LA REGION CENTRALE

Die Zentralregion

Land	Kanada 1970/71
Ein Film von Michael Snow	
Uraufführung	März 1971, Toronto
Format	16 mm Farbe
Länge	180 Minuten

Michael Snow über LA REGION CENTRALE

Mich interessiert nicht: "Der Film ist 3 Stunden lang, aber er erscheint wie 30 Minuten." Mich interessiert: "Er ist 3 Stunden lang, aber er erscheint wie 30.000 Jahre."

Dieser Film ist keine 'Unterhaltung'. Er ist ein Phänomen. Er kann das Mittel einer Offenbarung sein. Um wirklich erfahren zu werden, sollte der Film in seiner vollen Länge gesehen und gehört werden. Die mittlere Stunde ist ein Plateau, dessen Natur man verstehen wird, wenn man es durchschritten hat, d.h. wenn man von der anderen Seite des Endes zurückschaut (eine ungewöhnliche Gelegenheit).

Nehmen Sie sich Zeit, nehmen Sie Ihren Platz ein. Es ist zu erwarten, daß nicht jeder in den Film eindringen wird. Bleiben Sie, schauen Sie aufs Bild, aber denken Sie an etwas anderes. Später werden Sie vielleicht herausfinden, daß Sie wieder zu den Bildern zurückgekehrt sind.

Sehr subtile, sinnliche, sensitive und psychische Erfahrungen werden möglich, wenn man in LA REGION CENTRALE bleibt. Wenn Sie während der Vorführung hinausgehen müssen, gehen Sie bitte so leise wie möglich.

Einführung von Michael Snow in LA REGION CENTRALE anläßlich der Aufführung auf dem Londoner Avantgarde-Festival, September 1973

Michael Snow über LA REGION CENTRALE

Auszug eines Interviews von Charlotte Townsend, Halifax, Dezember 1970

Vor mehr als fünf Jahren fing ich an, mir Gedanken zu machen, wie man einen richtigen Landschaftsfilm machen könnte, den Film eines völlig offenen Raumes. *Wavelength* (1966/67), *Standard Time* (1967) und ⟷ (1969), verwendeten dem jeweiligen Zweck entsprechend geschlossene rechteckige Räume. *New York Eye and Ear Control* (1964) hatte Stadt- und Landschaftsräume, aber sie waren Bestandteil einer Komposition, die absolut nichts mit dem zu tun hatte, was man 'Landschaft' nennen könnte. Ich wollte einen Film machen, in dem das, was das Kameraauge im Raum ist, genau dem, was es sah, angemessen war und gleichzeitig auch ihm gleich. Gewisse Landschaftsmalereien haben eine Einheit von Gegenstand und Verfahren erzielt. Cézanne hat z.B. eine unglaublich ausgeglichene Beziehung zwischen dem erreicht, was er tat, und dem, was er (offenbar) sah. *Standard Time* enthielt schon den Keim der Idee. Als ich sah, was bei den dauernd kreisenden horizontalen Schwenks herauskam, wurde mir klar, daß man damit eine Menge anfangen konnte. Wenn man die Sache richtig instrumentierte, kann man damit wirkungsvolle physikalisch-psychische Dinge machen. Es kann einen richtig herumwirbeln, wie Sie wohl bei dem 10-Minuten-Ausschnitt gemerkt haben, den ich Ihnen gezeigt habe. Wenn Sie in die Realität dieser Kreisbewegungen vollkommen eingedrungen sind, fangen Sie sich in der Umgebung zu drehen an oder umgekehrt, Sie sind stationär im Zentrum, und alles dreht sich um Sie. Aber auf der Leinwand ist das Zentrum nie zu sehen, es ist eine mysteriöse Sache. Ein Titel, den ich erwog, war !? 432101234? ! (abgeleitet vom Titel einer Skulptur), womit ich sagen wollte, daß man den Nullpunkt erreicht, wenn man sich in den Dimensionen herunter bewegt, und in diesem Film, LA REGION CENTRALE, ist der Nullpunkt das absolute Zentrum, Nirwana-Null, das ekstatische Zentrum einer vollkommenen Kugel. Die Kamera bewegt sich in 360° um einen unsichtbaren Punkt herum, nicht nur horizontal, sondern in *jeder* Richtung und auf jeder Ebene der Kugel. Sie bewegt sich nicht nur in vorher festgelegten Kreisen und Spiralen, sondern sie dreht, rollt und schlingert auch in sich, so daß es Drehungen in Drehungen und Kreise in Kreisen gibt. Schließlich ist die Schwerkraft aufgehoben. Der Film ist ein Cosmic-Strip.

Ich hätte gern einen Titel ohne Worte wie ⟷ gehabt, aber ich hatte mich noch nicht entschieden als Joyce (Wieland, A.d.R.) die Worte LA REGION CENTRALE in einem Physikbuch in einem Buchladen in Quebec City las und ihn vorschlug. Ich glaube, er paßt sehr gut.

Als weiteren Schritt über ⟷ hinaus entschloß ich mich, den Maschinen-Aspekt des Films so auszuweiten, daß ein objektiveres Gefühl entstehen konnte; statt zu überlegen, wie jemand seinen Gefühlen Ausdruck verleiht, indem er die Sache handhabt, sollte man herausfinden, weshalb und wie das ganze Ding in Bewegung gesetzt wurde, was dahinter steckt. Sowohl in ⟷ als auch in LA REGION CENTRALE läuft die Sache, wenn sie einmal in Bewegung ist, so weiter. Die Kamera selbst ist eine Maschine, daher erschien mir der Weg interessant, ihre Möglichkeiten dadurch zu erweitern, daß ich sie mit einer anderen, selbst entworfenen Maschine zusammenmontierte. In diesem Fall komponierte ich für ein durchaus einzigartiges Instrument. Auch ein Klavier ist eine Maschine.

Wenn ich über meine Filme spreche, beunruhigt es mich manchmal, daß ich den Eindruck erwecke, sie seien nur die Dokumentation einer These. Das sind sie nicht. Sie sind Erfahrungen: wirkliche Erfahrungen, selbst wenn sie darstellender Natur sind. Die Struktur ist natürlich wichtig, und man beschreibt sie, weil sie leichter zu beschreiben ist als andere Aspekte: aber die Gestalt verbindet sich mit anderen Elementen zu einem Ganzen, das verbal nicht ausgedrückt werden kann, und deshalb *ist* das Werk, deshalb existiert es. Da passieren ziemlich komplexe Dinge, von denen einige sich daraus entwickeln, daß man die Idee in Bewegung setzt. Die Idee ist eine Sache, das Resultat eine andere. In ⟷ z.B. gab es einige Eigenschaften, die ich nicht voraussehen konnte, die aber organisch dazugehörten und die ich bei der Montage noch hervorgehoben habe. *Wavelength* war wie ein Lied, wie Gesang. Aber bei ⟷ wollte ich etwas machen, das den Rhythmus betont. Eine Eigenschaft des Films ist eine Art rhythmischer Roheit, die bei verschiedenen Geschwindigkeiten unterschiedliche Qualitäten und Effekte hervorruft. Bei langsamem Tempo versucht man alles zu identifizieren, bei mittlerer Geschwindigkeit ergibt sich ein Wackeln, ein futuristisches Stolpern. Wenn man

noch schneller wird, verschwimmt das Bild.

