poetry film

poetry film magazin

Ausgabe 05

Das Kino der Poesie

IMPRESSUM

***Poetryfilm Magazin*, Weimar**

Herausgegeben von
Aline Helmcke und Guido Naschert

Im Auftrag der Literarischen Gesellschaft
Thüringen e. V.

Erschienen im November 2020

© Alle Rechte bei den Autoren bzw. bei den Verlagen

Gestaltung:
Catalina Giraldo Vélez
Gato & Mono Design OHG, Weimar

ISBN 978-3-936305-60-9
Printed in Germany

DAS KINO DER POESIE

4_ EDITORIAL
Aline Helmcke/Guido Naschert

ESSAYS
9_From The Cinema of Poetry to The Poetry of Cinema. Tracing the Vertical in the Horizontal
Tom Konyves

16_»Die Varianten der Obsession«. Zu Pier Paolo Pasolinis Kino-Poesie
Theresia Prammer

26_Die Avantgarden des Poesiefilms
Thomas Zandegiacomo Del Bel

37_Whitman on Film. A video essay at the poet's bicentennial
H. Paul Moon

POETIK
41_Form und Gleichgewicht – über die Grenzen des Gedichts / Form and Balance. On the Boundary of the Poem
Erik Lindner

58_ Writing Poetry For Poetry Films. An Exploration of the Use of Spoke Word Poetry in Poetry Films
Lucy English

BUCHTIPPS
67_Jörg Piringer: datenpoesie. 2018

67_Cinema. Lyrikanthologie. Elif-Verlag. 2019

68_Video Poetry Mainz. Bewegtes Bild, Schrift und Lyrik. 2019

68_«poetry/film». Gedichte – Filme – Resonanzen. 2020

69_ Poetry und Film / Lyrik und Film. Abbas Kiarostami und Jim Jarmusch. 2020

FESTIVALS / TAGUNGEN
Experiential Storytelling: the personal and political voice of poetry film meets digital media authenticity, profiling, and the panoptic gaze _70
Sarah Tremlett

4. Weimarer Poetryfilmpreis

Die Wettbewerbsfilme_80

Ein Rückblick aus der Sicht des Praktikanten
Benjamin Löber_84

6. Weimarer Poetryfilmpreis_87

8. Internationaler Wettbewerb der Goethe-Gesellschaft. Goethe-Gedichte im Poetryfilm _87

Cadence: Video Poetry Festival_90

INTERVIEWS
Cecilia Traslaviña_93

Anna Eijsbouts_96

Sandra Reyes_99

CREATIVE
Jandl ist wie LEGO_102
Stefan Petermann im Gespräch mit Peter Böving

Wild Whispers. A Collaborative Film Poetry Project_115
Chaucer Cameron / Helen Dewbury

Fresh Out of School_117
Tant mieux prod

El Canto de las Moscas / Das Lied der Fliegen_118
Ana María Vallejo

DIE AUTOR.INNEN_122

inhalt

ausgabe 05

editorial

Aline Helmcke / Guido Naschert

Dear readers,

2019 *Cinema*, a new anthology about the history of cinema, was released by the publisher Elif. Gathering a wide range of texts, authors like José Oliver or Ulrike Almut Sandig express their fascination for cinema in a captivating way. The *Poetryfilm Magazine*'s new edition wants to address this matter, just in reverse: we would like to dig deeper into the fascination for poetry, addressing the filmmakers' and directors' point of view. This direction of looking at the relation between poetry and film seems to have gained significance lately.

We would be neglecting the influence that poetry had on the development of the visual language of filmmaking if we reduced poetry film to a mere translation of a poem into a video. Since the beginning of the 20th century, filmmakers took inspiration from poets and poems, using them as an inspiration, guideline or challenge for creating moving image work.

This »Cinema of Poetry« – the title refers to an influential yet critical text from 1965 by Pier Paolo Pasolini – ranges from independent experimental film to commercially successful authors' cinema productions, from Stan Brakhage to Jim Jarmusch.

In the endeavour to investigate film making and the film language from the perspective of poetry, directors as well as theoreticians pointed out the differences between the two art forms: the ›poeticity‹ of written poetry does not in itself make the poetry film poetic. The latter gains its poetic value not only through the simple fact that a poem is part of it or that it refers to or illustrates a poem.

Poetry films can acquire poetic texts by referring strictly to the poem they are working with or far from it. Films that work close to the poem reach their limits once the visual illustration of it seems to double its meaning, making the visuals seem redundant. Films that are inspired by poems lose touch when the reference to the text is too vague or completely absent, and the filmmaker's final aim seems sole to be aimed at creating a poetic visual language.

Our current edition can be understood as a plea to direct our attention to those films inspired by poetry which do not declare a 1:1 translation from the written text to the moving

Liebe Leserin, lieber Leser,

2019 erschien im Elif-Verlag unter dem Titel *Cinema* eine neue Anthologie mit Gedichten zum Kino und zum Film. Von José Oliver bis Ulrike Almut Sandig vereint der Band eine lesenswerte Vielfalt von Texten, in denen die Faszination der Lyriker am Kino auf sprachlich eindrucksvolle Weise zum Ausdruck kommt. In unserer neuen Ausgabe des Poetryfilm Magazins möchten wir die umgekehrte Faszination in den Blick bringen: die Faszination von Filmregisseuren an der Poesie und Dichtung. Diese Richtung im Verhältnis von Lyrik und Film scheint heute besonders wichtig.

Würde man den Poetryfilm nämlich auf die Verfilmung von Gedichten reduzieren, übersähe man, welche Bedeutung der Lyrik im Laufe der Filmgeschichte zukam. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts haben sich Filmemacher von Dichtern und Gedichten in ihrem Schaffen inspirieren lassen, sie zum Vorbild genommen oder mit ihnen gewetteifert.

Dieses »Kino der Poesie«, so der Titel eines einflussreichen, allerdings kritisch gemeinten Beitrags von Pier Paolo Pasolini aus dem Jahr 1965, erstreckt sich vom Independent-Experimentalfilm bis zum umsatzstarken Autorenkino, von Stan Brakhage bis Jim Jarmusch.

Im Bemühen, die Filmsprache und das Filmemachen von der Lyrik aus zu betrachten, haben die Regisseure und Theoretiker zugleich die Unterschiede beider Kunstformen hervorgehoben. Die ›Poetizität‹ der Poesie ist nicht einfach die des Films. Der Film hat seine eigene ›Poetizität‹. Und Gleiches gilt für den Poetryfilm. Auch er bezieht seine poetische Wirkung nicht einfach aus der Tatsache, dass das Gedicht ein Teil von ihm ist oder er Lyrik illustriert.

Poetryfilme können ihre lyrische Vorlage textnah oder textfern aneignen. Sie können die Gedichte dem Buchstaben oder dem Geiste nach adaptieren. Textnahe Filme kommen an ihre Grenzen, wenn die Illustrierung des Textes störend, unnötig oder gar überflüssig erscheint. Von der Lyrik her inspirierte Filme stoßen an ihre Grenzen, wenn ihnen der konkrete Textbezug

image as their goal. The poetry film is on a quest for its ›poeticity‹. The poetic author's cinema should be seen as a guide in this field.

The first three contributions were presented in June 2019 as part of the program of the 4th Weimar Poetry Film Award at the Colloquium »The cinema of poetry«. Tom Konyves examines examples of experimental films by Man Ray, Dali-Buñuel, Marcel Duchamp and Michael Snow, Peter Rose, Hubert Sielecki, and Ralf Schmerberg. And he approaches them from the perspective of Maya Deren's distinction between the »horizontal« and the »vertical« in film language.

Theresia Prammer explains the complexity of Pasolini's concept of a ›cinema of poetry‹. As she writes, at the center of his conception of film was the vision of an interpretation-independent reproduction of reality, which led him to regard reality itself as a language. His perception of the cinematic therefore extends deep into everyday perception and seemed to internalize the camera view, as it were.

Finally, Thomas Zandegiacomo del Bel looks back at the beginnings of poetry film in the US and asks what drove the film pioneers to make poems, how they approached this task and which films are still known today.

In this issue we are opening a section on »Poetics« for the first time, for which we are looking for contributions that address the relationship between film and poetry in a more general way. In his essay »Form and balance: On the boundary of the poem«, the Dutch poet Erik Lindner defends the book as a form of presentation for poetry and points out that the poetry film euphoria should not lead to the book becoming the »guilty«. A volume of poetry is a carefully compiled whole of texts from a specific period that ideally gives a poem relief and embeds it.

The English Spoken Word poet and filmmaker Lucy English presents her project »The Book of Hours« in »Writing Poetry for Poetry Films«, a monumental online project that includes 48 poetry films that were created in collaboration with 27 international filmmakers. The aim of the project was to research »how to bring the immediacy and vibrancy of spoken word into the delicate poetry film form«.

Finally, some news from Weimar: The jury of the 5th Weimar Poetry Film Award, consisting of the Dutch filmmaker Helmie Stil, the photographer Kathrin Tillmanns from Düsseldorf and the literary scholar and poet Jan Röhnert from Braunschweig

abhandenkommt und sie in erster Linie auf eine zum Gedicht kongeniale Bildsprache abzielen.

Wir wünschen uns, dass der ›poetisch inspirierte‹ Film mehr Aufmerksamkeit erhält und nicht die Buchstabentreue zum Maßstab der gelungenen Gedichtverfilmung gewählt wird. Der Poetryfilm ist auf der Suche nach seiner eigenen ›Poetizität‹. Auch das poetische Autorenkino sollte bei dieser Suche leitend sein.

Drei Beiträge, die im Juni 2019 im Rahmenprogramm zum 4. Weimarer Poetryfilmpreis auf dem Colloquium »Das Kino der Poesie« vorgetragen wurden, stellen sich diesem Thema: Tom Konyves untersucht Filmbeispiele des Experimentalfilms von Man Ray, Dali-Buñuel, Marcel Duchamp bis Michael Snow, Peter Rose, Hubert Sielecki und Ralf Schmerberg. Und er nähert sich ihnen im Ausgang von Maya Derens Unterscheidung des ›Horizontalen‹ und ›Vertikalen‹ in der Filmsprache.

Der Poetryfilm ist auf der Suche nach seiner eigenen ›Poetizität‹. Auch das poetische Autorenkino sollte bei dieser Suche leitend sein.

Theresia Prammer erläutert die Vielschichtigkeit von Pasolinis Konzept eines ›Kino der Poesie‹. Im Zentrum seiner Filmauffassung stand, wie Theresia Prammer schreibt, die Vision einer interpretationsunabhängigen Reproduktion der Wirklichkeit, was ihn dazu bewog, die Wirklichkeit selbst als eine Sprache zu betrachten. Seine Wahrnehmung des Filmischen reicht daher tief in die Alltagswahrnehmung hinein und schien den Kamerablick gleichsam zu verinnerlichen.

Thomas Zandegiacomo del Bel schließlich blickt zurück auf die Anfänge des Poesiefilms in den USA und fragt danach, was die Filmpioniere angetrieben hat, Gedichte zu verfilmen, wie sie an diese Aufgabe herangegangen und welche Filme heute noch bekannt sind.

In dieser Ausgabe eröffnen wir erstmals eine Rubrik zur »Poetik«, für die wir Beiträge suchen, die sich dem Verhältnis von Film und Lyrik auf eine allgemeinere Weise widmen. Der niederländische Dichter Erik Lindner verteidigt in seinem Essay »Form und Gleichgewicht – über die Grenze des Gedichts« das Buch als Präsentationsform für Lyrik und gibt zu bedenken, dass die Poesiefilm-Euphorie nicht dahin münden sollte, dass das Buch zur »schuldigen Instanz« wird. Ein Gedichtband sei ein sorgfältig zusammengestelltes Ganzes aus Texten einer bestimmten Periode, das einem Gedicht im Idealfall Relief verleihe und es einbette.

Die englische Sopken Word-Dichterin und Filmemacherin Lucy English stellt uns in »Writing Poetry for Poetry Films« ihr Pro-

Aline Helmcke

Guido Naschert

selected the US entry *fine China* (2020) as the winner of the 1000 Euro endowed prize in the category »Best Video«. It was directed by poet David Gaines, who lives near Philadelphia (USA). And in the »Best Animation« category, the German entry *Subconscious Notes / Notizen aus dem Unterbewusstsein* (2018) by the Leipzig-based filmmaker Susann Arnold won the prize, which is also endowed with 1000 euros.

The »Poetryfilmtage« emerged from the backup_festival of the Bauhaus University Weimar and are now a partner festival of the same. The aim of the festival is to stimulate and perpetuate the exchange between filmmakers and authors in Thuringia and Central Germany.

In 2021, the »Poetryfilmkanal« will launch another call for essays on the subject of »Kitsch and Cliché«. A topic that we want to pursue during the next Poetry Film Days in September 2021. Unfortunately, due to lack of time, we had to temporarily discontinue the »Films of the Month« section. The presentation and analysis of individual films will continue with a new concept from next year on.

We would like to thank all contributors, and wish you an exciting and stimulating read!

Aline Helmcke, Guido Naschert

jekt »The Book of Hours« vor, ein monumentales Online-Projekt, das 48 Poetryfilme umfasst, die in Kollaboration mit 27 internationalen Filmemachern entstanden sind. Ziel des Projekts war es zu erforschen, »how to bring the immediacy and vibrancy of spoken word into the delicate poetry film form«.

Zum Schluss einige Neuigkeiten aus Weimar: Die Jury des 5. Weimarer Poetryfilm-Preises, bestehend aus der niederländischen Filmemacherin Helmie Stil, der Fotografin Kathrin Tillmanns aus Düsseldorf sowie dem Literaturwissenschaftler und Dichter Jan Röhnert aus Braunschweig, wählte den US-amerikanischen Beitrag *fine China* (2020) zum Sieger des mit 1000 Euro dotierten Preises in der Kategorie »Bestes Video«. Regie führte der in der Nähe von Philadelphia (USA) lebende Dichter David Gaines. In der Kategorie »Beste Animation« gewann der deutsche Beitrag *Subconscious Notes / Notizen aus dem Unterbewusstsein* (2018) der in Leipzig lebenden Filmemacherin Susann Arnold den ebenfalls mit 1000 Euro dotierten Preis. Der Wettbewerb hat seit diesem Jahr ein neues Festivalumfeld.

Die »Internationalen Thüringer Poetryfilmtage« (www.poetryfilmtage.de) sind aus dem backup_festival der Bauhaus-Universität Weimar hervorgegangen und jetzt ein Partner desselben. Ziel des Festivals ist es, den Austausch zwischen Filmschaffenden sowie Autorinnen und Autoren in Thüringen und Mitteldeutschland anzuregen und zu verstetigen.

Der Poetryfilmkanal startet 2021 eine weitere Ausschreibung zum Thema »Kitsch und Klischee«. Ein Thema, das wir auch während der nächsten Poetryfilmtage im September 2021 weiterverfolgen wollen. Leider mussten wir aus Zeitgründen die Rubrik »Filme des Monats« vorübergehend einstellen. Die Präsentation und Analyse einzelner Filme wird ab nächstem Jahr mit einem neuen Konzept fortgesetzt.

Wir möchten uns bei allen Beiträgern bedanken und wünschen euch eine anregende und inspirierende Lektüre!

Aline Helmcke, Guido Naschert

1.

essays

Tom Konyves

From The Cinema of Poetry to The Poetry of Cinema

Tracing the Vertical in the Horizontal

»There is an old proverb which says: Don't try to do two things at once and expect to do justice to both.«
– Buster Keaton, *Sherlock Jr.* (1924)

If we use the phrase »Utopian vision« today to describe the global influence of the Bauhaus, born here in Weimar in 1919, we can also apply the phrase to an event fifty years later, in 1969, when the Portuguese TV Station RTP broadcast (and immediately destroyed) a 2' *kinetic text* work with voice-over on videotape by the experimental and concrete poet Ernesto Manuel de Melo e Castro, aptly titled, *Roda Lume* or Wheel of Light, which came to be known as the first videopoem. In his essay about videopoetry for Eduardo Kac's 1996 anthology, *New Media Poetry*, de Melo e Castro writes, »a new medium is at first seen and judged against the medium that came before it.«

The medium that came before it, a so-called *Cinema* of Poetry, had no such precursor, as it attempted to fuse two mediums, one that depicted with images, the other that described with words, two »art forms« that had, for centuries, opposed one another.

We only need to rewind a mere 200 years, when the German philosopher and art critic, Gotthold Ephraim Lessing, specified that there should be necessary boundaries between the visual and verbal arts because the nature of the visual is of space while the verbal is of time, warning artists and poets to observe the limitations of their medium to avoid a dangerous confusion of genres.

Fast-forward to Sergei Eisenstein's essay on the *Laocoon* of Lessing in *Towards a Theory of Montage*. »I believe,« he writes, »that this strict separation into incompatible opposites is explained by the fact that in Lessing's day neither Edison nor Lumière had yet supplied him with that most perfect apparatus for research and assessment of the aesthetic principles of art: the cinematograph.« [1] For Lessing, time belonged to the poets and space to the painters. Cinema, according to Eisenstein, synthesized the two: »His (Lessing's) discussion does not embrace the perfect art which was able to synthesize *both* these principles into a new quality, *cinema*. Within each art form … there are illuminated the rudiments of the opposing features – not as something alien to it but as the potential data for the next synthesizing step.« To some extent, he was right. Film, *like* painting, does present itself as a framed image; at the same time, *unlike* painting, it reveals its meaning *like* poetry, sequentially, one word, one frame at a time.

In between 1919 and 1969, the Utopian vision best described by Dick Higgins as »*an ongoing human wish to combine the visual and literary impulses*«was fiercely opposed by experimental filmmakers, like Dziga Vertov, who called for »a decisive cleaning up of film-language, for its complete separation from the language of theater and literature«, but he also described himself as a film poet: »I am a writer of the cinema. I am a film poet. But instead of writing on paper, I write on the film strip.« [2] (One can't help hearing Pasolini's voice here, declaring decades later that cinema is »the written language of reality«.)

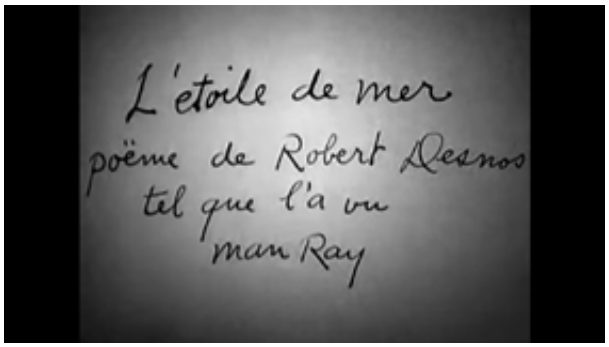
In the 1920s, these polemic and often poetic statements about the nature of cinema were all over the expanding word-cloud centered on this new art form. There was the »cinema pur« of Henri Chomette, echoed by Germaine Dulac, who claimed that »If cinema is merely… an animated reflection of literature … it is not an art. The new aesthetic is to divest cinema of all elements not particular to it, to seek its true essence in movement and visual rhythms.« The elements »not particular to it« were the presence of words, displayed as intertitles.

As mainstream cinema becomes more and more popular, the proponents for its status as the seventh »art« focus on distancing cinema from the other arts, particularly literature and theatre; in its quest for purity, arguments for its legitimacy therefore invoked the purest form of its rival, literature, namely poetry. »The cinema is poetry's most powerful medium,« wrote Jean Epstein; »within five years we will be writing film poems."

[1] Sergei Eisenstein, ›Laocoon‹, in: ***Selected Works***, vol. 2: Towards a Theory of Montage, Michael Glenny and Richard Taylor (ed.), London: BFI 1991, 153–54.

[2] Fil Ieropoulos, ***The Film Poem***, 2010. Metaphorically, of course. Scratching words into film was a technique used by Su Friedrich »Gently Down The Stream« (1981), Maurice Lemaitre »L'Amour réinventé« (1979), Peter Rose »Spirit Matters« (1984), Stan Brakhage »Novalis« (1994), Nick Carbo »Can you lower your trope please«(2005).

In the freeze-frame of this period, there are some notable exceptions centered around the use of intertitles which, to most of the avant-garde filmmakers, represented the encroachment of verbal signs on the screen, the unwanted visible traces of literature. Jean Epstein wasn't so sure: »Looking at a film completely without titles is undeniably depressing, for psychological reasons; the subtitle is first of all a rest for the eye, a punctuation mark for the mind. A title often avoids a long visual explanation, which may be necessary but is boring and banal …« [3]



In *L'Etoile de Mer,* Man Ray did use intertitles, but they were hand-written lines of a poem by Robert Desnos, emphasizing that the »hand« of Desnos was present in the making and the meaning of the film. But for these six insertions of »poetry«, the film explored unpredictable Surrealist juxtapositions and experimental optics, including a gelatin-coated glass through which reality was presented in a painterly, impressionistic style. Robert Desnos saw titles as an integral part of the art of cinema. »Everything that can be projected on the screen belongs in the cinema, letters as well as faces. All means are good when they produce good films.«

In contrast, the notorious Dali-Bunuel collaboration, *Un Chien Andalou*, is literally an »eye-opener«: on the surface, it's a satirical attack on both cinema and its audience – conventional filmmaking to please bourgeois sensibilities – but it's also sending a clear message to future poetry-film makers about text-to-image relationships. Intertitles, the film appears to be saying, need not serve its basic conventional function, which is to establish and mark the passage of time. The film's opening intertitle, Once Upon a Time, suggests a fairy tale with a traditional narrative structure but in fact what follows is a man sharpening a straight razor that is then used to slice open a woman's eye. Interwoven with this sequence is a shot of a full moon sliced with the arrival of a thin, razor-shaped cloud. The five intertitles that separate the scenes into »chapters« (Once Upon a Time, Eight Years Later, Around Three in the Morning, Sixteen Years Earlier, In Springtime) become the literary equivalents to the visual incongruities that follow; their presence in the narrative is anti-narrative; their informational value is anti-information; their function, to provide contextual stability to what follows, points instead to the logic of dreams, the irrational and the repressed. All told, they are merely five ambiguous sign-posts on a 16-minute extremely disorienting journey (an example of early cinema that Tom Gunning characterized as ›a series of visual shocks‹); the word-image relationship in this »cinépoème« is heavily weighted on the trauma-laden scenes – the intertitle intrusions are minor; the images assert themselves as the dominant element.

A case could be made for the *visual metaphors* in the chapter headed by the title, Eight Years Later, that are created by the use of four consecutive dissolves (ants crawling out of a hand dissolves into a shot of a woman's armpit on a beach, which then dissolves into a sea urchin, which then dissolves into an overhead shot of a figure on a street poking a severed hand with a stick) but, overall, the film's five text-to-image juxtapositions (possibly the most demanding phase in the process of assembling a poetry-film or a videopoem) are almost ornamental to the more challenging incongruous (but not irreconcilable) image-to-image juxtapositions.

Marcel Duchamp's *Anemic* Cinema also used intertitles, demonstrating a conditional acceptance of verbal language in film; modifying the viewer's reading of one-line verbal puns from the conventional left-to-right linear to circular, Duchamp effectively substitutes a new, spatial context that causes a momentary confusion in the viewer's experience by playfully placing his words on rotating discs.

