

Je Woche

14. Jahrgang

ISSN 1862 – 1996



Kulturrexpress

Unabhängiges Magazin



Ausgabe 17

vom 22. – 28. April 2018

Inhalt

- Veraltete Betonbauten vor dem Untergang bewahren
- Carl Fieger. Vom Bauhaus zur Bauakademie
- LICHT Regie: Barbara Albert (Österreich)
Kinostart: 01. Februar 2018
- Karin Schiefer interviewt Regisseurin Barbara Albert zu ihrem Film LICHT (2017)

Zeitschrift für Kunst, Kultur, Philosophie, Wissenschaft, Wirtschaft und Industrie

Kulturexpress verpflichtet sich unabhängig über wirtschaftliche, politische und kulturelle Ereignisse zu berichten. Kulturexpress ist deshalb ein unabhängiges Magazin, das sich mit Themen zwischen den Welten aus Wirtschaft und Kultur aber auch aus anderen Bereichen auseinandersetzt. Das Magazin bemüht sich darin um eine aktive und aktuelle Berichterstattung, lehnt jedoch gleichzeitig jeden Anspruch auf Vollständigkeit ab.

Impressum

Herausgeber Rolf E. Maass
Postfach 90 06 08
60446 Frankfurt am Main
mobil +49 (0)179 8767690
Voice-Mail +49 (0)3221 134725

www.kulturexpress.de
www.kulturexpress.info
www.svenska.kulturexpress.info
Kulturexpress in gedruckter Form
erscheint wöchentlich

Finanzamt IV Frankfurt a/M
St-Nr.: 148404880
USt-idNr.: 54 036 108 722
redaktion@kulturexpress.de

Veraltete Betonbauten vor dem Untergang bewahren

Foto (c) Kulturexpress



Der Mensch ist das Spiegelbild seiner Umwelt. Was eine Anspielung auf einen Prototyp sein soll, der im Widerschein architektonischer Bauten, umso stärker an Geltung gewinnt. Mit Archetypen verhält es sich dagegen schon schwieriger. Hier werden bestimmte Vorgaben benötigt, die zunächst einmal bei der Unterscheidung zwischen Prototyp und Archetyp auftreten. Prototypen sind schärfer. Vereinfacht gesagt, führen Prototypen zur Serienfertigung bestimmter Techniken, die neu entwickelt wurden. Während

Archetypen über eine in sich ruhende Kraft verfügen. Der Archetyp ist für sich genommen unanschaulich und unbewusst. Kann in seiner symbolischen Wirkung aber erfahrbar gemacht werden, sagte schon der Psychoanalytiker C.G. Jung.

Ein Beispiel für ein gemauertes Bauwerk das von Strömungen der Kunst begleitet wird, ist das 1912 in Wien errichtete Haus am Michaelerplatz des Sezessionisten Adolf Loos. Den "nackten Baukörper" beschreibt Bernd Apke im Katalog: „Die nackte Wahrheit“ zur Ausstellung der Wiener Moderne, die vom 28. Februar bis 24. April 2005 in der Frankfurter Schirn lief.

Dieser Bau kommt völlig ohne schmückende Verzierungen an den Hauswänden der Frontseite aus. Dem zugrunde liegt die Schrift "Ornament und Verbrechen", die um die Jahrhundertwende in Wien zuerst publiziert wurde. Der Essayist und Architekturkritiker Hermann Bahr fungierte hierbei wie eine Schaltstelle, indem er über den nackten Baukörper schreibt und so zur Verbreitung eines neuen Bautyps innerhalb der Wiener Moderne beiträgt. Solche Architekturbeschreibungen können Grundhaltungen manifestieren, was in weiteren Überlegungen zu einer theoretischen Auffassung und zur Architekturtheorie weiterentwickelt werden kann und meist auf einer oder mehreren Niederschriften beruht. Jede Theorie hat das Recht und kann für sich eigene Typologien entwickeln, die zur Veranschaulichung näher an den Betrachter herangeführt werden. Zur Ermittlung werden oftmals kunsthistorische Methoden wie Formanalyse und Ikonographie herangezogen. Wobei der Zeitraum Ende des 19. Jahrhunderts verstärkt neue Bauformen, wie Stahl- und Betonbauweise, aufkommen ließ. Bauen wurde von Grund auf reformiert. Neue Techniken eröffneten neue Visionen, die in der Architektur verwirklicht wurden.

Kunstgeschichtliche Hermeneutik nach Oskar Bätschmann beginnt mit dem Nachdenken über das, was man mit und vor den Werken tut oder meint tun zu müssen. Wesentliche Bedeutung spielt dabei der Sprachgebrauch von etwas, was wir vorgeben zu verstehen. Wir können einen Text nicht lesen und ihn willentlich nicht verstehen. Beim Sehen von Bildern scheint es sich ähnlich zu verhalten. Der nächste Schritt ist die Einordnung dessen, was gedanklich hinterlegt wurde. Bei dieser gedanklichen Einordnung helfen unterschiedliche Typologien weiter. Meist sind diese jedoch nur als Erkenntnisgrundlage zu verstehen, die zu einem ausführlichen und autonomen Werk heranreifen.

Diese Veränderungen um die Jahrhundertwende Ende des 19. Jahrhunderts waren so kolossal, weshalb mehr entstehen musste. Daraus sind unterschiedliche Bewegungen hervorgegangen, wie die des Deutschen Werkbunds, der sich aus der Arts & Crafts Bewegung aus England ableitet. In den Niederlanden nannte sich die neue Bewegung de Stael und in Deutschland wurde 1919 das Bauhaus gegründet. Verschiedene Reformbewegungen mischten das bauliche Umfeld auf und setzten sich schließlich durch.

