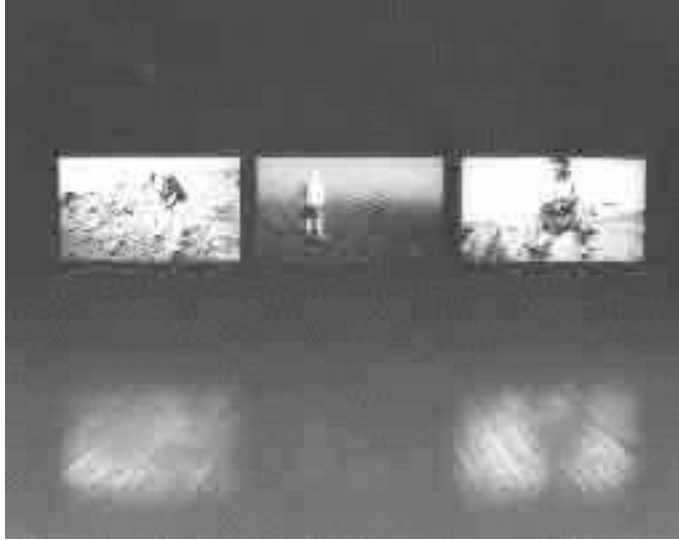


2 Vom Kubismus filmischer Blickwinkel

Gedanken zu *Three Windows* von Nicolas Humbert und Werner Penzel



In einem schwarzen Raum sind an einer der Längsseiten drei Leinwände, jede schätzungsweise in der Proportion 1.75:1, zu einem Fries montiert worden. Die Projektionsfläche erhebt sich – auch das im Unterschied zum üblichen Kinoarrangement – nur wenig vom Boden, und das Publikum sitzt auf einer einzigen Bank an der gegenüberliegenden Wand oder steht im Raum herum. Die Farbtemperatur der einzelnen Schwarzweiß-Projektionen ist nicht ganz ausgeglichen, sodass die linke Leinwand leicht ins Rötliche geht und die rechte etwas grünelt, und auch der Ton ist stellenweise schadhaft. Gezeigt wird *Three Windows* (1999) als Endlosband mit

einer Dauer von 40 Minuten, und genau besehen handelt es sich dabei um ein nur sanft profaniertes Tryptichon. Dass dessen „drei Bildebenen ein neuartiges, einmaliges Gefühl von Gleichzeitigkeit“ erzeugen, wie von der Museumsleitung behauptet wird, beruht allerdings auf Uniformiertheit. Hat doch bereits im Jahre 1927 Abel Gance die zwanzigminütige Schlusssequenz seines epochalen Films *Napoléon* identisch konzipiert, und das um einiges einfallsreicher. Dennoch kann nicht bestritten werden, dass gerade im Spiel mit der Gleichzeitigkeit der wesentlichste Reiz dieser Installation liegt, der sich erst noch dank seiner Professionalität wohltuend vom üblichen Gemurkse in dieser Kunstsparte unterscheidet.

Es sind im Wesentlichen drei Prinzipien, die das Werk strukturieren, von denen immerhin zwei interessant sind: die Bildung von Simultanräumen und das Atmenlassen der Bilder über ihre jeweiligen Einstellungsgrenzen hinweg.

Fünfmal im Film wird mit einem einfachen, aber höchst effektiven Mittel der Raum wie bei den kubistischen Malern aufgespaltet. Drei Kameras zeigen den gleichen Ort von verschiedenen Standpunkten, die in streng geometrischen Verhältnissen, zumeist im rechten Winkel, zueinander stehen. Dass diese Einstellungen zeitlich synchronisiert sind, ja sogar die Tatsache, dass es sich überhaupt um Ansichten von ein und demselben Ort handelt, wird allerdings erst in dem Moment deutlich, da eine Person sich durch diese Räume bewegt. Dabei erreicht oft eine simple Vertauschung der Reihenfolge – jemand taucht links auf, springt dann zur dritten Leinwand rechts hinüber, um erst von dort in der mittleren zu landen –, dass schon die einfachsten räumlichen Verhältnisse überraschend labyrinthisch wirken. Auf diese Weise entsteht eine reizvolle Spannung zwischen dem Versuch des Zuschauers, den Ort mit Hilfe der Bewegungsanschlüsse zu rekonstruieren, und den dennoch unlogisch wirkenden Raumbeziehungen, die die filmische Auflösung (und zwar ebenso suggestiv) im Betrachter hervorruft. Eine schöne Anwendung dieses