Alternating these rotating discs with drawings of non-concentric circles that produce the 3-D optical illusion of spiralling motion, that is, using two kinds of rotating discs, one with words, the other with spiralling circles, Duchamp seems to be

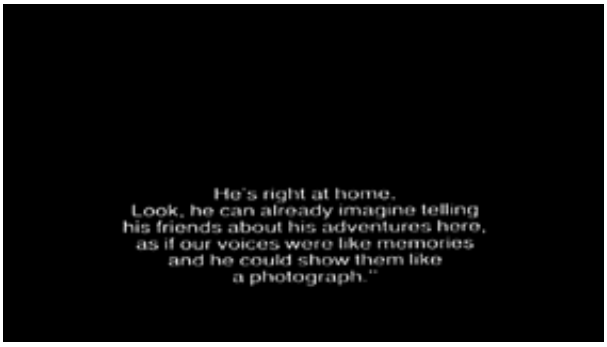
[3] Adams Sitney, ***Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature***, Columbia University Press, 1990, 22

reflecting on the fundamental structure of silent films – the alternation of reading and looking at images, words followed by images of bodies in action in space.

His use of an abstract form like the receding spiral is a substitute, a stand-in, for *any* concrete image of the world; it is essentially directing the viewer to experience a self-reflexive experiment, using film to analyze itself as an artistic activity.

Whether Duchamp himself believed that cinema was anemic is debatable; what's relevant to a discussion of how do text-to-image relations affect the synthesis of poetry and cinema is that the word »anemic« hidden in the word »cinema« appears to substantiate my intuition that an inherent ambiguity in language (that a word like cinema can also hold the model of another word, anemic, whose meaning can infect how we understand the original, *cinema*) necessitates the presentation of the associated image as a type we call concrete, i. e., one that refers to objects in the material world. Any selection of the infinite choices of objects, no matter how random or how logical (as in the case of illustrative images) will *not* necessarily produce the intended effect of a poetic experience. The art of poetry films or videopoems first comes into being with the *correct* selection of the image (or series of images); we know it is the right one when it causes, at the moment of its encounter with a verbal ambiguity, a certain frisson, a noticeable intellectual or emotional reflex in the viewer.

Of influential films and videos that followed Anemic Cinema, specifically those that revealed *how text-to-image relations affect the synthesis of poetry and cinema*, three should be noted: in 1982, Michael Snow releases »So Is This«, a 45-minute film entirely composed of successive single words on a black background, transforming the viewer into a reader, but what makes this work so innovative for poetry films and videopoems is that the one-word-at-a-time constraint it imposes on its presentation emphasizes not only the maximal control over the viewer's experience that is attained when the duration of the words on the screen is manipulated, thus slowing or speeding up the reading process; indirectly, it brings attention to the natural silence of images, the quiet spaces between the displayed words, attributes we too often take for granted.



The following year, we get »Secondary Currents« by Peter Rose, a 15-minute film that similarly presents white text on a black background, but here it's text-as-subtitles, translating and gradually mistranslating some unknown irrational language voiced by Rose. Halfway through the film, the voice becomes silent while the so-called subtitles continue to multiply, raised to the center of the screen. When the voice does return, it's fractured into painful sounding monosyllables as if the speaker was stumbling about in pitch black room, accompanied by percussive clinking, clashing, hammering sounds; by this time the center of the screen is filled with a block of letters, jumbled as superscript and subscript, sandwiched between two very large inverted commas, until the complete screen is filled with hundreds of letters into a visual state of total chaos. The inherent ambiguity between spoken and written language that is only hinted at in the first minutes is exploited to the extreme until it culminates in a total surrender to a visual and audible anarchy the likes of which could not have been predicted at the opening subtitle, »I don't remember when the voice began.«

Ultimately, the manner in which Peter Rose and Michael Snow utilize white letters on a black screen brings attention to displayed text as image that can be both stable and unstable; stable for its inherent familiarity, unstable for its inherent ambiguity.

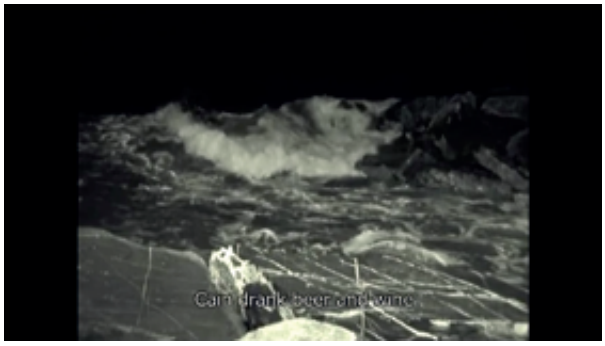
In my 2011 *Videopoetry: A Manifesto* I categorized the works that I have just described as Kinetic Text; to date, I have collected more than 50 »contemporary« works in this mode from artists that include David Jhave Johnston, Anna Tolkacheva, Arnaldo Antunes, bp nichol, Caterina Davinio, Susanne Wiegner, Richard Kostelanetz, Peggy Ahwesh, Paul Sharits, Pierre Alferi, W. Mark Sutherland, Peter Weibel and Young-Hae Chang.

Elsewhere, I have written about three possible criteria for evaluating poetry films and videopoems: selection, modification and juxtaposition of text, image and sound. Often, the first decision facing the poet or filmmaker is selecting the image or images that will function as the best fit for the words we will hear or read on the screen.

In 1980, the video artist Gary Hill produces a 5-minute work »Around & About« that offers a constructive alternative to simply illustrating the text which in this work begins with the off-screen voice of the artist, »I'm sure it could have gone another way, a completely different way.« The 17 syllables in this statement take 4 seconds of »screen time«; for these 4 seconds, Hill shoots extreme close-ups of random objects in the room – the drawer of a metal filing cabinet, a light switch, two jackets hanging on a door, the corner of a keyboard, a jumble of cables, a microphone lying on a table, an edge of a wooden ruler, a crack in the concrete floor – in other words, an exhaustive sweep of all the unremarkable visual signs in his immediate environment. From these, he selects 17 shots, one for each syllable in this sentence. The effect of »equating« one of these images with a word is a difficult if not impossible »reading« of these text-to-image relations; the complexity is further enriched by the number of images required for longer words (for example, three images for a 3-syllable word like »*completely*«). Like Duchamp's Anemic Cinema, »Around & About« is a self-reflexive experiment, using film (in this case video) to analyze itself as an artistic activity. What Hill is suggesting to the viewer is that the unfolding of meaning presented by the voice can be complicated by the rhythmic one-to-one rendering of image and syllable.

As one possible function for the image, this one-to-one rendering is substantiated when we look at Hubert Sielecki's 2007 »ein lautgedicht« (»a sound poem«), in which extreme close ups

of bare branches are synchronized with each sound made the poet Gerhard Ruhm as he performs the poem.



In the same year, Sielecki's other collaboration with Ruhm results in the 2-minute »Ungleiche Brüder« (»Unequal Brothers«). In the poem, each line or sentence is about either Cain or Abel; these opposites are presented in one of two shots: a tidal wave either rolling to shore (when the recited line is about Cain) or receding (when the recited line is about Abel).

The self-reflexive experiment can also critique other conventions related to reading a poem; for example, there's the situation of an everyday poetry reading. [4] My first videopoem had for its subject a poet (myself) reading a poem (»Sympathies of War«). I did not, as was customary, face the audience; between the camera and myself I placed a rear projection screen onto which slides could be projected. I sat in profile, between the screen and the projector, which »projected« my image as a shadow onto the screen. Another poet was given the instruction to say »stop« at various times during the reading. The videopoem played with the customary notion that a poet reading a poem (1) could be seen (only my shadow

[4] See my recent essay, Talking Points (Poetryfilm Magazin 4 (2019), 16-18), regarding the category Performance, videos of poets reciting poems.

could be seen), (2) would be standing facing the audience (I was sitting, facing off-screen), (3) would recite the poem without interruption (periodically, I was interrupted by a voice off-screen, entreating me to »stop«) and (4) would remain the focus during the reading (a slide depicting a fragment of a stop sign was projected each time another voice (off camera) spoke the word »stop«). The work was recorded in real time, without any editing; to avoid being in the frame while I was interrupted by a voice telling me to stop, I leaned back out of the frame, allowing a different fragment of a stop sign to be projected for each instance the off-screen voice commanded »stop«. The image I used was not the iconic eight-sided sign; before the production, I had taken dozens of stills of the *interior* of a stop sign, each capturing a different detail of the white letters on a red background. Like the fragmented reading itself, the interruptive slides were fragmented, abstract versions of a stop sign.

The case of the post-war experimental filmmaker Maya Deren is a curious one: on the one hand, her films carried forward the 1920s argument for medium-specificity; in all her works, but most notably the 1943 »Meshes of the Afternoon« that was described both as a »film poem« and »poetic psychodrama«, text-image relations were never an issue because she, like her »cinema pur« predecessors, excluded the material presence of words, displayed or voiced. On the other hand, she was also a film theorist. On Oct. 28, 1953, she participated in a historical symposium whose topic was *Poetry and the Film*. Flanked by her adversaries, playwright Arthur Miller, poet Dylan Thomas and critic Parker Tyler, Maya Deren introduced a radical concept that would influence the way we could perceive and identify the poetic moment in a »dramatic narrative«: in her view, the narrative continuity we expect as viewers is necessarily a horizontal movement, while the poetic is distinguished by its vertical movement; »it is a ›vertical‹ investigation of a situation, in that it probes the ramifications of the moment so that you have poetry concerned not with what is occurring, but with what it feels like or what it means.« [5]

It somewhat explains Deren's fascination with dreams where there's no sense of time, it's outside of language, it's an art-for-art's sake »space for itself« carved out of a *horizontal* perception of narrative. For Deren, Shakespeare is a good example: »In Shakespeare you have the drama moving forward on a ›horizontal‹ plane of development, of one circumstance – one action – leading to another, and this delineates the character. Every once and a while, however, he arrives at a point of action where he wants to illuminate the meaning to this moment of drama, and at that moment he builds a pyramid or investigates it ›vertically,‹ if you will, so that you have a ›horizontal‹ development with periodic ›vertical‹ investigations which are the poems, which are the monologues where he brings together all the various images that relate to one singular emotional state, intensifying that moment in the horizontal development.« She concedes that in cinema too there must exist a horizontal development, but frankly, she is only interested in those moments that come *periodically*, *after* the horizontal development has run its course.

In his essay titled »The Cinema, Instrument of Poetry«, Luis Bunuel recalled Man Ray saying, »The worst films I might have seen, the ones that send me off to sleep, always contain five marvelous minutes, and the best, the most celebrated ones, *only* have five minutes worth seeing; that is, in both good and bad movies, and over and above, or despite, the good intentions of their makers, cinematic poetry strives to come to the surface and show itself.« [6]

If Maya Deren and Man Ray are justified in identifying poetry as vertical, intensified moments or five marvelous moments in a movie, are they not, in fact, describing *the poetry of cinema*? Does the »verticality« of poetry even matter?

Only if it's useful.

[5] Poetry and the Film: A Symposium, ***Film Culture***, No. 29, 1963. Maya Deren was not the first to equate poetry with the vertical and the narrative with the horizontal. In his 1947 book, ***The Film Sense***, Eisenstein compares the horizontal movement or development of film shots to the horizontal, linear development of a »melody« in music, as opposed to the vertical orchestration that produces the effect of a »harmony«.

[6] ***The Shadow and its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema***, Paul Hammond, ed., 2000.

Consider how important the »political« was to Eisenstein. In the following description, if one substitutes »aesthetic« for »political«, applying Eisenstein's vision to the making of poetry-films and videopoems becomes clear and useful: »The juxtaposition of unrelated shots into new relations would jolt the audience out of a kind of *aesthetic* somnambulism and into a new awareness of the *aesthetic* relations of things. Montage would punch people into *aesthetic* consciousness.« [7]
Take Ralf Schmerberg's 2003 cinema verité-style »Nach grauen Tagen«, (»After Grey Days«). For what feels like an interminable first 3 and a half minutes, we are witnesses to a chaotic extract of time in the dysfunctional world of a family of eight, 3 children, 2 crying babies, an aunt, a father, a harassed mother, and 2 loose bunnies on the floor of a tiny living room. The hand-held camera intensifies the scene with fast cuts of pans and zooms, darting from time to time to the mother in shirt and underpants, frantic to restore order. We hear accusations, complaints, the children screaming, there's a children's electronic keyboard playing in the background when the father decides to grab a vacuum cleaner and blow up a giant balloon. Unpredictably, the mother grabs the balloon, stretches the opening and forces her head inside. Suddenly, silence fills the room. We see her head inside the balloon, raised to the ceiling, the sky, she begins to speak with a soft voice, reciting the words to Ingeborg Bachmann's poem, »*To be free for a single hour/Free! Far Away! ...*« When the father bursts the balloon surrounding the mother, the concrete reality that has been *written* with this film has run its course and, in the vertical moment that has just passed, Man Ray could say, ›cinematic poetry has come to the surface and shown itself‹.

If the *vertical* notion of poetry helps us understand Maya Deren's ›investigation of a situation‹, perhaps we can do the same for the cryptic messages in Pasolini's essay (and its title), »The Cinema of Poetry«, a title that was co-opted by the leading historian of avant-garde cinema, P. Adams Sitney for *his* 2015 book. (In the 1968 »Manifesto for a New Theatre«, Pasolini uses a similar syntax to argue for »The Theatre *of* the Word« which he contrasts with »The Theatre *of* Chatter« and the avant-garde »Theater *of* the Scream.«) [8]

Because the contemporary poetry-film or videopoem is a singular example of a poem, I question whether we can attribute an entire feature-length »art film« to be so called. Poetry, poetic or poem, you choose. What is more useful is Pasolini's emphasis that it is the concreteness of cinema's imagery that »speaks« the poetry of reality most pronounced when it's focused on the underworld of society.

And then, of course, we have his equivalent phrase to Maya Deren's »verticality« – »free indirect discourse« or »the free indirect point-of-view shot«. By free, I imagine he meant that it was a technique to access the essence of poetry and it could come from anywhere, from languages that are verbal and non-verbal. By »indirect« though, I can't help but think of its having been used by Michael Riffaterre to describe both the abstract term »poetry« as well as what a poem *is* and what a poem *does*: »*Poetry expresses concepts and things by indirection; to put it simply, a poem says one thing and means another.*« [9] And that, for me, is a better explanation of text-to-image relations in poetry-films and videopoems.

Indirect discourse is also inner speech, the interior monologue we hear when a poetry-film or a videopoem uses the poem as a voice-over. For Pasolini, the use of free indirect discourse signals a social consciousness.

Argentinian experimental filmmaker Azucena Losana is no stranger to political and social activism. Her 2009 »LoCo (paparazzi III)« uses Bolivian poet Oscar Alfaro's conspicuously Marxist poem-fable, *The Revolutionary Bird,* for its voice-over; the success of this videopoem – to ascribe a »new meaning« to the original written poem – will depend on the artist's selection of images. Losana finds and selects footage from a closed-circuit surveillance camera focused on a wildly gesturing homeless man who sits every day on his space of the sidewalk, surrounded by his belongings stuffed in plastic and burlap bags; as a ›free indirect point-of-view shot‹, the subject who self-identifies as *Loco* and has been *papparazied* day after day after day, has achieved a status unavailable to people of his station, his incoherent babbling translated into a visionary poem.

[7] Mark Reid, ***Cinema, Poetry, Pedagogy: Montage as Metaphor,*** 2005.

[8] David Ward, A Genial Analytic Mind: ›Film‹ and ›Cinema‹ in Pier Paolo Pasolini's Film Theory, in ***Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives***, Patrick Rumble and Bart Testa (1994).

[9] Michael Riffaterre, ***Semiotics of Poetry***, 1978.

In conclusion, the questions facing us in 2019 are: How successful was this synthesis of the two arts? How do we *measure* success in contemporary poetry-films and videopoems? If it's a work that provides »a poetic experience«, is there a perspective to experience the work »in the right way« so that we can say ›I understood and appreciated what the work was conveying‹ and, if so, whose criteria were we using, the filmmaker's, the poet's, the critic's, the festival's, the art world's? There are different ideologies at work in every one of these perspectives and, depending on the weight of the baggage brought to answer these questions, the outcome can be negative, positive or neutral. Think grant applications and festival prizes.

Writing about videopoetry and poetry films, I naturally assumed that the best position, the best perspective I could present to my readers, is one of critical distance. It hasn't quite worked out that way. For this essay, I have been listening closely to the many voices that have been presenting themselves to me, sound bites gleaned from books, essays, reviews, interviews, predominantly from filmmakers, filmmakers who may have also written, studied, written about what they believed about poetry, but filmmakers first. This was at the back of my mind as I was writing. But as the fortunes of life would have it, when it all began for me in the late '70s, I was a poet not a filmmaker. That I had access to video was also fortuitous. That I was moved to experiment with video for the singular objective of advancing the range of experiencing *poems*, whether in sound, image or performance may account for some bias. I tend to look for the poem first. I hope I'm not alone in this. I think I hear another voice now, the voice of Gayatri Spivak, on the eve of celebrating the 40th anniversary of her ground-breaking translation of Jacques Derrida's »Of Grammatology«, saying »it's not about critical distance; it's about *intimate* distance.«

The last word should go the one who actually makes it all happen – the audience. It's got everything, Man Ray's five marvelous minutes, Maya Deren's verticality, Pasolini's interior monologue, subjectivity … let's always remember, one person's gaze is another's blur.

»There were fifteen short films crammed into a one-hour time-slot. One of the films was so good it caused me to completely zone out and not give the other works the respect and attention that they deserved. The voice in my head and I would have preferred some time to reflect on what we were seeing, but the movies kept streaming past, eventually in a blur …«
– Michael Scott, Swindon Poetry Festival, 2016

The lecture was presented in a shortened form on June 1st 2019 at the Colloquium »The Cinema of Poetry«, which was part of the 4th Weimar Poetry Film Award.

»A poet is someone who can use a single image to send a universal message.«

- Andrej A. Tarkovskij -

»Die Varianten der Obsession«
Zu Pier Paolo Pasolinis Kino-Poesie

Theresia Prammer

»Volevo cambiare tecnica, secondo le varianti dell'ossessione.«
P.P.P.

Als sich Pier Paolo Pasolini Mitte der 60-er Jahre »a capofitto« in das Kinoschaffen stürzt, kommt diese Entwicklung keineswegs nur überraschend: Die realistische Mimesis der großen Rom-Romane mit ihrer optisch-akutischen Zugangsweise schien bereits auf eine kinematographische Darstellungsweise hinzuarbeiten und die manifeste Körperlichkeit des Dialekts, auf der Suche nach einem Zeichensystem, das »dazu zwingt, den Begriff von Sprache zu erweitern« [*Empirismo Eretico*, S. 135], in die Preisgabe des Wortes zu münden. [*Siciliano*, S.240] Umgekehrt werden die Erfahrungen des Regisseurs auch in das poetische und essayistische Werk Eingang finden: Mit den Tagebüchern in Gedichtform, die ebenfalls in den frühen 60-er Jahren anzusiedeln sind, begleitet Pasolini zum Beispiel die Wirren um seinen Skandalfilm *La Ricotta* mit bitteren Versen, in denen er einerseits das Medium reflektiert, andererseits die qualvollen Tage der Gerichtsverhandlung dokumentiert.

Wie beinahe alle seine Passionen prägt auch Pasolinis kinematographische Arbeit einen umfangreichen Theoriediskurs aus. Sinnlich fulminiert von der Erfahrung der Kino-Bilder und ihrer Interpretation, kreisen seine Kinoschriften um Linguistik und Politik, um Strukturanalyse und Stilkritik. Im Zuge eines 1965 in Pesaro gehaltenen Vortrags zum »Cinema di poesia« machte er die Bekanntschaft mit Roland Barthes und entdeckte die Disziplin der Semiologie für sich. Roman Jakobsons Konzept der »Pansemiotik«, das er um das Jahr 1966 rezipiert, kam ihm dabei nur entgegen: Im Zentrum von Pasolinis Filmauffassung nämlich steht die Vision einer interpretationsunabhängigen Reproduktion der Wirklichkeit, was ihn im Umkehrschluss dazu bewegt, die Wirklichkeit als eine Sprache zu betrachten. Seine Wahrnehmung des Filmischen reicht tief in die Alltagswahrnehmung hinein und schien den Kamerablick gleichsam zu verinnerlichen: Menschen, Erlebnisse, Szenen des alltäglichen Lebens betrachtet er plastisch und perspektivisch als abzubildende … Jedoch lassen wir zunächst den Filmemacher selbst zu Wort kommen:

Vorrede in Versen

Im Jahr 1960 drehte ich meinen ersten Film, er
heißt »Accattone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß«.
Warum bin ich von der Literatur zum Kino übergegangen? […]
Ich antwortete darauf immer, dass es mit einem Wechsel der Technik zu tun hatte,
dass ich einer neuen Technik bedurfte, um etwas Neues zu sagen,
oder, im Gegenteil, dass ich immer dasselbe sagte und gerade darum
einer neuen Technik bedurfte: je nach Variante der Obsession.
Aber diese Antwort war nicht ganz aufrichtig:
was daran stimmte, betraf das, was ich bisher gemacht hatte.
Dann bemerkte ich,
dass es sich nicht um eine literarische Technik handelte, sozusagen
Teil der Sprache, in der man schreibt:
sondern, dass sie selbst eine Sprache war …
So gab ich schließlich die dunklen Gründe preis,
die meiner Entscheidung vorausgingen:
Wie oft hatte ich mich, wütend und überstürzt
bereiterklärt, die italienische Staatsbürgerschaft aufzukündigen!
Nun gut, in der Abkehr von der italienischen Sprache und mit ihr
nach und nach, von der Literatur,
ließ ich meine Nationalität hinter mir.

(»Premessa in versi«, Übers. T. P.)

Sein Umsteigen auf eine andere Technik – jene verheißungsvolle »Licht-Wissenschaft« (»una scienza della luce«), die für ihn nicht nur metaphorisch die Flucht aus der Sprache vorbereitet – motiviert Pasolini also persönlich und historisch-politisch. Die Präsenz der »Körper« im Kino möchte er ungebrochen wahrnehmen, von Abstraktionen konkreter Bilder oder Umkodierungen durch Schriftzeichen will er nichts wissen. Die Bedeutung, die eine Geste im Film einnimmt, verweist für ihn auf die analoge Geste in der Realität, vollzogen im selben »natürlichen oder sozialen« Kontext.

