

17. internationales forum des jungen films berlin 1987

19

37. internationale
filmfestspiele berlin

Filme von Warren Sonbert

HALL OF MIRRORS

USA 1966, 16 mm, Farbe, Ton, 7 Minuten. Uraufführung:
Oktober 1966, Bleecker Street Cinema, New York

DIVIDED LOYALTIES

USA 1978, 16 mm, Farbe, stumm, 22 Minuten. Uraufführung:
Februar 1978, Whitney Museum of American Art, New York

NOBLESSE OBLIGE

USA 1981, 16 mm, Farbe, stumm, 25 Minuten. Uraufführung:
November 1981, San Francisco Cinematheque

THE CUP AND THE LIP

USA 1986, 16 mm, Farbe, stumm, 20 Minuten. Uraufführung:
20. Oktober 1986, Museum of Modern Art, New York

Kommentar des Filmemachers

Meine Filme sind akkumuliertes Beweismaterial. Die Bilder müssen entziffert werden: nicht nur in bezug auf die narrativen Konnotationen, die sich aus dem gegenständlichen Material, aus Sprache und Handlung der Personen ergeben, sondern ebenso in bezug auf strukturelle Signale wie Perspektive, Belichtung, Komposition, Farbe, Bewegungsrichtungen und Textur. Aber im Film ist das einzelne Bild, das bildliche Solo, wie ein isolierter Akkord; der kinetische Drall entsteht erst mit der Montage. Dieser Prozeß läßt die Bilder expandieren, schrumpfen, sich widersprechen, verstärkt oder modifiziert sie. Aus der spezifischen und gezielten Platzierung erwächst sowohl die Struktur wie die Freiheit des Films.

Eine emotional aufgeladene, erregende Einstellung kann einerseits durch eine Fülle suggestiver Möglichkeiten in der Schwere gehalten werden; die zunächst angeheizte Zuschauerreaktion kann aber auch, wenn ein neutraleres Bild folgt, wieder in distanzierte Objektivität umschlagen. Dieses Spiel mit Erwartungen, mit Frustrationen ebenso wie mit Steigerungen, ist ein Grund, überhaupt auf die Leinwand zu schauen. Die Variablen eines Bildes, dessen visuelle Einzelheiten eine Art Interpunktion darstellen, schwellen zu einer Serie von Aussagen an, deren provokante Linien dem Zuschauer bewußte Wachsamkeit abverlangen; denn die Montage kann die fluktuierenden Grenzbeziehungen der Bilder entweder unterstreichen, kommentieren oder entkräften. Das bedeutet nicht, daß das möglicherweise entstehende Vergnügen jede Rigorosität abweist, sondern vielmehr, daß geistiges Taschenspiel Kontrolle voraussetzt.

Warren Sonbert

Kritiken

In welcher Weise wir ein projiziertes Filmbild auffassen, ist von mehreren Faktoren im Prozeß der Filmherstellung abhängig. Insbesondere die Montage hat hier zentrale Bedeutung. Die Kombination von zwei oder mehr Sequenzen gibt einem Film sein generelles Gepräge, verbindet die wechselnden Blickpunkte und

Kompositionen verschiedener Einstellungen und strukturiert dabei unsere zeitliche Wahrnehmung des Geschehens. Warren Sonberts virtuoser Schnitt und sein Ausloten visueller Verknüpfungen machen die spezifische Qualität seiner Filme aus.

(...) Sonberts Filme leisten einen einzigartigen Beitrag zur Filmkunst und zum Genre des Tagebuchfilms. Er zeichnet Eindrücke seiner Reisen und seines Alltags mit der Kamera auf, fängt Details der Welt ein, die ihn umgibt. Diese Materialstücke werden dann, bei der Montage zu einem zusammenhängenden Ganzen, neu gefaßt. Erst im Prozeß der Montage erfährt das Material seine Synthese, wenn die Beziehung der Einstellungen zueinander entwickelt wird. Sonbert kreiert eine visuelle Sprache aus zunächst unabhängigen Bildern, indem er sie nach Maßgabe formaler Assoziationen von Licht, Farbe, Bildkomposition, Objekt- und Kamerabewegung zu Sequenzen fügt. Raum und Zeit verlagern sich kaleidoskopisch.

