

10.internationales forum des jungen films

berlin
19.2.-29.2.
1980

32

FOUR SHADOWS

Vier Schatten

Land USA 1978

Ein Film von Larry Gottheim

Uraufführung 3. Oktober 1978, Whitney Museum of American Art, New York

Format 16 mm, Farbe, 1 : 1.33

Länge 64 1/2 Minuten

Das Gemälde von Cézanne (Ansicht der Ermitage in Pontoise) und das Diagramm von Cézannes 'Mardi Gras' wurden dem Buch 'Cézannes Composition' von Erle Loran, Berkeley 1970, entnommen.

Das Gedicht stammt aus dem ersten Buch von William Wordsworths 'The Prelude' (geschrieben 1798, veröffentlicht 1850).

Der Opernausschnitt stammt aus 'Pelléas et Mélisande' (1891 - 1902) von Claude Debussy. Es singen Jacques Jansen und Irène Joachim. Dirigent ist Roger Désormière. Es handelt sich um eine Aufnahme aus den frühen vierziger Jahren. Die im Film verwendete Partie ist das Ende des 4. Aktes.

Die Passage aus 'The Prelude' wird von folgenden Personen gelesen:

- 1) Vincent Grenier, Heinz Emigholz, Jonas Mekas, Rosalie Berdé
- 2) Reza Bassiry, Flora Moscatelli, Peter Kubelka, Taka Iimura
- 3) Giovanni Gullace, Mínuca Villaverde, Alfons Schilling, Babette Mangolte
- 4) Oyebanjo Olakunle, Akiko Iimura, Maja Frenkler, Klaus Wyborny

Die Affen sind Siamang-Gibbons aus dem National Zoo in Washington D.C., sie wurden im Mai 1977 gefilmt (Ton: Steven Skoblow)

Inhalt

Ebenso wie Gottheims frühere lange Filme ist auch FOUR SHADOWS das Ergebnis eines langen und ungewöhnlich mühsamen Verfahrens, das in diesem Fall eine äußerst klare übergreifende Form fand. Gottheim benutzte vier jeweils vierminütige Bildpassagen: einige Totalen von Landvermessern, die im Sommer auf einem Feld arbeiten; eine Großaufnahme von Seiten aus einem Buch über Gézanne, Herbstblättern und einer Hand, die einmal die Seiten umblättert; eine Serie von ruhigen winterlichen Stadt-Panoramen, deren Unbewegtheit nur von gelegentlichen Autos und radfahrenden Kindern unterbrochen wird; und Einstellungen einer Familie von Siamang-Affen aus dem National Zoo in Washington. Dazu kommen vier vierminütige Tonfolgen: Außengeräusche von Insekten, Fröschen und, wie mir scheint,

fernen Autos; die wiederholte Lektüre einer Passage aus Wordsworths 'Prelude', jeweils von einer anderen Stimme gelesen; Rufe und Schreie, die zuerst wie Kinder klingen, wenn sie Indianer imitieren, sich aber später als Affen-Schreie herausstellen; und ein Stück des 4. Aktes von Debussys 'Pelléas et Mélisande'. Diese acht Sektionen visueller und hörbarer Information werden so angeordnet, daß jede visuelle Passage einmal in Gegenüberstellung zu jeder einzelnen Ton-Passage gebracht wird. Die Bildfolgen werden in regelmäßiger Ordnung (anscheinend nach der Folge der Jahreszeiten) vorgeführt; die Töne werden in eine fortschreitende Ordnung gebracht, die man mit der Ziffern-Folge 1, 2, 3, 4; 2, 3, 4, 1; 3, 4, 1, 2; 4, 1, 2, 3 beschreiben kann. (Scott Macdonald, Afterimage, November 1978)

Reaktionen auf FOUR SHADOWS

Scott Macdonald :

