13. internationales forum des jungen films

berlin 19. 2. – 1. 3. 1983

19

KARAGOEZ – CATALOGO 9.5

Land	Italien 1979/81
Ein Film von Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi	
Uraufführung	17. 10. 1981, Millenium, New York (ein 27 Minuten langer 1. Teil des Films wurde bereits am 25. 6. 1980 im Anthology Film Archives, New York, aufgeführt)
Format	16 mm, schwarz-weiß, stumm
Länge	54 Minuten

Inhalt

„Die Neubegrenzung mit einem verschwundenen Atlanten. Vom archaischen Kino bis zur barocken Zeit des Stummfilms. Von der Exotik der ersten reisenden Kameraleute bis zum Berliner Wintergarten 1925.“

(Ankündigung der Galleria d'arte moderna, Bologna)

KARAGOEZ ist eine Arbeit von Miniaturisten. Gianikian und Ricci Lucchi beschäftigen sich mit den Bildern alter Filme im kleinen Format von 'Pathé-Baby', die von ihnen aufgefunden, neu abfotografiert, verlangsamt und viragiert wurden und die faszinierende, manchmal auch unheimliche Ansammlungen, Kombinationen und Verwandlungen von Formen und Gesten ergeben, stumme Verschiebungen von Geschichten und Personen zwischen Klassikern der Filmgeschichte (wie *Variété* oder *L'argent*) und unbekanntem wissenschaftlichen Dokumentarfilmen aus den Jahren nach 1910 ergeben.

Alberto Farassino, La Repubblica, Rom, 6. 4. 1982

*

KARAGOEZ (türkisch für 'Schattenspiel'). Was einmal die erste Kamera war, ist jetzt vielleicht die letzte. Kamera oder Maschine der Erinnerung. Sie erfindet das Kino von neuem, sieht sich selbst im Spiegel. Sie wirft sehnsüchtige Blicke auf jene 'Teil-Objekte', die für sie im Innern des Fotogramms existieren. Fotogramm: Ort, Etikett, Träger, geeignet für die Nomenklatur oder die Katalogisierung, durch welche sich die Bilder verlängern, ausdehnen, sich übertragen, aus ihrer ursprünglichen Situation heraustreten, sich vereinen durch Kontakt, durch Nähe, Annäherung, Gegenüberstellung, Anhänglichkeit, Konjunktion, Verlängerung, Spannung, Ausdehnung, Brüche in Längs- und Querrichtung. Indem sie die Lektüre des Fotogramms, eines melancholischen Textes, verzögert, bietet die Kamera die Erkenntnis an.

Gianikian und Ricci Lucchi

Zu diesem Film

Von Yervant Gianikian

1922 führte Charles Pathé auf dem Filmmarkt das erste für Amateure bestimmte Filmmaterial ein, das eine Breite von 9.5 mm besaß und in der Mitte des Filmstreifens perforiert war: das 'Pathé Baby'. Verkleinerungen von 35mm-Filmen aller Art auf dieses Format wurden, abgesehen von direkt in diesem Format gedrehten Filmen, in vielen Haushalten und Familien heimisch. In Rußland wurde das Format zeitweilig von Wertows 'Kinoki' benutzt, die ihre Propagandafilme im Pathé-Baby-Format in den 'Revolutionszügen' zeigten und sie so bis in die fernsten Provinzen des Ostens brachten. Der Niedergang dieses Format begann mit dem Erscheinen der 16 mm-Filme; endgültig verschwand es gegen Ende der vierziger Jahre.

1977 fand ich eine beträchtliche Zahl von 9.5 mm Filmen. Sie reichten ungefähr von der Zeit des primitiven Kinos bis zum Jahre 1928. Die Zeit des stummen Films endete 1929. Ein Jahr lang suchte ich vergeblich einen funktionierenden Projektor für diese Filme. Das Filmmaterial ist ausgetrocknet, geschrumpft und läßt sich nicht mal mehr mit einem Projektor neuerer Bauart aus den vierziger Jahren vorführen. Die Perforation befindet sich in der Mitte des Films und ist damit theoretisch widerstandsfähiger als die seitliche Perforation der anderen Filmformate. Die Bildfelder sind etwas breiter als die des 16 mm-Films und lassen sich mit dem bloßen Auge betrachten. 1978 begann ich, mir die Filme mit Hilfe einer Lupe und eines Umrollers anzusehen.

