

13. internationales forum des jungen films

berlin
19. 2. – 1. 3.
1983

33

ROSE HOBART

Land	USA 1936
Produktion	Joseph Cornell
Montage	Joseph Cornell
Musik	'Forto Allegre' und 'Belem Bayonne' aus 'Holiday in Brazil' von Nestor Amaral und Orchester (über Plattenspieler oder auf Cassette)
Darsteller	Rose Hobart, Charles Bickford, Georges Renavent
Uraufführung	Julien Levy Gallery, New York, Dezember 1936
Format	16 mm, s/w, stumm Collage aus Sequenzen von George Melfords <i>East of Borneo</i> (Universal Pictures, 1931) und anderem Material. Ursprünglich projiziert durch einen tiefblauen Filter, seit 1968 Farbkopie mit Pupurtönung
Länge	19 Minuten (16 Bilder/sec)

Kritik

Cornells erster und eindrucksvollster Film ist im wesentlichen eine neue Fassung von *East of Borneo*, einem Dschungeldrama von Universal Pictures aus dem Jahre 1931 mit Rose Hobart und Charles Bickford. Offenbar war Cornell der Meinung, George Melfords Tonfilm enthalte 'Passagen, die an die suggestive Kraft des Stummfilms erinnern (...), eine ideale Welt voller Schönheit heraufbeschwören.'¹

Heute wirkt *East of Borneo* wie ein relativ belangloses Stück Filmgeschichte. Die mutige, jugendhafte Linda (Rose Hobart) unternimmt eine gefährliche Reise in das fiktive indonesische Prinzenreich Marudu. Dort findet sie ihren Ehemann (Charles Bickford), der inzwischen zum betrunkenen Hofarzt des weltläufigen, finsternen Prinzen (Georges Renavent) avanciert ist. Der Doktor hatte seine medizinischen Forschungen aufgegeben, als er dem Wahn zum Opfer gefallen war, seine Frau hätte eine Affäre mit einem seiner Freunde. In Marudu stellt Linda ihre Treue unter Beweis, indem sie den Annäherungsversuchen des Prinzen widersteht, obwohl ihr Ehemann sich in schnöder Weise unversöhnlich zeigt. Das Schicksal des Prinzen, eines Absolventen der Sorbonne mit hochtrabenden Vorstellungen von der Überlegenheit seiner Kultur und Religion gegenüber der des Westens, ist auf mystische Weise mit dem eines aktiven Vulkans verbunden, der über seinem Reich aufragt. Am Ende des Films, als der Vulkan gerade ausbrechen will, schießt Linda auf den Prinzen und

verwundet ihn. Nachdem der Doktor seine moralische Pflicht als königlicher Arzt erfüllt hat, kommt er wieder zur Vernunft und flieht mit seiner Frau, während der Vulkan das Prinzenreich zerstört.

Der Film ist billig hergestellt mit einem künstlichen Vulkan, der lächerlich wirkt, und einem großen Sortiment von Schrecken des Dschungels, inclusive einer Pythonschlange, einem Panther und vielen Krokodilen. Kein sehr erfolgversprechendes Material. Auch kann sich Rose Hobarts Schauspielkunst nicht mit den Leistungen der Stummfilmstars messen, die in Cornells 'Enchanted Wanderer' aufgeführt sind. Hobart kann nur schnell und nervös mit den Händen gestikulieren und ihren Ausdruck von Entsetzen in Selbstbelustigung verwandeln, wenn ihr bewußt wird, daß sie sich grundlos gefürchtet hat.

