

18

Film as a Subversive Art: Amos Vogel and Cinema 16

Regie: Paul Cronin



Land: Großbritannien 2003. **Produktion:** Sticking Place Films (London). **Regie, Produzent:** Paul Cronin. **Mitarbeit:** Marcel Fitzmaurice. **Kamera:** Gavin Syevens. **Schnitt:** Franz Walsch. **Ton:** James Compton. **Tonmischung:** Nick Adams. **Musik:** Adam Meggido, Orphy Robinson. **Produzent:** Guillaume Meister. **Kamera:** Guy Beauchard. **Zweite Kamera:** Jean-Baptiste Clamence. **Recherche:** Elsie Beckmann. **Produktionsleitung:** Paul Hackett.

Mitwirkende: Amos Vogel, Marcia Vogel, Jack Goelman, Scott MacDonald.

Format: Digi Beta PAL (aufgenommen auf DV-Cam unter Verwendung von 16mm-Archivmaterial), Schwarzweiß und Farbe.

Länge: 56 Minuten.

Sprache: Englisch.

Uraufführung: 11. Oktober 2003, Denver Film Festival.

Weltvertrieb: Sticking Place Films, Ltd., 26 Highcroft North Hill, London N6 4RD, Großbritannien. Tel.: (44-20) 8340 4612, Fax: (44-20) 8374 0638. E-mail: pauljcronin@hotmail.com
www.thestickingplace.com

Inhalt

FILM AS A SUBVERSIVE ART ist ein einstündiges filmisches Porträt von Amos Vogel, dem Gründer des New Yorker Filmfestivals und des bedeutendsten und einflussreichsten amerikanischen Filmclubs Cinema 16, der 1938 aus Österreich emigrieren musste und heute zweiundachtzigjährig in New York lebt.

1947 eröffnete Amos Vogel in New York einen Filmclub namens Cinema 16, der sich zeitweilig rühmen konnte, Tausende von Mitgliedern zu haben, darüber hinaus den Anstoß zur Gründung eines amerikaweiten Netzwerks kleinerer Filmclubs gab und zum Entstehen der sehr reichen Tradition der Nachkriegsfilmkultur, die in den Vereinigten Staaten noch heute existiert, beitrug. Den Zuschauern von Cinema 16 wurde eine große Auswahl an Filmformen geboten, die häufig absichtlich so ausgewählt waren, dass die konventionellen Erwartungen des Publikums nicht erfüllt wurden, manchmal, um die Zuschauer zu provozieren, manchmal, um sie zu schockieren, und zu denen Werke der Avantgarde, Dokumentarfilme aller Art, experimentelle Animationsfilme sowie ausländische oder unabhängige Spielfilme und Kurzfilme gehörten, die in den Vereinigten Staaten keinen Verleih hatten.

Von Anfang an war Vogel entschlossen zu zeigen, dass es eine Alternative zum Massenkino gab. Zunächst konzentrierte er sich auf Non-fiction;

Synopsis

An hour-long filmed profile of Amos Vogel, 82-year old New York resident and Austrian 'emigré', founder of the New York Film Festival and America's most important film society, Cinema 16.

In 1947, Amos Vogel established a film club in New York called Cinema 16, the most important and influential film society in American history. At its height it boasted thousands of members, inspired a nationwide network of smaller film societies, and gave birth to the very rich tradition of post-war film culture that still exists in the United States. The audiences of Cinema 16 were presented with a wide range of film forms, often programmed so as to confront – and sometimes to shock – conventional expectations, including works of the avant-garde, documentaries of all kinds, experimental animation, and foreign or independent features and shorts not in distribution in the United States.

From the very beginning, Vogel was determined to demonstrate that there was an alternative to industry-made cinema. Initially concentrating on non-fiction, he became the first programmer to show the works of Cassavetes, Kluge, Oshima, Ozu, Polanski, Rivette and Resnais (among many others) to American audiences. Vogel saw himself as a special breed of educator, using an exploration of cinema history and current practice not only to develop a more complete sense of the myriad experiences film culture had to offer, but also to invigorate the potential of citizenship in a democracy, and cultivate a sense of global responsibility.

FILM AS A SUBVERSIVE ART: AMOS VOGEL AND CINEMA 16 tells the story of Cinema 16 through a vivid compilation of images and sounds which will include a selection of newly filmed interviews with Amos Vogel – erudite and charismatic on-camera – and historian Scott MacDonald, author of a recent book about Vogel and Cinema 16. Vogel is filmed in various New York locations that are pertinent to the history of Cinema 16 and to New York film culture in general. FILM AS A SUBVERSIVE ART uses rostrum shots of material from Vogel's extensive archive, which includes many

später war er der erste, der dem amerikanischen Publikum Filme von Cassavetes, Kluge, Oshima, Ozu, Polanski, Rivette und Resnais (um nur einige zu nennen) präsentierte. Vogel betrachtete sich als eine besondere Art von Pädagoge, der sich mit der Geschichte und Gegenwart des Films nicht nur beschäftigte, um einen umfassenderen Sinn für die Myriaden von Erfahrungen zu entwickeln, die die Filmkultur anzubieten hat, sondern auch um das gesellschaftliche Potential innerhalb einer Demokratie zu stärken und den Sinn für ein globales Verantwortungsbewusstsein zu kultivieren.

Der Film erzählt die Geschichte von Cinema 16 anhand einer lebendigen Zusammenstellung von Bildern und Tönen, zu denen auch eine Auswahl kürzlich entstandener Interviews mit Amos Vogel sowie dem Historiker Scott MacDonald gehört, dem Autor eines aktuellen Buches über Amos Vogel und Cinema 16. Vogel wird an verschiedenen Orten in New York gezeigt, die für die Geschichte von Cinema 16 und die New Yorker Filmkultur im Allgemeinen von Bedeutung sind. Außerdem zeigt der Film Material aus Vogels umfangreichem Archiv, darunter aufwändig gestaltete Kataloge und Broschüren, sowie Ausschnitte aus einigen Filmen, die zwischen 1947 und 1963 im Cinema 16 gezeigt wurden – darunter Roman Polanskis *Dwaj Ludzie z szata* (*Zwei Mann und ein Schrank*, 1958), der berüchtigte Nazi-Propagandafilm *Der ewige Jude* und der einzige Film des legendären New Yorker Pressefotografen Weegee.

Der Regisseur über seinen Film

FILM AS A SUBVERSIVE ART: AMOS VOGEL AND CINEMA 16 erzählt die Geschichte eines unbesungenen Helden des Weltkinos. Wenngleich er selbst nicht einen einzigen Film gemacht hat, war Amos Vogel doch eine bahnbrechende Kraft, was die Vorführung und den Verleih des europäischen und asiatischen Films in den USA und über die USA hinaus anging – ganz zu schweigen von seiner Förderung der amerikanischen Avantgarde. FILM AS A SUBVERSIVE ART zeigt, wie Vogel Amerikas größten Filmclub ins Leben rief und sechzehn Jahre lang leitete. Er zeigt auch, wie eng das private und öffentliche Leben eines Menschen, der einen solchen Weg wählt, miteinander verbunden sind.

Dieser Film wird die dokumentarische Form nicht revolutionieren, aber in einem jungen Filmemacher, der ahnt, dass irgendwo, um es mit Vogels Worten zu sagen, eine „andere Welt des Kinos“ existiert, hoffentlich etwas entzünden können.

Interview mit Paul Cronin

Frage: Was war der Ausgangspunkt für diesen Film?

Paul Cronin: Letztes Jahr habe ich ein Buch über den deutschen Regisseur Werner Herzog veröffentlicht, einen Interviewband, an dem ich fast zwei Jahre lang gearbeitet habe. Während der Recherche fiel immer wieder der Name Amos Vogel. Dessen Buch 'Film as a Subversive Art' hatte ich vor einigen Jahren gelesen und faszinierend gefunden – daher habe ich auch den Titel für meinen Film entlehnt. Aber erst nachdem Werner vorgeschlagen hatte, ich solle bei meinem nächsten Aufenthalt in New York mit Amos in Kontakt treten, begann ich mich wirklich mit dessen Leben und Werk zu beschäftigen.

Beinahe sofort wurde mir klar, dass es hier um eine Geschichte ging, die erzählt werden musste. Ich hatte das Gefühl, dass das nicht nur eine historische Geschichte war über einen zweiundachtzig Jahre alten Mann und das, was er in den letzten fünfzig Jahren geleistet hat. Die Geschichte von Amos Vogel und Cinema 16 übte aufgrund des Zustands

beautifully designed catalogues and leaflets, and also includes excerpts from a selection of films screened at Cinema 16 between 1947 and 1963, including Roman Polanski's *Two Men and a Wardrobe*, the infamous Nazi propaganda film *The Eternal Jew*, and the only film made by legendary New York press photographer Weegee.

