

Sein Bild, die Natur eines Filmmachers

Der amerikanische Experimentalfilmer Robert Beavers, der seit Jahren in Europa lebt und seinen Aufenthalt auch in der Schweiz nimmt, beschäftigt sich im nachfolgend wiedergegebenen Beitrag mit dem Verhältnis eines Filmmachers seiner Art und seines Anspruchs zum Phänomen des Schauspielers.

«Schauspieler» und Filmmacher begegnen einander in einer Beziehung, die Ursprung der Darstellung ist, wie eine Figur sie im Film erfährt. Dabei ist es eher die Zuflucht des einen beim andern als der Schauspieler oder der Filmmacher selbst; jede Geste von Selbstbewusstsein oder Selbstverneinung verwandelt sich und wird Teil des lebensspendenden Raums, in dem sich der Film entwickelt.

Ein Filmmacher liebt die Person, die er in seinen Film stellt, und schafft durch die Energie und das Talent, die dieser Beziehung innewohnen. Beim Filmen offenbaren sich *die Grenzen* in jenen Momenten, da eine andere Person durch das eigene Selbst gesehen wird: Die Bilder, ihre Zusammenstellung verwirklichen die Eigenschaften des eigenen Ichs, seine Grenzen und einen jenseitigen Raum, der sich ... der Natur/dem Bild des andern annähert. Es interessiert mich nicht, mit einem Charakter zu beginnen oder eine determinierte Psychologie darzustellen. Vielmehr gilt es, die Wirklichkeit der Form zu finden: den körperlichen Ausdruck in den Zügen eines bestimmten Gesichts, die Harmonie des Lichts, das auf diesem Gesicht und darin liegt, oder gewisse Bewegungen, die weniger als ein paar Sekunden dauern, in denen jedes Teilchen einen Wert gewinnt und zu einem weiteren Schritt anregt — reflektiert vom umgebenden Raum.

Den Umriss der Natur einer Person zu erkennen — ihr Bild — ist keine gewöhnliche Erfahrung. Das Paradox besteht in der Vergegenwärtigung, dass im Moment, wo die Sehgewohnheiten sich auf eine plötzliche Bewusstheit hin öffnen, das Erkennen des Gesichts eines andern im Kontrast dazu den Umriss der eigenen Natur schärft. Man stelle sich das komplexe Muster vor, das die Bewegungen der Augen zeichnen, wie sie sich vom Gegenstand der Aufmerksamkeit, direkt oder indirekt, fort und wieder zurück bewegen; man ziehe ferner in Betracht, wie die Bewegungen zwischen den Augen des Schauspielers und denjenigen des Filmmachers in gewissen Momenten eine Stille eintreten lassen: Dieses sind die Momente, durch die die Figur des Schauspielers ihre Bestimmtheit in den Bildern *eines* Films gewinnt.

Im Gegensatz zur «Besetzung» einer Rolle geht die Suche nach einer Realität im Innern der individuellen Physiognomie, nach einer Grosszügigkeit des Individuellen, die nicht verblasst, wie die Wendung «der Umriss der Natur einer ausgewählten Person» es andeutet. Das Gesicht trägt eine doppelte Bedeutung, erstens als direkt gegen aussen gewendetes Element des Films und zweitens als der Schauspieler, der reagiert. Doch gewöhnlich sind Filme so gemacht, dass das direkte Element verdunkelt ist und das Spiel der Wirklichkeit widerspricht, in der das Gesicht wie eine Stimme ist, mit ihrer eigenen Lyrik innerhalb der ganzen Form des Films.

Vielleicht ist das Gesicht — wegen seiner Symmetrie — sowohl Bedeutung wie Maske, es selber und die Darstellung der Bewegung auf ihm. Wenn der Fokus des Films, das Bild als Bewegung, beides einschliesst und, vom Objekt abgezogen, auf das Selbst verweist — entweder durch den Filmmacher im Akt des Filmens oder durch den seiner Augen und seines Geistes bewussten Zuschauer —, dann erkennt jeder, dass Sehen stets in sich selbst *eine Bewegung* ist.

Man schaut auf das Gesicht ebenso wie in es hinein. Zwischen Profil und Vorderansicht oder oberer und unterer Hälfte besitzt jede Lage und Haltung der Gesichtszüge ihre besondere Bedeutung. Es nimmt die Mehrdeutigkeit eines Musters an oder besitzt in andern Augenblicken eine Subjektivität, die sich auf sich selbst zurückdreht, um ihren eigenen Umriss zu sehen. Im Film ist der Kontext des Gesichts nicht die Szenerie, der Hintergrund. Jede Nahaufnahme erlaubt es den Gesichtszügen, der ganzen Gestalt gleichzukommen. Das Detail, das als zu gering angesehen werden könnte, um Ausdruck zu tragen, enthält aus gerade diesem Grund den Schlüssel für die spätere Montage von Bild und Ton.

Erst nachdem das Filmen das Mechanisch-Optische hinter sich gelassen hat und die Elemente des Films den Raum erhalten haben, in dem sie sich völlig artikulieren können, kann auch das Gesehene eine Macht gewinnen und — innerhalb der scheinbaren Stille des Raums — eine Kraft sammeln als die ungesprochene Sprache des Lebens-Sinns. Eines Schauspielers Gesicht wählen wäre dann: den Schritt zu tun, es im Film (wieder) zu erschaffen.

Robert Beavers