Die Kunst Warren Sonberts übersetzt die Form des Tagebuchs ins Visuelle, indem sie sich der Eigenheiten des Mediums Film bedient. Die aufgezeichneten Zeit- und Ortsfragmente werden mithilfe der Montage zu Erinnerungen im reflexiven Diskurs des Tagebuchs. Die Filme vermitteln impressionistische Ansichten des persönlichen wie des öffentlichen Bereichs (...). Neben den formalen Beziehungen der Bilder zueinander, aus denen sich der unaufhaltsame Fluß ergibt, steht Sonberts präzise interpretatorische Vision – seine Wahrnehmung der Schauplätze und der zeitlosen Augenblicke. Wie der Romanautor, der mit der syntaktischen Struktur spielt und uns die diversen Sinnschattierungen jedes Wortes, Satzes und Abschnitts bewußt macht, vermag Sonbert durch die Bedeutungsoberfläche der Bilder hindurchzublicken, durch das Buchstäbliche auf die Linearität der Zeit und die Logik der Folge. Er transformiert unsere zeitlichen und sequentiellen Erwartungen durch das Tempo des Geschehens und den Blickpunkt der Kamera.

Sonberts Tagebuchfilme bezeichnen, zusammen mit dem Werk von Jonas Mekas und Andrew Noren, ein wichtiges Genre des unabhängigen amerikanischen Films. Die tragbaren 16mm-Kameras ermöglichen den Filmemachern einen neuartigen Zugriff auf die Ereignisse ihrer Umwelt. (...) Als Zuschauer werden wir stumm durch Sonberts Region und Kosmos getragen, doch das aufgezeichnete Bild transzendiert die Besonderheit des Augenblicks und wird Teil eines ästhetischen Ganzen, einer Interpretation und Darstellung unserer Welt.

John Hanhardt, Programmblatt des Whitney Museums,
New York 1983

Warren Sonbert macht gleitende, chamäleonhafte Filme, deren opulente Oberflächen jedoch – anders als die des Chamäleons – leicht zu identifizieren sind; was flüchtig (und für manche Zuschauer unsichtbar) bleibt, ist ihr Inneres, die Farbe ihres Gehalts. Wie die meisten Kunstwerke pflegen Filme sich ein wenig zu verändern, je nach den Bedingungen ihrer Zurschaustellung, der Situation des Publikums und, natürlich, dem historischen Augenblick. Doch im Falle von Sonberts Werk ist die Instabilität gleich mit eingebaut – sie ist der *modus operandi*, der die filmische Montage bestimmt. (...)

HALL OF MIRRORS, entstanden, als Sonbert noch keine zwanzig war, beginnt mit Ausschußmaterial aus einem Hollywood-Melodram von 1948. Eine Frau (Florence Eldridge) steht in einem Spiegelkabinett, schleudert ihre geballten Fäuste nach vorn, und ihr Bild wird, verkleinert und gefangen, ins Unendliche reproduziert, ihr bestürzter, aber verständnisloser Ehemann (Fredric March) bugsiert sie in ein Taxi. Mit seinem Filzhut und gestutzten Schnurrbart, ihrem bemühten, übergroßen Hut und breitschultrigen, losen 'Topper'-Mantel erinnern sie an jene Elternpaare der Mittelschicht und des Babybooms, die sich in unzähligen Home Movies selbst gefilmt haben, als sie sich im neuen Nachkriegsreichum eine 8mm-Kamera leisten konnten. (Es ist die Generation der Eltern Sonberts). Die nächsten Sequenzen sind Porträts zweier Warhol-'Superstars', die aus ziemlich kruden, unterbelichteten, lang gehaltenen Handkamera-Szenen bestehen: Zunächst ein weinerlicher, jugendlicher Rene Richard, der in seiner Wohnung mit indischen Vorhängen, drapierten Lampenschirmen und bedeutsam platzierten Spiegeln herumsitzt; dann Gerard Malanga bei der Eröffnung einer Galerie, wie er sich in einer Spiegel-Skulptur von Lucas Samara selbstgefällig zur Schau stellt. Mit der beiläufigen Kombination dieser drei Sequenzen bringt Sonbert die psychologische und historische Verbindung zwischen dem solipistischen Narzißmus seiner eigenen Generation und der Hysterie und Verzweiflung seiner Eltern auf den Punkt, als ihnen dämmerte, welche Falle die Kleinfamilie darstellt.