Director's statement

FILM AS A SUBVERSIVE ART: AMOS VOGEL AND CINEMA 16 is the story of a an unsung hero of world cinema. Though he never made any films himself, Amos Vogel was a pioneering force in the exhibition and distribution of European and Asian cinema in the United States and beyond, to say nothing of his advancement of the American avant-garde. FILM AS A SUBVERSIVE ART – the title is taken from Vogel's own 1974 book – shows how Vogel created and ran for 16 years what became America's largest film club. It shows how, should he choose it, every element of a man's life, private and public, are linked.

This film is not going to revolutionise the documentary form, but hopefully it might spark something in a young filmmaker who suspects there is, to use Vogel's words, "another world of cinema" out there.

A Discussion with Paul Cronin

Question: What was your starting point for this film?

Paul Cronin: Last year I published an interview book with the German director Werner Herzog, a project I spent nearly two years on. While researching the book, Amos Vogel's name came up again and again. I had read his book 'Film as a Subversive Art' some years before and had found it fascinating – it's where I stole the title of my film from. But it was only after Werner suggested I contact Amos when I next went to New York that I really started looking into his life and work. Almost immediately, I could see there was a story here that needed to be told. I felt that it wasn't merely an historical tale, one about an 82-year-old man and what he had achieved 50 years previously. The story of Amos Vogel and Cinema 16 resonated strongly with me because of the state of "film culture" that exists today. It seems that the problems Amos encountered in the 1940s and 1950s in trying to get New York audiences to spend their time watching what might be called "less mainstream" cinema are, today, even more acute than they were back then. Even in my relatively short lifetime as a filmgoer it is more difficult today to find the kinds of films that Amos screened at Cinema 16 – avant-garde cinema, experimental animation, science and history documentaries, European shorts – than it was ten or fifteen years ago. Even in major metropolises like New York and London there exist only extremely limited opportunities to see this sort of cinema, while television seems to have lost its way completely when it comes to screening a wide-ranging cross-section of world cinema.

I realised that by telling Amos' story in a very tangible and simple way, I could produce a film that could convey the

der heutigen 'Filmkultur' eine starke Wirkung auf mich aus. Es scheint so, als wären die Probleme, denen Amos in den vierziger und fünfziger Jahren begegnete, als er versuchte, das New Yorker Publikum zu motivieren, sich Filme anzusehen, die man als nicht ganz zum Mainstream gehörig bezeichnen könnte – als wären diese Probleme heute noch gravierender, als sie es damals waren. Sogar angesichts der relativ kurzen Spanne meines Lebens als Kinogänger scheint es mir heute schwieriger, die Art von Filmen zu finden, die Amos im Cinema 16 gezeigt hat – Avantgardefilme, experimentelle Animationsfilme, Dokumentarfilme zu wissenschaftlichen und historischen Themen, europäische Kurzfilme –, als das noch vor zehn oder fünfzehn Jahren der Fall war. Selbst in Metropolen wie New York und London gibt es nur extrem wenige Gelegenheiten, diese Art von Filmen zu sehen, während das Fernsehen völlig davon abgekommen zu sein scheint, einen groß angelegten Querschnitt des internationalen Films zu zeigen. Ich erkannte, dass ich, indem ich die Geschichte von Amos auf sehr konkrete und einfache Weise erzählte, einen Film realisieren konnte, der die wichtige Idee vermitteln kann, dass man, um 'wahre Filmkultur' zu finden, weiter gehen muss als bis zum nächsten Multiplex-Kino. In diesem Sinne beinhaltet der Film meines Erachtens einen wichtigen Gedanken, der es wert ist, dass man ernsthaft über ihn nachdenkt.

Frage: Wie haben Fernsehsender auf diesen Film reagiert?

P.C.: Dieses Fehlen eines Forums für alles, was nicht Mainstreamfilm ist – unabhängig davon, ob es um Kinos geht oder um Videoläden oder Fernsehsender –, empfinde ich persönlich als umso dringlicher, weil verschiedene Fernsehsender es abgelehnt haben, *FILM AS A SUBVERSIVE ART* zu zeigen. Die Zuständigen behaupteten zwar, dass der Film ihnen gefallen würde, begründeten dann aber ihre Entscheidung, ihn nicht zu senden, damit, dass „niemand weiss, wer Amos Vogel ist.“ In meinen Augen geht diese Begründung am Sinn des Films total vorbei. Die eigentliche Botschaft des Films lautet, dass es möglich ist, gegen die 'Disneyfikation' unserer Kultur zu kämpfen, und die Geschichte von Amos berührt dieses Thema gewissermaßen. Wie er am Ende des Films sagt: „Ich glaube, dass alles, was Cinema 16 damals zu tun versucht hat, heute so wertvoll ist wie zu der Zeit, in der ich damit begann.“

Frage: Sie sagen, dass die Probleme, die Vogel dabei hatte, für Cinema 16 ein Publikum zu gewinnen, auch heute sehr verbreitet sind; aber ein Unterschied zwischen heute und damals besteht darin, dass in den Fünfzigern wahrscheinlich viele Menschen nichts davon wussten, dass es, um Vogel zu zitieren, „eine andere Welt des Kinos“ gibt.

P.C.: Das ist vermutlich richtig. Für den Großteil des amerikanischen Publikums, ob in großen oder kleinen Städten, gab es nichts anderes als Hollywood. Nur wenige Jahre später sollte die Idee des 'independent cinema' jedoch weite Verbreitung finden. Außergewöhnlich an Amos' Leistung ist, dass er zehn Jahre, bevor eine Gestalt wie John Cassavetes – der von vielen für den Paten des unabhängigen Films gehalten wird – überhaupt eine Kamera in die Hand nahm, Filme vorgeführt hat, „die Sie sonst nirgendwo zu sehen bekommen“, um ein Cinema-16-Poster zu zitieren. Und natürlich war es Amos, der Cassavetes' 1959 entstandenen Debut-Film *Shadows* als erster zeigte. (...)

Frage: Können Sie erklären, was Vogel damit meint, wenn er Film als eine „subversive Kunst“ beschreibt?

P.C.: Amos behauptet nicht, dass jeder Film subversiv ist – auf das durchschnittliche Hollywood-Produkt trifft diese Kategorie zum Beispiel gewiss nicht zu. Was er damit artikulieren möchte, ist, dass Kino wie alle Kunstformen – und Film ist für ihn definitiv eine solche – das

important idea that in order to find real "film culture," you have to look further than to your local multiplex. In this sense the film contains, I believe, an important idea worth serious contemplation.

Question: How have television stations reacted to the film?

P.C.: This notion of the lack of a forum for anything but mainstream film, whether it be in the cinemas, video stores or on television, is all the more acute for me personally because several television stations have rejected *FILM AS A SUBVERSIVE ART*. While they claimed to like the film, their reason for deciding not to screen it was that "No one knows who Amos Vogel is." To me, this misses the entire point of the film. What the film is really about is that it is possible to fight against the "Disneyfication" of our culture, and Amos' story is, to a certain extent, tangential to this. As he says at the end of the film, "I believe that everything Cinema 16 attempted to do in those days remains as valid today as when I first started."

Question: You say that the problems Vogel had in attracting audiences to Cinema 16 are endemic today, but one difference between now and then is that in the 1950s, unlike today, many people probably didn't know that there was, to quote Vogel, "another world of cinema out there."

P.C.: I think that's probably correct. For most American audiences, whether they lived in big cities or small towns, Hollywood was all there was. It was only years later that the idea of "independent cinema" became common currency. This is what is so extraordinary about Amos' achievements: ten years before a figure like John Cassavetes – considered by many to be the godfather of independent film – even picked up a camera, Amos was screening films that "you cannot see elsewhere" – to quote from one of Cinema 16's posters. And of course, once Cassavetes did make his first film *Shadows* in 1959, Amos was the first person to screen it. (...)

Question: Could you explain what Vogel means when he describes film as a "subversive art"?

P.C.: Amos isn't saying that every piece of cinema is subversive – certainly not the average Hollywood product. What he is articulating here is that like all forms of art – and film is, for him, most definitely an art form – cinema has the potential to make audiences look at things in a completely new way. For Amos, anything that changes the prevailing mode of expression is "subversive": "When an abstract film, for example, is successful, it shows forms and colours and offers us sounds that show reality in a new and sometimes startling way, very different from our everyday lives. And yet we find beauty and satisfaction in looking at these images. There is a subversion of what previously had been our reality." (...)

