



ÖSTERREICHISCHES
FILMMUSEUM

Wien

FILM ALS FILM: WORK DONE

Anmerkungen zu Filmen von Robert Beavers

Das Werk des 1949 geborenen Amerikaners Robert Beavers offenbart eine der erstaunlichsten Leistungen des schöpferischen Films, jenes schmalen, weitgehend unbekanntem Terrains, das sich den Konventionen des Kommerzkinos versagt und dessen Sichtung (um es als naive Fiktion auszudrücken) den Historiographen kommender Generationen dereinst vielleicht die wahre Gestalt und Geschichte des Mediums darlegen wird.

Die folgenden Zeilen stellen den schwankenden Versuch dar, Robert Beavers Werk an Hand von drei Arbeiten aus den letzten zehn Jahren zu "beschreiben". Jedes Sprechen über Filme aber ist nicht mehr als ein absurder Durchgang, eine Anleitung zu freierer, reicherer und konzentrierterer Wahrnehmung. An dieser hat die Sprache - dies Scheitern mit mehr oder minder eröffnendem oder prekärem Ausgang - letztlich wieder zu verstummen.

WORK DONE aus dem Jahr 1972, ein Film von vollkommener Beherrschtheit und verschlossener Anmut, zeigt Beavers bereits auf der Höhe seiner Kunst.

Nachdem die Kamera eingangs einen Eisblock enigmatisch ins Bild gerückt hat und ein nicht minder enigmatischer Ton den Blick auf ein dunkles gotisches Gewölbe begleitet hat (als striche Wind aus der Schwärze hervor), filmt Beavers, in verschiedenen, immer näher rückenden Einstellungen, ein Schild, dessen italienische Aufschrift "E rigoramente vietato l'ingresso alle persone non addette a lavoro" gewissermaßen eine polemische Warnung für den unbefangenen Betrachter von WORK DONE formuliert: "Allen werksfremden Personen ist der Eintritt strengstens untersagt." Die Bilder des Films werden das Wasser eines Gebirgsflusses mit dem Eisblock und das Fällen eines Nadelbaums mit dem Neubinden eines Buches aus dem Zeitalter der Renaissance zusammenspannen; auch der schneebekrönte Bogen der Alpen, der Haufen von Kopfsteinpflaster in einer aufgerissenen Straße und das Braten einer Art von Schweineblutomelette in einem florentinischen Straßenladen signalisieren in unterschiedlicher Weise das zustandegekommene, das abgeschlossene Werk. WORK DONE ist ein meditatives Zwiegespräch mit jenem,

was der Titel des Films anspricht (also ein Soliloquium mit WORK DONE) und es ist ein metaphorisches Porträt seiner selbst, - wenn man bereit ist, "metaphorisch" im ursprünglichen Sinn von metapherein, von Übertragen zu verstehen: Übertragung von Bildern (work-in-process, work-done) auf das Entstehen und auf die finale Abgeschlossenheit des Films. In sichtbarer Gestalt erweckt WORK DONE, eingeworden mit dem Gezeigten, den Eindruck eines ruhig und hermetisch in sich geschlossenen Universums nach dem letzten Schöpfungstag. "E rigoramente vietato l'ingresso alle persone non addette a lavoro."

Wie Beavers spätere Meisterwerke, RUSKIN (1976) und AMOR (1980), besticht WORK DONE durch das Netz seiner, unverhofften Tanzschritten gleichenden, Kamerafahrten, durch seine rhythmische Struktur, seine Korrespondenz von Dingformen und Bewegungen, den Dialog von Farbe und Einstellungslänge, die optische Wertigkeit differenter Linsen und Schärfereinstellungen, die asymmetrische Spannung erlesen komponierter Kader, das Spiel der Masken und Blenden. Der Eisblock am Beginn des Films ist aufgenommen aus extrem bildfüllender Nahsicht, ragt kurz darauf in verkürzter Perspektive (mit der frühe Renaissance-maler wie Ucello oder Piero della Francesca explizit die Erfindung der prospettiva geometrica zu feiern pflegten) ins Bild, kehrt in einem von Eisfarbe zu Schwarz verdunkelndem Maskenrahmen, später in einem anderen, die Blockform des Eises paraphrasierendem Kasch wieder, über den vertikal eine dunkle, danach eine helle Blende herabziehen, Bewegungen, die ihrerseits die vertikalen Schwenks variieren, mit denen die Kamera den Eisblock, das gotische Gewölbe, den Eisenhaken in ihm, das Verbotsschild an der Mauer räumlich koordiniert. Jede Einzelheit in und an Beavers Filmen steht unentwegt in sprechender, bedeutsamer Beziehung mit allen anderen Einzelheiten.

