

# 22. internationales forum des jungen films berlin 1992

# 7

42. internationale  
filmfestspiele berlin

## ROSTIGE BILDER

Land	Deutschland 1992
Produktion	Lassoband-Filmproduktion
Buch, Regie Kamera, Schnitt	Manfred Wilhelms
Maler und Malereien	Fritz Kreidt
Technische Beratung und Mitarbeit	Stefan Zimmer
Ton	Jochen Hergersberg Peter Henrici Jan Schade
Mischung Musikrecherche Musik von	Gerhard Jensen-Nelson Nikolaus Lahusen Fauré, Dejan Gavrić, Herbert Joos Frank Kirchner, Franz Liszt Olaf Normann, Konstantin Schönberg und 'Vier Four 4'
Mitwirkender	Klaus Espenhagen, Werksangehöriger
Uraufführung	15. Februar 1992, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
Format Länge	35 mm, Farbe, 1:1.66 114 Minuten
Kontakt	Manfred Wilhelms Lassoband-Filmproduktion Fürbringerstr. 11 1000 Berlin 61

Hergestellt mit Mitteln des Südwestfunks Baden-Baden und der Berliner Filmförderung.

Gedreht von November 1990 bis September 1991 in der Umgebung von Leipzig und in Berlin.

### Inhalt

Der Film zeigt den Maler Kreidt auf einer abenteuerlichen Reise durch seine Motive: den nachgelassenen Ruinen des Industriezeitalters. -

Ein Mann kommt abends an, geht mit der Taschenlampe durch sein noch dunkles Atelier, der Lichtkegel streift über fast fertige Malereien, die an den Wänden und auf Staffeleien stehen. Er findet den Lichtschalter, stellt eines der Bilder auf eine Staffelei, setzt sich vor das Bild und versinkt in Betrachtung.

Schnitt. Die Kamera taucht in eine weiße Leinwand, aus der langsam eine wüstenähnliche Landschaft erscheint. Die Geschichte des Sehens beginnt...

Sie führt den Maler und den Zuschauer auf eine eigenartige touristische Expedition - durch die Urweltlandschaften des Braunkohletagebaus, durch die zusammenfallenden Straßen der Stadt, in Industrievororte, von monströsen, qualmenden Werken zu monumentalen Ruinen, zu den Abstellplätzen ausgedienter Erregungenschaften, in die Zwischenzonen von Natur und technischer

Zivilisation. - Der Maler fotografiert und zeichnet. In seinem Atelier malt er an großformatigen Landschaften. Der Film zeigt die Motive und die Malerei.

Eine zwischen Realität, Filmbildern und Malerei balancierende Bilderreise entsteht...

### Eine Geschichte des Sehens erzählen Interview mit Manfred Wilhelms

*Frage:* ROSTIGE BILDER ist sicher kein biographisch angelegtes Künstlerportrait, denn es ist kein Film über einen Maler, sondern ein Film mit einem Maler. Wie verhält es sich aber mit den Bildern als solchen: sind die Bilder von Fritz Kreidt nun die Bilder zu Ihrem Film, oder ist Ihr Film der Film zu Kreidts Bildern?

*Manfred Wilhelms:* Weder - noch, beide Produktionen existieren füreinander und zugleich für sich selbst. Ihr Zusammenwirken besteht darin, daß Fritz Kreidt in dem Film malt, und der Film die Arbeit des Malers, die die Arbeit des Sehens ist, in sich integriert. Das verbindende Element sind die Industrielandschaften, um die es in dem Film wie in den Malereien gleichermaßen geht, und die für das Industriezeitalter der großen Maschinerie stehen, das gegenwärtig weltweit am Verschwinden ist und durch das Zeitalter der Mikroprozessoren ersetzt und abgelöst wird. Indem sich der Maler als einziger Augenzeuge durch die Einstellungen des Films bewegt, belegt er durch seine Anwesenheit, daß das, was die Kamera sieht, auch tatsächlich wahr und keine Fiktion ist, daß es also die Orte, Landschaften und Industriegebäude wirklich gegeben und der Prozeß ihres Wandels, den der Film dokumentiert, auch wirklich stattgefunden hat.

