

K.Wyborny
Literatur und Film - ein neuer Umgang
Entwurf zu einem kurzen Vortrag im Literaturhaus Hamburg am 25.6.2003

Guten Abend meine Damen Herren, willkommen im Literaturhaus, zum Auftakt unserer kleinen Veranstaltungsserie über Architektur Literatur und Film. Ich möchte Frau Keller für ihre Gastfreundschaft danken, und Johanna Salfner und vor allem Antje Flemming für ihr Wirken im Hintergrund, aber auch der Filmförderung Hamburg, dort insbesondere Frau Huber, Reinhard Hinrichs und Marie-Anne Bergmann, ohne deren Hilfe die meisten der hier gezeigten filmischen Arbeiten kaum hätten entstehen können, und dann noch dem Metropoliskino und dort vor allem Heiner Roß, Felix Sonntag und Martin Aust.

"Architekturen in der Zeit - Architektur, Literatur und Film ein neuer Umgang" heißt das Thema dieser Veranstaltungsserie, wobei die meisten von Ihnen längst begriffen haben, daß wir dieses Bild von der Architektur in der Zeit als Analogie benutzen. Wenn man nämlich Filme zusammenschneidet, fügt man die Bilder nämlich als Bausteine ganz ähnlich aneinander, wie man in der Architektur Bausteine aufeinanderstapelt. Dabei werden der Phantasie der Architekten durch gewisse Anforderungen an die Stabilität ihrer Gebäude Grenzen gesetzt, die vor allem mit dem stets von oben nach unten ziehenden Phänomen der Gravitation zu tun haben. bei filmischen Architekturen, die naturgemäß flüchtiger sind, ist dieses einschränkende Phänomen die Zeit selbst, ebenfalls eine geheimnisvoll gerichtete Größe, die bei der prinzipiellen Flüchtigkeit der visuellen Erfahrung erhebliche Anforderungen an die Stabilität zeitlicher Konstrukte setzt. Denn unter dem Einfluß der Zeit gilt es den Bildraum ebenso sorgfältig gegen Einsturzmöglichkeiten zu konstruieren und abzusichern, wie man es in der Architektur mit dem Bauvolumen unter dem Einfluß der Gravitation machen muß.

Näheres dazu gleich in unserem heutigen Symposium, zu dem ich herzlich Herrn Zielinski von der Kunsthochschule der Medien Köln begrüße, der dabei sein prachtvolles Buch über die Archäologie bzw. An-Archäologie der Medien vorstellen wird, und Heinz Emigholz von der Universität der Künste Berlin. Mein Name ist Klaus Wyborny.

Wir stellen uns den Abend so vor, daß erst Herr Zielinski etwa eine halbe Stunde sein Buch vorstellen wird, wobei er insbesondere auf unser Thema Bezug nimmt, dann werden ich etwa 15 Minuten etwas zum Thema Literatur und Film vortragen, dann Herr Emigholz ebenfalls etwa 15 Minuten zum Thema Architektur und Medien, und schließlich wollen wir uns noch für vielleicht eine halbe Stunde zusammensetzen und das Thema gemeinsam vor ihnen näher erkunden. Das Ganze ist wie gesagt die Auftaktveranstaltung für eine Serie, die Beispiele für einen neuen Umgang von Architektur Literatur und Filmen vorstellen wird, morgen Nachmittag zwei Filme von Heinz Emigholz, einer über die Brücken Maillarts, der andere über die Banken Sullivans. Morgen abend zeige ich hier Ausschnitte aus meinem Neuen Film Sulla und stelle ihn im Rahmen einer Romanserie mit dem Titel Comédie Artistique vor, Mittwoch Nachmittag versuche ich im Metropol über das Thema objektiver und subjektiver Raum zu sprechen, Mittwoch Abend dann wieder hier im Literaturhaus wird Heinz Emigholz sein neues Buch Das schwarze Schamquadrat vorstellen, Donnerstag abend spricht Harald Bergmann im Metropol über Architekturen im Dokumentarfilm und den Glanzpunkt stellt ganz gewiß die Hamburger Premiere von "Goff in der Wüste" dar, der neue Film von Heinz Emigholz, der grade auf der Berlinale Premiere hatte. Gut, damit denke ich, kann ich das Podium Herrn Zielinski überlassen, vielen Dank und viel Spaß.

