

Annette Deeken

Visuelle Tropen

Zur Rhetorik des poetischen Films

Eigentlich bezeichnet das griechische Verb poieion, von dem sich Begriffe wie poetisch, Poesie, Poet ableiten, nichts anderes als machen, herstellen, ins Werk setzen. Zweifellos aber klingt, wie Fritz Mauthner im *Philosophischen Wörterbuch* betont, das vokalreiche Wort Poesie »erfreulicher als der immer an Schweiß erinnernde deutsche Ausdruck Dichtkunst«. ¹ Zudem engt es nicht auf die literarische Sphäre und die reine Wortkunst ein, sondern erlaubt den Gedanken an offene Gattungen. Geht man, wie es Edgar Allan Poe in seinem Essay *Das poetische Prinzip* tat, von der Vorstellung eines poetisches Empfindens aus, so kann sich dieses auf verschiedene Weise entfalten: »in der Malerei, der Bildhauerei, der Architektur, im Tanz – ganz besonders in der Musik – und in weitem Rahmen in der Anlage des Landschaftsgartens«. ² Längst ist das Spektrum der Künste um die techni-

schon Bildmedien erweitert. Warum also, um mit Pier Paolo Pasolini zu sprechen, sollte nicht auch der Film eine Perspektive an der »äußersten Grenze der audiovisuellen Technik« entwickeln und jenseits seiner mimetischen Kapazität »lyrische Gebilde« hervorbringen können, die geprägt sein dürfen durch erkennbare Subjektivität und einen deutlichen Willen zum Stil?³

Kino-Poesie

Die Poesie des Films beginnt im Kino, an einem Ort, dessen raunendes Dunkel und lichtetes Geflimmer eine besonders dichte Atmosphäre zu schaffen geeignet ist, in der zerebrale Konzentration und sensitive Intensität gleichermaßen möglich werden. Die emotive Schwingung der Kino-Situation bildet ein Motiv, das im Film seine eigene ikonographische Tradition entwickelt hat, mit halbdunklen Aufnahmen von Hinterköpfen in Leinwandrichtung, von versunkenen Paaren in plüschigen Sesseln, von einsamen Herzen, die Rückhalt suchen oder einfach nur ihrer Schaulust nachgehen. Das vor dem Licht- und Schattenspiel aufgereichte Leben gilt Filmen, deren Handlung sich selbst im Kino abspielt, als poetischer Zustand.

»Und in den dunklen Raum – mir ins Gesicht – / flirrt das hinein«, heißt es in einem Kinogedicht von Jakob van Hoddis.⁴ Das *Kino im Kopf*, wie eine wegweisende Anthologie sich nannte,⁵ hat die verbale Poesie im 20. Jahrhundert bereichert und die Filmgeschichte begleitet. Kino und Film haben hier die Eigenschaft von Tropen im Sinne der Rhetorik angenommen und dienen als Metaphern, die ein eigentlich Gemeintes veranschaulichen sollen. Konkret signalisieren Kino und Film oft die technisierte Gesellschaft der Moderne. In ihrem Gedichtzyklus *Lyrische Films* (1922) nennt Claire Goll »Benzmotoren und Radium«, Lichtreklame – und eben das Kino als Signets des 20. Jahrhunderts.⁶ Die besondere Situation der Perzeption spielt sich kollektiv in der Camera obscura ab, unter dem Protektorat der Anonymität. Poetisch wirkt der Film in der Form seiner Präsentation im räumlichen Gehäuse und als zeitlich definiertes Ereignis. Nicht durchgezappt wie beim unkonzentrierten Fernsehabend, sondern bewusst eingeschaltet; im Dunkel sitzend, gegenüber einer Welle von Bildfolgen, in denen eine Welt widerscheint, wie es sie so kein zweites Mal gibt, wohlge eingegelt in Platons kinematographischer Höhle. Diese transi-

torische Existenzform umhüllt ein tagfernes Eigenleben, ähnlich dem Traum, dessen Bilder ebenso flüchtig und sensitiv dosiert sind.

Die »blaue Blume im Land der Technik«, von der Walter Benjamin sprach,⁷ läßt bisweilen »eine Fata Morgana über der Wüste unseres Alltags erstehen«, wie Siegfried Kracauer formulierte⁸ – solch blumige Wortbilder bezeichnen das Stück Poesie, das der Film im Gehäuse des Kinos ermöglicht. Nicht ein bestimmter, sondern der Film als Film vermag diese Qualität einzuspielen, weil er im Leben jedes einzelnen Kinogängers eine Rolle spielt, und sei es, um über die eigene Tristesse oder Leere hinwegzutäuschen. Für diese vielfach konstatierte Wirkung der Unterhaltung und Lustbarkeit wird prosaisches Eintrittsgeld entrichtet. Welcher Film vorgeführt wird, ist für den Mythos vom Kino als Hort poetischer Befindlichkeit vollkommen zweitrangig; im Vordergrund solcher »Kino-Poesie« steht der performative Akt, jenes Ereignis, das Jean Cocteau mit den Worten charakterisierte: »Die kollektive Hypnose, in die Licht und Dunkel ein Publikum im Kino versetzen, gleicht einer spiritistischen Sitzung. Der Film artikuliert also Anderes als das, was ist. Niemand wird dieses Andere vorhersehen können«.⁹



