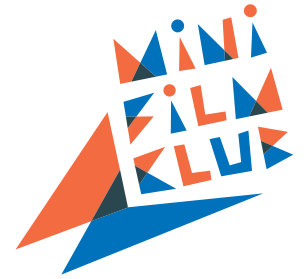


# BEGONE DULL CARE / CAPRICE EN COULEURS TRÜBSAL ADE



## FILMOGRAPHISCHE DATEN

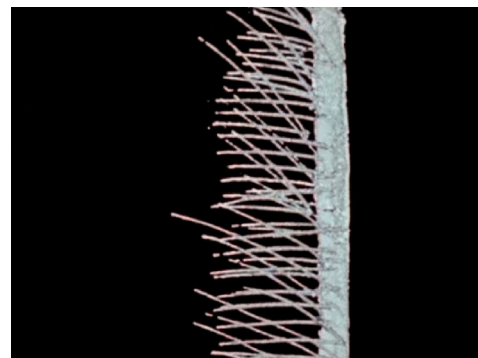
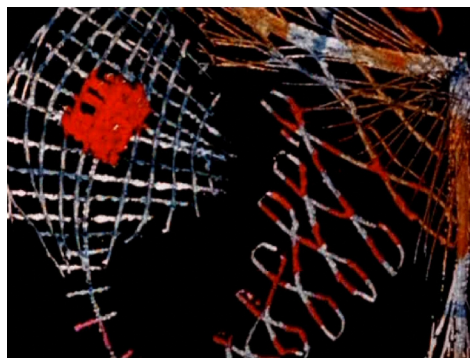
**Regie und Zeichnungen:** Norman McLaren und Evelyn Lambart, CA 1949

**Produktion:** National Film Board of Canada (NFBC) **Animation:** Norman McLaren

**Musik:** Oscar Peterson Trio, Oscar Peterson (Piano), Ray Brown (Bass),

Ed Thigpen (Percussion) **Länge:** 8 Min **Format:** 35mm **Bild/Ton:** Farbe, s/w, Ton

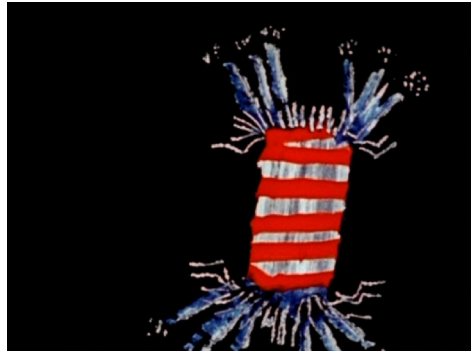
## INHALT & FILMÄSTHETIK



TRÜBSAL ADE lautet die im Vorspann ausgewiesene Übersetzung der schottischen Redensart BEGONE DULL CARE. Mit seinem farbenfrohen Titelzusatz CAPRICE EN COULEURS (EIN FARBENSPASS) bietet der Film seinen Zuschauer/innen die Aussicht auf ungetrübte Fröhlichkeit. Ähnlich wie der Film RAINBOW DANCE von Len Lye löst BEGONE DULL CARE von Evelyn Lambart und Norman McLaren sein heiteres Versprechen durch Musik und Farbe ein. Das eigens für den Film entstandene Jazz-Stück von Oscar Peterson zieht die Zuschauer/innen gleich von Beginn an dynamisch in den Film hinein: Schnelles Klavier, dezenter Bass und federndes Jazzschlagzeug stimmen die Zuschauer auf den Film ein und überraschen

sie permanent: Wie exakt Bilder und Töne aufeinander abgestimmt sind!