0) Vielen Dank, Siegfried, nach dieser fulminanten Tour de Force möchte ich jetzt, wie angekündigt, ein bißchen über die mannigfaltigen Beziehung von Literatur und Film sprechen, über Parallelen und auch gewisse Gegensätze, gestatten Sie mir daß ich das, in sechs wesentlichen Punkten zusammengefaßt, ablese, weil das Thema so komplex ist, daß ich bei freiem Sprechen unweigerlich mäandern würde, und das Ganze schnell eine Stunde dauerte, ohne daß ich es bemerken würde. Ich beginne mit einer Bemerkung Maya Derens, die direkt ins Thema führt:

"Als ich eine Kamera in die Hände bekam," schreibt sie 1950, "war es, als würde ich heimkommen. Als würde ich tun, was ich schon immer wollte, ohne es in Worte übertragen zu müssen"

Und in der Tat, auf den ersten Blick scheint es sehr leicht zu sein, mit einer Kamera die Wirklichkeit abzubilden. In der Literatur muß man sich schon etwas mehr anstrengen. Wie funktioniert dabei eigentlich das Übertragen der Wirklichkeit in Worte? Als Beispiel möchte ich dazu als erstes das simple Video eines Gartens zeigen

1) - Vorführung des Videos "le jardin d'Anne" dazu:

Wie verwandelt man zum Beispiel diesen Garten in Worte? Als Referenz möge eine Beschreibung von Van Gogh dienen, in seinem letzten Brief beschreibt er seinem Bruder nämlich so einen Garten:

Der Garten Daubignys

im Vordergrund grün und rosa Gras

links ein Gebüsch grün und lila und ein Baumstumpf mit weißlichem Laub In der Mitte ein Rosenbeet. Rechts ein Gatter eine Mauer und die Mauer überragend ein Haselnußstrauch mit violetterm Laub.

*Dann eine Fliederhecke eine Reihe kugelförmig geschnittener gelber Linden. Das Haus selbst im Hintergrund rosa mit einem bläulichen Ziegeldach. Eine Bank und 3 Stühle eine Gestalt in Schwarz mit gelbem Hut und im Vordergrund eine schwarze Katze
Himmel grün blaß.*

(van Gogh¹)

Wie funktioniert das: erst gewissermaßen eine Totale - der Garten Daubignys, wo man eine gewisse Gesamtvorstellung bekommt, dann eine Reihe von Details, die durch Begriffe wie links, Mitte, im Vordergrund, in räumliche Relation zueinander gesetzt werden. Die Details wirken in ihrer Aneinanderreihung konstruktiv und setzen das Bild langsam zusammen, in Form, könnte man sagen, einer allmählichen Verdichtung. Das Verfahren hat erstaunlich viel mit filmischen Vorgehensweisen gemein, wenn man das Geschehen nicht nur in einer einzigen Totale zeigen möchte. Wenn man mit so einer Totalen beginnt, kann man genau wie van Gogh einfach in Untersegmente hineinspringen, mit dem Vorteil, daß man die räumlichen Relationen weglassen kann. Beginnt man dagegen nicht mit der Totale, hat das Verfahren dagegen zunächst etwas sonderbar Haltloses und Geheimnisvolles, man weiß nicht welche Bezüge die Details zueinander haben, es entsteht eine konstruktive Montage, die in ihrer verdichtenden Form lyrischer wirkt, als die von der Totalen ausgehende Zerlegung, der etwas Sachlicheres innewohnt.

¹ Anlage zu Brief Nr. 651 vom 23. Juli 1890; neu übersetzt unter Berücksichtigung der ursprünglichen Zeichensetzung und der Leerräume zwischen manchen Worten und Sätzen

2.) Diese Vorgehensweise, die von der Totalen ausgeht und dann in Untersegmente springt, ist, und jetzt komme ich zum zweiten Punkt, auch in Spielfilmen üblich, wobei es dann gewöhnlich zu Dialogen zwischen Bildteilen kommt, den sogenannten Personen. Das ist heute die Hauptfigur beim Schnitt von Spielfilmen, interessant daran ist, daß sie in der Literatur schon um 1830 voll ausgeprägt war. Stellen Sie sich nämlich einfach mal vor, dieser Garten sei ein belebter Salon, in den nun einige neue Personen eintreten. Bei Balzac können wir dazu in dem Roman "Die Kleinbürger" lesen²:

Es beginnt gewissermaßen mit einer Totale und einem ersten Ranschnitt:

x₁ = "Als sie in den Salon trat, sah sie den Abbé Gondrin im Mittelpunkt eines großen Kreises, den fast die ganze Gesellschaft um ihn gebildet hatte, und als sie sich ihm näherte, hörte sie, wie er sagte:

dann eine Großaufnahme des Abbé:

x₂ = "Ich danke dem Himmel, daß er mir diese Freude hat zuteil werden lassen...."