Die andere Einstellung

In einem Aufsatz für die *Lichtbild-Bühne* forderte der Filmregisseur Max Mack 1914 die Fähigkeit, »malerisch« zu sehen und ähnlich wie ein Maler Landschaften als Stimmungsbilder festzuhalten.¹⁰ Er dachte dabei unter anderem an verfallene Mauern im Abendlicht und kräftige Baumwipfel im Sommerwind. Andere sprachen von »lyrischen Edelstücken voll reifer Poesie« und dachten dabei an Bildmotive wie »Mondschein auf dem Meere, früher Morgen am Strande, Schneefall, hoher Wellengang, Blätterfall, das Gebet eines Kindes, historische Frauentrachten, die Erschließung der Lotosblume«.¹¹

Auch wenn das Attribut »malerisch« verdächtig nach einer Sorte Poesie aussieht, die sich durch eifrige Etikettie-

rung im Touristenmilieu und andere naive Schönfärbereien der Postromantik hervorgetan hat – zum Film montiert, wirkt eine solche Folge wahrscheinlich genau so, wie sie in der Beschreibung klingt: als Aneinanderreihung von Einstellungen. Es handelt sich dabei um ein elementares filmpoetisches Verfahren, dessen technisch-ästhetische Basis im Amateur- und Experimentalfilm beheimatet ist. Wim Wenders etwa hat diese Methode für sich ausgelotet, als er Student der Münchner Hochschule für Film und Fernsehen war: »Als ich anfang, meinen ersten Film zu drehen, interessierten mich ausschließlich ›Landschaftsporträts‹. Mein allererster Film, SILVER CITY, bestand aus zehn Einstellungen, und jede dauerte drei Minuten: so lange dauerte eine 16mm Tageslichtspule. Man sah in jeder Einstellung eine Stadtlandschaft. Ich bewegte die Kamera nicht, und es geschah nichts. Die Einstellungen glichen im Grunde der Malerei oder den Aquarellen, die ich vorher gemacht hatte, bloß waren sie nun als Film registriert.«¹²

Filmen, was der Fall ist, in je einer Einstellung, und zwar genau so lange, wie es dauert, eine 30-Meter-Rolle zu belichten – dieses ästhetische Konzept orientiert sich am photographischen Charakter des Films. Es nähert sich dem Filmemachen nicht mit funktionalistischen Absichten, sondern vertraut der ikonischen und semantischen Stärke jeder einzelnen Einstellung. Daß diese Bilder in ein zeitliches Nacheinander von visuellen Eindrücken gebracht werden, zeigt, anders als der narrative Funktionszusammenhang, keine offenkundige Ablauflogik. Ein referierbarer Plot wird im poetischen Film nicht angeboten. Im Gegenteil kann sein Vorhandensein das ›poetische Empfinden‹ empfindlich stören. Diese Auffassung ist nicht allein, aber vielleicht am deutlichsten von René Clair, Henri Chomette und anderen Vertretern des ›cinéma pur‹ in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts vertreten worden. Als Paradigma führte Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films* folgende Skizze des Schriftstellers André Maurois von 1927 an: Maurois hatte den Trailer eines Zirkusfilms gesehen und als »eine Reihe wunderschöner Bilder« erlebt; der Zusammenschritt der Kinovorschau zeigte »eine Zirkus-Manege, Clowns, die einen großen Ball rollten, einen Löwen, der einen Tänzer bedrohte; all dies war schön, unverständlich und suggestiv wie gewisse Gedichte von Saint-John Perse«. Als er sich daraufhin den beworbenen Film ansah, entpuppte sich dieser »als anständige, zusammenhängende, sentimentale und seichte Ge-

schichte«. Gerade die Tatsache, daß man den Film willkürlich behandelt und einzelne Szenen nach Belieben herausgepickt hatte, begründete für Maurois den »poetischen Charme« der kurzen Vorschau: »Wenn man die Ereignisse ihres Übermaßes an gesundem Menschenverstand entkleidet, enthebt man den Zuschauer der Notwendigkeit zu urteilen, und bringt ihn so poetischer Empfindung näher. Darum besteht im Film ein Konflikt zwischen Handlung und Poesie. Wenn die Handlung zu interessant ist, dann geht es zu wie in einem Roman; man möchte am liebsten die Beschreibungen überspringen.«¹³

Schön, unverständlich und suggestiv – diese von Maurois genannten Kriterien werden als Attribute häufig verwendet, wenn es um poetische Filme geht. Bela Balázs wandte sich explizit gegen die, wie er meinte, rein dekorative Schönheit von Bildaufnahmen: »Gefährlich werden die zu schönen, zu malerischen Bilder. Selbst dann, wenn sie nur durch Kameraeinstellung entstanden sind. Die abgerundete Komposition gibt ihnen etwas statisches, gemäldehaftes, gibt ihnen die absolute unwandelbare Gültigkeit eines besonderen Kunstwerkes, und reißt sie aus dem Fluß der Bewegung. Solche Bilder umrahmen sich selbst und zerreißen den Film.«¹⁴ Daß ein Film angeordnet sein könnte »wie eine Reihe von starren ›lebenden Bildern‹ [...] im Stakkato von einer schönen Einstellung zur andern«,¹⁵ erschien Balázs wie ein Vergehen gegen das dem Medium ureigene Bewegungsgesetz, ein Sakrileg wider die Kinematographie.