Wie schon in *Horizons* und den früheren Filmen ist Gottheims Bildmaterial in FOUR SHADOWS äußerst sorgfältig komponiert und arrangiert, so daß der aufmerksame Zuschauer sich nicht nur der Nuancen und Implikationen der fotografierten Szenen, sondern auch der formalen Zusammenhänge, die durch Gottheims Montage, seine Kameraarbeit, seine Komposition, die Wahl des Filmmaterials und der Beleuchtung entstehen, bewußt wird. Selbst wenn es in diesem Film keinen Ton gäbe, so hätten die visuellen Passagen immer noch Interesse. Darüber hinaus involvieren die vier Ton-Passagen in FOUR SHADOWS —, ebenso wie die einzige wiederholte Ton-Passage aus *Mouches volantes* — den Zuschauer in eine Fülle von Ton-Erlebnissen. Auf die Passage, in der ein Teil von 'The Prelude' gelesen wird, reagiert der Zuschauer/Hörer zum Beispiel mit verschiedenen Arten von Wahrnehmung und Überlegungen über den Ton. Da das Gedicht jedesmal von ganz unterschiedlichen Stimmen gelesen wird, mußte ich die Passagen mehrere Male hören, um ganz sicher zu sein, daß sie wiederholt würde. Sobald das klar war und der Abschnitt mir selbst bekannt zu werden begann, verstand ich, worum es spezifisch in diesem Abschnitt der Dichtung geht. Tatsächlich ist der von Gottheim ausgewählte Ausschnitt aus 'The Prelude' von zentraler Bedeutung für Wordsworths Entwicklung als Naturdichter. Er erinnert an eine Erfahrung, durch die Wordsworth stärker auf die Macht und die Präsenz der Natur aufmerksam wurde, als er es bis dahin gewesen war. Abgesehen von den Implikationen der Verse des Gedichts ist die Lektüre interessant durch die Verschiedenheit der Stimmen. Jede Stimme unterscheidet sich von allen anderen, nicht nur in dem Sinne, daß Stimmen individuell sind wie Fingerabdrücke, sondern deshalb, weil jeder Leser Englisch mit einem offenbar ausländischen Akzent spricht. Man kann beginnen, dem Ursprung der verschiedenen Akzente nachzuforschen. In mindestens einem Fall kann der Zuschauer/Hörer, der schon viele unabhängige Filme gesehen hat, einen spezifischen Leser wiedererkennen: es ist die Stimme von Jonas Mekas, die man aus dessen eigenen Filmen kennt.

Es ist jedoch Gottheims sorgfältige Gegenüberstellung der komplexen Bilder und Töne von FOUR SHADOWS, die den Film so faszinierend macht, denn ihre vielschichtigen Interaktionen erschaffen ein Netz von Beziehungen von vieler Arten und Intensitäten, daß ich förmlich durch die Sektionen des Films hindurchgerissen wurde. In vielen Fällen sieht und hört man Beziehungen zwischen offensichtlich hörbaren Ereignissen (gesprochene Worte, bestimmte Geräusche) und visuellen Ereignissen (Aktionen von Leuten und Dingen). In anderen Fällen sind die Beziehungen von spezifisch formaler Na-

tur. Ein bestimmter Ton-Augenblick kann zum Beispiel zusammenfallen mit dem Schnitt von einer Einstellung zur anderen, oder ein bestimmtes visuelles Ereignis mag die Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Ton-Verzerrung lenken, die bei der ursprünglichen Aufnahme des Tons oder an einer Stelle des Prozesses der Übertragung auf den Film entstanden sein kann. In noch anderen Momenten kann die von Worten in einer Ton-Passage beschworene 'Bilderwelt' – die Verse von Wordsworth zum Beispiel, oder die Oper – in Beziehung zu spezifischen Aspekten der gefilmten Bilder treten.

Natürlich hat die Tatsache, daß wir die Bilder und Töne in immer wieder wechselnden Gegenüberstellungen wahrnehmen, beträchtlichen Einfluß darauf, wie wir beide wahrnehmen. Ein visuelles Ereignis, das zum Beispiel in der Gegenüberstellung mit den Außengeräuschen sehr heiter wirkt, wird ganz anders wirken, wenn es einem dramatischen Augenblick aus der Debussy-Oper konfrontiert wird. Die Verbindung einer Ton-Passage mit einer bestimmten visuellen Passage kann uns sogar daran hindern, die Töne, die wir hören, korrekt zu identifizieren; die Natur der Töne wird dagegen ganz deutlich, wenn sie mit anderen Bildern kombiniert werden.

Insgesamt ist die Wirkung von FOUR SHADOWS kumulativ. Da Bilder und Töne immer wieder gesehen/gehört werden, wird der Zuschauer/Hörer sich der spezifischen Eigenschaften jeder Passage und der generellen Richtung, in die die Organisation des Films fortschreitet, manchmal mehr bewußt. Infolgedessen stellt der Zuschauer/Hörer bereits im voraus Vermutungen darüber an, was die nächste Gegenüberstellung bringen wird; außerdem beginnt er Beziehungen zu bemerken, die nicht durch die Gegenüberstellungen erzeugt werden (bestimmte Aktionen oder Bewegungen z.B. werden zu Motiven, die von Sektion zu Sektion bemerkt werden können).