Question: You say that Amos had trouble getting audiences interested in Cinema 16, but what's amazing is that he succeeded in bringing thousands of people to these films every week.

P.C.: It's extraordinary that New York responded the way it did to Cinema 16. Amos was pulling in numbers that con-

Potential hat, ein Publikum dazu zu bringen, die Dinge auf neue, ungeahnte Weise zu betrachten. Für Amos ist alles, was die vorherrschende Manier sich auszudrücken verändert, 'subversiv': „Wenn ein abstrakter Film, zum Beispiel, gelungen ist, bietet er uns Formen und Farben und Klänge, die die Wirklichkeit auf neue und mitunter überraschende, vom alltäglichen Leben sehr unterschiedliche Weise zeigen. Und doch finden wir Schönheit darin, finden Befriedigung beim Betrachten dieser Bilder. Das, was vorher für uns die Realität war, wurde so zum Gegenstand der Subversion.“ (...)

Frage: Sie sagen, dass Amos Schwierigkeiten hatte, das Interesse des Publikums für Cinema 16 zu wecken. Was dann aber verblüfft, ist der Umstand, dass er am Ende jede Woche Tausende von Menschen dazu brachte, sich diese Filme anzusehen.

P.C.: Es ist ganz außergewöhnlich, dass New York so auf Cinema 16 reagierte, wie es dies tat. Amos zog Werke an Land, auf die manch ein auf Avantgarde spezialisierter Programmgestalter heutzutage gelinde gesagt sehr neidisch wäre. Die Fotografien, die das brechend volle Needle-Auditorium zeigen, sind in dieser Hinsicht bemerkenswert. Es gibt vermutlich viele Gründe, warum Cinema 16 jede Woche dreitausend Menschen zu seinen Vorführungen lockte und warum es sich einer Mitgliederliste mit sechstausend Eintragungen rühmen konnte. Scott MacDonald nennt wahrscheinlich einen davon, wenn er im Film erklärt, dass die Hayes-Behörde (der sogenannte Hayes-Code bestimmte seit 1934 die amerikanische Filmzensur; A.d.R.) in den Vorkriegsjahren „jede seriöse Tendenz im amerikanischen Kino“ unterdrückte, was es mit sich brachte, dass „die Fähigkeit des Publikums, mit realistischen Stoffen umzugehen, beinahe gänzlich verkümmert“ war.

Ebenso interessant ist es, wer an Cinema-16-Vorführungen teilnahm. Weil es sich um einen Filmclub handelte und Amos bis zum heutigen Tag ein eifriger Archivar ist, verfügt er über alle möglichen Daten, die mit den Mitgliedschaften zusammenhängen. Es wäre ein faszinierendes Projekt, sie durchzuarbeiten und im Einzelnen zu sehen, wer in den Fünffzigern daran interessiert war, diese Art von Filmen zu sehen – während einer Zeit, die, wie Scott MacDonald anmerkt, die vielleicht konservativste in der amerikanischen Geschichte war. Ich bin sicher, dass bei einer solchen Revision viele bekannte Namen ans Licht kämen. Jack Goelman, der mit Amos für Cinema 16 arbeitete, hat mir erzählt, dass er mehr als einmal die Hintertür des Needle-Auditoriums geöffnet habe, um nach dem Verlöschen der Lichter Marlon Brando hereinzulassen. (...)

Frage: Der Film scheint sich in gleichem Maße mit der Person Amos Vogel wie mit dem Programmplaner und Filmhistoriker Amos Vogel zu befassen.

P.C.: Absolut, das habe ich von Anfang an so geplant. Nach meinem Dafürhalten wäre nicht viel gewonnen, wenn man Amos' Leben von seiner Arbeit trennen würde. Nur in den ersten sechs oder sieben Minuten des Films geht es um Amos' Leben vor dem Aufbau von Cinema 16. Es gibt sogar eine Szene mit ihm und seiner Frau Marcia, in der die beiden über ihre Hochzeit sprechen. Sechs, sieben Minuten sind in einem Film wie diesem eine Ewigkeit, aber ich wollte ein gewisses Maß an Hintergrundinformation über seine frühe Zeit in Wien und die erzwungene Emigration nach New York geben und dazu, wie sein europäisches Feingefühl mit der aufdringlichsten und aufregendsten Stadt der Vereinigten Staaten, wenn nicht der Welt, zusammenprallte. Vielleicht kommt der Film ein wenig langsam in Bewegung – ein Kardinalfehler im Hinblick auf eine Fernsehauswertung –, aber es war mir wich-

temporary curators of the avant-garde would be very envious of, to say the least. The photographs that show Needle Auditorium full to the brim are remarkable in this respect. There are presumably many reasons why Cinema 16 attracted 3,000 people a week to its screenings, and why it boasted a membership roster of 6,000 members. Scott MacDonald puts his finger on perhaps one of them when he explains in the film that the Hayes office had repressed "every serious tendency in American cinema" in the pre-war years, which meant audiences had been "almost soporific in terms of their ability to deal with realistic things". What is also interesting is who attended Cinema 16 screenings. Because it was a film club, and Amos remains to this day a diligent archivist, he has all the membership details. It would be a fascinating project to go through them and see exactly who was interested in seeing these kinds of films in the 1950s, which as Scott Macdonald points out was perhaps the most conservative moment in American history. To do so would, I'm sure, reveal many familiar names. Jack Goelman, who worked with Amos at Cinema 16, told me that on more than one occasion, he would open the back door of Needle Auditorium once the lights had gone down to let Marlon Brando in. (...)

Question: The film seems to be as much about Amos Vogel the man as about Amos Vogel the curator and film historian.

P.C.: Absolutely, this was something I planned from the very start. To me there is not much to be gained by distinguishing Amos' life from his work. The opening six or seven minutes of the film is taken up with Amos' life before he set up Cinema 16. There is even a scene with him and his wife, Marcia, talking about their wedding. Six or seven minutes in a film like this is an eternity, but I wanted to give a certain amount of background information about his early life in Vienna and his forced emigration to New York because of what I mentioned earlier – how his European sensibilities smacked up against the brashest and most exciting city in the United States, if not the world. Maybe the film is a little slow in getting started – a cardinal sin when it comes to television – but I felt it was important for the viewer to understand just where Amos came from. As he says in the film, "you have to understand that this entire political background was with me at all times. It was a very strong force, and has remained a very strong force all throughout my life."

Question: How did you structure the film?

P.C.: I had many hours of interviews with Amos, and many more clips from films that I could have used. But I wanted to keep the film down to an hour in length, and knew from the start that much of this material would not be used. Contrary to the credits of the film, because of lack of money, I did everything myself – including the camerawork and editing. This meant I was able to edit the story I wanted to tell while researching and shooting, and so when it came to assembling the final film I was, from the start, fairly certain what I wanted to include and what needed to be left out.

tig, dass der Zuschauer versteht, wo Amos herkommt. Er äußert sich im Film auch in diesem Sinne: „Du musst verstehen, dass dieser ganze politische Hintergrund mich immer begleitet hat. Er war von sehr großer Bedeutung für mich, und das blieb mein ganzes Leben lang so.“

Frage: Wie fanden Sie die Struktur für Ihren Film?

P.C.: Ich hatte viele Stunden Interview-Material mit Amos, dazu jede Menge verwendbarer Filmausschnitte. Ich wollte diesen Film jedoch unter einer Stunde Länge halten und wusste von Anfang an, dass viel Material ungenutzt bleiben würde. Im Gegensatz zu dem, was der Vorspann des Films angibt, habe ich aus finanziellen Gründen alles selbst gemacht – einschließlich Kamera und Schnitt. Das bedeutete, dass ich in der Lage war, Recherche und Dreharbeiten mit einem meinen Bedürfnissen entsprechenden Schnitt zu verbinden. Bei der endgültigen Zusammenstellung des Films wusste ich also schon im Voraus genau, was ich verwenden wollte und was nicht. Meinen vorherigen Film hatte ich mit Hilfe von klaren Kapitelüberschriften strukturiert, aber *FILM AS A SUBVERSIVE ART* verlangte nach einer freieren Form. Mir scheint, als käme der Kern des Films ungefähr nach der Hälfte, nämlich wenn Amos seine Philosophie einer 'dialektischen' Filmprogramm-Planung erörtert. Alles Vorherige scheint das Publikum zu diesem Moment hinzu führen, und danach sieht man Ausschnitte aus einigen dieser Filme.