Zunächst einmal kann man die Vorspanntitel untersuchen. Die Titel sind oft gegenüber den italienischen Versionen in 35 mm geändert; so wird zum Beispiel der deutsche Film *Heimkehr* (Joe May, 1928) im italienischen 'Pathé Baby' zum *Gesang des Gefangenen*. Sie verzeichnen die Produktion, die Namen der Darsteller, aber nur selten den Autor und das Produktionsjahr. Aber die Zwischentitel der Filme bewahren auch in der italienischen Übersetzung (einige der Kopien wurden in Italien, andere in Frankreich hergestellt) in der Zeichnung und in der Komposition der Titel einen Charakter, der die Effekte der gesprochenen Sprache nachahmt. Die fremdsprachigen Versionen der Filme lehnten sich offensichtlich an die Titelkompositionen der Originale an. Bei der heutigen Restauration von Stummfilmen legt man besonderen Wert auf die Erhaltung dieser Elemente von Abstraktion, besonders bei Filmen aus der Zeit des deutschen Expressionismus.

Folgende Spielfilme wurden als erste untersucht, von denen es nicht schwer ist, filmographische Unterlagen aufzufinden:

Carmen (Jacques Feyder, Produktion Albatros, Frankreich 1926)
Der heilige Berg (Arnold Fanck, mit Leni Riefenstahl, Deutschland 1926)

L'argent (Das Geld, Marcel L'Herbier, Frankreich 1929)
Casanova (Volkoff, mit Mosshuchin, Produktion Albatros, Frankreich 1927)

Messalina (Enrico Guazzoni, Italien 1923)

La proie du vent (Die Beute des Windes, René Clair, Frankreich 1923)

Variété (E.A. Dupont, Deutschland 1925)

Il canto dell'amore trionfante (Prod. Albatros, 1925)

L'assassinat du Duc de Guise (Die Ermordung des Herzogs von Guise, Film d'art, Pathé, Frankreich 1908)

Von vielen anderen Filmen wie zum Beispiel *La folle cavalcata*

(Die wilde Jagd) oder *La flambée des rêves* (Das Feuer der Träume) – vielleicht handelt es sich hier um den Film *Rêves* (Träume) von de Baroncelli aus dem Jahre 1923 – fand ich auch nach längerem Suchen in den verschiedenen Filmgeschichten keine Spur. Ich habe hunderte von Filmen, tausende und tausende Meter von Spielfilmen untersucht, die im allgemeinen als 'sekundär' gelten und infolgedessen schwer aufzufinden sind; oft existieren nicht einmal mehr 35 mm-Kopien oder die Originale dieser Filme. Die oben zitierten Filme (abgesehen vom *Assassinat du Duc de Guise*, der als ein Wendepunkt in der Geschichte des primitiven Films bekannt ist) sind gewissermaßen Filme zweiten Ranges und sicher keine Meisterwerke des Stummfilms; aber gerade das interessiert mich – die Arbeit mit weitgehend unbekanntem Filmen.

Außerdem habe ich mich auch mit Dokumentarfilmen aus der Anfangszeit des Kinos beschäftigt. Es sind kurze Filme, die meistens nicht datiert sind, wenn sie nicht bekannte historische Ereignisse wiedergeben wie das Erdbeben in Kyoto im Jahre 1922. Natürlich ist es nicht möglich, sie irgendeinem Autor zuzuschreiben, und so, wie sie sich mir präsentieren, zerkratzt, zerrissen, schlecht zusammengeklebt, ohne Titel, enthalten sie oft herrliche Überraschungen. Ich schreibe einige Beispiele exotischen Charakters auf. Sie stammen aus der veristischen Schule von Lumière, sie enthalten keine Fiktion, aber manchmal ist die Strategie der Kameralente interessant: ihre Aufnahmewinkel und insbesondere das, was sie ausgelassen haben.

