

Zu den Filmen von Gregory J. Markopoulos und Robert Beavers

I.

Gregory Markopoulos' Filme haben wie wenige andere Werke der Filmgeschichte dazu beigetragen, träge gewordene Sehgewohnheiten zu verändern. Sie haben die immer selbstverständlicher gewordene Rezeptivität des Zusehers in neue, schöpferische Bahnen von Aufmerksamkeit, wacher Anspannung und aktiver Lese- und Entschlüsselungsarbeit gezwungen. Markopoulos' schöpferische Leistung ist nichts Geringeres als die radikale Neuschaffung filmischer Grundformen.

«Zu Beginn des Kinos besass das Filmbild ein grosses Potential. Aber mit der Einführung des Tons wurde ein Teil des Bildes in den Dienst des Tonstreifens gestellt. Aesthetisch einander entgegengesetzt, aber artistisch vereint, konnten Ton und Bild nicht jene poetische Einheit im Film erreichen, wie sie sich jeder vorgestellt hatte. Wort und Bild standen im Widerstreit, was dazu führte, dass die Bilder konventionell wurden und der Ton mehr verhinderte, als er zur Entwicklung der Filmform beitrug.»

II.

Mehr als andere unabhängige Filmmacher, die man vage unter dem Etikett «New American Cinema» zusammenfasst, ist Markopoulos von den Möglichkeiten der filmischen Erzählung gebannt. «*Twice a Man*», «*Himself as Herself*» und «*The Iliac Passion*» bewegen sich in der Tradition einer sich entwickelnden «literarischen» Handlung mit Protagonisten, aber das formale Konzept hat die kontinuierliche Linie der Bild-für-Bild-Reihung und das naive System der Realitätsabbildung mit ihren Schemata ausgespielter Szenen, nachvollziehbarer Vorgänge, sprechender Personen, überschaubarer Handlung vehement durchbrochen. In den mit kunstvollem Raffinement durchgeformten Filmgedichten Markopoulos' ergänzen einander narratives und formales Element in subtilster Weise und stehen dennoch in beunruhigender und fruchtbarer Spannung.

«Ich schlage eine neue Erzählform vor, die in der *Fusion von klassischer Montagetechnik und einem mehr abstrakten System* besteht. Dieses System bringt den Gebrauch kurzer Filmsätze mit sich, die Gedankenbilder evozieren. Jeder Filmsatz ist aus gewissen ausgewählten Filmbildern komponiert, was den harmonischen Einheiten, die in der musikalischen Komposition vorkommen, ähnlich ist. Die Filmsätze stellen untergründige Verbindungen untereinander her. In der klassischen Montagetechnik gibt es eine konstante Beziehung zur kontinuierlichen Aufnahme; in meinem abstrakten System gibt es einen Komplex unterschiedlicher Filmbilder, die wiederholt werden.»

III.

Markopoulos' Werke folgen einer Konzeption, in der die Reihung und leitmotivische Wiederholung von Einzelbildern und Toneinheiten Strukturen hervorbringen, die den Film formal in die Nähe zeitgenössischer Musik bringen. Das von Markopoulos entwickelte, durchgeformte und für ihn unverwechselbar gewordene System der «Einzelbildmontage» führt Schritt für Schritt aus einem scheinbaren Labyrinth statischer und kurz aufblitzender Einstellungen in eine neu geordnete Architektur von Handlungsteilen oder Bild-einheiten.

Die Einzelbildmontage nimmt als Grundlage die singuläre Einstellung. Das unbewegte Bild

Abrupte den Eigenwert des Sprechens nicht mindert, sondern ihn durch die Verfremdung allererst als Eigenheit hervortreten lässt. Der Ton des Films ist nach einem kalkulierten mathematischen System von Stille und Geräusch gegliedert: auf vier Minuten Regen etwa folgt eine Minute Stille, ein Donnerschlag, wieder eine Minute Stille, wieder vier Minuten Regen, wieder eine Minute Stille, wieder Donner usw. Diese Lyrik der «unabhängigen, stummen Zwischenräume» bringt Markopoulos explizit mit den Kompositionsprinzipien neuerer Musik in Zusammenhang.