»Das Wesen des ›Kino‹«, schrieb Georg Lukács, »ist die Bewegung an sich, die ewige Veränderlichkeit, der nie ruhende Wechsel der Dinge.«¹⁶ Aus diesem ›principium stilisationis‹ folge eine naturwahre Art der Komposition aus Bildfolgen, die sich »empirisch-lebenhaft, unmetaphysisch« und unpathetisch dem gewöhnlichen Leben zu widmen vermögen: »Das Lebendige der Natur erhält hier [im Film; A. D.] zum ersten Male eine künstlerische Form: das Rauschen des Wassers, der Wind in den Bäumen, die Stille des Sonnenunterganges und das Toben des Gewitters werden hier als Naturvorgänge zur Kunst (nicht, wie in der Malerei, durch ihre aus anderen Welten geholten, malerischen Werte)«; selbst das Auto oder »das gewöhnliche Treiben der Straßen und Märkte« erhalte im Film »eine urkräftige Poesie.«¹⁷

Logisch gesehen bietet die Vorstellung, poetische Filme bestünden aus einzelnen Aufnahmen mit mehr oder minder schöner Bildlichkeit tatsächlich ein Paradoxon auf,

gerade wegen der medialen Spezifik, der kinetischen Qualität. Physisch liegt die Umlaufbahn des Films im Projektor (oder in einer Videokassette), umschreibt eine zirkuläre Bewegung zwischen zwei Spulen, wiederholt sich in seiner photographischen Statik etliche Male, um von den Zuschauenden überhaupt als Bildsekunde wahrgenommen werden zu können. Die zeitliche Dauer der Bildbetrachtung ist vorgegeben, womit ein Stück weit auch die Intensität der Wahrnehmung vorprogrammiert wird. Im Unterschied zum photographischen Abzug kann der Betrachter sich einlassen auf das visuelle Geschehen, aber sich diesem auch ausgeliefert fühlen. »Vor der Leinwand«, heißt es bei Roland Barthes, »kann ich mir die Freiheit nicht nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände«.¹⁸

Gilt für den Film *sui generis*, daß seine Dynamik auf dem statischen Einzelbild beruht, so nimmt sich der poetische Film die Freiheit heraus, den homogenen Fluß sichtbar zu stören. Seine Rhetorik operiert mit Brüchen, Fragmenten, Ellipsen, mit Verschiebungen auf der Zeitleiste, mit den temporalen Momenten der Verzögerung, Dehnung und Beschleunigung. Es sind auf der visuellen Ebene gesetzte Kontrapunkte, die sich gegenläufig zur erwartbaren Dynamik verhalten.

Dynamisch, a-temporal

Ein Film, der mit dem Stilmittel der Zeitverschiebung arbeitet bzw. lustvoll spielt, ist Agnès Vardas *SALUT LES CUBAINS* (1963).¹⁹ Die französische Filmregisseurin und einzige weibliche Vertreterin der *Nouvelle vague* war im Januar 1963 auf Kuba und hat, wie zwei Jahre zuvor Joris Ivens mit *CARNET DE VIAJE* (1961) und Chris Marker mit *CUBA SI* (1961), einen Film über die Reise in den sozialistischen Inselstaat gemacht. Ihr Film widerlegt nonchalant und souverän die einseitige Vorstellung, poetische Filme müßten stets behäbig, kontemplativ, unendlich langsam ablaufen.

Zu Beginn spricht Varda aus dem Off: »Ich war in Kuba. Ich habe eine Unmenge Bilder mitgebracht. Um sie zu ordnen, habe ich diesen Film gemacht«. Der Film ist »nur« zwanzig Minuten lang, aber er fällt nicht nur seiner Kürze wegen aus dem konventionellen Raster heraus, das von den box office-orientierten Kinoketten und Abspielstätten ge-

prägt wird. Vardas Kubafilm ist vor allem aufgrund seiner Produktionsästhetik bemerkenswert, setzt er doch auf denkbar einfache Art eine ungewöhnlich ausdrucksstarke Bildidee frei. Ihr Film basiert auf der reinen Photographie, der stehenden Momentaufnahme. Während ihrer Reise hatte Agnès Varda gar keine Filmkamera dabei; ihr Handwerkzeug bestand lediglich aus einer Kleinbildkamera der Marke Leica, deren Transportgeschwindigkeit einen eher archaischen Produktionsrhythmus diktiert. »Ich verfügte damals noch nicht über einen dieser

modernen, komplizierten Apparate mit Motor.«²⁰ Auf ihrer alten Leica – dasselbe Modell hat auch Henri Cartier-Bresson verwendet – mußte zweimal nachgespannt werden, eine Produktionstechnik, die verhindert, daß kontinuierliche Ab-



läufe bewegungsanalog aufgenommen werden können. Wegen der Nachladezeit entstehen notgedrungen mehr oder minder große Zeitsprünge. Im Wissen um diesen »Defekt« hat Varda während ihrer Reise Bildmaterial gesammelt und versucht, auf ungefähr 4.000 Photos festzuhalten, was ihr an diesem Land auffiel: typische Straßenszenen, das Körper- und Selbstbewußtsein der kubanischen Frauen, kleine Kinder mit riesiger Zuckerwatte, Arbeiter bei der Zuckerrohrernte, Fidel Castro und öffentliche Insignien der sozialistischen Revolution, die Alphabetisierungskampagne, amerikanische Straßenkreuzer, der Malecón in La Habana usw.; so entblättert sich assoziativ eine Folge von Bildsprüngen, die das spröde Charakteristikum des Konsekutiven, das Lessing in seinem *Laokoon*-Traktat der Dichtung als mediale Besonderheit zuschrieb, in ein farbenprächtiges Feuerwerk scheinbarer Simultaneität verwandelt, bis man verblüfft der Schwarz-Weiß-Optik gewahr wird.