Cornell hat in erster Linie solche emotionalen Übergangsmomente isoliert und durch seinen Schnitt neu zusammengefügt. Er ließ die vulkanische Zerstörung am Schluß ganz aus, ebenso fast die ganze langwierige und gefährliche Reise flußaufwärts nach Marudu, mit der der ursprüngliche Film beginnt. Cornells Schnitt ist von verblüffender Originalität – während der nächsten 30 Jahre ist in der Filmgeschichte nichts Vergleichbares entstanden. Der bewußte Bruch in der Kontinuität der Einstellungen, so daß nicht zusammengehöriges Material aneinanderstößt, die Beschränkung auf Dialogstellen, in denen nur die Heldin, nicht aber ihr Gesprächspartner zu sehen ist, und der plötzliche Wechsel der Schauplätze waren 1936 so gewagt, daß der Film selbst den avanciertesten und sensibelsten Zuschauern eher mißglückt als brillant vorgekommen sein muß. Doch Cornell trieb seinen vermeintlichen Dilettantismus noch einen Schritt weiter. Er behielt einige zusammenhängende Passagen des ursprünglichen Films bei – Sequenzen von bis zu acht Einstellungen –, die die Funktion haben, uns die reibungslose Schnitttechnik zu vergegenwärtigen, die damals in Hollywood obligatorisch war, und mit Cornells Fassung zu kontrastieren, so daß sie umso kruder erscheint. Daß Cornell hier und da eine verbindende Einstellung beibehält (z.B. den Gesprächspartner in einer Unterhaltung mit der Heldin) unterstreicht noch seine exzentrischen Auslassungen. Außerdem verwendet er einige Einstellungen erst von dem Augenblick an, wo sie schon ausgeblendet werden, oder zeigt Türen, die sich gerade schließen, nicht aber die eigentliche Handlung, zu der sie gehören.

Nur ein Filmsammler konnte eine solche Montage in Angriff nehmen. Wenn man eine Filmkopie besitzt und wiederholt projiziert, passieren Unfälle bei der Vorführung und beim Zurückspulen; Stellen werden beschädigt und seltsame Lücken entstehen bei ihrer Reparatur. Während die meisten Sammler diese Unfälle mit Schrecken zur Kenntnis nehmen und sie lieber überhaupt ignorieren würden, könnten sie Cornell ein Modell für die Montage seines ersten Films geliefert haben. Das Schnittverfahren von ROSE HOBART bewirkt zweierlei: es vermittelt den Eindruck eines an zufälligen Punkten gerissenen, merkwürdig zusammengestoppelten, hastig reparierten Spielfilms, der unverstänlich geworden ist; gleichzeitig jedoch überrascht uns jeder der auf merkwürdige Weise wieder zusammengefügt Brüche mit neuer Bedeutung. Mit diesem Erstlingsfilm ist Cornell das selbe gelungen wie mit vielen seiner späteren Collageboxen: das Wunderbare ganz einfach, fast automatisch aussehen zu lassen. Nichts ist schwieriger, als die Illusion von 'zufälligem' Bedeutungsüberschuß aufrechtzuerhalten.

Ich habe mich im bisherigen besonders mit dem scheinbaren Dilettantismus von ROSE HOBART beschäftigt. Aber Cornell hat das Ausgangsmaterial auch noch in diversen anderen Punkten verändert und dadurch seiner Montage neue Einheit und Würde verliehen. Zum einen projizierte er den Tonfilm stumm. Indem er ihn von Dialog und Stimmungsmusik befreite, formte er seine Banalität in eine traumartige Rätselhaftigkeit um. Aber er zeigte den Film nicht nur ohne Dialog, sondern projizierte ihn auch mit Stummfilmgeschwindigkeit. Mit dem Aufkommen des Tons in den späten 20er Jahren wurde die Projektionsgeschwindigkeit genormt, damit der Ton ohne Schwankungen wiedergegeben werden konnte (...). Bis zu diesem Zeitpunkt pflegten die Projektions- und Aufnahmegeschwindigkeit zu variieren, da oft mit Handkurbelung gearbeitet wurde. Im Großen und Ganzen liefen die Film der Stummfilmzeit mit etwa zwei Dritteln der Tonfilmgeschwindigkeit. Deshalb hatten die meisten Tonprojektoren einen zusätzlichen Mechanismus, der die Standardgeschwindigkeit von 24 Kadern pro Sekunde auf 16 oder 18 herabsetzte, wenn Stummfilme gezeigt wurden, um so die Illusion realistischer Bewegung zu gewährleisten. Indem er ROSE HOBART mit Stummfilmgeschwindigkeit projizierte, zog Cornell die Gesten und die Handlung von *East of Borneo* in die Länge – nicht genug, um sie wie Zeitlupe erscheinen zu lassen, aber genügend, um ihnen eine Nuance von getragener Eleganz zu verleihen. Dann setzte er einen tiefblauen Glasfilter vor den Projektor.² Während die nun blauweiße Version ablief, ließ er, in fast hypnotischer Wiederholung, immer wieder eine brasilianische Platte ablaufen. Die stumme Projektion, die Verlangsamung, die Tönung und die musikalische Begleitung erzeugten eine Einheit und einen Fluß, die dem Stil der Montage zuwiderlaufen.