*Frage:* Wie sind Sie eigentlich auf die Idee zu diesem Film gekommen? Haben Kreidts Industrielandschaften Sie dazu inspiriert?

*Wilhelms:* Angefangen hat alles mit einer Zugfahrt, die nun schon über 10 Jahre zurückliegt. Ich war damals auf der Strecke von Berlin nach München durch verschiedene Industriegebiete der DDR gefahren und hatte mich über die einzigartige Ansammlung von Schrott und Rost gewundert. Diese Beobachtung ist gleichsam eine unbewußte Vorwegnahme des Films gewesen, kommt doch der Blick aus dem fahrenden Zug dem Blick der Kamera in der Kinematographie am nächsten: der Bildausschnitt - das Fenster des Zuges - ist starr, und die Welt bewegt sich.

Jahre später geriet ich zufällig in eine Ausstellung mit Bildern von Fritz Kreidt, an denen mir die eigenartige Brechung von Natur und menschlicher Hinterlassenschaft auffiel. Dies schien mir dem Verhältnis von Natur und menschlicher Gewalt ein neues Geheimnis abzugewinnen, so daß ich ihn kurze Zeit später anrief und ihn fragte, ob ich zwei seiner Werke für einen anderen Film von mir verwenden könnte, der die Sprache der Natur und die Anfänge der Landschaftsmalerei zum Gegenstand hatte. Dieser Film war der erste Film zu einer Landschaftstrilogie, von der ROSTIGE BILDER der zweite ist und von der ich vielleicht eines schönen Tages den dritten werde realisieren können.

1986 schlug ich Kreidt dann die Idee zu dem Film ROSTIGE BILDER vor, der ursprünglich 'Die Reise des Malers' hieß und in klassischen Industrieregionen Englands und Schottlands gedreht werden sollte, da die DDR zu dieser Zeit als Drehort ja noch nicht in Frage kam. Kreidt konnte sich für dieses Projekt begeistern,

und in langen Abenden gemeinsamer Diskussion entwickelten wir das Submaterial für diesen Film. Eine lange Warteschleife von mehreren Jahren, um die Geldmittel für die Produktion des Films zu beschaffen, hat mir schließlich den einmaligen und nicht vorhersehbaren Zufall beschert, daß sich nach dem Fall der Mauer ganz neue filmische Möglichkeiten in den Industriegebieten der früheren DDR eröffneten und der Film nun doch zuletzt dort gedreht werden konnte, wo ich ihn auch erstmals antizipiert hatte.

*Frage:* Ihr Dokumentarfilm sieht an einigen Stellen so aus, als ob Sie nach einem Drehbuch vorgegangen wären. Gab es denn eines?

*Wilhelms:* Nein, alle Szenen sind während der Dreharbeiten freihändig erfunden worden. Lediglich die wichtigsten Drehorte wurden vorher festgelegt, aber auch das gilt nicht für alle. Natürlich standen einige fragmentarische Ideen bereits vor den Dreharbeiten fest, z.B. wußte ich, daß ich eine Szene mit weißen Leinwänden in dem Atelier des Malers drehen würde. Wie diese Szene dann aber konkret gedreht wurde, habe ich erst im Moment der Aufnahme festgelegt.

Dokumentarfilme sind an sich überhaupt nur dann sehenswert, wenn die Frische der Aufnahmen und das Erstaunen des Entdeckers, der der Autor ist, aus den Bildern spricht. Denn Dokumentarfilm - das ist der Augenblick der Entscheidung im Moment des Drehens: der Moment, in dem ich durch die Kamera schaue, die Einstellung fixiere, den Bildausschnitt bestimme und auf den Auslöser drücke. Dieser Augenblick der Einstellung ist der Augenblick der eigentlichen Erfindung. Er allein entscheidet über die Existenz des ganzen Films wie der Moment des Einschusses vor dem gegnerischen Tor in einem Spiel über Sieg oder Niederlage. Wird er verpaßt, wird der ganze Film verpaßt. Wer also den Dokumentarfilm als Genre endgültig ruinieren und aus der Welt schaffen will, der braucht nur zu verlangen, daß alle Manuskripte, die von Dokumentarfilmautoren eingereicht werden, genau so zu verfilmen sind, wie sie geschrieben wurden.