Seit Le Corbusier und der Charta von Athen hat sich die Architektur eine internationale Handlungsbasis gegeben. Es sind bestimmte Bauformen, die seither immer wieder auftauchen und wiederholt praktiziert werden. Dazu zählen durchgehende Fensterreihen und das Flachdach, die mittlerweile als bauliche Standards gelten und in der Bautradition seit dem 20. Jahrhundert fest verankert sind. Alles was davon abstammt sind Weiterentwicklungen. Dazu gehört auch der Brutalismus, einer Strömung im Betonbau die seit Ende der 1950er Jahre in Mode gekommen ist, aber auch schon frühe Vorläufer in den 1930er Jahren kannte.

Gibt es im Brutalismus bestimmte Typologien, die sich ausmachen lassen? Die strukturell einfache Bauweise des Brutalismus beruht überwiegend auf kubischen Formen, die in unterschiedlicher Weise zusammengesetzt sind. Der Katalog zur Ausstellung „SOS Brutalismus“ im Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt stellt zu Anfang die Frage. Wie viele Brutalisten gibt es eigentlich? Aufgezählt werden der „New Brutalism“ der Smithsons, die ihn 1953 in die Architekturdiskussion eingebracht haben. Weiter der „New Brutalism“ nach Reyner Banham's Definitionen aus dem Jahre 1955, dessen Ausrichtung den Zielen der Smithsons entgegenstand. Weiter heißt es, obwohl das theoretische Fundament des Brutalismus Mitte der 1960er Jahre die Luft ausging, ging dieser auf den Baustellen der Welt zu diesem Zeitpunkt erst richtig los.

Ein dritter Brutalismus, dem der Zusatz »New« in jenen Jahren abhanden gekommen war, brachte überall Sichtbetonbauten hervor, die nahezu alle Autoren des Ausstellungskatalogs brutalistisch nennen, obwohl viele dieser Gebäude so ziemlich das Gegenteil dessen sind, wofür die Smithsons und Banham einst eingetreten waren. Deshalb werden diese Bauwerke in der Ausstellung "Betonmonster" genannt. SOS Brutalismus entstand aus der Idee heraus, eine „Rote Liste“ für die besonders bedrohten Bauwerke vorzulegen. Die Vielfalt dieser Monster zu zeigen, ihre geistigen Voraussetzungen freizulegen und sie in den Debatten ihrer Zeit zu verankern, das ist das Ziel der internationalen Bestandsaufnahme SOS Brutalismus und der Internetaktivitäten, für die im Herbst 2015 der Hashtag #SOSBrutalism eingeführt wurde.

Im Katalog zur Ausstellung wird weiter ausgeführt, ein zweites Ziel ist aktivistisch, nach vorne gerichtet, kämpferisch: SOS Brutalismus rückt die Frage von Denkmalwert und seinen Erhalt ins Zentrum. Daher ist der heutige Zustand der Bauten von zentraler Bedeutung. Seit fast drei Jahrzehnten engagiert sich die Wüstenrot Stiftung für die denkmalgerechte Erhaltung von Gebäuden, mittlerweile schwerpunktmäßig für Bauten, die nach 1960 entstanden sind und für die noch keine Routinen zur Bewahrung entwickelt wurden.

Das ruft nach typologischer Auffassung, um solche als Routinen bearbeiten zu können. Was innerhalb des Brutalismus zur Einordnung der Bautypen gebraucht werden kann. Eine einfache Typologie könnte die des Quaders sein. Quaderförmige Bauten finden sich zuhauf in der Betonarchitektur. Als weiteres Element der Typisierung eignen sich Hausfassaden, die in ihrer unterschiedlichen Ausprägung sehr vielfältig sein können.

Nicht jeder Bau aus Beton ist brutalistisch. Schon deshalb wäre nachzufragen, welche Betonarchitektur die Kriterien erfüllt. Wenn diese Frage beantwortet ist, kann eine Typologie herausgefunden werden, womit sich zugleich die Frage nach Prototypen stellt, die so etwas wie ein Vorbild für die gesamte Reihe an Bauten gedacht sind. Archetypen finden sich meist in der Natur, sie bilden das Abbild einer geschaffenen Typologie.

So kann die Hunstanton School der Smithsons aus dem Jahre 1930 als ein Gründungsbau des Brutalismus gelten. Ist sie deshalb auch ein Archetyp? Wohl eher nicht, denn parallel entstanden eine Reihe ähnlicher

Bauten, die ihrem Anspruch genauso gerecht werden. Dennoch besteht eine Typisierung, die sich ohne weiteres aus äußerlichen Merkmalen herleitet.

Zum einen findet eine Unterscheidung nach zeitlicher Entstehung statt. So wird eine Grenzziehung zwischen Bauten der 1960er Jahre und danach vollzogen. Die 1930er Jahre zu denen der Bau der Hunstanton School zählt, haben eine ganz andere Bedeutung als die späteren Jahre.

Der Kurator der Ausstellung „SOS Brutalismus“, Oliver Elser schreibt im Katalog, die Erweiterung der Perspektive birgt allerdings die Gefahr von Unschärfe oder gar Beliebigkeit. Sollte man sich, um präzise zu bleiben, in Zukunft angewöhnen, zwischen dem israelischen, japanischen oder brasilianischen Brutalismus zu differenzieren? Wohin man auch schaut: Brutalistische Bauten entstanden überall auf der Welt, in allen politischen Systemen. Weshalb eine Unterteilung in nationale Bauten nicht sinnvoll erscheint.