Die dauernde Hin- und Her-Bewegung etabliert ihre eigene (reale) Zeit, so daß die Dinge und die Leute, die im Prozeß der Kamerabewegung eingefangen sind, von ihr verschlungen werden. Der Film hat seine eigene Zeit, die die Zeit der fotografierten Dinge überrollt. Die fotografierten Leute scheinen ihr geopfert zu werden, aber der Film setzt sich durch und ebenso der lebendige Zuschauer. Daraus ist LA REGION CENTRALE entstanden.

Wenn man *One Second in Montreal* sieht, muß man dazu imstande sein, eine Zeitlang mit dem zu leben, was da geschieht, um zu beginnen, es zu verstehen, um darüber nachzudenken. Der Film ist buchstäblich mit Zeitlängen gemacht. In einem ganz anderen Sinn kann man das auch von LA REGION CENTRALE sagen. Hier gibt es einen großen Raum, der viel Zeit erfordert. Aber es ist zu schaffen. Drei Stunden sind nicht so lange. Drei Stunden kann man sehen. Es ist etwas peinlich auszusprechen, aber bei meiner Arbeit dachte ich an große religiöse Kunstwerke wie die Matthäus-Passion, die h-moll-Messe, die Johannes-Passion und die Himmelfahrts-Kantate. Welch ein Künstler! Ich wünschte, er könnte LA REGION CENTRALE sehen und hören. In verschiedenen Philosophien und Religionen gibt es die Vorstellung, manchmal das Dogma, daß die Transzendenz eine Verschmelzung der Gegensätze sei. In $\longleftrightarrow$ besteht die Möglichkeit, daß eine solche Verschmelzung durch Geschwindigkeit erreicht wird. Ich habe einmal gesagt und vielleicht darf ich mich zitieren: "*New York Eye and Ear Control* ist Philosophie, *Wavelength* ist Metaphysik und $\longleftrightarrow$ ist Physik." Mit dem letzteren meine ich die Verwandlung von Materie in Energie, $E = mc^2$. LA REGION setzt das fort, aber zugleich im Mikro- und Makro-Bereich, in der kosmischen wie in der atomaren Welt. Totalität wird eher in Kreisen erreicht als durch Aktion und Reaktion. Er steht höher.

Der Film sollte auch den klarsten Dialog zwischen dem, was man 'Himmel' nennt, und dem tatsächlichen physikalischen Effekt des projizierten bewegten Bildes auf das Auge und den Verstand herstellen. LA REGION ist nicht nur dokumentarische Fotografie eines bestimmten Ortes zu verschiedenen Tageszeiten, sondern gleichzeitig und vor allem eine Quelle von Empfindungen, eine Anordnung von Augenbewegungen und Bewegungen des inneren Ohrs. Er fängt damit an, daß er die Schwerkraft berücksichtigt, aber bald sieht er, wie ein Planet sieht. Hoch sinkt hoch, unten steigt nach unten, hoch steigt hoch. Die ersten dreißig Minuten zeigen uns die vier Leute, die die Kamera und die Maschine in Bewegung gesetzt haben. Sie tun verschiedene Dinge: reden und schauen, aber dann sind sie weg, und die verbleibenden 2 1/2-Stunden werden vollkommen von der Maschine bestritten (von Ihnen?). Es gibt niemand anders als Sie (die Maschine?) und die außerordentliche Wildnis. Allein. Wie vielen anderen Menschen jagt mir der Gedanke einer Vermenschlichung des gesamten Planeten Schrecken ein. In meinem Film habe ich den Besuch unserer Seelen, Körper und Maschinen an einem wilden Ort festgehalten, aber ich habe ihn nicht kolonisiert, nicht versklavt. Ich habe ihn mir nicht einmal ausgeborgt. Sehen heißt glauben. Joyce hatte den Plan, einen Film über das Entstehen von LA REGION zu machen, aber leider war das nicht möglich. Sie hatte schon einen wunderbaren Titel dafür: *A Humane Use of Technology*.

Die 'Canadian Film Development Corporation' gab mir etwa die halbe Summe, die ich für die Herstellung des Films veranschlagt hatte, als Zuschuß. Später investierte die Kinokette Famous Players noch etwas Geld in den Film und ermöglichte es mir, ihn zu drehen. Zuerst mußte ich jemanden finden, der das Problem lösen konnte, die Kamera so kontrollierbar zu bewegen, wie ich wollte, und die nötige Apparatur zu bauen. Ich wußte, was ich brauchte, aber mir war nicht klar, wie es gemacht werden konnte. Ich versuchte es bei vielen Leuten und Gesellschaften. Mein alter Freund, der Filmmacher Graeme Ferguson, empfahl mir Pierre Abeloos in Montreal, mit dem er an speziellen Problemen des Kameramechanismus gearbeitet hatte. Pierre hatte ein paar gute Ideen, wie man das machen könnte, und in etwa einem Jahr baute er diese phantastische Maschine und ihre Elektronik. Er ist wirklich ein ungewöhnlicher Mensch. Er kommt im Film vor. Man sieht die Maschine nicht, aber ein paar mal sieht man ihren schönen, sonderbaren Schatten, ein vorübergehender Hinweis auf die Ursache des Phänomens, mit dem man es zu tun hat. Das andere große Problem war, einen Schauplatz zu finden. Dabei kam es mir auf mehrere Dinge an, und Joyce und ich verbrachten Monate auf phantastischen Reisen, um sie alle auf einer Stelle versammelt zu finden. Wir suchten vor allem in der Provinz Quebec, nördlich von Montreal bis 100 Meilen südlich von Ungava. Ich suchte absolute Wildnis, in der nichts von Menschen Hergestelltes sichtbar sein sollte, und doch sollte die Gegend leicht zu erreichen sein, da wir unser geringes Budget, die schweren, aber empfindlichen Geräte und vier Leute berücksichtigen mußten. Zuerst versuchten wir es mit dem Auto. Wir dachten, wir könnten etwas in der Nähe einer Straße finden, aber überall war etwas, das nicht paßte. Schließlich gab ich die Idee mit dem Auto auf und nach vielen Befragungen von Leuten, nach dem Studium von Karten und Luftaufnahmen mietete ich einen Hubschrauber und fand die Stelle, etwa 80 Meilen nördlich von Sept-Iles. Es handelt sich um einen Berggipfel, der mit außerordentlichen Felsbrocken übersät ist, einige Abhänge hat, wie ich sie mir wünschte, und von dem sich ein weiter Blick auf andere Berge bietet. Er ist keine Reiseplakatschönheit, sondern ein einzigartiger arktischer, felsiger, baumloser Platz. Ich dachte daran, dem Film den Untertitel zu geben: ' A Rock and Grass Festival'! Ich komponierte die Kamerabewegungen und entwarf eine Partitur für den ganzen Film. Pierre arbeitete ein System aus, wie man mit Hilfe von Tonbändern die Befehle, sich nach einem bestimmten Schema zu bewegen, auf die Maschine übertragen konnte. Jede Richtung entspricht einer bestimmten Frequenz einer elektronischen Sinuskurve, die ihr zugeteilt ist. Das macht einen Tonbereich aus, der sich in fünf Teile zerlegen läßt, angefangen mit dem sehr hohen Bereich, von 10.000 Schwingungen pro Sekunde bis etwa siebzig. Die Information über die Geschwindigkeit wird mit Hilfe von langsamen oder schnellen Impulsen übertragen. Auf diese Weise wird der Klangumfang horizontal aufgeteilt, was ihn in mancher Hinsicht dem sichtbaren Raum gleichwertig und synchron macht; in anderer Hinsicht ergibt er einen Hintergrund. Dieser aufgeteilte, aber einfache Tonraum ist jedenfalls die Tonspur. Die Maschine kann mit einer Anlage von Skalen und Schaltern ferngesteuert werden. Die Beziehung zwischen Ton und Bild im Film bildet selbst eine eigene Welt.