Die Bilder des Alpenflusses werden von einer stabdünnen Vertikale horizontal durchwandert, die dem Laub des Wassers folgt. Vertikale und horizontale Kameraschwenks antworten mit kinetischer Entsprechung und Divergenz. Filter verändern die Farbe der Wellen in Smaragdgrün und Schneegrau, Bilder entgleiten ins Dunkle und ein Sirenenton setzt einen Akzent in die Stille, einem aufblühenden, sofort jedoch wieder ersterbenden Gesang gleich.

Eine befremdend langanhaltende Einstellung zeigt, über eine schattige Tischkante gesehen, ein aufgeschlagenes Buch. Die folgende "Sequenz" über das Buchbinden (genauer über den Arbeitsschritt des Heftens auf Bünde), gefügt nur aus Großaufnahmen und Dingdetails, gehört zum Ingeniösesten von WORK DONE, übersteigt in ihrer Komplexität die Machart

des gezeigten Vorgangs und huldigt im übrigen der liebevollen und präzisen Kunst des Handwerks, auf der Buchbinden wie Beavers Filmemachen gleichermaßen beruhen. Die Kamera hebt und senkt sich, wobei die Linien von Tischkante und Buchrücken wie Stockwerke an einem Aufzug durchs Bild vorüberziehen, segmentbogenförmige Schwenks von links nach rechts und rechts nach links übertragen die Handbewegungen des (als Person unsichtbar bleibenden) Buchbinders auf den dynamischen Körper des Films und eine gekippte Einstellung läßt die gedruckten Zeilen als vertikales Gitter erscheinen, dessen Form in den ausgespannten Bindfäden des Heftladenrahmens wiederkehrt. (In der unmittelbar folgenden "Baumsequenz" wird der Filmemacher die kurvige Linie der stürzenden Fichte in die ins Rollen geratene und umschlagende Totale einer Bergwiesenlandschaft umsetzen.)

Bei der Präsentation von WORK DONE im Museum of Modern Art hat Beavers 1974 auf die Parallelen seines Films zur "Divina Commedia" verwiesen. In den Schlünden des Infernos sind die Sünder in Eis eingeschlossen, während das erhabenste Bild in Dantes Werk Gott als Buch vorstellt, in dem sämtliche Akzidenzien und Substanzen des Universums beschlossen liegen. Man mag über Bezüge ähnlicher Art denken wie man will, dem Sehen des Films fügen sie ein zwar mögliches, in jedem Fall nur intellektuelles Interpretament a posteriori hinzu. Die Qualitäten von WORK DONE sind namenloser, offener in ihrer abgründigen Schönheit und gerade darin verschlossen gegenüber dem Gestell gebildeter Auslegung (mag sie vom kultivierten Autor kommen oder von wem auch immer).

Werke wie WORK DONE halten in einer Epoche, welche der Macht des Rechnens, des Verwertens und Funktionierens den Lorbeer flicht, die Wirklichkeit des Geheimnisvollen offen. Jedes Geheimnis ist, was es ist, indem es sich dem Übergriff des Erkennens und Verfügens verwehrt (so wie das wahrhafte Fragen nur fragend bleibt, wenn es sich der Übereinkunft der Frage-Antwort-Struktur beigt). All das hat nichts zu tun mit sektenhaftem Obskurantismus, Geheimwissenschaften und vermarkteten Gegenkultur-Mirakeln. An Beavers Werk haftet nichts "Mystisches". Aber die Dinge in seinen Filmen, fremd, isoliert, befreit von den Banden versichernden Gebrauchs, abgehoben von den Schlacken fahler Ausgelegtheit, treten rätselvoll in ihre Eigenmacht, die unsere Sprache und unser Sehen in Frage stellt. "Der Dichter macht sich sehend", sagt Rimbaud, "durch eine lange, gewaltige E n t r e g e l u n g aller Sinne." Die in Schnee geschriebene Silhouette des Alpenkammes, bekrönt vom Dunkelblau eines künstlich verfärbten Himmels, ein aufgeschlagenes Buch, ein gebuchtetes Körperfragment aus Arm und Hüfte, eine Schüssel roten Blutes, eine schwarz gewordene Blutomlette,