Zuerst ist ein Kriterienkatalog erforderlich. In der SOS Brutalismus Ausstellung im DAM sind eine Reihe an Gebäudemodellen aus Beton ausgestellt, die wie kleine Möbelstücke an einer Wand entlang aufgestellt wurden und durch Begleitmaterial wie Foto und einer Textanweisung identifiziert werden können. Modelle bieten Anschauungsmaterial, wie solche Bauten betrachtet werden können. Was schwerlich in die Wirklichkeit umzusetzen wäre, da kolossale Gebäude oftmals das menschliche Aufnahmevermögen übersteigen. Auch Typologien oder Typenreihen können behilflich sein.

Bei den Betonmodellen in der Ausstellung, die am 2. April 2018 im Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt zu Ende gegangen ist, handelt es sich um voluminöse Körper, meist würfelförmig aber mit unterschiedlichster Ausprägung. Ein Blick auf die Skulpturen verrät Herkunft und Entstehung dieser modellhaften Ausformung aus Beton. Jedes einzelne Stück geht auf ein Gebäude zurück. Was die Modelle ermöglichen, ist der Blick auf unterschiedliche Typologien. Schon aufgrund ihrer oftmals gigantischen Größe und Schwere sind Bauten des Brutalismus vom Betrachter nicht einfach als Ganzes zu erfassen. Dabei spielt deren Größe und die unendlichen Massen an Beton eine Rolle, die in Platten und Streben übereinander gestülpt wurden. Die gebaute Umwelt übt paradigmatische Wirkung auf den Menschen aus, davon ist auszugehen, sich dessen zu erwehren, ist beinahe unmöglich.

Eines ist jedoch sicher, viele der Betonbauten, die dem Brutalismus zugeordnet werden, sind schützenswert und es sollte in jedem Einzelfall über ihre Erhaltung entschieden werden. In der Ausstellung "SOS Brutalismus – Rettet die Betonmonster!" im DAM ging es auch darum, Stadtplanern und Gutachtern bei der Entscheidung eine Inspirationsquelle zu sein, um die notwendige Aufmerksamkeit für dieserart Gebäude aufzubringen, was bei genauem Hinsehen ein Stück Zeit- wenn nicht sogar Architekturgeschichte repräsentiert.

Ein Stück dieser verdrängten Baugeschichte bildet auch ein 2014 erschienener Band von park books aus Zürich. Hier wird in markanter Form der Blick auf Beton der 1970er und 1980er Jahre gelenkt, wodurch sich die Aufmerksamkeit gerade auf diese Bauten öffnet, was sonst als überholt und abgeklärt gelten würde. Gezeigt wird alltägliches, beinahe aus dem Bewusstsein getilgtes und dem Abriss geweihtes, stünden diese Bauwerke nicht im Mittelpunkt dieser Publikation. Schweizer Architektur will sich vom Massenhaften unterscheiden und durch die Wertschätzung des Einzelnen hervorheben. Völlig losgelöst - Architektur der 1970er und -80er Jahre in der Nordwestschweiz und den grenznahen Regionen, nimmt sich insbesondere dem Dreiländereck an, wozu auch das deutsche und das französische Grenzgebiet und die dortigen Einflüsse in der Architektur mitzählen.

Ein Essay von Kulturexpress

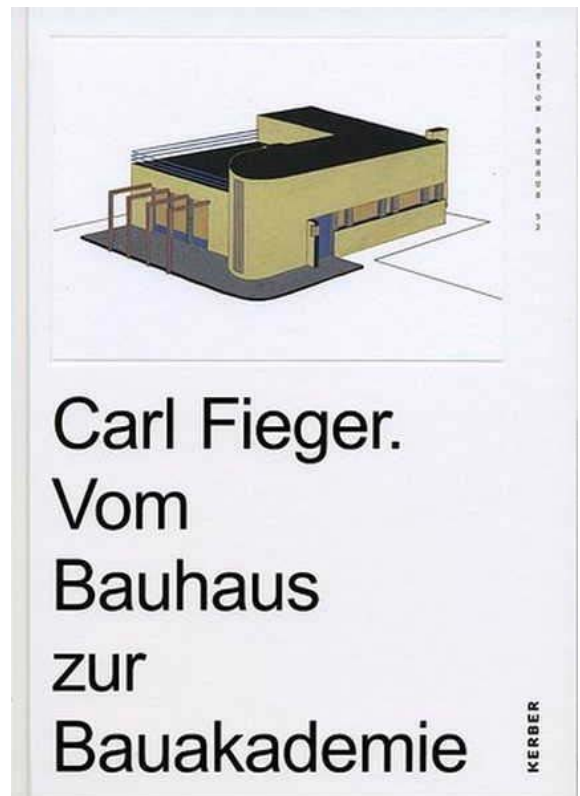
vom 28. April 2018

Carl Fieger. Vom Bauhaus zur Bauakademie

Bucheinband: Kerber Verlag

Der Verdienst gehört hier allein Uta Karin Schmitt, die den vorliegenden Band mit Text versehen hat. Die Autorin hat sich als erste mit dem Werk Carl Fiegers umfassend auseinandergesetzt, was auch Grundlage der Ausstellung ist, die vom 22. März bis 31. Oktober im Bauhaus in Dessau stattfindet.

Der einfache Pappeinband, der anfänglich spaltenlose Satzspiegel im Flatterersatz sind ungewöhnlich für einen Katalogband. Neben der Aufmachung sticht auch die Leichtigkeit hervor. Schriftbild, Schriftgröße und der Zeilenabstand wirken wie aus einem herkömmlichen Textverarbeitungsprogramm mit Standardeinteilungen in 12px und 1,5 Zeilen Abstand. Der weitere Text ist zweispaltig mit breitem Raum für Anmerkungen. Mit Edition Bauhaus 52 wurde der Einbanddeckel bezeichnet. Das Titelbild liegt vertieft auf dem Deckel und wurde aufgeklebt. Die Oberfläche der Abbildung ist matt, während der übrige Teil des Einbandes über eine glänzende Schutzschicht verfügt. Sehr ansprechend ist das gemusterte Vorsatzpapier nach dem Einband, dessen Ornamentik auf das Ende des Jugendstils schließen lässt. Im Anschluss an den Textteil folgt der bebilderte Katalogteil, der aus farbigen Abbildungen und historischen s/w Fotos besteht mit Bezug zum Bauhaus. Dann folgt wieder Textteil und Anmerkungen gefolgt von weiteren Abbildungen und so fort. Fast isometrisch anmutende Zeichnungen von Bauhausentwürfen hatte Fieger angefertigt, sie sind ein Indiz für die Schaffensphase aus diesen Jahren.