Ein Haus in Japan. Eine Frau. Die Gegenstände, die sie besitzt. Die Kamera steht an einem festen Ort und die Montage verbindet Momentaufnahmen der Morgenstunde: das Erwachen, das Licht, die durchsichtige Wand, die Steppdecken. Das Bad, eine andere Umgebung, die Frisur in Form einer Pagode. Der Gürtel des Kimonos. Die Bewegung einer Gestalt in einem Innenraum. Ein japanischer Garten.

Ebenfalls in Japan: das Erdbeben 1922 in Kyoto. Bilder der Stadt vor der Zerstörung. Der Versuch, eine identische Einstellung nach dem Erdbeben zu finden. Ein Boot fährt durch sumpfiges Wasser zwischen Leichen und Baumstämmen.

Der warme Wasserfall in Osaka. Die umgebende Natur, die Landschaft der Zen-Malerei, Rauch und Nebel auf den Körpern, über den Landschaften. Das Soziale und die Natur. Reisfelder aus Indochina. Die Ernte, ein Bauernhaus. Die Gegenstände, ein Tisch und die Reis-Wagschalen in Kambodscha. Bettelnde Kinder, Dugga, die Ruinen, Kapitelle und Säulen, der zerstörte Tempel, Figuren.

In Timbuktu. Die Männer, Hütten aus Haut und Lehm, die Bauweise. Die Stadt aus Stein, der Palast der Kolonialherren. Arabische Frauen. Die Kamera blickt durch Eisengitter. Die Straße könnte auch eine Straße in Damaskus sein, in Aleppo, Tanger oder einer anderen Stadt des mittleren Ostens, wie man sie auf Postkarten aus der Kolonialzeit abgebildet sieht, der Kameramann sieht sie mit den gleichen Augen wie der Photograph. Beide denken an 1001 Nacht. Analoge Aufnahmeformen für die japanischen Sequenzen und hier für die Sequenzen des Tschadors und des weißen Mantels.

Zu diesen Filmen, die von 'reisenden' Kameralenten mit einer Mentalität des 19. Jahrhunderts und einer Ästhetik à la Pierre Loti gedreht wurden, kommen andere hinzu. Auf die vage Anthropologie und das orientalische Ambiente folgten der wissenschaftliche oder besser wissenschaftsgläubige Film des Westens, mit seinen bevorzugten Objekten und Schauplätzen. Hier sind einige Beispiele für diese Filmrichtung:

Das Meer unter der Wasseroberfläche und die Unterwasserphotographie: hinter einer Glasscheibe das Glasauge der Kamera. Die Bühne, ein Gladiator, der mit der eigenen Doppelbelichtung kämpft. Studien über die Brechung des Lichts im Wasser, über seine Ausbreitung und Verzerrung. Flüssige Luft, Sauerstoff, Wasserstoff, ein staubiges Laboratorium, Reagenzgläser, Mäuse, mit denen Experimente angestellt werden. Dieses Laboratorium ähnelt in seinem Ambiente dem Zirkus und den Schaubuden; die Personen, die sich in ihm bewegen, wirken mehr wie Magier und Fakire denn wie Doktoren und Wissenschaftler.

Einer anderen Kategorie gehören die kurzen Filme über Märchen und Magie an. Hier sind einige Elemente:

Ein Kind, sein Spielzimmer, seine winzigen Spielsachen im Kontrast zu den großen Gegenständen der Erwachsenen, Abziehbilder auf den Wänden, ein lebendiger Frosch.

Vorläufer der Zwerge Bunuels. Ein gigantisches Bühnenbild. Oder eine gigantische Zigarrenkiste und eine Kerze, um die Zigarren anzuzünden. Die Kiste stellt sich als ein Haus auf Rädern heraus. Aus ihm kommen Tänzerinnen hervor. San Nicolò läßt die Kinder aufleben, und seine wichtigsten Gegenstände sind die Truhe und der Kamin. Rotkäppchen, der Sessel, das Bett, das sich von einem Rand des Bildes zum anderen erstreckt, der deutsche Schäferhund.