Seiner vitalistischen Ausdrucksweise bleibt der Autor auch im neuen Mediendiskurs treu: »Grob«, »wörterbuchlos«, »irrationalistisch«, »onirisch«, »elementar«, »barbarisch« offenbart sich ihm im Kino die Natur. Weil der Film nach seiner Auffassung sinnlich, natürlich und chronologisch agiert, ist er auch jene Kunstform, in der Lebendigkeit am stärksten als Vergänglichkeit präsent ist: Jeder Mensch hinterlässt bei seinem Tod ein großes Gedicht aus Taten und Handlungen, das zu entziffern der Nachwelt vorbehalten bleibt. [*EE*, S. 200] Den Lebensentwurf entfaltet das Kino somit *a posteriori* und zugleich mimetisch vor den Augen des Zuschauers, während im ›realen‹ Leben beim Tod des Autors die Mitwelt gleichsam an die Stelle des Filmpublikums tritt. Der Unterschied für Pasolini besteht lediglich daran, dass im Kino der ›Sinn‹ schon vor dem Eingriff des Mediums sichtbar ist, »als wäre der Tod bereits erfolgt.« Die Technik oder Kulturtechnik, die diese Vollendung der Zeit in Bilder umsetzt, ist die Montage: Sie erst macht, so Pasolini mit dem Pathos des Unmittelbar-Beteiligten, die Sprache des Lebens übersetzbar; sie scheidet das Essentielle vom Zufälligen, sie schlichtet, bereinigt, berichtigt, ordnet das Chaos zum Sinn. In dieser Kunstauffassung *sub specie aeternitatis* scheint jene Legendenbildung und kriminologische Neugier bereits fruchtbare Nahrung zu finden, die nach Pasolinis Tod vielfach an die Stelle der Rezeption getreten ist, wobei die Meinungen über die ›Lesbarkeit‹ seines Lebens doch sehr stark auseinanderdriften …

Eine genauere Darstellung des »Cinema di poesia« hat des paradoxen Umstands Rechnung zu tragen, dass Pasolinis Filmtheorie in ihrer zentralen Stoßrichtung der Terminologie der Erzählanalyse verhaftet bleibt. Nicht weniger als in der durch Flaubert berühmt gewordenen »freien indirekten Rede« nämlich sieht Pasolini das Instrument für jede darstellerisch konzentrierte, subjektive Perspektive des Kinos der Dichtung. In ihren rhetorischen Tropen und individuellen Ausdrucksweisen wird diese »freie indirekte Rede« vom Filmemacher bewusst gesteuert. [*EE*, S. 176] Den literarischen Fachbegriff rüstet Pasolini sich forsch für seine eigenen Zwecke zu, jede narrative Rede in monologischer ebenso wie dialogischer Form soll er umfassen. Ist es jedoch möglich, einen Dichter an einem Vers zu erkennen, erkennt man einen Regisseur nicht ebenso leicht an einer Filmeinstellung. Die Sprache des Kinos versteht Pasolini grundsätzlich als irrational, sie unterscheidet nicht zwischen hohen und niederen Registern und steht »mit dem unstrukturierten Chaos der Dinge« im Verbund. In dem Maße, wie der Filmautor die Wörter subjektiv auflädt (ein »Wörterbuch der Bilder« gibt es nicht), entfaltet das *Cinema di poesia* sein traumhaftes und poetisches Potential. Da, wo Montage, Einstellung und Rhythmus nicht mehr rein funktional sind, findet erst der ›Stil‹ des Kinos zu sich, den Pasolini noch einmal in einen Prosa- und einen poetischen Stil ausdifferenziert. Das freilich zieht weitere Abgrenzungsschwierigkeiten nach sich: Gibt es ein nicht narratives ›Kino der Poesie‹ und wäre dieses also vornehmlich lyrisch? Entspricht das Verhältnis von Echtzeit und Kino-Zeit in der kinematographischen Abbildung dem Verhältnis ›Erzählte Zeit‹ und ›Erzählzeit‘?

Grundsätzlich ist das ›Kino der Poesie‹ für Pasolini herauszuheben aus den Logiken des Marktes, die ihm durch seine Natur als industrielles Erzeugnis auferlegt sind. An den Filmen von Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci sowie seinen eigenen Produktionen macht er eine neue Rhetorik fest, deren Ausdruckskomponenten Stil, Drehbuch und agierende Personen sind. Der Autor selbst räumt Unschärfen seiner Darstellung ein: Dass zum Beispiel ein surrealistisches Kino wie jenes von Buñuel kaum in den von ihm bereitgestellten Kategorien schwerlich Platz fände, dass Originalität ein prekärer Begriff sei, den er auf eine mit dem Mystisch-Metaphysischen spielende Weise gebrauche. Als »elegischen Humanisten« bezeichnet Pasolini sich folgerichtig selbst und ein ganz wesentlicher Zug seiner Filmauffassung ist, man darf es wohl sagen, ihre Sentimentalität. Die Begegnung mit einem Mandolinenspieler in einer Trattoria beispielsweise beschreibt der Autor als Moment einer geheimnisvollen Rührung, die keiner Intellektualisierung zugänglich sei, filmisch und poetisch zugleich. [*EE*, S. 255ff.] Jede Abbildungsästhetik reichert Pasolini mit solchen lebensweltlichen Fragen an und transferiert dabei seine urpersönlichen Empfindungen in den medientheoretischen Diskurs. Diese Gratwanderung funktioniert nur, weil er dem Kino eben die Verwischung zwischen dem Realen und dem Imaginären als Wesensmerkmal zuschreibt. Zwar hat der Film, auch rein materialhaft gesehen, seinen Fokus in der Realität, er hat jedoch auch das Zeug, zu einer neuen Realität zu werden und zwar ebenso effektiv wie das Erlebte in der Erinnerung: »real geträumt«, »geometrisch«, auf unerhörte Weise körperlich. Die Chiffren und Symbole des Imaginären, die in den Film Eingang finden, sind dafür verantwortlich, dass selbst bei kommerziellen Produktionen stets ein Reservoir von Mythen und onirischen Elementen mitbewegt wird. Trotz dieses immensen Potentials stecke, bedauert Pasolini, ein Großteil der produzierten Filme heillos konventionell in der Sprache der Prosa fest: unfähig zu metaphorischer Kühnheit, ignorant im Umgang mit den Möglichkeiten der »freien indirekten Rede«.

Ich habe eingangs erwähnt, dass die Hinwendung zum Film das künstlerische Universum Pasolinis bereichert, jedoch in seiner bereits angelegten Regie der Stimmen, Geräusche und Blicke nicht wesentlich erschüttert hat. Das würde der Autor vermutlich so nicht unterschreiben, denn es ist nicht weniger als seine Neugeburt als Künstler, die Pasolini nach seinen ersten Kinoerfahrungen so überschwänglich beschwört.

Erst durch das Kino, so schrieb er, hätte er verstanden, »was kein Schriftsteller weiß«, nämlich »dass die Wirklichkeit sich von allein ausdrückt, dass die Literatur nichts anderes ist als ein Mittel, um die Wirklichkeit in die Lage zu versetzen, sich auszudrücken, wenn sie nicht real anwesend ist. Auf diese Weise sei die Wirklichkeit nur eine Evokation« [*EE*, S. 137] und das mache das Kino zum Äquivalent des »natürlichen und biologischen« Ausdrucks, zu einem riesigen Happening [*EE*, S. 206].

So heikel es ist, das hochtemperierte Credo, zu dem Pasolini seine subjektiven Empfindungen der Begeisterung und des Angekommenseins steigert, einer urteilenden Wertung zu unterziehen: An den eigentlichen Problemen der Darstellung scheint es dennoch in paradoxer Weise vorbeizulaufen. Denn wenn die Wirklichkeit tatsächlich Kino *in natura* wäre, wer stünde dann eigentlich hinter der Kamera? Und wenn alles *aus dem Leben gegriffene* sich vor der Kamera wie im ›wirklichen Leben‹ verhielte, ungeachtet der medialen Simulation und uneingedenk der sinnlich vermittelten Wahrnehmung, würde dann die Figur des Autors und Regisseurs nicht hinfällig? Fragt sich außerdem, welcher Poesiebegriff einem solchen Filmbegriff eigentlich zugrundeliegt. Ein formal-metrischer gewiss nicht, eher ein inhaltlich-essentialistischer. Denn auch Poesie, formuliert es Pasolini betont nüchtern, ist Evokation, sedimentierte »Aktion«, die im Empfänger wieder Aktion werden müsse. [*EE*, S. 137] Diese Erklärung scheint quasi der Logik des wieder zum Leben erweckten Sauriereis angebildet und nimmt sich semiologisch etwas amateurhaft aus. Andererseits nimmt auch hier wieder für sie ein, dass sie durch den Autor empirisch gedeckt ist. Nicht die Kunstform, betonte Pasolini schließlich auch im oben zitierten Gedicht, habe er gewechselt, sondern von der Kunst (Literatur) als Form habe er ins Leben (= Kino) gewechselt. Und genau auf diese Quintessenz laufen seine Kinostudien letztlich auch hinaus, wenn sie die Annahme vom Kino als »geschriebener Sprache der Wirklichkeit« auf eine existentielle Ebene übertragen und die Übersetzung vom einen ins andere Medium als reibungslos, verschiebungslos und ›treu‹ annehmen. Zwar klingt eine solche These aus medienwissenschaftlicher Sicht reichlich hanebüchen, doch es ist klar, dass das Medium bei diesem Autor zu keinem Zeitpunkt die *message* war: das Medium für Pasolini ist nicht mehr und nicht weniger als der Mensch. Und wenn Giuseppe Zigaina, Pasolinis Malerfreund und späterer Interpret seines gewaltsamen Todes, in Pasolinis semiologischen Studien eine Art ästhetisch-alchimistische Hexenküche wittert [*Zigaina*, S. 77], zitiert er damit im Grunde nur Pasolinis eigene Ansicht, wenn dieser für seine Theorie »monströse« und »irrationale« Züge eingesteht. Auch psychologische Motive wären hier wohl ins Treffen zu führen. Eben weil Pasolini – ein wiederkehrendes Muster – zu »fühlen« meint, wofür ihm die Sprache fehlt, versteift er sich auch mehr und mehr auf einen Standpunkt, der die Semiologie des Kinos *tout court* der Wirklichkeit zuschlägt. Dabei sei, heißt es nun beinahe biblisch, einem Urcode, Il »Codice dei Codici« (im Original angelehnt an »Il cantico dei cantici«, das *Hohelied der Liebe*) Rechnung zu tragen, einem auf Gott zurückgehenden ersten Zeichensystem, in dem die Natur sich selbst ausspricht und das allen sozialen Differenzen vorgelagert ist.

Wie viele seiner großen Vorläufer in Italien (Dante Alighieri, Giambattista Vico, Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi …) verstand es Pasolini, Sprachreflexion mit politisch-aufklärerischem Engagement zu verbinden, legt dabei jedoch ein etwas verschwommenes Verhältnis zu terminologischen Aspekten des neuen Mediums an den Tag. Inhaltlich provokant, aber formal nicht allzu umstürzlerisch, umgibt sich auch sein Kino lieber mit individuellen Fetischen als eine Professionalisierung der neuen Kunstform anzustreben. Als Filmemacher blieb er Literat und wollte zugleich Maler sein – ikonographisch geschult durch den Bologneser Kunsthistoriker Alberto Longhi, bei dem er schon früh Vorlesungen besucht hatte. Immer wieder finden sich in seinen Filmen Hommagen an die Künstler des Mittelalters oder der italienischen Renaissance: In der Schlussszene seines *Decameron* blickt Giotto-Pasolini durch den Rahmen der eigenen Finger auf die Welt wie einer, der die richtige ›Einstellung‹ sucht. Der Film beflügelt ihn überdies, jenseits der methodischen Anleihen beim »discours indirecte libre«, über literarische Formen, Normen, Metaphern und ›contraintes‹ anders nachzudenken: »Der einzige Feind ist die Sonne, das Licht, das alles über den Haufen wirft, wenn du gerade an einer Einstellung arbeitest. Das aber gehört zu den objektiven Schwierigkeiten, wie die Zwänge der Terzine bei Dante.« Ein weiterer Hinweis darauf, dass Pasolini die eingreifenden Qualitäten des neuen Mediums zwar theoretisch leugnet, doch praktisch sehr wohl moduliert und schätzt.

Wie die theoretischen Ausführungen zum Kino, zeichnet sich auch Pasolinis Poesiebegriff nicht durch besondere Trennschärfe aus. Das liegt jedoch zu einem guten Teil an der überbordenden Prozesshaftigkeit seiner Laborsituation selbst. Andrea Zanzotto, derselben Generation wie Pasolini angehörend, sprach von der »Poesie« als dem Überbegriff, unter dem das künstlerische Handeln Pasolinis sozusagen *en bloc* zu subsumieren wäre: als riesiger Makrotext, der auch Essays, Theater und Erzählungen einbegreift. So ist es wohl auch kein Zufall, dass Pasolini die transmediale Vision seiner »Licht-Wissenschaft« ausgerechnet einem Gedicht anvertraut, dem »Plan zu einem Gedicht mit dem Titel ›Die ersten sechs Gesänge des Purgatoriums‹« aus dem Band *Trasumanar e organizzar* (1971). Die konkrete Erfahrung des Kinos sowie seine abstrakte »Idee« nomadisieren jedoch auch durch viele andere Werke des Autors, mitunter zu einer ganzen Verwandlungs-Chronologie

Anlass gebend. Das Langgedicht »Bestemmia«, ein »Gedicht in Drehbuchform« oder »Drehbuch in Gedichtform«, das sich über 2000 Verse erstreckt, lotet den »riesigen Resonanzboden« (Zanzotto) des Kinos aus. In »Una disperata vitalità«, dessen einprägsamer Titel zum Synonym für Pasolinis Temperament *tout court* geworden ist, wird der Imaginationsraum Kino zum Katalysator einer Textbewegung, die ein filmisches Bewegungsbild imitiert und zugleich zitiert. Nicht nur ist dieses Gedicht wie ein Filmscript gearbeitet und befleißigt sich einer besonderen Schnitttechnik. Die elegisch filmische Lenkung und Fügung von Geste und Blick wird darin so sehr auf die Spitze getrieben, dass es sich zeitweilig wie ein Ritt durch einen Pasolini-Film anfühlt; Kino als poetische Lebensform:

Wie in einem Film von Godard: allein
in einem Auto, das auf den Autobahnen
des romanischen Neo-Kapitalismus unterwegs ist – auf der
Rückkehr vom Flughafen –
[Moravia ist noch dortgeblieben, lauter zwischen seinen Koffern]
allein, »am Steuer seines Alfa Romeo«
unter einer Sonne, nicht wiederzugeben in Reimen
- die nicht elegisch, weil himmlisch sind
- die schönste Sonne des Jahres –
wie in einem Film von Godard:

(»Una disperata vitalità«, Übers. T. P.)

* * *

Eine ebenso zentrale Rolle in Pasolinis Filmphilosophie nimmt die vielfach codierte Gattung des Drehbuchs ein. Nach zahlreichen Richtungen hin potenzierbar, steht sie für eine zu überwindende Transferstufe, »eine Struktur, die zu anderer Struktur tendiert«. Eine Beobachtung, die Pasolini in *EE* bezeichnenderweise auf die eigene Sprache ausdehnt: Diese besäße keine stabile Struktur, sondern sei mit einer motorischen Unruhe ausgestattet, einem inneren Verwandlungsbedürfnis, das die eigene Struktur transzendiere. [*EE*, S. 57] Sicherlich bewegt es sich an der Schnittstelle zwischen Kino und Literatur, wo es sich vor allem durch seine Verweisfunktion definiert. Im Gegensatz zur »forma fatta« ist es eine »forma da farsi« und somit eine noch zu realisierende Form, immer schon dazu prädestiniert, in Anderem aufzugehen.

Ist das Drehbuch also ein Provisorium, etwas in jedem Fall zu Performierendes (wie die architektonische Skizze, die Partitur, der Theatertext) oder könnte es auch den Anspruch erheben, ein eigenes Werk zu sein? Für die Kunstform des Poetry-Films ist diese Frage nicht unerheblich, einerseits, weil sein Verhältnis zum Gedicht dem Verhältnis des fertigen Films zum Drehbuch vergleichbar ist, andererseits, weil sowohl Poetry-Filme *nach Gedichtvorlage* als auch Poetryfilme *als Gedichte* existieren. Kommt es im Falle des Poetryfilms nach Gedichtvorlage zur nachträglichen Aktualisierung eines Vorgegebenen in einem anderen Medium (wobei im Wechsel von Schrift zu Bild bzw. in deren Überblendung lediglich eine lineare Reihenfolge, noch keinerlei Hierarchie festgelegt ist), überspringt der *Poetryfilm als Gedicht* das Stadium des Drehbuchs und hebt die Diachronie zwischen sprachlicher Vorstufe und bildhafter Umsetzung auf. Jedoch lässt die Personalunion aus Drehbuchschreiber und Regisseur, Gedichtautor und Verfasser von Filmgedichten, wie Pasolini sie in den meisten fällen lebte und pflegte, derlei Abgrenzungen gar nicht besonders sinnvoll erscheinen. Zu unterschiedlich sind außerdem die einzelnen Werkphasen und ihre Prämissen, um Pasolinis filmisches Œuvre auf einen Nenner zu bringen, der für eine Traditionslinie des heutigen ›Poetry-Films‹ verbindlich wäre. Die großen Klassiker und das Fabelhafte inspirierten den Autor ebenso wie die Mythen der Populärkultur; von seinen frühen neorealistischen, sozialkritischen Filmen, deren kinematographische Handschrift noch recht stabil in der Ästhetik des ›neorealismo‹ steckt, bis hin zum verbitterten Thesenfilm *Die 120 Tage von Sodom* (ital. *Salò*, 1975) scheute er keinen Paukenschlag, keinen Hakenschlag und auch keine Provokation. So möchte ich mich im Folgenden auf vier paradigmatische Momente beschränken die Pasolinis vom »Pathos des Medienwechsels« (Anke Henning) getragene Regielaufbahn auf anschauliche Weise verdeutlichen.

Den Anfang macht der Essay-Film *La Rabbia* (*Der Zorn*, 1963). Wie bei diversen anderen Projekten handelt es sich hier um einen Titel, der im Werk nicht alleine steht: Auch für ein kurz zuvor geplantes narratives Projekt war er angedacht und *La Rabbia* heißt ein 1960 geschriebenes Gedicht, in dem der Dichter mit der Beschreibung einer »einfachen Rose« ringt – als stünde die Erschöpfung eines rein verbalen dichterischen Repertoires unmittelbar bevor. »Ich habe diesen Film ohne einen chronologisch roten Faden« geschrieben, erklärte Pasolini die Hintergründe seines Werks und macht als Triebkräfte lediglich »il mio sentimento poetico« (»mein poetisches Gefühl«) und »la mia coscienza politica« (»mein politisches Gewissen«) geltend. Das kann man so wohl nicht stehen lassen, doch ehe ich meine diesbezügliche Skepsis zu ergründen versuche, möchte ich mich zunächst einigen formalen und allgemeinen Charakteristika dieses Films zuwenden, der in so radikaler, nicht mehr metaphorischer Form von der Geste der Montage bestimmt ist.

Materialgrundlage von *La Rabbia* ist nämlich eine Auswahl vermeintlich objektiven Pressematerials, das schon mit dem Auftrag der filmischen Bearbeitung an den Schreib- und Schneidetisch des Dichters gelangt war. Die Entscheidungen, die Pasolini in der Folge, anhand des unmittelbar antisemi-

tisch, kolonialistisch, chauvinistisch belasteten Materials trifft, konstituieren Resultat und Inhalt des Films. Der Medienphilosoph Didi Huberman hat diesen rhythmisch-gedanklichen Umgang mit Montageelementen nicht umsonst der Pathosformel Aby Warburgs angenähert, wird die titelgebende »Wut« des Dichters dabei doch zum Werkzeug – etwa wenn visuelle Reime in das Ausgangsmaterial eingepflegt werden oder politische Erregungsfaktoren die Geschwindigkeit beeinflussen. Dabei definiert Pasolini seine Rolle ausdrücklich nicht als jene des Künstlers und möchte seine Arbeit eher »journalistisch« verstanden wissen. Diese etwas kokett klingende Äußerung kann als Betonung der politisch-militanten Dimension des Werkes verstanden werden, das sich ganz unumwunden gegen die »padroni«, die »Herrscher« und »Mächtigen« richtet. Auch die notorische Autor-Autorität wird auf diese Weise zumindest neutralisiert; umso mehr scheint Pasolinis Sichtbarkeit an die Rivendikation einer besonderen Emotionalität gekoppelt. Indem der Autor das Vergangene und Vergängliche neu ordnet, stemmt er sich auch entschieden gegen das Verschwinden: »La conoscenza è nella nostalgia«. Dieser Zustand der Trauer um einen verlorenen Gesellschaftszustand wiederum ist es, der in *La Rabbia* auch ein anderes Sehen ins Werk setzt; gegen die Verflachung der Erkenntnisse durch die Anmaßung der Intelligenz einerseits, gegen die unhinterfragte ›Normalität‹ der Geschichte andererseits. Genau hier kommt die von Pasolini so genannte »rabbia poetica« ins Spiel, die den Alarmzustand des Dichters angesichts der in ihrer ganzen Brutalität offenbarten Geschichte bezeichnet. In Gestalt des vor ihm ausgebreiteten Filmmaterials nämlich schlägt dem Regisseur jener »Normalzustand« einer Gesellschaft entgegen, der das Unsäglichkeit assimiliert hat und somit eigentlich ein verbrämter Ausnahmezustand ist. [Vgl. *Huberman*] Um diesen Skandal aufzudecken bedarf es einer intuitiven Kraft, die Pasolini sich selbst ohne Weiteres zuschreibt und zwar in seiner unspezifischen Eigenschaft als Dichter. Demzufolge, und nachdem nur die vertonten Gedichte in *La Rabbia* auch wirklich einen Zeilenbruch aufweisen, kann sich die Kategorie des Poetischen lediglich auf eine besondere affektive Haltung beziehen, womit sich der Kreis zum Titel neuerlich schließt.

Neben dem insistenten Blick auf die Katastrophen des 20. Jahrhunderts, auf die Opfer des Kolonialismus, des Algerienkriegs, militärischen Repressionen etc. ist in *La Rabbia* jedoch zumindest ein weiterer thematischer Strang auszumachen, der noch einmal zur Rose des gleichnamigen Gedichts zurückführt: Es ist die philosophische Reflexion über die Schönheit. In den Sequenzen, die diesem Thema gewidmet sind, überantwortet Pasolini seine Sprecherposition wahlweise einer zweiten (oder dritten) Stimme, der »voce in prosa«, die er zu den Stimmen in den Filmaufnahmen sowie der offiziellen Stimme kontrastiert (sie gehört dem Maler »Renato Gottuso«) und der »Voce in poesia« (für die der Dichter-Kollege Giorgio Bassani gewonnen wurde). Ihm überträgt Pasolini die berühmte »Marylin«-Sequenz (eigentlich ein Poetry-Film im Film), in der wohl so gut wie alles aufgeboten wird, was der Poetry-Film *avant la lettre* zu bieten hatte: Den musikalischen Hintergrund bildet das »Adagio« von Albinoni, herzzerreißend genug, um Monroes »male mortale« im Modus der gesellschaftskritischen Anklage anzuprangern. Zärtlich und überaus getroffen vom nicht lange zurückliegenden, frühen Tod der Filmdiva erzählt Pasolini ihr Leben, Streben und Sterben nach, zwischen Verheißung, Talent, Eifer, Eitelkeit, Unschuld und Untergang. Der solcherart aufgespannte Fächer pathetischer Formulierungen zeigt jedoch bereits an, dass hier mit Projektionen zu rechnen ist: Von »tragischer Schönheit«, tödlicher Schönheit ist die Rede; der Mythos von Tod und Mädchen wird ständig strapaziert. Didi Huberman vermutet hier eine Art »Wahnsinn« am Werk, eine noch unbestimmte und vielleicht nicht bestimmbare Sehnsucht, einen Liebesschmerz, der mit der Musik des Erbarmens, mit Photographie und »folie« zusammenhängt und verweist auf Roland Barthes' Studien zum photographischen Blick. Derselbe Impetus, so sein weihevolles Fazit, mochte Nietzsche dereinst dazu bewogen haben, in Turin ein Pferd zu umarmen. Keine abstrakte Allegorie sei hier jedoch am Werk und auch kein Melodram, sondern eine »politische Anthropologie der Schönheit in unserer Zeit«.