Frage: Ein interessantes Motiv, das sich durch den Film zieht, ist die Thematik, wie man Filme einem Publikum präsentiert.

P.C.: Mich fasziniert diese Idee der 'Wissenschaft' der Programmplanung. Wie Amos zu seinen Programmen für Cinema 16 erklärt, hat es ihn immer interessiert, wie die unterschiedlichen Filmgenres – abstrakte Filme, Filme zu wissenschaftlichen Themen, Avantgarde-Werke, politische Dokumentationen – „im Bewusstsein der Zuschauer miteinander kollidieren“. Seitdem ich Zeit mit Amos verbracht und Einblick in sein Leben und seine Arbeit bekommen habe, hat sich bei mir ein echter Respekt für die Arbeit des Programmplaners entwickelt. Im Film zeigt Amos sehr deutlich, dass diese Tätigkeit nicht nur das Auswählen und Vorführen von 'guten' Filmen beinhaltet. Wie er sagt, „ist es genau umgekehrt: Die Person, die mutig genug ist, sich in dieses schwierige Gebiet zu wagen, muss, unabhängig davon, wie groß das Publikum ist, Organisator, Werbefachmann, Publizist und Werbetexter, Geschäftsmann, Redner und Künstler in einer Person sein. Sie muss eine gewissenhafte, wenn nicht pedantische Person sein, die etwas von Massenpsychologie versteht. Sie muss in ihrer gesellschaftlichen Umgebung verwurzelt sein und einen guten Film als solchen erkennen, wenn sie ihn sieht.“ Der Programmplaner, ob nun in einem Museum, einem Kino oder woanders tätig, bleibt häufig unbeachtet. Das ist eine Schande, denn immerhin haben Menschen wie Amos einen äußerst fein entwickelten Sinn dafür, was für welches Publikum funktioniert.

Frage: Wollten Sie in Ihrem Film eine bestimmte Ästhetik verwenden?

P.C.: Aufgrund der limitierten Mittel war es schwierig, bestimmte Dinge zu realisieren. Statt zu behaupten, dass der Film einen bestimmten 'Look' hat, ist es wahrscheinlich angemessener zu sagen, dass ich wusste, was ich vermeiden wollte. Ich habe gerade die Arbeit an einem Buch beendet, einer Schriftensammlung des britischen Regisseurs Alexander Mackendrick, der in den fünfziger Jahren einige der besseren Ealing-Komödien (die englischen Ealing-Studios produzierten seit den vierziger Jahren Filme spezifisch britischer Couleur; A.d.R.) wie *The Ladykillers* und *The Man in the White Suit* inszenierte. Der wichtigste Aspekt dessen, was Mackendrick über das Kino zu sagen weiß, betrifft das, was er 'visuelles Geschichtenerzählen' nennt. Zusammengefasst gesagt:

My previous film was structured using specific chapter headings, but *FILM AS A SUBVERSIVE ART* needed to be freer in form. To my mind, the crux of the film comes about half-way through when Amos discusses his philosophy of "dialectical" film programming. Everything before this moment is designed to lead the audience here, and from that point on you start to see excerpts from some of these kinds of films.

Question: An interesting theme that runs through the film is that of how to show films to an audience.

P.C.: I am fascinated by this idea of the "science" of curating. As Amos explains, when he put a Cinema 16 programme together, he was always interested in how the diverse range of films – abstract films, science films, avant-garde works, political documentaries – would "collide with each other in the minds of the audience". Since spending time with Amos and looking into his life and work, I have gained a real respect for the job of the curator. In the film, Amos demonstrates quite clearly that the job of a film curator does not involve merely picking and choosing "good" films and screening them to an audience. As he says, "on the contrary, the individual brave enough to venture into this troublesome field must be, no matter what the size of audience, an organiser, promoter, publicist and copy-writer, businessman, public speaker and artist; a conscientious if not pedantic person versed in mass psychology. He must have roots in his community, and he must know a good film when he sees it." The curator, whether he works in a museum or a cinema or anywhere, often goes unrecognised. This is a shame, because people like Amos have a supremely fine-tuned sense of what will work for which audience.

Question: Was there a certain aesthetic you wanted to maintain throughout the film?

P.C.: Because of the budgetary restrictions, it was difficult to do certain things with the film. Rather than claiming that the film has a particular "look" to it, it's probably fairer to say that I knew what I wanted to avoid. I recently finished working on a book – a collection of writings by British director Alexander Mackendrick, who made some of the better Ealing comedies in the 1950s, films like *The Ladykillers* and *The Man in the White Suit*. The main crux of Mackendrick's teachings on cinema is concerned with what he calls "visual storytelling". It can be boiled down to this: a good film is one that truly exploits the medium, and therefore has no dialogue. It's a simple concept, and one I had in mind during the making of *FILM AS A SUBVERSIVE ART*. Essentially I tried, wherever possible, to get off the talking heads and pull the film in a more visual direction. There's a five-minute scene I particularly like where Amos shows us around his office. I cut it down from an hour. He points to some of the many images, newspaper articles, magazine covers and postcards on his wall, and explains what meaning each has for him. We learn an awful lot about Amos' feelings toward many things and people without it being a boring and static "talking head" shot. I see it as

Ein guter Film nutzt das Medium und kommt deshalb ohne Dialoge aus. Das ist ein simples Konzept, und ich behielt es während der Arbeit an *FILM AS A SUBVERSIVE ART* im Kopf. Im Grunde habe ich versucht, wann immer es möglich war, von den sprechenden Köpfen wegzukommen und den Film in eine mehr visuelle Richtung zu bringen. Es gibt eine fünfminütige Szene, die ich besonders mag, in der Amos uns durch sein Büro führt. Ich habe sie aus einer Stunde Material zusammengeschnitten. Er zeigt auf einige der vielen Bilder, Zeitungsartikel, Zeitschriftentitelseiten und Postkarten an der Wand und erklärt, welche Bedeutung jeder einzelne Gegenstand für ihn hat. Wir erfahren immens viel über Amos' Gefühle in Bezug auf zahlreiche Dinge und Menschen, ohne dass dabei viel gesprochen wird. Ich betrachte diese Szene als eine 'narrative-in-action'-Szene. Eine andere Sequenz, die sich in gewisser Hinsicht auf diese visuelle Vorstellung vom Filmemachen bezieht, ist jene, in der unterschiedliche Bilder zu sehen sind, die Manhattan in all seinem Glanz zeigen, während Amos aus einigen seiner in den fünfziger Jahren geschriebenen Artikel vorliest.

Frage: Im Film werden nur drei Personen interviewt. Haben Sie mit weiteren gesprochen, die Sie dann nicht mit hineingenommen haben?

P.C.: Die einzige Person, die ich außerdem interviewt habe, war Marcia Vogel. Sie erzählte davon, wie sie und Amos sich immer um fünf Uhr nachmittags beim Museum of Modern Art trafen, um sich Filme aus der dortigen Sammlung anzuschauen. Damals war dies der einzige Ort, an dem man Werke der Avantgarde sehen konnte. Ein Umstand, der die beiden dazu angespornt hat, Cinema 16 ins Leben zu rufen, bestand darin, dass fünf Uhr für Amos oftmals zu früh war, um es nach der Arbeit zum Museum zu schaffen.

Frage: Machte sich Vogel irgendwelche Sorgen, als es darum ging, dass Sie den Film über ihn drehen würden?

P.C.: Ich weiß nicht, ob er besorgt war, aber es waren viele Gespräche und Überzeugungsversuche nötig, bevor er sich endlich einverstanden erklärte. Als ich aber sein Vertrauen einmal gewonnen hatte, nahm er gegenüber dem Projekt glücklicherweise eine sehr engagierte Haltung ein. Es ist schon etwas Besonderes, jemandem auf diese Weise sein Vertrauen entgegenzubringen. Amos verstand als Erster, dass der Film, wenn er einmal nicht mehr unter uns weilen würde, ein wichtiger Bestandteil der Erinnerung an ihn sein würde.

Die meisten Sorgen während des Drehens und des Schnitts habe tatsächlich ich mir gemacht, teilweise, weil ich den Film auch produziert habe, aber außerdem, weil ich nicht wollte, dass Amos zu bitter erscheint. Er spricht im Film darüber, wie er als junger Mann Österreich verlassen musste, und darüber, dass die Nazis ihn lieber tot gesehen hätten, er ihnen „diesen Gefallen aber nicht getan“ hat. Ich musste beim Schnitt viel Sorgfalt darauf verwenden, eine Balance herzustellen. Er erzählte beispielsweise – und das hat mich stark berührt –, dass er als Junge ein toller Schüler und im Deutschunterricht der Beste war. Nachdem er gezwungen worden war, sein Land zu verlassen, musste er eine andere Sprache lernen, eine, in der er sich heute am ehesten zu Hause fühlt. Was ich so bemerkenswert fand, war die Tatsache, dass Amos erklärte, die Deutschen hätten ihm seine Sprache „brutal gestohlen“, und allein deswegen sei es schwer, ihnen zu vergeben.