*Frage:* Aber die Szene in Leipzig, in der Fritz Kreidt beinahe von einem Auto überfahren wird, ist doch bestimmt inszeniert?

*Wilhelms:* Nein, diese Szene ist nicht gestellt. Wenn es sie aber in dem Film nicht gäbe, müßte man sie geradezu erfinden, weil sie symbolhaft etwas verdeutlicht, was für diesen Film sehr wichtig ist: ein Mensch, der heutzutage einer so überholten Beschäftigung nachgeht, wie die Welt wahrzunehmen, in der wir leben, hat von der Straße zu verschwinden wie der Fußgänger, weil er den Verkehr aufhält. Es stört doch nur, der Welt zu zeigen, wie sie ist, einfach nur da hinzusehen, wo jeder hinsehen kann, und zu sagen: "Seht mal!" Gefragt sind dagegen Computerspiele und Animationen, Videoclips etc., also künstliche Bilderwelten, die als Freizeitdrogen genutzt werden können, verkaufbare Surrogate, die nichts mit der menschlichen Fähigkeit des Sehens zu tun haben. Der Störfaktor in dieser Medienwelt ist eben der Mensch, welcher einfach nur herumgeht und sich umsieht. Das kann nicht hingegenommen werden - also muß er weg.

Das Unglaubliche an dieser Szene ist tatsächlich, daß sie sich auch bei dem zweiten Take dieser Aufnahme wiederholt hat, nur kam dieses Mal ein grüner Trabbi statt eines 'Wessimobils'. Ich habe mich dann für den Take mit dem 'Wessimobil' entschieden, weil diese Aufnahme einfach typischer und dauerhafter ist. Der Film selbst erzählt ja nicht nur von lauter antiquierten Techniken - wie beispielsweise von einem Maler, der in einer antiquierten Technik malt und einer antiquierten Kunstauffassung anhängt, oder von antiquierten Industrien, die einer vergangenen Epoche angehören und am Verschwinden sind - sondern er bedient sich darüberhinaus auch ihrer, indem er in einer Sprache zu sprechen versucht, die heute nicht mehr üblich ist, nämlich in der Sprache des Stummfilms.

*Frage:* In einem Text über Filmbildung haben Sie einmal erklärt, es gelte Filme zu machen, "in denen das Publikum im Sehen die Bilder nachdenken kann". Verzichteten Sie deshalb in

Ihrem Film fast ganz auf Sprache und Dialog als künstlerisches Gestaltungsmittel?

*Wilhelms:* Vielleicht ist dies sogar ein Film, in dem das Publikum im Sehen nicht nur die Bilder, sondern auch über das Sehen selbst nachdenken kann. Denn er handelt ja von einem Mann, der das Sehen zu seiner Beschäftigung gemacht hat, und insofern versucht auch der Film, das Sehen zu seiner Beschäftigung zu machen und den Zuschauer zu bewegen, sich im Laufe des Films damit ebenfalls zu beschäftigen: mit dem Sehen des Malers und mit dem Sehen der Kamera, die mit dem Künstler mitsieht, aber auch Raum läßt, um neben ihm her, Dinge zu betrachten, die man gewöhnlicherweise nicht zu Gesicht bekommt. Der Film soll also, so wie er gemacht ist, den Zuschauer in die Lage versetzen, das Sehen des Malers und das Sehen der Kamera unabhängig voneinander zu vergleichen. Deshalb war es auch wichtig, diesen Film mit einem Maler zu machen, der noch malt, wie man sieht, und der nicht seine subjektiven Interpretationen der Welt auf die Leinwand bringt, denn das wäre dann einfach uninteressant geworden. Stattdessen möchte der Film dem Zuschauer die Gelegenheit geben, selbst zu sehen, und ihm nicht nur ein bestimmtes Sehen vorsetzen.

Wenn ich in einem solchen Film dem Publikum einen Kommentar präsentiert hätte, wäre ihm gerade diese Möglichkeit, die Bilder selbständig zu sehen, wieder weggenommen worden. Außerdem hoffe ich, daß die montierten Filmbilder sich gegenseitig kommentieren, zumal durch ihre Konfrontation in der Montage etwas gesagt wird, das sich in Worten nicht ausdrücken läßt - was nur im Sehen nachvollziehbar wird - und wo jeder Text nur stören würde.