Trotz der diskontinuierlichen Bildtechnik hat Varda keineswegs auf die visuelle Dokumentation kontinuierlicher Szenen verzichtet. Vor allem Tanzszenen waren ihr sehr wichtig, weil sie für ihr Gefühl wesentlich zur »Leichtigkeit des Seins« in der kubanischen Version von Kommunismus gehörten. »Ich liebe diese archaische Technik, die den Film im Takt des Landes rhythmisiert. Sozialismus und Cha-Cha-Cha, das war das, was ich gesehen habe. Und gefilmt habe.«²¹ Unterlegt mit dem eingängigen Rhythmus des Cha-Cha-Cha

hat Varda kubanische Tänzer und Tänzerinnen »gefilmt«, d. h. diskontinuierlich photographiert. Diese Methode der einfachen Chronographie wirkt filmisch als Stoptrick. Der Autorin lag dieser Zugang nahe, da Agnès Varda nicht, wie ihre männlichen Kollegen von der Nouvelle vague, vom Schreiben zum Filmen kam, sondern von der Photographie, die sie professionell betrieb. Lange Jahre später noch hatte sie das Gefühl: »Ich war Photographin und bin es auch geblieben. Das ist mehr oder weniger eine Art, die Dinge zu sehen.«²² Den Tanz zum Beispiel: hart aneinandergeschnitten, macht das unverkennbar statische Bildmaterial deutliche Sprünge. Die Tänzer »stehen« im Bildraum mal hier, mal dort, verändern extrem rasch in Sekunden und doch sprunghaft ihren Abstand zur Kamera, treiben ein launig munteres Spiel im Rhythmus der Congas. Die quecksilbrige Vielzahl und Geschwindigkeit der Bildwechsel synchron zum Rhythmus artikuliert pralle Lebensfreude nicht trotz, sondern gerade wegen der Einzelbildstatik. Mit der Photographie, von Roland Barthes ein mit dem Tod liiertes Medium genannt, hat Agnès Varda eine starre Hülle als Rohmaterial gewählt, die sie durch die audiovisuelle Montage gewissermaßen zum Bersten bringt. Das dem vergangenen Moment verpflichtete Medium der Photographie gibt die nötige Strenge der Form vor, an der sich erst das ihr wichtige Quantum kubanischer Lebenslust ermes sen lässt.

Experiment Poesie

»Die frühen amerikanischen Filme wurden Filmgedichte (film poems) oder Experimentalfilme genannt, als sie zuerst in der Öffentlichkeit gesehen wurden. Beide Termini sind ungenau und eingeschränkt, jedoch ist der Begriff »film poem« von Vorteil, weil er eine brauchbare Analogie unterstützt. Die Beziehung zwischen Experimentalfilm und dem gewöhnlichen Kommerzfilm, der eine Handlung erzählt, ist in vieler Hinsicht vergleichbar mit dem Unterschied zwischen Lyrik (Poesie) und Epik (Prosa) in der Literatur.«²³ Für dieses Verständnis spricht zweifellos die emotive Nähe, die trotz der unterschiedlichen Ausdrucksmittel Wort und Bild entsteht. Sowohl Experimentalfilm wie auch Lyrik sind, wie es Matthias Müller formuliert hat, Formen des subjektiven Ausdrucks, in beiden Genres ist »der aktive Rezipient gefordert, der Leerstellen füllt und Freiräume komplettiert.«²⁴ In den

meisten Fällen, und im Fall der Filme von Matthias Müllers Film *PENSÃO GLOBO* (1997) allemal, meint Experimentalfilm nichts anderes als poetischer Film: ein Film, der sich dem narrativen Prinzip verweigert und mit jenen Sehgewohnheiten bricht, die der dominante Erzählfilm konventionalisiert hat. Diese Negativbestimmung des poetischen Films, respektive lyrischer Filmsequenzen nimmt sich notgedrungen vage, offen, undefinierbar aus. Franz Werfel hat in seinen Notizen zu einer Poetik der Prosa das Substantiv und die Eindeutigkeit zugeschrieben, dem Verswort hingegen das Verbum und die »Tausenddeutigkeit«; der Wert eines Verses, darin dem Traum verwandt, liege in der »assoziativen Potenz«, im Vielschichtigen, Vagen, Schemenhaften, »das es dem Leser überläßt, die eigene durch das Verbum



des Dichters aufgerufene Vision einzufüllen.«²⁵ Interessanterweise betont Werfel als Wesenszug der lyrischen Form ein filmisches Urphänomen: die Bewegung. »In der Welt, die im Vers ihr Gleichnis hat, wirft sich das Licht einzig auf die Bewegung«, heißt es in seiner poetologischen Notiz, »die Dinge selbst bleiben gespenstisch und im Schatten.«²⁶