Ich hätte einen ganzen Film über Amos' Leben, bevor er in Amerika ankam, machen können. Ich habe sehr interessantes Material über seine Haltung zur israelischen Staatsgründung und zu seinem Leben als Jude in Wien. Amos ist ein vehementer Anti-Zionist, und mit seiner Erfahrung mit Nazis aus nächster Nähe kann er sich zu solch einem

narrative-in-action. Another sequence that could be related in some small way to this notion of visual filmmaking is where we see various shots of Manhattan in all its glory while Amos reads from a couple of his articles from the 1950s.

Question: There are only three interviewees in the film. Did you speak with other people and decide not to include them in the film?

P.C.: The only other person whom I interviewed was Marcia Vogel. She spoke about how she would meet Amos at the Museum of Modern Art at five p.m. to watch films from their collection. At the time it was the only place in town where you could see avant-garde work. One of the things that spurred on the two of them to create Cinema 16 was that five p.m. was often too early for Amos to get to the Museum after work.

Question: Did Vogel worry about your making the film?

P.C.: I don't know if he worried, but it took a great deal of talking and persuasion before he finally agreed. Thankfully once I gained his trust, he became absolutely committed to the project. It's quite something to give your trust to someone in this way. Amos was always the first to understand that once he is no longer with us, this film will be an important part of how he is remembered.

It was me who actually did most of the worrying during filming and editing, partly because I produced the film too, and also because I didn't want Amos to come across as too bitter. In the film he talks about having to leave Austria as a young man, about how the Nazis would have liked him dead, but that he "didn't do them that favour". I had to be careful to strike a balance when editing. For example, Amos said something that resonated tremendously with me. He was a star student at school as a boy, top of his German language class. After he was forced to leave his country, he had to learn another language, one that today he feels more comfortable in. What I found so striking was Amos explaining that the Germans had "brutally taken" his language, and for this it was hard to fully forgive them. I could have made a whole film about Amos' life before he even arrived in America. I have a great deal of material about his attitudes to the founding of the state of Israel and his life as a Jew in Vienna. Amos is vehemently anti-Zionist, and since he experienced the Nazis at first hand, I feel he can take the high moral ground on such a subject. This is why I decided to use the sequence in his office when he shows us the images of the Palestinian man and his son who were shot to death by Israeli soldiers. If that's not enough, on my last visit to New York, Amos and I talked at length about his desire to find some of his old friends from Vienna who did go to Israel, and with whom he lost touch 65 years ago. I find this extremely moving. There is also the question of guilt that I believe Amos feels. In 1938 his cousin in America paid the German government \$10,000 in order to get them out of the country. He was essentially buying their lives from the German government. Unsurprisingly the money went "missing" and another \$20,000

Thema mit großer moralischer Berechtigung äußern. Aus diesem Grund habe ich mich auch entschlossen, eine Sequenz zu verwenden, in deren Verlauf er uns in seinem Büro die Bilder von einem Palästinenser und dessen Sohn zeigt, die beide von israelischen Soldaten erschossen wurden. Damit nicht genug: Bei meinem letzten Besuch in New York sprachen Amos und ich sehr ausführlich über seinen Wunsch, einige seiner alten Freunde aus Wien, die nach Israel gegangen sind und zu denen er vor fünfundsiebzig Jahren den Kontakt verloren hat, wiederzufinden. Ich finde das extrem bewegend. Es bleibt außerdem die Frage nach der Schuld, die Amos, so glaube ich, empfindet. 1938 zahlte sein Cousin in Amerika zehntausend Dollar an die deutsche Regierung, um ihn und seine Mutter außer Landes zu bringen. Es ist nicht weiter überraschend, dass das Geld 'verloren' ging und weitere zwanzigtausend Dollar aufgebracht werden mussten – damals ein enormer Betrag. Amos erinnert sich noch lebhaft an die Reise, die er gemeinsam mit seiner Mutter durch Nazi-Deutschland bis nach Hamburg unternahm, von wo ein Schiff sie nach Kuba bringen sollte. Natürlich zwangen die Deutschen sie, die allerteuersten Tickets zu kaufen. So flogen sie stilvoll – erster Klasse.

Frage: Gefällt ihm der Film?

P.C.: Ich glaube, das tut er, glücklicherweise. Es hat wohl keinen Sinn, einen Film wie diesen zu machen, wenn dann die Hauptperson, um die es geht, mit dem Resultat nicht zufrieden ist. Amos und Marcia Vogel waren wie Ersatz-Großeltern für mich, als ich in New York war. Sie sind unglaubliche Leute, in denen immer noch die Leidenschaft brennt, die sie dazu trieb, den größten amerikanischen Filmclub aller Zeiten ins Leben zu rufen.

Produktionsmitteilung, London, November 2003

Biographie von Amos Vogel

Amos Vogel wurde 1921 in Wien als Kind jüdischer Eltern geboren, die als linksgerichtete Intellektuelle der Mittelklasse angehörten. Im Herbst 1938, sechs Monate, nachdem die Nationalsozialisten Österreich annektiert hatten, verließ Vogel zusammen mit seinen Eltern das Land in Richtung Vereinigte Staaten. Als Vorbereitung für sein Vorhaben, nach Palästina zu gehen, nahm er von der National Youth Administration ein Stipendium für eine landwirtschaftliche Ausbildung an und besuchte agrarwissenschaftliche Seminare an der University of Georgia. Nachdem er sich entschieden hatte, in Amerika zu bleiben, absolvierte er an der New School for Social Research in New York ein Studium der Wirtschaftswissenschaften.

Von 1947 bis 1963 betrieben Vogel und seine Frau Marcia das Cinema 16, den mit bis zu 7000 Mitgliedern erfolgreichsten und einflussreichsten Filmclub in der Geschichte Nordamerikas.

Nach dem Niedergang von Cinema 16 gründete Vogel das Lincoln Center Film Department und war Mitbegründer des New York Filmfestivals, als dessen erster Direktor er bis 1968 die Programmplanung verantwortete. Sein Buch 'Film als subversive Kunst' von 1974 befasst sich eingehend mit dem „sich beschleunigenden weltweiten Trend in Richtung eines freieren Kinos, der es mit sich bringt, dass Themen und Formen, die bislang als undenkbar betrachtet wurden oder sogar verboten waren, nunmehr mutig erkundet werden.“ Im Lauf der Jahre war er als Berater für Grove Press und das Staatliche Bildungsfernsehen sowie als Programmdirektor der National Public Television Conference tätig, außerdem als Vorsitzender des Amerikanischen Auswahlkomitees für die Filmfestivals in Cannes, Moskau, Berlin und Venedig. Dar-

had to be found – an enormous amount of money. Amos still vividly remembers the trip he took with his mother through Nazi Germany to Hamburg from where they took a boat to Cuba. Of course the Germans forced them to buy the most expensive tickets possible, so they fled in style – first class.

Question: Does he like the film?

P.C.: I think he does, thankfully. There doesn't seem any point in making a film like this if the subject matter isn't happy with the final result. Amos and Marcia Vogel have been like surrogate grandparents for me when I've been in New York. They're incredible people, still so passionate about what drove them to create America's largest ever film club.

Production note, London, November 2003

Amos Vogel biography

Amos Vogel was born in Vienna, Austria, in 1921 to intellectual left-wing middle-class Jewish parents. In the fall of 1938, six months after the Nazis had annexed the country, Vogel and his parents left Austria for the United States. In preparation for his planned move to Palestine, Vogel accepted a scholarship in agricultural training from the National Youth Administration and took classes at the University of Georgia in agricultural sciences.

After deciding to remain in America, he earned a degree in economics from the New School for Social Research in New York. From 1947 until 1963, Vogel and his wife Marcia ran Cinema 16, the most successful and influential membership film society in North American history, at its height boasting 7,000 members.

After the demise of Cinema 16, Vogel founded the Lincoln Center Film Department and was co-founder of the New York Film Festival, of which he became the first director, where he programmed until 1968. His 1974 book 'Film as a Subversive Art' details the "accelerating world-wide trend toward a more liberated cinema, in which subjects and forms hitherto considered unthinkable or forbidden are boldly explored". Over the years Vogel has worked as film consultant to Grove Press and National Educational Television, as program director of the National Public Television Conference, and has served as Chairman of the American Selection Committee for the Cannes, Moscow, Berlin and Venice film festivals. He has also taught at Harvard University, the New School for Social Research, New York University, and for several years at the University of Pennsylvania's Annenberg School.