Der Architekt Carl Fieger (1893 – 1960) war maßgeblich an ikonografischen Bauten der Moderne beteiligt. Er arbeitete für die Architekturbüros von Peter Behrens und Walter Gropius, setzte dabei ganz eigene Akzente: Er entwarf Versuchs- genauso wie Plattenbauten. Das serielle und typisierte Bauen prägte seine 40 Jahre lange Schaffenszeit. In dem Buch Carl Fieger. Vom Bauhaus zur Bauakademie folgt die Autorin Dr. Uta Karin Schmitt den innovativen Bauprojekten Carl Fiegers durch die Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts – vom Bauhaus bis zur Deutschen Bauakademie (Ost). Mit zahlreichen Abbildungen von Entwürfen über Zeichnungen bis zu Fotografien.

Zur Ausstellung Carl Fieger. Vom Bauhaus zur Bauakademie erscheint das Begleitbuch im Kerber Verlag, herausgegeben für die Stiftung Bauhaus Dessau von Wolfgang Thöner und Dr. Claudia Perren. Die Edition Bauhaus präsentiert den neuesten Forschungsstand zu Architekt und Designer.

Herausgegeben für die Stiftung Bauhaus Dessau von Claudia Perren und Wolfgang Thöner

Text von: Uta Karin Schmitt

Gestaltung: Tobias Aigner (Herburg Weiland)

vom 24. April 2018

Ausstellung: Carl Fieger. Vom Bauhaus zur Bauakademie

Ausstattung: 184 Seiten, zahlreiche s/w und farbige Abbildungen, Hardcover

Sprachen: Deutsch und Englisch

Kerber Verlag, Bielefeld/ Berlin, 2018

ISBN 978-3-7356-0439-2 (de)

www.kerberverlag.com/de/carl-fieger-ein-architekt-neuer-standards.html

ISBN 978-3-7356-0440-8 (en)

LICHT Regie: Barbara Albert (Österreich) Kinostart: 01. Februar 2018

kulturrexpress.info/2018/04/29/licht/

April 29, 2018



Die 18jährige, früh erblindete Pianistin Maria Theresia Paradis wird dem umstrittenen „Wunderarzt“ Franz Anton Mesmer anvertraut. Sie genießt die neu gewonnene Freiheit in dessen Palais. Doch als seine Behandlung Wirkung zeigt und sie erste Bilder wahrnimmt, bemerkt sie mit Schrecken, dass sie ihre musikalische Virtuosität verliert.

Mit ihrem Spielfilm LICHT erzählt die österreichische Regisseurin Barbara Albert eine Parabel über die Macht der Musik zur Zeit Mozarts in Wien. Aufwendig inszeniert und mit großem Einfühlungsvermögen beschreibt das Historiendrama die Suche nach der eigenen Identität zwischen Lichtblicken und Schattenseiten, zwischen Schein und Sein, zwischen Sehen und Gesehen werden.

Der Szenerie wohnt ein feiner Spott inne. Wie Pianistin und Wunderarzt miteinander umgehen und damit das Verhalten der Beteiligten am Hof beeinflussen. Denn es ist im Film nicht sicher, ob die Pianistin Paradis tatsächlich etwas von der Sehkraft erwirbt oder inwieweit nicht vielmehr die Suggestivkraft des Arztes Mesmer eine Vorstellung davon mit seiner Autorität vorgibt? Testversuche, die Arzt und Pianistin

vor versammeltem Publikum vorführen, können unter Umständen auch einstudiert sein oder zumindest auf festgelegten Vorgaben beruhen, so dass ein falscher Eindruck entsteht. Was in einer anderen Situation, der Realität etwas näher nicht mehr funktioniert. Insofern blamiert sich die erblindete Pianistin mehr, als dass sie an Glaubwürdigkeit gewinnt. Zudem überwiegt ein Zusammenhang zwischen Verlust der Musikalität und der scheinbaren Wiedererlangung der Sehkraft, was auf mangelnder Motivation oder mangelnder Nachhaltigkeit beruht, welche dem Wunderarzt Anton Mesmer und seiner Patientin unterstellt werden kann. Vielmehr soll das bestehende Klischee von der blinden Pianistin bestehen bleiben, womit die täglichen und eingespielten Abläufe bei Hofe weiterhin ihre Gültigkeit behalten. Der Versuch verkommt zur Posse mehr peinlich für die Beteiligten. Gerade deshalb ist der Film vielleicht auch ein sehr musikalischer Film, der die Vorzüge des musikalischen Gehörs zu würdigen weiß.

Die schicksalhafte Geschichte basiert auf dem Spiegel-Bestseller „Am Anfang war die Nacht Musik“ von Alissa Walser, der Kritiker und Leser gleichermaßen begeisterte. Der poetisch komponierte Film überzeugt durch ein brillantes und hochkarätiges Schauspieler-Ensemble: Als blinde und hochbegabte Pianistin „Resi“ glänzt Maria Dragus. Grimme Preisträger Devid Striesow spielt den umstrittenen Wunderheiler Franz Anton Mesmer. In weiteren Rollen sind u.a. Lukas Miko, Katja Kolm und Maresi Riegner zu sehen. Für das Drehbuch verantwortlich zeichnete Drehbuchautorin und Schauspielerin Kathrin Resetarits, die die Geschichte frei nach dem Roman von Alissa Walser erzählt.