*Frage:* Sie machen fast alles selber - Regie, Kamera, Schnitt. Hat man das als Ihr künstlerisches Credo aufzufassen?

*Wilhelms:* Ich wollte einen Film machen, der ganz in der Sprache der Kamera spricht, wo die photographische Realität die eigentliche Dramaturgie ist. Das Wichtigste bei einem solchen Unternehmen ist der Bildausschnitt, also die Bildkomposition, dann die Atmosphäre, die Lichtstimmung auf den Bildern, und die Montage, die die so gedrehten Bilder erfordern. Der ganze Film muß daher aus der photographischen Realität der Aufnahmen und in der Montage erst erfunden werden. Wird aber versucht, einen Film wie diesen in einer Dramaturgie sprechen zu lassen, die in der Wortsprache nicht zu erfinden und darum auch nicht übertragbar ist, dann gibt es auch nicht die Möglichkeit, einen Kameramann damit zu beauftragen, genau die Bilder zu drehen, die ich mir in diesem Zusammenhang vorgestellt hätte, oder einer Cutterin genau vorzugeben, wie sie den Film zu schneiden hat. Denn niemand kann die Sprache eines anderen in der Unmittelbarkeit umsetzen, wie es für diesen Film, der eine Geschichte des Sehens erzählt, notwendig gewesen ist. Also mußte ich die verschiedenen Funktionen in einer Person zusammenfassen, und das hat mich dazu geführt, Autor, Regisseur, Kameramann und Cutter dieses Films zu sein.

*Frage:* Wenn Sie von der Geschichte des Sehens sprechen, meinen Sie dann Geschichte im ambivalenten, also auch im historischen Sinne?

*Wilhelms:* Ja, durchaus. Die Geschichte des Sehens beginnt mit dem Suchen eines Ziels, mit dem Absuchen des Horizonts. Bei dem Versuch, sich in einer Landschaft zu orientieren, sind die Augen das Wichtigste. Deshalb liebe ich es auch nicht, in einem Film, der von Landschaften handelt, zu viele Groß- und Nahaufnahmen zu verwenden, weil sie den Zuschauer daran hindern, die Bilder mit den Augen selbst abzusuchen und eine eigene Orientierung und eigene Ziele für die Augen zu finden. Die Geschichte des Sehens entwickelt sich dann weiter mit der gezielten Handhabung eines Werkzeuges. Eines dieser Werkzeuge war der Speer, den der Jäger in der Landschaft auf ein Ziel warf. Ohne gutes Sehen, ohne die genaue Beobachtung eines Ziels ist das unmög-

lich. In der Malerei ist die zielgenaue Handhabung des Pinsels die Grundlage des Handwerks. Der Pinsel gleicht also nicht zufällig einem Speer. Das ist trotz aller Performance-Moden das Überzeitliche der Malerei: sie ist unsterblich, weil sie eine der größten Herausforderungen ist für den Menschen, die Tätigkeiten der Hand mit Auge und Geist zu koordinieren, und diese Herausforderung wird durch die Malerei immer wieder neu beantwortet werden. Da an ihr aber leicht zu scheitern war, begründete die Malerei die Photographie. Es mußte ein Apparat erfunden werden, der die Portraitkunst eines Rembrandt ersetzen konnte, um den massenhaften Bedarf an Abbildungen von Menschen zu decken, die möglichst naturgetreu sein sollten. Deshalb nannte Henry Fox-Talbot, einer der Erfinder der Photographie, diese auch den 'Zeichenstift der Natur'. Perfekte Abbildungen der Welt herzustellen mit einem mechanischen Kasten, den jedermann bedienen kann, impliziert automatisch die Möglichkeit der Bilderserie. Diese produziert die Idee des bewegten Bildes. So entsteht aus der Photographie die Kinematographie. Die Kinematographie impliziert also ideengeschichtlich die Möglichkeiten der Malerei und der Photographie.