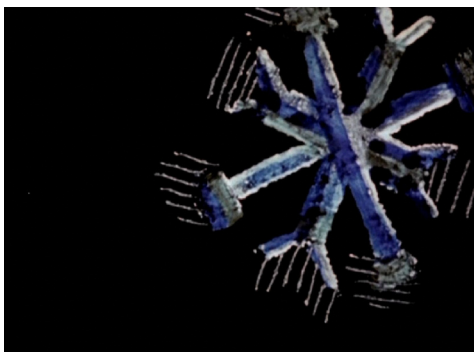
Auch die Farben mischen dynamisch mit: So erscheinen im ersten Teil des Films Rot- und Pinktöne im scharfen Kontrast zu harten Schwarz-Weiß- oder zarten Beige-Tönen. Darüber hinaus bietet die Bandbreite an abstrakten Motiven schon beim ersten Hinschauen einen Augenschmaus dar – so fremd und zugleich verspielt erscheinen die auf den Filmstreifen gemalten und gekratzten Bilder. Anders als die Filme RAINBOW DANCE von Len Lye und VIRTUOS VIRTUELL von Maya Oschmann und Thomas Stellmach ist BEGONE DULL CARE ein durch und durch abstrakter Film. Er ver-



mittelt weder eine tiefere Bedeutung noch eine Erzählhandlung, vielmehr überlässt er Töne und Bilder ihrem fröhlichen Lauf in der Zeit. Der Film ist in drei musikalische Sätze unterteilt, einem schnellen (Allegro), einem langsamen (Molto andante) und einem sehr schnellen (Prestissimo). Mit dem Tempo und Rhythmus der Musik verändert sich jeweils auch der visuelle Stil des Films.

### **Erster Satz: Rhythmisches Spiel für Augen und Ohren**

Der erste Teil des Films erscheint als rhythmisches Spiel für Augen und Ohren, bei dem Bildmotive häufig nur kurz zu sehen sind und sich mit der rasant ihren Lauf nehmenden Musik sogleich wieder verflüchtigen. Dabei sind die häufig kleinen, in den Filmstreifen geritzten oder aufgemalten Bilder selten als konkrete Gegenstände identifizierbar. Vielmehr springen sie als frei erfundene Formen ins Auge, verschwinden den jeweils tonangebenden Instrumenten folgend sogleich wieder und machen Platz für graphische Linien oder scheckige Farbtupfer.



Wird ein für kurze Zeit akustisch hervortretendes Instrument von einem anderen abgelöst, wechselt mit der Musik auch der Bildinhalt. Somit wird immer ein Instrument des Oscar Peterson Trios mit einem Bildmotiv assoziativ verknüpft – als wollten die Bilder zeigen, was das Ohr gerade hört. Mitunter ergeben sich durch mehrere übereinander kopierte Filmstreifen farbige Texturen, deren Bildelemente sich in unterschiedliche Richtungen zu bewegen scheinen. Hier eröffnet sich ein zugleich visueller wie akustischer Raum, der durch das Zusammenspiel aller drei Instrumente umso plastischer wirken kann.

### **Zweiter Satz: Tanz der Linien**

Der langsame zweite Part des Films sticht durch seine auf Reduktion der Mittel angelegte Gestaltung besonders hervor: Weiße in den Filmstreifen gekratzte Linien stehen ruhig, beinahe schwebend vor dem schwarzen Hintergrund – mal allein, mal vervielfältigen sie sich oder zerfallen zu kleinen Strichen und Punkten. Dazu hören die Zuschauer/innen ruhige, langsame Jazzmusik, die allein schon in Atmosphäre und Tempo einen starken Kontrast zu den anderen Teilen des Films bildet. Auch hier findet der Film visuelle Entsprechungen für einzelne Instrumente: Als sähe man den Kontrabass-Saiten buchstäblich bei der Arbeit zu, antwortet das Filmbild mit vertikalen Linien auf die Kontrabass-Klänge.

### Dritter Satz: Explosion von Rhythmen und Farben

Auf den minimalistischen und Ruhe betonenden Part folgt zum Abschluss des Films beinahe explosiv der schnellste und auch farbigste Teil. Visuell ist er von vertikal verlaufenden Linien, Mustern und Farben geprägt, die in längeren Einheiten auf den Filmstreifen gemalt, gekratzt oder aufgerollt wurden. Diese Bilder, die deutlich sichtbare Texturen zeigen, verweisen stark auf die im künstlerischen Prozess verwendeten Materialien: Einige der Texturen könnten durch feinmaschige Drähte oder andere Muster erzeugende Materialien, etwa Textilien oder

Luftpolsterfolie, in die feuchte Farbe gepresst worden sein. Auch die Farbe als Material tritt hier in den Vordergrund, z. B. indem Muster aus rissigen und brüchigen Farben erkennbar werden.