Eine Gnadenpension hat sie von der Kaiserin gekriegt. Weil sie so schön Klavier spielen kann, und weil sie blind ist. Wenn sie dann bei Kammermusikabenden spielt für Gesellschaften, dann wird sie hübsch gemacht, mit Schleifchen und Wangenrouge, sie soll ja etwas gleichschauen, trotz der entzündeten Augen. Angegafft wird sie, wie sie da mit blinden Augen ins Leere starrt und die innere Bewegung sich auf ihr Gesicht überträgt, wie nackt trotz der rüschenbesetzten Kleider und der turmhohen Perücke..

Maria Theresia Paradis

„Resi“ ist seit ihrer frühen Kindheit blind und eine hoch begabte Pianistin. Das macht sie in der besseren Wiener Gesellschaft der 1770er Jahre zu einer Sensation, und ihre Eltern nützen das weidlich aus, führen die junge Frau vor wie ein Zirkustier. Natürlich wird sie diversen Kuren unterzogen, seit Jahren schon: Mit Blei und mit Schwefel und mit elektrischen Stößen hat man sie traktiert, und nichts davon hat geholfen. Dafür ist die Haut unter ihrer schweren Hofperücke eitrig entzündet, und ständiges Kopfweg ist ihr Begleiter.



Sie ist blind, daran gibt es nichts zu rütteln, alle Ärzte sagen das. Bis sie dann einem Heiler vorgeführt wird, der etwas Neues versuchen will. Er heißt Franz Anton Mesmer (Devid Striesow) und ist Magnetiseur, und was genau er unternimmt, kann niemand erkennen. Mesmer besteht darauf, dass Resis Eltern ihre verzärtelte Tochter für einige Zeit auf seinem Anwesen lassen, bei seinen anderen Patienten, und in der Obhut der verschmitzten Kammerzofe Agi (Maresi Riegner). Hier schält Mesmer das Mädchen erst einmal aus ihrem Kokon aus kosmetischem Firlefanz, und hört ihr zu. Mit viel Geduld gelingt ihm, woran niemand recht glauben wollte: Resi beginnt, allmählich, zu sehen. Anfangs schmerzt das Licht und ist ihr zu grell. Als sie schemenhaft Gegenstände und Farben wahrzunehmen beginnt, muss sie die Bezeichnungen dafür neu lernen.

In der Wiener Akademie allerdings, unter den arrivierten Herren Doktoren, wird die Methode des Herrn Mesmer scheel angeschaut. Wieder wird Resi vorgeführt. Diesmal bemüht sie sich ganz besonders, alles richtig zu machen. Denn beim Aufenthalt auf dem Anwesen des Arztes hat sie womöglich zum ersten Mal in ihrem Leben echte Zuwendung erlebt – nicht zuletzt durch die zarte Kameradschaft, die sich zwischen ihr und Agi entwickelt hat. Doch je besser Resi sieht, desto weniger kann sie sich auf die Musik konzentrieren. Sie beginnt, sich ernsthaft zu fragen: Wenn sie nicht mehr blind ist und wenn sie nicht mehr Klavier spielen kann – wer ist sie denn dann überhaupt?

LICHT handelt von zwei Ausnahmemenschen, verbunden durch ihre besondere Begabung. Beide stehen auf ihre Weise unter hohem gesellschaftlichen Druck. Doch diese Begegnung ist nur der Anlass für Überlegungen über Sehen und Gesehenwerden, über Erkennen und Wahrnehmen, über Licht, das für Aufklärung stehen kann, aber auch für Blendung.

Der Film stellt Fragen nach der Hierarchie von Sinnen, was ein Defizit und was schön ist, Danach, wie wir im romantischen Sinne „Genie“ definieren. Ob erst das Leiden Virtuosität ermöglicht? Das Geheimnis um die Heilung bleibt den beiden Protagonisten vorbehalten: Was wirklich passiert, ist mit der Pianistin Maria Theresia Paradis, einer Zeitgenossin Mozarts, die als Kind erblindet war, vom Arzt und Magnetiseur Franz Anton Mesmer auf unerklärliche Weise geheilt und später wieder blind wurde, weiß niemand. Was jedoch bekannt ist, Maria Theresia Paradis komponierte im Erwachsenenalter zahlreiche Bühnenwerke, Lieder und Instrumentalwerke. Sie war als Musikpädagogin tätig war und führte in Wien einen Musiksalon. Doch das hat nicht unmittelbar mit der Filmhandlung zu tun, sondern ist nur ergänzend zu verstehen.



Karin Schiefer interviewt Regisseurin Barbara Albert LICHT (2017)

kulturexpress.info/2018/04/29/karin-schiefer-interviewt-regisseurin-barbara-albert/

April 29, 2018



Barbara Alberts LICHT führt in die Wiener höfische Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts und zur hochbegabten blinden Pianistin Maria Theresia Paradis, die hin- und hergerissen zwischen ihrem außergewöhnlichen Talent und dem Wunsch zu sehen, eine Entscheidung treffen muss.

Maria Theresia Paradis ist heute quasi in Vergessenheit geraten, obwohl sie als Zeitgenossin Glucks oder Haydns und als ein mit Mozart beinahe gleichaltriges Klavier-Wunderkind in der europäischen Musikszene präsent war. Wer war dieses Fräulein Paradis?

