

# 12. internationales forum des jungen films

# berlin 13. 2. – 23. 2. 1982

# 44

## THE COLD EYE (My Darling Be Careful) Das kalte Auge (Mein Liebling sei vorsichtig)

Land	USA 1980
Produktion, Regie, Kamera, Schnitt	Babette Mangolte
Buch	James Barth
Kameraassistentz	Joseph Hassan, Elliot Caplan
Ton	Helene Kaplan, Rick Patterson
Musik	Schubert (Phantasie in D-moll)
Mischung	Michel Carton
Dekor (Cathys Atelier)	Power Boothe
Assistenz (Massenszene)	Lynne Tillman
Script	Rachel Reichman
Produktionsleitung	Suzanne Pillsbury, Michel Falasco, Mark Daniels
Darsteller	
Cathys Stimme	Kim Ginsberg
Cathys Hände	Patricia Caire, Paula Court, Ghislaine Caire
Allan	George Deem
David	Power Boothe
Illana	Saskia Noordhoek Hegt
Ella	Ela Troyano
Frank	James Barth
Gertrud	Maggie Grysnastyl
Bea	Valda Setterfield
Produktionsjahr	1979
Uraufführung	20. Februar 1981, Rockford, Illinois
Format	16 mm, schwarz-weiß, Lichtton
Länge	90 Minuten

### Inhalt

THE COLD EYE ist ein 'narratives' Porträt einer bestimmten New Yorker Kunstszene aus der Sicht von Cathy, einer jungen Malerin, die gerade von der Kunstschule kommt. Der Film zeigt in einer Reihe von Episoden die Begegnung und Beziehungen zwischen Cathy und ihren Freunden und Bekannten – einem Schriftsteller, einem alten Maler und Freunden von der Kunstschule –, doch sie selbst sehen wir nie. 'The Cold Eye' ist die Kamera, die zu Cathys Auge wird und unablässig beobachtet, fragt und urteilt,

sowohl visuell als auch intellektuell. Der Film kennzeichnet eine bestimmte Phase in der Entwicklung einer jungen Künstlerin, in der sie die reale Welt mit ihren eigenen, idealistischen Vorstellungen über das, was Kunst leisten sollte, konfrontiert.

Der Film wurde im Herbst 1979 in New York City gedreht.

### Kritik

Der Film THE COLD EYE von Babette Mangolte ist eine SoHo-Seifenoper, in der die Heldin, eine Malerin, über so wichtige Fragen der Kunst und des Lebens nachsinnt wie z.B.: warum bin ich so entfremdet? Wie kann ich mich wahrhaft ausdrücken? Wie entstehen ästhetische Urteile? Sollte ich aus der Kunstszene aussteigen und authentische Kunst machen? Sollte ich nicht doch lieber eine Familie gründen? Warum kriege ich kein Stipendium (keinen Job)? Auf dem Weg von ihrem Atelier zum Apartment eines Freundes, zur Galerieeröffnung, zur Künstlerbar; überall wird der Künstlerin pausenlos der unerbetene Rat ihrer Freunde zuteil. In allen Apartments: die richtigen Bücher. In aller Munde: die richtigen Klischees über das Leiden des Künstlers und seine individuelle Verantwortung. Man rät ihr, weniger kopflastig zu sein, mit jemandem zusammenzuleben, mehr Verantwortung für ihre Arbeit aufzubringen, ihre Arbeiten öffentlich zu zeigen (und nicht nur einigen wenigen Freunden) und weniger nachgiebig gegen sich selbst zu sein. Mangoltes schwarzweiße, beinah photographische Bildkomposition verschafft diesen klischeehaften Äußerungen und Betrachtungen einen eleganten Rahmen. Tatsächlich ist der Film so perfekt photographiert, daß wir uns manchmal fragen, ob am Ende die Dialoge nicht doch ernster gemeint sind (es ist eine Parodie, nicht wahr?)