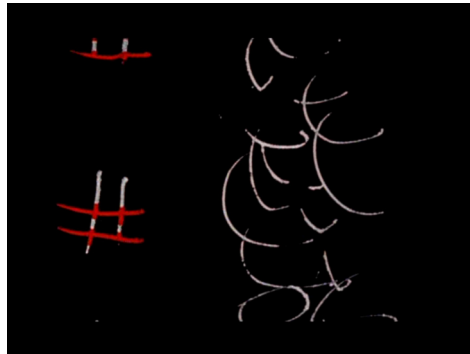
## KÜNSTLERISCHE GESTALTUNG UND HISTORISCHE EINORDNUNG DES FILMS



### Handgemalter und gekratzter Film

BEGONE DULL CARE wurde ausschließlich in Handarbeit, ohne Zuhilfenahme einer Kamera hergestellt, indem die beiden Filmemacher/innen frei auf dem Filmstreifen kratzten und malten (cameraless film, direct film, handmade film). Beim Kratzen auf bereits belichtetem Rohfilm wird die fotochemische Schicht des Filmstreifens, die so genannte Emulsionsschicht, mit Werkzeugen angekratzt, stellenweise abgetragen und somit lichtdurchlässig gemacht. Wie

im zweiten Teil des Films zu sehen, erscheint der lichtundurchlässige Rohfilm auf der Leinwand schwarz, die gekratzten Spuren hingegen weiß. Auch in den anderen Teilen des Films kommt diese Technik zur Anwendung; die Kratzstellen wurden aber stellenweise noch mit Pinsel und Farbe nachkoloriert. Darüber hinaus verwendeten McLaren und Lambart für BEGONE DULL CARE auch transparenten Blankfilm, den sie durch den Farbauftrag mit Pinseln und Farbbrollen bemalten. Damit greifen die Filmemacher/innen



auf Techniken aus den Anfängen von Film und Kino zurück: In einer Zeit, als der Farbfilm noch nicht erfunden war, wurden mittels Handkolorierung Details im Filmbild farblich hervorgehoben (vgl. auch RAINBOW DANCE). Während der Arbeit an BEGONE DULL CARE experimentierten McLaren und Lambart immer wieder mit Farben, Materialien und Werkzeugen: So pressten sie bspw. Stoffe in die frisch aufgetragene Farbe, um ihr Struktur zu verleihen; mit Werkzeugen kratzten sie in aufgemalte Farben hinein. Als Evelyn Lambart zufällig ein Nudelholz auf den Boden fiel, soll sie selbst noch die Staubkörner, die daran kleben geblieben waren, auf den Filmstreifen gerollt haben.

Das in unterschiedlich lange Filmstreifen zerteilte Filmmaterial spannten Lambart und McLaren auf ein mehrere Meter langes Brett und bearbeiteten es der Länge nach ohne Rücksicht auf die Grenzen des Einzelbilds. Zu dieser Arbeitsweise inspiriert haben soll McLaren der handgemalte Film A COLOUR BOX (Len Lye, GB 1935).

#### Abstrakte Malerei, abstrakter Film

BEGONE DULL CARE weist durch die Technik der Handkolorierung Züge eines abstrakten Gemäldes auf. Anders aber als ein Gemälde, dessen Dynamik sich in einem einzigen, unbewegten Bild ausdrückt, gewinnt der Film seine Dynamik durch das Zusammenspiel von Musik und Bewegung. Dieses entsteht, wenn der Filmstreifen durch den Projektor läuft und gemalte Linien und Muster plötzlich zur Musik zu tanzen beginnen.

Der Stil von BEGONE DULL CARE wurde mehrfach mit den als „Drippings“ bekannten Gemälden von Jackson Pollock verglichen. Pollock tröpfelte, schleuderte oder spritzte Farben auf die Leinwand und stellte so abstrakte Bilder her, die sich teilweise der Kontrolle des Künstlers entzogen. Die Malbewegungen, die bei Pollock vom ganzen Körper ausgingen, gehen bei McLaren und Lambart stärker noch auf Hände und Arme zurück, sind jedoch nicht weniger der physische Ausdruck einer persönlichen



Handschrift. Anders jedoch als Pollock arbeiten die beiden Filmemacher/innen bei der direkten Bearbeitung des Filmstreifens in stark verkleinertem Maßstab: So hatten sie keine großformatige Leinwand vor sich, sondern 35 Millimeter breite und unterschiedlich lange Filmstreifen, deren Enden jeweils zusammengeklebt wurden.