BARBARA ALBERT: Maria Theresia Paradis war eine zu ihrer Zeit erfolgreiche blinde Komponistin und Pianistin. Sie war eine selbstbewusste Frau, die trotz oder aufgrund ihrer Blindheit große Bekanntheit erfahren hat und durch Europa gereist ist, um Konzerte zu geben, aber auch, um sich mit zeitgenössischen Komponisten und ebenfalls blinden Berühmtheiten und Zeitgenossen auszutauschen. Ihre pädagogischen Fähigkeiten müssen groß gewesen sein; sie mündeten schließlich in der Gründung einer Klavierschule für Blinde. Leider sind große Teile ihres Werks verschollen, am bekanntesten ist ihre ‚Sicilienne‘ für Violine und Klavier, wobei hier ihre Autorenschaft immer noch umstritten ist.

Ihr Film LICHT ist inspiriert von Alissa Walsers Roman „Am Anfang war die Nacht Musik“, über den es, so nehme ich an, auch zur Begegnung mit der Figur gekommen ist. Auf welche Aspekte der Lebensgeschichte fokussierte der Roman, der Maria Theresia Paradis zu einer reizvollen Filmfigur machte?

BARBARA ALBERT: Der Roman widmet sich nur, wie auch der Film, den drei Monaten, in denen Maria Theresia Paradis im Palais von Franz Anton Mesmer (eigentlich dem Palais seiner Frau, der reichen Witwe Maria Anna von Posch) einer Kur unterzogen wurde – also der Begegnung dieser beiden eindrucksvollen Persönlichkeiten. Für mich, wenn man so will, zwei Hochbegabte, die ihrer Zeit voraus waren, zwei Verkannte, die einander auf ihren ‚Inseln‘ kurz begegneten und sich vielleicht sogar gegenseitig beeinflusst haben.

„Mit Licht sei nicht zu spaßen, sagte er, als gäbe es nichts Einleuchtenderes. Es müsse gut dosiert sein. Genau dosiert. Sonst schade es mehr als es nutze.“, legt Alissa Walser dem Wunderdoktor Mesmer in den Mund. Hat Sie über die Geschichte Maria Theresia Paradis‘ hinaus auch Alissa Walsers knappe, sehr dosierte Sprache fasziniert?

BARBARA ALBERT: Natürlich hat mich auch der Roman fasziniert; wobei wir, vor allem Kathrin Resetarits als Drehbuchautorin, den Fokus weniger auf Franz Anton Mesmer gelegt haben als auf Maria Theresia Paradis. Das ist wahrscheinlich der gravierendste Unterschied zur literarischen Vorlage.

Bisher haben Sie als klassische „Autorenfilmerin“ gearbeitet und die Drehbücher selbst verfasst. Bei LICHT firmiert Kathrin Resetarits für das Drehbuch. Was hat das für Sie in der Regiearbeit verändert?

BARBARA ALBERT: Das war sehr befruchtend und beglückend. Ich hatte das Gefühl, freier arbeiten zu können, da die Geschichte, also auch das Drehbuch, nicht von primär eigenen Erfahrungen und Bildern gespeist war, sondern – im besten Sinn – sekundär. Das heißt, ich konnte freier mit der Vorlage umgehen, konnte früh als Regisseurin gemeinsam mit der Kamerafrau Christine A. Maier, die schon die Kamera für NORDRAND gemacht hat, an die Bildersuche herangehen, mehr in der Probenarbeit entwickeln und ich war insgesamt flexibler.

Die ersten Bilder in LICHT sind undeutliche, schwarzweiße Bilder von Schatten und Wasserspiegelungen, die für einen kurzen Moment auf der Leinwand aufscheinen und den Zuschauer für einen kurzen Augenblick mit der Frage

Barbara Alberts LICHT führt in die Wiener höfische Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts und zur hochbegabten blinden Pianistin Maria Theresia Paradis, die hin- und hergerissen zwischen ihrem außergewöhnlichen Talent und dem Wunsch zu sehen, eine Entscheidung treffen muss.

Maria Theresia Paradis ist heute quasi in Vergessenheit geraten, obwohl sie als Zeitgenossin Glucks oder Haydns und als ein mit Mozart beinahe gleichaltriges Klavier-Wunderkind in der europäischen Musikszene präsent war. Wer war dieses Fräulein Paradis?

BARBARA ALBERT: Maria Theresia Paradis war eine zu ihrer Zeit erfolgreiche blinde Komponistin und Pianistin. Sie war eine selbstbewusste Frau, die trotz oder aufgrund ihrer Blindheit große Bekanntheit erfahren hat und durch Europa gereist ist, um Konzerte zu geben, aber auch, um sich mit zeitgenössischen Komponisten und Gesellschaft, in der sie lebt, nicht mehr Freiheit bringen würde, sondern sogar weniger. Als sehende Frau müsste sie heiraten, sonst wäre sie nicht viel wert; Komponistin dürfte sie ohne diesen Sonderstatus auch nicht mehr sein. Das Schicksal einer Zeitgenossin von Paradis, Maria Anna („Nannerl“) Mozart, zeigt das anschaulich.

Der Beruf des Arztes ist ein Beruf des Hörens in vielfacher Hinsicht. Franz Anton Mesmer ist jemand, der für Maria Theresias inneren Klang Gehör hat. Dazu ist er eine hochmusikalische Person. In der Szene der gemeinsamen Improvisation gipfelt ihre gegenseitige Faszination/Anziehung, die letztlich auch einen seelischen Heilungsprozess in Maria Theresia in Gang setzt, auch wenn sie ihr Augenlicht nicht zurückgewinnt. Dennoch ist Mesmer auch

jemand, der sie benutzt, sie ebenso überfordert wie die Eltern und am Ende im Stich lässt. Welche Facetten an der Figur des Mesmer waren Ihnen wichtig hervorzuheben?