Dieser Werdegang ist für mich immer von Interesse gewesen, da das Sehen in ihm eine Metamorphose durchmacht. Und diese Metamorphose des Sehens steckt auch in diesem Film: in dem, was die Filmkamera zeigt, und in dem, was der Maler sieht, vermittelt durch seine eigene Photographie und die Übersetzung dieses Sehens auf die Leinwand in seiner Malerei, werden die Wandlungen des Sehens sichtbar. Das ist die Antiquiertheit einer menschlichen Methode, die einst seine praktische und geistige Existenz begründete. So ähnlich deshalb auch die Bilder Kreidts seinem fotografierten Gegenstand sein mögen, sie sprechen doch in einer anderen Gestalt. Insofern handelt dieser Film auch von dem Menschen Kreidt, ohne von seinem täglichen Sosein zu handeln. Er steht in diesem Film - gerade auch in seiner antiquierten Kunstauffassung - für die Verteidigung der Kultur des Sehens, ebenso wie die antiquierte Technik des 35mm Films für die Haltung, sich gegen die Banalität der Mattscheibe zu verteidigen. Denn Zeilenfernsehen und Videobild zerstören die Wahrnehmungsfähigkeit, die in der Geschichte der Malerei begründet wurde und in der Kinematographie noch fortexistiert. Deshalb paßt beides gut zusammen: ein unzeitgemäßer Maler in einem unzeitgemäßen Film.

Diese Widerborstigkeit entspringt meiner Liebe zur Malerei als der Fähigkeit der Hand, von einem optischen und einem geistigen Auge geführt zu werden. Doch nur der Film hat die Möglichkeit, die Bewegungen der Hand und des Auges gleichzeitig festzuhalten, und diese Quintessenz begründet meinen Versuch über die Differenz von Malerei und Film. Hand und Auge des Malers wie des Kameramannes werden hier gleichermaßen sichtbar; zugleich sieht man aber noch mehr, nämlich die Drehorte der Welt. An dieser Stelle treten die Augen des interessierten Zuschauers hinzu. Es sind also immer mindestens drei Augenpaare, deren Existenz sich auf der Leinwand ausdrückt. Erst wenn die Augen des Zuschauers hinzutreten, beginnt der eigentliche Versuch über die Geschichte des Sehens.

Interview: Claudia Naber, Dezember 1991

### Zur Person und Malerei von Fritz Kreidt

Fritz Kreidt wurde 1936 in Essen geboren. Wie die meisten Altersgenossen erlebte er während seines Studiums in Düsseldorf und Paris die wiederentdeckte klassische Moderne als eine verpflichtende Doktrin. Als figurative Elemente Anfang der 70er Jahre Eingang in seine Arbeiten fanden, lebte er seit langem nicht mehr im Ruhrgebiet (1960-67 in Hamburg, seither in Berlin). Bei Besuchen Mitte der 70er Jahre erlebte er diese ihm vertraute Landschaft ganz neu, als einen faszinierenden Gegenstand für seine Malerei. In den Jahren 1975-1979 entstanden Landschafts-

kompositionen mit Ruhrgebietsthemen, für die einerseits eine (etwa im Sinne der *pittura metafisica*) übersteigerte Reglosigkeit betont bescheidener Szenarien charakteristisch war, andererseits die Verwendung phantastischer Elemente wie ruinenhafte, im Abbruch befindliche Industrieanlagen.

Seither suchte Kreidt seine Sujets vor allem in den USA, Frankreich und England, und seine Arbeiten entwickelten sich weiter: sie wurden in einem realistischen Sinn suggestiver, ohne aber ihren Charakter als 'Geschichtslandschaften' preiszugeben. Dabei hat sich herausgestellt, daß nicht, wie es seinerzeit schien, für Kreidt die Ruhrgebietslandschaft ein interessantes Sujet unter anderen bedeutet, sondern, bedingt durch Kreidts Herkunft aus dieser Landschaft, gewissermaßen den Prototyp jener Motive, die er an den verschiedensten Orten immer wieder aufsucht.

### Kinderblicke in Ruinen

Die neuen Eindrücke wecken Erinnerungen - vor allem an Orte und Stimmungsbilder der Kindheit, Erinnerungen an die Trümmerlandschaften der Nachkriegszeit ...

