. in wertlosen Nacktheitsszenen denken? Es wird immer schwieriger, ja unmöglich werden, eine Liebesszene zu spielen, ohne dass sie einem banalen Strip-tease gleicht. Es ist deshalb möglich, dass die Geschichte des Films heute eine immer bedenklichere Wendung nimmt. Auch werden die Filme immer monotoner werden, immer jüngere Darsteller werden herangezogen werden müssen, die Kunst des grossen Spiels wird langsam verlöschen, die hübsche, nackte Null wird die grosse Künstlerin verdrängen, die überflüssig wird. Rückschauend wird später erkannt werden, dass das Signal dazu Antonioni gegeben hat, als er erstmals in einen sonst hochwertigen Film integrale, durch die Umstände keineswegs bedingte Nacktheitsszenen einführte. Er hat damit das schlechte Beispiel gegeben; alle kleineren können sich jetzt auf ihn berufen. Soweit ist es heute, sicher nicht zum Vorteil des Kinofilms und seines Ansehens in der Welt.

Was ist ein «Pop»-Film?

FH. «Pop»-Filme fristeten bisher in New York nur in Kellerlokalen und ähnlichen Bohème-Lokalitäten in Greenwich-village ein Dasein für fanatische, non-konformistische Aussenseiter. Sie heissen denn auch «Untergrund»-Filme. Doch bekanntlich gibt es «oben» eine Gesellschaftsschicht, zu deren Konformismus es gehört, möglichst unkonformistisch zu scheinen und alles Abseitige «entzückend» zu finden, je absurder, desto lieber. Hier hat die Bohème eine Chance, brav bürgerlich zu werden und schön Geld zu verdienen. Und sie hat sie auch immer wieder benützt. «Warum sollte ich mir nicht ein paar fette Bourgeois im Stall halten, die gut bezahlen?» äusserte Flaubert schon vor bald 100 Jahren.

Dasselbe hat sich wohl Andy Warhol gesagt, als die Frage an ihn herantrat, ob er seinen neuesten «Pop»-Film «Die Mädchen des Hotels Chelsea» nicht einer Kette der gewöhnlichen, von ihm sonst so satirisch karikierten Bourgeois-Kinos zur Vorführung überlassen wolle, die gar nichts Avantgardistisches an sich haben. Und dazu musste es ihn mit Genugtuung erfüllen, dass er, den man als den Hohenpriester der «Pop»-Kunst, als den Spiritus rector des «Untergrund-Films» bezeichnete, von den mächtigen, selbstbewussten «Filmkaufleuten» plötzlich ernst genommen wurde. Vielleicht war auch ein klein wenig Eitelkeit dabei, denn er interessiert sich doch immer für die bürgerliche Gesellschaft, so sehr er sich über sie lustig zu machen pflegt, kommt sich sozusagen als ihr Oskar Wilde vor. Er erscheint stets an den elegantesten und formellsten Parties von New York in tadelloser Smoking-Jacke, allerdings

mit schmutzigen Blue Jeans voller Farbflecken, und silbrig gefärbten Haaren.

Wie kam er denn zum Film? Wo hat er dieses Handwerk gelernt? Nirgends. Sohn eines Arbeiters aus Pennsylvania, kam er bleich und blond und unwahrscheinlich scheu mit 24 Jahren nach New York, mit nichts als einem mittelmässigen Mal-Talent, keiner Schulung und mit noch weniger Geld. Er zeichnete für eine Frauenzeitschrift Schuh-Reklamen und konnte sich mit der Zeit eine kleine Wohnung im Bohème-Viertel von New York leisten. Vor 10 Jahren stellte er erstmals aus: eine Serie von Füssen, alle Filmdiven oder bekannten Persönlichkeiten gehörend. Niemand beachtete die Ausstellung. Aber als 1962 die Pop-Malerei explodierte, wurde er über Nacht eine absolute Berühmtheit. Eines seiner Bilder wurde geradezu zu deren Symbol. Grosse Galerien, wie die «Modern Art» kauften seine Bilder. Als aber 1963 die Pop-Malerei einen relativen Rückgang erlitt, fing er an Filme zu machen. Er begann irgendwelche Aktion, auch die allerbanalste, im Film über Stunden und Stunden zu wiederholen, mit einer zur Verzweiflung treibenden Monotonie und Langsamkeit. Dem Film gab er den Namen der gezeigten Handlung. «Der Schlaf», sein erster, 1963 geschaffene Film, zeigt während 8 Stunden nichts anderes als einen Mann, der schläft. «Essen» zeigte einen Laien, der während zwei Stunden nichts tut als zwei Pilze zu essen. «Der Kuss» zeigt während Stunden nichts anderes als 10 Pärchen, die sich küssen. Begreiflich seine Aeusserung: «Mir gefällt das Filmmachen. Es ist sehr leicht». Er bewegt bei der Aufnahme niemals den Aufnahmeapparat, «weil das ermüdend ist», und fotografiert alles aus der immer gleichen Einstellung heraus. Und alles, was auf dem Film ist oder nicht ist, setzt er zusammen, so wie es aus dem Apparat kommt. Es wird nichts weggeschnitten, auch nicht die leeren Stellen, und es gibt auch keine Montage. Seine Theorie lautet: «Die Idee ist ohne Bedeutung. Jede Sache ist die gleiche wie die andere. Was einer aufnimmt und wie er es aufnimmt, ist ohne Bedeutung. Nur wenn wir im Film einen Schritt zurückgehen, können wir einen nach vorwärts tun.» Und, was interessant ist, einige Kritiker geben ihm, wohl mit einem Seitenblick auf die Konkurrenz des Fernsehens, recht. So schreibt die angesehene Zeitschrift «Film Culture», die ihm den «unabhängigen Filmpreis» verlieh: «Indem Warhol mit den einfachsten Bildern fast besessen Notiz von der täglichen Aktivität des Menschen nimmt, hat er den Film zu seinem Ursprung zurückgebracht, zu den Tagen von Lumière, zu einem Prozess der Verjüngung und Reinigung».