Obwohl die Montage zunächst primitiv wirkt, sind die Schnitte niemals dem Zufall überlassen. Cornell schuf in gewissenhafter Kleinarbeit eine neue Handlung, indem er die Ereignisse von *East of Borneo* radikal umarrangierte und ein paar Einstellungen aus anderen Filmen, wahrscheinlich wissenschaftlichem Studienmaterial, einfügte. In einem Brief an Serbanne, in dem er sich über seine Begeisterung für *Love Letters* ausläßt, beschreibt Cornell den Film selbst als darauf angelegt, 'bestürzende Gefühle auszulösen'.³

ROSE HOBART verwandelt den banalen Plot von *East of Borneo* absichtlich in ein Labyrinth. Indem er die dramatisch richtige Abfolge von psychologischem Entschluß und Naturkatastrophen umkehrt, löst er einen Schub bestürzender Gefühle aus. Das wichtigste, den Höhepunkt markierende Naturereignis in ROSE HOBART ist eine Sonnenfinsternis, die Cornell anderem Material entnommen hat. Um diese Einstellung herum ist der ganze Film montiert. Eigentlich ist auch die Sonnenfinsternis eine – gekonnte und verblüffende – Montage aus zwei sehr verschiedenen Elementen: zuerst sehen wir die totale Verfinsterung der winzigen Sonnenscheibe, die nur ein paar Sekunden währt; sobald der Schatten über sie hinweggewandert ist und die Sonne wieder leuchtet, schneidet Cornell auf das Bild einer gläsernen Scheibe, die durch die Luft stürzt (die Scheibe hat etwa die Größe der Sonne – auf der Leinwand – und gibt dem Zuschauer zu verstehen, daß sie tatsächlich durch die Sonnenfinsternis aus ihrer Himmelsbahn geworfen wurde); die Scheibe fällt in einen Teich und sendet kleine konzentrische Wellen in Zeitlupe über die Wasseroberfläche. Keine dieser Einstellungen ist aus *East of Borneo*.

Cornell bereitet uns auf diese Sonnenkatastrophe vor, indem er den Film mit einer Einstellung (die auch nicht aus dem Originalmaterial stammt) beginnen läßt, in der Menschen in den Himmel starren. Während der ganzen 19 Minuten, die ROSE HOBART dauert, sind Vorverweise auf diesen klimaktischen Augenblick eingestreut. Anfangs scheinen Helden und Prinz die drohende Sonnenfinsternis von einem Balkon aus zu beobachten. Schon in dieser frühen Episode wird der Aufprall ins Wasser fragmentarisch vorweggenommen, nicht aber die tatsächliche Sonnenfinsternis oder die gläserne Scheibe. Hobart reagiert zunächst ängstlich, überwindet ihre Angst jedoch schnell, schüttelt den Kopf und lacht über ihre eigenen Überempfindlichkeit. Erst im Rückblick läßt sich der dunkler werdende Himmel über dem Paar auf dem Balkon mit den langsamen konzentrischen Wellen in Verbindung bringen. Die Spannung dieser Szene ergibt sich hauptsächlich aus