bestreut mit weißem Mehl (mit der WORK DONE endet), werden, durch die Sprache des Films, zu Dingen, die ins Niegesehene entregelt sind. Nicht das "Neue" an ihrem Anblick betrifft, sondern die Freilegung einer vom alltäglichen Blick übergangenen, stummen Verweissfülle, Beavers - im Medium des Films - ist einer jener Dichter, auf die sich die Epoche keinerlei Rechte erwirkt hat.

SOTIROS (ALONE) ist das Mittelstück von Beavers in vierjähriger Arbeit gefertigter Sotiros-Trilogie: SOTIROS RESPONDS (1975), SOTIROS (ALONE) (1977), SOTIROS IN THE ELEMENTS (1979). Jeden dieser Filme bezeichnet der Filmemacher als "einen Schritt zu einem fundierteren und klareren Zeitelement". Das Maß für SOTIROS (ALONE) sei eine "neue Beziehung zwischen Bild und Ton "im Selbst" (in the Self)". In Beavers Essai "Sotiros, A Sequence of Notes" finden sich der Satz "The Self ist not a self-portrait" und, am Beginn der SOTIROS (ALONE)-Interpretation, die Wendung "(Alone)=not alone". Eine weitere Umschreibung des Films als "Psychomachia of dark images and light" zielt ebenfalls in die gleiche Richtung: die "Psychomachia" des Aurelius Prudentius Clemens und die auf sie folgenden "Psychomachien" des Frühmittelalters, allegorische Epen, dem Kampf tugend- und lasterhafter Seelenkräfte gewidmet, beschreiben nicht die Seele eines individuellen Ichs. Das "Selbst" in Beavers Film ist also kein "psychologisches" Ich-selbst, das Werk illustriert weder "private", noch "innere" Erlebnisse des Autors und das Wort "alone" bezeichnet alles andere als Einsamkeit des Gefühls, vielmehr das "Selbst" als ganz bei sich. Beavers hat immer wieder auf die - im Film begründete - Einheit von Sehen und Gesehenem und auf die - im Film einwerdende - Wahrnehmung des Zusehers und die Wahrnehmungsgestaltung des Filmemachers hingewiesen. Raum und Raumdinge beinhalten weiters (Beavers hat sich in "A Sequence of Notes" ausdrücklich darauf bezogen) im Stadium ihres Wahrgenommenwerdens einen p s y c h i s c h e n Charakter, eine Art von "zweitem Gesicht" vor dem physiologischen Gesicht. "It is this character which projects itself during intense emotion and not the senses". Es steht außer Zweifel, daß Beavers auch den im Film aufscheinenden Phänomenen "projizierten psychischen Charakter" zuspricht, denn jegliches im Film ist, was es ist, erst in und durch das Aufscheinenlassen der Sprache des Films. Aus diesen Überlegungen folgt, daß Beavers das Selbst als Einheit von gestaltendem und wahrnehmendem Blick (Autor und Zuseher) mit dem Sichtbaren/Hörbaren im Film versteht, eine Einheit, die der Film selbst repräsentiert. Wie WORK DONE ist SOTIROS (ALONE) eine "Metapher" und Selbstdarstellung des Werks als solchem. Seinen Namen verdankt die Sotiros-

Trilogie dem Apollon Sotiros, dem die Griechen in der Antike einen Tempel nahe Vassae errichteten. Das in SOTIROS (ALONE) beschworene "Selbst" ist für Beavers, im mindesten, ein wunderbares.