Das Gerüst aller filmischen Arbeit Warren Sonberts wird hier sichtbar. Die Zusammenstellung alten und neuen Materials beleuchtet seine Auffassung von Film als historischem Artefakt. Auch wenn er in seinen späteren Filmen kein gefundenes Material mehr verwendet, sind sie von den expressiven Qualitäten des Hollywood-Melodrams nach wie vor genauso beeinflusst wie von den Filmemachern der unabhängigen Szene. Das Spiegelkabinett weist auf den Rückzug der Zeit – darauf, wie die Unmittelbarkeit des Aufzeichnens zunächst durch die Montage distanziert wird, dann durch die Folge späterer Projektionen, so daß HALL OF MIRRORS heute wie aus einem Stück erscheint, als Prophezeiung und Vor- und Frühgeschichte in einem.

Mit DIVIDED LOYALTIES war die Form entwickelt, die Sonberts reifes Werk kennzeichnet. Lang gehaltene Einstellungen und ironische Begleitmusik sind verschwunden. Die Filme der 70er und 80er Jahre sind von rigoroser Stummheit und bestehen aus kurzen, elliptischen Einstellungen. Statt der minimalistischen Erzählung finden sich jetzt visuelle Wortspiele, Metaphern und formale wie inhaltliche Assoziationen. Die Filme sind so dicht, daß es unmöglich ist, sie beim ersten Sehen zu erfassen. Man fühlt sich wie nach einem Traum, ist sich bewußt, viel gesehen zu haben, aber erinnert sich an nichts. Doch Sonberts detaillierten, rationalen Bildern haftet nichts Traumartiges an. Der Titel DIVIDED LOYALTIES ist ganz wörtlich zu nehmen und bezieht sich sowohl auf die Tatsache, daß die Bilder oberhalb und unterhalb einer Schnittstelle voneinander getrennt sind, wie auf den Gehalt des Films, der zwischen den Polen Ost und West, Amerika und Europa, Kunst und Industrie, Sexualität und Freundschaft hin- und herreibt. Die Verklammerungen reichen nach allen Seiten, so daß die Beziehung fast niemals eine dualistische ist.

Sonberts neuester Film verfeinert die Prämissen, die seit etwa 15 Jahren sein Werk bestimmt haben. Sein bravourös-akrobatischer Kamera- und Montagestil der 70er Jahre verblaßt jedoch vor dem scheinbar mühelosen Schauspiel, das ihm jetzt gelingt. THE CUP AND THE LIP beginnt mit einer Militärparade im Budapest der Chernobyl-Woche und endet mit der Demonstration bei Sandra Day O'Connors San-Francisco-Besuch nach dem Sodomie-Urteil des Obersten Gerichtshofs (danach eine Einstellung auf Tier-Grafiken bei einer Kunstauktion). Durchgängig überschattet durch die Anwesenheit von Polizei und Militär, ist THE CUP AND THE LIP Sonberts düsterster Film.