Diese Argumente würden schon für eine Kanonisierung des Filmes reichen, doch ein kleinwenig nüchterner ließe sich die Sache vielleicht auch betrachten: Wird durch das verklärende Pathos in *La Rabbia* die politische Kritik mitunter nicht auch geschwächt bzw. ist der sinnlich elegische Gestus des Films nicht dazu angetan, die analytische Komponente auf etwas erpresserische Weise zu vernebeln? Ein wenig zynisch wirkt außerdem die Litanei von der Schönheit, wenn ihr die erschütternden Bilder vom Abwurf der Atombombe gleichsam als Illustration beigegeben werden: Das grausame historische Geschehen wird so zum ästhetischen Effekt wie beim Tausende Male angeklickten Video vom Einsturz der Twin Towers. Durch diesen manipulativen Mediengebrauch riskiert Pasolini eine Entschärfung seiner Kritik, antwortet er doch auf die bürgerliche Appropriation der Schönheit mit einer künstlerischen Appropriation historischer Tragik. Und wird er doch romantisch und sentimental gerade da, wo der aufklärerische Anspruch zu seinem Recht kommen will.

Abgesehen davon gemahnen die Reime und Wortschleifen, mit denen Pasolini in obsessiver Weise sein politisches Engagement zu erkennen gibt, selbst ein wenig an politische Slogans, von drastischem Bildmaterial unterlegt. Im Lied 64 etwa wird eine Reflexion über »le grisu« ausgebreitet, jene Minenkatastrophe, die 1955 in der Nähe von Spoleto 22 Todes-

opfer forderte. Die Darstellung der verzweifelten Angehörigen der verschütteten Minenarbeiter appelliert hier unmittelbar an die Empathie des Betrachters und dient auch der direkten Anklage: Die Gesellschaft »Terni« hat die Sicherheit am Arbeitsplatz nicht gewährleistet, konkrete Personen müssen und sollen für das Geschehene zur Verantwortung gezogen werden. Immer wieder blendet der Film die Gesichter der Betroffenen ein, teils mit voyeuristischem Pathos überzeichnet, teils zur elegisch-allegorischen Darstellung gesteigert. Die unversöhnliche Forderung nach Aufklärung freilich bildet auch einen seltsamen Kontrast zum rhetorischen Gestus des Nachrufs, womit eine ähnliche Ambivalenz wie innerhalb der Monroe-Sequenz zu konstatieren wäre: Das Filmgedicht, das in seinem Corpus Gedichte *aufliest*, verhält sich zu seinem Stoff nicht durchgehend reflexiv.

Wesentlich aufschlussreicher und auch subtiler erscheinen mir da schon die visuellen Reime, Listeneffekte und assoziativen Sprünge, die der Autor und Regisseur in *La Rabbia* durch Montage innerhalb des Rhythmus erzielt. Die unbedingte Originalität dieser Verfahrensweisen bleibt jedoch zu hinterfragen, hängen dergleichen Cut-Up und Montageexperimente zu jener Zeit doch durchaus nicht im luftleeren Raum: Harun Farocki, Chris Marker und Godard haben vergleichbare Filme gedreht und über das Filmemachen nachgedacht. Dass Pasolinis Erkenntnisinteresse in eine ganz andere Richtung geht, lässt sich übrigens an seiner eigenen, skeptischen Rezeption des neuen Avantgardefilms ablesen. Das ausdrückliche Bestreben nach einem poetischen Kino nämlich, das er in den Werken von Jonas Mekas, Harry Smith oder Andy Warhol verwirklicht sah, ließ ihn die »gelebte« Friktion mit narrativen Konventionen zu sehr vermissen, aus der gerade sein »Cinema di poesia« die stärksten Impulse zog. Dazu kommt, dass Pasolini die Trennlinie zwischen realistischem Kino und selbstreflexivem, montageorientiertem Avantgardefilm gar nicht brauchte, weil die von ihm konstatierten Umwälzungen das Realismuskonzept selber tangieren (seine Semiologie der Wirklichkeit unterscheidet zwischen Filmbild und Traumbild nicht) und weil er das »Poetische« im Kino eher in einem narrativen Kontinuum verortete. Schließlich nimmt Pasolini, parallel zu einer ebenfalls in *Empirismo eretico* geäußerten Kritik an der literarischen Produktion der »neoavanguardia«, eine aufschlussreiche politische Korrektur jeden avantgardistischen Ehrgeizes vor: Ein »cinema di poesia«, formalistisch gedacht und umgesetzt, könne seiner Ansicht nach auch ein Kind des Neokapitalismus sein, also paradoxerweise sogar ins Reaktionäre ausschlagen.

Nach dieser summarischen Darstellung eines ausdrücklich so bezeichneten Filmgedichts möchte ich mich dem schon eingangs erwähnten Film *La Ricotta* zuwenden (dt. *Der Weichkäse*). *La Ricotta*, 1963 im selben Jahr wie *La Rabbia* gedreht, war eine Auftragsarbeit und zwar für den Episodenfilm Ro.Go.Pa.G, an dem auch Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard und Ugo Gregoretti mitwirkten. Über dieses zu seiner Zeit stark kontrovers diskutierte, heute weltweit gefeierte Werk, das Pasolini einen geschichtsträchtigen Prozess für die »Verletzung religiöser Gefühle« eintrug, schrieb der Freund und Romancier Alberto Moravia:

> »Wir dürfen vorausschicken, dass nur ein einziges Urteil für diese Episode angemessen ist: genial! Damit wollen wir keineswegs behaupten, daß sie perfekt oder daß sie wunderschön sei, doch daß sich darin die Eigenschaften der Genialität wiederfinden, nämlich eine gewisse Lebendigkeits-Qualität, die zugleich überraschend und tiefsinnig ist. Pasolinis Filmbeitrag hat die Komplexität, die Nervosität, den Tonreichtum und die Vielschichtigkeit seiner Gedichte, ja man könnte diesen Film sogar als ein kleines Gedicht aus Filmbildern bezeichnen. Hervorzuheben auch der neue und anziehende Gebrauch von Farb- und Schwarzweißelementen. Orson Welles in der Rolle des ausländischen Regisseurs, der ein Interview gibt, hat mit Bravour eine unvergleichliche Filmfigur geschaffen.« (Übers. T. P.)

Hier klingt, Sie haben es herausgehört, wieder die oben erwähnte Formulierung der »verzweifelten Lebendigkeit« an; außerdem scheint Moravia *ante litteram* etwas zu beschreiben, was den heutigen Poetry-Film vorwegnimmt: »Ein kleines Gedicht aus Filmbildern«. Man könnte die Definition freilich auch anders drehen und von einem »zu Filmbildern gewordenen Gedicht« sprechen. Die *materia prima* der Verse ist in *La Ricotta* jedenfalls schwerlich zu übersehen und sei es nur dank ihres Interpreten: Der Schauspieler Orson Welles rezitiert das begleitend zu den Dreharbeiten zum Film *Mamma Roma* (1962) entstandene Stück »Ich bin eine Kraft der Vergangenheit« gravitätisch und fügt durch diese Darbietung dem Film, in dem die Entstehung eines Films nachgestellt wird, ein Gedicht hinzu, das in einer Stimme aufgeht. Das ist etwas verkürzt gesagt, denn freilich betrifft Moravias Lesart »Gedicht« für *La Ricotta* den ganzen Film, nicht Ausschnitte daraus, während die Gedichtrezitation wiederum nur eine Szene des Films ausmacht. Dennoch ist Pasolinis modulierender Umgang mit den einzelnen Gestaltungselementen hier überaus aufschlussreich. Denn vielleicht gerade aufgrund der Tatsache, dass sie bereits perspektivisch auf das Ganze hin konzipiert ist, haftet Welles' Interpretation etwas Neutrales, Unpersönliches an, als hätte der Dichter dabei bereits etwas Anderes im Sinn gehabt. Anders gesagt: Was im Film eine Performance ist, erscheint im Film-Gedicht als Strukturelement. Nicht räumlich gestaltete Schrift also, sondern durch einen besonderen Körper gegangene, in einen bestimmten Zustand gebrachte Sprache findet sich in den Film integriert. Die dekontextualisierende

Verkörperung des Gedichts durch den Schauspieler schafft jedoch umgekehrt auch eine völlig neue mediale Situation für das nun vor dem Hintergrund der Filmhandlung wahrgenommene Gedicht: Sie trägt zu jener *mise-en-abyme* bei, die dem Autor die Distanznahme vom autobiographischen Inhalt durch Fremdrepräsentation ermöglicht, vielleicht auch ein wenig das Liebäugeln mit dem Weltruhm des Älteren. Mimische und gestische Inszenierung des Vortragenden unterwandern in dieser ikonographisch durchdachten Bibel-Paraphrase also die einbödige Interpretation, spielen vielmehr mit der Absurdität der Behauptung von Autorschaft. Und sie werfen ein ironisches Licht auf das biographische Motiv des Ruhms, das Pasolini in *La ricotta* nicht allein auf die Filmdiven Ava Gardner und Marylin Monroe, sondern auf seinen eigenen Fall bezieht. [*Annovi*, S. 84]

Einer von Pasolinis erfolgreichsten und originellsten Filmen war zweifellos *Uccellacci e uccellini* (*Große Vögel, kleine Vögel*, 1966), in dem der bekannte neapoletanische Komiker Totò die Hauptrolle spielt. Der Filmkritiker Ekkehard Knörer sprach von einem „kinematographischen blauen Wunder«, in dem sich allerhand zusammenreimt, ohne dass man immer wüsste zu welchem Anfang und zu welchem Ende (2007). Die Reminszenz der »blauen Blume« drängt sich hier vielleicht nicht umsonst auf, denn der im äußerst angespannten politischen Klima der Krise des Marxismus und des Todes von Palmiro Togliatti entstandene Film wurde vielfach als Pasolinis »poetischster« Film bezeichnet, was zwar zur offiziellen Genrebezeichnung »Historische Fiktion / Komödie« nicht wirklich zu passen scheint, zum Inhalt jedoch sehr wohl.

Seinem Freund und Gefährten, dem aus verschmitzten Augen durch den ganzen Film hindurch lachenden Ninetto Davoli, errichtet Pasolini hier ein Denkmal der Zuwendung; auch durch den Filter der politischen Allegorie ist er, der im Film sich selbst verkörpert, in seinen menschlichen Eigenschaften immerzu präsent. An einer Stelle verfolgen die Zuseherinnen Ninettos Laufen und Springen in Zeitlupe, dazu ist die Hymne der Oktoberrevolution zu hören, während die Stimme des Raben in genau diesem Augenblick ertönt: »Che avrà imparato durante le sue lunghe meditazioni? Che i passeri comunicavano saltellando.« (»Was mag er im Zuge seiner langen Meditationen gelernt haben? Dass die Spatzen hüpfend kommunizieren.«) Der Rabe soll im Film den klassischen Linksintellektuellen repräsentieren; er ist Prophet, Dichter und Philosoph in einem. Eine pikareske, donquijoteske Geschichte nimmt so ihren Lauf, in der der Rabe um das Ende der Utopien weint, zugleich auf seine eigenen Empfindungen pocht: »Ich weine nicht um das Ende meiner Ideen, denn gewiß wird einer kommen, meine Fahne nehmen und vorwärtstragen! Ich weine um mich ...« [*Naldini*, S. 264] Behält man dabei im Hinterkopf, dass auch dieser komische Vogel selbstverständlich eine Verkörperung Pasolinis darstellt, muss einem dieser Satz allemal zu denken geben.

Noch einmal lebt übrigens der dokumentarische Gestus auf, wenn der Film mit den Bildern vom Begräbnis Togliattis endet, wobei sich der Rabe direkt an »Signor Totò« wendet: »il cammino incomincia e il viaggio è finito«; »die Reise ist zuende und der Weg nimmt seinen Lauf«. Hier wird der Protagonist nicht mehr als fiktive Person angesprochen, sondern umschweifelos als der berühmte Schauspieler, »l'assurdo Totò«, »l'umano Totò« gefeiert, Akteur und Figur fallen in eins. Auch ein kurioser Beleg für die für den Poetry-Film typische, visuell-akustische Aufbereitung von Sprache lässt sich in *Große Vögel, kleine Vögel* schließlich finden: Sie betrifft den allemal exzentrischen Vorspann, der auf originelle Weise visuelle Elemente des heutigen Poetry-Schriftfilms vorwegnimmt. Die Eigennamen der Mitwirkenden werden hier nämlich singend vorgetragen, wodurch einerseits komische Effekte erzeugt werden (»producendo rischiò la sua posizione«, »als Produzent setzte er seine Position aufs Spiel«, heißt es zum Beispiel über den stets loyalen Partner Alfredo Bini), andererseits von Anfang an die für den Film typische, komplexe Verschränkung der Subjekpositionen thematisiert wird. In der zentralen Episode des heiligen Franziskus schließlich bedienen nur die Untertitel sich der »Menschensprache«: Sie liefern die Übersetzung eines Vogelgezwitschers, das vielleicht Poesie ist, vielleicht aber auch Philosophie, jedenfalls würfelt es die logozentrischen Postulate des konventionellen filmischen Codes ganz gehörig durcheinander! Ein *Kino der Dichtung* also? Ich meine ja, denn zwar sind die Arbeit mit Laiendarstellern, das Einmontieren realdokumentarischer Szenen und ähnliche Charakteristika auch hier Indizien für den unerschütterlichen Glauben Pasolinis an eine außerfiktive, effektive *Wahrheit* des Kinos, doch die im wahrsten Sinne fabelhafte Machart seines Films, voller Traumsequenzen, Parabeln und Suggestionen des Mythos spricht eine andere Sprache. Was jedoch die Frage nach dem zugrundeliegenden Dichtungsbegriff nicht erübrigt, vielmehr erneut dafür spricht, spezielle Parameter für den Poesiefilm zu erarbeiten, die über den subjektiven Horizont der Betrachterin hinausführen.

Als Filmemacher war Pasolini auch und vor allem Leser und nicht wenige seiner Filme sind als ambitionierte Literaturverfilmungen konzipiert, während er für *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), seine Matthäuspassion, den Anspruch geltend machte, »nur dem Evangelium (zu) folgen, ohne Drehbuch, ohne Adaptation. [...] Es treu in Bilder übersetzen, ohne eine Auslassung oder eine Hinzufügung der Erzählung folgen« ... Eine interessante Programmatik, wenn man sie mit der oben beschriebenen Filmtheorie in Verbindung bringt, scheint Pa-

solini hier doch dem Text des Evangeliums eben den Respekt entgegenzubringen, den er als Regisseur in Hinblick auf das ungebrochene Einfangen außerfilmischer Wirklichkeit zum Postulat erklärt hat. Was aber ist mit der Tätigkeit des Dramaturgen, die Pasolini doch selbst so hervorragend ausgeübt hat? Abgesehen davon, dass dieser Beruf in Italien bis heute kaum existiert, hat die Unterschlagung wohl gute Gründe, denn nur so, nämlich als unmittelbar Berufener, kann der Autor sich schließlich eine unvermittelte, gleichsam gottgegebene Umsetzung des Evangeliums anmaßen. Das dabei zustande gekommene Ergebnis bezeichnet Pasolini als ein »Werk der Poesie«, wobei er »Poesie« als Alternative (oder Synthese?) zu »Religion« auf der einen und »Ideologie« auf der anderen präsentiert: »Darum sage ich ›Poesie‹: irrationales Mittel, um meinem irrationalen Gefühl für Christus Ausdruck zu verleihen.« Die »Wahrheit« des Evangeliums als poetische Wirklichkeit? Poesie als Instrument göttlicher Offenbarung? Der Poesiebegriff scheint auch hier so stark strapaziert, dass die Opakheit bzw. der Eigenwert des Mediums überhaupt keine Rolle mehr spielt. Das macht die Frage nach dem Vorhandensein von Poesie zu einer Glaubensfrage, obwohl oder gerade weil hier ein »religiöser Atheist« am Werk ist, der versucht, »mit den Augen eines Gläubigen« zu sehen: »Diese ›indirekte Sicht‹ hat eine Kontamination zwischen dem Gläubigen und dem Nicht-Gläubigen vorausgesetzt und daraus ist ein magmatisches Durcheinander entstanden.« [*Naldini*, S. 249] Oder ist es dieses »magmatische Durcheinander« selbst, das Pasolini mit Poesie gleichsetzt?

Vielleicht kann eine weitere Manifestation von Pasolinis Filmschaffen, nämlich der dokumentarische Interviewfilm, dabei helfen, Aufschlüsse über diese Fragen zu gewinnen. Zu dieser Gruppierung gehört exemplarisch das 1964 entstandene *Gastmahl der Liebe* (*Comizi d'amore*), in dem Pasolini als Porträtist seines Landes die Redebeiträge der Italienerinnen und Italiener zu den Themen »Liebe« und »Sex« einholt, quer durch alle Gesellschaftsschichten. Der Film reagiert auf die Umwälzungen der »Legge Merlin«, ein kurz zuvor verabschiedetes Gesetz, das die Schließung illegaler Bordelle angeordnet hatte. In einfühlsamen, niemals einflussnehmenden Gesprächen über »das Eine« wird auf diese Weise ein breites Panorama der italienischen Gesellschaft gezeichnet; dabei kann man wichtige Persönlichkeiten des damaligen Kulturbetriebs (auch Giuseppe Ungaretti gehört dazu) einmal ganz privat und gesellig erleben. Durch seine sensible Interviewtechnik (man denke auch an das Interview, das er 1967 mit dem späten Pound geführt hatte) sowie durch seine natürlich artikulierte und niemals instrumentalisierende Empathie und Menschenkenntnis erreicht Pasolini hier ganz erstaunliche künstlerische und auch soziologisch relevante Resultate. Gewisse Eigenheiten in Schnitt und Kameraführung tun ein übriges.

Doch selbst im *Gastmahl der Liebe*, und darauf wollte ich eigentlich hinaus, ist der dokumentarische Ansatz nicht ungebrochen oder sogar seinerseits für poetische Effekte gut. Ganz am Ende des Films nämlich entfaltet sich eine Art Epilog, in dem anstelle der sonst üblichen Interviewsituation mit einem Mal ein junges Paar ins Bild tritt, das seiner bevorstehenden Hochzeit entgegensieht. Pasolini führt hier seine Verwandte Graziella vor, die zum gegebenen Zeitpunkt tatsächlich vor den Traualtar tritt. Vom Erzähler und Interviewer mutiert der Regisseur hier mit einem Mal zum Beobachter, der die beiden jungen Menschen mit Wünschen und Ratschlägen bedenkt, in behutsamer Hinterfragung der Entscheidung für das (institutionalisierte, heterosexuelle) Modell gesellschaftlich gelebter Liebe:

> »Kann es sein, dass die Menschen wirklich nichts anderes wollen als leben? Tonino und Graziella heiraten. Von ihrer Liebe wissen sie nur, dass es Liebe ist. Von ihren zukünftigen Kindern wissen sie nur, dass es Kinder sein werden. Vor allem, wenn es sich froh und unschuldig gibt, ist das Leben gnadenlos. Zwei jungen Menschen aus Italien heiraten. Und an diesem ihrem Tag scheint alles Gewesene, gut oder schlecht, ausgelöscht, wie die Erinnerung an den Sturm in Zeiten des Friedens.
> Jedes Recht ist grausam und sie, die das Recht in Anspruch nehmen, das zu sein, was ihre Väter und ihre Mütter waren, tun nichts anderes, als den Frohsinn und die Unschuld des Lebens zu bekräftigen, die dem Leben so teuer sind. So steht das Bewusstsein des Bösen und des Guten – die Geschichte, die weder froh noch unschuldig ist – stets vor jener gnadenlosen Vergessenheit des Lebenden dessen, seiner souveränen Demut. Tonino und Graziella heiraten: und wer weiß, schweigt vor ihrer Anmut, die nicht wissen will.
> Und doch ist das Schweigen nicht unschuldig und der Segenswunsch, den ich Tonino und Graziella mitgeben möchte, ist: ›Zu eurer Liebe geselle sich das Bewusstsein eurer Liebe‹.« (Übers. T. P.)

Eine seltsame Rede ist das, losgelöst vom diskursiven Gestus des Films, ein Epilog im wahrsten Sinne des Wortes. Soll man es Prosagedicht nennen? Oder handelt es sich neuerlich um eine säkularisierte Bibelerzählung vor aktuellem gesellschaftlichem Hintergrund? Auch inhaltlich machen die Worte ein wenig stutzig, denn für den Provokateur der ersten Stunde mutet dieses Liebäugeln mit den moralischen Grundsätzen des Ehestandes ein kleinwenig befremdlich an. Und überhaupt, was veranlasst Pasolini dazu, innerhalb ein und desselben Werkes plötzlich von der Rolle des Interviewers oder Reporters in die Rolle des epischen Dichters zu schlüpfen? Und ließe sich diesem poetischen Abgesang auch ohne den ihm vorausgehenden Film etwas abgewinnen? Mir scheint, dass alle diese Fragen berechtigt sind, doch auch ins Leere führen, weil die Errungenschaft dieses Films vielleicht gerade darin liegt, dass er die Diskrepanz zwischen dem dokumentarischen

und dem poetischen Ansatz außer Kraft setzt. So zeigen die Verse, mit denen der Regisseur seine Recherche beschließt, lediglich in besonders augenfälliger Weise, wie sehr bereits der ganze Film exemplarisch auf diese Synthese im Subjektiven hinausläuft. So sehr, dass ich die Vermutung wagen würde, dass sogar die Form des Interviews sich für die Entfaltung der »Freien indirekten Rede« eignet und das nicht etwa, weil hier einer tendenziöse Fragen stellen würde, sondern vielmehr, weil er mit seinem Vorhaben von Beginn an so etwas wie die Vision eines elegischen Reportagegedichts verfolgte.