Die Reproduktion:

Beim Betrachten der Filme ohne Projektor und ohne Schneidetisch verlor ich das Gefühl für die Bewegung, eines der wichtigsten Merkmale des Kinos. Dafür habe ich mich intensiver und 'manuell' auf das einzelne Bild konzentriert, und so konnte ich Details wahrnehmen, die mir sonst entgangen wären. Ich habe die Fotogramme analysiert wie Serien von Fotos aus einem Album; die Zwischentitel las ich wie die Seiten eines illustrierten Buches.

Anfangs dachte ich daran, einige Szenen des Formats 9.5 mm in meine Filme einzufügen. Um den Bildern dafür ihre Bewegung zurückzugeben, konstruierte ich nach verschiedenen Versuchen (alle Kopierwerke erklärten es für unmöglich, 9.5 mm-Filme auf 16 mm umzukopieren, da die dazu nötigen Apparate seit mehr als vierzig Jahren verschwunden seien) eine rudimentär einfache optische Kopiervorrichtung. Sie besteht aus einem alten Projektor, der in einer Achse mit einem 16 mm-Projektor aufgestellt und mit mehreren Objektiven, Filtern und Lampen unterschiedlicher Temperatur versehen ist. Er wird von Hand angetrieben. Aber die Vorrichtung funktioniert.

Seit damals beschäftige ich mich nunmehr schon seit über einem Jahr ausschließlich mit diesem Material. Meine früheren Filme handelten von der Erinnerung, von Gegenständen, von Empfindungen, sie waren lange Kataloge von märchenhaften Elementen. Im letzten meiner Filme wirkten die eingeschobenen 9.5 mm-Passagen wie Intervalle und lenkten die Aufmerksamkeit der Zuschauer in eine andere Richtung. Dann aber überließ ich mich ganz dem Fluß dieser neuen 'Vision' und entschloß mich, nur noch in diesem Bereich zu arbeiten.

Es ist dies eine wahnsinnige Arbeit, vergleichbar der eines Miniaturisten, eines ägyptischen Kopierers, eines Archäologen, die aber auch etwas von Raub an sich hat. Ich halte mich nicht bei der Geschichte oder Handlung eines Films auf, sondern konzentriere mich auf das, was mich am meisten interessiert: das Gesicht der Dinge, die Physiognomie der Objekte und ihrer Umgebung, das, was sonst meist der Aufmerksamkeit entgeht. Ich versetze mich zurück in Perioden, Genres und Situationen eines Teils der Filmgeschichte, der vergessen worden ist. Ich entwickle Kataloge aus Fragmenten der Erinnerung – in einem Film, der nicht mehr die Kopie jener Werke ist, von denen er sich ableitet, sondern einer Summe von Varianten gleichkommt, die ich erhalte, indem ich mit neuen technischen Mitteln der Analyse bestimmte Elemente der Bilder und der Bewegungen hervorhebe. Die Montage läßt aus der Kombination verschiedener Vorfälle, von Objekten, Umgebungen, Zeiten die Illusion einer auch räumlichen Kontinuität entstehen, die in der Natur ebenso wie in den ursprünglichen Filmen unmöglich wäre.

Im folgenden habe ich eine kurze Serie von Bearbeitungen einzelner Filmszenen zusammengestellt:

In *Casanova* von Volkoff, einem Film russischer Emigranten, stöberte ich in den Fotogrammen einer Schattentheater-Szene herum. Die Szene ist rosa viragiert. Ich habe die Bewegung eines Tanzes, der hinter den Fenstern des Dogenpalastes in Venedig stattfindet, angehalten. Die Körper der Tänzerinnen ähneln automatisch bewegten Puppen, sie sind Objekte einer

