

«The Analysis of Beauty»

Anmerkungen zu Filmen von Robert Beavers

Robert Beavers Werke inaugrieren den *Film als Film*: unmessbar, unbeurteilbar an und durch eine Wirklichkeit ausserhalb seiner selbst. Mit zunehmender Verdichtung verweist jede Form in Beavers Filmen auf eine entsprechende Form, jede Farbe auf eine ihr korrespondierende Farbe, ein rätselhaftes und hermetisches Gewebe spinnend, in dem nichts mehr dem Zufall überlassen bleibt, obwohl alles zugleich befreit, schwebend, organisch, gleichsam zu einer perfekten neuen Natur von vollkommener Harmonie und Anmut geworden ist. Schriften über den Avantgardefilm haben Robert Beavers lange als «Schüler» von Markópoulos bezeichnet. Eine Wendung, in deren Schatten ungeprochen das Wort «Epigonentum» mitzieht. Der Ernst, die Autonomie, die in sich kreisende Schönheit von Filmen wie «*Sotiros*», «*Amor*» und «*Ruskin*» weisen die kolportierte Floskel in ihre Herkunft offener Blindheit.

*

«*Amor*» entfaltet sich als miraculöser Tanz, als Folge von ruhendem Blick und vehementem, auf- und niederschnellem Bewegungszug. Zunächst ist das Auge einbehalten in eine freie Variation von Dingformen. «*Mezza luna*», das Schema des Halbmonds als Illustration in einem aufgeschlagenen Buch, bekront vom Bogen einer schwarzen Blende, eine Form, die wieder und wieder kehrt als Exedra an römischen Barockhäusern, als Segmentgiebel, Schattenzone, Heckenlaube des Mirabellgartens oder der Kamera entgegengestreckte flache Hand, die sich abrupt um die halbe Achse wendet. Darin verwoben andere Bilder; nie gesehen gross eine Schere, die Aufschläge eines Sakkos, ein Kuvert, ein Dreiecksgiebel — Dinge, isoliert, mächtig geworden wie Monumente ihrer selbst, eine Aura von Fremdheit verbreitend, die man von den Gemälden Gnohis kennt (ein Vergleich, und deshalb schlecht genug, gleich wieder vergessen zu werden!).

Was dieser Bildreihe gemeinsam ist, ist die *Konstanz der Dreiecksform*, schneidender, schärfer als jene sanfte des *Halbkreises*, mit welcher der Film sie beharrlich kontrastiert, kreuzt, schliesslich paart: eine Fensterüberdachung, in der Segmentbogen und Dreieck übereinander gelagert sind, ein weicher Cash über dem «V» des Rockaufschlags. Nichts Schematisches haftet dieser Reihung und Verbindung von Formen an. Beavers ist kein öder Systematiker, der aus der Wirklichkeit Linien hervorpickt, um sie zu einem konstruktivistischen Muster aneinanderzureihen. Eher weisen die sichtbaren Dinge einander Verwandtschaften zu und einen schweigenden inneren Zusammenhang visueller Natur, dessen Evidenz nur aufleuchtet, um in die Verschlussenheit, ins Rätsel der sichtbaren Welt zu weisen. Eine lange Einstellung zeigt nichts anderes als eine Laubhecke, dunkel, winddurchflossen. Ein späteres Bild wird sie mit der «*Trompe-l'œil*»-Malerei von Diamantquadern in Bezug setzen, deren gekreuztes Lineament verändert in einem Briefkuvert und im Revers eines Jacketts wiederkehren wird, ein Fluss von Entsprechungen, in dem nicht die Formkongruenz die Auswahl diktiert, sondern die Ähnlichkeit den Blick verzaubert ins Sichtbare entführt.

*

zuhaben — vervollkommnet Beavers mit «*Ruskin*» zu einer Sprache von absoluter Stringenz. Drei Orte, an denen dem Autor von «*Stones of Venice*» eine freie Huldigung der Bilder entgegengebracht wird: Venedig, der Portland Place in London Town und Soglio in den südlichen Bergen der Schweiz. Die Montage verbindet die drei Orte zu einem komplexen Reigen und fügt ein viertes Element hinzu, den in schwarzes Leder gebundenen Band «*The Stones of Venice*». Eine Einstellung zeigt das Buch in Grossaufnahme: fremd, riesengross und enigmatisch füllt es die Leinwand, dem Zuseher entgegenragend und perspektivisch verkürzt wie der liegende Leichnam Christi in Mantegnas berühmtem Gemälde. Dazu ein Orgelton, der aus dem kaum Hörbaren ins Fortissimo anschwillt. Das Ende des Films wird alle Bilder in die Bewegung umgeblätterter, niederfallender Seiten eines anderen *Ruskin*-Buches münden lassen.