Der Film beginnt mit einer Folge von Bildfragmenten: illuminiertes Gelb menschlicher Haut, eine dunkle Wange, eine Kniescheibe, eine Wunde, grünweiße Glanzlichter auf einem Glas, einem Waschbecken, einem Wasserhahn, Sonnenmuster an der Mauer, die, von Einstellung zu Einstellung, gleich Uhrzeigern gewandert sind. Parallel dazu ein Bruchstück aus Alban Bergs "Wozzeck": ". . . langsam - ! Eins nach dem Anderen!" Eine Hand (jene Beavers) bewegt den Stativgriff von links nach rechts; die Pupille eines Auges bewegt sich von links nach rechts. Beide Bilder vereinigen sich im Selbst (im Sehen, im Film, im Sehen des Films) zu e i n e r Bewegung, die an sich selbst gar nicht sichtbar geworden ist. "Man sieht im Film", schreibt Beavers in seiner kurzen Abhandlung "Hauptprobe for a spectator", "nicht nur das Bild, sondern die Einheit des Filmes mit seinem Intervall während man simultan den Ton und sein Intervall hört." Zum Wesen des Films zählt dies: der Bereich z w i s c h e n "Eins" und dem "Anderen", das I n t e r - v a l l zwischen Kader und Kader, das Intervall zwischen Ton und Ton (oder Ton und Stille), das Sichtbar-Hörbargemachte der Montage. Im Film wird m e h r als das nur Sichtbare gesehen. Das Selbst des Films spricht aus der Suggestionmacht des Intervalls, - dem Unsichtbaren, Unhörbaren.

Das Stativ im Zentrum des Bildes ist auch das Zentrum des Filmes. Es bezeichnet die Achse, unterscheidet, trennt, real, auch "metaphorisch", nämlich jenes, was gezeigt und nicht gezeigt, jenes, was gezeigt und gehört wird. Zahlreiche Bilder in SOTIROS (ALONE) sind vertikal vom Falz einer fadendünnen Maske durchzogen, einer Entsprechung zum binokularen Trennstrich in der Tiefe der Sicht des Betrachters, jener Sicht, die eins zu werden sucht mit dem Bild des Films. "Dieses einfache Mittel", sagt Beavers, "wird dazu angeregt, im Film die Einheit des Bild-Intervalls an jenem Punkt zu enthüllen, an dem Zuseher und Bild ungetrennt wirksam sind. Hier werden die Motive in einer Weise versammelt, die nur dem Film möglich ist." Spiegelbildlich verkehrt und verdoppelt taucht eine riesige Fingerspitze aus dem linken und rechten Kaderrand hervor und berührt den trennenden Mittelstreif, - Metapher der immateriellen Balance von Sehen und Gesehenem. Dialog wäre wie ein Sich-Treffen von Fingerspitzen, sagt Beavers. Das Selbst balanciert er zwischen der Bildfolge eines gigantischen sonnendurchschienenen Ohrs und eines leinwandüberspannenden Auges einerseits und dem Sehen-Hören auf den "image-sound" des Films anderseits.