Dekoration. Das surreale Gesicht von Mosshuchin wirkt wie aus Wachs, während er sich die Maske abnimmt, und macht die Unschärfe der eingefrorenen Bewegung deutlich. (Mosshuchin drehte allein den surrealistischen Film *Le brasier ardent* (Der glühende Scheiterhaufen) im Jahre 1923. Er scheiterte später in Amerika, schlecht auf den Beginn des Tonfilms vorbereitet. Er sprach nur russisch, und eine Schönheitsoperation, um sein Gesicht mehr den Erwartungen des amerikanischen Kinos anzupassen, mißlang. In Paris hatten die russischen Emigranten die Gesellschaft 'Albatros' wieder ins Leben gerufen. Protasanow war dagegen wieder nach Rußland zurückgegangen und dort mit großer Sympathie aufgenommen worden). Dieses Gesicht wird von dem violetten Feuerwerk des Erlöserfestes beleuchtet, das ich wie Lampions am Himmel befestigt hängen ließ. In einem Exzeß des Voyeurismus verlängerte ich fünf Fotogramme auf äußerste Dauer, in welchen, was sonst kaum wahrzunehmen wäre, eine Frau auf einem Alkoven ihren Busen entblößt.

Ich verlasse die Körper, die Gesichter, das Ambiente, das venezianische Feuerwerk, um mich in die Bilder einer anderen Einstellung (aus einem didaktischen Film) zu versenken. Hier ist die Kamera in einem Glaskäfig in einen Teich hinabgelassen, sie filmt die langsamen Bewegungen eines Unterwasser-Schwimmers und den Raum, in dem er sich bewegt. Meine Kamera ist der Spiegel zweier anderer. Ich analysiere ihre Bewegungen und entdeckte, daß nur die unsichtbare der beiden (außer der meinen) wirklich etwas aufnimmt, während die sichtbare nur eine unbewegte Illustration ist. Ich beobachte die Bewegungen verschiedener Arten von Quallen im Wasser, die einem Unterwasser-Feuerwerk ähneln. Solche Effekte sind ein Vorzug der Technik der frühen wissenschaftlichen Filme.

Ich kehre wieder zum Film *Casanova* zurück und isoliere im Bildfeld des 9.5 mm-Films ein Detail von 2 Millimetern: ein Herz, das auf die Wange einer Ballerina gemalt ist.

In *L'argent* öffnet eine Hand eine Tür, durch die ich eintrete und eine mit Atlas-Stoff umwickelte Frau bemerke, die sich langsam auf einen Kopf zu bewegt. Am Rande des Bildes sieht man auf der einen Seite eine Zebra-Haut und auf der anderen eine Leinwand, die ebenfalls mit einem Zebra-Muster bemalt ist. Die Hand Fernand Légers, des traditionellen Mitarbeiters von L'Herbier, die hier auf sehr sanfte Weise das filmische Dekor gestaltete, führt mich zu anderen Außen- und Innenschauplätzen, zu anderen Assoziationen und optischen Hinweisen, die typisch sind für die Sprache der historischen Avantgarde. Die Schachpartie kann nicht nur auf dem Schachbrett, sondern auch auf dem Bürgersteig gespielt werden, der selbst ein Schachbrettmuster enthält usw.

1927, das Jahr dieses Films, bezeichnet auch das barocke Zeitalter des stummen Films. Die 'Kinderspiele', wie Eisenstein den Experimentalfilm der französischen Künstler definierte, wurden längst vom kommerziellen Film absorbiert. Banale Geschichten wurden mit blendenden Verzerrungen ausgestattet, die Trommeln des Experiments hallten weithin.