Das Schwarz dieser Bücher, das faszinierende Schwarzweiss ihrer Buchstaben gewinnt solche Macht über den Film, dass es einzelne seiner Teile von Farbe befreit: unentwegt wechseln die Bilder von der Fülle der Couleurs zu dem tonigen, nuancenreichen Schwarzweiss gefilterter Dinge und zum harten Schwarzweiss der abstrakten Formen des Films: dem Spiel der Blenden und Kameramasken. Schon die ersten Bilder von «*Ruskin*» demonstrieren eine radikal eigene Handschrift. Die Weite der Lagune, noch violett-grauer und blässer gemacht durch das Farbfilter und überwölbt vom Bogen einer Blende wie von einem schwarzen Polarlicht. Eine Landschaft in der ausgesparten Ellipsenblende, eine Vignette, eingefroren gleichsam in die Form des menschlichen Auges. Bilder werden sich in der Folge zögernd oder schnell schliessen oder öffnen wie Augen, und schwarze Ellipsen werden inmitten der schwarzen Leinwand die Bewegung des Auf- und Zusammengehens wiederholen.

*

Nicht um das lebendige und zärtliche Gewebe von Gesten und Formen zu zerreißen, sondern um den Blick auf die *konzentrierte Dichte ihres Zusammenhangs* zu richten, in der Folge ein Hinweis auf *neun rhetorische Grundelemente* in Beavers' Film:

Sich gegenseitig entfachender *Wechsel von Farbe*, farbgetöntem Schwarzweiss, reinem Schwarzweiss. — *Bild und Ton*: Den direkt auf das Bild bezogenen Ton kommentiert *Markópoulos lapidar*: «That is not the language of film.» «*Ruskin*» ist orchestriert aus Wasserplätschern, Wellenschlag, Flügelgeknatter, Stimmen, Schritten, den akustischen Ausfilterungen der Stadt, Stille, dem Geräusch fallender Buchseiten. — *Wechsel des Tageslichts* korrespondiert mit unterschiedlichen Kameraoptiken. Am Beginn von «*Ruskin*» eine Folge venezianischer Mauern, Fenster, Wände, Balkone, Voluten, überglänzt von zitternden Wasserreflexionen oder in terrakottafarbener Dämmerung, scharfem Lichteinfall des Vormittags, dunstigem Schattenkuss des Abends, Veränderungen, auf die die Skala der von Optiken bestimmten Bildwertigkeit sensibel reagiert. — *Wechsel der Orte*: der warme Farbton des venezianischen Steins und Bergtäler im Herbstglüh mit bleichen Epiphaniën von Lärchen, Schneehänge, von

eines Jacketts wiederkehren wird, ein Fluss von Entsprechungen, in dem nicht die Formkongruenz die Auswahl diktiert, sondern die Ähnlichkeit den Blick verzaubert ins Sichtbare entführt.

*

Solches der Dinge, solches des Films: ins Gezeigte und in das Zeigen. Denn dies Durchspielen von Dingformen ist der optische Boden für eine *Choreographie von Kamera- und Linsenbewegungen*, einer rhythmischen Folge von Tanzschritten, mit denen der Film sich selbst zu bewegen scheint. Ruckartiges Fallen der Kamera, abrupte Horizontalschübe, Fahrten, die keinem Ziel gelten, keiner Hinführung ausser auf sich selbst, einem wellenförmigen Heben, Senken, das sich zu geschmeidigen Bewegungshieroglyphen formiert und plötzlich wieder in die Ruhe langer Einstellungen mündet. Bewegung des Films, die mit Binnenbewegung im Film korrespondiert: einer Hand, die unvermittelt aus dem Dunkelgrün der Hecke vorgezogen wird, eine andere, die jäh im Aufschlag des Rocks verschwindet. Die kompakte Poesie, die in Beavers Filmen gleichsam im Reichtum der eigenen Bezüge verschränkt bleibt, sperrt sich gegen jede literarische Interpretation als gegen ein Aussenkommendes. Alles an diesen Werken weist unaufhörlich in das *Geheimnis der Bilder*, den Blick-Raum des Films und den Organismus, der aus beiden geschaffen wird.