Thematisch verweist THE COLD EYE auf die Obsession des Helden in Henry James Roman 'The Beast in the Jungle'. Verpasse ich eine Chance? Was ist es? Technisch ahmt der Film den Kunstgriff nach, dessen sich Robert Montgomery in *The Lady in the Lake* bediente, Hollywoods direktestem und gleichwohl mißlungenen Versuch, den Standpunkt der 'ersten Person' einzunehmen. In *The Lady in the Lake* sehen wir nur, was auch der Held sieht: Rauchwolken, die vor der Kamera vorbeiziehen, als er eine Zigarette raucht; sein Gesicht sehen wir erst, als er in den Spiegel schaut. Und so, wenn die Heldin in THE COLD EYE nachsinnt und nachdenklich den Ratschlägen der Freunde lauscht, wandert auch das (geistige) Auge der Kamera (ist dies das kalte Auge?) über Bücher, Tische, Teppiche und Ecken. Da es keinen Gegenstoß vom Gesicht der Heldin gibt, folgt ein schneller Schnitt, z.B. wenn die Heldin etwas gesagt bekommt, was sie nicht hören will, gibt es einen schnellen Schnitt zum Fußboden. Die in solch kontinuierlicher Aufeinanderfolge von subjektiven Einstellungen gezeigten Gegenstände werden jedoch nicht metaphorisch gebraucht; ihre Bedeutung erschließt sich aus der Akkumulation von Eindrücken. Wie die Romanheldinnen von Virginia Woolf betrachtet sie die Welt als Fragmente einer Vision und weniger als Facetten einer Abstraktion. Das Nachdenken der Woolfschen Heldinnen gerät zur Vision, und das abstrakte Denken wird zur konkreten Farbe, Gestalt, zum konkreten Gegenstand, als besäße das Weibliche einen besonderen Zugang zum Visuellen.

Wie Mangoltes frühere Filme (*What Maisie Knew*; *The Camera: Je/La Camera: I*) ist auch THE COLD EYE eine persönliche Studie über den Standpunkt. Sie nimmt ihn beim Wort und konzipiert davon ausgehend ihre Filme, denn als Photographin und

Filmemacherin gilt ihr primäres Interesse immer dem *Standort*, den die Kamera in Beziehung zum Subjekt einnimmt. Von diesem höchst konkreten, empirisch gewonnenen Begriffsbild geht sie in all ihren Filmen aus; sie experimentiert mit verschiedenen Mitteln, um dann eine simple Tatsache zu demonstrieren: es gibt keine 'objektive' Einstellung. Die illusionserzeugenden Strategien des Films schaffen lediglich eine falsche Dichtomie von objektiver und subjektiver Sicht. Nur jener Blickwinkel der Kamera, der den Standpunkt einer *Person* (oder eines Erzählers) kennzeichnet, wird als subjektiv empfunden (wie in der Struktur von Schuß/Gegenschuß). Aus dieser Dialektik von Betrachtung/Betrachtetem tritt der Film scheinbar bei Einstellungen heraus, die nicht an den Standpunkt einer Person gebunden sind; diese 'unpersönlichen' Einstellungen gelten dann als 'objektiv'. Mangolte gelingt es mit ihrer Methode, jede Einstellung zu subjektivieren, so daß wir nie vergessen: alles, was wir sehen, sehen wir aus der Perspektive einer Person heraus.