Noch ein letzter, subjektiv getönter Abstecher zu *Teorema* sei gestattet, dem nun schon wiederholt angesprochenen, in der Regel auch Nicht-Pasolinianern bekannten Film, dessen Erscheinungsjahr (1968) vielleicht schon den halben Befund ausmacht. Doch *Teorema* ist nicht nur ein fortdauerndes Politikum, es ist auch der Film über den der Dichterkollege und Generationsgenosse Andrea Zanzotto emphatisch bemerkt hat »Alles in diesem Film ist poetische Kraft« [*Zanzotto*, S. 161] Daneben ist es vielleicht das einleuchtendste Beispiel für ein phantastisches Verschmelzungsprodukt aus Pasolinis späterer Werkstatt, das Phase für Phase neuen Bestimmungen zustrebt: Ursprünglich als ein Theaterstück in Versen konzipiert, wurde das »Theorem« schon bald zum Drehbuch mit Romancharakter, um schließlich als Film berühmt zu werden, wodurch der Roman zwangsläufig zum »Buch zum Film« mutierte. Das Buch, präzisierte der Autor auch diesmal nicht frei von Selbststilisierung, sei »mit der rechten Hand auf goldenen Grund« gemalt worden, der Film indes sei »das große Wandfresko der anderen Hand«. Ein »treatment« nennt Pasolini *Teorema* auch, mit einem Terminus, der so etwas wie die Skizze eines Films bezeichnet, die nicht so funktionell wie das Drehbuch ist und wesentliche Punkte im Setting zwar theoretisch vorgibt, doch gestalterisch offen lässt. (Wir erinnern uns an »Il trattamento« – die Herstellungsskizze zu *La Rabbia*) Das Wort ›racconto‹ (›Erzählung‹) vermeidet Pasolini, er bevorzugt ›referto‹ (›Bericht‹, ›Befund‹), einem naturwissenschaftlichen Register näher als einem ästhetischen. Der Kritiker Cesare Garboli wiederum beschreibt das Setting von *Teorema* als »demonstrativ«, »parabelhaft« und »geometrisch« und präzisiert: Noch nie sei »Pasolini so sehr ›Künstler‹ gewesen wie in *Teorema*, so sehr befähigt, die unterschiedlichsten Zutaten seiner Nicht-Poesie zu einer solchen Einheit zu verschmelzen.« [*Garboli*, S. 321] Dabei käme, ergänzt wiederum Zanzotto, ein Gleichgewicht zwischen expressiven und referentiellen Elementen zum Tragen, »die sich zu einem ›Theorem‹ fügen, das in Hinblick auf die Beweisführung in der Schwebe bleibt, doch offen in Hinblick auf zahllose Nebenstränge.« [*Zanzotto*, S. 161] Nicht-Poesie als erhöhte Poesie also, filmische Alchemie, die den flottierenden literarischen Rohstoff zu einem bleibenden poetischen Eindruck festigt? Das scheint die Sache jedoch ganz gut auf den Punkt zu bringen, denn in *Theorem* (wo ein Wind weht wie in Robert Musils Stück *Die Schwärmer*, 1920), ist die unabweisbare poetische Kraft zu keinem Zeitpunkt an Verse oder gar »Verdichtungen« gebunden. Und der atavistische Schrei aus dem Mund des Protagonisten Paolo am Ende, in dem Angst, Hoffnung, Gewissheit, Verzweiflung sich mischen, gemahnt er vielleicht sogar an Lautpoesie? In jedem Fall zeigt er, zwischen Regression und Animalität, ein klaffend offenes Ende an, einen existentiellen Schauder, der noch einmal an Nietzsches Pferdeumarmung denken lässt und für den sicher nicht jede Filmbetrachterin empfänglich ist. Andrea Zanzotto war es zweifellos: »Was auch immer / dieser Schrei zu bedeuten hat, / er ist dazu bestimmt, jedes mögliche Ende zu überdauern.« [Vgl. *Zanzotto*]

Post scriptum

Durch Montage Ordnung in das Chaos der Möglichkeiten zu bringen, so lautete der existentielle ebenso wie künstlerische Imperativ des Filmemachers Pier Paolo Pasolini. In der wohlbekannten, makraben Verkettung aus Ästhetik und existentieller Fügung ist etwas Vergleichbares auch mit Pasolinis Dasein geschehen, mit seinem Tod, der auf düstere Weise an die Schauplätze der Handlung von *Accattone* sowie der neorealistischen Rom-Romane zurückführte. [*Siciliano*, S. 27] Wie sehr diese Verquickung aus Kunst und Leben bereits zu Lebzeiten Pasolinis gesehen und zu guten Teilen auch von ihm selbst ins Werk gesetzt wurde, zeigt die stets aufs Neue faszinierende Performance L'Intellettuale (Der Intellektuelle) von Fabio Mauri, die auch als visueller Metatext zu seiner Arbeit als Filmemacher gelesen werden kann: Im Rahmen einer Kunstaktion hatte Mauri in Jahr 1975 Pasolinis Film *Il vangelo secondo Matteo* (1964, *Das 1. Evangelium – Matthäus*) auf das weiße Hemd seines Schöpfers, also Pasolini selbst, projiziert. Im Zuge dieser Performance, die mich ein wenig an Christoph Schlingensiefs »Animatographen« erinnert, mit seiner begehbaren, von Bildern gefluteten Fotoplatte, scheint das Diktum vom Film als »geschriebener Sprache der Wirklichkeit« reale Gestalt anzunehmen. Die Wirklichkeit ist hier nämlich keineswegs das Zu-Vermittelnde, sie ist, in Form des real lichtempfindlichen Körpers, das Trägermedium selbst. Der Film des Regisseurs Pier Paolo Pasolini, auf den wirklichen Pasolini projiziert, produziert eine völlig unwirkliche Situation. Und in der Überblendung von Regisseursubjekt und ästhetischem Ergebnis (oder Erlebnis) wird die Vermischung von Filmcode und Realität auf unvordenkliche Weise erlebbar. »Sono il paziente della mia passione«, schrieb der Dichter Valerio Magrelli einmal über seine eigene Kinoleidenschaft – hier wird der Autor, Pier Paolo Pasolini, tatsächlich zum »Patienten seiner Passion", und zwar der Jahre zuvor entstandenen Matthäuspassion!

Nicht nur dieses Experiment zeigt, wie sehr Pasolinis Entwurf eines »cinema di poesia« angetan ist, die Reflexion über Bildsprache und Schriftfilm in ihren praktischen und theoretischen Prämissen zu bereichern, weit über das experimentelle Versuchsfeld visuell-typographischer Arrangements hinaus. Vergeblich wird man dabei jedoch nach einer objektivierbaren Formel suchen, nach einem ausgefeilten Theoriediskurs. Denn das Dichterische im Kino konstituiert sich für Pasolini allem voran als künstlerische Wahrnehmungsweise und zwar sowohl in Hinblick auf die Produktion als auch in Hinblick auf die Rezeption von Filmen. Nur logisch also, dass es nach jedem Theorie- und Objektivierungsversuch wieder in den ursprünglichen Bereich der emotionalen Identifikation zurückfällt: Poetisch ist, was er als poetisch empfindet. Aufgrund dieser originären Verquickung von ästhetischem Urteil und nostalgischem Impuls möchte ich der Ansicht P. Adams Sitneys widersprechen, der Pasolinis ketzerisches Temperament sowie seine »irrepressible originality« für die Marginalisierung seiner Kinotheorie als »amateurhaft« verantwortlich macht. [*Sitney*, S. 32] Ich denke: Pasolinis Filmtheorie war auch Filmtherapie und Überlebensstrategie zu einem Zeitpunkt, wo die *Obsession der Varianten* in seinem schier inkommensurabel gewordenen Werk überhandnahm: auf der Suche nach einer Ausdrucksform, die, und hier ließe sich das Attribut »amateurhaft« ins Positive wenden, seiner »infantilen«, »pragmatischen« und »religiösen« Liebe zur Wirklichkeit entgegenkam. [*EE*, S. 231]

* * *

Der Essay wurde am 1. Juni 2019 im Rahmenprogramm zum 4. Weimarer Poetryfilmpreis auf dem Kolloquium »Das Kino der Poesie« vorgetragen.

Literatur:

Annovi, Gian Maria: ***Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship***. New York: Columbia UP 2017.

Desogus, Paolo: ***Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema.*** Macerata: Quodlibet 2018.

Didi-Huberman, Georges: ***Sentir le Grisou.*** Paris: Minuit 2014.

Garboli, Cesare: »Teorema«. In: Ders.: ***La stanza separata.*** Milano: Libri Scheiwiller 2008, S. 320–325.

Pasolini, Pier Paolo: ***Saggi sulla letteratura e sull'arte***. Hrsg. von Walter Siti u. Silvia de Laude. 2 Bde. Milano: Mondadori. 1999.

Pasolini, Pier Paolo: ***Saggi sulla politica e sulla società***. Hrsg. Von Walter Siti u. Silvia de Laude. 2 Bde. Milano: Mondadori. 1999.

Pasolini, Pier Paolo: ***Empirismo eretico*** [1972]. Milano: Garzanti 2000 [= EE]; dt. ***Ketzererfahrungen.*** Frankfurt a. M.: Ullstein 1982.

Pasolini, Pier Paolo: ***Per il cinema***. Hrsg. von Walter Siti u. Franco Zabagli. Mit Texten von B. Bertolucci, M. Martone u. Vincenzo Cerami. 2 Bde. Milano: Mondadori 2001.

Pasolini, Pier Paolo: ***Tutte le poesie***. Hrsg. von Walter Siti. 2 Bde. Milano: Mondadori 2003.

Pirandello: ***Quaderni di Serafino Gubbio operatore***. Firenze: Bemporad 1925. (Zuerst 1916 unter dem Titel »Si gira ...« – »Es wird gedreht«)

Sitney, P. Adams: ***The Cinema of Poetry.*** Oxford: Oxford UP 2015.

Zanzotto, Andrea: »Su Teorema (film e scritto)«. In: Ders.: ***Scritti sulla letteratura, Il Aure e disincanti nel Novecento letterario.*** Hrsg. von G. M. Villalta. Milano: Mondadori 1988.

Zigaina, Giuseppe: ***Pasolini e la morte. Mito, alchimia e semantica del ›nulla lucente‹.*** Venezia: Marsilio 1987.

Thomas Zandegiacomo Del Bel

Die Pioniere des Poesiefilms in den USA

Poesiefilme gibt es seit Beginn der Filmgeschichte. Was hat die US-amerikanischen Filmpioniere dazu bewegt, Gedichte zu verfilmen? Wie gehen sie an diese Aufgabe heran? Welche Filme sind heute noch bekannt?

Das Gedicht, mit seinen scharfen Schnitten und seiner nichtnarrativen Wahrnehmung, eignet sich hervorragend für die Interessen des Films. Das Gedicht, so eine gängige Beschreibung, ist ›Gegenwart in Sprache‹. So verwundert es nicht, dass bereits zu Beginn der Filmgeschichte Gedichte adaptiert wurden, und dass diese Filme jeweils zum Avanciertesten gehörten, was das neue Genre Film zu bieten hatte. Eine der spannendsten Fragen des Genres ist daher, wann es begonnen hat und wie es Einfluss auf die Filmgeschichte im Ganzen genommen hat. Was hat die Filmpioniere dazu bewegt, Gedichte zu verfilmen? Wie gehen sie an diese Aufgabe heran? Welche Filme sind heute noch bekannt?

Gleich zu Anfang soll an dieser Stelle allerdings mit einem weit verbreiteten Missverständnis aufgeräumt werden. Nur verfilmte Gedichte werden im engeren Sinne als Poesiefilme bezeichnet. Die Silbe ›Poesie‹ meint also ganz konkret, dass der Text, auf dem der Film basiert, ein Gedicht sein muss. Mikhail Iampolski stellt heraus, dass Filme sehr oft auf literarischen Vorlagen basieren, diese aber nicht immer kennzeichnen. Ein Umstand, der auch sehr häufig bei Kurzfilmen zu beobachten ist. In literarischen Werken muss dieser Bezug allerdings mit Verweisen gekennzeichnet sein:

»Any kind of quotation that brings further anomalies into the text can be called misquoting. In cinema, misquoting can be most readily found wherever a literary source is indicated as the basis of a film. The tradition of basing a film on a literary source (the ›adaptation‹) itself has the effect of turning the film as a whole into a huge quote, creating a kind of ›global‹ intertextual link between the film and the literary work. Critical readings of such adaptations are numerous and quite revealing in their shared assumptions: they place the film alongside its literary source and locate much of the film's semantic potential in its fidelity to or divergence from its literary origins.« [1]

»Poesiefilme«, so auch die Germanistin Stephanie Orphal, »sind eine Kurzfilmgattung, die sich ausschließlich über die Bezugnahme auf eine literarische Gattung definiert: Sie integrieren oder adaptieren lyrische Gedichte.« [2] Das unterscheidet Poesiefilme von poetischen Filmen, bei denen die Bezeichnung vor allem die Art und Weise der Bildsprache meint. Poetische Filme verbinden auf lyrische Weise eindrucksvolle Bilder und erzielen ihre Wirkung durch die Kameraarbeit. Doch mit Gedichten haben diese Filme oft wenig zu tun. Die Begriffe wie ›lyrisch‹ oder ›poetisch‹ werden im Medium Film gerne nur auf das Visuelle reduziert – nicht so bei den Poesiefilmen.

Im Folgenden sollen einige der Pioniere des US-amerikanischen Films vorgestellt werden, die sich bereits Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem Verfilmen von Gedichten befassten. In den USA ist es Thomas Alva Edison, der mit seinen Erfindungen wie dem Kinetographen, dem Kinetoskop und dem ersten eingerichteten Filmstudio der Welt (die Black Maria, 1893) zu den Begründern der Filmindustrie zählt. 1893 führt er den 35-mm-Film mit Lochperforation für den Transport ein, der zum Industriestandard wird. Fasziniert davon, die reale Welt mit ihren Bewegungen festhalten und wiedergeben zu können, filmt Edison Menschen dabei, wie sie gehen, tanzen oder Theater spielen. Interdisziplinäres künstlerisches Denken steht für die Pioniere des Films mit am Anfang ihres Schaffens.

Goethes Weltliteratur als Folie des frühen Films

Da berühmte Gedichte oft von ganzen Generationen auswendig gelernt werden und als kulturelles Gedächtnis verankert sind, bieten sie sich hervorragend dafür an, Resonanzräume durch die Jahrhunderte zu öffnen und ein sehr großes Publikum zu erreichen. Dies gilt in besonderem Maße für die Werke von Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832). Filmemacher wie Hannes Rall oder Georges Schwizgebel mit ihren Verfilmungen des »Erlkönigs« nutzen diese Tradition bis heute.

Zu den beliebtesten Themen überhaupt gehört seit der Erfindung des Films das Faust-Motiv. »Bereits 1896 drehte Louis Lumière den ersten Faust-Film; 1897 folgte der Faust von Georges Méliès, der später noch mehrere weitere Faust-Filme inszenierte« [3] 1900 entsteht mit FAUST AND MARGUERITE [4] von Edwin Stanton Porter (1870–1941) der erste US-amerikanische Faust. Versteht man diese Faust-Adaptionen als die ersten Verfilmungen

[1] Iampolski, Mikhail: The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film. Berkeley, Los Angeles (Ca.): California UP 1998, S. 51.
[2] Orphal, Stefanie: Poesiefilm. Lyrik im audiovisuellen Medium. Berlin, Boston: de Gruyter 2014, S. 18.
[3] Krusche, Dieter: Reclams Filmführer. Stuttgart: Reclam 2004, S. 236.
[4] URL: de.wikipedia.org/wiki/Faust_and_Marguerite.

eines Gedichts, so ist der Poesiefilm tatsächlich fast so alt wie das Filmemachen selbst.

Edwin Stanton Porter

Bereits 1900 widmet sich Edwin Stanton Porter dem Faust-Motiv in seinem Film FAUST AND MARGUERITE [5]. In diesem knapp einminütigen Film wird das Publikum Zeuge, wie Faust und Mephisto darüber verhandeln, ob sie Gretchen ermorden sollen. Doch als Mephisto den Versuch unternimmt, Gretchen zu töten, verwandelt sie sich in Faust. Durch mehrfache Montage verschwinden und erscheinen Faust, Mephisto und Gretchen auf der Leinwand. Am Ende finden Faust und Gretchen zusammen und heiraten. Der Film ist ein Verwirrspiel, in dem die neu entdeckten technischen Möglichkeiten spielerisch ausgeschöpft werden. Allerdings geht er nicht weiter auf die literarische Vorlage ein, sondern setzt sie bei seinem Publikum als bekannt voraus.

Still aus FAUST AND MARGUERITE (USA 1900)

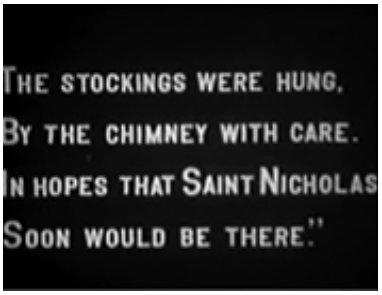
Porters THE NIGHT BEFORE CHRISTMAS

Einer der ältesten Poesiefilme, der Gedichtzeilen in seinen Zwischentiteln wiedergibt, ist THE NIGHT BEFORE CHRISTMAS [6]. Es handelt sich dabei um den neunminütigen, stummen Spielfilm von Edwin S. Porter, der 1905 in den New Yorker Studios von Thomas Alva Edison gedreht wird. Porter gilt als der »Vater des Erzählfilms«, der mit THE GREAT ROBBERY (USA 1903) nicht nur den ersten Western, sondern auch den ersten realistischen Erzählfilm der Filmgeschichte produziert. Da er auch Szenen von verschiedenen Orten und Zeitpunkten zusammenfügt, zählt er zu den ersten Anwendern der Filmmontage. Nach THE NIGHT BEFORE CHRISTMAS dreht er allerdings keine weiteren Poesiefilme. Wie in seinen ersten Gedichtverfilmungen wendet sich Porter den ›Klassikern‹ zu. Zu diesem frühen Zeitpunkt arbeiten die Filmemacher*innen noch nicht mit zeitgenössischen Dichter*innen zusammen.

Mit großer Wahrscheinlichkeit ist THE NIGHT BEFORE CHRISTMAS die erste filmische Adaptionen des Gedichtes »A Visit from St. Nicholas« von Clement Clark Moore (1779–1863). Der US-amerikanische Schriftsteller Moore schreibt dieses Gedicht [7], so die Legende, für seine Kinder und liest es ihnen erstmals am Weihnachtsabend 1822 vor. Im darauffolgenden Jahr veröffentlicht er es zunächst anonym. Das Gedicht wird extrem populär und erscheint bald in Zeitungen, Schulbüchern und Anthologien. Erst im Jahr 1844, als Moores Gedichtsammlung Poems veröffentlicht wird, gibt man seine Autorschaft bekannt. Das Gedicht beginnt mit der Zeile »Twas the night before Christmas«, welche häufig auch als dessen Titel verwendet wird. Bis heute zählt es zu den bekanntesten Weihnachtsgedichten in den USA, bildet also wieder die Folie, auf der sehr viele nachfolgenden Weihnachtsfilme aufbauen und die sie bis heute als Resonanzraum nutzen, wie z. B. THE NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS (USA 1993) von Henry Selick nach der Geschichte von Tim Burton.

[5] URL: www.loc.gov/item/00694201/. Stand: 23.12.2019.
[6] URL: www.youtube.com/watch?v=hQ0_JCz8uzU.
[7] URL: www.poetryfoundation.org/**poems**/43171/a-visit-from-st-nicholas.

Porter kombiniert in seinem Film Außenaufnahmen mit Studioaufnahmen und verwendet u. a. eine Modelllandschaft, in der ein kleiner Schlitten mit Rentieren zu sehen ist. Den Anfang und das Ende des Filmes bilden Außenaufnahmen. Die restlichen Szenen werden im New Yorker Studio von Thomas Alva Edison gedreht. In fünf Zwischentiteln werden Teile des Gedichts einblendet.



Still aus THE NIGHT BEFORE CHRISTMAS (USA 1905) erster Zwischentitel

Die filmische Handlung bezieht sich direkt auf die Zwischentitel. Man sieht wie die Strümpfe sorgfältig am Kamin befestigt werden.

Vor einer wilden Kissenschlacht im Kinderzimmer wird der folgende, zweite Zwischentitel eingeblendet.

Still aus THE NIGHT BEFORE CHRISTMAS (USA 1905) dritter Zwischentitel

Nachdem Sankt Nikolaus seine Werkstatt verlassen hat und sich auf den Weg zu den Kindern macht, wird folgender Zwischentitel eingeblendet. Hier werden die Namen der Rentiere aufgelistet, die dann als kleine Figuren Sankt Nikolaus in seinem Schlitten durch eine Modelllandschaft ziehen. Die bis heute populären Namen der Rentiere, Dasher, Dancer, Prancer, Vixen, Comet, Cupid, Dunder und Blixem, stammen aus Moores Gedicht.

In diesem Film tauchen sie erstmals auf der Leinwand auf. Porter vereint sehr gekonnt und mit viel Liebe zum Detail das beliebte Gedicht und die sehr populäre Figur des Weihnachtsmanns, wie sie in den späteren Jahren auch für die Werbung, vor allem durch Coca Cola, verwendet wird. Gerade im Schlussbild wird deutlich wie prägend seine Inszenierung für die späteren Darstellungen des Weihnachtsmanns ist. Die Kombination ›berühmtes Gedicht‹ und ›neueste filmische Technik‹ wird in den folgenden Jahrzehnten immer wieder aufs Neue von Filmemachern gewählt werden.

Still aus THE NIGHT BEFORE CHRISTMAS (USA 1905)

David Wark Griffith

David Wark Griffith (1875–1948) zählt zu den einflussreichsten Regisseur*innen und Drehbuchautor*innen der Filmgeschichte. Zwischen 1908 und den frühen 1930er Jahren dreht er insgesamt 535 Filme. Der junge Griffith träumt allerdings zuerst davon, Dichter zu werden. Zu seinen Vorbildern zählen Robert Browning (1812–1889), Edgar Allen Poe (1809–1849) und Walt Whitman (1819–1892). Seine Verehrung für Edgar Allen Poe geht sogar so weit, dass er 1909 seinen Film EDGAR ALLEN POE dreht, in dem verschiedene Verleger sich weigern, Poes Werke zu veröffentlichen.