Ich habe nur einmal in die Kamera geschaut. Der Film wurde von der Maschine entsprechend der Planung selbst gemacht. Sie können sich vorstellen, daß ich sehr gespannt war, als der Film (etwa 8 Stunden) schließlich in Montreal ins Kopierwerk kam.

Die meisten meiner Filme gehen von der konventionellen Kinosituation aus. Zuschauer hier, Leinwand dort. Das macht Konzentration und Betrachtung möglich. Wir sind eben symmetrisch gebaut. Wirklich dreidimensionale Stücke können nur mit Ton hergestellt werden, und ich machte ein Tonstück für die Expo '67, das *Sense Solo* hieß und die Sache wirklich bis zum Ende führte, soweit es mich betraf. Filme für Mehrfach-Leinwände bringen meist einen Mangel an optischer Präzision mit sich; sie bieten eine Art therapeutischen Impressionismus. Meine Arbeiten sind klassisch in dem Sinne, daß sie die Konzentration des Zuschauers in eine klare Richtung lenken. Ein einfaches Rechteck kann viel umfassen. In LA REGION ist der Bildrahmen sehr wichtig, da das Bild selbst ständig durch ihn hindurchfließt. Der Bildrahmen entspricht den Augenlidern. Es mag traurig sein, daß eine Form, um zu bestehen, Grenzen und Beschränkungen, Umriß und Hintergrund haben muß. Das Rechteck bietet genau das. In LA REGION betont der Bildrahmen die kosmische Kontinuität, die schön, aber auch tragisch ist: sie läuft ohne uns weiter.

Ich bin darüber hinaus, Kamera, Tonbandgerät, Dias usw. nur als Gedächtnishilfe zu benutzen. Sie sind zweifellos Gedächtnismaschinen, aber sie sind Realitäten in sich selbst. Sicherlich ist alles, was machbar ist, o.k., und es ist gut, wenn jeder alles Erdenkliche macht. Auf jeden Fall habe ich meine eigenen Ideen. Als ich *Wavelength* machte, hatte ich das Gefühl, das eigentliche Material des Films sei nicht die Bewegung (sie ist ein Nebenprodukt), sondern Licht und Zeit. Dagegen gibt es keinen Einwand. Das ist wahr!

Wavelength öffnete mir die Iris und gestaltete die Art und Menge des Lichts, die ins Auge fällt, aber der Verlauf meiner Arbeit führte mich zu LA REGION CENTRALE, einem Film, der mehr eine Art Gewichtsheber für das Auge ist. Er hat Muskeln.

In meinen Filmen habe ich versucht, Dinge passieren zu lassen, die auf andere Weise nicht geschehen könnten. Deshalb ist etwas Besonderes an den Erfahrungen, die man mit den Möglichkeiten des Mediums macht. Falls es sich überhaupt lohnt, Kunstwerke herzustellen, was mitunter fraglich scheint, sollte man etwas machen, was der Welt Neues hinzufügt, nicht etwas Materielles, sondern eine besondere Erfahrung. Meine Filme üben keinen Zwang aus, sie sind objektiv. Der Film ist dort, und Sie sind hier. Sie sind gleichberechtigt. Sie sind weder Faschismus noch Unterhaltung.

LA REGION CENTRALE wird wahrscheinlich im März zum ersten Mal in Toronto gezeigt werden, aber die Maschine hat mir so viele neue Ideen eingegeben, daß ich hoffe, in der Nationalgalerie in Ottawa irgendwann 1971 eine Video-Vorführung davon einrichten zu können. Das soll ein besonderer Film sein, der rotierende Bilder um den Schauplatz und um die Leute herumlaufen läßt.

Michael Snow on LA REGION CENTRALE, Film Culture Nr. 52 New York, März 1971, S. 58 ff.

Michael Snows LA REGION CENTRALE

Wie Sie den besten Film, den ich je sah, betrachten sollten
Von John W. Locke

I.

Michael Snows Film LA REGION CENTRALE (1970/71) gehört zu den besten und wichtigsten Filmen, die ich je gesehen habe. Normalerweise bedeutet diese Behauptung, daß man losrennen sollte, um den Film anzusehen, aber dies ist kein gewöhnlicher Film. Es ist ein unvorstellbarer Film. Können Sie sich einen Film vorstellen, der drei Stunden lang ist und nur Landschaft fotografiert? Sie könnten sagen: "Gewiß, eine gekürzte Fassung von Warhols *Empire* würde erst einmal genügen." Aber können Sie sich einen Film vorstellen, der unablässige Konzentration auf die Leinwand erfordert, wenn man nichts von den Vorgängen verpassen will, einen Film ohne Menschen, in dem die Kamera nie aufhört sich zu bewegen, sich nie mehr als einen Meter von einem zentralen Punkt entfernt, nie auf Schienen oder im Wagen gefahren oder in der Hand gehalten wird? Snows Film ist buchstäblich anders als alles, was Sie bisher gesehen haben. Er ist ein so radikaler und schwieriger Film, daß einige Vorbereitungen nötig sind, wenn man seine Bedeutung und Einzigartigkeit erfassen will.

Ich könnte von der Herstellung des Films berichten, aber das würde das Vergnügen, den Film zum ersten Mal zu sehen, ebenso verderben, wie wenn man das Ende eines Hitchcock-Films verriete. Wenn man das Bild der Landschaft auf der Leinwand sieht, wird man den Mechanismus, der das Bild produziert, durch sein eigenes Schattenbild auf der Leinwand erkennen. Der Kameramechanismus, ein beweglicher Apparat, der Licht und Schatten aufzeichnet, gibt sich selbst durch seinen eigenen bewegten Schatten zu erkennen.

