

La Terra nuova

Ueberlegungen zum Akt des Films

Zwar ist es bei uns um die Filme des Briten Robert Beavers etwas stiller geworden, dennoch wächst das Werk dieses Avantgardisten weiter. Wir haben Robert Beavers gebeten, für uns über das zu schreiben, was er den «Akt des Films» nennt.

Der Akt des Films sollte an sich eine Quelle des Denkens und Entdeckens sein. So einfach diese Aussage auch anmuten mag, so steht ihr doch die Auffassung von der Arbeit des Regisseurs vor der Kamera entgegen, die immer noch eine Uebernahme von theatermässiger *mise en scène* ist; und ebenso ist sie derjenigen des Kameramanns entgegengesetzt, der einen Stil für das Bild entwickelt. Den Akt des Films in eine Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Techniker aufteilen heisst das Bild auf die Illustration einer vorgefassten Meinung reduzieren, während doch Funktion und Möglichkeiten der Kamera — geführt von einem *filmmaker* — erreichen sollten, was neu gesehen wurde, und in ein Bild münden müssten, das die Kraft besitzt, seine Bedeutung in die Zukunft zu projizieren.

Der Akt des Films bleibt verborgen wie die Wurzeln einer Pflanze und nährt alle weiteren Schritte — gleich, ob über mehrere Wochen sich erstreckend oder in wenige Tage oder selbst Stunden kondensiert. Von keinem Zuschauer wird dieser Akt je gesehen und selbst vom *filmmaker* nicht wahrgenommen; ein Akt, der nur teilweise durch die Augen des *filmmaker* vorstatten geht und mehr einer Folge von Reaktionen und Gesten entspricht, die seine unmittelbare Beziehung zur Kamera enthalten. Das Ergebnis behält gewisse Elemente *dieses* Moments zurück, wie etwa die Qualität des Lichts u. ä., aber ebenso geheimnisvoll ist, wie die Kamera von der Intention und der geduldigen Konzentration des *filmmaker* geleitet ist und, wonach er sucht, ins Bild zieht.

Die grundsätzlichen Absichten in bezug auf den Film und die Beschaffenheit des wirklichen Films als Ereignis werden laufend ausbalanciert. Ein komplexer Sichverzweigen der Intentionen entwickelt sich fort in dem Masse, in dem die Filmaufnahmen voranschreiten. Innerhalb eines jeden Akts des Filmmachens steht eine *Erinnerung*: nicht nur der begrenzte Akt des Erinnerens, der leicht mit der Montage assoziiert wird, sondern auch die Suche nach Ausgewogenheit während des tatsächlichen Films. Die physische Beschaffenheit des letzteren gleicht der Weise, in der man eine Stelle wiederfindet, an der man erst einmal gewesen ist; der Bestimmungsort ist im Gedächtnis geblieben mit einem gewissen unausgesprochenen Sinn für die Richtung, in der er zu finden wäre.

Indem die Erinnerung hinabreicht zwischen die «Wurzeln» des Films, sie berührt und ihrer Ausformung zusieht, prägt sie eine durch Proportion erwahrte Kraft. Die Absicht, eine bestimmte Idee zu verwirklichen, kann auf ein Hindernis treffen, das dieselbe Quelle projizierte, und dadurch nimmt das Filmen eine Richtung über die erste Vorstellung hinaus auf ein stärkeres Bild zu: Doch das richtige Resultat wird ohne Zögern erkannt, da es durch eine Kongruenz zwischen «innerem Sinn» und Sinnesorgan gemessen wird.

Dies ist das Mittel, womit der *filmmaker* die individuelle Perspektive seines Films schafft — eine Perspektive, die nicht auf die Analogie eines Fensters beschränkt bleibt, das ein Bild mit einem Rahmen umgibt, sondern die Form bildet, innerhalb deren der Zuschauer den einzigartigen Platz eines lebendigen Teilnehmers einnehmen wird.

Man stelle sich nun vor, wie ein Film seine Perspektive in der Zeit ausdehnt und dem Zuschauer die Form des Sehens näherbringt. Im Film «*Amor*» dreht sich das ganze Rund des

Objektivs vor der Öffnung der Kamera und bewirkt eine Perspektive wie diejenige eines nach oben gedrehten oder nach unten gewendeten Auges oder auch ähnlich den Bewegungen eines Auges, das sich im Unschärfebereich dreht, abgedeckt durch das Blinzeln des Lids. Dieser Gebrauch des Objektivs suggeriert ein gerundetes Gesichtsfeld und intermittierende Bewegung, wie sie dem Auge am natürlichsten entsprechen — ausgeweitet hier in die positive Form, in der der Film gesehen wird: ein vollkommen gerundeter Kreis, sich seiner Rundung erfreuend.

Für den *filmmaker* herrscht Kontinuität zwischen den physikalischen Strukturen des Mediums und jeder Handlung, ob einfach oder komplex, die an der Verwirklichung des Films beteiligt ist. Ein körperliches Gefühl des Films wird unterstützt durch den Schnitt; buchstäblich dieselbe Hand, die die Kamera führte, greift zu, um das Bild zu vervollständigen. Sogar das einfachste Entrollen und Aufwickeln der ungeschnittenen Filmrollen ist Teil dieses Prozesses, der eine Einsicht auslösen kann — die Richtung zu finden, in der alle Teile sorgfältig zusammenpassen werden.

Die Wahrnehmung weitet sich in dem Masse, in dem der Schnitt von Bild zu Bild sich zur Tonmontage fortentwickelt und schliesslich in die endgültige Form des Films mündet. Tiefe und Bewegung des Bildes werden umgeformt mit Tiefe und Bewegung des Tons, und die dabei entstehende Einheit — ihre Länge, ihr Gewicht — ist in der Projektion zu sehen.

Synchronisation ist der Punkt, in dem sich Bild und Ton berühren. Der Wert eines jeden Berührungspunktes hängt von seiner zweckmässigen Placierung in der Perspektive des Films ab, wo er einen Teil einer ganzen akustischen Entsprechung zur Komposition des Bildes offenbaren muss. Das gesprochene Wort und die musikalische Begleitung sind im Film nicht mehr als Zerstreuung, wenn es ihnen nicht gelingt, an der grundlegenden Einheit von Bild und Ton teilzuhaben. Weder das Wort noch das Bild sollte dazu verwendet werden, einander wechselseitig abzuwerten, doch gefährdet der Missbrauch des Worts, entweder im Kommentar oder im Melodrama, den Film am häufigsten, indem das Bild neutralisiert oder «verkürzt» wird.

Die Projektion vervollständigt und ergänzt den Akt des Films; zum einen gelangt das Licht in die Kamera und wird auf der Filmoberfläche festgehalten; zum andern fällt das Licht ins Dunkel und wird von der Leinwand zum Zuschauer reflektiert. Doch gilt es für den Betrachter stets, eine unsichtbare Barriere zu überwinden, bevor er den Film sehen kann. Derjenige Teil des Bildes oder des Tons, der eine Schwierigkeit oder einen Widerstand beim Sehen bewirkt, ist das physikalische Aequivalent zu dieser inneren Barriere des Zuschauers, und es ist das Mittel, um darüber hinaus auf eine Ebene zu gelangen, auf der Film und Betrachter zu einem ruhigen und empfänglichen Gleichgewicht finden.

Dann öffnet das beständige Wachsen des Films seine Blätter dem Licht, und wenn der Wert des Films wahr ist, wird der Zuschauer seine Perspektive auch nach der Projektion bewahren und gewisse Objekte und Bewegungen wahrnehmen, die er sonst übersehen hätte.