Ich gehe drei Jahre zurück, von Paris begeben sich in das Berlin des Jahres 1924. Durch das Guckloch meiner Kamera beobachte ich die Bewegungen der Kamera Carl Freunds, Kameramann Duponts in *Variété*. Kracauer spricht von der "... Intensität, mit der das Alltagsleben in *Variété* dargestellt wurde. Solche gewohnten Schauplätze wie ein Variété, ein Café und ein stickiger Hotelkorridor schienen von innen zu leuchten. Es war, als ob man diese vertrauten Umgebungen nie zuvor gesehen hätte. Unterstützt von Carl Freund, paßte Dupont die Methoden der expressionistischen Nachkriegsperiode den Erfordernissen der realistischen Periode des Dawes-Plans an. (...) Er durchdrang die äußere Realität durch Mittel und Verfahren, die ursprünglich benutzt worden waren, um eine innere Realität nach außen zu projizieren. Diese Verpflanzung der technischen Verfahren führte zu erstaunlichen Resultaten. (...) Die Schauspieler scheinen die Gegenwart der Kamera nicht zu bemerken; Jannings breiter Rücken spielt eine genau so auffällige Rolle wie irgendeine Großaufnahme seines Gesichtes. Solch eine getreue Wiedergabe der Wirklichkeit war kaum herzustellen ohne die unaufhörlichen Kamerabewegungen, die für diesen Film typisch sind; sie allein ermöglichen es dem Zuschauer, in den magischen Kreis des Geschehens einzutreten. Geführt durch die inquisitorische Kamera, stürzt er durch den Raum,

als ob er einer der Trapez-Artisten wäre ... Ungewöhnliche Kamerawinkel, Mehrfachaufnahmen und einfallsreiche Übergänge helfen dabei, den Zuschauer in das Zentrum der Ereignisse zu führen." (From Caligari to Hitler, New York, 1959, S. 126 f.) Ich selbst dringe durch die Öffnung des 9.5 mm-Formats in das berliner Variété 'Wintergarten' ein. In den Linsen eines Opernguckers, den ein Zuschauer hält, überlagern sich die Bilder von der Bühne: chinesische Gaukler, Akrobaten, Trapezkünstler, dressierte Seehunde, Bauchtänze. Ich betone die Einzelheiten, indem ich mich den Gegenständen und ihren Kontrasten näherte. Dem Wintergarten stellte ich den Zirkuswagen von Jannings gegenüber, das proletarische Publikum, die heruntergekommenen Tänzerinnen, die zerlöchernten Schuhe des Pianisten. Für die Körper wähle ich das gleiche Verfahren wie für die Objekte: ich isoliere Gesichter, Augen, Lippen, Gesten. Ich stelle natürliche und künstliche Schauplätze gegenüber.

Ich könnte noch lange Zeit fortfahren zu beschreiben, welche Eingriffe in das Filmmaterial ich vorgenommen habe und welche ich noch vornehmen will: ich möchte die Bauten von Ince für eine Geschichte der Mayas den ersten italienischen Kolossalfilmen gegenüberstellen. Oder die Pariser Geschäfte, so wie sie Max Linder gefilmt hat, mit jenen L'Herbiers konfrontieren. Amerikanische und europäische Schauplätze für Filme ähnlichen Charakters vergleichen. Oder durch verlangsamte Bewegungen untersuchen, wie in den Bergfilmen und den späteren Filmen der Nazis die Natur dargestellt wurde ...

Yervant Gianikian

Über die Filmarbeit von Gianikian/Ricci Lucchi

Von Alberto Farassino

Eine nähere Bestimmung des Begriffs 'Katalog' ist unerlässlich, wenn man sich näher mit den Filmen von Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi beschäftigen will. Einer ihrer Filme heißt sogar *Cataloghi* (Kataloge), und ihre gesamte Arbeit läßt sich zusammenfassen im Bild der Klassifikation, der geordneten und seriellen Ansammlung (Akkumulation), der Katalogisierung.