Amos and Marcia Vogel live in Greenwich Village, New York, where they often entertain their two sons and daughters-in-law, and four grandchildren.

Introduction to 'Film as a Subversive Art' by Amos Vogel

This is a book about the subversion of existing values, institutions, mores, and taboos – East and West, Left and Right – by the potentially most powerful art of the century. It is a

über hinaus unterrichtete er an der Harvard University, an der New School for Social Research, der New York University und für einige Jahre an der University of Pennsylvania's Annenberg School.

Amos und Marcia Vogel leben im New Yorker Greenwich Village, wohin sie ihre beiden Söhne mit deren Frauen und den vier Enkelkindern häufig einladen.

Einleitung zu 'Film als subversive Kunst'

Von Amos Vogel

Das vorliegende Buch beschäftigt sich mit der Subversion, Zerstörung oder Veränderung der bestehenden Werte, Institutionen, Sitten und Tabus in Ost und West, bei Linken und Rechten, durch die vielleicht einflussreichste Kunst des Jahrhunderts. Es ist skeptisch gegenüber den allgemein anerkannten Erfahrungen und Erkenntnissen (einschließlich der hier vorgetragenen), gegenüber ewigen Wahrheiten, Kunstregeln, Naturgesetzen und Ordnungsprinzipien, gegenüber allem, was heilig ist; und es versucht, aus dem Schaffen und Wirken der einzelnen Umstürzler einen flüchtigen Augenblick festzuhalten – den flüchtigen Augenblick, von dem dieses Buch lebt.

Die Subversion im Kino beginnt, wenn im Zuschauerraum das Licht ausgeht und die Leinwand hell wird. Das Kino wird zum magischen Ort: Psychologische und umgebungsbedingte Faktoren schaffen eine Atmosphäre, die für Wunder und Suggestion aufgeschlossen macht. Das Unbewusste wird freigesetzt. Der Zuschauerraum wird zum Sanktuarium, wo in Dunkelheit und abgeschieden von der Außenwelt moderne Rituale gefeiert werden, die ihren Ursprung in atavistischen Erinnerungen und unbewussten Sehnsüchten haben.

Die Macht des Bildes ist real, ebenso unsere Angst davor und die Faszination, die von ihm ausgeht. Nur wenn wir die Augen schließen – was im Kino nicht allzu sinnvoll wäre – , kann man sich vor ihr schützen. Als Lumière 1895 seinen unsterblichen Zug in den Bahnhof einfahren und direkt auf die Kamera zurollen ließ, schrie das Publikum entsetzt auf; desgleichen, als Buñuel den Augapfel einer Frau mit einer Rasierklinge aufschnitt, als Clouzot die Toten zurückkehren ließ, als bei Hitchcock ein Mädchen plötzlich unter der Dusche ermordet wurde, Franju vor den Augen des Publikums Tiere tötete. Die Zuschauer fielen in Ohnmacht bei Operationsfilmen; sie erbrachen sich bei der Vorführung einer Geburt, sprangen bei Propagandafilmen von den Stühlen und schluchzten, wenn die Heldin langsam ihrer Leukämie erlag; sie kreischten vor Angst und Entzücken bei den Berg- und Talfahrten in Cinerama und fürchteten sogar, von der Cholera auf der Leinwand angesteckt zu werden. Könnte man angesichts solcher Reaktionen nicht annehmen, dass die unzähligen anderen Phantasien – Tagträume von Lust, Gewalt, Ehrgeiz, Perversion, Verbrechen und romantischer Liebe –, die während der letzten siebzig Jahre heimlich in den Kinosälen der Welt geträumt wurden, kaum weniger mächtig waren?

„Das einzige wirklich moderne Mysterium wird in den Kinos gefeiert“, sagte André Breton. Nicht von ungefähr fand gerade ein Surrealist dieses treffende Wort für die merkwürdige Verbindung von Technik und Metaphysik, die das Kino verkörpert. Denn die modernen wissenschaftlichen Erkenntnisse von einem Kontinuum zwischen Rationalem und Irrationalem beziehen sich direkt auf die Vorgänge bei einer Filmvorführung vor Publikum: verdunkeltes Theater, größere Aufnahmebereitschaft für Suggestion, halb hypnotischer Trancezustand des Zuschauers, Hochspülen verborgener Wünsche und Ängste sowie Verdrängung der von Vernunft diktierten Reaktionen zugunsten der Emotion.

book that trafficks in scepticism towards all received wisdom (including its own), towards eternal truths, rules of art, "natural" and man-made laws, indeed whatever may be considered holy. It is an attempt to preserve for a fleeting moment in time – the life of this book – the works and achievements of the subversives of film.

Subversion in cinema starts when the theatre darkens and the screen lights up. For the cinema is a place of magic where psychological and environmental factors combine to create an openness to wonder and suggestion, an unlocking of the unconscious. It is a shrine at which modern rituals rooted in atavistic memories and subconscious desires are acted out in darkness and seclusion from the outer world.

The power of the image, our fear of it, the thrill that pulls us toward it, is real. Short of closing one's eyes – in cinema, a difficult and unprecedented act – there is no defence against it.

When Lumière's immortal train first pulled into that station in 1895, moving directly towards the camera, the audience shrieked. It did so again when Buñuel sliced a woman's eyeball with a razor, when Clouzot quite literally made the dead return, when Hitchcock committed sudden murder in a shower, Franju killed animals before its eyes. The audience fainted during films of operations, vomited during birth sequences, rose in spontaneous enthusiasm at propaganda films, wept while the heroine died protractedly from leukemia, shouted with delicious anxiety during Cinerama's rollercoaster ride, and even felt twinges of concern at being exposed to screen cholera. In the light of these manifest responses, why assume that the countless other fantasies dreamt in silence in the cinemas of the world during the last seventy years – fantasies of lust, violence, ambition, perversion, crime and romantic love – were any less powerful?

"It is at the movies that the only absolutely modern mystery is celebrated", said André Breton. It is appropriate that it was a surrealist who so well expressed the curious combination of technology and metaphysics that is cinema; for modern science's realization of a continuum from the rational to the irrational relates directly to the very nature of the film-viewing process. This entails a darkened theatre, greater openness to suggestion, the semi-hypnotic trance of the viewer, the surfacing of deeper desires and anxieties, and the inhibition of reasoned response in favour of "gut-level" reaction. Far from representing a defeat in man's struggle toward consciousness, the acceptance of this inevitable duality (the flowing into each other of rationalism and irrationality) is itself a step toward the future.

The mechanics of the film-viewing process have been discussed by Mauerhofer, Kracauer, Stephenson-Debrix and others, though a comprehensive analysis remains to be undertaken. The viewer enters the theatre willingly, if not eagerly, ready for surrender, (and deeply dissatisfied later if the film is "bad" and the illusion does not "work"). The

Die Anerkennung dieser Dualität bedeutet jedoch keine Niederlage im Ringen um Bewusstsein, sondern muss als ein Schritt in die Zukunft angesehen werden.

Mit dem Mechanismus, der beim Kinobesucher einsetzt, beschäftigen sich Mauerhofer, Kracauer, Stephenson-Debrix und andere. Eine umfassende Analyse steht jedoch noch aus. Der Kinobesucher betritt das Theater aus freien Stücken, wenn nicht gar ungeduldig, bereit, sich hinzugeben (und ist tief enttäuscht, wenn der Film nachher 'schlecht' ist und die Illusion nicht 'funktioniert'). Das Filmerlebnis braucht völlige Dunkelheit. Der Zuschauer darf nicht von dem beleuchteten Viereck abgelenkt werden, von dem aus riesige Formen auf ihn einwirken. Anders als bei dem entspannten Fernseherlebnis (bei dem sich der Zuschauer seiner Umgebung bewusst bleibt, sie – besonders in den USA wegen der unterbrechenden Werbespots – gar nicht vergessen kann) ist das Filmerlebnis total, isolierend und halluzinatorisch. Der Zuschauer 'vergisst', wo oder wer er ist; er fühlt sich gestört durch umherirrendes Taschenlampenlicht, durch Straßenlärm oder geräuschvolles Publikum, weil er dadurch um die erhoffte, von allen gewünschte Illusion gebracht werden kann.