Kinder spielen und träumen in Ruinen:

Auf einem Bild des Malers Kreidt mit dem Titel 'Apparition de la Ville de Delft' aus den Jahren 1982/83 spielt ein Kind mit Bauklötzen, Autos und Figuren vor einer monströsen Kulisse aus alten, teilweise schon überwachsenen Ruinen und modernen Hochbauten, die in Farbgebung und leichter Schräglage jedoch schon ahnen lassen, daß sie demnächst im Erdboden versinken könnten. Die Bauklötze ähneln der Ansicht der Stadt Delft, von welcher im Hintergrund auf dem Werbeplakat 'Fly Delta', halbverdeckt durch eine Mauer, die Spitzen der Dächer zu erkennen sind. Auch diese zu Werbezwecken verbrauchte Ansicht des niederländischen Meisters Vermeer van Delft droht - zum Abziehbild verkommen - hinter der alten Ruinenmauer mitsamt der modernen Kulisse zu verschwinden.

Und nur einem, dem es gelänge, gleich Buster Keaton auf die Leinwand zu klettern, um dort nach dem Rechten zu sehen oder einen Fall aufzuklären, würde sich der Blick auf das Plakat ganz erschließen, wenn er auf den hingestellten Ausguckturm mit Treppe stiege. Aber dieser Phantasie-Artist wäre gehalten sich zu beeilen, denn in dem Moment, da er den Sprung auf die Leinwand geschafft hätte, würde sich der magische Bann lösen, die stillgestellte Zeit sich in Bewegung setzen und die Kulisse hinter der Mauer (die Rückprojektion unserer Zivilisation) vor seinen Augen mit lautlosem Krachen zusammensinken, wie in einer sich plötzlich auftuenden Erdspalte. Wir Außenstehenden bemerkten davon nichts, denn unser Weltbild bliebe ja in unseren Projektionen wie unsere Unfähigkeit zu sehen auch. Die Fenster der monströsen Gebäudeformationen starrten uns weiter mit toten Augen an, und die Tür des verfallenen Bunkers im rechten Bildvordergrund forderte weiter zu einem kleinen Erkundungsgang auf. Die Heimat des Kindes und der Personen am Tisch scheint vor den Toren der Zivilisation zu liegen, auch wenn sie kein sichtbares Zuhause haben. Das Leben spielt sich ab in den Trümmerstätten einer noch bewohnbaren, aber schon versinkenden Kultur. Die Fassadenfront hinter der Ruinenmauer ist dagegen das Drohende, Fremde, Feindliche, und nicht zufällig zieht sich ein dunkler Wolkenhimmel über ihr zusammen.

Die Reise des Malers hat hier ihr bildliches Gleichnis gefunden, dessen Auflösung und Parallele - übersetzt - in einer wirklichen Reise des Kindes zu suchen ist :

1942/43 wurden Essen und das Ruhrgebiet zu einem bevorzugten Bombenabwurfplatz und damit zu einem erstrangigen Kriegsgelände. Die Familie von Fritz Kreidt wurde 1943 nach Österreich in die Berge evakuiert, weil der Vater als Lehrer dort Kinder unterrichten sollte. Bis zu diesem Zeitpunkt hatten die Kinder in Essen mit Vorliebe Bombensplitter gesammelt. In den Bergen wird nun der jetzt siebenjährige Fritz Kreidt mit den mächtigen,

in Millionen Jahren gewachsenen geologischen Formationen der Natur konfrontiert. Diese Dauerhaftigkeit bringt den Eindruck wieder ins Lot, den ein Kind von der Welt haben muß, wenn ringsum alles binnen kurzem in Trümmer fällt. Dieses Gegengewicht der Geologie gegen den schnellen Zerfall der menschlichen Welt finden wir in den Bildern des Malers wieder.

Zwei Jahre später dann - kurz nach Kriegsende - muß die Familie die Rückreise antreten. In einer mehrtägigen Eisenbahnfahrt werden sie und viele andere, in Güterwaggons verladen, in die Heimat gefahren. Das Haus am Südrand von Essen steht zwar noch, aber insgesamt hat sich die Landschaft doch sehr verändert: Trümmergrundstücke, Ruinen, Behelfsheime in Kellerlöchern, das Haus darüber weggeputzt, schrebergartenähnliche Kolonien aus selbstgebastelten Wellblechhütten, Unterkünfte aller provisorischen Art - eine 'verwilderte' Stadt ist das neue heimatliche Umfeld. Die dazu passenden Schauergeschichten schnappen die Kinder auf beim Schlangestehen nach Brot.