Meine kurze Beschreibung von FOUR SHADOWS kann vielleicht einen Hinweis auf die Komplexität der Erfahrungen geben, die der Film vermittelt, aber sie vermag kaum, das Aufregende und Schöne dieser Erfahrung zu beschreiben. Obwohl FOUR SHADOWS ganz sicherlich ein formaler Film ist, verlangt er von dem Zuschauer doch nicht jenes Durchhaltevermögen und jene Erfahrungen, die zum Betrachten vieler anderer formalen Filme nötig sind. Wenn man natürlich über Durchhaltevermögen und Erfahrungen verfügt, umso besser. Wie immer man ihn betrachtet, ist Gottheims neuer Film ein so zugängliches und anregendes Werk, wie ich es seit langer Zeit nicht mehr gesehen habe.

Scott Macdonald, Larry Gottheim's 'Webs of subtle relationships', in *Afterimage*, November 1978.

Raymond Foery:

(...) Die Gegenüberstellungen ergeben einige erstaunliche Resultate. Wenn man zum Beispiel das Bild des Buches sieht, wird einmal eine Seite umgewendet. Wenn dies in Sektion 10 geschieht, hören wir die Oper. Das Resultat: das Umwenden der Seite erscheint dramatisch und bedeutungsvoll. Natürlich haben wir schon zweimal vorher gesehen, wie die Seite umgewendet wird und werden es in Sektion 14 noch einmal sehen. Aber niemals geschieht das mit dem gleichen Nachdruck wie hier. Ebenso rufen die Bilder der Affen im Zoo in Sektion 12, diesmal begleitet von der Lektüre der 'Preludes', ein sehr statisches und leeres Gefühl hervor, als ob alle Energie aus dieser Sequenz herausgezogen worden wäre. Es sind die gleichen Affen, die noch einige Sequenzen vorher voller Lebenskraft schienen. Jetzt wirken sie steril und sogar mechanisch.

Die Struktur des Werkes erzeugt einen Ablauf, der ebenso erstaunlich ist, obwohl man ihn nach einer Weile in bestimmtem Umfang voraussehen kann. Die letzte Sektion, Nr. 16, zeigt die Affen in ihrem Käfig. Im Ton sind wieder die geheimnisvollen Ur-Geräusche zu hören. Tatsächlich sind es die wirklichen, natürlichen Geräusche der Affen, die wir jetzt zum vierten Mal sehen. Und natürlich ist der Ton jetzt *synchron* zum Bild. Diese abschließende Vier-Minuten-Sequenz besteht aus Elementen, die zur gleichen Zeit gefilmt und aufgenommen wurden. Sie wurden nicht vom Filmemacher manipuliert wie die Beziehungen in den fünf-

zehn vorangehenden Sektionen. Und doch – daran läßt sich Gottheims Ironie ermessen – *scheint* diese Sektion weniger synchron zu sein als einige der anderen. Diese phänomenologische Entdeckung wird zu einem wunderbaren Kommentar auf die Natur von Wahrnehmungsprozessen, die durch Bild/Ton-Gegenüberstellungen hervorgerufen werden.

(...)

Für Gottheim ist diese Kombination, Neukombination und Wiederholung nur eine formale Lösung für das Dilemma, Momente des Kinos zu bewahren, die für ihn Bedeutung tragen. In der Antwort auf eine Frage zu FOUR SHADOWS bei der Vorführung im 'Collective' diesen Herbst beschrieb er die Entwicklung des Werkes:

„Jedes der Elemente des Films faszinierte mich: die Formulierung bestand lediglich darin, diese Dinge zusammenzubringen. Formalismus ist ein Weg, Dingen, an denen einem liegt, das Zusammenleben in einer Sache zu ermöglichen.“

Was für viele als schwierige und für manche als unheilvolle Struktur in Gottheims Werk erscheint, ist für ihn das Instrument, das diesem Werk zu leben erlaubt. Wieder liegt ein Vergleich mit der Musik auf der Hand, und Gottheim erwähnte als Antwort auf eine andere Frage bei der Vorführung im 'Collective' die Tatsache, daß „Musiker sich schwierige formale Probleme stellen und die Werke dennoch sehr emotional bleiben.“ Das macht für mich die Stärke und die Schönheit eines Werkes wie FOUR SHADOWS aus. Seine Struktur, obwohl schwierig und sogar voraussehbar, dient schließlich nur der Funktion, die Geheimnisse des Kinos aufzuschließen, die das Werk wirklich definieren. Der emotionale 'Widerhall der Bilder wird durch ihre intellektuelle Anordnung gesteigert. Dadurch wird ihre Magie freigesetzt.