Wenn der Film beginnt, werden Sie nicht genau begreifen, was Sie sehen. Im weiteren Verlauf werden Sie nach und nach Gegenstände in der Landschaft identifizieren. Wenn Sie sich soweit orientiert haben, werden Sie sich langsam fragen, wie es möglich ist, daß die Bergspitze, die Sie sehen, in dieser Weise gefilmt wird. Die übliche Antwort - ein raffinierter Kamerawagen - scheint zu passen, bis ein Punkt erreicht ist, der durch ein X markiert ist. Das passiert etwa 30 Minuten nach Beginn des Films. Wenn man bis dahin die Vorstellung hatte, das sei ein gewöhnlicher Film, wird sie danach durch die stürmischen Kamerabewegungen zerstört.

Die Bedeutung des Films ergibt sich aus diesen Kamerabewegungen. Ob sich die Kamera in früheren Filmen bewegte oder nicht, hatte sie in jeder Einstellung vor allem die Funktion eines Stellvertreters des menschlichen Auges. Die Kamera hielt im Grunde das fest, was man selbst gesehen hätte, wenn man sich in einer Umgebung bewegt oder vor ihr gestanden hätte. Man hätte stehen, sitzen oder sich bewegen können, parallel zu dem, was passierte; die Kamera imitierte diese Möglichkeiten, die Welt zu beobachten. LA REGION CENTRALE ist der erste Film, in dem wir die Welt ausschließlich durch Einstellungen wahrnehmen, die nicht auf unseren alltäglichen Sehgewohnheiten beruhen. (Ich gehe davon aus, daß das Stürzen von Motorrädern bei voller Fahrt, das Springen aus Flugzeugen und Saltos von Sprungbrettern nicht zu den üblichen Arten gehören, die Welt wahrzunehmen. Die Leute, die das tun, sehen meistens nicht auf die Umgebung.) LA REGION CENTRALE ist der erste programmfüllende Film der Welt über alltägliche Objekte, der konsequent eine Perspektive einhält, die allein von der Kamera ausgeht.

Dieser Film ist so radikal verschieden von anderen zeitgenössischen Filmen, wie Eisensteins Filme es in den zwanziger Jahren waren; und er ist in analoger Weise verschieden. Die Montage war vor Eisenstein durchaus im Gebrauch, aber er war der erste, der sie zu einem dominierenden Stilmerkmal des Films machte. Ebenso gibt es in älteren Filmen schöne Kameraschwenks, die manchen von denen Snows ähneln, aber Snow hat einen ganzen Film aus diesen Bewegungen zusammengesetzt. Interessanterweise war Eisensteins Montage ebenfalls eine Möglichkeit, aus der Welt der gewöhnlichen Dinge einen Film zu machen, der von der Art abwich, diese Dinge normalerweise zu sehen. Wir sehen die Welt weder als eine Folge einzelner Aufnahmen, noch als dauerndes Schwingen wie bei Snow. In einem Eisenstein-Film ist es die Verbindung von Einstellungen, die dem Zuschauer den Unterschied zwischen dem Ansehen eines Films und dem direkten Ansehen der übrigen Welt, die nicht gefilmt ist, bewußt macht. In LA REGION CENTRALE sind es die Kamerabewegungen innerhalb der Einstellungen, die solches Bewußtsein hervorrufen.

II.

Bedeutung hat zu tun mit Konsequenzen und Beziehungen. Dieser Film ist wichtig, weil er sowohl die Wahrnehmung wie die Einschätzung der Welt und der anderen Filme verändert. Wenn Sie diesen Film sehen und die Radikalität seiner Kamerabewegung begreifen, dann können neue Begriffskategorien in die Organisation Ihrer Erfahrungen eingeführt werden. Wenn man von einem Gegenstand zum anderen blickt, verwischt die Schnelligkeit der Augenbewegung normalerweise all das, was dazwischen liegt. Dieser Zwischenraum wird selten bewußt wahrgenommen, aber in LA REGION CENTRALE ist es dieser Raum zwischen aufeinanderfolgenden Blicken auf unterschiedliche Gegenstände, der das visuelle Material des Films ausmacht. Man kann nicht umhin, seine Aufmerksamkeit darauf zu richten: es ist nichts anderes da. Wenn man diesen Raum in dem Film wahrgenommen hat, fängt man an, die Kameraschwenks über 'leeren Raum' zu sehen, einen Raum ohne Leute oder ins Auge fallende Gegenstände wie in den anderen Filmen. Man kann sich eines Raumes in der Welt bewußt werden, den man wegen der Schnelligkeit der Augenbewegung vorher nicht bemerkt hat. Wenn Sie Snows Film so sehen, wie ich es vorschlage, kann er Ihnen ein neues Stück bewußter Erfahrung der Welt vermitteln. Was mich aber vor allem interessiert, ist die Frage, wie das Betrachten dieses Films dazu führen könnte, einen Teil der Filmgeschichte neu zu verstehen.

Wenn man, nachdem man LA REGION CENTRALE gesehen hat, die Filmgeschichte überblickt, wird man entdecken, daß einige dieser Kamerabewegungen schon immer verwendet worden sind. Die in anderen Filmen häufigste Bewegung ist der horizontale Panorama-Schwenk über Mauern oder Landschaften, der keiner Person oder Sache folgt. Wenn man verschiedene Filme noch einmal im Fernsehen sähe, würde man sicherlich Beispiele für diese Schwenks über leeren Raum finden. Wahrscheinlich hat man sie in früheren Filmen gesehen, ohne diese Kamerabewegung zu bemerken. Na und? Erstens finde ich es bemerkenswert, daß so seltsame visuelle Elemente wie diese Raumschwenks in so vielen Filmen unbemerkt blieben.[1] Ferner gehört es für mich zu den angenehmsten Vergnügen, das stilistische Prinzip eines Kunstwerks zu entdecken und herauszufinden,

wie dieses Wissen die Beurteilung dieses Werks und anderer Werke beeinflußt, indem man sie in früher unbekannte Beziehungen zueinander setzt. Das ist möglich, nachdem man Snows Film gesehen hat, weil es Filmmacher gibt, die diese Kamerabewegung ohne Personen oder auffällige Dinge relativ oft verwenden. Sehen Sie Orson Welles' *Touch of Evil (Im Zeichen des Bösen,* 1958) oder Raouls Walshs *High Sierra* (1941), oder *White Heat (Maschinenpistolen,* 1949) an. Man kann sie sogar in frühen Filmen Griffiths finden. Wenn man erst einmal nach diesen Bewegungen zu suchen beginnt, wird man eine Menge Filme finden, die nur einen oder zwei Raumschwenks haben. Das Interessante daran ist, daß die Regisseure diese besonders abstrakte Kamerabewegung meist nur einmal in ihrem Film verwenden. Sie wird ein- oder zweimal verwendet, wie Montagesequenzen in manchen amerikanischen Filmen verwendet wurden, keineswegs so häufig wie man zur Wischblende griff, um ein Bild von der Leinwand zu verdrängen. Man wird auch Filme finden wie die erwähnten von Walsh und Welles, die eine relativ große Anzahl (etwa 5 - 15) dieser Kamerabewegungen haben; in diesen Fällen kann man die Raumschwenks als Element ihres Stils betrachten.