### **Synchronisation von Musik und Bild**

Die dem Zufall vertrauende Bildarbeit geht Hand in Hand mit der improvisierten Jazzmusik von Oscar Peterson. Bevor er die Arbeit am Film aufnahm, wusste McLaren bereits, dass er neben dem Filmvorspann drei Teile in unterschiedlichen Tempi herstellen wollte. So fing er mit der Komposition der Musik beauftragte Oscar Peterson an, für jedes dieser drei Tempi Musik zu improvisieren. In mehrfachen Zusammenkünften entstanden im Austausch zwischen dem Musiker und dem Künstler zahlreiche Varianten von einzelnen musikalischen Motiven. Für den Film verwendeten McLaren und Lambart schließlich diejenigen Stücke, die ihnen am passendsten erschienen. Hatten die Filmemacher/innen rund 5 Sekunden Film gemalt, spielten sie Musik und Film zusammen auf der Moviola, einem Filmabspielgerät, um sie aufeinander abzustimmen. Passten die Bilder nicht zur Musik, wurden sie übermalt. So entstanden sukzessive die präzise auf Rhythmus und Tempo von Petersons Musik abgestimmten Filmbilder Lambarts und McLarens.

### **Visuelle Musik**

Ähnlich wie der zeitgenössische Film VIRTUOS VIRTUELL lässt sich BEGONE DULL CARE durch seine enge Verbindung zwischen Musik und Filmbild in die Tradition Visueller Musik (vgl. auch RAINBOW DANCE und VIRTUOS VIRTUELL) einordnen, geht es doch darum, Seh- und Hörsinn auf-

einander zu beziehen und visuelle Entsprechungen für Musik zu finden. Mit seiner Jazzmusik (vgl. auch SCHATTEN) greift der Film stärker noch als die Pionier/innen Visueller Musik, etwa Oskar Fischinger oder Mary Ellen Bute, das Lebensgefühl seiner Zeit auf. Fischinger und Bute hatten überwiegend klassischen Musikstücken eine visuelle Form verliehen, wohingegen McLaren und Lambart mit progressivem Jazz eine neue Richtung einschlugen. Durch seine visuelle und musikalische Freiheit setzt sich BEGONE DULL CARE gegen Bute oder Fischinger ab, deren Filme sich formal strenger geben. So beschreibt McLaren nach dem Zweiten Weltkrieg neue Wege des persönlichen Filmemachens, wie sie ab den frühen 1960er Jahren auch in anderen Bereichen experimentellen Filmschaffens ihren unterschiedlichen Ausdruck finden.



## **DIE FILMEMACHER/INNEN**

### **Norman McLaren (1914–1987)**

Der in Schottland geborene Norman McLaren zählt zu den Pionieren des direct film, wengleich er nicht der Erste war, der handgemalte Filme herstellte. Pionierarbeit leistete er zudem durch seine Arbeit mit synthetischen Tönen, indem er Tonspuren direkt auf den Filmstreifen zeichnete. Noch während seines Studiums an der Glasgow School of Art entdeckte John Grierson, damals Leiter der G.P.O. Film Unit in London (Filmabteilung der Britischen Post), McLaren auf einem schottischen Amateurfilm-Festival. McLaren drehte in der Folge mit den Mitteln des G.P.O., für das auch Len Lye Werbefilme herstellte (vgl. RAINBOW DANCE), seinen ersten Werbefilm. John Grierson war es auch, der McLaren 1941 ans National Filmboard of Canada („das Staatsfilmamt von Kanada“) holte, wo er eine Animationsfilm-Abteilung aufbauen sollte. Unter McLaren entwickelte sich eine Animationsfilm-Tradition, die sich als persönlich, experimentell und vielseitig in den Techniken begreift. Viele Innovationen im Animationsfilm verdanken sich der Experimentierlust und dem Einfallsreichtum von Norman McLaren. So perfektionierte er beispielsweise die Pixilation, eine Animationstechnik, bei der lebende Darsteller in Einzelbildschaltung aufgenommen werden, sodass ihre zappelnden Bewegungen auf der Leinwand unnatürlich und komisch wirken. McLaren schuf über 60 Filme, davon acht in Kollaboration mit Evelyn Lambart.