Markopoulos' komplizierte Gebilde aus Einstellungen und Ton sind um so erstaunlicher, als er Montage, Ueberblendungen, Einblendungen und Doppelbelichtungen zumeist bereits in der Kamera herstellt: ein ungemein kunstvolles und bezügliches System, nicht gebändigt und nachträglich gegliedert auf dem Schneidetisch, sondern hervorgezaubert durch das Vermögen der Erinnerung und die Macht spontaner Konzeption.

V.

Robert Beavers' erste Filme entwickelten sich in enger Anlehnung an Markopoulos. Aus einer etwaigen Nachfolge oder Epigonalität ist Beavers, wie die beiden Filme «*Sotiros Responds*» und «*Sotiros (Alone)*» beweisen, in den Bereich einer völlig eigentümlichen Filmsprache eingetreten.

«*Sotiros Responds*» ist ein filmisches Gedicht über Griechenland, vorgetragen mit beherrschter Ruhe und formaler Disziplin, einer extremen Stilisierung, die das Gesehene nicht zum hymnischen Rausch, sondern zum intensiven Geheimnis werden lässt. Die kurzen Einstellungen ergeben eine Reihung, die die Bilder von Hügeln, Meer, Wolken, Häusern, Kaffeehaustischen, sacht sich bewegenden Schatten nicht zum bekannten Abbild summiert, sondern sie in ihrer befremdenden und beglückenden, so noch nie gesehenen Eigentümlichkeit hervortreten lässt. Die immer wiederkehrende Folge zweier «Zwischentitel», der Satzteile «He said, » und « he said», verleiht dem Fluss der Einstellungen den Gestus eines freien, immer wieder neu beginnenden oder zusammenfassenden Erzählens und Sprechens, das zugleich von allen einschränkenden Funktionen und fremden Zwecken, vom bildverwertenden Zwang einer «Geschichte» befreit bleibt. Die Einstellung des Oelbaums, hinter die die Wendung « he said» gesetzt ist, fügt Sprache und Bild in die stille Intensität eines Zusammenhangs, der die Substitution des einen unter das andere (von dem die konventionelle Filmrezeption zu guten Teilen zehrt) erstlich fremd und fraglich macht. Unterschied und Einheit von Sprache und ineins «sprechendem» wie sprachverschlossener Bild werden durch Beavers' Film im und als Werk neu gestiftet — und zugleich für uns in eine beharrliche Frage gestellt. Silberne Oelbäume, windbewegt. Schnitt. Sichtbarer, stummer Text: ... he said. Das Lesen des Textes liest insgeheim mit: «„Oelbäume“, sagte er.» Im Sehen findet sich so zugleich der Name für das gesehene Ding, und dieses Sehen bewegt sich namennennend-sehend durch den weiteren Film, um sich zu entdecken, wie es jeweils schon durch die Namen gehend zum Sehen der Dinge gelangt ist. Jeder Anblick der Dinge, der silbernen, verknorrten, unsagbaren Oelbäume etwa, aber zeigt aus sich, wie unaufholbar fern, zu kurz kommand der Name angesichts des Gesehenen bleibt, wie radikal eigen, in sich weisend der Anblick nur im sinnlichen Vollzug des Blickens selbst ist. Die

Markopoulos' Werke folgen einer Konzeption, in der die Reihung und leitmotivische Wiederholung von Einzelbildern und Tonseinheiten Strukturen hervorbringen, die den Film formal in die Nähe zeitgenössischer Musik bringen. Das von Markopoulos entwickelte, durchgeformte und für ihn unverwechselbar gewordene System der «Einzelbildmontage» führt Schritt für Schritt aus einem scheinbaren Labyrinth statischer und kurz aufblitzender Einstellungen in eine neu geordnete Architektur von Handlungsteilen oder Einheiten.