dann ein Rücksprung auf eine Naheinstellung von Celeste mit einem folgenden Schnitt auf Frau Thullier:

x₃ = Den Arm unter dem ihrer Patin, stand Celeste einige Schritte von dem Priester entfernt. An seinen Lippen hängend, so lange er redete, preßte sie Frau Thuilliers Arm und sagte....

dann eine Reihe von Dialogen, bei denen hin und hergeschnitten wird, und schließlich wieder einer Totalen:

x₁ = Nach diesen Worten nahm der Abbé seinen Hut und verließ den Salon.

Nach diesem simplen Verfahren läßt sich vieles der realistischen Literatur bis etwa 1850 plausibel in Film verwandeln. Aber schon mit der gewöhnlich Flaubert zugeschriebenen Erfindung des radikal subjektiv empfunden Dialogs geraten wir an Grenzen. Dazu ein simples Beispiel aus Madame Bovary, bei dem sich die Heldin nach einem kurzen Dialog mit ihrem Liebhaber, dem den höchst begehrenswert duftenden Rodolphe Boulanger, zu einem verbalen Ausbruch versteigt, in der sie seine Liebe hinterfragt und der wie folgt endet:

"Ich bin deine Magd und deine Geliebte! Du bist mein König! mein Abgott! Du bist gut! so schön! so klug! so stark!"

dann folgt der Sprung in die angesprochene Subjektivität des so Adressierten. Es heißt:

"Er hatte das alles schon so oft gehört, daß es für ihn nichts Besonderes mehr war. Emma glich allen Geliebten, und der Zauber der Neuheit fiel nach und nach von ihr ab wie ein Kleid und ließ die ewige Eintönigkeit der Leidenschaft, die sich immer derselben Form und Sprache bedient, in ihrer ganzen Nacktheit sehen." -

² H. de Balzac, "Die Kleinbürger", Rowohlt Berlin, deutsch von Hugo Kaatz, Band 2, S. 276f

(Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Moeurs de Province*, erstmals vollständig in Buchform erschienen 1857, deutsch von René Schickele und Irene Riesen, Diogenes Verlag Zürich 1979, S.224 f)

Es ist klar, daß man dies nur sehr mühsam in visuelle Werte umsetzen kann, unmöglich ist es aber vielleicht nicht, mehr zu diesem sehr interessanten Thema, bei dem man sehr lange verweilen könnte, morgen Abend bei Sulla.

Jetzt möchte ich aber lieber noch einmal auf van Goghs Bildbeschreibung zurückkommen: Schon hier stellt sich eine entscheidende Frage: Wie kommen die Details uns eigentlich zu Bewußtsein und manchmal sogar zu Worten?

3.) Die älteste, und damit sind wir beim dritten Punkt, einigermaßen unseren heutigen Vorstellungen entsprechende Bildtheorie verdanken wir dem lateinischen Dichter Lukrez, übrigens ein Zeitgenosse Sullas, mit dem sich der Film morgen befaßt. Und es ist bis auf den heutigen Tag fast schon die beste. Lukrez geht davon aus, daß die Welt aus kleinsten Partikeln besteht, der sogenannten *primordia*, in etwa unseren Atomen, und das gilt auch für Lebewesen, inklusive uns Menschen, da ist Lukrez radikaler als selbst die modernsten Medientheoretiker. Diese Vorstellung und auch die darauf basierende Bildtheorie geht vermutlich auf die vorsokratischen griechischen Philosophen Leukipp und Demokrit zurück, von denen aber nur noch erhalten ist, was in dieser Schriftrolle steht, kümmerliche Fragmente, so daß wir einzig auf Lukrez angewiesen sind. Lukrez behauptet nun, die Materie hätte die Eigenschaft, fortwährend flache, aus einer Korpuskelschicht bestehende Bilder abzusondern: "*membranae*", dünne Häutchen, nannte er sie, häufig auch "*simulacra*" (ein Begriff, den Baudrillard oft benutzt), und die uns dann in die Augen dringen, in etwas also wie Rauch, das ist ein den Sachverhalt erläuterndes Bild von Lukrez, den ein schwelendes Objekt ausstößt. So lächerlich das lange Zeit erschien, außer vielleicht bei selbstleuchtenden Objekten, aber auch Glühwürmchen, seit uns die Quantentheorie offenbarten, daß Licht tatsächlich aus Teilchen, den sogenannten Photonen besteht, gewann Lukrezens Theorie erstaunliche Aktualität. Wenn man nämlich in den spezifischen Reflektionseigenschaften der Objekte das Wesen ihrer visuellen Präsenz entdeckt, braucht man sich nur noch eine Lichtquelle hinzuzudenken, und schon funktioniert das Modell. Berücksichtigt man, daß sich im Auge des Betrachters tatsächlich dünne Häutchen aus Molekülen auf der Retina ablagern, bleibt eigentlich nur noch zu klären, wie dieses Häutchen dann von unserem Gehirn in seine Bestandteile zerlegt wird. Dabei sind allerdings, man nennt das Mustererkennung, auch die modernsten Neurowissenschaften schnell mit ihrem Latein am Ende. Gewiß spielt zumindest im menschlichen Universum auch Sprache dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle.