### **Evelyn Lambart (1914–1999)**

Seit 1942 arbeitete die im kanadischen Ottawa geborene Werbegraphikerin Evelyn Lambart in der Abteilung für Filmtitel des National Film Board of Canada (NFBC). Während des Zweiten Weltkriegs stellte das NFBC verstärkt Filme für die politische Bildung her, für die Lambart Landkarten zeichnete und animierte. Durch die Zusammenarbeit mit Norman McLaren eignete sie sich Animationsfilm-Techniken an und realisierte 1947 ihren ersten Kurzfilm THE IMPOSSIBLE MAP – einen Kinderfilm über die Vorstellungen des Globus als runde Kugel bzw. als flache Scheibe. Später spezialisierte sich Evelyn Lambart auf die Animation von Figuren aus ausgeschnittenen Papiermotiven (Paper Cut-Outs). BEGONE DULL CARE ist einer von acht gemeinsam mit Norman McLaren hergestellten Filmen; für sechs dieser Filme erhielt sie den Credit als Co-Regisseurin. Zwischen 1949 und 1954 gewann BEGONE DULL CARE sechs internationale Preise. Die als erste Animationsfilmerin Kanadas in die Geschichte eingegangene Evelyn Lambart arbeitete 32 Jahre lang für das NFBC.

### **Oscar Peterson (1925–2007)**

Zur Zeit der Herstellung des Films BEGONE DULL CARE stand der schwarze kanadische Jazzpianist und -komponist Oscar Peterson, dessen Eltern aus der Karibik eingewandert waren, noch am Anfang seiner erfolgreichen künstlerischen Laufbahn. Peterson, der sich durch sein Improvisationstalent und technische Perfektion auszeichnete, erlangte seinen Durchbruch in den USA 1949 durch einen legendären Auftritt in der New Yorker Carnegie Hall. Im internationalen Kontext spielte er zahllose Konzerte, begleitete die wichtigsten Jazzmusiker/innen, darunter Louis Armstrong, Billie Holiday und Ella Fitzgerald, und produzierte weltweit über 100 Alben.



## KINDERSICHT

Kinder werden vermutlich vom Tempo bzw. den Tempowechseln des Films angesprochen sowie durch die verblüffend präzisen Bild- und Tonverbindungen. Um sich jeweils auf eine Sache konzentrieren zu können – auf die Musik oder auf die Bilder – lohnt es sich, BEGONE DULL CARE einmal ohne Musik zu sehen bzw. die Musik einmal ohne die Bilder zu hören. Letzteres könnte auch am Anfang stehen, damit die Kinder sich zu den Stimmungen, die von der Musik ausgehen, äußern können. Nach der ersten Sichtung können die Kinder dazu aufgefordert werden, aus ihrer Erinnerung heraus ein Bild aus dem Film zu zeichnen.

Interessant wäre es herauszufinden, wie genau Kinder die schnelleren Teile des Films betrachten: Ob sie das Haus entdecken, das McLaren und Lambart auf den Filmstreifen gemalt haben, oder ob ihnen das Ganze doch etwas zu schnell ging? Um darüber ins Gespräch zu kommen, können den Kindern ausgedruckte Filmstills mit Momentaufnahmen aus dem Film an die Hand gegeben werden: Mit abstrakten Filmstills können sie ihren Assoziationen freien Lauf lassen („Das sieht aus wie ...“ „Dabei denke ich an ...“); anhand konkreter Bildmotive aus dem Film können die Kinder benennen, ob sie die Gegenstände im Film, etwa das Haus oder die Schaukeln, entdeckt haben.