In Walshs *White Heat* wird man einen erstaunlichen Raumschwenk von fast 360° finden. Dieser Schwenk beginnt bei einem Zenith-Transoceanic-Radio, das gerade über James Cagneys Ausbruch aus dem Gefängnis berichtet. Die Kamera schwenkt dann etwa 180° nach rechts, hält bei seiner Frau inne (Virginia Mayo) und schwenkt dann nochmals um 180°, bis sie bei Big Ed (Steve Cochran) stehenbleibt, Cagneys Rivalen, dem Geliebten seiner Frau. Die erzähltechnische Bedeutung dieser Einstellung hätte auch mit einem Schnitt ausgedrückt werden können oder dadurch, daß das Radio und die beiden Figuren zusammen in der Einstellung auftauchten. Statt dessen zog Walsh es vor, die Kamera über ein ganzes Stück Wand zu schwenken und die drei feststehenden Bestandteile der Aufnahme voneinander zu trennen. Diese Aufnahme und zehn andere Raumschwenks in dem Film zeigen Walshs Interesse an diesen Bewegungen.

Es stellt sich die Frage: warum verdienen diese Kamerabewegungen Aufmerksamkeit als Mittel, Filme miteinander in Verbindung zu setzen? Warum dann nicht gleich die Filmgeschichte nach der Häufigkeit des Augenaufschlags der Hauptdarsteller ordnen oder nach den Rechtsschwenks, die der Bewegung einer Figur folgen? Meine Ansicht ist, daß man die Geschichte einer Kunst nach allen Prinzipien gliedern kann, die unsere Einsicht in die Kunst vertiefen; und ich glaube, daß die Kamerabewegungen, die ich erörtere, als eine Tradition der Filmgeschichte bewertet werden können. Meine Position steht im Gegensatz zu einer einsträngigen Theorie wie der von Siegfried Kracauer oder der zweipolig organisierten von André Bazin. Diese beiden Theorien der Filmgeschichte kennzeichnen exakt den Verlauf von Einflüssen, aber sie treffen auch eine Vorentscheidung über das Kino der Zukunft und verschließen die Vergangenheit gegen neue Entdeckungen. Ich behaupte, daß man neue Verbindungen zwischen vielen Filmen herstellen kann, die man gesehen hat und noch sehen wird, wenn man sich der erwähnten Kamerabewegungen bewußt geworden ist. Mich interessiert mehr die Tatsache und das Aussehen dieser Bewegungen als der Grund, weshalb sie eingesetzt wurden. Aber es gibt auch eine Anzahl traditioneller kritischer Kommentare, die über sie vorgebracht werden können. Bevor ich mich damit beschäftige, will ich erklären, warum mich die Existenz und das Aussehen der Raumschwenks und andere 'gegenstandslose' Kamerabewegungen interessieren.

Ich finde es angenehm, bestimmte Kamerabewegungen zu verfolgen; und diejenigen, die nicht dadurch gerechtfertigt sind, daß sie einem Darsteller oder einem Gegenstand folgen, sind die reinsten Kamerabewegungen; man sieht einfach die Wirkung, die von der bewegten Kamera erzeugt wird, statt eine Person gehen oder ein Auto vorüberfahren zu sehen. Denken Sie daran, wie Sie über das sprechen, was Sie sehen. Wenn man sieht, wie die Kamera einer Person folgt, könnte man sagen, man sieht zu, wie eine Person durch einen Raum geht. Wenn die Kamera andererseits über den Raum schwenkt, der *zwischen* zwei Leuten ist, und man würde Sie bitten zu beschreiben, was Sie in der Zeit tun, in der sich die Kamera bewegte, werden Sie wahrscheinlich sagen, Sie haben den Schwenk beobachtet. Das sind offensichtlich nicht die einzigen Möglichkeiten, Ihre Erfahrung zu beschreiben. Aber ich will darauf hinaus, daß wir dazu neigen, das, was wir sehen, immer in Abhängigkeit von Personen oder auffallenden Dingen, die im Bild auftauchen, zu beschreiben, zu bedenken und einzuschätzen. Nur wenn keine Leute und bewegte Dinge im Bild sind, sprechen wir ganz natürlich davon, daß wir mit Bewußtsein eine Bewegung der Kamera wahrnehmen. Die Situation ist analog zu dem Fall, daß man ein gegenständliches Bild betrachtet, dessen Farben man mit Hilfe der farbigen Kleidungsstücke beschreibt, und dann ein Bild von Ellsworth Kelly, bei dem man das, was man sieht, mit Hilfe von Farb- und Formbegriffen beschreiben muß. In Bezug auf Kamerabewegungen und Malerei gehe ich davon aus, daß unsere Sprache unsere Erfahrungen widergibt. Meine Ansicht ist, daß die Kamerabewegungen in LA REGION CENTRALE und die Raumschwenks in anderen Filmen als reine Kamerabewegungen gesehen werden müssen in dem Sinne, wie die Farben in einem Gemälde von Kelly als Farbe gesehen werden müssen. In diesen Fällen hat der Künstler die Wahrnehmung des Betrachters vorherbestimmt, indem er ein Ausweichen vor der Wahrnehmung der formalen Grundlage des Objekts unmöglich gemacht hat. Wenn man nicht Farbe als Farbe schätzt, versteht man auch ein Bild von Kelly nicht; wenn man Kamerabewegung nicht als Kamerabewegung schätzt, versteht man LA REGION CENTRALE nicht.

Die Wendung 'versteht man nicht' ist eher der Hinweis eines Kritikers als eine notwendig wahre Feststellung. Man kann den Film auf jede beliebige Weise sehen. Doch gebe ich den Hinweis, daß wenn Sie sich auf die Kamerabewegungen konzentrieren, Sie den Film sehr viel besser verstehen werden, als wenn Sie seine einzigartige Stellung in der Filmgeschichte unterminieren, indem Sie dem Film eine Interpretation beigeben. Man könnte sagen, daß Snows Film die Welt ist, gesehen durch das Auge einer Fliege oder das Auge Gottes, oder daß Kellys Malereien Wiedergaben von Farbmustern sind. Oder man könnte auch sagen, daß der Film die Welt durch Snows linkes Auge, das körperlos durch den Raum fliegt, oder durch das Bullauge eines Miniaturschiffs vom Mars zeigt. Eine Interpretation, sei sie nun dumm oder tiefgründig, würde Ihnen auf traditionelle Weise erklären, warum Sie das sehen, was Sie sehen. Aber ich glaube, das würde Sie davon abhalten, die Konzentration für das Ansehen des Films aufzubringen, die nötig ist, um diesen ersten programmfüllenden Film über eine Bewegung zu verstehen, die allein dem Film gehört: die Kamerabewegung. Interpretationen bieten einen bequemen Fluchtweg vor der Herausforderung Ihrer Sensibilität durch diesen Film.