Raymond Foery, Larry Gottheim's FOUR SHADOWS. In 'The Downtown Review', Volume 1, No. 2, New York, April 1979

J. Hoberman:

Ein Teil der Konfusion, die durch die Worte 'strukturell' und 'Film' erzeugt wurde, ist in der Tatsache begründet, daß ihre Gegenüberstellung zwei verschiedene Bezugsebenen schafft. Fast zehn Jahre ist es her, daß P. Adams Sitney den Begriff prägte, um die anti-expressive/reduktive/reflexive Tendenz zu kennzeichnen, die die Arbeit der fortgeschrittensten Filmemacher in Amerika kennzeichnete. Sitneys 'struktureller Film' war – nach dem Vorbild von *Wavelength* (1967) – eine Art Kino, bei dem die Form den Inhalt bestimmte. In Europa beschäftigten sich Theoretiker wie Christian Metz mit der Anwendung von 'Struktur' auf den Film; sie versuchten, die wesentlichen Elemente des Films zu isolieren, um herauszufinden, wie seine 'Sprache' funktionierte. Larry Gottheims FOUR SHADOWS paßt auf Sitneys Dimension, aber stellt auch einen Bezug zu Metz' Forschungen her. Vielleicht ist dieser Film überhaupt nicht 'strukturell'.

FOUR SHADOWS macht sich ohne Titel und Vorspann an die Arbeit und präsentiert nacheinander die 16 möglichen Kombinationen von vier Bild- und vier Tonsequenzen, die jeweils vier Minuten lang sind. Sobald ich die Form des Films (und das Wortspiel seines Titels) begriffen hatte, begann ich vorauszu denken und Vergnügen an diesen manchmal aufregenden Permutationen zu finden. Gottheims Montage erschafft starke audiovisuelle 'Synchron'-Ereignisse in den meisten der 16 Sektionen. Obwohl die Planung dieses Films ungefähr dasselbe wie die Ausarbeitung eines dreidimensionalen Kreuzworträtsels oder eine Schachpartie auf einem sphärischen Schachbrett gewesen sein mag, scheint der Film auch den nicht zu unterdrückenden Drang des Gehirns zu benutzen, disparate Phänomene miteinander zu verbinden.

Gottheim, Professor für Film an der State University in New York, verwischt den mechanischen Aspekt dieses Projekts durch die subjektive, manchmal lyrische Behandlung des Materials und durch sein Gefühl für die amerikanische Landschaft. Drei der vier visuellen Sequenzen – eine Montage von schneebedeckten Industrie-Ansichten; die verzerrten Bilder zweier Männer, die eine Wiese vermessen; ein Käfig voller Affen im Zoo – sind komplexe rhythmische Übungen in der Organisation von Filmmaterial. Die vierte Sequenz ist eine

einzig statische Großaufnahme eines kunstgeschichtlichen Textes, der inmitten von sommerlichem Blätterwerk erscheint. Von den Ton-Segmenten sind zwei – ein Fluß, das Geplapper der Affen – natürlicher Herkunft; zwei andere – eine Passage aus 'The Prelude', ungeschickt gelesen von verschiedenen Stimmen mit schwerem Akzent, und der bombastische Auszug aus einer französischen Oper – kulturell. Wenn man sie analysiert, erscheint die Auswahl enzyklopädisch (sie schließen Metz' fünf filmische Elemente ein; feste und bewegliche Kamera, synchroner Ton. Sie sagen es). Ganz offensichtlich ist ihre Auswahl von sorgfältiger Überlegung bestimmt.