Mangoltes Methode in *THE COLD EYE*, jede Einstellung, jeden Kameraausschnitt einem einzigen, subjektiven Standpunkt zuzuordnen, einer Person, die wir niemals sehen, wirft allerdings die wichtige Frage nach den filmischen Sehweisen auf. *The Lady in the Lake* gilt darum als fehlgeschlagen, weil der Film den Gedanken der subjektiven Sicht allzu wörtlich nahm, nämlich als einen *Ort* der Betrachtung und nicht als eine komplexe Organisation von Vision und Wissen (der handelnden Personen oder des Zuschauers). Wenn Filmemacher wie Hitchcock oder Lang (die ja für ihre extrem subjektivierten Einstellungen bekannt sind) beispielsweise den Blick einer Person zeigen wollen, und die Person oder den Gegenstand, auf den der Blick fällt, dann schaut die Kamera oft über die Schulter des Betrachters und nicht direkt mit seinen Augen. Damit gibt man dem Zuschauer einen Blick und eine Perspektive (sowohl visuell als auch intellektuell) für den Blick. Es sind diese beiden Funktionen *zusammen*, die gemeinhin den Standpunkt erzeugen. Wenn also Mangolte den Film aus einer Aufeinanderfolge von direkten, subjektiven Anschauungen einer einzigen Person konstruiert, gelangen wir wohl zu einer Akkumulation von Eindrücken, nicht aber zu einem *Standpunkt*. Ich denke, das ist einer der Hauptgründe für die Ambivalenz des Films (Ist er eine Parodie oder nicht?). Wir sehen, was die Heldin sieht, doch daraus ergibt sich noch lang keine An-Sicht, denn die ist nicht nur eine Frage der Vision.

Dieser Film ist gleichwohl wie alle Filme von Mangolte von außerordentlich visueller Kraft, obschon er mehr die Sichtweise des Photographen als die des Filmemachers verrät: jede Einstellung ist komponiert, kadriert und ausgeleuchtet und wird, das ist das wesentliche, wie eine Photographie behandelt. Dann wird der Ton hinzugefügt (gewöhnlich kein Synchronon), Stimme und Bewegung – wie im Film –, aber dennoch empfindet man diese Bilder als Photographien *plus* anderen Dingen. Selbst die visuellen Wortspielereien des Films verweisen auf ein anderes Standbild – das Gemälde. Der Rahmen des von der Malerin gemalten Bildes bestimmt den Rahmen des Films, der uns vorgeführt wird. Die unterschiedlichen visuellen Eigenschaften eines Gemäldes, einer Photographie und eines Films, die *THE COLD EYE* untersucht, werden noch einmal besonders hervorgehoben durch den Vergleich von Gemälde und Film, der mindestens ebensowehr 'story' des Films ist wie die der Heldin. Wenn ihre unfertigen Gemälde abgefilmt werden, verstärkt ihre offenkundige Zweidimensionalität den filmischen Eindruck der Dreidimensionalität. Wenn sie beim Malen herumexperimentiert und ausprobiert, wie weiß auf weiß wirkt, werden wir an die ästhetischen Parameter des Schwarzweißfilms erinnert. An anderer Stelle sehen wir eine Farbpalette, deren unterschiedliche Farben die Stimme der Künstlerin bezeichnet, aber natürlich sehen wir nur unterschiedliche Grau- und Weißtöne. Wenn die Malerin laut überlegt: „Die blaue Linie ist zu dick – vielleicht auch nicht“, wird der Kontrast von Farbe zu Schwarzweiß noch augenfälliger. Diese nonverbalen Vergleiche der verschiedenen künstlerischen Ausdrucksmittel sind vielleicht die stärksten Teile des Films, stärker jedenfalls als die Meinungen über 'Kunst', die wir von der Künstlerin und ihren Freunden hören.

Constance Penley, verfaßt für den Katalog 80 Langton St., San Francisco 1981

## Interview mit Babette Mangolte von Fatima Igramhan

*Frage:* Sie arbeiten auf drei Ebenen: als Kamerafrau, Regisseurin und als Dozentin. Welche Arbeit ist Ihnen am liebsten?