*

Diese Lenkung des Blicks — Bilder zu sehen, im gleichen Mass am Eigenleben des *Films* teil-

Auflösung der Filmwerkschau Solothurn

(sda) Die Organisatoren der Schweizerischen Filmwerkschau Solothurn (SFS) haben am Schluss der diesjährigen Veranstaltung beschlossen, die Werkschau aufzulösen. Ausschlaggebend für diesen Entscheid war unter anderem mangelndes Interesse des Publikums und der Filmemacher. Ferner bestehe nach den alljährlichen Filmtagen in dieser Stadt kein Bedürfnis nach zusätzlichen Filmveranstaltungen, erklärte ein Mitglied der Organisation. Die erste Schweizerische Filmwerkschau Solothurn wurde vor acht Jahren durchgeführt; seither fand diese Veranstaltung jährlich statt.

die die Skala der von Optiken bestimmten Bildwertigkeit sensibel reagiert. — *Wechsel der Orte*: der warme Farbton des venezianischen Steins und Bergtäler im Herbstglühen mit bleichen Epiphaniën von Lärchen. Schneehänge, von Nebeln ausgelöscht, und der Portland Place im späten Licht, das die Karosserien der Autos wie unbekannte Skarabäen im Bernstein erscheinen lässt. Ein berauscher Augenblick rückt das Rotgold der abendlich glühenden Serenissima und den vollmondbekrönten Schneebogen der Alpen im schnellen Wechsel zu einer einzigen Silhouette zusammen.

Korrespondenz von Blenden und Dingformen: ein von *Griffith* in «Intolerance» praktiziertes Verfahren, das der Film vergessen hat, um bei Beavers eine glänzende Wiedergeburt zu feiern, so reich und vielfältig, dass kein Bild davon unberührt bleibt. Auf Böden und auf dem Wasser der Kanäle spitzwinkelige Lichtdreiecke, deren Form sich in der Schwarzblende wie in einer über ihnen schwebenden Guillotine wiederholt. Eine perspektivisch schräg zurückwachsende Reihe von Rauchfängen, die auf dem Dreieck einer das Dach aussparenden Dreiecksblende reitet, ein schwarzes Papiertriangel, das als Schattenriss und Berg und romanischer Bandfries von Santa Maria e Donato variiert wird, um sich schliesslich als schwarze Blende dergestalt vor ein alpines Zelt Dach zu schieben, dass nur mehr dessen steingedeckter Saum hervorlugen kann. Das Rechteck eines Fensters durch das Rechteck der Blende gesehen, eine romanische Rundform durch eine Ellipse. — *Kontrast von Blenden und Dingformen*: eine Sprache sich stossender, herausfordernder Formen, so etwa wenn die onduлиerte Kontur eines riesengrossen Handrucksens im spitzen Dreiecksausschnitt eingeklemmt ist, die diagonale Grenzlinie eines Schattens ganz eng an die Segmentlinie der Blende rückt, die Zacken der Berge auf einem flachen U ruhen oder umwölbt werden von einem sanften Bogen.

Bewegung des Bildes: wie in «Amor» ein Netz horizontaler und vertikaler Fahrten, die einzig dem Lustprinzip der Kinetik folgen. Dann weisse und schwarze Wischblenden, die etwa eine horizontale Kamerabewegung wiederholen, einen vertikalen Gegenzug zu ihr führen können. Zieht die Blende von oben nach unten, stösst sie die Bilder vor sich her in die Tiefe, wandert sie aufwärts, gleiten die Bilder wie Auf-

züge in die Höhe und verschwinden. Unentwegte Bewegungszüge durchspannen «Ruskin», und gelegentlich scheinen Mauern, gotische Fenster und Erker — ihrerseits eingefasst im Oval der Blenden — wie mandelförmige Steine im Wasser Venedigs zu versinken, um gleich darauf, von Bewegungen der Kamera getragen, wie Luftblasen wieder in die Höhe zu steigen. Bilder in Ellipsen und Halbkreisen weiten sich, bis deren Linien im Rechteck der Leinwand ausgelöscht werden. Die Bewegungen des Bildes treten in Bezug zu Bewegungen im Bild und diese wieder mit anderen Bewegungen im Bild. Nur ein schwarzer Blendenhalbkreis, dessen Gerade auf der unteren Linie der Leinwand ruht. Darauf der Halbkreis schräg aufgekippt. Zu beiden Bildern ein walzendes Geräusch, das in einer anderen Einstellung wiederkehrt: eine Hand ruht auf einer Löschwiege, kippt sie nach vorne. Diese Bewegungsvariation wird abgewandelt in einer anderen Variation: Eine Hand kippt das schwarze Buch wie eine Löschwaage auf und nieder.