> »Sein Leben als Künstler beginnt am Theater, wo er sich ein Jahrzehnt lang als Schauspieler und Dramatiker durchschlägt. Seine erste Veröffentlichung ist ein Gedicht (›The Wild Duck‹, 1907), und die Dichtkunst wird sein Maßstab für das perfekte kinematografische Werk (die Kunst, ›den Wind zu filmen‹). Viele seiner besten Filme spiegeln dieses Ideal wider – dank purer Inspiration (wie im erstaunlichen Anfangs- und Schlussbild von The Country Doctor, USA 1909) oder in direkter Bezugnahme auf literarische Quellen, z. B. von William Carleton (Lines of White on a Sullen Sea, USA 1909) oder Charles Kingsley (The Unchanging Sea (USA 1910) und, atemberaubend, The Sands of Dee, USA 1912). Kaum einer seiner Kollegen kann sich mit Griffiths Gespür für die ›Metrik‹ der Montage und des Erzähltempos messen […].« [8]

1907 gibt Edwin S. Porter dem zukünftigen Regisseur D. W. Griffith seine erste Filmrolle und sorgt damit dafür, dass dieser sich anschließend gänzlich dem Medium Film zuwendet. [9] Seine frühen Verfilmungen klassischer epischer Gedichte, die für die Biograph Company entstehen, basieren vor allem auf deren Theateradaptionen, die oft als Einakter aufgeführt wurden. [10] 1908 dreht Griffith in den USA den 17-minütigen Stummfilm AFTER MANY YEARS, der auf der Ballade »Enoch Arden« (1864) von Alfred Lord Tennyson (1809–1892) basiert. [11] Das 1864 veröffentlichte Versepos findet rasche Verbreitung und wird für Tennyson ein großer Erfolg. Dies beweisen die zahlreichen frühen Übersetzungen und Adaptionen. [12] 1908 verbindet Griffith als erster US-amerikanischer Regisseur zwei Handlungsstränge durch Parallelmontage und verwendet eine Rückblende. [13] Somit wird im US-amerikanischen Kino in einem Poesiefilm das erste Mal mit einer Rückblende [14] (im Englischen »Flashback«) gearbeitet. Griffith verwendet in

[8] Kino ist Poesie. URL: www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=1285742263947&anzeige=. Stand: 05.10.2019.
[9] URL: de.wikipedia.org/wiki/Edwin_S._Porter. Stand: 05.10.2019.
[10] Iampolski (wie Anm. 1), S. 56.
[11] URL: www.britannica.com/biography/Alfred-Lord-Tennyson. Stand:23.12.2019.
[12] Dies zeigen u. a. die zwölf verschiedenen Übersetzungen ins Deutsche an, die bis 1914 erschienen, umfangreiche Verfilmungen in der frühen Stummfilmzeit (u. a. mit Lillian Gish), die Verarbeitung zu einer anfänglich höchst erfolgreichen gleichnamigen Oper, eine bekannte Vertonung als Melodram und umfängliche Vortragsreisen, auf denen Ernst von Possart das Werk zu ebendieser Musik von Richard Strauss rezitiert; vgl. Art. Ballade. In: Wikipedia. URL: de.wikipedia.org/wiki/Enoch_Arden_(Ballade). Stand: 29.09.2019.
[13] The creator of the flashback technique in cinema was Histoire d'un crime directed by Ferdinand Zecca in 1901; vgl. Art. (narrative) Flashback. In: Wikipedia. URL: en.wikipedia.org/wiki/Flashback_(narrative)#Film. Stand: 05.10.2019.
[14] Filmsegment, das Ereignisse zeigt, die zeitlich vor der Handlungsgegenwart liegen. Eine Rückblende wird inhaltlich meist durch die subjektive Erinnerung / Erzählung einer Figur motiviert. Sie kann formal markiert werden z.B. durch langsame Überblendungen, Wechsel von Farbe in Schwarzweiß, durch Voice-Over der erzählenden Figur etc. Markierungen können aber auch ausbleiben, die Grenzen können sogar gezielt verwischt werden; vgl. Lexikon der Filmbegriffe. URL: https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=314; Stand: 05.10.2019.

diesem Film auch „cut backs" [15], eine literarische Technik, die er sich von Charles Dickens entliehen hat, wie er selbst schrieb. [16] Dickens Literatur ist eine der Hauptquellen für Griffiths Inspiration, wie Sergei Eisenstein in seinem Aufsatz »Dickens, Griffith und der Film heute« erwähnt. [17] Mikhail Iampolski bemerkt hierzu:

> »The cutback, a device legitimized through the precedent of Dickens, had first been worked out in the film After Many Years, which is in fact an adaptation of the Tennyson poem Enoch Arden, to which Griffith would return repeatedly and with an astonishing insistence. The celebrated ›cutback‹ was transposed directly onto the screen from this poem. In accordance with his broader strategy, however, Griffith repressed the immediate source for this montage device, allowing the all too willing Eisenstein to follow Linda's Arvidson's indications and ignore the Tennyson poem. It is possible that Tennyson held less appeal for Eisenstein as a possible precursor of Griffith. Dickens, as a writer central to the classical novelistic tradition, must have seemed more suited to this role.« [18]

Die Verwendung der genannten Montagetechniken beweist auch Griffiths Einfallsreichtum, mit dem er schon sehr früh die Komplexität dieser Ballade erkennt, filmisch einfängt und auf die erzählerischen Sprünge antwortet. »While the devices of the narrator system accomplish the storytelling and character-developing purposes of the cinema of narrative integration«, so Tom Gunning, »there is a recurrent feeling of a surplus in Griffith's Biograph films, of something excessive which gives these films their uniqueness and flavor. This is in part attributable to the extreme development of parallel editing, its overdetermination in all narrative functions. But particularly after 1908, Biograph films takes on a power of imagery that cannot be attributed to any one level filmic discourse«. [19]

Auf AFTER MANY YEARS folgen bald weitere Gedichtadaptionen, in denen Griffith einige der Gedichtzeilen als Zwischentitel verwendet, was er auch bei seinen anderen Gedichtverfilmungen beibehält. [20] Schon sehr früh also ist dem Poesiefilm zu eigen, dass er nicht zwangsläufig das gesamte Gedicht eines Autors oder einer Autorin in den Film integriert. Dies bedeutet für den Poesiefilm große Freiheiten von Beginn an. Äußerst gekonnt versteht es Griffith, Film und Poesie zu verbinden. Doch den Traum, ein Dichter und Theaterautor zu werden, gibt er nicht auf. Selbst nach seinem großen Erfolg von PIPPA PASSES (1909) [21] nach dem gleichnamigen Versdrama Robert Brownings (1841 veröffentlicht) träumt er weiterhin davon, ein großer Dichter und Theaterautor zu werden. Nur in der Literatur sah er einen kulturellen Wert, der sein filmisches Schaffen überragt, und unter diesem Aspekt müssen seine frühen Filme gesehen werden. Iampolski schließt daraus:

> »In this light his orientation toward literature, and specifically poetry, even in his earliest films, is readily understood. Griffith wanted to effect a kind of illusory metamorphosis, transforming his films into works made in some other artistic medium. One might surmise that Griffith's symbolic renunciation of his pseudonym amounted to a positive reassessment of his work. To some extent, the cinema would indeed become for Griffith the equivalent of poetry. His recourse to the high literary canon would become a significant means of overcoming a deeply held sense of cultural inferiority.« [22]

Mit LINES OF WHITE ON A SULLEN SEA [23] nach dem gleichnamigen Gedicht des irischen Schriftstellers William Carlton (1794–1869) dreht Griffith 1909 einen weiteren bemerkenswerten Poesiefilm [24], der eine Schlüsselrolle in der Entwicklung seines filmischen Stils spielt. Er geht darin mit seiner Bildsprache und der Komposition einen bedeutenden Schritt weiter. Neben den Gefühlen und Stimmungen, die in den bisherigen Filmen durch gängige filmische Mittel und Bilder dargestellt werden, erweitert Griffith den emotionalen Raum durch Technik. Seine Bilder drücken nicht nur die Sehnsucht einer Figur aus, sondern verschaffen auch einen größeren Eindruck ihres Bewusstseins, ein Motiv, das zur bestimmenden Struktur des Films selbst wird. »Griffith«, so Gunning, »develops for the first time a pattern of recurrent imagery which structures the film as a whole.« [25]

Ab 1910 fährt Griffith regelmäßig an die südkalifornische Pazifikküste, das Meer wird ein fester Bestandteil seiner Filme. »In California,« so Mikhail Iampolski, »adaptions of ›maritime poetry‹ became more common and more fashionable over time.[...] These poetic ›seascapes‹ became

[15] In der Terminologie des Filmschnitts bezeichnet der Cut back den Rückschnitt auf eine bereits vorher gezeigte Einstellung, auf ein bereits bekanntes Motiv. Er ist besonders geeignet zur Darstellung von Reaktionen, kausalen Verhältnissen und allgemein zum Aufbau von Ereignisstrukturen. Jedoch ist er kein Reaction shot im eigentlichen Sinn; vgl. Lexikon des Films. URL: https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2799. Stand: 23.12.2019.
[16] Geduld, Harry M. (Hrsg.): Focus on D. W. Griffith. Englewood Cliffs (N. J.): Prentice-Hall 1971. S. 52.
[17] Iampolski (wie Anm. 1), S. 84.
[18] Ebd.
[19] Gunning, Tom: D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The early years at Biograph. Urbana, Chigago: Illinois UP 1991, S. 233.
[20] THE SONG OF THE SHIRT (USA 1908) basierend auf dem gleichnamigen Gedicht (1843) von Thomas Wood (1799–1845), PIPPA PASSES (USA 1909) sowie A BLOT ON THE SCUTCHEON (USA 1911) nach dem gleichnamigen Versdrama und dem gleichnamigen Gedicht (1841) des englischen Dichters und Dramatikers Robert Browning (1812–1889); vgl. Schickel, Richard: D. W. Griffith. An American Life. New York: Simon & Schuster 1984, S. 639ff.
[21] URL: https://www.youtube.com/watch?v=XTh_gXrjVAw.
[22] Iampolski (wie Anm. 1), 86.
[23] URL: https://www.youtube.com/watch?v=aYeu2UETpYk; Stand: 06.10.2019.
[24] URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Lines_of_White_on_a_Sullen_Sea; Stand: 06.10.2019.
[25] Gunning (wie Anm. 19), S. 234.

the medium of a new film language, and Griffith's films played a special role in its making.« [26] Im selben Jahr dreht Griffith den 14-minütige Stummfilm THE UNCHANGING SEA [27] nach der Ballade »Enoch Arden« von Lord Tennyson. Fälschlicherweise gibt Griffith als literarische Vorlage das Gedicht »The Three Fishers« (1851) von Charles Kingsley (1819–1875) an. Er verwendet die ersten vier Strophen des Gedichts.

Ein Jahr später verfilmt er die Ballade »The Three Fishers« unter dem Titel FISHER FOLKS [28] (USA 1911). Der Autor des Gedichts, Charles Kingsley, ist ein englischer anglikanischer Geistlicher, Theologe und Schriftsteller, dessen bekanntestes Werk sein Kinderbuch Die Wasserkinder (engl. The Water-Babies: A Fairy Tale for a Land-Baby) sein dürfte. Anfang des 20. Jahrhunderts ist er vor allem als bedeutender Dichter bekannt, und die Ballade »Three fishers« ist Schulstoff. Als Junge ist Kingsley oft dabei, wenn in der kleinen Gemeinde Clovelly an der Küste von Nord-Devon die Heringsflotten in See stechen. Dieses Ereignis wird oft von einer kurzen religiösen Zeremonie begleitet, bei der die Fischer, ihre Frauen und ihre Familien anwesend sind. Der Musikwissenschaftler Derek B. Scott führt Kingsley als einen der Gründer der christlich-sozialistischen Bewegung in Großbritannien an und stellt fest, dass die Strophe »Männer müssen arbeiten und Frauen müssen weinen« zu einem Schlagwort wird. Laut Scott bezieht sich der Refrain »And the harbour bar be moaning« auf »the belief that it was a bad omen if the tide made a moaning sound as it receded over the sand bar that ept the harbour waters still.« [29] Martin Lefebvre verweist darauf, dass sich Griffith weniger auf die Beziehung zwischen dem Mensch und dem Meer bezieht, sondern vielmehr benutzt er in seinen Filmen den Topos der »dramatischen Trennung«, dessen Ursprünge in der Tradition der Reiseliteratur liegt. [30]

THE UNCHANGING SEA handelt vom glücklichen Leben eines jungen Paares, das in einem Fischerdorf am Meer lebt. Nach einem Schiffbruch geht ihr Mann auf See verloren. Er kehrt an einem anderen Ort zurück, aber ohne Erinnerung an sein früheres Leben. In der Zwischenzeit sehnt sich seine Frau in der Heimat nach seiner Rückkehr. Jahre später werden die Liebenden durch Zufall wieder vereint. Erst im Alter kehrt das Gedächtnis des Fischer zurück, und er erkennt seine nun erwachsene Tochter. Vieles hat sich geändert, doch das Meer ist immer noch dasselbe. Die erwachsene Tochter wird von der kanadischen Schauspielerin und Filmproduzentin Mary Pickford (1892–1979) [31] dargestellt.

Um die Geschichte der wartenden Ehefrau und des Fischers zu erzählen, verwendet Griffith wieder die Parallelmontage (bzw. Kreuz- oder Wechselschnitt; engl. cross-cutting). Griffith gilt als einer der Vorreiter dieser Technik im US-amerikanischen Kino, indem er sie 1909 u. a. in den Filmen THE COUNTRY DOCTOR [32] und A CORNER IN WHEAT [33] eingesetzhat. [34]

Aus dem Film THE UNCHANGING SEA lassen sich wiederum Rückschlüsse auf die Verwendung des Mediums durch die Filmpioniere ziehen. Gedichte, wie eingangs erwähnt, arbeiten mit Parallelmontagen, Kreuz- und Wechselschnitten zwischen räumlich disparaten Handlungslinien. Die Pioniere des Films nutzten also die Kraft des Genres für ihre visionären Bildwelten.

1911 folgt Griffiths zweiteiliger Stummfilm ENOCH ARDEN (USA 1911) [35], der ebenfalls auf der Ballade basiert [36]. Der Film hat für die damalige Zeit und für US-amerikanische Verhältnisse eine ungewöhnliche Länge und wird auf zwei Rollen gefilmt. Die US-amerikanische Filmindustrie ist noch fest davon überzeugt, dass das Publikum nicht mehr als zwölf Minuten lange Geschichte aufnehmen kann. Doch Griffith erkennt in den USA als einziger, dass die Zeit für längere Filme gekommen ist. [37] Der Film ist sehr gut inszeniert, das Land und das Meer wunderschön komponiert. Griffith verwendet sehr viele Nahaufnahmen und Aufnahmen, in denen ein Paar zu sehen ist. Ohne Zweifel ist es ein wichtiger Einschnitt in seinem künstlerischen Schaffen »and follows the continuity – and text – of Tennyson's poem quite faithfully, deviating only in the shipwreck scene which the poet disposed of in a line or so, but which Griffith uses – even though the budget keeps the wreck off screen – to introduce both physical action and time

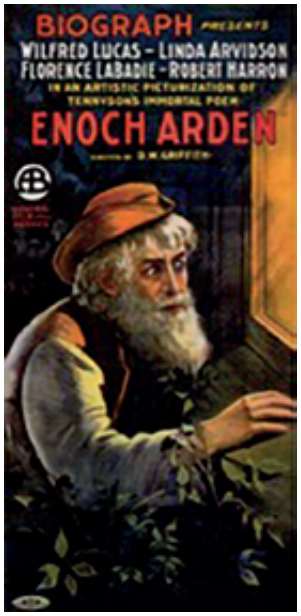
[26] Iampolski (wie Anm. 1), S. 99.
[27] URL: archive.org/details/TheUnchangingSea. Stand: 06.10.2019.
[28] URL: archive.org/details/PreviewFisherFolks. Stand: 06.10.2019.
[29] URL: www.victorianweb.org/mt/parlorsongs/4.html. Stand: 05.10.2019.
[30] Lefebvre, Martin: Landscape and Film. New York: Routledge 2006, S. 77.
[31] Mary Pickford ist die einzige weibliche Mitbegründerin des unabhängigen Filmvertriebs United Artist und gehört zu den 36 Gründungsmitgliedern der Acadamy of Motion Picture Arts and Science.
[32] URL: www.youtube.com/watch?v=ks2e22FeNhg. Stand: 06.10.2019.
[33] URL: www.youtube.com/watch?v=WHLfjB7dSyc. Stand:06.10.2019.
[34] Eine Technik der Filmmontage, bei der wiederholt zwischen zwei oder mehreren Handlungslinien eines Filmes hin- und hergeschnitten wird. Parallelmontagen stellen einen Zusammenhang zwischen zwei oder mehreren selbständigen räumlich disparaten Handlungssegmenten dar; vgl. Art. Parallelmonatge. In: Wikipedia. URL: de.wikipedia.org/wiki/Parallelmontage.
[35] URL: publicdomainmovie.net/movie/enoch-arden-1911-director-d-w-griffith-cinematographer-billy-bitzer. Stand: 06.10.2019.
[36] 1914 dreht der Brite Percy Nash ENOCH ARDEN nach der gleichnamigen Ballade in Großbritannien.
[37] »Yet another innovation was increased length. In May, 1911, against considerable opposition Griffith insisted upon making ENOCH ARDEN in two reels instead of in the customary one: it is true that each reel was released separately, for there was an obstinate belief that audiences could take no more than twelve-minute-long stories at a time. This belief was to be dispelled, however, by the importation of foreign films of far greater length — innovations in the motion picture as elsewhere have often been accepted more readily when introduced from Europe than when put forward at home. But Griffith has the credit for realizing that the time had come for a larger canvas.« URL: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2993_300199558.pdf. Stand: 05.10.2019; Barry, Iris: D.W. Griffith. American film master. The Museum of Modern Art 1940, S. 18.

and space cross-cutting.« [38] Auch hier fügt Griffith einige der Gedichtzeilen als Zwischentitel ein und stellt einen direkten Bezug zur Ballade her. Er kombiniert den Text mit seinen filmischen Bildern und hält sich an die Textvorlage von Lord Tennyson.

Still aus ENOCH ARDEN (USA 1911) [39]

Still aus ENOCH ARDEN (USA 1911)

Filmposter zu ENOCH ARDEN (USA 1911) [40]



Still aus ENOCH ARDEN (USA 1911)

Das Motiv des verschollenen und zu seiner Frau zurückkehrenden Seefahrers, findet sich in einigen der damaligen Stummfilme. Martin Lefebvre erklärt dies so:

> »Nineteenth century literature has developed a pathos-filled conception of the seaside which Griffith inherited and never forsook. In fact, he even refined it in films such as THE UNCHANGING SEA (1910) and THE SANDS OF DEE (1912) by foregrounding the confrontation between man and nature world reduced to its primordial elements: water, sky, and rocks. Starting with his first films to refer to an ocean setting, AFTER MANY YEARS (1908) and ENOCH ARDEN (1911), Griffith insists on portraying the vulnerabilities and emotional instability of those who live the seafaring life. From that moment onward it is as if the sea and its shore begat a fatalistic discourse. As a result one may wonder whether the dramaturgy of the sea was becoming increasingly pessimistic.« [41]

1912 dreht Griffith mit THE SANDS OF DEE [42] eine Adaption des gleichnamigen Gedichts [43] (1849) von Charles Kingsley. Anders als in seinen vorherigen Filmen, die am Meer spielen, schenkt er der Landschaft des ame-

[38] URL:www.nyu.edu/projects/wke/notes/huff/huff_640407.htm. Stand: 06.10.2019.
[39] Produziert wird der Spielfilm ENOCH ARDEN von der Biograph Company, die 1895 u. a. von William K. L. Dickson, einem ehemaligen Mitarbeiter von Thomas Edison als American Mutoscope Company gegründet und 1909 in Biograph Company umbenannt wird. Zum Authentizitätsnachweis und als Schutz vor Plagiaten erscheint – wie auch bei anderen namhaften frühen Filmgesellschaften – das Firmenlogo, ein A verschmolzen mit einem B in einem Kreis als Abkürzung für »American Mutoscope and Biograph Company«, in den frühen Stummfilmen auf den Kulissen oder in den Zwischentiteln. Das Gedicht wird ebenfalls im Zwischentitel eingeblendet, sodass das Publikum einen direkten Bezug zwischen Text und Filmbild herstellen kann.
[40] URL: en.wikipedia.org/wiki/Enoch_Arden_(1911_film).
[41] Lefebvre (wie Anm. 30), S. 76.
[42] URL:www.youtube.com/watch?v=y1YUX-ZWp-RI. Stand:06.10.2019.
[43] URL: rpo.library.utoronto.ca/poems/sands-dee. Stand: 06.10.2019.

rikanischen Kontinents nun mehr Aufmerksamkeit. Der Film entsteht an der Kalifornischen Küste. Lefebvre bemerkt hierzu:

> »One notable shift occurring in this film is a de-dramatization of the mise-en-scène. This can be accounted for by the influence exerted upon the film by Charles Kingsley's poetry (one of his poems is entitled The Sands of Dee), but also by Griffith adopting a more introspective mood such as could be found in the work of several American artists at the end of the nineteenth century […].« [44]

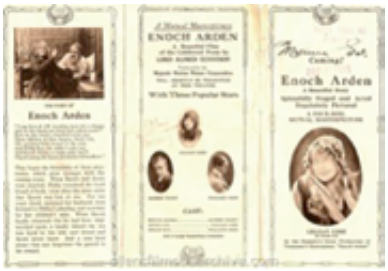
Das Gedicht schildert den tragischen Tod von Mary, die das Vieh, das sich am Strand befindet, zurück in den Stall treiben möchte, und dabei von der steigenden Flut in die See mitgenommen wird. Es endet mit den klagenden Worten:

> »They rowed her in across the rolling foam,
> The cruel crawling foam,
> The cruel hungry foam,
> To her grave beside the sea:
> But still the boatmen hear her call the cattle home
> Across the sands of Dee.« [45]

Die filmische Handlung zeigt eine große Unabhängigkeit gegenüber dem Gedicht. Seine Geschichte ist geprägt von wiederholten Unterbrechungen in Form von Zwischentiteln, die die Gedichtzeilen aufnehmen, »so that the plot intrigue emerges as a kind of narrative link between several key insertions of poetic text.« [46] Mikhail Iampolski erläutert dieses Zusammenspiel zwischen den Gedichten, Zwischentiteln und filmischen Bildern sehr genau:

> »THE SANDS OF DEE and ENOCH ARDEN show us two ways of normalizing linguistic anomalies. In the first instance, the normalization takes place by means of a literary intertext (the Kingsley poem). In the second instance, the alternating montage can be clarified by referring to a large group of texts deriving from the transcendentalist tradition, but this clarification itself becomes superfluous, since the subsequent evolution of film normalized Griffith's device as the classical form of montage.« [47]

Nach den bereits genannten Filmen folgt 1915 mit ENOCH ARDEN eine weitere Verfilmung des gleichnamigen Gedichts. Regie führt Christy Cabanne unter der Leitung von D. W. Griffith. Wie bereits bei den russischen Volksliedern treten auch die literarischen Vorlagen nach ihrer filmischen Adaption in den Hintergrund und geraten vielleicht sogar in Vergessenheit. Iampolski beschreibt dies wie folgt:



[48]

[49]

> »Cinema has evolved along a path dictated by narrative genres, to the point of being popularly perceived as analogous to the novel. As an evolutionary intertext the novel displaced poetry that, in turn, has become, like songs, a form of dead stock. Dickens has taken the place of Tennyson. An intertext's repression can happen, therefore, not only within an individual text but equally within the confines of an entire genre or form of art, within the framework of an architext.« [50]

Walt Whitmans »Leaves of grass« – zeitgenössische Lyrik als ›Gegenwart in Sprache‹

Nach all den filmischen Erfolgen und vor allem nach seinen Meisterwerken BIRTH OF A NATION (1915) und INTOLERANCE (1916) erklärt Griffith das Kino zu einer neuen Form der Poesie und im Wesentlichen zu deren Äquivalent:

> »Already it is admitted that as to poetic beauty the Motion Picture entertainment is far ahead of the stage play. Poetry is apparently a lost art in the regular theater, but it is the very life and essence of the motion playhouse.« [51]

Griffith war absolut davon überzeugt, dass die Literatur gegenüber dem Film die höhere

[44] Lefebvre (wie Anm. 30), S. 77f.
[45] URL: https://www.bartleby.com/42/654.html.
[46] Iampolski (wie Anm. 1), S. 100.
[47] Ebd., S. 101.
[48] URL: https://www.silentfilmstillarchive.com/enoch_arden.htm. Stand: 23.12.2019.
[49] Ebd.
[50] Iampolski (wie Anm. 1), S. 85.
[51] Geduld (wie Anm. 16), S. 53.