Die Logik, die FOUR SHADOWS beherrscht, ist gleichförmig, aber nicht alle Ton-Bild-Kombinationen sind in gleichem Maße erfolgreich. Tatsächlich liegt eine bewundernswerte Qualität des Films in dem Risiko, zu zeigen, was zusammenpaßt und was nicht, wobei der Zuschauer entscheiden kann, warum. Wenn Gottheim das Bild des Kunstbuchs mit der Lesung aus 'The Prelude' koppelt, wird sein Film leblos und übermäßig statisch. Aber wenn das gleiche Bild 12 Minuten später wieder auftaucht und von den Geräuschen kreischender Affen begleitet wird, ist es eine völlig andere Erfahrung. Während das erste Arrangement die Aufmerksamkeit auf den Film als willkürliche, artifizielle Konstruktion lenkte, öffnet sich im zweiten Fall der Raum – und die Vermutung entsteht, daß die Quelle dieser Geräusche in einer Art Rousseauschem Dschungel liegt, der hinter dem Text oder jenseits des Bildstriches zu suchen ist.

Der Ton wirkt im Film durchweg als emotional und assoziativ auslösendes Moment; er lenkt das Empfinden des Zuschauers für die Szene und die Aufmerksamkeit für die Details. Gottheim präsentiert seine Affen zusammen mit der Oper, und der Effekt ist dämonisch – eine dunklere und komischere Sicht der Hochkultur als irgendeine der Travestien aus *Fantasia*. Wenn die Sequenz noch einmal kommt und von den Geräuschen des murmelnden Baches begleitet wird, sind die Affen verwandelt. Sie scheinen veredelt und doch 'natürlich', voll von Zärtlichkeit für einander. Es ist auch interessant, daß das stärkste visuelle Segment – die Montage von winterlichen Fabriken und Frachthöfen – das einzige ist, das sich am besten mit allen vier Ton-Elementen verträgt. Diskontinuierlich im Raum, ist dieses Stück offener für erzählerische Ergänzung und somit auch die einzige visuelle Sequenz, die das problematische Zitat aus 'The Prelude' integriert.

Einer der bestgemachten Filme, die in diesem Jahr in New York herausgekommen sind, scheint mir FOUR SHADOWS die Kulmination von Gottheims Arbeit aus neuerer Zeit zu sein. Seine evokative Verwendung von Jahreszeiten und Landschaften erinnert an seinen Film *Horizons* (1973); ein ähnliches Interesse für Wiederholung und die Wirkung von Ton auf Bilder war das Thema des angestrengteren *Mouches volantes*. FOUR SHADOWS hat einen offensichtlichen Wert für Filmemacher, Studenten und Theoretiker, sollte aber auch für jeden, der jemals von einem Film 'bewegt' wurde, erleuchtend sein. Wie die Scheunen und Wassertürme, die in Gottheims Werk wiederkehrende Ikonen sind, ist die Ästhetik von FOUR SHADOWS eine Funktion der architektonischen Planung und der eminent praktischen Eigenschaften dieses Films.

J. Hoberman, *The Sound of One Man Thinking*. In: *Village Voice*, New York, 9. Oktober 1978

In FOUR SHADOWS zitierter Ausschnitt aus 'The Prelude' von William Wordsworth

('Das Präludium', Erstes Buch, geschrieben 1795 - 1805, veröffentlicht 1850, Vers 357 - 400)

Ernst ließ sie mich an einem Sommerabend
Ein kleines Boot erspähn, das angebunden
In einer Felsbucht unter Weiden lag.
Die Kette löst' ich eilends, sprang hinein
Und stieß vom Ufer ab. Es war ein Diebstahl
Voll Lust und Herzensklopfen; als das Boot
Hinausglitt, kam der Schall vom Fels zurück,