Am Anfang dieser Arbeit steht das Repertoire, die Sammlung von tausenden alter und kleiner Gegenstände von Spielzeugen, Photographien, Postkarten, die zum großen Teil von einer zu Beginn des Jahrhunderts ausgestorbenen Familie stammen. Die Bilder werden rechteckig ausgeschnitten und als graphische Werke auf große alte Papierbögen mit Verzerrungen und blauem Rand aufgeklebt. Die kleinsten Objekte werden in Schachteln aus Holz gelegt, die mit einer Glasscheibe versehen sind; daraus entstehen kleine konzeptuelle Theaterbühnen oder minimalistische Landschaften. Und die Annäherung dieser beiden Künstler an den Film schien zunächst aus dem Bedürfnis herzurühren, ihre außerordentlichen Materialien auch in der Zeit und in der Bewegung zu katalogisieren, indem sie sie vor der Kamera aufstellten, manchmal vor Alpen-Panoramen oder in Landschaften, manchmal, indem sie sie versteckten oder vergruben und diese Schätze nach einigen Monaten wieder ausgruben. Diese ganz persönlichen Kataloge, die etwas Antiquarisches und Endzeitliches an sich haben, entwickelten sich schließlich bis in die Bereiche des Horrors und der Gewalt. (Der letzte Film von Gianikian und Ricci Lucchi ist der Katalog von entsetzlichen und unheimlichen Gegenständen aus dem Museum Lombroso in Turin, einem Museum des Verbrechens.) (...)

Das konzeptuelle Kino von Gianikian und Ricci Lucchi ist auch ein Kino der Wahrnehmungen und der Empfindungen, und nicht nur der visuellen Empfindungen, denn ihre Filme wenden sich auch an den am wenigsten entwickelten und ästhetisch am geringsten geschätzten der Sinne des Menschen, an den Geruchssinn.

Ein Kino der Gerüche also, ein 'cinema profumato', durch das Gianikian und Ricci Lucchi vor allem bekannt geworden sind. Aber die Düfte, die die Vorführung ihrer Filme begleiten, kommen nicht aus dem Nirgendwo, von jener verborgenen Geruchspur, die man sich zu einem Mythos des totalen Kinos zugehörig vorgestellt hat, um zu der Ton- und Bildspur hinzutreten und die realistische Illusion zu verstärken. Sie kommen vielmehr von einem bestimmten und sichtbaren Ort: sie sind in kleinen

Glasflaschen enthalten und tröpfeln durch Röhren in kleine Metallbecken, die von einer Ätherflamme erhitzt werden. Sie sind auch nicht von einem technologischen Code programmiert, sondern verlangen während der Vorführung die Anwesenheit der Priester des Ritus, die die Apparaturen zur Geruchserzeugung bedienen. Eine Skala der Gerüche und Düfte von Opium, Weihrauch, Benzol, Nelken, um Erinnerungen oder Assoziationen auszulösen, den Zuschauer emotional und durch das Sinnensystem noch stärker in den Film hineinzuziehen; aber gleichzeitig wird dadurch auch ein Effekt der Verwandlung bewirkt: in der Dunkelheit des Kinosaals werden Flammen und Bewegungen sichtbar, und so wird der Zuschauer, mehr noch als auf die Illusion des Leinwandbildes, auf den Mechanismus aufmerksam gemacht, durch den die Geruchswelt und die Sprache entstehen.

Aus: Alberto Farassino, *Lo sguardo ammicchiato, Il Patalogo* 1980, Ubulibri/Electra Editrice

Biofilmographie

Angela Ricci Lucchi, geboren 1942 in Ludo (Ravenna). Künstlerische Ausbildung in Italien und Österreich. **Yervant Gianikian**, geboren in Meran 1942. Architekt. Beide bevorzugen bei ihren künstlerischen Arbeiten das Filmmedium. Bekanntgeworden sind sie durch ihre Experimentalfilme, die sich auch des Geruchsmediums bedienen ('film profumati').

Filme:

1964-77 8 mm-Filme mit Gerüchen:

Wladimir Propp – Profumo di Lupo

Klinger e il guanto

Alice profumata di rosa

Cataloghi – Non è altro gli odori che sente

Dal 2 Novembre al giorno di Pasqua

Profumo

1976 *Cataloghi – Non è altro gli odori che sente* (16 mm, stumm, 27 min.)

Cesare Lombroso – Sull'odore del Garofano (16 mm, stumm, 12 min.)

1981 *Essence d'Absynthe* (16 mm, stumm, 15 min.)

1979-81 KARAGOEZ – CATALOGO 9.5 mm

1980-82 *Das Lied von der Erde – Gustav Mahler* (16 mm, stumm, 17 min.)