Sobald die Lichter verlöschen, wird die große, viereckige Leinwand – die vorher ohne jegliches Interesse wahrgenommen wurde – zum totalen Universum des Zuschauers. Was sich hier im wechselnden Kontrast von Hell und Dunkel ereignet, wird für ihn zum Leben selbst; die Bilder packen ihn; er geht in ihnen auf.

In diesem Augenblick treten auch die zahlreichen Merkwürdigkeiten des Films in Aktion: Da wird eine glatte Fläche als dreidimensional akzeptiert; plötzliche Handlungs-, Einstellungs- oder Szenenwechsel erscheinen normal, das Ausschnitthafte des Films bleibt unbewusst; Schwarz-Weiß wird als Realität akzeptiert. Der Zuschauer, sagt Rudolf Arnheim, empfindet es nicht als Schock, plötzlich eine Welt vorzufinden, in der das räumliche Sehen verändert ist, Größen und Entfernungen verflachen und der Himmel dieselbe Farbe hat wie das menschliche Gesicht.

Aber dies ist erst der Anfang der Merkwürdigkeiten. Die Dunkelheit, die den Zuschauer einhüllt, ist dichter, als er glaubt; denn das Wesen des Kinos ist nicht das Licht, sondern etwas Geheimnisvolles, das sich zwischen Helligkeit und Dunkelheit schiebt. Die Hälfte der Zeit, die das von dieser technologischen Kunst hingerissene Opfer im Kinossessel verbringt, herrscht völlige Finsternis; auf der Leinwand ist nichts zu sehen. Im Lauf einer Sekunde folgt auf 48 Dunkelperioden 48-mal Helligkeit.

In dieser winzigen Zeitspanne wird dem Publikum jedes Bild zweimal gezeigt, und zwar als Einzelaufnahme. Der Film kommt im Projektor während einer einzigen Sekunde 48-mal zum Stehen. Da sich die Netzhaut nicht so schnell an verschiedene Helligkeiten anpassen kann, entsteht durch diese rasche Stopp-Start-Folge von Einzelaufnahmen, die sich nur wenig voneinander unterscheiden, der Eindruck von Bewegung.

Der Zuschauer sieht also während der Hälfte der Filmdauer gar nichts – und schon gar keine Bewegung. Ohne die physiologische und psychologische Mitarbeit des Zuschauers wäre Kino nicht möglich.

Die 'Illusion' des Films – eine beliebte und oft gedankenlos gebrauchte Floskel der Journalisten – ist also ein außerordentlich kompliziertes Täuschungsmanöver, bei dem die Technik des Filmabspielens und die besonderen Wahrnehmungsmöglichkeiten des 'Opfers' zusammenwirken. Könnte es sein, dass unser nimmersattes Unterbewusstsein genau

film experience requires total darkness; the viewer must not be distracted from the bright rectangle from which huge shapes impinge on him. Unlike the low-pressure television experience (during which the viewer remains aware of room environment and other people, aided by appropriately named "breaks"), the film experience is total, isolating, hallucinatory. The viewer "forgets" where or who he is and is offended by stray light, street or audience noises which destroy the anticipated, accepted illusion.

As soon as the lights are lowered, the huge rectangle of the screen – previously noted without interest – becomes the viewer's total universe. What transpires here in bursts of light and darkness is accepted as life; the images reach out to him; he enters them.

The many mysteries of film begin at this moment; the acceptance of a flat surface as three-dimensional, of sudden action-, scale- or set-changes as ordinary, of a border de-limiting this fraudulent universe as normal, of black-and-white as reality. The spectator, Rudolf Arnheim points out, experiences no shock at finding a world in which depth perception has been altered, sizes and distances flattened and the sky's the same colour as the human face.

But the mysteries are only beginning. The very darkness enveloping the viewer is more complete than he realizes; for the essence of cinema is not light, but a secret compact between light and darkness. Half of all the time at the movies is spent by the transfixed victims of this technological art in complete darkness. There is no image on the screen at all. In the course of a single second, forty-eight periods of darkness follow forty-eight periods of light. During this same infinitesimal period, every image is shown to the audience twice; and as a still photograph; for the film comes to a dead stop in the projector forty-eight times in the course of a single second. Given the retina's inability to adjust quickly to differences in brightness, an illusion of movement is created by this rapid, stop-start series projection of still photographs, each slightly different from the one before.

Thus, during half the time spent at the movies, the viewer sees no picture at all; and at no time is there any movement. Without the viewer's physiological and psychological complicity, the cinema could not exist.

The "illusion" of film – so platitudinously invoked by journalists – is thus revealed as a far more intricate web of deception, involving the very technology of the film process and the nature of its victim's perceptions. Could it be precisely during the periods of total darkness – 45 out of every 90 minutes of film we see – that our voracious subconscious, newly nourished by yet another provocative image, "absorbs" the work's deeper meaning and sets off chains of associations?

It is in this alien environment that the viewer willingly permits himself to be invaded by strong images, created and manipulated by a director-magician who entirely controls his vision. True, all vision, even undirected, is dynamic, and reflects, as Arnheim emphasizes, an invasion of the organ-

in den Perioden völliger Dunkelheit – also in insgesamt 45 von 90 Minuten Filmdauer –, neu gespeist von einem zweiten Reizbild, die tiefere Bedeutung des Werks ‘absorbiert’ und Assoziationen herstellt? In der fremden Umgebung des Kinos lässt sich der Zuschauer bereitwillig von starken Bildern gefangen nehmen, die ein Zauberer, der Regisseur, geschaffen und manipuliert hat; und dieser Zauberer beherrscht nun seine – des Zuschauers – Visionen. Gewiss, alles Sehen, selbst das nicht manipulierte, ist dynamisch und reflektiert, wie Arnheim betont, eine Invasion des Organismus durch Kräfte von außen, die das Nervensystem aus dem Gleichgewicht bringen. Doch während der Zuschauer im täglichen Leben den Mittelpunkt seines Interesses nach Belieben verschieben kann (ohne das Gefühl der Kontinuität in Bezug auf seine Umgebung zu verlieren), ist seine Aufmerksamkeit im Kino an eine festgelegte Bilderfolge ‘gebunden’, deren Wesen, Tempo, Aufeinanderfolge und Dauer von einer dritten Partei sorgfältig auf größtmögliche Wirkung vorausgeplant und zusammengestellt wurden.

Von der Außenwelt abgeschlossen, ja sogar von seinen Mitzuschauern isoliert, sinkt der Zuschauer in der mutterleibartigen Dunkelheit und Geborgenheit des Kinosaals in Traum und Träumerei. Unter der Flut von Bildern löst sich sein Unterbewusstsein aus den gewohnten Zwängen, und sein rationales Ich tritt zurück. Stephenson und Debrix weisen darauf hin, dass im Kino der Körper und seine Sinne mit Ausnahme von Sehen und Hören ruhen; so gewinnt die Phantasie, angeregt von dem emotional geladenen, von den Filmemachern absichtsvoll ausgesuchten Bildmaterial, einen intensiveren und länger anhaltenden Einfluss als sonst. Mauerhofer geht auf die freiwillige Passivität und unkritische Aufnahmebereitschaft des Zuschauers ein, und Kracauer betont das Schwanken zwischen Selbstversunkenheit (die den Zuschauer vom Bild wegführt zu persönlichen, vom Bild angeregten Assoziationen) und völliger Hingabe (an das Bild). Vielleicht lässt sich dieses Phänomen am ehesten als ein Zustand zwischen Wachen und Schlafen beschreiben (darin stimmen der Psychologe Mauerhofer und der Surrealist Breton überein), ein Zustand also, in dem der Zuschauer die Rationalität des Alltags verlässt, sich dem Unbewussten aber doch nicht völlig überlässt.

Und das Bild ist mächtig. Wer bringt es fertig, ihm den Rücken zu kehren? Der Mensch kann sich dem Reiz von Bewegung einfach nicht entziehen, vielleicht aufgrund atavistischer Erinnerungen an Furcht oder kindliche Freude; betritt er einen Raum oder ein Kino, werden seine Augen unwiderstehlich von den sich bewegenden Bildern angezogen. Er kann den schockierenden Szenenwechseln nicht ‘widerstehen’, nicht den plötzlich in den Rahmen eindringenden Formen, dieser Flut von Bildern, die schneller als im wirklichen Leben vorüberziehen, nicht der sinnlichen Kraft der Großaufnahme, die da vor ihm aufscheint. Sehr viel leichter ist es, sich von einer live gespielten Theaterszene abzuwenden.