Und rechts und links war hinter mir im Mondlicht
Gefunkel kleiner, heller Wellenkreise,
Die bald zusammenflossen, daß das Boot
Auf breiter Spur aus Licht hinzog. Wie einer,
Der, seiner Kunst im Rudern froh, sich anstrengt,
Geradenwegs auf ein gewähltes Ziel
Den Kurs zu steuern, hielt das Aug' ich fest
Auf einen Felsengrat gerichtet, der
Des Blickes Umkreis ferne abschloß; drüber
War nichts als Sterne und der graue Himmel.
Ein elfenleichter Kahn war's; munter taucht' ich
Die Ruder ein ins schweigende Gewässer,
Und wenn vom Schlag ich sie erhob, glitt stoßweis
Und flink dahin das Boot gleich einem Schwan.
Da plötzlich hob sich hinter jenem Felskamm,
Der mir bisher den Horizont verdeckte,
Ein mächtig Bergeshaupt empor, als ob
Ein eigener Wille es belebte, drohend
In schwarzer Majestät. Noch einmal, zweimal
Taucht' ich die Ruder ein, und immer größer
Wuchs auf die düstre Form und schob sich zwischen
Mich und die Sterne, und dabei schien's immer
Ein lebend Ding, das, mich bewußt verfolgend,
So wie ich vordrang, anwuchs. Eilig dreht' ich –
Die Ruder bebten –, und durchs stille Wasser
Stahl ich zurück mich bis zur Uferweide.
Dort ließ am Ankerplatz den Kahn ich liegen
Und nahm den Weg durch Wiesen heim – sehr ernst
Und rief bewegt; doch viele Tage noch,
Nachdem dies Schauspiel ich gesehn, war mir
Der Sinn erfüllt mit schwebend vager Ahnung
Von dunklen, unbekanntem Daseinsweisen.
Ein Dämmer war in meinem Geist, wie Lähmung
Und Einsamkeit. Kein wohlvertrautes Bild
Blieb übrig, nicht die lieben alten Bäume,
Nicht Meer und Himmel, grüner Felder Farben:
Nur großerhabne Formen, deren Leben
Nicht nach des Menschenlebens Weise ist,
Zogen gemessen durch den Geist bei Tag
Und waren nachts im Traume mir Bedrückung.

(Erschienen 1974 beim Reclam unter dem Titel 'Präludium oder das Reifen eines Dichtergeistes'. Übersetzung aus dem Englischen ins Deutsche: Hermann Fischer)

Die Orchestrierung der Farben

Über die Filme von Larry Gottheim
Von Daryl Chin

Die Szene ist der Sonnenuntergang. Das Bild zeigt das Fragment eines Hauses, aus einer Art beigefarbenem, hellem Holz gemacht, sowie die untere Hälfte eines Fensters mit einem braunen Fensterrahmen. Es gibt natürlich ein Fensterbrett, und auf diesem steht eine dunkelbraune, glasierte Schüssel aus Keramik. Das Licht von der Sonne ist tiefgelb, und ein scharfer Schatten schneidet durch den oberen Teil des Bildes. Das Bild ist verkantet, so daß das Haus, das Fenster und das Fensterbrett auf einer diagonalen Linie liegen, die von links nach rechts verläuft. Die Glasierung der Schüssel fängt das Licht ein und erzeugt funkelnde weiße Lichtpunkte.

Aus der Evidenz des Holzes, des Fensterbretts und des Lichts ergibt sich, daß die Kamera außerhalb des Hauses steht. Aus dem Inneren des Hauses, zwischen den Schatten, scheint sich eine Bewegung anzudeuten. Plötzlich wird eine grüne Maisschote auf das Fensterbrett gelegt, hinter die Schüssel. Dies setzt sich fort, bis der Raum des Fensterbretts hinter der Schüssel ganz und gar mit einem Haufen grüner Maisschoten angefüllt ist. Das Grün der Maisschoten gibt der Szene eine neue Struktur, weil sie Unterschiede in Stoff, Farbe und Licht in das Bild bringen. Nachdem der Raum hinter der Schüssel aufgefüllt ist, legt eine Zange einen dampfenden Maiskolben in die Schüssel. Mehr Kolben werden hinzugefügt. Wenn die Schüssel voll ist, endet der Film.

Der Film ist Larry Gottheims *Corn* (1970). Die Beschreibung kann leider keinen Eindruck von der Reichhaltigkeit dieses kurzen Films vermitteln. Gottheims besonderes Talent lag darin, ein anscheinend einfaches Konzept mit einem unglaublichen Reichtum an sinnlichen Nuancen auszustatten. In *Corn* gibt es zum Beispiel die Orchestrierung der Farben: der ursprüngliche Schatten von Braun und Gelb, eingefangen mit einer fast fühlbaren Klarheit. Das Hinzufügen von Grün liefert eine perfekte Folie, weil es sich um ein blasses, sonnengebleichtes Grasgrün handelt; es ist den anderen Farben ähnlich genug, um harmonisch mit ihnen zu verschmelzen, aber es hebt sich auch genügend ab, um der Komposition Spannung zu geben. Der Mais führt die Balance der Komposition wieder zu ihrer braun-gelben Grundlage zurück, aber der Dampf, der von dem Mais aufsteigt, führt dem Bild noch etwas zarten 'Nebel' zu.