Nun zu den traditionellen kritischen Kommentaren über die 'leeren' Raumschwenks, die man beobachten kann, wenn man die Filmgeschichte Revue passieren läßt. Ihr Vorhandensein sollte zunächst als Anzeichen für eine besondere Regieleistung genommen werden. Die Raumschwenks weichen zu sehr von der Filmroutine ab, als daß man sie für zufällig halten sollte. Es verlangt mehr Risiko und Anstrengung, solche Schwenks zu verwenden, als zwei Einstellungen aneinanderzufügen, besonders bei Innenaufnahmen. Man muß meistens zusätzlichen Wandraum ausleuchten; es könnte ein Wechsel der Brennweite innerhalb der Einstellung erforderlich sein; das Risiko, die Szene wiederholen zu müssen, ist größer, weil die Szene länger dauert und technisch komplizierter ist; und da ist das Problem eines exakten timings, wenn an beiden Endpunkten der Einstellung Menschen sind. Die Schwierigkeiten weisen darauf hin, daß Raumschwenks nicht ohne Absicht verwendet werden, und sie rechtfertigen es, daß man ihnen eine besondere Bedeutung beimißt. Sie sind keine unwichtigen Merkmale wie die Gürtelschnallen der Hauptdarsteller. Sie wurden absichtlich eingefügt, um einen Vorgang zu betonen, obwohl sich häufig herausstellt, daß sich nur wenige Zuschauer an sie erinnern. Können Sie sich an einen solchen Schwenk erinnern oder an einen Film, in dem Sie einen sahen? Man sollte sie sich ansehen und darüber nachdenken. Warum sollte ein Regisseur ein Kunstmittel einsetzen, das niemand bewußt wahrnimmt? Warum macht er es sich nicht bequemer?

Meine zweite Anmerkung basiert auf der Position André Bazins. Dieser Kritiker dachte, daß man die Filmgeschichte in zwei Traditionen einteilen könnte. Er behandelte erst eine Reihe von Regisseuren, die 'ihren Glauben auf die Realität setzen', und dann eine andere, 'die ihren Glauben auf das Bild setzen'. Später schrieb er so, als wenn dies der Gegensatz zwischen Realismus und Expressionismus wäre. Als er dann zum Tonfilm kam, gab er die Betonung des Expressionismus auf und sah den Hauptkontrast zwischen Filmen, die sich auf die Montage stützen, und solchen, die die Möglichkeiten der Montage ablehnen. [2] Auf diesen Gegensatz zwischen Montage-Filmen und Anti-Montagefilmen kommt es mir hier an. Ein wesentlicher Unterschied zwischen diesen beiden Filmstilen ist, daß die Regisseure der realistischen Tradition, die gegen die Montage eingestellt sind, dazu tendieren, den Raum als Kontinuum darzustellen, indem sie lange Einstellungen, Kamerabewegungen und Bewegungen der Darsteller innerhalb der Einstellung verwenden, während diejenigen in der Montagetradition dazu neigen, den Raum in getrennte Einstellungen aufzuteilen. Ich widerspreche der Behauptung Bazins, die Filmgeschichte könne allein zwei Richtungen zugeordnet werden. Aber zweifellos war er der erste, der die ganze Filmgeschichte als Ganzes sah, das nach uninterpretierten optischen Kriterien des Mediums Films organisiert werden konnte, statt nach psychologischen oder soziologischen Kriterien, nach Charakteren oder Nationalitäten. [3] Eine seiner Einsichten ist, daß der amerikanische Film vor dem Zweiten Weltkrieg unsichtbare Montage verwendet. 'Unsichtbare Montage' bedeutet hier, daß Montage tatsächlich verwendet wurde, aber auf so unauffällige Weise, daß man sie nicht bemerkte. Man kann eine Parallele zwischen den Schwenks über den leeren Raum, von denen ich rede, und der unsichtbaren Montage ziehen. Die Raumschwenks sind Einstellungen, in denen der Raum durch eine ununterbrochene Bewegung zusammengehalten wird, statt in getrennte Einstellungen aufgeteilt zu werden; deshalb stehen sie in der Tradition der Antimontage, die Bazin bevorzugt hat. Sie sind in der gleichen Weise übersehen worden wie der unsichtbare Schnitt. Beide sind stilistische Mittel, die weder diskutiert noch bewußt wahrgenommen werden. Die Raumschwenks, die man bemerken wird, wenn man LA REGION CENTRALE gesehen hat, sind unsichtbare Antimontage; sie waren so unsichtbar, daß Bazin wenig Aufmerksamkeit auf sie verwendet hat. Wenn man ein Bewußtsein für diese Einstellungen entwickelt hat, wird klarer, daß Montage- und Antimontage-Elemente in denselben Filmen zu finden sind. In seiner Besprechung von *Citizen Kane* versucht Bazin zu leugnen, daß die Montage-Sequenzen des Films seine Zuordnung zu den Antimontage- Filmen infragestellen. Der Grund dafür liegt darin, daß er die Filmgeschichte auf zwei Traditionen reduzieren wollte. [4] Das war falsch, und die Existenz der Raumschwenks liefert weiteres Material gegen seine Beweisführung. Eine beträchtliche Zahl von amerikanischen Filmen aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, die Bazin als Filme der unsichtbaren Montage klassifizierte, enthalten Elemente unsichtbarer Antimontage. Die Situation war komplexer, als er sie sah.