Effekts ergibt sich, als der alte Dichter – es ist der nordamerikanische Poet Robert Lax – sein Haus verlässt. Das mittlere Bild zeigt zunächst seine Augen in extremer Großaufnahme, dann ein auf einem Tisch zurückgelassenes Löffelchen (eine Einstellung übrigens, die auf eine frühere Simultanszene mit einem Absinthglas zurückverweist). Dazu erscheint auf der linken Leinwand ein Stilleben mit Stuhllehne, über der ein Strohhut hängt. Und etwas später komplementiert eine weitere *nature morte* mit Spazierstock rechts die symmetrische Gesamtanordnung. Beide Eckbilder bleiben für lange Zeit so ereignislos wie Standbilder, bis nach immerhin siebzig Sekunden die Hand des Dichters plötzlich links auftaucht und zum Hut greift, um dann mit einer schön getimten Fermate auch rechts zu erscheinen, um dort den Stock zu fassen. Dazu erklingt mit der Stimme des mittlerweile Vierundachtzigjährigen eine Jugenderinnerung des Dichters. Raffiniert wird dadurch eine Spannung zwischen einer gerade durch ihre Simultaneität betonten Präsenz der Bilder und dem rückblendenden Text erzeugt. Ein anderes Mal etabliert sich bruchlos eine Gleichzeitigkeit zwischen den optischen und akustischen Ebenen: Sobald im poetischen Kommentar von Türen und Fenstern die Rede ist, werden sie auch mit schöner Naivität gezeigt. Sogar der verhangene Himmel im Text ist optisch beglaubigt, sodass man gern auch der Zeitangabe – vier Uhr nachmittags – vertraut. Doch dann bricht das mittlere Bildfenster aus der Synchronität aus und zeigt das nächtliche Meer im Mondlicht. Damit fällt der Fluss der Bilder ruckartig wieder in eine klassische Kontrastmontage zurück.

Möglich ist das schon, gewiss, nur zeigt sich darin etwas durchaus Symptomatisches: Die beiden Regisseure verschenken immer wieder die Chancen, die in ihrer an sich vorzüglichen Konzeption stecken. Denn die Stärke von *Three Windows* ist gerade nicht die altbekannte assoziative Montgearbeit, wo – auch das gibt es hier – das Bild eines vorbeifahrenden Motorrades mit dem eines kaputten Autos konfrontiert wird. Nein, es ist vielmehr ein subtiles Changieren zwischen sehr ähnlichen (oft auch sehr ähnlich kadrierten) Einstellungen; ein Effekt, den ich vorhin mit einem ‚Atmen zwischen den Bildern‘ zu umschreiben versuchte. In feinstgliedrigen Korrespondenzen liegt der Zauber dieses Films, nicht in am Schneidetisch herbeimontierten Beziehungen oder Aussagen. Aber die beiden Filmemacher negieren diese Einsicht (so es bei ihnen eine ist) fortwährend. Bereits das Prinzip der Simultanräume manifestiert sich mehrmals ohne große Variation, seine Möglichkeiten werden somit gar nicht erst wahrgenommen, geschweige denn entfaltet. Wie unvergleichlich spannender wäre es gewesen, statt mit einem harten Schnitt aus der überraschenden Synchronität herauszuspringen, die Zeit fließend wieder auseinanderdriften zu lassen. Statt also plump in die Mondnacht zu wechseln, hätte zum Beispiel der Zeitverlauf in einer der drei Einstellungen unmerklich beschleunigt werden können, sodass in diesem Bildfenster die Nacht früher anbricht als in den soeben noch als exakt synchron gezeigten beiden anderen.