BARBARA ALBERT: Mesmer war sicher hoch sensibel und empathisch, anders hätte er meiner Meinung nach nicht so erfolgreich Kranke behandeln können. Er hat intuitiv begriffen, was für uns heute selbstverständlich ist, wie z.B. dass Berührung heilende Wirkung haben kann – und dass keine Berührung und das Abschnüren der Organe und des Atems zu Krankheit und Neurosen führen kann. Mich hat an Mesmer aber auch sein Ehrgeiz interessiert; dieser so große Wunsch, anerkannt zu werden, von der Gesellschaft, der er ja nie wirklich angehörte, akzeptiert, ja bewundert zu werden. Er kommt letztlich nie aus seiner Haut, seinem Stand heraus, schafft den Sprung an den Hof nicht. Das verletzt ihn zutiefst. Als er später nach Paris geht, wird es übrigens nicht besser, im Gegenteil; dort ist er den Revolutionären zu wenig visionär, zu ‚altmodisch‘, zu wenig wissenschaftlich – und wird wieder ausgeschlossen und verbannt.

LICHT erzählt über das individuelle Schicksal der Maria Theresia Paradis hinaus auch ein Gesellschaftsbild des späten 18. Jhs. in Wien. Eine Gesellschaft, die vom Dienen nach oben und Herrschen nach unten geprägt ist. Unten wie oben herrscht ein Überlebenskampf, unten ums tägliche Brot, oben ums Dazugehören zum erlauchten Kreis. Dieses Klassengefälle erzählen Sie sehr komprimiert und auch sehr pointiert und fein über die Sprache. Welche Überlegungen kamen hinsichtlich der Gesellschaftsdarstellung zum Tragen?

BARBARA ALBERT: Diese genaue Beschreibung der Klassenverhältnisse, wie die große Genauigkeit der Dialoge habe ich stark der Drehbuchautorin Kathrin Resetarits zu verdanken. Sie basieren auf einer immensen Recherche und großem Sprachgefühl. Unser historischer Berater, Martin Scheutz vom Institut für österreichische Geschichtsforschung, hat übrigens hervorgehoben, dass die Dialoge, obwohl sie modern wirken, historisch glaubwürdig sind. Das hat mir für den Dreh eine Sicherheit gegeben. Die Dialoge waren in gewisser Weise ‚zwingend‘ geschrieben, d.h. ich habe in den Proben gemerkt, dass Improvisation uns hier nicht weiter bringt; Genauigkeit und historische Glaubwürdigkeit standen für mich da ganz hoch oben.

Einen historischen Film zu erzählen, bedeutet immer auch eine intensive Auseinandersetzung mit Ausstattung. Ein Element, das dabei besonders heraussticht, sind die für die damalige Zeit typische Wandmalereien mit

exotischen Tier- und Pflanzenmotiven, die Maria Theresia ebenso abtastet wie die dreidimensionalen Objekte, die ihr Mesmer in seiner „Schule des Sehens“ vorlegt und dabei „sieht“ ohne mit den Augen zu sehen. Wie kam es da mit der Production Designerin Katharina Wöppermann zur Auswahl der Motive? Warum wurden diese Malereien zu einem so wichtigen Element?

BARBARA ALBERT: Wir waren beide von Beginn an begeistert von den dreidimensionalen Wandmalereien der Zeit, und Katharina Wöppermann hatte zusätzlich immer den Wunsch, das Mesmer'sche Palais zu einer Art Labyrinth zu machen. Die klare Architektur der Räume des 18. Jhs. hat es uns da allerdings nicht so leicht gemacht, auch konnten wir aus finanziellen Gründen nicht einfach im Studio drauflos bauen. Wir mussten also effektiv arbeiten, dennoch das Thema des ‚Urwalds‘, der Wildnis – als Gegensatz zur Enge und Prüderie der Zeit – hervorheben, wie auch die Dreidimensionalität. Nachdem der Maler Franz Vana dann nach unterschiedlichen historischen Vorlagen die Wände ins Schloss Loosdorf übertragen hatte, wussten wir sofort, dass das eine richtige Entscheidung für den Film gewesen war.

Die Geschichte von Maria Theresia Paradis ist die Geschichte vom Schicksal einer hochbegabten Frau und Künstlerin. Von ihren Kompositionen ist heute nur mehr sehr wenig erhalten. Wie konnte das geschehen? Hier wird durch Ihre künstlerische Arbeit einer Künstlerkollegin verspätet Reverenz erwiesen. Ist im Film auch Musik von ihr zu hören? Wie kam die Auswahl der Musikstücke zustande?

BARBARA ALBERT: Der Film lebt für mich tatsächlich von Musikstücken unterschiedlicher Komponisten jener Zeit (C.P.E. Bach, Haydn, Galuppi, Vanhal, Kirnberger), die von unserem Filmmusiker Lorenz Dangel gemeinsam mit dem Cembalisten Gerd Amelung zusammengetragen wurden. Lorenz hat mir dann die möglichen Stücke auf dem Klavier vorgespielt, und wir haben gemeinsam entschieden, für welche Momente im Film, welche Stücke passen könnten. Emotionaler Höhepunkt ist für mich übrigens ein Musikstück, das Maria Theresia Paradis zugegebenermaßen erst am Ende ihres Lebens komponiert hat. Das Stück hat aber dermaßen Tiefe und ist so emotional, das es für uns stark Maria Theresia Paradis' Gefühlswelt, auch ihre innere Entwicklung, unterstreicht. Lange dachte ich, ich bräuchte einen zusätzlichen Filmscore; der Filmmusiker hat aber, minimalistisch und präzise wie er ist, schon vor mir erkannt, das dafür kein Raum ist. Dafür bin ich ihm dankbar; die Reduktion ist für mich sehr stimmig, alles andere wäre für mich aufgesetzt bzw. schlicht zu viel gewesen. Sonja Leipold, die die Hammerklavieraufnahmen für uns eingespielt hat, hat außerdem nach den

Dreharbeiten ein paar unveröffentlichte Stücke von Paradis eingespielt – sehr spannende Aufnahmen, wie ich finde!