Die Subtilität, mit der Gottheim den kinematographischen Raum ausnutzt, den er definiert, gehört zu den strengsten Aspekten seiner Methode. Die Retrospektive seiner Filme, die kürzlich im Anthology Film Archives zu sehen war, erlaubt es, einen Eindruck von der Gewandtheit zu gewinnen, mit der Gottheim seine Interessen abgegrenzt hat.

Die frühesten Filme, die gezeigt wurden, wie *Corn* und *Fog Line* ebenso wie *Blues* (sämtlich 1970) sind Filme, die auf dem Prinzip des 'einzelnen Bildes' aufbauen. Es sind Filme, die aus einer Einstellung bestehen; ihre zeitliche Gliederung ergibt sich aus der 'Aktion' (das Hinlegen der Mais-Schoten und -Kolben; das Aufsteigen des Nebels; die Bewegungen von Beeren und der Milch); sie bewirken eine besonders bewußte Wahrnehmung der präsentierten Szene. Die Bilder, einerlei wie reichhaltig sie sind, sind den Bedingungen der Zeitlichkeit unterworfen.

Wahrnehmung verbindet sich infolgedessen mit Bewußtheit: mit sehr viel Takt erzeugt Gottheim die Koordinaten von Zeit und Raum als 'Raum' seines Kinos. Dieses besondere Verfahren teilt Gottheim mit Andrew Noren (besonders in *The Wind Variations*), Barry Gerson und Ernie Gehr (besonders in *Still*). Obwohl diese Filme 'imagistisch' erscheinen, setzen sie doch voraus, daß die Bilder in einer zeitlichen Ausdehnung 'gelesen' werden. Dieser Hinweis auf die zeitliche Kontinuität verbunden mit dem Raum macht diese Filme so ergiebig: In einer besonderen Weise suggerieren sie das 'Narrative' ohne das normalerweise vorhandene Handicap der 'Geschichte'.

Seit diesen frühen Filmen ist Gottheim zu komplexeren Themenstellungen übergegangen. In *Doorway*, *Harmonica* und *Barn Rushes* (sämtlich 1971) beschäftigt er sich mit den Gegebenheiten der bewegten Kamera.

In *Harmonica* zum Beispiel ergibt sich der Witz des Films aus der Tatsache, daß die Kamera stationär ist: sie ist im Inneren eines Autos aufgestellt, und das Auto bewegt sich. Ein Harmonika-Spieler wird in Großaufnahme gezeigt: er spielt mit dem Raum seines Spiels (indem er die Harmonika aus dem Fenster hält, so daß der Wind in die Harmonika bläst.)

Barn Rushes ist der längste von Gottheims frühen Filmen; dies ist ein Film, in dem die Kamera eine Scheune umkreist. Die Kamerabewegungen scheinen die gleichen zu sein, aber Unterschiede im Licht, in der Tiefenschärfe, in der Perspektive strafen diese 'Gleichheit' Lügen. Diese Umkreisung, das Gegenteil eines Schwenks, kann durch die Stäbe in der Scheunenwand verfolgt werden. Diese Stäbe entwickeln ein Licht-Muster, wenn die Kamera die Scheune umkreist. Die Veränderungen dieses Musters bezeichnen Unterschiede in den acht Teilen dieses Films.

Mit *Horizons* (1971 - 73) suchte Gottheim über seine Ästhetik der einzelnen Einstellung hinauszukommen. Die Form dieses Films wurde schon in *Barn Rushes* gewissermaßen vorweggenommen, aber *Horizons* ist ein unendlich komplexer Film. Die Grundprämisse ist die Einheit der vier Einstellungen. Innerhalb dieser vier Einstellungen gibt es die Verbindungen, die Gottheim 'Reime' genannt hat: es gibt ein bestimmtes Element in den vier Einstellungen, das gleichartig ist und die vier miteinander verknüpft. Es gibt unendlich viel Permutationen dieses Grundprinzips: das Element

kann die Komposition sein, die Farbe, die Thematik ... die Liste kann fortgesetzt werden. Es gibt keine Verdopplungen in den Einstellungen: jede Einstellung ist anders. Die Organisationsstruktur des ganzen Films geht von den Jahreszeiten aus, so daß eine Sektion aus Aufnahmen des Frühlings besteht, die andere aus Einstellungen vom Winter und so weiter. Gottheim versucht eine Struktur zu erschaffen, die sich organisch aus seinem Material entwickelt. Dieses Organische kann man als 'narrativ' bezeichnen.