*Mangolte:* Ich lehre an der University of San Diego Neuere Filmgeschichte und habe eine 16-mm-Film-Klasse. Ich zeige den Studenten, wie man einen Film von der Technik her anpackt. Manchmal gebe ich noch einige Kurse für Fortgeschrittene. Dort geht es dann um Komposition und Licht. Ich mag meine Dozentur, weil ich relativ wenig Zeit damit verbringe, aber genug Geld für meine anderen Arbeiten verdiene. Auf die Lehrtätigkeit könnte ich also am ehesten verzichten. Meine Arbeit als Kamerafrau ist mir wichtiger. Aber damit verdiene ich nicht genug Geld, um meine eigenen Filme zu finanzieren. Ich möchte als Ideal einen eigenen Film im Jahr machen und zwei interessante Projekte als Kamerafrau.

*Frage:* Sie kennen die Kunst-Szene und ihre Funktionen wohl sehr gut. Wenn man ihren Lebenslauf liest, sieht man die Namen vieler bekannter Avantgarde-Theater- und Kunst-Leute. Sie gehören wohl mehr zu dieser Szene als zu der Filmszene in New York?

*Mangolte:* Ja, das stimmt. Als ich 1971 in New York ankam, war ich fasziniert von Experimental-Filmen und Performance-Künstlern. Damals fotografierte ich hauptsächlich. Es gibt einen Satz in meinem Film, der diese Zeit gut beschreibt: Damals war es noch einfacher in New York. Die Künstler arbeiteten mehr in Gruppen, waren offener füreinander und für neue Leute. Heute ist alles viel kommerzialisierter und kälter, daher wohl auch der Ausdruck: 'culture-vultures' – Kultur-Geier.

*Frage:* Malen ist eine einsame Sache. Ganz im Gegenteil zum Filmemachen. Wie kam der Film zustande?

*Mangolte:* Ja, beim Filmemachen mußt Du mit Leuten kooperieren. Chance und Zufall spielen hinein. Malen ist nur von Deinem Talent abhängig. Außerdem kostet ein Film tausende von Dollar. Leinwand und Farbe kann sich dagegen jeder leisten. Viele Maler, die ich kenne, haben einen regulären Job, stecken ihre ganze Energie aber in die Malerei. Auch Cathy im Film führt ein Doppelleben. James Barth, der das Drehbuch schrieb, ist Tänzer und Performance-Artist, und neuerdings malt er auch. Er spielt übrigens Frank im Film, den großen Blonden, den Cathy auf der Galerie-Eröffnung trifft.

*Frage:* Warum er als Drehbuchautor?

*Mangolte:* Wir kannten uns schon lange. Ich glaube, wir haben einen ähnlichen Geschmack.

*Frage:* Wohl auch wegen der Sprache?

*Mangolte:* Ja, ich würde mir nicht zutrauen, englisch so total zu beherrschen. Doch Dialoge müssen stimmen. Ich schrieb ein kurzes Exposé und sprach oft mit Jim, und dann zog er sich für vier Wochen in ein Landhaus zurück und so entstand das Script.

*Frage:* Was hat Sie an der Problematik dieser Malerin interessiert?

*Mangolte:* Cathy will ihre Motivation finden. So ging es vielen meiner Studenten. Sie wollten wissen, warum sie diesen Ehrgeiz hatten, Künstler zu werden. Was das bedeutet und ob man wirklich etwas zu geben hat, etwas zu sagen hat. Diese Diskussionen mit Freunden in *THE COLD EYE* habe ich oft hier und in San Diego gehört. Deshalb glaube ich, daß die Probleme von Cathy überall ähnlich sind. Mir geht es um die Präsentation von Ideen. Und ich wollte wieder einen Film mit subjektiver Kamera machen, also einen Film, in dem der Zuschauer alles aus der Sicht der Kamera sieht, in *THE COLD EYE* alles aus der Sicht von Cathy, einer 27jährigen Malerin, die gerade aus der Kunstschule kommt.

*Frage:* Sie sagten vorhin, daß Sie den Film selbst produziert haben. Da sind Sie wohl mit einem Mini-Budget und Mini-Team angekommen. Bekommt man in Amerika keine Gelder für unabhängige Filme?