Eine bizarre Welt, in der das den Kindern Vertraute zerstückelt daliegt und in der sie nun spielen, lernen und träumen. Es ist die doppelgesichtige zweite Natur: mit fremden Augen schauen sie auf sie und werden doch heimisch in ihr. Die konkreten Details versinken in der Zeit, doch der Blick auf die, nur die Fassaden wechselnde Welt bleibt. So bildet sich in den Bildern des Malers etwas ab, was sonst ein Unfaßbares bleibt: das doppelgesichtige Phantombild unserer Zeit.

### **Innere Montage im Panoramablick**

Die Frontansichten der Zivilisation, die Ruinen der Gegenwart und Zukunft, die Kreidt malt, haben einen Panorama-Charakter, der dem Kino der großen Leinwand ähnelt, ohne daß der geringste Versuch des Malers vorläge, eine gemalte Kinowelt vorzustellen. Dies zeigt sich in der Wahl des Formates, des Bildausschnittes und an dem freien Platz in der unteren Bildmitte, der wie geschaffen scheint für den Auftritt vor einer Kamera, die, wie von einem imaginären Kran gehoben, den 'Drehort' stets aus einem leicht erhöhten Blickwinkel zu fotografieren scheint. Und so wirken die dargestellten Orte, Straßen und Plätze wie gerade verlassene oder vorbereitete Drehorte, ob für einen Historienfilm oder eine amerikanische Straßenszene.

Diese Malereien sind gleichsam 'Bildmanuskripte', die einladen zur Verfilmung, nicht zum abfilmen; sie eröffnen überraschende Totalen und Blickwinkel, ihre Lichtgestaltung ist 'kinogen', die Farbgebung in Technicolor und in allen Einzelheiten kontrolliert. Aber die spezifische Differenz des Blicks in der Malerei von Fritz Kreidt zu dem Kinoblick in Panavision entsteht aus der inneren Montage im malerischen Arbeitsprozeß, die verschiedene Blickwinkel und Teilaspekte der gesehenen Wirklichkeit zusammensetzt und zu einer Bildwirkung komponiert, die hinterher in dem fertigen Bild von vornherein gegeben erscheint.

Der Film ROSTIGE BILDER thematisiert also die Unähnlichkeit des Ähnlichen in den bildlichen Medien Malerei und Film. Die Wechselspannung, die sich dabei aufbaut, ist die zwischen Wirklichkeit, Malerei und Film.

Manfred Wilhelms

### **Biographische Notiz**

**Fritz Kreidt, Maler**

Am 3. 7. 1936 geboren in Essen; aufgewachsen im Ruhrgebiet. 1955 Abitur in Essen.

1955-1960 Besuch der Kunstakademie Düsseldorf. Studien bei Otto Coester und Georg Meistermann; dazwischen 1958-59 Studien in Paris.

Von 1960-67 Wohnsitz in Hamburg, seit 1967 in Berlin. Dazwischen längere Aufenthalte in Spanien und Frankreich.

**Manfred Wilhelms,**

NO DATES.

Ursprünglich Maler und Fotograf.

Schließlich Metamorphose zum Filmemacher und Kameramann. Vorzugsweise Autodidakt. -

Gasthörer in Seminaren von Helmut Färber

zu Filmen von Griffith, Ozu, Renoir. -

Um 1985/86 programmatische 16 mm-Filmübung

mit dem Titel LICHT SINGT TAUSENDFACHE LIEDER. -

Kleinere Fernsehbeiträge als beruflicher

Minimalkonsens. Unwichtig. No titles. -

1986 Idee für ROSTIGE BILDER.

Von Anfang 1987 bis Mitte 1990 Anträge dafür

an alle Filmgremien. No names! Seitdem

freischaffender Ablehnungsabhefter und

Schmalfilmer. No notes. -

1990/91 Aufstieg in die 35 mm-Liga der

deutschen Filmamateure mit

ROSTIGE BILDER.

(Fertiggestellt am 31. 01.1992.)