Ich habe die Bedeutung von LA REGION CENTRALE damit belegt, daß die diesem Film eigentümlichen Kamerabewegungen in der ganzen Filmgeschichte zu finden sind und daß Snows Film dazu anleiten kann, diese Bewegungen zu verstehen und zu schätzen. Ein anderer Grund für die Bedeutung dieses Films ist, daß er alle anderen Filme, die Snow zwischen 1967 und 1971 machte, in eine neue Perspektive rückt. *Wavelength* (1966/67) ist ein 45-Minuten-Zoom auf eine Fotografie an einer Dachkammerwand. *Standard Time* (1967) ist im Grunde eine 8-Minuten-Serie von Schwenks innerhalb eines Zimmers. ⟷ (1968/69) ist eine 52-Minuten-Folge von Vorwärts- und Rückwärtsschwenks mit einigen Auf- und Abbewegungen am Ende innerhalb eines Klassenraums. Rückblickend kann man sagen, daß Snows Hauptinteresse nicht zuletzt dem Aussehen des Raums gilt, der in den bewegten Rändern der projizierten Bildfelder eingeschlossen wird. Alternativ könnte man sagen, daß er an dem Problem gearbeitet hat, wie man einen Film machen kann, der ganz auf dem Anschein der Bildfeld-Bewegung beruht. [5] Insofern alle drei vorausgegangenen Filme aus ständiger Bewegung bestehen, sind sie Versuche, Lösungen zu formulieren. Ich glaube, daß sie alle aus dem gleichen Grunde keine erfolgreiche Lösung bieten können: die Anwesenheit von Menschen in diesen Filmen lenkt den Betrachter von der Konzentration auf die Bewegung ab. Ihre Anwesenheit verleitet den Zuschauer, sich zu fragen: "Was passiert da? " Oder: "Was werden sie als nächstes tun? " Der Zuschauer wird von dem Film dazu verführt, dort etwas Erzählerisches zu erwarten, wo das einzige, was passiert, die Bewegung ist. Ich behaupte nicht, daß ⟷ ohne Leute ein besserer Film wäre. Er ist der Film, der er ist, und ich glaube, er wäre ohne Leute ziemlich langweilig. Ich möchte nur sagen, daß er das Problem der Bildfeldbewegung nicht so erfolgreich löst wie *Wavelength*, der das Interesse des Zuschauers an der Bewegung aufrechterhält, obwohl hier noch mehr Menschen vorkommen als in ⟷, und nicht entfernt so erfolgreich in seiner Lösung ist wie LA REGION CENTRALE, der ganz ohne Menschen auskommt.

Die beiden anderen Filme dieser Periode sind *One Second in Montreal* (1969) und *Side Seat Paintings Slides Sound Film* (1970). Sie haben mit dem Problem der Bewegung im Film im negativen Sinne zu tun. Sie sind überhaupt keine Filme; ihre Einstellungen sind so unbeweglich, wie Einstellungen im Film überhaupt werden können. Beide Filme bestehen aus Standfotografien, die mit einer feststehenden Kamera gemacht sind, und die einzige Bewegung ist die des Filmkorns. Sie wirken, als ob Snow eine Pause gemacht hätte, um zwei bescheidenere Filme über die Grenzen der Unbeweglichkeit im Film zu machen, während er eine bedeutende Serie von Werken über Filmbewegung konzipierte. Ihre Länge ist für ihre Bedeutung in Snows Werk kennzeichnend. Die beiden Filme haben zusammen eine geringere Laufzeit als ⟷ oder *Wavelength*. Ich finde, daß es sich um Filme handelt, über die nachzudenken sich mehr lohnt, als sie zu sehen. Filme bestehen aus Einzelbildern, von denen gewöhnlich 24 in der Sekunde auf die Leinwand projiziert werden. In diesen Filmen jedoch fotografiert Snow noch einmal Standfotos, und in *Side Seat Paintings Slides Sound Film* fotografierte er sogar die projizierten Standfotos von der Leinwand ab, um sie eventuell noch einmal auf die Leinwand zu werfen. In ihrem Konzept sind diese Filme interessante Kommentare über den Ursprung der Bewegung im Film, aber sie gehören wohl zu seinen schwächeren Filmen. Ich weiß immer nicht, was ich mit meinen Augen machen soll, wenn ich sie mir ansehe.

Eine Klarstellung ist nötig, wenn ich einige von Snows Filmen als erfolglose Versuche, ein Problem zu lösen, bezeichnet habe. Man könnte meinen, daß es bei der Frage von Problemen und Lösungen doch allein auf die Lösung ankommt und daß die Einschätzung eines Werkes keine Rolle spielt. Aber ich glaube, das ist in der Kunst und auch in anderen Bereichen selten der Fall. Man denke an die Analogie zwischen Problemlösungen in der Kunst und Problemlösungen durch Beweise, die auf formaler Logik basieren. Ein logischer Beweis kann bis zu einer beliebigen Länge ausgedehnt werden, indem man triviale Schritte hinzufügt, die die Gültigkeit des Beweise nicht beeinträchtigen. Das bedeutet, daß es viele logisch gleichwertige Lösungen für ein Problem gibt, das man mit Hilfe der formalen Logik löst. Logiker kann man als Techniker ansehen, die nach einer beliebigen Lösung für ein Problem suchen; aber in Wirklichkeit haben sie es auch mit künstlerischen Entscheidungen zu tun, insofern sie nach dem einfachsten, elegantesten Beweis suchen. All das sage ich, um dem Einwand zuvorzukommen, es sei doch sehr einfach, einen Film zu machen, der allein auf der Bewegung des Bildfeldes basiert. Man könnte sagen, daß man nur eine Kamera auf den Drehteller eines Plattenspielers zu setzen und beliebig lange rotieren zu lassen braucht. Die Schwierigkeit ist, daß das eine triviale Lösung wäre, eine Lösung von tautologischer Langeweile. Meine Antwort auf die Frage, ob LA REGION CENTRALE eine Lösung für das Problem der reinen Bildfeldbewegung präsentiert, ist erstens, daß der Film eine Lösung bietet, zweitens, daß er aus dieser Lösung einen Film entwickelt, der ein Erlebnis ist, und schließlich, daß er zugleich eine Lösung für einen ganzen Komplex weiterer Filmprobleme bietet.

Wie kann man einen Film machen, in dem die Kamera nicht das menschliche Auge nachahmt? Wie kann man einen Film machen, der mit nichts Ähnlichkeit besitzt, was der Zuschauer je gesehen hat? Wie kann man einen Film machen, der nicht auf der normalen Art des Zuschauers, die Welt zu sehen, beruht? Das sind miteinander verbundene Probleme, die Snow anscheinend interessiert haben. Die vier von mir genannten Filme, die das Problem der Bildfeldbewegung direkt angehen, können auch als Lösungen dieser Probleme angesehen werden. Man kann auf eine Wand oder durch den Sucher auf die Wand sehen, während man mit dem Zoom heranfährt, aber man würde dazu niemals 45 Minuten brauchen; man kann seine Augen durch einen Raum kreisen lassen, aber nicht 8 Minuten lang und gewiß nicht 52 Minuten lang. Natürlich könnte man das tun, aber wahrscheinlich ist es nicht. LA REGION CENTRALE geht als Lösung noch einen Schritt weiter. Es ist nicht nur unwahrscheinlich, daß man das tut, was die Kamera tat; man könnte sich nicht einmal so bewegen wie die Kamera. Wenn man auf den kanadischen Berggipfel ginge, wo der Film gedreht wurde, könnte man die Landschaft nicht so sehen wie die Kamera, ohne ein mechanisches Hilfsmittel zu benutzen, das es nicht gibt. LA REGION CENTRALE ist visuell so radikal, da der Film nicht einmal aus der zeitlichen Ausdehnung visueller Wahrnehmungen besteht, die man schon bewußt erfahren hat; man hat sich nie so bewegt, wie sich Snows Kamera bewegt. Die Kamera hat das menschliche Auge nicht nachgeahmt, und Sie können das Kameraauge nicht nachahmen. Deshalb habe ich gesagt, daß Snow den ersten autonomen Kamerafilm gemacht hat.