Kunstform sei. Unter diesem Aspekt muss man gerade seine frühen Filme verstehen.

> »Thus even at the height of his success at Biograph, Griffith saw literature alone as affording prestige and possessing cultural value, a value that in his mind eclipsed not only his dieatrical past but also his present work in cinema. In this light his orientation toward literature, and specifically poetry, even in his earliest films, is readily understood. Griffith wanted to effect a kind of illusory metamorphosis, transforming his films into works made in some other artistic medium. One might surmise that Griffith's symbolic renunciation of his pseudonym amounted to a positive reassessment of his work. To some extent, the cinema would indeed become for Griffith the equivalent of poetry. His recourse to the high literary canon would become a significant means of overcoming a deeply held sense of cultural inferiority.« [52]

Griffiths Begeisterung und hohe Wertschätzung für die Poesie finden sich also nicht nur in seinen frühen kurzen Stummfilmen, sondern auch in seinen abendfüllenden Meisterwerken. So verwundert es nicht, dass sowohl in THE BIRTH OF THE NATION als in INTOLERANCE starke Bezüge zur Poesie, insbesondere zu Walt Whitmans »Leaves of Grass«, zu finden sind. [53] Eine Tatsache, die Anlass sein sollte, sich diese Spielfilme unter poetologischen Aspekten genauer anzusehen.

Dass Whitmans Lyrik nicht nur Griffith inspirierte, sondern auch sehr viele andere Filmemacher*innen bis heute inspiriert, steht außer Frage. Eine der wohl bekanntesten Verfilmungen der frühen US-amerikanischen Filmgeschichte soll im Folgenden genauer untersucht werden.

Paul Strand und Charles Sheeler

Anfang der 1920er Jahre entsteht in der New Yorker Dokumentarfilmschule [54] ein außergewöhnlicher Film, der mittlerweile ein echter Klassiker des frühen Poesiefilms geworden ist: MANHATTA [55] (USA 1921) [56] des Fotografen Paul Strand (1890–1976) sowie des Fotografen und Maler Charles Sheeler (1883–1965). Paul Strand ist einer der einflussreichsten amerikanischen Fotografen des 20. Jahrhunderts. Charles Sheeler, ein US-amerikanischer Maler des Realismus, gilt als Hauptvertreter des Präzisionismus und als einer der besten Fotografen des 20. Jahrhunderts [57]. Der Film verwendet in zwölf Zwischentiteln Verse [58] des US-amerikanische Dichters Walt Whitman (1819–1892). »Abandoning classical modes of address and the depiction of heroes«, so Ed Folsom, »Sheeler and Strand present no story but instead depict a five-block area in lower Manhattan.« [59] Der Filmhistoriker Jan-Christopher Horak bezeichnet diesen Film als den ersten in den USA produzierten Avantgarde-Film [60]. Ihr Film »ist, auch im Verständnis seiner Schöpfer, ein Film als montierte Einstellungsfolge und zugleich ein Film aus Fotografien.« [61] Die Filmwissenschaftlerin Martina Pfeiler sieht MANHATTA »als paradigmatisch für jene Poesiefilme«, »die konzeptionell darauf gestützt sind, schriftliche Exzerpte oder Zeilen eines Gedichts mit visuellen Aufnahmen zu kontrastieren« [62]. Der Filmwissenschaftler Ed Folsom bemerkt, dass im Gegensatz zu Griffith, der sich auf »Out of the Cradle Endlessly Rocking« bezieht, »one of the few narrative poems in Whitman's oeuvre«, Sheeler und Strand sich Whitmans nicht narrativen Gedichten widmen »to enable their film to be ›caried along,‹ to explore

[52] Iampolski (wie Anm. 1), S. 86.
[53] »With THE BIRTH OF A NATION (1915), Griffith achieved a stunning and artistic success, even as controversy erupted over film's racism and Griffith found himself confronting censorship battles. Whitman's own battles with censorship and his reputation as a poet of love increased his appeal for Griffith in the immediate aftermath of THE BIRTH OF A NATION, a time of both great achievement and great crisis. Griffith attempted mightily to secure middle-class respectability for the fledgling movie industry. Thus he strove to give INTOLERANCE (1916), which explicitly invoked Whitman, the status of art, and he succeeded in that the film was greeted as an ›epic poem‹ and ›a film fugue‹.« Siehe: Folsom, Ed: Whitman East and West. New Context for Reading Walt Whitman. Iowa City: Iowa UP 2002, S. 43.
[54] Die »Gruppe ›Frontier Film‹ um Paul Strand überragte die vielgerühmte englische Schule durch Meisterschaft und Mut ihrer Schöpfungen«; Saoul, George: Geschichte der Filmkunst. Frankfurt a. M.: Fischer 1982, S. 289.
[55] Bei seiner Premiere im Juli 1921 im Rialto Theatre hatte er noch den zusätzlichen Titel NEW YORK THE MAGNIFICENT; siehe Cartmell, Deborah u. Whelehan, Imelda: The Cambridge Companien to Literature on Screen. Cambridge UP 2007, S. 97.
[56] URL: https://www.youtube.com/watch?v=kuuZS2phD10. Stand: 27.12.2019.
[57] In seinen Fotografien konzentrierte er sich vor allem auf die Architektur. Sein Farmhaus in Doylestown und die Umgebung wurden zu seinen häufigsten Motiven, darunter besonders der Ofen in einem der Zimmer. Markantestes Beispiel ist das Werk »The Interior with Stove« von 1917. Zur selben Zeit setzte sich Paul Strand mit der Rolle der Fotografie in der Kunst auseinander.
[58] Paul Strand, Charles Sheeler: Manhatta. Silent Art Film 1921. URL: http://americainclass.org/sources/becomingmodern/modernity/text7/manhattawhitman.pdf. Stand: 27.12.2019.
[59] Folsom (wie Anm. 53), S. 46.
[60] »This resolutely modernist work, with its Cubist perspectives and percussive rhythms, most likely was, in the words of the film historian Jan-Christopher Horak, the first avant-garde film produced in the United States.« Dave Kehr: Avant-Garde, 1920 Vintage, Is Back in Focus. In: The New York Times (6. Nov. 2008). URL: https://www.nytimes.com/2008/11/09/movies/09kehr.html?_r=0. Stand: 27.12.2019.
[61] Knörer, Ekkehard: 1921 – Paul Strand, Charles Sheeler: Manhatta (Magical History Tour 26). In: Cargo. Medien-Film-Kultur Nr. 29 (17. Oktober 2010). URL: https://www.cargo-film.de/on-demand/magical-history-tour/1921-paul-strand-charles-sheeler-manhatta/. Stand: 27.12.2019.
[62] Pfeiler, Martina: Poetry Goes Intermedia. US-amerikanische Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts aus kultur- und und medienwissenschaftlicher Perspektive. Tübingen: Francke 2010, S. 150.

methods of movement and organization in a film that lacks the forward drive of plot development.« [63]

Walt Whitman gilt als einer der Begründer der modernen amerikanischen Dichtung und daher als einer der einflussreichsten US-amerikanischen Lyriker des 19. Jahrhunderts, dessen Werk auch in der folgenden Zeit von großer literarischer Bedeutung ist. Seine Lyrik wirkt ferner stark auf Europa und eröffnet der Lyrik neue Aussage- und Ausdrucksmöglichkeiten. [64] Die Gedichtsammlung Leaves of Grass (dt. Grashalme) (1855–1892) – meist in freien Versen verfassten – schlägt (mit Ausnahme der bedrückenden Gedichte aus dem Sezessionskrieg, in dem Whitman als Krankenpfleger hilft) einen kraftvoll-optimistischen, hymnischen Grundton an und entwirft als ausdrücklich amerikanisches Opus selbstbewusst das Lebensgefühl der Neuen Welt. [65] Dieser Grundton seines Werkes und die darin zu findende Emanzipation von Europa sowie das starke Selbstbewusstsein kommen auch im Film MANHATTA zum Ausdruck. Er ist eine Hymne auf die Metropole New York, ihre Bauten und den innovativen Geist, der dieser Stadt als Symbol US-amerikanischer Ingenieurskunst innewohnt. Mit MANHATTA entstand eine der ersten filmischen ›Stadtsinfonien‹, komponiert aus Architektur, Raum und Bewegung. Diese Sinfonie drückt die Begeisterung eines Modernisten für die Stadt- und besonders die Industrielandschaft aus. Lose strukturiert erzählt der Film in knapp zehn Minuten einen Tag im Leben der Stadt New York. Er beginnt mit der morgendlichen Ankunft einer mit Pendlern gefüllten Fähre und endet mit dem Sonnenuntergang über dem Hudson River. Aufnahmen von Wolkenkratzern, Industrieanlagen und Straßenschluchten werden mit den Zeilen aus Whitmans berühmtestem Werk Leaves of Grass – und auch aus dem Gedicht »Mannahatta« – kombiniert. Der Name ›Mannahatta‹ bedeutet ›hügelige Insel‹ in der Sprache der Lenape, die die Südhälfte der Insel bewohnten. [66] Durch diese Namenswahl stellt sich Whitman und sein Werk in die Tradition der Ureinwohner.

Zwischen den dokumentarischen Alltagsszenen werden in Zwischentiteln Whitmans Gedichtzeilen auf schwarzen Schrifttafeln vor einem fotografischen Negativ der Silhouette New Yorks eingeblendet. Pfeiler bemerkt, dass »die hier abgebildeten Zeilen […] durch ein in der Endfertigung (post production) manuelles Verfahren der Doppelbelichtung (superimposition) eingeblendet« wurden, »wobei auffällig ist, dass die Zeilen nicht ruhig im Bild liegen und möglicherweise vorher von einer Tafel abgefilmt wurden.« [67] Whitmans »Verse sind recht freimütig aus ihrem jeweiligen Kontext entfernt und zum Teil verkürzt worden. Sie stehen exemplarisch für Whitmans Lyrik in freien Versen, in der die Vitalität und Modernität der Stadt New York in ihren vielen Facetten gepriesen wird.« [68]

Einige bezeichnen MANHATTA eher abwertend als simplen, poetischen Dokumentarfilm. Aber diese Bezeichnung wird dem Film bei weitem nicht gerecht. Er ist nicht nur die erste filmische Stadt-Sinfonie [69], sondern darüber hinaus der erste US-amerikanische avantgardistische und dokumentarische Poesiefilm überhaupt und hat somit eine absolute Sonderstellung in der US-amerikanischen, wenn nicht sogar in der internationalen Filmgeschichte. Er ist ein Hybrid, der bereits verschiedene Genres miteinander vermischt. Sheeler und Strand benutzen eine Reihe moderner Techniken, »including crosscutting, tracking, abstraction, and perspective shots to convey multiple views of urban modernity.« [70] Horvak stellt die zentrale Bedeutung des Films heraus:

> »MANHATTA is in fact central to film modernism's project of deconstructing Renaissance perspective in favor of multiple, reflexive points of view. At the same time, Strand and Sheeler's commitment to modernism is mitigated by aesthetic concerns and philosophical premises that are archaic and antimodernist. In its conscious attempt to create an avant-garde, nonnarrative, and formally abstract cinematic experience in opposition to classical modes of address, MANHATTA nevertheless never quite relinquishes those structures which manifest themselves most visibly in the tension between the image and verbal text, between its modernist perspectives and a romantic longing for a universe in which man remains in harmony with nature.« [71]

[63] Folsom (wie Anm. 53), S. 46.
[64] URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Walt_Whitman. Stand: 29.05.2019.
[65] URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Grashalme. Stand: 30.05.2019.
[66] »Before the Dutch staked their claim to the verdant island off the northeast coast of what became the United States, the Lenape Indians were living on its southern half. They called their home Manahatta, meaning ›hilly island.‹ In 1624, aided by the Lenape, the Dutch established a nascent settlement at the southern tip of Manahatta and called it New Amsterdam. Not long after, in 1664, the English took over from the Dutch and renamed the settlement New York. But even as the colonists named, renamed, and ultimately expanded their settlement into a world metropolis—razing hills and pushing out the Lenape in the process—the island's original name stuck, albeit in the slightly modified form of Manhattan.« Knörer (wie Anm. 61).
[67] Pfeiler (wie Anm. 62), S. 151.
[68] Orphal (wie Anm. 2), S. 84.
[69] »In der Geschichte des Films – in die er in erster Linie gehört – gilt Manhatta als erste jener Stadtsinfonien, wie sie später und am anderen Ort von Walter Ruttmann, Dziga Vertov oder Joris Ivens auch gedreht wurden. Durch Montage und durch die in der Montage möglichen Strukturierungsformen geordnete Annäherungen an die Großstadt. Soll heißen: nicht narrativ, die Stadt als Welt ohne Individuum, als Bildreservoir, das sich der flächigen Anordnung in der Zeit zum Kubismus des Konsekutiven darbietet: per Ähnlichkeitsassoziation, per Abstraktionsrelation, per Oppositionsattraktion und so weiter. Die rhetorischen Figuren treten in jenes Zentrum, in dem im Spielfilm der Held sitzt und dem Fortgang den Anschein eines Zusammenhangs gibt. Und natürlich lösen sie genauso jenes Zentrum dann auf.« Knörer (wie Anm. 61).
[70] Cartmell, Whelehan (wie Anm. 55), S. 96.
[71] Horak, Jan-Christopher (Hrsg.): Lovers of Cinema. The First American Film Avant-garde, 1919–1945. The University of Wisconsin Press 1995, S. 267.

Diese Begeisterung für die Stadt des 20. Jahrhunderts drückt sich auch in anderen Filmen dieser Zeit aus und gipfelte in Filmen wie BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (Deutschland 1927) von Walter Ruttmann und in Fritz Langs METROPOLIS (Deutschland 1927), einer Stadt des 21. Jahrhunderts. MANHATTA zeigt das städtische Leben mit seinen Massen, die zur Arbeit strömen, um an deren Aufbau und Vorbestehen teilzuhaben. Das Zusammenspiel zwischen Bild und Text ist sehr durchdacht. »Sowohl die Gedichtzeilen«, so Pfeiler, »als auch die Skyline New Yorks bilden eine Art Epigraf und Ekphrase für den gesamten Film.« [72]

»Das alles beherrschende Oppositionsprinzip scheint dabei«, so der Filmwissenschaftler Ekkerhard Knörer, »das In-, Gegen- und Nebeneinander des Harten, Ragenden (Stahl, Beton, gerade Winkel und scharfe Linien) und des geradezu organisch Zerfließenden, Amorphren (Dampf, Rauch, Menschenmasse) zu sein.« [73]

Orphal erkennt in der Anordnung der zwölf Zwischentitel eine Gliederung in verschiedene Abschnitte: »1. Ouvertüre, 2. Die Masse, 3.-5. Architektur, 6.-8. Transport, 9. Brücken und Stahlkonstruktionen, 10. Fluss, 11. Bewegung der Menge und 12. Zukunft.« [74]

Still aus MANHATTA (USA 1921) (erster Zwischentitel) [75]

Auf diesem Zwischentitel zur Ouvertüre werden die drei Themenfelder eingeführt: »die städtische Menschenmenge, Bauwerke und Technik sowie die personifizierte Stadt.« [76] Die Masse wird durch Menschenmengen auf einer Fähre und in den Straßen gezeigt und mit folgenden Zeilen aus »A Broadway Pageant« kommentiert:

»When million-footed Manhattan unpent, descends
to its pavements.« [77]

Die Architektur wird mit verschiedenen Ansichten von Wolkenkratzern und den Gedichtzeilen aus »Mannahatta«, »Chants Democratic« und »A Broadway Pageant« konfrontiert. [78]

»High growths of iron, slender, strong, splendidly uprising
toward clear skies.«

»The building of cities – the shovel, the great derrick,
the wall scaffold, the work of walls and ceilings.«

»Where our tall topt marble and iron beauties range
on opposite sides.«

[72] Pfeiler (wie Anm. 62), S. 151.
[73] Knörer (wie Anm. 61).
[74] Orphal (wie Anm. 2), S. 84.
[75] Dieser Zwischentitel zitiert Zeilen aus »City of Ships«: »Stadt der Welt (da alle Rassen hier sind) / Stadt der großen Fassaden aus Marmor und Eisen, / Stolze und leidenschaftliche Stadt.«
[76] Orphal (wie Anm. 2), S. 84.
[77] Strand, Sheeler: Manhatta (wie Anm. 58).
[78] Ebd.
[79] Ebd.
[80] Ebd.

Still aus MANHATTA (USA 1921) (vierter Zwischentitel)

Die drei folgenden Abschnitte sind dem Thema »Transport« gewidmet und zitieren aus den Werken »Mannahatta« und »Song of the Exposition« [79]

»City of hurried and sparkling waters,
City nested in bays.«

»This world all spanned with iron rails.«

»With lines of steamships threading every sea.«

Still aus MANHATTA (USA 1921) (achter Zwischentitel)

Die Themen »Brücken und Stahlkonstruktionen« werden mit den Zeilen aus »Song of the Broad-Axe« [80] verdeutlicht:

»Shapes of the bridges, vast frameworks, griders, arches.«

Im zehnten Zwischentitel wird mit Zeilen aus »Crossing Brooklyn Ferry« [81] auf den ›Fluss‹ und im elften Zwischentitel mit den Zeilen aus »Sparkles from the Wheel« auf das Thema ›Bewegung der Menge‹ eingegangen. Im letzten Zwischentitel wendet sich der Blick ganz im Sinne Whitmans Lyrik der Natur zu. Bild und Text loben die Natur, die sich über den menschlichen Errungenschaften zu erheben scheint. Der zwölfte Zwischentitel und das abschließende Bild führen zurück zu den »Grashalmen«, in denen die Poesie der Natur eingeschrieben ist.

Still aus MANHATTA (USA 1921) (zwölfter Zwischentitel)

Auch auf der Bildebene geschieht ein deutlicher Wandel und die romantisierende Schlussszene zeigt »eine glühende Sonne, die auf dem Hudson River untergeht, und versucht, Whitmans transzendentale Botschaft zu vermitteln.« [82] Mit den Stadtaufnahmen und »mit Whitmans Versen ergeben sich exemplarische Motive moderner Urbanität, wenn nicht gar der Modernität überhaupt.« [83]

Vergleicht man nun diese poetische und nicht-narrative Stadtsinfonie mit den filmischen Adaptionen der Gedichte von Browning, Tennyson, Whitman oder Kingsley durch Griffith, so wird der Wechsel von den Themen »Natur«, »Landleben« oder »Fischerei« zu »Urbanität« und »Massenindustrie« noch deutlicher.

Ein weiterer Wandel kündigt sich in der traditionellen Lyrikvermittlung an. Durch diese und andere filmischen Adaptionen von Gedichten werden die bis dahin üblichen Formen des Theaters, des Rezitierens oder des Lesens erweitert. Was bislang als gesprochener oder aufgeführter Text einem kleineren und oft auch finanzkräftigeren Publikum vorbehalten ist, wird nun einem breiten Publikum präsentiert. Gerade die Menschen, die sich die Karten für Theateraufführungen und Lesungen nicht leisten können, strömen in die Filmvorführungen auf den Jahrmärkten und später in den Kinos.

Der ausgearbeitete Vortrag wurde am 1. Juni 2019 in Weimar auf dem Colloquium »Das Kino der Poesie« gehalten, das im Rahmenprogramm zum 4. Weimarer Poetryfilmpreis stattfand.

[81] Ebd.
[82] Pfeiler (wie Anm. 62), S. 154.
[83] Orphal (wie Anm. 2), S. 87.

H. Paul Moon

Whitman on Film.
A video essay at the poet's bicentennial

Walt Whitman might be the best known poet in print, not to mention in film and television through the years. In 2019, we're celebrating his 200th birthday, reconciling his legacy across two centuries of American history, and his influence on media beyond the printed word. From silent movies of the early 20th century, to episodic dramas on television today, I'm focusing here on the poet showing up in cinema and television – and since the lines are blurred by now, I'm just calling this »Whitman on Film.«

Born May 31, 1819, Walt Whitman came of age surrounded with new technology and American enterprise, something he celebrated with joy, taking full advantage as a writer. His lifetime magnum opus »Leaves of Grass« started out as a true »song of himself,« self-published and launched with rave reviews that he wrote anonymously about himself! Sometimes-professor James Franco once wrote an article suggesting that Whitman was the original Kanye West. And there's no doubting that Walt would have just loved the Internet, if he had it.

But photography was the newest thing in his time, and so we have lots of pictures of the bearded poet, and also the Civil War that most dramatically defined his era. Movies weren't invented yet, so we can't see him that way – but we can hear his actual voice in a wax cylinder recording that was probably captured personally by Thomas Edison in 1890.

When I made my own trilogy of Whitman poetry films, I started out with that recording of his voice in "America" – and it's a curious bit of trivia that Daniel Day-Lewis studied the recording to estimate a New Yorker's accent mid-19th century.

But it wasn't until the 20th century, after Whitman's death in 1892, that cinema came of age – the ultimate medium of sight, sound and word. Much of that birth was ugly, consummated in D. W. Griffith's 1915 »Birth of a Nation« that reflected back on the Civil War of Whitman's time, filled with Lost Cause racism that actually inspired protests from day one. Ever the provocateur, Griffith followed that up casting himself as a sort of victim with »Intolerance« one year later, and the first thing seen is a direct allusion to the Whitman poem, »Out of the Cradle Endlessly Rocking.« So technically, that's the first big example of Whitman on Film.

Manhatta (1921)

But really, it starts with the masterpiece called "Manhatta" in 1921. It's the kind of film that I love the most, called "city symphonies," and this one arrived even before the seminal German and Russian archetypes, leading up to our time with modern American examples like "Koyaanisqatsi." Living somewhere between narrative and documentary cinema, and before the arrival of sound and much else, "Manhatta" uses intertitles to excerpt Whitman's famous New York poems: "A Broadway Pageant," "Mannahatta," and "Crossing Brooklyn Ferry."

Street Scene (1931)

It was just six years later in 1927 that the first sound film arrived, "The Jazz Singer," and by 1931, we get Whitman in spoken word. "Street Scene" was an adaptation of a Pulitzer Prize-winning play that dug into the urban and cultural dramas of immigrant New York, using the transcendent longing found in Whitman's poem "Passage to India."

Sail forth—steer for the deep waters only, / Reckless, O soul, exploring, I with thee, and thou with me, / For we are bound where mariner has not yet dared to go, / And we will risk the ship, ourselves and all.

Now Voyager (1942)

And then in 1942, still in sea-faring metaphor, Bette Davis reads from "The Untold Want" in "Now Voyager."

The untold want by life and land ne'er granted, / Now voyager sail thou forth to seek and find.

It's almost as if Whitman is giving these not-fully-actualized characters, permission to become whole.

Goodbye, My Fancy (1951)

But even Whitman's transcendent qualities could manage to kindle an old romance, adding a bit of melancholy to Joan Crawford's performance in the 1951 film "Goodbye, My Fancy" that's named directly after Whitman's poem.