Die Einzelbildmontage nimmt als Grundlage die singuläre Einstellung. Das unbewegte Bild aber bietet aus sich, aus seiner Eigentümlichkeit, seinem graphischen Raster und Farbwert, seiner Komposition, seinen Strukturen, seinem im Anblick eingeschlossenen Bedeutsamkeiten, seinen Verweisungen und Gefühlsevozierungen Leitlinien zu der Kombination mit anderen Einzelbildern. Markopoulos ist der Meister der Aufspürung geheimer Bildübereinstimmungen, Korrespondenzen und Kontraste — ein Aufspüren, das zugleich die Genesis nie gekannter Zusammenhänge ist. Einzelne statische Kader werden durch Montage an andere einzelne Kader gefügt, um daraus, wie Markopoulos sagt, «unausschöpfliche architektonische Möglichkeiten» resultieren zu lassen. Einzelbilder werden in komplizierten Rhythmen zu Bündelungen mehrerer sich durchdringender Einstellungen übereinandergeblendet. Diese Ueberlagerungen bringen unbekannte, neue Formgebilde hervor. Ein dunkler Schattenrahmen dient in einer übergeblendeten Doppelbelichtung als Cash für eine lichtblaue Fläche, eine Komposition, in die sich plötzlich ein nackter, pathetisch gekrümmter Körper in erneuter Ueberblendung wie in ein dunkel umsäumtes, farblich ihn durchdringendes Himmelsrechteck lagert. Wie Klang-einheiten oder unbekannte Kristallgebilde wachsen Bilder zusammen, lösen sich zu Vereinzelnung, um in neuen Kombinationen aneinanderzustossen oder sich zu durchdringen.

«Ich verwende die Einzelbildmontage, um die intellektuelle Idee des Films zu entwickeln — auf vielen Ebenen. Am Anfang meines Filmes mag es so wie in der Literatur sein: ein Charakter wird geschildert. Am Ende meines Filmes mag dann etwas völlig anderes daraus geworden sein, eine Form, die nichts mehr mit den Charakteren zu tun hat, vielmehr eine Art Metapher ist oder eine Struktur, die man auch in der Poesie findet. Die Einzelbildmontage ist so etwas wie eine Leitlinie, ein Leitmotiv.»

IV.

Der formalen Neuordnung des Bildes gemäss verändert Markopoulos nicht minder radikal die Funktion des Filmtons. «Um die Bilder, die ich höchst kompliziert konstruiert hatte, nicht zu verletzen, musste ich die Worte und Sätze unterbrechen.» Der Dialog von «Twice a Man» ist zerstückelt in rhythmisierte Einheiten, wobei das

Oelbäume, windbewegt. Schnitt. Sichtbarer, stummer Text: ... he said. Das Lesen des Textes liest insgeheim mit: «„Oelbäume“, sagte er.» Im Sehen findet sich so zugleich der Name für das Gesehene Ding, und dieses Sehen bewegt sich namennennend-sehend durch den weiteren Film, um sich zu entdecken, wie es jeweils schon durch die Namen gehend zum Sehen der Dinge gelangt ist. Jeder Anblick der Dinge, der silbernen, verknorrten, unsagbaren Oelbäume etwa, aber zeigt aus sich, wie unaufholbar fern, zu kurz kommend der Name angesichts des Gesehenen bleibt, wie radikal eigen, in sich weisend der Anblick nur im sinnlichen Vollzug des Blickens selbst ist. Die Verwiesenheit von Ding und Name, die zugleich wechselweise Unaufholbarkeit und unüberbrück-

barer Unterschied ist, ist in «Sotiros Responds» zum Thema geworden — zum Thema, das der reize Film selbst ist. Seine Rezeption lässt die Verwiesenheit und den Unterschied von Sinnlichkeit und Sprache im Zuseher visuell bewusst werden.

VI.

«Sotiros (Alone)» will Beavers nachdrücklich im untrennbaren Zusammenhang mit «Sotiros Responds» gesehen wissen: zum preisenden Grundton, zur Natur des Stüdens und zur befreienden, heiteren Bildgestimmtheit des Griechenlandfilms steht die verzweifelte, ichbezogene Intensität, der esoterische Charakter von Hellsicht und Befremdung, die allesdurchdringende Gegen-

Beissender Report neurotischer Männlichkeit



wa. Bei seiner gegenwärtigen Wiederaufführung nach sechs Jahren ist Mike Nichols' «Carnal Knowledge» im Zürcher Kino *Commercio* zum Erfolg geworden. Der vom satirischen Cartoon herkommende Jules Feiffer («Little Murders») hat Verhaltensweisen und Beziehungen zweier College-Freunde zu Frauen über zwei Jahrzehnte hinweg skizziert. Zurück bleibt ein ätzendes Bild männlicher Neurotik in verschiedenen Varianten, ein tristes Bild verfehlten Rollenverhaltens vor dem