Poesie leistet nicht, wie Brigitte Kronauer betont, in einem nachprüfbaren Sinn »richtig«, also alternativlos zu sein: »Was sie interessiert, ist die Evokation, die Suggestion«, die affektive Wirkung im Moment der Wahrnehmung.²⁷ Wenn dennoch allenthalben von Experiment die Rede ist, obwohl man sich im Kontext von verbaler, optischer oder musikalischer Poesie bewegt, so läuft man Gefahr, die Vorstellung von einer Nähe zu den Regeln von Wissenschaftlichkeit abrufen zu wollen, die es in der hauchdünnen Schicht des poetisch Ungefähren nicht geben kann. Erinert sei an Hans Magnus Enzensbergers kritischen Essay über *Die Aporien der Avantgarde* aus dem Jahre 1962: »Halten wir noch fest, daß ein Experiment nichts mit Kühnheit zu tun hat. Es ist ein sehr einfaches und unentbehrliches Verfahren zur Erforschung von Gesetzmäßigkeiten. Es erfordert vor allem Geduld, Scharfsinn, Umsicht und Fleiß. Bilder, Gedichte, Aufführungen genügen diesen Bedingungen nicht. Das Experiment ist ein Verfahren zur Herstellung wissenschaftlicher Erkenntnisse, nicht zur Herstellung von Kunst.«²⁸

Die begriffliche Unsicherheit, die sich bei poetischen Filmen aus ihrem Charakter der Verdichtung und Akzentuierung der Form speist, hat gelegentlich dazu geführt, filmpoetische Werke unter die Kategorie des Dokumentarfilms einzuordnen. So hat Klaus Wildenhahn in seiner siebten Lesestunde, ausgehend von der Poetik Pablo Nerudas, die »emotionale Leistung, die Filmmacher wie Dichter aufbringen müssen«, unterstrichen.²⁹ Da beiden als Rohstoff ihres poetischen Werks die real existierenden Dinge, Situationen und Sachverhalte dienen, da Vers und Film gleichermaßen ihren Rohstoff der wirklichen Welt und den indexalischen Zeichen entnehmen, in denen diese Welt festgehalten wird, sei der Dokumentarist ein Dichter. »Der dokumentarische Film ist seiner Arbeitsmethode nach ein dichterisches Produkt. Das hat überhaupt nichts mit einem zusätzlich aufgesprochenen Text zu tun. DRIFTERS, BORINAGE, MUSIKANTEN, EIN ARBEITERCLUB IN SHEFFIELD sind dichterische Produkte in der dem Film gemäßen Form. Die intensive Beobachtung, die einer alltäglichen Existenz ihre spürbare, wesentliche, »poetische« Bedeutung entlockt, ist dichterische Arbeit. Wer denkt: Kamera einfach hinhalten reicht, zeigt Ignoranz.«³⁰

Entscheidend für den Übergang von der Wahrnehmung zum Werk und für die Vergleichbarkeit von Dichter und Filmdokumentarist sei, so Wildenhahn, die »Qualität der Beobachtung und eine Fähigkeit zum Verdichten und Montieren« des Materials.³¹ Innerhalb des Filmischen jedoch grenze sich der poetische Film deutlich von der allgemeinen Dokumentarfilmepoesie ab: Der poetische Film sei »ein essayistisches Produkt«; er »unterwirft aktuelles Filmmaterial einer verfremdenden handwerklichen Bearbeitung, in der Regel mit Hilfe eines Textes. [...] Filmtext arbeitet mit gezieltem Lakonismus, der seine Bedeutung durch kontrapunktischen Bildbezug erhält. Er muß für den Empfänger übersichtlich bleiben und benutzt Ellipsen. Seine Anfänge lassen sich gut an den Titeln von Wertows Stummfilmen ablesen. Gute Filmtexte sind leidenschaftlich engagierte Publizistik, die auf der Grundlage ihres Engagements eine oft »poetisch« anmutende Qualität erlangen. Aber eben durch die Hinzufügung einer literarischen Dimension zum Film.«³²

Non-narrative, aphoristische, satzenhafte Filme wie *SANS SOLEIL* (1982) von Chris Marker oder *TOKYO-GA* (1985) von Wim Wenders entsprechen dieser von Klaus Wildenhahn entworfenen Abgrenzung durch ihre extreme Betonung der verbalen Ebene. Ihr ästhetisches Prinzip wird seit

Hans Richter 1940 unter der Genrebezeichnung ›Filmessay‹ gefaßt, als »neue Form des Dokumentarfilms«, der gedankliche Vorstellungen ausdrücken und damit sichtbar machen will, »was an sich nicht sichtbar ist.«³³ Von dieser an verbaler Stringenz orientierten Ausdrucksform grenzen sich jedoch deutlich jene Filme ab, deren ästhetische Form auf visuellen Tropen beruht, auf optischen Wendungen, deren Dynamik sich zu einer Eigenlogik verdichtet und dadurch Sinnhaftigkeit zu erzeugen scheint. Wie einstimmige Formel der Inkantation können solche Bildmontagen im Gedächtnis haften bleiben, weil sie in rhythmischer Invokation ein Muster bilden, das alles »Willkürliche und Zufällige« aufzuheben scheint und damit eine Folgerichtigkeit der optischen Ideen insinuieren, die »streng besehen gar nicht existiert.«³⁴