Hier hat der Zuschauer die Unwirklichkeit der Handlung akzeptiert (wie er die Wirklichkeit des Films akzeptierte), und da er weiß, dass ihm von da oben her nichts passieren kann, zuckt er vor Gräueltaten auf der Bühne niemals so zurück wie vor denen auf der Filmleinwand. In beiden Fällen steht der Ermordete wieder auf, um am nächsten Abend oder Drehtag wieder ermordet zu werden; aber der Film kommt ‘dichter’ an den Zuschauer heran – eine merkwürdige Huldigung an die Fähigkeiten eines Gehirns, das von flüchtigen, zweidimensionalen, optischen Erscheinungen auf einer Leinwand mehr betroffen wird als von lebendigen Schauspielern auf einer dreidimensionalen Bühne!

ism by external forces which upset the balance of the nervous system. But while in daily life the viewer can shift his focus of attention as he wishes (without losing a sense of continuity regarding his surroundings), in cinema his attention is “riveted” on a pre-ordained succession of images, whose nature, tempo, sequence, and duration have been carefully constructed for maximum impact by a third party. Removed from the real world, isolated even from fellow-viewers, the spectator falls to dream and reverie in the womb-like darkness of the theatre. Flooded by images, his unconscious is freed from customary constraints and his rational faculties are inhibited. Stephenson and Debrix point out that except for seeing and hearing, body and other senses are at rest in the cinema, thus allowing imagination, stimulated by the filmmaker’s emotionally charged, expressly-selected material, to exert deeper and more lasting influence. Mauerhofer refers to the viewer’s voluntary passivity and uncritical receptivity; and Kracauer emphasizes the dialectical wavering between self-absorption (leading the viewer away from the image, into personal associations triggered by it) and self-abandonment (the movement toward the image). Perhaps the state of the viewer (as Mauerhofer, the psychologist, and Breton, the surrealist, both agree) is closest to that between waking and sleeping, in which he abandons the rationality of daily life while not yet completely surrendering to his unconscious. And the image is powerful; he cannot turn from it. For man, perhaps in response to an atavistic memory of fear or child-like joy, cannot resist the attraction of movement (when he enters a room or cinema, his eyes are inevitably drawn to the moving shapes). He cannot “resist” the shocking changes caused by editing, the sudden intrusions of shapes into the frame, the cascading bursts of images flashing by at a rate faster than life, the sensuous power of the close-up looming over him. It is so much easier to turn from the action in a live play.

Here the spectator has accepted its unreality (just as he accepted the film’s “reality”) and since he knows it cannot “reach out” and attack him, he never flinches from stage as he does from screen violence. In both cases, the murdered man rises to be killed another time; but cinema is “closer” to the viewer – strange tribute to the faculties of a brain more affected by two-dimensional reflections on flat canvas than by live actors performing in three-dimensional space.

And it is a tribute to the power of visuals as such. For in man’s evolution, images antedate words and thought, thus reaching deeper, older, more basic layers of the self. Man begins with what he sees, progressing to visual representations of reality. Their transmutation into art does not seem to diminish the image’s impact. As holy today as in man’s pre-history, the image is accepted as if it were life, reality, truth. It is accepted on a feeling – rather than mind-level. Significantly, it is only if the “suspension of disbelief” is broken by dissatisfaction with a given film that the viewer emerges from his hypnotized state.

Und es ist eine Verneigung vor der Macht des Visuellen. In der Entwicklung des Menschen kamen die Bilder vor den Worten und Gedanken und erreichen deshalb tiefere, ältere, grundlegendere Schichten des Ich. Der Mensch beginnt mit dem, was er sieht. Der nächste Schritt ist die bildliche Darstellung der gesehenen Realität, deren gestaltete Umsetzung die Wirkung der Bilder nicht zu verringern scheint. Heute wie in der Vorgeschichte ist ein Bild etwas 'Heiliges', als wäre es lebendig, wirklich, wahr, was aber mehr auf das Gefühl als auf den Verstand zurückzuführen ist. Bezeichnenderweise taucht der Zuschauer aus seinem hypnoseartigen Zustand nur dann auf, wenn 'die Suspension des kritischen Zweifels' durch die Enttäuschung über einen schlechten Film aufgehoben wird.

Doch so 'authentisch' das Bild auch sein mag, es bleibt doch stets eine Verzerrung des Lebens. Es fehlen ihm nicht nur Tiefe oder Dichte, der ununterbrochene Ort-Zeit-Zusammenhang, die nicht-selektive Unmittelbarkeit der Realität, sondern es hebt auch einzelne Aspekte auf Kosten anderer hervor, isoliert sie innerhalb eines bestimmten Rahmens in einer sich fortwährend ergebenden Verknüpfung von Schwarz und Weiß, Objekten und Projektionsfläche. Diese magische Beschwörung konkreter Bilder, die scheinbar Realität widerspiegeln, obwohl sie sie in Wirklichkeit verzerren, baut ein zusätzliches Spannungsfeld zwischen Film und Zuschauer auf. Seine seelische Empfindsamkeit und latenten Angstgefühle werden gesteigert, weitere Übergriffe auf sein verletzlich Unterbewusstsein möglich.

Der außerordentlich starke Einfluss dieser hellen Bilder in einem dunklen Raum mit einer künstlichen Zeit, ihre Affinität zu Trance und Unterbewusstsein sowie die Tatsache, dass man mit ihrer Hilfe Massen beeinflussen und Grenzen überspringen kann, haben die repressiven Kräfte in der Gesellschaft – Zensoren, Traditionalisten und Staatsmacht – immer wieder veranlasst, sich das Kino als Zielscheibe vorzunehmen. Aber das Ergebnis hat häufig gezeigt, dass sich fundamentale menschliche Erfahrungen oder Einsichten nicht öffentlich planen lassen, und weder Repression noch Furcht scheinen dazu imstande, einen sich immer rascher entwickelnden weltweiten Trend zu einer freiheitlicheren Filmgestaltung aufzuhalten, die sich so aller bislang verbotenen fortschrittlichen Themen annehmen kann. Diese Evolution vom Tabu zur Freiheit ist Thema dieses Buches.

Amos Vogel: *Film als subversive Kunst*. Rowohlt, Hamburg 2000

Biofilmographie

Paul Cronin wurde am 20. Juli 1972 in London geboren. Er arbeitete zunächst als Rechner, unter anderem für das Dokumentarfilmprogramm *Storyville* der BBC. Heute ist er Produzent und Regisseur sämtlicher bei Sticking Place Films produzierten Filme. 2002 erschien der von ihm herausgegebene und mehrfach ausgezeichnete Interviewband 'Herzog on Herzog' über Werner Herzog. Drei weitere Bücher sind in Vorbereitung: Eine Sammlung der Schriften des britischen Regisseurs Alexander Mackendrick, ein Interviewband über den polnischen Regisseur Roman Polanski sowie ein weiterer Interviewband über den amerikanischen Regisseur Errol Morris.

And yet, however "authentic" the image, it remains a distortion of life. Not only does it lack depth or density, the space-time continuum, or the non-selectivity of reality, but it emphasizes certain aspects to the exclusion of others by isolating them within a fixed frame in a constantly evolving concatenation of blacks and whites, objects and ground. This magical invocation of concrete images that seemingly reflect reality while actually distorting it, sets up additional tension between film and spectator; it increases his sense of dislocation and disquiet and permits further inroads into his ever more vulnerable subconscious.

It is the powerful impact of these brightly-lit images moving in black space and artificial time, their affinity to trance and the subconscious, and their ability to influence masses and jump boundaries, that has forever made the cinema an appropriate target of the repressive forces in society – censors, traditionalists, the state. While the result has often been its inability openly to project fundamental human experiences or insights, neither repression nor fear seem able to stem an accelerating, world-wide trend towards a more liberated cinema, one in which all previously forbidden subjects are boldly explored. This evolution from taboo into freedom is the subject of this book.

Amos Vogel: 'Film as a Subversive Art'. Random House, New York, 1974

Biofilmography

Paul Cronin was born in London on 20 July, 1972. He first worked as a researcher on, amongst others, the BBC documentary series *Storyville*. Today he produces and directs all the films produced by Sticking Place Films. In 2002, he published 'Herzog on Herzog', an award-winning series of interviews with Werner Herzog. He is currently preparing three other books: a collection of writings by British director Alexander Mackendrick, a series of interviews about the Polish director Roman Polanski and another about the American director Errol Morris.

Films / Filme

2001: "Look out Haskell, it's real!" *The Making of Medium Cool* (documentary, mini-DV). 2003: *FILM AS A SUBVERSIVE ART: AMOS VOGEL AND CINEMA 16*. 2004: *Mackendrick on Film* (documentary, DV-CAM).



Paul Cronin