*Mangolte:* Ich habe es gar nicht erst probiert, Geld aufzutreiben. Bei den meisten 'grants' (Stipendien, Förderungen), muß man jahrelang auf Antwort und Geld warten. Aber ich kenne einige

etablierte Avantgarde-Filmemacher, die immer wieder von staatlichen oder privaten 'grants' filmen und leben konnten.

*Frage:* Ist Mäzenatentum in Amerika noch so aktiv? Ich habe gelesen, daß es sogar Bücher mit Adressen von obskuren Stiftungen gibt, die an Künstler Geld verteilen.

*Mangolte:* Kann sein. Mir hat gerade das deutsche Fernsehen, das ZDF, Geld für mein neues Filmprojekt gegeben. *The Sky on location* etwa 'Der Himmel am Drehort'.

Ich war dieses Jahr zwei Monate im Sommer und ein paar Wochen im Herbst im Westen der USA. In den relativ mager besiedelten Staaten Utah, Arizona, New Mexico. Die wilde, vom Menschen noch unangegriffene Landschaft interessierte mich. Das Licht, die Wechsel der Jahreszeiten, vor allem die Gewitter und die Wolkenformationen waren wunderbar. 1980 war ich schon im Frühjahr und Winter dort, so daß ich die Landschaft und den Himmel im Wechsel der Jahreszeiten vollständig auf Film habe. Jetzt fange ich an, den Film zu schneiden, aber das wird schon schwierig, weil ich ja nur wenig, viel zu wenig Ton aufgenommen habe. Ich fuhr mit meinem Bruder, der manchmal Ton aufnahm, und der Kamera in einem alten Wagen durch die Gegend. Wir filmten oft in der totalen Einsamkeit, aber irgendwo summt doch noch ein Auto und das stört mich jetzt, wenn ich versuche, die Bilder mit den Tönen zu verbinden. Ich werde wohl Töne kaufen müssen. Gewitter klingen ja ganz anders in Utah als in New York. Das wird noch schreckliche Probleme geben.

*Frage:* Sie sprechen ja lieber über Ihr neues Projekt als über DAS KALTE AUGEN. Haben sich die Darsteller eigentlich an vorgegebene Texte gehalten oder improvisiert? Mir schien, daß Allan im Film oft seine endlosen Monologe ablas.

*Mangolte:* Das Script und die Dialoge standen fest. Die hatte ja James Barth mit mir geschrieben und daran wurde auch beim Drehen festgehalten. Leider hatte ich zu wenig Zeit zum Proben. Wir trafen uns eine Woche vor Drehbeginn alle bei mir und probten das Script. Aber das war nicht in der gleichen Umgebung wie die späteren Filmaufnahmen und so gab es viele Schwierigkeiten. George Deem, der Allan spielt, las wirklich manche Texte vom Zettel ab, manchmal, weil er einfach nicht alles lernen konnte. Wir drehten den Film an drei Wochenenden. Denn alle mußten ja arbeiten und ich auch. George ist ein Freund von mir. Ich mag sein stilisiertes Reden. Es geht mir in diesem Film nicht um Psychoanalyse, oder darum, daß sich die Zuschauer mit Figuren identifizieren können. Ich will keine 'Soap-Opera'-Schauspielerei. Es geht mir in THE COLD EYE mehr um das Sichtbarmachen von Ideen und Denkanstößen, als um ein Psychogramm der Figuren.

*Frage:* Sie waren Kamerafrau bei drei Filmen von Chantal Akerman. Ich habe nur *Jeanne Dielman* gesehen und war sehr beeindruckt. Werden Sie bei ihrem nächsten Film in Brüssel wieder Kamera machen?

*Mangolte:* Nein. Es interessiert mich im Moment nicht. Ich habe mein eigenes Projekt. Aber ich mag Chantal sehr. Es war gut, mit ihr zu arbeiten.

*Frage:* Bekommen Sie viel Angebote als Kamerafrau?