4) Insofern lohnt sich, viertens, vielleicht die Lukrezsche Theorie auszuweiten, und zu sagen, daß manche Gegenstände der Welt nicht nur Bilder sondern auch Worte absondern, wobei man sich das vielleicht so vorstellen kann, daß die Dinge die Worte speichern, mit denen sie von anderen bereits benannt worden sind, unser Spracherwerb geht ja zum Teil auf diese Weise vor, so daß das Wiedererkennen beim Erkennen eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. Insofern können wir als Dichter vielleicht Menschen bezeichnen, die für diese sprachlichen Abstrahlungen der Dinge besonders empfänglich sind.

Relativ dicht an diesem naiven Wahrnehmungsmodell, schreibt der Dichter Gerard Manley Hopkins als Zwanzigjähriger am 3. Mai 1864 in sein berühmt gewordenes Tagebuch - in dem sich einige der spektakulärsten Beispiele von sprachlicher Landschaftserfassung sammeln :

"Staunton Harcourt (...) - Zauberischer Ort (...); Weiden, liebliche Ulmen. Ein Becken tintenschwarzen Wassers mit Blättern darin. Senkrechtes kürzliches Gras. Obstgärten wo die Baumstümpfe mit der üblichen weißen Mischung beschmiert waren, was immer es ist, eher erfreulich sonst. Primeln, groß, an einem nassen, kühlen, schattigen Ort. - Auf dem Weg die Felder gelb von Schlüsselblume und Löwenzahl. Fand purpurnen Orchis, der die Blumen vom Grund öffnet, dann aufwärts schiebend den Stiel hebt. (GMH, Journal, in einer Übersetzung von Peter Waterhouse, Residenz Verlag Salzburg 1994, 244 f)

5.) Aber mit diesem simpel aufzählenden Beschreiben ist es, fünftens, aber nicht getan. Das Grundproblem besteht dabei (wie bei der Mustererkennung) immer darin, daß man dabei aus dem Eins, dem Ist oder dem Seienden des Parmenides, auch ein bemerkenswerter vorsokratischer Denker, dem griechischen "*esti*", worin die Welt ein unteilbares Kontinuum ist, etwas heraus schlagen muß, Hopkins benutzt dazu das Wort "Inscape" statt landscape, mit könnte es im deutschen als In-Bild bezeichnen, worin einen die Details mit "instress", also gewissermaßen "Inwucht" treffen. Diese Isolierung von Einzelfnem, und sei es so simpel wie ein Stuhl oder ein Tisch, stellt übrigens auch die Physik vor keineswegs schon gelöste Probleme, für die es nur in Ausnahmefällen - in der Regel heftig umstrittene - Formalismen gibt.

Van Gogh löste es bei seiner Beschreibung des Gartens von Daubigny, indem er nicht vom Kontinuum des Gartens selbst ausging, sondern von dem Bild, das er davon angefertigt hat. Dadurch erreicht sein Beschreibung eine farbige Intensität, die sonst nur großen Dichtern erreichbar ist. Dabei geht er gewissermaßen von vorgefertigten Werkgruppen aus, - jede der Wortgruppen, mit denen er sein Bild (und damit den Garten) beschreibt, bezeichnet zugleich einen Arbeitsakt, bei dem er sich ausschließlich diesem Untersegment gewidmet hat: die Bank, die Hecke, die Katze, sie alle wollten gemalt sein, sie alle hat er daher so weit in ihrer Essenz erkannt, wie es ihm nur möglich war. Die gleiche Bewegung finden wir bei Hopkins am