Abstrakte Formen und ihre Bewegung: die Wischblende als «soji», als weisse oder schwarze japanische Schiebewand. Eine weisse durchschnitten Ellipse wächst in die Schwärze wie ein zunehmender Mond im Zeitraffer. Ein schwarzes Rechteck auf weissem Grund. Eine Ellipse, schwarz in Weiss und gleich darauf weiss in Schwarz und zur Hälfte nach rechts aus der Leinwand gerückt. Das Buch als schwarzes Rechteck im weissen Rahmen, der neuerlich von einem schwarzen Rahmen gefasst wird, der schliesslich vom Rahmen der Leinwand umschlossen ist. Das Buch, perspektivisch verkürzt. Ein weisses Trapez auf schwarzem Grund wiederholt seine Form und gleitet nach oben davon, unmittelbar vor einem statischen schwarzen Rechteck inmitten von Weiss: die abstrakte Form des Buchs in Draufsicht. Freies Spiel der Uebergänge, Entsprechungen, Spiegelungen, Umkehrungen, teilhabend am lebendigen Zauber des Films und niemals den Eindruck des Schematischen erweckend. Die schwarze, abstrakte Augenform öffnet sich in reines Weiss und ist gleich darauf in einem romanischen Blendkreis an einer Kirchenfassade verwandelt und einen Augenblick später in die zart glosenden Herbstfarben der Berge, eingefasst in die Mandorla der Kreisblende.

Dingformen als abstrakte Formen: Kamera-
vorsätze (Filmmittel) — Kompendium und
Masken — ergeben, gefilmt, neuerlich abstrakte
Muster: der Film sieht sich selbst zu, deutet das
Mittel zum Motiv seiner Variationen um. Das
Segment des Kompendiums wie eine bogenfö-
rmige Blendenform, und gleich wieder bereits
umgeschlagen und umgekehrt in die weissen
Nebel, in denen die Berge wie auf einem wei-
chen Blendbogen gebettet sind. In den letzten
fünf Minuten von «*Ruskin*» verschmelzen alle
Formen und Bewegungen des Films zu einem
dichten, hymnischen Reigen. Seiten eines Buchs
gleiten durch die Hand und gehen immer wie-
der in niedertaumelnde Schneeflocken vor ei-
nem Himmel über, der nahezu weiss ist wie sie.
Streng von der Seite photographiert, formieren
die Seiten weisse, fallende, unscharfe Dreiecke,
so als wären die Lichtdreiecke auf Venedigs Bö-
den in Bewegung geraten. Abendlicht hat die
Berglandschaft auf weisse und schwarze Valeurs
reduziert, und am rechten Rand des hellen
Himmels kehren kaum sichtbar die fallenden
Seiten wie weisse Schatten ihrer eigenen Bewe-
gung wieder. Das Buch, streng von oben ge-
filmt, der Mittelfalz ein schwarzer Strich auf
Weiss. Das verwandelt sich zum abstrakten Ne-
gativbild — eine weisse vertikale Linie in der
Mitte der Leinwand, die nach rechts weggleitet
— und wird umgekippt, indem die weisse Linie
als horizontaler Faden nach oben und unten
zieht: Wiederholung und Gegenbewegung zum
fallenden Schnee, zu den fallenden Seiten, fal-
lenden Buchstaben und Wörtern, dieser magi-
schen Impression von Niedergleiten, die den
ganzen Film erfasst hat. Dazu der Blendbogen
in allen Variationen, als schwarze Schale, aus
dem der Schnee herabtorkelt, als emporwach-
sende pure Form, als reines Sichheben und
-senken, als bildgewordene Formerinnerung.

*

«*Amor*» und «*Ruskin*» sind Filmgedichte
ohne Löcher und Leerstellen, Organismen, in
denen jedes Detail mit anderen Details in Bezug
gebracht ist, so, dass selbst technische Mittel des
Films in Motive des Films verzaubert sind.
Gleichwohl keinerlei Beigeschmack von Stil-
übung oder Konstrukt. Statt dessen Beunruhi-
gung, Geheimnis, verschlossene Anmut: Filme
ohne Beispiel und Vorbild.

Harry Tomicek