Hintergrund des amerikanischen Alltags, dem die ebenso schnoddrige, gläubige wie verzweifelte Suche nach einem Bild weiblicher Vollkommenheit gegenübersteht. Reportartig nagelt Nichols seine beiden glänzenden Hauptdarsteller Jack Nicholson und Art Garfunkel (im Bild mit Candice Bergen) vor dem Zuschauer gewissermassen in langen, beobachtenden Sequenzen fest und setzt sie eigenwillig und intensiv dessen eigenen Erfahrungen aus.

wart der nördlichen Stadt in bewusstem Kontrast. Immer wieder rückt der Filmmacher in «Sotiros (Alone)» selbst ins Bild: wie in zersüchtigten Fragmenten selbstquälerischer Spiegelung. Ein Ohr, niedergesehen rot leuchtend im Gegenlicht. Eine nackte Kniescheibe, unerwartlich im ersten Augenblick, die ganze Leinwand füllend. Ein sich hebender, senkender Nabel in weicher Schwarzblende. Ein geröteter Augapfel wie ein unbekannter Gegenstand. Ein dünner, schwarzer Strich teilt den Bildkader in zwei Hälften; spiegelbildlich verkehrt taucht eine riesige Fingerspitze am linken und rechten Bildrand auf und berührt den trennenden Mittelstreif. Ein Klima fragender, suchenden Betastens beherrscht auch das gesamte Filmpoem: die erblickbaren Partikeln der Welt — Teile einer Mauer, eines Badezimmers, einer in blaues Dämmerlicht getauchten Häuserzeile, eines graublauen winterlichen Teiches — enthüllen, ähnlich dem Blick auf den eigenen Körper, eine unheimliche, befremdende Dichte und Verschlossenheit des Dinghaften, eine Undurchdringlichkeit, die den optischen Reiz der Epidermen als nicht einzuordnende, beklemmende Eigenheit hervortreten lässt.

VII.

Leitmotivisch kehren Bilder einer Hand, die eine am Stativ befestigte Filmkamera schwenkt, und Bilder eines riesengrossen, von ganz nah aufgenommenen Auges wieder: das kinematographische Poem ist nicht nur eine visuelle Studie des Beisichseins, des solipsistischen Blicks, sondern ein tagebuchartig intimer Reflex auf den Zusammenhang von Einsamkeit, Schauen, Filmen.

Beavers' Filme basieren auf der Intensität statischer Einzelbilder (nur gelegentlich bewegt sich die Kamera), auf den graphischen Werten der variierenden Schärfe oder Unschärfe der Einstellung, auf der extremen Isolierung und Vergrößerung des Dinghaften, einem Vorgang, der jeweils eine optische Neu-Interpretation der Gegenstände miteinschliesst. Die Montage Beavers' lässt verfeinerte Farbfolgen entstehen: «Sotiros (Alone)» etwa ist auf den Kadenzonen von verblassendem Safran, Blutrot, Grün und stumpfem Blau der «Aussenaufnahmen» aufgebaut.

Rhythmisierte Blöcke von Stille und Geräusch (tropfendes Wasser, Strassenlärm, Scheuern) sind den Bildern asynchron unterlegt. Der unabhängige, autonome Ton, gegliedert wie Musik oder wie das akustische Material eines Gedichts, tritt so in einen eigenwertigen, «sprechenden» Bezug zum Bild. In «Sotiros (Alone)» unterstreichen Fragmente von Musik (z. B. die gesungene Verbindung «Das Wasser ist Blut...») die beunruhigenden, zugleich konzentriert stillen Folger der Einstellungen. Beavers' filmische Sätze lassen die Bilder wie Prototypen hervortreten, laden die Montage auf jeden vernutzenden Teil eines ausserfilmischen Erzählzusammenhangs verzichten. Frei von Funktionalität, weisen die Bilder nur mehr in sich und ihr Geheimnis. Harry Tomicek