einer Sequenz, die Cornell hier eingefügt hat und in der Hobart einen arabischen Gang entlang auf die Kamera zuhastet, um dann angstvoll in ein Becken voller Krokodile zu blicken. Als sie erkennt, daß die Krokodile sie nicht bedrohen können, findet sie ihre eigene Angst für einen Augenblick komisch. Dann ersetzt Cornell das Krokodilbecken durch den Teich, auf dem noch die Wellen auslaufen, so daß ihre Furcht überhaupt gegenstandslos erscheint. Erst als die Stelle sich am Ende des Films wiederholt – jetzt mit dem seltsamen Zusammenbruch der Sonne, wie ihn Cornells Montage suggeriert –, können unsere 'bestürzenden Gefühle' zum Ausbruch kommen. Bei der Wiederholung lacht Hobart nicht, sondern starrt mit ernstem Gesicht auf den Teich, in dem die Sonne ertrunken ist.

Die Schlußmontage, auf die der ganze Film hinarbeitet, wirkt so überwältigend, weil der Filmemacher eine Sonne erfunden hat, die buchstäblich nicht größer ist als die Sonne, die wir von der Erde aus sehen. Dieser Wechsel von metaphorischer zu buchstäblicher Größe ist eine hyperbolische Übertreibung der Katastrophe, mit der *East of Borneo* endete. Wenn der Vulkan in diesem Film offenbar künstlich war, eine billige Attrappe, so ist auch die Sonne in ROSE HOBART nur ein – wenn auch überzeugenderes – Requisit. Aber die starke Wirkung der Montage erwächst gerade daraus, daß so viel unserer Vorstellung überlassen bleibt. Die schrecklichen Konsequenzen für eine Welt, die ihre Sonne verloren hat, nehmen erst am Ende des Films, in unserer Fantasie, volle Gestalt an. In Cornells Remontage hat der Vulkan seine Zerstörungskraft verloren, weil er nur eine natürliche Bedrohung darstellt. Erst eine Katastrophe, die sich assoziativ an den Nahtstellen der Collage ereignet, kann auf wahrhaft poetische Weise jene 'bestürzenden Gefühle' hervorrufen, um die es dem Künstler Cornell ging. Er zeigt zwar den schwelenden und explodierenden Vulkan, aber er rückt ihn in einen Kontext, in dem er lächerlich wirkt. Im Zuge seiner Verführungsversuche öffnet der Prinz einen Vorhang und enthüllt einen Krater im Moment der Explosion. Cornell hat diesen Akt mit so viel Fingerspitzengefühl und im richtigen Moment eingebaut, daß es so aussieht, als habe sich der sexuelle Exhibitionismus des Prinzen auf den Krater verschoben: die plötzlich enthüllte nächtliche Landschaft scheint zu ejakulieren, als wolle sie Linda beeindruckten.

In den Collagefilmen Cornells ist die ursprüngliche visuelle Aussagekraft der Bilder zurückgenommen. Der Vulkan ist auf die filmische Darstellung eines geologischen Phänomens reduziert und steht ironisch für eine sexuelle Begegnung. Cornells 'Welt idealer Schönheit' ist unsichtbar und hat mehr Affinität zur Musik als zu konkreten Bildern. Die Sonnenfinsternis, die durch den Himmel stürzende Scheibe, die konzentrischen Wellen sind für sich genommen wenig zwingend. Aber wie die einzelnen Noten einer Tonleiter fügen sie sich zu einer Melodie. Sie sind die Momente, um die herum der Zuschauer sich einen imaginären Film über die Sonne, die aus dem Himmel gestochen wurde, konstruieren kann. Außerdem braucht man dieses außerordentliche und 'unsichtbare' Ereignis, um die freiflotternden Befürchtungen, Ängste und Andeutungen auf den Punkt zu bringen, die sich während des ganzen Films in der Mimik der Heldin ausdrücken.