Amy Taubin, in: The Village Voice, 20. Jan. 1987

Die Idee, die dem Film THE CUP AND THE LIP zugrundeliegt, ist in dem alten Sprichwort ausgedrückt: „There's many a slip 'twixt the cup and the lip“ (etwa: „zwischen Tasse und Mund kann noch viel passieren“). Obwohl Sonberts Bilder zu dicht, verschiedenartig und hastig sind, um nach einmaligem Sehen ihre Struktur preiszugeben, scheint mir der Film ein bedauernder, vielleicht auch sarkastischer Essay über die menschliche Schwäche zu sein – und über den Versuch, das Chaos mithilfe politischer und religiöser Institutionen einzudämmen, die ihrerseits die Gefahr sozialer Kontrolle und geistiger Manipulation in sich bergen.

Daher kommen in den flüchtigen Einstellungen von THE CUP AND THE LIP immer wieder Katastrophen vor, aber es sind Katastrophen milderer Art – Verletzungen und Unfälle, die zwar den einzelnen in überwältigender Weise bedrohen, aber für den Weltenlauf weniger relevant sind. Daneben begegnen uns Polizisten und andere Hüter der Ordnung (oft in ihrer Funktion, Menschenmengen in Schach zu halten), außerdem Tiere, Landschaftsansichten und Alltagsbilder, die dem Film Variation geben, sein beunruhigendes Potential aber abschwächen.

Solches Material kommt Sonberts Stil bequem entgegen, der stets mehr zum Kühlen, Beobachtenden neigt als zum Emotionalen und Konfrontativen. Obwohl der für ihn typische, flüssige Schnitt an das Werk anderer bedeutender Filmemacher erinnert – etwa an den nervösen Romantizismus von Stan Brakhage oder den surrealen Witz von Bruce Conner – gibt Sonberts charakteristische Distanziertheit den Ton an. Sein Interesse an der Welt, die er so eilig durchmißt und so impulsiv beobachtet, ist eher das des Skeptikers. THE CUP AND THE LIP ist ein komplexer und herausfordernder Film, der Zuschauer, die keine Abenteuer scheuen, noch viele Jahre beschäftigen und stimulieren wird. Aber er würde – und das gilt auch für andere Arbeiten Sonberts – noch tiefere Einblicke gewähren, wenn er sich intensiver auf seinen Gegenstand einließe.

David Sterritt in: The Christian Science Monitor, 24. Oktober 1986

Biofilmographie

Warren Sonbert wurde 1947 in New York geboren. Filmstudium an der New York University, Tätigkeit als Filmdozent an verschiedenen amerikanischen Hochschulen. Lebt in San Francisco.

Filme:

- 1966 *Amphetamine* 16 mm, 10 Minuten, schwarzweiß, Ton
- Where Did Our Love Go?* 16 mm, 15 Minuten, Farbe, Ton
- HALL OF MIRRORS, 16 mm, 7 Minuten, Farbe, Ton
- 1967 *The tenth Legion* 16 mm, 30 Minuten, Farbe, Ton
- Truth Serum* 16 mm, 10 Minuten, Farbe, Ton
- The Bad and the Beautiful*, 16 mm, 35 Minuten, Farbe, Ton
- Connection* 16 mm, 15 Minuten, Farbe, Ton
- Ted & Jessica* 16 mm, 7 Minuten, Farbe, Ton
- 1968 *Holiday* 16 mm, 15 Minuten, Farbe, Ton
- 1971 *Carriage Trade* 16 mm, 61 Minuten, Farbe, stumm
(enthält Passagen aus den früheren Filmen)
- 1975 *Rude Awakening* 16 mm, 36 Minuten, Farbe, stumm
- 1978 DIVIDED LOYALTIES, 16 mm, 22 Minuten, Farbe, stumm
- 1981 NOBLESSE OBLIGE, 16 mm, 25 Minuten, Farbe, stumm
- 1983 *A Woman's Touch* 16 mm, 22 Minuten, Farbe, stumm
- 1986 THE CUP AND THE LIP 16 mm, 20 Minuten, Farbe, stumm