Es ist wichtig, die narrativen Eigenschaften von *Horizons* zu erkennen, denn in *Mouches volantes* (1976) ist die narrative Komponente nicht zu übersehen.

Mouches volantes ist ein Film, der verschiedene Aspekte zeitlicher Bedingtheit einander gegenüberstellt. Die Bilder gehen von einer sehr persönlichen Basis aus: es sind Aufnahmen von Leuten und Gegenden, die Gottheim sehr vertraut sind. Der Ton besteht aus einer Erzählung von Angeline Johnson über ihren Ehemann, Blind Willie Johnson. Wie in *Horizons* versucht die Struktur des Films 'Reime' zu finden, Korrespondenzen zwischen den einzelnen Teilen. Hier sind aber die einzelnen Teile nicht Einstellungen, sondern verschiedene Koordinaten von Ton und Bild.

Wie in *Harmonica* spielen die Ton-Bild-Beziehungen auf den Begriff der Platzierung, der Nähe oder der Ferne an. Aber in *Mouches volantes* ist diese Nähe, diese Ferne explizit verbunden mit einer zeitlichen Dimension, die nicht nur physischer Natur (wie die 'reale Zeit' in *Blues*, *Corn* und *Fog*), sondern die 'psychologisch' ist.

Beim Versuch, sich mit diesen Faktoren auseinanderzusetzen, mit Zeit und Raum als Erinnerung, als Emotion und Psychologie, hält *Mouches volantes* nichtsdestoweniger die Abstraktion entschiedener Disparität aufrecht. Obwohl Gottheim versucht, die Korrespondenzen zwischen seinen beiden Material-Bereichen aufzudecken, bleibt das Faktum bestehen, daß die Bilder und Töne von ganz unterschiedlichen Quellen ausgehen. Dieses Faktum erzeugt vielleicht eine gewisse Spannung in dem Film, die nicht ganz aufgelöst wird. Diese Spannung ist es auch, die *Mouches volantes* zu einem Werk von keinem leichten Zugang macht, aber dafür eine narrative Erfahrung liefert, die herausfordernd, bereichernd und anregend ist.

Daryl Chin, *Orchestrating Colors*. In: *The Soho Weekly News*, New York, 16. Dezember 1976.

Biofilmographie

Larry Gottheim, geb. am 3. Dezember 1936 in New York. Ausbildung in Musiktheorie und Komposition an der High School of Music and Art in Manhattan. Studium der Klarinette. Arbeit als Orchestermusiker. Studien in Physik und Mathematik am Oberlin College in Ohio, Abschluß in Literatur. Begann Gedichte und kurze Erzählungen zu schreiben. Promotion in vergleichender Literaturwissenschaft an der Universität Yale (1965). Spezialgebiet: Romantheorie (Dostojewski, George Eliot, Proust). Lehrte englische und vergleichende Literatur an der Northwestern University (Illinois) und an der State University of New York in Binghamton.

1967 entstand der Impuls, Filme zu machen, 'aus dem Blauen'. Begründung einer Filmabteilung an der Universität Binghamton, die sich als erste Universitäts-Filmabteilung mit dem Studium und der Herstellung avantgardistischer Filme befaßte. Vorsitzender dieser Abteilung bis 1979. Gottheim ist heute Mitglied im 'Board of Directors' des 'Collective for Living Cinema', einer der besten Spielstellen für den unabhängigen und experimentellen Film in New York. Filme:

1969	<i>Blues</i> , Farbe, stumm, 8 1/2 Minuten
1970	<i>Corn</i> , Farbe, stumm, 11 Minuten
	<i>Fog Line</i> , Farbe, stumm, 10 1/2 Minuten
	<i>Doorway</i> , schwarzweiß, stumm, 7 1/2 Minuten
	<i>Swing</i> , Farbe, stumm, 7 1/2 Minuten
1970-71	<i>Harmonica</i> , Farbe, Ton, 10 1/2 Minuten
1971	<i>Barn Rushes</i> , Farbe, stumm, 34 Minuten
1973	<i>Horizons</i> , Farbe, stumm, 75 Minuten
1976	<i>Mouches volantes</i> , schwarzweiß/Farbe, Ton, 69 Minuten
1978	FOUR SHADOWS, Farbe, Ton, 64 1/2 Minuten
	Work-in-Progress: <i>The Tree of Knowledge</i>