Eine großartige schauspielerische Leistung vollbringt Maria Dragus. Worin lagen die großen Herausforderungen an sie? Wie haben Sie mit ihr diese Rolle erarbeitet?

BARBARA ALBERT: Maria Dragus hat ca. ein dreiviertel Jahr vor unseren Dreharbeiten begonnen, sich für die Rolle der Maria Theresia Paradis vorzubereiten. Das passiert ja immer auf mehreren Ebenen und war vor allem körperlich eine Herausforderung. Maria hat eine blinde Frau im Alltag begleitet, mehrere Blinde getroffen und viel historisches wie wissenschaftliches Material gelesen. Wir haben geprobt und Maria hat vor allem über Körperübungen, aber auch mithilfe von Spezialbrillen, die Blindheit suggerieren, ein Körpergefühl für die Rolle entwickelt. Gleichzeitig musste sie an der österreichischen Sprachmelodie arbeiten, was ihr aufgrund ihrer Musikalität scheinbar spielerisch gelang. Das Klavierspielen selbst war dann am Set noch einmal eine große Herausforderung, vor der ich im Vorfeld großen Respekt hatte. Maria hat das dann aber mit Unterstützung unseres Musiker Lorenz Dangel, der an den entsprechenden Drehtagen am Set war, großartig gemeistert. Sie ist trotz ihres Alters eine sehr erfahrene und höchst professionelle Schauspielerin, die dennoch intuitiv arbeitet. Eindrucksvoll fand ich wieder einmal, wie wichtig der Faktor Zeit in der Vorbereitung der Schauspieler ist. Erkenntnisse über die Figur müssen körperlich wie geistig verinnerlicht werden, und das ist manchmal nicht zu forcieren, sondern braucht einfach Zeit.

Über das Schicksal einer Künstlerin hinaus erzählt LICHT auch von einer jungen Frau, die in einer streng reglementierten Gesellschaft aus der Norm fällt. Maria Theresias Freundinnen lesen aus einem Büchlein über die Idealerscheinung einer heiratsfähigen Frau der damaligen Zeit vor. Sie haben gewiss eine sehr intensive literarische Recherche zum Frauenbild jener Zeit betrieben. Auf welche Texte sind Sie gestoßen, welche Texte fanden Eingang in den Film?

BARBARA ALBERT: Bei der Stelle, an der die Freundinnen Resi aus einem Büchlein vorlesen, handelt es sich um ein Buch von Johann Rautenstrauch über die ‚Fräulein‘; ein Ausdruck, der damals sehr neu war und bürgerliche Töchter beschrieb bzw. Verhaltensregeln für diese herausgab. Das Interessante an Österreich in dieser Zeit ist das Streben des Bürgertums nach dem Höfischen. Es gab, kurz vor der Aufklärung, (noch) relativ wenige Bestrebungen nach eigenen, bürgerlichen Regeln, vielmehr wurde der Hof quasi kopiert.

Sapere aude!, den Appell ans eigene Urteilsvermögen und an die Vernunft, hat man noch aus Schulzeiten als Slogan der Aufklärung im Gedächtnis. Das Interessante an LICHT ist, dass Sie diese Epoche mit zwei Figuren konfrontieren, die sich dem Nicht-Sichtbaren (in Mesmers Fall dem Fluidum) anvertrauen. Sie sind eine Filmemacherin, die immer auch sehr stark ihrer Intuition vertraut. Lag eines Ihrer Motive auch darin, die Kraft der Intuition, des nicht Greifbaren in unserem Sein, auch einmal Thema einer filmischen Erzählung zu machen?

BARBARA ALBERT: Das ist vielleicht nicht so bewusst passiert, aber ich fand als Filmemacherin, die mit Bildern arbeitet (und somit auch manipuliert), immer das spannend, was nicht erklärbar war. Das Verborgene, das Geheimnis, das Traumhafte, all das ist doch Grundlage des Mediums Film. So sehr ich natürlich für jede Form der Aufklärung bin, so sehr zieht mich das Unerklärliche an, auch das Unheimliche. Ich finde auch, dass uns in der Kunst (wie auch in manchen existentiellen Momenten im Leben) nicht immer die Frage nach dem Warum weiterhilft. Das heißt nicht, dass wir nicht immer nach dem Warum fragen sollen. Filme rezipieren – ebenso wie sie zu machen – ist für mich die wunderbare Kombination von Intellekt und Emotion, von Geist und Intuition (wobei ich diese Worte nicht als einander ausschließende Gegensatzpaare verstanden wissen will).

„Wer nicht sehen kann, der wird nicht gesehen. Wer nicht gesehen wird, wird auch nicht gehört. Der lebt nicht.“, ist gewiss einer der von Maria Theresia Paradis ausgesprochenen Schlüsselsätze in diesem Film. Haben Sie darin auch einen der ganz starken Bezüge zur Aktualität gesehen?

BARBARA ALBERT: Diese Sätze haben leider Allgemeingültigkeit. Diejenigen, die im Licht stehen, schreiben Geschichte – und haben die Macht. Heute, in einer Zeit, die so sehr vom Bild, von den Medien, von der Selektion der Narrative lebt, ist das natürlich nach wie vor so. Welche Personen, welche Geschichten wir zur Zeit beleuchten und somit in unseren Fokus rücken, sagt leider (oder soll ich sagen, hoffentlich) wirklich nur bedingt etwas über die Menschheit aus.