Ich habe argumentiert, daß LA REGION CENTRALE wegen seiner Konsequenzen für das bessere Verständnis bestimmter älterer Filme und einiger früherer Werke Snows ein bedeutender Film ist. Ich erwarte, daß der Film auch Konsequenzen für die Zukunft hat, aber das ist nur Spekulation und Hoffnung. Die Diskussion kann hier jedoch nicht enden, da ich in meiner Einleitung sagte, daß der Film "... zu den besten und wichtigsten Filmen gehört, die ich je gesehen habe." Bisher habe ich noch nicht gesagt, warum dies ein guter Film ist. Ich habe seine 'Qualitäten' nicht erörtert, sondern nur seine Bedeutung. Die Frage ist nun, warum man drei Stunden damit verbringen soll, die Resultate einer bewegten Kamera anzusehen. Das ist eine Frage, die Sie stellen können, selbst wenn Sie alles glauben, was ich über die Kamerabewegung gesagt habe, und selbst wenn Sie die Absicht haben, die Filmgeschichte neu zu überdenken. Es ist eine vernünftige Frage, denn ich finde es vorstellbar, daß ein Drei-Stunden-Film über Kamerabewegungen gedreht worden wäre, den man sich nicht ohne Schmerz oder Langeweile ansehen könnte. Snow hat diesen Film nicht gemacht. Er hat einen enorm komplizierten, abwechslungsreichen und schönen Film gemacht.

Anmerkungen

1) Diese Kamerabewegungen werden aus mehreren Gründen 'Raumschwenks' genannt: In Snow-Filmen wie ⟷ und *Standard Time* ist 'Schwenk' der korrekte technische Ausdruck für die Kamerabewegungen. Die meisten Kamerabewegungen in den älteren Filmen, mit denen ich mich befasse, sind ebenfalls Schwenks. Das Problem besteht darin, daß es für die Kamerabewegungen in LA REGION CENTRALE keinen Namen gibt. Obwohl Bewegungen, die von Stativen aus ausgeführt werden, allgemein Schwenks genannt werden, und obwohl Snows Film sich einer stativähnlichen Apparatur bedient, sehen die Bewegungen in seinem Film nur selten wie Schwenks aus. Trotzdem fahre ich fort, den Terminus 'Raumschwenks' zu verwenden, weil es mir auf die Assoziation von frühesten Reise-Panorama-Filmen des 19. Jahrhunderts ankommt, weil ein alternativer Ausdruck wie 'Raum-Bewegungen' zu leicht als tautologische Beschreibung und nicht als Name gelesen werden könnte und vor allem, weil mir der Klang des Wortes 'Raumschwenk' gefällt. Ich meine Kamerabewegungen über den Raum ohne auffällige Personen oder Dinge, wenn ich von 'Raumschwenks' spreche. Ich sehe ein, daß es schwierig ist, 'auffällig' zu präzisieren, aber ich glaube, es ist klar, was ich meine.

2) André Bazin, What is Cinema? (engl. Übersetzung), Berkeley 1967, S. 24 ff.

3) Diese Interpretation Bazins wird durch Abschnitte aus dem Aufsatz 'Die Entwicklung der Filmsprache' aus 'What is Cinema? ' bestärkt. Es könnte auch andere Interpretationen geben. Eine Diskussion der Quellen seiner Position und ihrer normativen Eigenschaften findet sich in Annette Michelsons Buchbesprechung in 'Artforum', Sommer 1968.

4) Bazin, S. 56 f.

5) Einige Leute meinen, es sei genauer, von Bildfeldbewegung zu sprechen als von Kamerabewegung. Ich neige zu der Annahme, daß keine Ausdrucksweise phänomenologisch genau unsere Wahrnehmung wiedergibt. Der eigentliche Grund für den Gebrauch des Wortes 'Bildfeldbewegung' besteht darin, daß es offensichtlich ein Widerspruch ist, Zooms als Kamerabewegungen zu bezeichnen. Ich brauche einen Ausdruck, der sich sowohl auf Zooms und Kamerabewegungen anwenden läßt. Es ist klar, daß Unterschiede bestehen zwischen einem Zoom und einer Kamerafahrt, aber in diesem Essay interessiert mich nur die Erscheinungsform der Bewegung, die beiden gemeinsam ist. Ob ich also von 'Bildfeldbewegung' oder 'Kamerabewegung' spreche, ich beziehe mich immer auf diese Erscheinungsform der Bewegung.

John. W. Locke : Michael Snow's LA REGION CENTRALE, How you should watch the best film I ever saw. Artforum, New York, November 1973, S. 67 ff.

Der Aufsatz von John W. Locke findet seine Fortsetzung in einem zweiten Teil, der in der Dezember-Ausgabe von 'Artforum' 1973 erschien. In diesem Teil beschäftigt sich der Autor mit den elektronischen Tönen (Steuersignalen der Maschine, die die Kamera bewegt), die die Tonspur des Films ausmachen (sie ergeben nach Meinung des Autors eine musikalische Komposition, die in bestimmter Relation zu den Bewegungen steht); freilich wurden die Töne im Studio nachsynchronisiert.

Ferner behandelt er die Frage, wie die Kamerabewegungen die Aufmerksamkeit des Zuschauers beeinflussen und welche Verfremdung der Naturbilder aus den Kamerabewegungen resultiert. (A.d.R.)

Michael Snow

Geb. Toronto 1929. Studium der Malerei am Ontario College of Art. 1953 - 54: erste Ausstellungen. 1955: Trickfilmarbeit für 'Graphic Films' (George Dunning). 1959 - 60: Professioneller Jazzmusiker (Trompete und Klavier). Daneben Malerei. Ausstellungen in Kanada, USA und Europa. 1961: Skulpturen. Serie 'Walking Woman'. 1963: Übersiedlung nach New York. Von da ab fast ausschließliche Arbeit für den Film. Verheiratet mit der Malerin und Filmemacherin Joyce Wieland.

Filme:

1956 *A to Z* (4')
1964 *New York Eye and Ear Control* (34')
1965 *Short Shave* (4')
1966 - 67 *Wavelength* (45'), erster Preis beim Festival von Knokke-le-Zoute 1968
1967 *Standard Time* (8')
1968 - 69 ⟷ (Back and Forth, 52')
1969 *One Second in Montreal* (26')
Dripping Water (mit Joyce Wieland, 10' 28")
1970 *Side Seat Paintings Slides Sound Film* (20')
1971 LA REGION CENTRALE (180')
1972 *Table Top Dolly*

(Nach : Personale di Michael Snow, 8. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1972, Quaderno informativo N. 40)

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welserstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30