Cornell hat mir gegenüber einmal geäußert, er wolle den Titel des Films von ROSE HOBART zu *Tristes Tropiques* (Die traurigen Tropen) ändern. Ich fragte ihn, ob er Levi-Strauss gelesen habe, aber er verneinte das. Der Titel war ihm in Susan Sontags 'Against Interpretation' begegnet, das ihm in die Augen fiel, nachdem sie die Neuauflage eines Buches über den Surrealismus in der 'New York Herald Tribune' rezensiert hatte. Der andere Titel hätte sich schon durch seinen Wortlaut empfohlen: das Französische – eine Sprache, die Cornell liebte – hätte ihm Distanz verliehen; die beiden Worte alliterieren; und, was wohl das Wichtigste ist, sie deuten auf die tiefe Traurigkeit, die sich hinter dem Humor und der Unterhaltsamkeit von Cornells erstem Collagefilm verbirgt.

Anmerkungen:

- ¹ Joseph Cornell, 'Enchanted Wanderer': Excerpt from a Journey for Hedy Lamarr, View, New York, Serie 1, Nr. 9 - 10 (Dez. 1941 - Jan. 1942), S. 3

² Die Vorführkopie von ROSE HOBART hat heftige Kontroversen ausgelöst: Cornell selbst hatte den Film durch ein dunkelblaues Glas projiziert. Aber als ihm Anthology Film Archives anbot, eine Farbkopie ziehen zu lassen, entschied er sich für eine Purpurtönung.

³ Der Entwurf des Briefes an Claude Serbanne vom 26. März 1946 befindet sich in der Joseph Cornell Collection des Anthology Film Archives in New York.

Aus P. Adams Sitney, *The Cinematic Gaze of Joseph Cornell*.
In: Joseph Cornell (herausgegeben vom Museum of Modern Art),
New York, 1982

Biofilmographie

Joseph Cornell, 1903 - 1972, amerikanischer Surrealist, Maler und Filmemacher, der vor allem durch seine Collageboxen berühmt geworden ist.

Collagefilme (aus Material von Dokumentarfilmen oder alten Hollywoodfilmen)

1936 ROSE HOBART

zw. 1940

u. 1968 *Cotillion*, 8 Minuten, s/w mit getönten Passagen, stumm, 18 Bilder/sec

zw. 1940

u. 1968 *The Children's Party*, 8 Minuten, s/w mit getönten Passagen, stumm, 18 Bilder/sec

zw. 1940

u. 1968 *The Midnight Party*, 3 1/2 Minuten, s/w mit getönten Passagen, stumm, 18 Bilder/sec, (1968 von Larry Jordan beendet)

außerdem diverse Fragmente:

Mitarbeit (Regie oder Schnitt)

1954 *The Aviary*. Kamera: Rudy Burckhardt. s/w, zwei stumme Versionen

1954 *Joanne, Union Sq.* Kamera: Rudy Burckhardt. s/w, stumm, 7 Minuten, 24 Bilder/sec.

1954 oder

1957 *A Legend for Fountains*. Kamera: Rudy Burckhardt. s/w, verschiedene Titel und Längen (*A Legend for Fountains; Mulberry Street; What Mozart Saw on Mulberry Street; Children*)

1970

(?) *Gni Rednow*. Version von Stan Brakhage's Film *Wonder Ring* (1955); stumm, Farbe, 4 1/2 Minuten, 24 Bilder/sec.

1955 *Centuries of June*. Kamera: Stan Brakhage; stumm, Farbe, 10 Minuten, 24 Bilder/sec.

1957 *Nymphlight*. Kamera: Rudy Burckhardt; stumm, Farbe, 7 Minuten, 24 Bilder/sec.

1957 *Angel*. Kamera: Rudy Burckhardt; stumm, Farbe, 3 Minuten, 24 Bilder/sec.

1958 *Seraphina's Garden*. Kamera: Rudy Burckhardt; stumm, Farbe, 8 Minuten, 24 Bilder/sec.

1965 *Flushing Meadows*. Kamera: Larry Jordan; stumm, Farbe, 8 Minuten, 24 Bilder/sec.