## VOM SEHEN ZUM GESTALTEN



### Malen auf Blankfilm

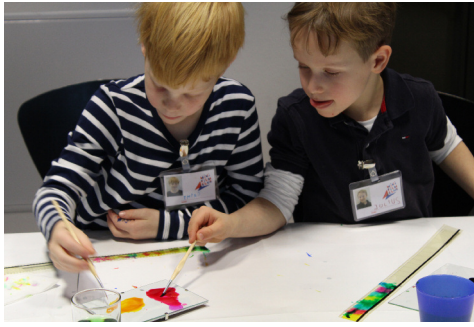
**Impulse:** Handarbeit, Farbe, Licht, Material, Muster, Formen, Malerei, Animation

**Material:** Pinsel und wasserfeste Farbstifte in unterschiedlicher Stärke, Eiweiß-Lasurfarben, Stempel, 35mm-Blankfilm

Die Kinder malen mit verschiedenen Stiften und Farben auf Blankfilm, d.h. auf transpa-

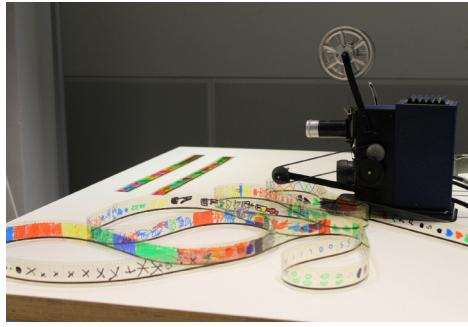


rentes lichtdurchlässiges Filmmaterial. Das Malen auf Blankfilm mit Bildstrich erlaubt es, ein Motiv Bild für Bild zu animieren: z. B. einen kleinen Punkt wachsen zu lassen, indem man ihn von Bild zu Bild größer werden lässt. Das Malen auf Blankfilmstreifen ohne Bildstrich erlaubt das freie Malen auf dem Filmstreifen und ist besonders geeignet, um längere Bewegungseinheiten – z. B.



mit vertikalen Linien und Mustern – zu gestalten. Für Vorschulkinder empfiehlt sich das freie Malen auf Blankfilm ohne Bildstrich.

Zum Malen können die Kinder farbige, wasserfeste Folienstifte verwenden, mit denen sie filigrane Linien und Bilder herstellen können. Oder sie tragen Eiweiß-Lasurfarbe mit Pinseln oder Buchstaben- und Motivstempeln auf. Eiweiß-Lasurfarben und Folienstifte sind lichtdurchlässig, sodass das Projektor-Licht die Farben auf der Leinwand zum Leuchten bringt. Beim Einsatz von Eiweiß-Lasurfarben ist – im Gegensatz zu Folienstiften – zu beachten, dass sie länger zum Trocknen brauchen und nicht unmittelbar nach dem Malen in den Projektor eingelegt werden können. Die fertig gestalteten Filmstreifen werden mit einer Filmklebepresse zu einem längeren Streifen zusammengeklebt und können direkt mit dem Handkurbelprojektor oder im Kino-Filmprojektor vorgeführt werden.



## ZUM WEITERLESEN UND WEITERSCHAUEN:

Esther Schlicht und Max Hollein (Hg.):

Zelluloid. Film ohne Kamera.

Kerber: Bielefeld 2010. (Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung, 2. Juni bis 29. August 2010, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main.). S. 28, S. 98ff.

Michael Klant: Grundkurs Film 3.

Die besten Kurzfilme.

Braunschweig: Schrödel 2012.

S. 152-157 und S. 108-111.

Interviewfilm mit und über Evelyn Lambart:

MAKING MOVIE HISTORY:

EVELYN LAMBART

(Regie: Joanne Robertson; Kanda 2014)

[https://www.nfb.ca/film/making\\_movie\\_history\\_evelyn\\_lambart](https://www.nfb.ca/film/making_movie_history_evelyn_lambart)

DVD-Box: Norman McLaren.

The Master's Collection.

Darin enthalten, der Film:

PEN POINT PERCUSSION

(Norman McLaren, Kanada 1951) über die Arbeit an Ton-Bild-Verbindungen.

Autorin: Stefanie Schlüter

© Deutsches Filminstitut, 2015



deutsches  
filminstitut  
filmmuseum