*Mangolte:* Ja, aber mehr von neuen Filmemachern oder Avantgarde-Regisseuren. Hier im Kino läuft gerade der erste Film von Theater-Regisseur Richard Foreman *Strong Medicine*, bei dem ich Kamera machte. Dort ist alles nur Bewegung, viel Hektik, viel Handkamera. Ganz im Gegenteil zu *Jeanne Dielman*, wo ich fast nur lange, stille Einstellungen machte.

*Frage:* In Deutschland schließen sich Filmemacherinnen und Filmemacher zusammen, gründen Produktionsgemeinschaften und Verleihe. Wie ist das bei den unabhängigen Filmemachern hier? Arbeiten Sie in einer Gruppe?

*Mangolte:* Ich kenne mich da nicht so aus. Ich bin nur in Kontakt mit Leuten, mit denen ich arbeite. Leider kämpfen wir hier in New York alle allein vor uns hin. Jackie Raynal, die Besitzerin der Bleecker- und -Carnegie-Hall-Cinemas, mit der ich an einem Film arbeitete, ist sehr hilfreich für uns unkommerzielle Filmemacher. Sie veranstaltet im Bleecker-Kino oft Uraufführungen unbekannter Regisseure. So war kürzlich auch ein Super-Acht-Filmfestival mit

Streifen von Scott und Beth B., Adam Brooks und Ericka Beckmann. Sie will jetzt auch einen Verleih organisieren. Aber ich muß sagen, wie Cathy in THE COLD EYE, daß viele Filme von neuen, avantgardistischen Regisseuren mir nicht gefallen. Die sollten ihre Filme lieber nur Freunden zuhause zeigen. Da steckt doch nichts drin.

Omnibus, Nr. 6, Berlin, Februar 1982

## Biofilmographie

**Babette Mangolte**, geb. 11. 10. 1941 in Frankreich, besuchte von 1964 - 1966 die Filmhochschule in Paris. Danach arbeitete sie als Kameraassistentin und Cutterassistentin in Paris. Seit 1972 lebt sie in New York. Am Anfang photographierte sie Theaterstücke ('Ontologisch-Hysterisches Theater') von Robert Wilson und Richard Foreman; Performances und Happenings von Joan Jonas, Stuart Sherman, Robert Whitman, u.a.; neue Choreographien von Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, u.a.; publizierte ihre Photographien in Büchern über Tanz, Theater, usw. 1978 folgte eine Photo-Ausstellung im P.S.One; sie photographierte eine Performance für eine Show in Buffalo, N.Y. und beteiligte sich an einer Gruppenausstellung 'Alternative Gestik: Tanzphotographie mit anderen Augen'. Sie war Kamerafrau bei drei Filmen von Chantal Akerman (*La Chambre*, 1972; *Hotel Monterey*, 1973; *Jeanne Dielman*, 1975), hat bei dem ersten Film des Theaterregisseurs Richard Foreman Kamera gemacht sowie bei einem Film von Jackie Raynal und ist Dozentin für Neuere Filmgeschichte an der Universität von San Diego. Sie leitet dort eine 16-mm-Filmklasse und Kurse in Komposition und Licht.

## Filme:

- 1975 *What Maisie Knew*, 58 Min., s/w., 16 mm  
(eine persönliche Adaptation des gleichnamigen Romans von Henry James)
- 1976 *(Now) or Maintenant entre parenthèses*, 10 min., Farbe, 16 mm  
(eine Person spielt mit Gegenständen)
- 1977 *The Camera: Je or La Caméra: I*, 88 min., Farbe und s/w, 16 mm  
(ein subjektiver Bericht über Standphotographie)
- 1979 *There? Where?*, 8 min., Farbe, 16 mm  
(eine naive Betrachtung von Südkalifornien durch einen Außenstehenden)
- 1980 THE COLD EYE (My Darling Be Careful)

## In Vorbereitung:

*The Sky on Location*  
(Dokumentation über amerikanische Landschaften)