Als "neue Beziehung zwischen Bild und Ton im Selbst" hebt Beavers SOTIROS (ALONE) gegen den vorausgegangenen ersten Teil der Sotiros-Trilogie ab. Geräusche und Musik tauchen im Film aus langanhaltender Stille hervor und wieder zurück und "illustrieren" (oder bekräftigen) niemals den Inhalt der Kader. Das Geräusch einer sich öffnenden Tür wird gehört im Sehen eines von schwarzer Maske umfangenen Beins; eine stumme Einstellung des Beinschattens folgt, dann erst öffnet sich die Tür in die Maske. Ein Ton im Film ist lediglich dadurch zu diesem bestimmten Ton geworden, sagt Beavers, indem eine Qualität des Bildes das Hören animiert. "Der Ton im Film ist nicht der, den man hören würde, wenn man den selben Ton nur für sich auf einem Magnettonband hört." Eine wandernde Maske reduziert das Bild graublauer Mauern bis es in Dunkelheit übergeht, aus der Bergs Musik hervorzuströmen scheint; eine Einstellung auf ein von Licht und Schatten ruhig gemustertes, später zur Seite geschobenes Blatt Papier wird gefolgt vom Bild einer Mauer, und ein dunkler Waldpfad überträgt die Aktion auf ein Körperfragment, "über dem das Geräusch des Papiers ertönt." Letztere Wendung, ein Beavers-Zitat, stimmt mit zahlreichen Wendungen aus "A Sequence of Notes" überein, in denen das eigentümlich Neue der Bild-Ton-Zusammenkunft treffend beschrieben wird. (Etwa: "Das Geräusch des metallenen Kleiderbügels vibriert durch das Bild der grauen Häuserfront.") Film wird zu Bildton (image-sound) und die Stimme des Bildes (voice of the image) erschafft in SOTIROS (ALONE) - im Zusammenhang mit Geräuschen und Bergs Musik ("Ich rieche Blut!", "- das Wasser ist Blut. . .") raschelnde Torsi, metallern vibrierende Häuser, tönendes Dunkel, Blutasche, Blutwasser, Solche Kombinationen verfestigen sich jedoch nie zu völliger Identität (was den Gags eines Disneyfilms gleichkäme). Ein Fremdes, Beunruhigendes hält ihre Annäherung getrennt wie der hauchfeine Kasch das Bild als Falz und metaphorisches Intervall in zwei Hälften trennt. Dieses Intervall - innig zum Selbst des Films gehörend - ist das Unsinnliche, das Beavers mit betörender Sinnlichkeit erfahrbar zu machen sucht. Dazu bedient er sich der raumgebenden Qualität von Bildern und Tönen. Die Bemühung griechischen Denkens seitens Beavers als Interpretament ("ωρα και χώρα", die finale Bestimmung der Zeit durch den Raum) wird von seinem eigenen Werk ad absurdum geführt: das "räumliche Element" von Bildern und Tönen im Film resultiert aus deren Zeitgebung durch den Filmemacher. SOTIROS (ALONE) demonstriert die Geburt des Selbst (der Einheit von Sehen und Film) aus der erschaffenen Zeitlichkeit des Werks. "Each film is a step towards a more solid and clear time-element."

Jeder der Filme von Beavers Trilogie bezieht sich in unterschiedlicher Weise auf Apollon, den Gott des Lichtes und der Musik. Ein Teilname nennt Apollon "Phöbos", den "Reinigenden", ein anderer "Sotiros", den "Retter". Als "Lorias" der "Dunkle", spricht Apollon den - für beschränkten Menschegeist - dunklen Spruch "gnothis authon", "erkenne dich selbst". SOTIROS RESPONDS und SOTIROS IN THE ELEMENTS finden das Reinigende im Licht der offenbar liegenden Dinge. SOTIROS (ALONE), das Mittelstück der Trilogie, vollzieht die Aufforderung des "gnothis authon" und macht das Werk als offenes Selbst sichtbar, in dem sich zeitlich geschaffener Anblick, räumliche Dinge und Blick verschränken. (Alone)=not alone. Unter den Namen des Sotiros, des Rettenden, gestellt, ist die Trilogie eine Meditation über und eine Selbstdarstellung der Kunst. "Wozu Dichter in dürftiger Zeit?", heißt es bei Hölderlin. Und an anderer Stelle: "Wo die Gefahr ist, wächst

Das Rettende auch."

EYXXI (1982), Beavers bislang letzter, im Marktbezirk von Athen gedrehter Film, zersplittert die sichtbare Welt abermals in Fragmente, Details und Torsi, um daraus - als wären es Buchstaben für Wörter und Wörter für Sätze - reimartig eine Welt völlig neuer Zusammenhänge aufzubauen: schattengesprenkeltes Mauerwerk, Sonnenmuster auf geschlossenen Rolläden, Stufen, Gehsteigkanten, Torbögen, rosa-violetter Asphalt, lachsfarbene Fische, die Kurve eines Adamsapfels, ein Brustkorb im goldenen Spätnachmittagslicht, aufgehängte Kerzen im taumelnden Rhythmus sachten Luftzuges. Diese isolierten Elemente bringt Beavers Montage in ein ungemein vielschichtiges Gefüge von Entsprechungen, Bezügen, gegenwendigen Variationen und Kontrasten. Ein subtiles System vertikaler und horizontaler Kameranews antwortet überdies auf Minimalbewegungen im Bild, die Beavers ebenfalls en detail festhält, - Autoräder über der unscharfen Waagrechten einer Stufenkante, Hin und Her von Fußgängern, reduziert aufs Anonyme der Beinpaare, weichlinige Handgriffe eines Besenbinders, das Einrollen von Kerzen in Papier, Heben und Senken einer Pupille, einer Stirn, eines Halsschattens, das Fingerpaar auf dem behutsam zusammengedrückten Kinn. Dinge und Bewegungen, isoliert, hervorgehoben aus ihrem Kontext, eingesetzt in den Zeitraum des Films als Chiffren eines Geheimcodes.