Rhythm, Black & White

Die Analogie zwischen Wortlyrik und Filmpoesie lebt stark von der intimen Beziehung beider Sphären zu ihrem klassischen tertium comparationis: der Musik. Diese Verbindung wurde ironischerweise in den 20er Jahren – vor der Durchsetzung des Tonfilms – deutlicher erkannt als in der aktuellen Filmästhetik. Germaine Dulac: »Wie ein Musiker den Rhythmus und den Klang einer musikalischen Phrase ausarbeitet, so tariert der Filmmacher den Rhythmus und Klang der Bilder aus. Ihr emotiver Wert wirkt derart stark, die Verbindung zwischen ihnen derart logisch, daß ihr Ausdruck für sich steht, und auf die Zuhilfenahme eines Textes verzichten kann.«³⁵ Klang und Rhythmus bilden »das emotionale Unterfutter« zu einem poetischen Werk, deshalb »funktioniert«, darauf hat Raoul Schrott hingewiesen, Poesie selbst dann, »wenn es keine logisch intendierten, diskursiven Strukturen mehr gibt.«³⁶ Ein solches Werk wäre etwa MIDDLE OF THE MOMENT, ein achtzig Minuten langes Filmgedicht von Nicolas Humbert und Werner Penzel aus dem Jahr 1995. Dieser Film läßt ahnen, was mit dem von Walter Ruttmann im Vorspann seines Weltreisefilms MELODIE DER WELT (1929) zitierten Wort von Oskar Wilde gemeint sein könnte: »Das wahre Geheimnis der Welt liegt im Sichtbaren, nicht Unsichtbaren.«

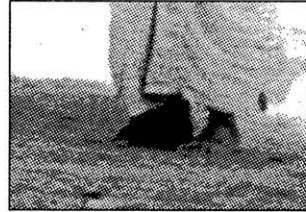
Die Autoren selbst bezeichnen MIDDLE OF THE MOMENT als »Cinipoem«, womit sie sich erkennbar abgrenzen von den handelsüblichen Resultaten der Filmunterhaltungsfabriken. In Parallelmontagen entwickelt sich eine Folge von Mo-

menten in Orient und Okzident, wechselt die Perspektive zwischen den nomadischen Lebensformen zweier Tuaregstämme in der Sahara und dem Tourneeleben der Mitglieder des französischen Cirque O. In diese beiden Welten hinein schieben sich kurzzeitig Aufnahmen von dem amerikanischen Dichter Robert Lax in Griechenland. Im Sujet liegt eine Wendung zurück: auf archaische Existenz, auf elementare Lebensformen und auf eines der ältesten Motive der (Film-) Geschichte: das Reisen. Die Episode vom Dichter jedoch, der in karger Landschaft und unterwegs im Zug und auf dem Schiff zu sehen ist, fügt den zwei äußeren, raumgreifenden Reisen der Nomaden ein Maß an philosophischem Hinter-sinn hinzu, wendet das Reisen in das romantische Bild der Innerlichkeit einer einsamen Dichterseele.

Angesichts des Reisemotivs mag sich die stilistische Grundentscheidung von Humbert und Penzel, durchgängig Schwarz-Weiß-Bild einzusetzen, auf den ersten Blick befremdlich ausnehmen, wird die Reise, zumal in den Orient, in den westlichen Industriekulturen doch als farbenfrohes, die Sinne betörendes Erlebnis konnotiert. Was als Mangel erscheint, verleiht der visuellen und akustischen Komposition jedoch erst ihre eigentümliche Wirkung. Das Reich der Sinne wird bewußt und empfindlich reduziert, um Bilder von nahezu hypnotischer Intensität entstehen zu lassen, hochverdichtete visuelle Momente, derer man sich noch lange nach der Vorführung erinnern wird, weil sie die Möglichkeit zur Konzentration gegeben haben. Schwarz-Weiß treten die Kontraste scharf hervor, wirken die dokumentarischen Realaufnahmen geheimnisvoll verfremdet und mitunter ins Graphische gewendet. Hier bestätigt sich die Grundannahme des russischen Formalisten Tynjanov, daß »die ›Armut‹ des Films in Wirklichkeit sein konstruktives Prinzip« bildet.³⁷ Der stilistische Verzicht auf den Naturalismus der Farbigkeit korrespondiert bei *MIDDLE OF THE MOMENT* mit einem weitgehenden ›Mangel‹ an verbaler Sprache. Weder Zwischentitel noch (verstehbares) Sprechen diktieren den Bildrhythmus, dessen Metrum abgestimmt ist auf die visuelle Komposition des Ton- und Geräuschsammlers Fred Frith, den die beiden Autoren zuvor in ihrer Zelluloid-Improvisation *STEP ACROSS THE BORDER* (1990) porträtiert hatten.