19. Dezember 1872 (acht Jahre später, nun also als bereit 28-jähriger), in einer Form, die die nackte visuelle Präsenz radikal überschreitet und ins Herz der Literatur selbst führt:

"Unter einem dunklen Himmel spazierend am Fluß bei Brockennook. Dort war alles traurigfarben und die Farbe sprang ins Auge, rote und blaue Steine in den Flußstränden hervorgehoben durch weiß-blaue Schneeflecken, das ist/ Schnee der ganz weiß und tot ist aber doch scheint es wie wenn irgendeine blaue oder lila Blende ihn maskierte irgendwo zwischen ihm und dem Auge: ich habe es oft bemerkt. Die Wölbungen und Kogel der Flußsände waren hervorkonturiert und - vergoldet von Rüsche um Rüsche aus Schnee - man muß sie sehen (...) - Wo der Schnee wie in einem Feld liegt kann das Damaszieren von weißem Licht und silbrigen Schatten tatsächlich beobachtet werden bis Leuchten und Brillanz ganz untergehen in einer Verwirrung von Schatten und im weißesten aller Dinge der Sinn für Weiße verlorengelht, aber bei kürzerem Hinblick sehe ich zwei Grade darin - den dunkleren, dem Himmel gegenüber, und den lichterem in den winzigen Klippen und Abhängen wo der Schnee gebrochen oder zu Massiven gehäuft ist, die vielleicht die Sonne einfangen oder jedenfalls gradliniger das Auge treffen und vergoldet von einem Bogen Leuchten, wie der Schweiß in der feuchten Höhlung zwischen den Augenbrauen und den Augenlidern an einem heißen Tag oder in der Weise wie das Licht einer Kandeale (Kerze) die Tommy den anderen Morgen im dunklen Refektorium mit seiner Hand schirmte die gleichen Schalen der Augen und die Kluft der Nasenlöcher und die Fläche des Kinns und den Flaum auf den Wangen herausstrich in lebhaften Blättern aus Gold. (S.165 f)

Auch hier Werkgruppen, denen er seine genaue Aufmerksamkeit widmet, die Gegenstände sprechen ihn nicht direkt an, sondern mit Wucht sein empfängliches Betrachten, wobei weit über das konkrete Objekt hinausgewiesen, und zu äußerst subjektiven, manchmal sogar erotisch aufgeladenen Phänomenen parallelgesetzt wird. Die Welt ist also ein kontinuierliches Ensemble, bei denen man "Einsichten" gewinnt, "inscapes", und hier schließt sich der Kreis zu Maya Deren, für sie wurde die Kamera zu einem Werkzeug, mit dem man ebenfalls solche Einsichten herstellen kann. Nicht die Totale, nicht der euklidische Raum, ist der wesentliche Ort, sondern die Einsichten, die innerhalb von ihm möglich sind, das läßt sich schon an diesem simplen Filmbeispiel hinter mir ablesen.

6) Bleibt, sechstens und damit kommen ich zum Schluß, die Frage, inwiefern das alles noch zeitgemäß ist. Wenn man nicht mit einer Totale so eines Gartens in der Art eines Photos, von sagen wir Candida Höfer oder Jeff Wall, zufrieden ist, soll man es doch dreidimensional in Form eines Computermodells speichern, durch das der Benutzer dann nach Belieben navigieren kann, um so neue Einsichten zu gewinnen. Das klingt hochvernünftig, leider stellt sich nach einigem Rechnen heraus, daß der Computer der so einen Garten in all seinen Details, auch den mikroskopischen und denen der DNS, die allein ihm seine Lebendigkeit verleihen würden, auf der Basis von Silizium die Größe des gesamten Universums haben müßte. Deshalb werden wir bis auf weiteres statt eines Photos oder so einen Computersimulation weiter mit realen Gärten begnügen, die ihre Besitzer und Benutzer durch eigenes Arbeiten zu zahllosen Einsichten über die Natur des Lebendigen verhelfen, die die des auf Siliziumbasis möglichen um Zehnerpotenzen überschreiten. Und das leitet vielleicht schon ganz gut zum nächsten Beitrag über. Denn das heißt keineswegs, daß sich das Visuelle erschöpft hat, grade in den Filmen von Heinz Emigholz werden sie entdecken, daß bestimmte Objekte, mit immer neuen visuellen Einsichten, mit Inbildern voller hopkinscher Inwucht, durch die Filmphotographie eine lyrische Intensität bekommen können, die wiederum mit Sprache kaum oder gar nicht zu erreichen ist. Vielen Dank