Beavers Werke verzichten auf das narrative Element im herkömmlichen Sinn, erzählen gleichwohl "Geschichten" eigener Natur. Die anatomischen Details, diese mit äußerster Raffinesse gefilmten Körperfragmente, hat Beavers, auf einen anderen Film Bezug nehmend, mit griechischen Votivtafeln verglichen, auf denen einst in Marmor, heute in Metall, geheilte Körperteile, wie Ohren, Beine, Augen oder Genitalien dargestellt zu werden pflegten. In EYXXI

vermittelt die Sprache der Großaufnahme, dieses unangestregte Ineinanderfluten toniger Couleurs und Dingeinzelheiten, die Impression gelassener Ruhe und rätselhafter Heiterkeit. EYŸYXI lautete auch eine Aufschrift auf Sarkophagen des alten Griechenlands: Sei guten Muts! Fahre wohl, Psyche! Romanische Sprachen pflegen das Stilleben als tote Natur zu bezeichnen: natura morte, nature morte. Beavers filmische Stilleben spielen auf den Tod an, aber das Tote, Todgeweihte, Vereinzelte entfaltet in ihnen eine visuelle Sprache reicher und ruhiger Beglückung.

Bemalung, Beschriftung, Verfärbung heißt der vorrangige, gemeinsame Nenner der Bilder in EYŸYXI. In kunstvoll asymmetrischer Komposition erfaßt die Kamera Geschäftsaufschriften, Hotel- und Straßenschilder (wobei die Namen dreier nach Aischylos, Sophokles und Euripides benannter Straßenzüge an verschiedenen Stellen des Films auftauchen), weiters Kritzeleien an abblättern- den Mauern, Wandplakate, Schrift auf zerknüllten Zeitungsblättern, Zahlenfolgen, schließlich die riesigen griechischen Lettern OΔO, weiß auf blauem Grund. O kehrt in Form eines roten Lippenbogens, eines Lippenabdruckes, eines an die Wand geschmierten Kreises wieder. Δ wird all' unisono gesetzt mit einer Schattenform, der Einstellung auf ein akanthusbekröntes Hauseck und auf die Wand eines graublauen Zimmers, bemalt mit weißen Stabmotiven, in welche der aus der Untersicht gesehene Plafond, vereint mit dem Kaderrand, ein umgekehrtes Dreieck setzt. Die Chiffre 8 wiederholt sich, zerlegt und gekippt, unmittelbar im Bild eines Augenpaares.

Bemalung, Beschriftung, Verfärbung breiten auch Licht und Schatten auf jede Einstellung von EYŸYXI. Der Film hebt an mit der Totale einer menschenleeren, in weiches Halbdunkel getauchten Marktstraße. Hart ziselierte Schlagschatten, Sonnenhieroglyphen, reflektierte Lichter auf Gemäuern und Asphalt, dämmrige Sfumato-Konturen in Innenräumen, vergoldete Körperpartien und Chiaroscuro-Muster auf menschlicher Haut vermitteln in der Folge eine Zeitvision der Tagesphasen, geschrieben einzig mit der Sprache von wachsendem, sinkendem Licht. Die Verweisfülle auf das beschlossene Werk (die den Duktus von WORK DONE prägt) reduziert Beavers in EYŸYXI auf das Bild in weißrosafarbenes Papier eingewickelter Kerzen. Wechselndes Licht läßt sie wie gelbe, aufgelöste Orgelpfeifen oder wie blasse Stäbe erscheinen. Das letzte, ins Schwarz verlöschende Bild des Films vereint die Motive von Zeit und differenter Beschriftungs- und Bemalungsformen. Es zeigt die Mauer eines Innenraumes, schatten- und lichtüberzogen, aufgehängte Zeitungsausschnitte, eine Wanduhr.