Nicolas Humbert und Werner Penzel, deren Münchener Produktionsfirma den Namen Cinenomad trägt, folgen im Grundkonzept einer Poetik der Langsamkeit, wie man sie aus Ulrike Ottingers Reisefilmen *CHINA. DIE KÜNSTE - DER ALL-*

TAG (1985) und TAIGA (1992) kennt. Die Kamera bevorzugt, vom Konventionsmaß aus gesehen, eine ungewöhnliche Enthaltbarkeit im Gebrauch bildtechnischer Spielmöglichkeiten. In der Totale betätigt sich der Status gleichmütiger Beobachtung, die sich des aufgezeichneten Geschehens gewiß ist. Anders als Ulrike Ottinger, deren Filme in chronologischer Reihung ihre eigene Reisebewegung widerspiegeln, verlaufen die Einstellungen von MIDDLE OF THE MOMENT in kühnen, assoziativen Sprüngen durch Raum, Zeit, Handlung. Jedes einzelne Bild erweist einem Augenblick Reverenz, ruht in sich und will verharren, um doch von der nächstfolgenden Einstellung abgelöst zu werden. Die Zeit einfrieren und ihr nicht entkommen, einen Film machen aus lauter gewordenen Momenten, diesen Wider-Sinn



bindet der Titel ein. Werner Penzel: »Der Titel benennt etwas Unmögliches. Die Mitte eines Augenblicks – wo sollte das sein? Man könnte denken, ein Moment ist etwas Statisches, etwas, das man festhalten kann. Aber das stimmt ja nicht. Ein Moment ist ein Vergangenes, das beständig im Fluß ist, wie ein Film. Einen Film kann man auch nicht anhalten, man sieht das Bild und schon ist es weg«; Nicolas Humbert: »Aber natürlich ist Film eine wunderbare Gelegenheit, sich die Kostbarkeit eines Augenblicks bewußt zu machen.«³⁸

Ausbalanciert wird die »Mitte des Moments«, diese Metapher für das utopische Ideal von Harmonie, Ruhe und Ausgeglichenheit, durch je singuläre Augenblicke: schwebend kreist ein massives Rhönräd, monoton klappert eine Schere über einen faltigen Hinterkopf, ein Hand schreibt Zeichen in den Wüstensand ein, um sie anschließend zu verwischen, dumpf fallen Zeltplanen, ein Kamel wird geboren. In den Begriffen von Anfang und Ende zu denken, erlaubt der Film nicht, aber die Montage bleibt doch nicht ohne Rückbindung an den Inhalt. Darin liegt ein entscheidender Unterschied zum poetologischen Konzept der rein temporalen Bildfolge, wie Georg Lukács sie der Kinopoesie zugeschrieben hat: »Die einzelnen Momente, deren Ineinanderfließen die zeitliche Folge der »Kino«-Szenen zustande bringt, sind nur dadurch miteinander verbunden, daß sie unmittelbar und übergangslos aufeinander folgen. Es gibt keine Kausalität, die sie miteinander verbinden würde.«³⁹

Etwas Weißes tanzt auf schwarzer Fläche, so beginnt MIDDLE OF THE MOMENT, mit dieser filmischen Metapher für das utopische Ideal von Harmonie, Ruhe und Ausgeglichenheit. Doch was aussieht wie eine zerkratzte Filmkopie, sind Schneeflocken auf einer Windschutzscheibe, eine Reminiszenz an Clemens Klopfensteins Reisefilm TRANSES. REITER AUF DEM TOTEN PFERD (1982). Abermals stiebt Weißes über die schwarze Fläche, nunmehr aber sind es Funken über einem Feuer, das angeblasen wird. Derartige Analogiebildungen – hier über das graphische Muster weißer Sprengel, die die Naturelemente einschreiben – schaffen feinsinnige Verbindungen, denen nichts von dem alten Stil der sog. »Symphoniker« wie Dziga Vertov und Walter Ruttmann anhaftet, die sich nach Auffassung von John Grierson in effektheisende Spielereien mit formalistischen Gleichförmigkeiten gerettet haben. Siegfried Kracauer sah in solchen Montagen regelrecht einen »ästhetischen Betrug, da sie einen Zusammenhang vortäuschen, der nicht vorhanden ist. Es kommt auf die Verknüpfung der *Gehalte* im optischen Medium an, nicht auf die rein *formale* optische Verbindung unverknüpfter Stoffteile«. ⁴⁰

Seinen affektiven poetischen Zauber bezieht MIDDLE OF THE MOMENT aus dem romantischen Motiv der Reise und aus filmhistorischen Rückwenden, insofern sich seine Rhetorik mit statischer Kamera, Schwarz-weiß-Optik und »stumm« entfaltet wie einst beim Lumière-Kameramann Gabriel Veyre. ⁴¹ Wiewohl der sprunghafte Wechsel zwischen den nomadischen Daseinsformen die treibende Kraft bildet, nivelliert seine Montage doch keineswegs die kulturellen Enklaven von Zirkus-, Tuareg- und Dichterleben. Die Parallelisierung macht im Gegenteil die Unterschiede signifikant (die Wüstennomaden suchen tagelang nach Wasserstellen/die Zirkusleute zapfen schlicht einen Hydranten an; ein Tuaregzelt dient als mobile Wohnung/ ein Zirkuszelt nur als ambulanter Aufführungsort usw.). Unterhalb solch morphologischer Montagetechnik liegt der poetische Subtext, erhalten die gefilmten Rituale ihren metaphorischen Sinn in der Wiederholung als elementares Lebensprinzip. Der Kreis bildet denn auch das Schlüsselmotiv dieses Films.