So ermutigt, braucht man sich nicht zu wundern, dass Warhol seitdem eine Menge Filme produziert hat. Manchmal erzeugt er zwei an einem Tag. Bekannt geworden ist seine «Prostituierte», die am Filmfestival von Los Angeles den ersten Preis erhielt, aber auch «Salomé und Dalila», «Der Haarschnitt», «Unordentliches Leben» und «Das Gebäude», der längste und damit nach unseren Begriffen der langweiligste Film, werden in New Yorker avantgardistischen Kinos immer wieder gezeigt.

Die New Yorker Gesellschaft läuft ihm heute nach. Die Snobs rühmen seinen Film. «Die Mädchen von Chelsea», den ersten, von den kommerziellen Kinos übernommenen Film Warhols. Selbst die grosse «New York Times» besprach ihn eingehend. «Andy Warhol, der Führer dieser maratonischen Pop-Nicht-Filme, hat hier einen Pop-Film geschaffen, der nur 4 Stunden dauert, der Farbe, Bewegung, und einen Dialog enthält. Es ist noch zu früh, um zu sagen, ob Warhol ein Genie sei oder Mystifizierer, aber nach diesem seinem letzten Film ist es unmöglich, zu bestreiten, dass er einen höchst eigenen Stil besitzt.»

Unter den jungen Damen der Gesellschaft gilt es heute als Auszeichnung, in einem Pop-Film von Warhol zu spielen. Mit Jane Holzer, dem «Mädchen des Jahres» fing es 1964 an. Und dann ging es weiter. Andy öffneten sich auf diese Weise die exklusivsten Kreise New Yorks, während umgekehrt die jungen Damen in die Welt der Kunst und des Films Zugang erhielten. Dieser Protektion hat Andy es wohl zu verdanken, dass sein neuester Film in die normalen Kinos gelangen konnte. Damit ist der Pop-Film, den viele ernsthafte Kritiker als langweilig und infantil bis zum äussersten betrachten, endgültig salonfähig geworden. Vier Stunden auf die Leinwand starren, auf der immer das Gleiche geschieht, ist das nicht «entzückend?»

G. W. Pabst †

G. W. Pabst, jedem Filmfreund ein fester Begriff, ist im 82. Lebensjahr in Wien gestorben.

Der aus Böhmen stammende Oesterreicher begann seine künstlerische Laufbahn in der Schweiz, und zwar 1905 in Zürich. Darauf wurde er ans Stadttheater St. Gallen engagiert. Zeit seines Lebens hat er sich damit amüsiert, schweizerdeutsche Kraftausdrücke, die er anscheinend eifrig gelernt hatte, bei mehr oder weniger passenden Gelegenheiten zum Besten zu geben, was seinem charmanten Oesterreichertum jedoch keinen Abbruch tat. Seine Lebensreise führte ihn rasch über viele Stationen, darunter schon früh ans deutsche Theater in New York. Vom 1. Weltkrieg in Frankreich überrascht, wurde er während dessen ganzer Dauer als feindlicher Ausländer interniert.

Nach einem kurzen Aufenthalt in Wien begann 1921 seine Karriere in Berlin beim Film. Hier konnte er die in Amerika erworbenen Regiekenntnisse verwerten, zuerst als Regisseur des heute vergessenen Films «Der Schatz» 1923. Erst sein nächster Film «Die freudlose Gasse» 1923 brachte ihm den Durchbruch in die Filmwelt, wobei allerdings mithalf, dass Greta Garbo eine Hauptrolle darin spielte. Der Film zählt heute mit Recht zu den Stummfilmklassikern, er enthält schon alle Qualitäten, die Pabst auszeichneten. «Die Büchse der Pandora» nach Frank Wedekind 1928 war ein weiterer Erfolg, wenn auch weniger ausgesprochen.

Mit dem Tonfilm machte er sich schnell vertraut, und schon sein erster «Westfront 1918», ein pazifistisches Werk, glückte ihm. Nach einigen Unterhaltungsfilmen mit Henny Porten, die heute vergessen sind, schuf er dann die Klassiker «Die Dreigroschenoper» und «Kameradschaft», die zum unvergänglichen Bestand der immer wieder gespielten Spitzenfilme der Filmgeschichte gehören.

Bei Hitlers Machtergreifung ging er nach Frankreich, wo er mit Feodor Schaljapin in der Titelrolle den «Don Quichotte» schuf. Sein scharfer Blick für Talente erlaubte ihm, so hervorragende Kräfte wie Viviane Romance, Jean Louis Barrault, Pierre Blanchard, Louis Jouvet und Micheline Presle für den Film zu entdecken. Der Kriegsausbruch überraschte ihn während einer Erkrankung in Deutschland, wo er bis 1945 trotz Drängen von Goebbels nur zwei unbedeutende und vergessene Filme schuf. 1948 erschien dann «Der Prozess», eine Abrechnung mit dem Antisemitismus, wofür er in Venedig den grossen Preis erhielt. Seine weiteren Werke, auch sein letztes, die Darstellung der letzten Tage Hitlers im Führerbunker «Der letzte Akt» (1955) erreichten die frühere Höhe nicht mehr.

Pabst hat dem guten Film unvergessliche Dienste geleistet und sein Name wird bleiben, solange es noch Filmarchive für wertvolle Filme gibt.