Ähnlich Verpasstes lässt sich auch an Hand der Sequenzen feststellen, die jenes Atmen zwischen den Bildern noch expliziter thematisieren. Schauen wir uns diese etwas näher an. Das mittlere Bild zeigt eine Straße, durch die sich ein spazierender Robert Lax von uns entfernt. Da erscheint im rechten Bild, der Zentralperspektive des mittleren entsprechend, eine Katze, die dem Dichter ebenfalls nachzuschauen scheint. Ein Schuss ertönt, und blitzschnell schaut die Katze über die Schulter zurück in unsere Richtung. Kurz darauf blickt ein Bauer im Mittelbild lange direkt in die Kamera, um dann, mit der für diesen Film so typischen Echowirkung, neugierig (genau wie die Katze) ins rechte Off zu schauen. Es ist, als würde sich in dem zu dieser Zeit aus-

nahmsweise schwarzen Bildfenster etwas für uns noch nicht Sichtbares ereignen. Und schon wird es aufgeblendet ...

Geradezu im wortwörtlichen Sinne atmen die Bilder, wenn Wind durch sie hindurchfegt. Rechts durch einen Türvorhang, links durch dürres Laub, und in der Mitte wirbelt in andauerndem Auf und Ab eine Plastiktüte ein Paar Stufen über die Stufen; das alles steckt voller zufälliger Korrespondenzen, denen in der Montage unauffällig nachgeholfen wurde. Dann findet das Wirbeln sein Echo, diesmal im raschen Blättern durch die Notizbücher des Dichters; ein Ereignis, das rechts anfängt, sich aber bald über das ganze Tryptichon ausbreitet, um am Ende gleichzeitig dreimal auf der gleichen Buchseite zur Ruhe zu kommen. Glänzend ist das gemacht! Gar kein Zweifel.

Aber das sind lediglich zwei Momente. Auch hier unterbleibt also jede wirkliche Weiterentwicklung. Und so füllt sich der Rest des Films mit den üblichen Bildassoziationen. Da schläft im Mittelfeld der Dichter in Nahaufnahme, während links und rechts zwei nächtliche Fähren ablegen, als wären es Traumbilder. Nur, für eine wirklich interessante Assoziationsarbeit sind sich die Bilder, aus denen der Film gebaut ist, zu ähnlich und erst noch – man muss es sagen – allzu kunstgewerblich geraten, sodass manchmal der Eindruck entsteht, in einem beliebigen Fotomagazin der sechziger Jahre zu blättern. Und manche Möglichkeiten sind verschenkt worden. So mischt sich unter die meist vom Stativ aus gedrehten Einstellungen, die flächig einfache geometrische Verhältnisse hervorheben, gelegentlich eine Handkamera. Obwohl einigermaßen ruhig gehalten, hebt sich diese dennoch stilistisch klar von ihrer Umgebung ab. Nun würden gerade die so erzeugten kleinen Rückungen und Instabilitäten hervorragend zum Prinzip der atmenden Bilder passen. Man stelle sich etwa vor, wie sich hin und wieder jene sanfte Bewegung innerhalb der Einstellungen über die ganze Projektionsfläche ausweiten könnte, wie Wellen in Wasser, in das ein Stein geworfen wird. Doch am Konjunktiv bereits lässt sich erahnen, dass nichts von dem im Film realisiert wurde, die Handkamera also ästhetisch wirkungslos bleibt, ja de facto in einem bewusst auf minimalste Wirkungen angelegten Werk gar stört.

Aber dennoch und allen Einwänden zum Trotz: Immer wieder füllt minutenlang Leuchtendes die Leinwände.