Anmerkungen

- 1 Fritz Mauthner: »Poesie«. In: Ders.: *Wörterbuch der Philosophie: neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Zürich: Diogenes, 1980, S. 250.
- 2 Edgar Allan Poe: »Das poetische Prinzip«. In: Ders.: *Essays*. Werke Bd. 10. Herrsching: Pawlak, 1979, S. ???-???, hier S. 682.
- 3 Pier Paolo Pasolini: »Das Kino der Poesie«. In: Friedrich Knilli (Hrsg.): *Semiotik des Films*. München: Hanser, 1971, S. ???-???, hier S. 71.
- 4 Jakob van Hoddis: ???.
- 5 *Kino im Kopf*???
- 6 Claire Goll: *Lyrische Films* [1922]. ???.
- 7 Walter Benjamin: ???.
- 8 Siegfried Kracauer: ???.
- 9 Jean Cocteau: *Kino und Poesie*. München, Wien: Hanser, 1979, S. 9.
- 10 Max Mack zit. n. Helmut H. Diederichs: »Natur in der frühen deutschen Filmtheorie«. In: Jan Berg (Hrsg.): *Natur und ihre filmische Auflösung*. Marburg: Timbuktu, 1994, S. 165.
- 11 Karl Neye zit. n. ebd.
- 12 Wim Wenders: »Unmögliche Geschichten. Vortrag auf einem Kolloquium über Erzähltechniken« [1982]. In: Ders.: *Die Logik der Bilder*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1988, S. 68.
- 13 André Maurois: »La poésie du cinéma«, zit. n. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, S. 238.
- 14 Béla Balázs: *Der Geist des Films*. Frankfurt a. M.: makol, 1972, S. 42.
- 15 Béla Balázs: »Produktive und reproduktive Filmkunst«, zit. n. Sergej Eisenstein: *Schriften 2*, München: Hanser, 1973, S. 240.
- 16 Georg Lukács: »Gedanken zu einer Ästhetik des »Kino««. In: Jörg Schweinitz (Hrsg.): *Prolog vor dem Kino. Nachdenken über ein neues Medium*. Leipzig: Reclam, 1992, S. 302.
- 17 Ebd., S. 304.
- 18 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S. 65.
- 19 SALUT LES CUBAINS: Bilder und Realisation: Agnès Varda. Schnitt: Janine Verneau. Sprecher des Kommentartextes: Michel Piccoli.
- 20 Agnès Varda im Vorspann zu SEID GEGRÜSST, KUBANER/SALUT LES CUBAINS (Agnès Varda-Themenabend, arte 28. Juli 1998).
- 21 Ebd.
- 22 Zit. n. Claudia Lenssen / Norbert Jochum: BLAU WEISS ROT. EINE PASSAGE DURCH DIE FILME VON AGNÈS VARDA (WDR 1988).
- 23 P. Adams Sitney: *Visionary Film. The American Avantgarde*, zit. n. Ingo Petzke (Hrsg.): *Das Experimentalfilm-Handbuch*. Frankfurt a. M.: Dt. Filmmuseum, 1989, S. 65.
- 24 *Blimp* 38/1998, S. 25.
- 25 Franz Werfel: »Substantiv und Verbum. Notiz zu einer Poetik« [1917]. In: Klaus Schuhmann: *Lyrik des 20. Jahrhunderts. Materialien zu einer Poetik*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1995, S. 84-87, hier S. 85.
- 26 Ebd.
- 27 Brigitte Kronauer: »Als hätte es im Gedächtnis schon fertig geruht. Das Eigentümliche der poetischen Sprache«. In: *Frankfurter Rundschau* v. 11. Juli 1998.
- 28 Hans Magnus Enzensberger: *Die Aporien der Avantgarde*. ???
- 29 Klaus Wildenhahn: *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*. Frankfurt a. M.: Kommunales Kino, 1975, S. 116.
- 30 Ebd., S. 121.
- 31 Ebd., S. 119.
- 32 Ebd., S. 122.

- 33 Hans Richter: »Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms«. In: Christa Blümlinger / Constantin Wulff (Hrsg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, 1992, S. 195-198, hier S. 197.
- 34 Raoul Schrott: »Die primären Prozesse der Poesie und die Musik«. In: Ders.: *Die Erde ist blau wie eine Orange*. München: dtv, 1999, S. 89.
- 35 Germaine Dulac zit. n. Noureddine Ghali: *L'Avantgarde cinématographique en France dans les années vingt*. Paris: Ed. Experimental, 1995, S. 173.
- 36 Schrott: *Die Erde ist blau wie eine Orange*, a. a. O., S. 83.
- 37 J.N. Tynjanov: »Über die Grundlagen des Films«. In: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 1995, S. 141-174, hier S. 143.
- 38 Susan Chales de Beaulieu: »NOMAD'S LAND (Interview)«. In: *Millenium Film Journal*, Nr. 30/31, 1997.
- 39 Lukács: »Gedanken zu einer Ästhetik des »Kino««, a. a. O., S. 303.
- 40 Siegfried Kracauer: »Film 1928«. In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963, S. ???-???, hier S. 304.
- 41 Vgl. Annette Deeken: »Gabriel Veyre, Operateur auf Weltreise«. In: *Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 7, S. 193-200.