Good-bye my Fancy! / Farewell dear mate, dear love! / I'm going away, I know not where, / Or to what fortune, or whether I may

ever see you again, / So Good-bye my Fancy.

Twilight Zone: Season 3, Episode 35 (1962)

Also getting its name from a Whitman poem, but much less direct in allusion, is Ray Bradbury's one script that he wrote for "The Twilight Zone" and later adapted into a literary short story that became his legend. Much like the year of its broadcast 1962, the story was innocent to technology, happy to "Sing the Body Electric" if only that could be a manifestation of the human soul.

But heading into the 60s and 70s, America went into a period of soul-searching, which explains a certain long absence of Whitman on film. It might be that his romanticism went out of fashion too, against the rise of beat poets and politicized art.

Fame (1980)

So then it's almost a cry for help, by the time we get to 1980, when the musical "Fame" goes back to that "Body Electric" poem in a very different world than mid-century Twilight Zone. With "Fame," after stories of suffering and identity crisis, the film ends with a bombastic musical arrangement of Whitman's body celebration – maybe heralding a more self-obsessed version of the poet's transcendent humanism. And that was way before Twitter and Facebook.

Sophie's Choice (1982)

After 1980, Whitman gets back in fashion. Maybe it's Reagan's "shining city on a hill," or just that the war is over, but his poetry starts serving many functions.

In "Sophie's Choice," reflecting on America's past, Whitman is treated with a sort of archival reverence.

Down By Law (1986)

But what also began to blow open around that time, after the fall of the studio system, was the emergence of more independent cinema, like this peculiar film by Jim Jarmusch called "Down by Law" where Roberto Benigni recites "The Singer in the Prison," in his native Italian.

So movies didn't have to be epics, and could live in those long silences between words. They could even put Whitman's poetry into the most unexpected places – until you realize that the poet actually wrote a lot about the sport of baseball, as Susan Sarandon explains in the opening and closing minutes of 1988's "Bull Durham."

Bull Durham (1988)

When she comes around to reciting "I Sing the Body Electric," it's a kinkier way of addressing the poetry, setting the stage to say things about gender that even Walt, way ahead of his time, probably couldn't touch.

I sing the body electric, / The armies of those I love engirth me and I engirth them, / They will not let me off till I go with them, respond to them, / And discorrupt them, and charge them full with the charge of the soul. / (…) But the expression of a well-made man appears not only in his face, / It is in his limbs and joints also, it is curiously in the joints of his hips and wrists, / (…) love-flesh swelling and deliciously aching, / Limitless limpid jets of love hot and enormous (…)

But for better or worse, every appearance of Whitman on film up to this point, added together, couldn't come close to the impact of just one movie.

Dead Poets Society (1989)

For a few generations, "Dead Poets Society" became the entry point into Walt Whitman. But its use of "O Captain! My Captain!" wasn't quite an homage to Abraham Lincoln; it just became the nickname for a teacher who subverted authority, in a place of exaggerated authoritarianism.

O me! O life! of the questions of these recurring, / Of the endless trains of the faithless, of cities fill'd with the foolish, / (…) What good amid these, O me, O life? /
Answer / That you are here—that life exists and identity, / That the powerful play goes on, and you may contribute a verse. [O Me! O Life!]

Even if it was hard to sympathize with, or relate to privileged kids "suffering" at an elite boarding school, the film warmly depicted that spark when creativity sets loose, surrounded with a climate of adolescent male ambiguity that just barely started becoming permissible to examine in the late 80s.

Northern Exposure: Season 1, Episode 2 (1990)

And far away from rich boarding schools, was Northern Exposure's small-town Alaska. It was an early example of episodic television starting to look like cinema, challenging mass media's safest boundaries.

When lilacs last in the dooryard bloom'd, / And the great star early droop'd in the western sky in the night / (…) [When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd]

What felt special here, compared to D. W. Griffith's loud and ironic call for tolerance, is how common folk rose up and embraced the enlightenment of old Walt.

Around this time, mainstream Hollywood sometimes gave us reminders that Whitman is among America's giants.

A long string of formulaic comedies in the 90s sometimes just

appropriated the poet for comic opportunity.

Doc Hollywood (1991)

Out of the cradle endlessly rocking, / Out of the mocking-bird's throat, the musical shuttle, / Out of the Ninth-month midnight, / Over the sterile sands and the fields beyond, where the child leaving his bed wander'd alone, bareheaded, barefoot, / Down from the shower'd halo, / Up from the mystic play of shadows (...) [Out of the Cradle Endlessly Rocking]

Other times, they'd manage to add character gravitas, whether you'd call it homage, or just writer's block.

With Honors (1994)

You shall no longer take things at second or third hand ... nor look through the eyes of the dead ... nor feed on the spectres in books, / You shall not look through my eyes either, nor take things from me, / You shall listen to all sides and filter them from yourself. [Song of Myself]

In "With Honors," Joe Pesci is a party animal, poet-philosopher, and tragic character all in one.

To drive free! to love free! (...) / To court destruction with taunts (...) / To feed the remainder of life with one hour of fulness and freedom! With one brief hour of madness and joy. [One Hour to Madness and Joy]

I am of old and young, of the foolish as much as the wise, / Regardless of others, ever regardful of others / [Song of Myself]

Little Women (1994)

Bouncing back to historical drama, "Little Women" depicts contemporaneous adoration of the poet in his lifetime.

Keep your woods, O Nature, and the quiet places by the woods; / (...) give me the streets of Manhattan! [Give Me the Splendid Silent Sun]

Beautiful Dreamers (1992)

But then all of a sudden, Whitman shows up as an actual character for the first time. In a pair of low-budget short films, actor Rip Torn played the poet in very speculative historical dramas, that gravitated towards the idea of a banished immoral man.

What left little to the imagination anymore, was Whitman's widely known companionship with other men, being directly portrayed.

Dr. Quinn Medicine Woman: Season 5, Episode 21 (1997)

And then, reaching a much bigger audience, "Dr. Quinn Medicine Woman" dedicated one whole episode to a made-up story of Walt Whitman recovering from a stroke, in their Colorado town.

A foot and light-hearted I take to the open road, / Healthy, free, the world before me, / The long brown path before me leading wherever I choose. / (...) Now I see the secret of the making of the best persons, / It is to grow in the open air and to eat and sleep with the earth. / (...) Camerado, I give you my hand! / I give you my love more precious than money (...) [Song of the Open Road]

Part of that recovery works out to be a visit from Peter Doyle, whom historians believe Whitman loved later in life. And of course, the town gossip rises to a boil.

It's tough not to snicker at the clichés of this network television drama; but to see Whitman visually personified, portraying boundless optimism this way, it's sort of irresistible.

By the end, some more tolerant folks in the community attend a makeshift reading where the poet recites that idealized paean to the Western frontier, "I Hear America Singing." When you consider the time and the context of Jane Seymour's wholesome family drama, credit's due where this episode got a huge audience thinking about something they normally wouldn't.

I hear America singing, the varied carols I hear, / Those of mechanics, each one singing his as it should be blithe and strong, / The carpenter singing his as he measures his plank or beam, / The mason singing his as he makes ready for work, (...) / The shoemaker singing as he sits on his bench, (...) / Each singing what belongs to him or her and to none else, / (...) [I Hear America Singing]

*There was a child went forth every day; / (...) And all the changes of city and country, wherever he went. / (...) These became part of that child who went forth every day, and who now goes, and will always go forth every day. [*There Was a Child Went Forth]

Love and Death on Long Island (1997)

But for a different kind of audience entirely, independent filmmakers kept doing their thing, ever more liberated. "Love and Death on Long Island" is a 1997 film about a gender-fluid love triangle, including a recitation of "The Untold Want."

The untold want by life and land ne'er granted, /
Now voyager sail thou forth to seek and find.

L.I.E. (2001)

L.I.E., or Long Island Expressway, is a disturbing 2001 film starring a young Paul Dano being pursued by an old man, but in this scene, he manipulates back, reciting "Out of the Cradle Endlessly Rocking."

Is it indeed toward your mate you sing? or is it mostly to me? / For I,

that was a child, my tongue's use sleeping, / Now I have heard you, / Now in a moment I know what I am for—I awake, / (…) Never more the cries of unsatisfied love be absent from me, / Never again leave me to be the peaceful child I was before (…) / (…) [What there] under the yellow and sagging moon, / The messenger there arous'd—the fire, the sweet hell within, / The unknown want, the destiny of me.

The Notebook (2004)
Right up there with "Dead Poets Society," another film reached a massive audience, maybe hearing Whitman's words for the first time too, but since then, time hasn't been friendly. "The Notebook" was a hyper-romanticized melodrama, and it ultimately makes people swoon, or just cringe.

The real poems, (what we call poems being merely pictures,) / The poems of the privacy of the night, and of men like me, / This poem drooping shy and unseen, that I always carry, and that all men carry/ (...) [Spontaneous Me]

From Ryan Gosling's brooding read of "Spontaneous Me," to the senior moment in "Continuities," Whitman seems to fix everything. Or, doesn't.

Nothing is ever really lost, or can be lost, / (…)
The body, sluggish, aged, cold—the embers left from earlier fires, / (…) shall duly flame again / (…) [Continuities]

Leaves of Grass (2009)
But in 2009, we get a movie that's simply about getting high. Or so you'd think from the title, a play on words, where Edward Norton oddly plays two characters. He finds his muse in an earthy Keri Russell, who recites Whitman's poem "To You."

You have not known what you are, you have slumber'd upon yourself all your life, / Your eyelids have been the same as closed most of the time, / What you have done returns already in mockeries, / (…) The mockeries are not you, / Underneath them and within them I see you lurk (…) [To You, „Whoever you are ..."]

Breaking Bad (2011–2013)
But if Whitman on film is a generational thing, I've noticed that most people recently say they heard him in "Breaking Bad." It was an arc across multiple seasons and episodes, adding an air of mystery. The main character's name Walter White clearly shadows the name Walt Whitman, and he gets a copy of "Leaves of Grass" after hearing "When I Heard the Learn'd Astronomer."

That book shows up again when things are looking up for Walt, affirmed by "Song of Myself."

Another episode has the name "Gliding Over All," the name of a Whitman poem too, where the book adds more plot intrigue. Somewhere more brutal, we can guess that a vision of birds in the sky, allude to the poem "The Dalliance of Eagles"; and in the last episode of the whole series, there's a moment of escape that sounds like the "barbaric yawp" from "Song of Myself."

America (2018)
And with that, we're more or less up to date in 2019. For this bicentennial, I wrapped up a trilogy of poetry films that set Whitman's "America," "The Wound Dresser," and other Civil War poems. And no doubt, it won't be long before another Whitman poem sneaks up on you somewhere, in this new world of endless options from streaming platforms to movie houses. If this video essay has managed to sum up almost every appearance of Whitman on Film to date, you could rightly say it didn't look very diverse – it didn't portray all the faces of America that Whitman prophesied. In "Poets to Come," visualized by my student Sara Wolfley in film school, the poet wrote:

Poets to Come (2019)
Not to-day is to justify me and answer what I am for, /
But you, a new brood, native, athletic, continental, / greater than before known, / Arouse! for you must justify me. // I myself but write one or two indicative words for the future, / I but advance a moment only to wheel and hurry back in the darkness. // I am a man who, sauntering along without fully stopping, turns a / casual look upon you and then averts his face, / Leaving it to you to prove and define it, / Expecting the main things from you.

So it's well and good to honor Walt Whitman on his 200th birthday. But what he really wanted to know is, what poem is there within you, waiting to tell?

This essay is a transcript of a video essay on Walt Whitman's every appearance in cinema and television, leading up to his 200th birthday on May 31, 2019. Written, narrated and edited by H. Paul Moon. USA 2019. 35.06 min (whitmanonfilm.com).

2. poetik

Erik Lindner

Form und Gleichgewicht – über die Grenze des Gedichts

Poesie ist Text in Gedichtform. Schon diese vermeintlich unverfängliche Aussage birgt Probleme: Lässt sich die Form von Gedichten überhaupt allgemeingültig definieren?

Einen Satzspiegel mit unterbrochenen Zeilen würden wohl die meisten als Gedicht identifizieren. Sind dadurch Gedichte, die als fortlaufender Text oder in längeren Zeilen geschrieben sind, bei denen nicht der Dichter, sondern der Computer oder der Setzer entscheidet, wo die Zeile abgebrochen wird, direkt außen vor? (Nachoem Wijnberg und Gwenaëlle Stubbe experimentieren in jüngeren Arbeiten mit dieser Form, bei der zeilenübergreifend gedichtet wird.) Definitionen von Poesie können um einiges leichter untergraben als aufgestellt werden. Und doch legt ein Dichter grundsätzlich mehr Wert auf die Position der Wörter auf der Seite als ein Autor einer durchgehenden Erzählung in Prosaform.

Dies ist ebenso der Fall, wenn das Buch durch einen Bildschirm ersetzt wird. Die lebhaften Wörter, die Tonnus Oosterhoff auf seiner Website erscheinen und verschwinden lässt, sind weder graphische Wortexperimente noch textuelle Arbeiten eines bildenden Künstlers. Hier ist ein Dichter am Wort, der Verse modelliert: Mal stocken sie, mal werden sie durchgestrichen, dann wiederaufgenommen – es bleibt zweifelsohne Poesie. Laut Oosterhoff kommt im Schaffensprozess der Gedichte für die Website kein strengeres Korsett zum Einsatz als beim Verfassen eines Gedichts, das auf Papier gedruckt wird. Seine »beweglichen Gedichte«, so nennt er sie, schreibt er »al fresco«, frisch und ohne Notizen, im Animationsprogramm Flash. In diesem Prozess formuliert und entwickelt er also ein Gedicht in all seinen Erscheinungsformen. Die Fortführungen und Umformulierungen, die auf dem Bildschirm zu sehen sind, sind keine Entwürfe eines noch zu entstehenden Ganzen, sondern sind allesamt Bestandteil des sich bewegenden Gedichts.

Form and balance: on the boundary of the poem

Poetry is a text presented in poetic form. This seemingly neutral statement immediately raises difficulties, because what is that poetic form?

Many people will recognise a layout with defined line breaks as a poem, but do poems composed in paragraphs, or in longer lines with not the poet, but a computer or typesetter arranging the line breaks, fall through the cracks? (Experimenting with this form, Nachoem Wijnberg and Gwenaëlle Stubbe compose just over the poetic line in their recent work.) A definition of poetry is more easily refuted, than sustained on those grounds. Yet poets will generally be more attentive to the placement of their words on the page than would an author of a narrative in prose form.

When a poet replaces the page with the screen, this is no less the case. The lively words appearing and disappearing in Tonnus Oosterhoff's poems on his website are not typographical experiments, nor are they text-based works by a visual artist. This is a poet shaping poetic lines; hesitant, crossing out, revising – indubitably, it remains poetry. According to Oosterhoff, writing poems for the digital screen is no more restrictive than writing poems for the printed page. These 'moving poems', as he calls them, are written 'alfresco', without draft notes, straight into the multimedia animation programme Adobe Flash. He fully develops the poem from scratch as he goes along. The revisions and rewritings which can be seen on screen, aren't rough drafts for a still to be completed whole, every single one is integral to the moving poem.

Tonnus Oosterhoff tastet in seinem Œuvre unaufhörlich die Form des Gedichts ab, sei es auf dem Bildschirm oder auf Papier. In seinem dritten Gedichtband *(Robuuste tongwerken,) een stralend plenum* [(Robuste Zungenarbeiten,) ein strahlendes Plenum] gibt es kein Gedicht, das auch nur entfernt an ein anderes erinnert, auch nicht, was die Form oder den Umriss der Gedichte angeht. In Oosterhoffs Poesie kommt die Form scheinbar spielerisch zustande. Doch welche Funktion erhalten ausgehend davon die Zeichnungen, die in seinem Werk auftauchen? Illustrationen sind sie nicht zu nennen, die kleinen Figuren, die auf der Website erscheinen, oder die Abbildungen an den Rändern seines vierten Gedichtbands *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* [Wir sahen uns in eine kleine Menschengruppe verwandeln]. Sie scheinen ebenso Teil des Gedichts zu sein. Heißt das, ein Gedicht besteht nicht nur aus Buchstaben, sondern eventuell auch aus Bildern, Zahlen, Fotos?

Seitensprünge wie dieser sind nicht ganz ungewöhnlich. Dabei ist nicht die Rede von der historischen Avantgarde, Dada oder dem Situationismus, auch nicht von der Zeitschrift *Barbarber* und den beschwingt kalkulierenden Experimenten des Dichters K. Schippers. Im zweiten Gedichtband von Mustafa Stitou, *Mijn gedichten* [Meine Gedichte], beginnt ein Gedicht mit einem Passfoto. Ist das Foto eine Illustration, ein Titel, eine Beilage des Gedichts? Oder ist das Passfoto die erste Aussage des Gedichts und nimmt die Position des ersten Worts ein? Was ein Gedicht ist, ist mit anderen Worten davon abhängig, welche Mittel ein Dichter verwenden möchte, um sein Gedicht zu gestalten. Oder: Was ein Gedicht ist, wird vom Dichter bestimmt. In dieser Aussage schwingt ein abweisendes Raunen derjenigen Schriftsteller mit, die ausschließlich in einer festen Form schreiben, in Sonetten oder in Reimen etwa, und die sagen, dass der freie Vers im Grunde genommen zu viele Möglichkeiten bietet. Und doch benötigt auch der freie Vers eine abgeschlossene Form, um als Gedicht erkannt zu werden und ein für den Autor befriedigendes Resultat zu liefern – ganz frei ist Poesie dadurch nie. Einzig und allein der Dichter selbst kann uns die Form näherbringen und uns damit ermöglichen, sein Werk zu erfassen. Wenn ein Gedicht gelesen wird, ohne dabei Sehnsüchte nach einer anderen, bereits bekannten Form zu wecken, wird in der allgemeinen Wertschätzung für das Gedicht immer auch die Form akzeptiert.

Die Poesie fällt fortwährend einigen Sprachverwirrungen zum Opfer. Formal gesehen ist ein Gedicht das, was ein Dichter als solches bestimmt hat, die von ihm zusammengetragenen und ausgewiesenen Einzelteile. Gleichzeitig gibt es die Ansicht, dass ein Text »poetisch« genannt werden kann. Als der Kreuzritter Antonius Block in Ingmar Bergmans Film *Das*

Tonnus Oosterhoff explores poetic form on screen as well as on paper. In his third collection *(Robuuste tongwerken,) een stralend plenum* [(Robust tongue works,) a radiant plenum] not one poem remotely resembles another in form or content. In Oosterhoff's work, the poetic form seems to emerge through a playful process. But what, in relation to that poetic form, is the purpose of the drawings which also appear in his work? The small figures on his website, or the scribbles in the margins of his fourth collection *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen*, [We saw each other turning into a small group of people] can't be called illustrations. They too, seem to be part of the poem. Does this mean that that a poem could consist not only of letters, but perhaps also of images, numbers, photos?

Such diversions are not that unusual. I'm not so much referring to the historical avantgarde, Dada, Situationism; nor to *Barbarber* and the cheerfully calculated experiments of K. Schippers. In his second collection *Mijn gedichten* [My Poems], Mustafa Stitou opens a poem with a passport photograph. Is the photo an illustration, a title, or a supplement to the poem? Or is that passport photo actually the first thing that the poem says, the first word, as it were? What a poem is, in other words, seems to be that which the poet has decided to use in their poem. Or: what a poem is, is determined by the poet. There may be a dissenting murmur from poets who only work with classical forms, such as the sonnet, or a rhymed form, who say that free verse has too many possibilities. Yet free verse requires a completed form in order to be recognised as a poem and to be a fulfilling result to its author - poetry is therefore never completely free. It's up to the poet to introduce us to the form and to enable us to absorb the work. Those reading the poem without longing for another form they'd read elsewhere, will come to accept the form through appreciation of the poem.

Poetry is always susceptible to some linguistic confusions. Formally, the poem is that which poet assigned to it, those collated and designated components. At the same time, there is the notion that a text ought to be 'poetic'. In Ingmar Bergman's film *The Seventh Seal*, the knight crusader Antonius Block appears to be happy when drinking a bowl of milk and eating strawberries in front of the showfolk's wagon. He smiles broadly and wants to remember those moments. Behind him, against the horizon, a horse is grazing. Then he gets up, he must go back to his game of chess with Death. He takes a few steps, the

siebente Siegel vor dem Wagen der Schausteller sitzt, aus einer Schale Milch trinkt und aus einer anderen Schale Erdbeeren isst, scheint er glücklich zu sein. Er lächelt breit und will sich den Moment einprägen. Hinter ihm grast ein Pferd vor dem Horizont. Dann steht er auf, er muss das Schachspiel mit dem Tod fortführen. Er geht einige Schritte, der Himmel ist plötzlich bewölkt, die Kamera schwenkt in einem Halbkreis um ihn und innerhalb weniger Sekunden ist sein soeben noch fröhliches Gesicht angstverzerrt. Er sieht den Tod, der auf ihn wartet. Block ist übermütig gestimmt, er verhält sich laut seines Gegners sogar arrogant. Die Szene ist von wesentlichem Einfluss, der Film nimmt in diesem Moment eine Wendung. Diese Filmszene soll die begriffliche Diskrepanz zwischen Poesie als geschriebenem Text und dem Poetischen als Adjektiv deutlich machen.

Viele besondere Erscheinungsformen der Kunst und auch Situationen außerhalb der Kunst können etwas enthalten, das »Poesie« genannt wird. Das macht sie jedoch nicht zum Gedicht. Diese Begriffsverwirrung wird scheinbar durch das Wort Inspiration noch verstärkt. Der Dichter findet Inspiration, bevor er anfängt zu schreiben. Indem dieser Gedanke zum Allgemeingut wird, wird das Inspirierende mit dem Poetischen verwechselt. Ein Dichter kann letztlich über alles schreiben, jedes Material ist brauchbar. Der Stoff, der einem Dichter zu Inspiration verhilft, muss keinen esoterischen Hintergrund haben, gleichzeitig gilt Esoterik keinesfalls automatisch als Poesie. Die Bezeichnung »poetisch« wird zu häufig als Adjektiv außerhalb der Dichtkunst verwendet, als dass sie noch einen Beitrag dazu leisten könnte, das Wesen eines Gedichts zu bestimmen.

»Dicht/Vorm« ist der Name eines Projekts, im Rahmen dessen einige für den Schulunterricht vorgesehene Animationsfilme produziert wurden, die auf klassischen und zeitgenössischen Gedichten basieren. Zum Gedicht »Werkster« [Die Bedienstete] von Gerrit Achterberg ist eine Figur zu sehen, die sich kriechend durch das Bild bewegt. Laut Gedicht kennt sie »die untere Seite von Schrank und Bett« und gehört zu den Tieren, die »auf Fuß und Hand sich fortbewegen«. Doch als Gott sie findet, sie die Himmelstreppe besteigt und dabei mit dem Besen auf die Kehrschaufel schlägt, trifft sie dort »ihrem Los zum Trotz« auf den Priester, den Bäcker und den Schulmeister, die alle mit einem Kreuz versehen werden. Der Film zeigt mit einfachen graphischen Mitteln die Essenz des Gedichts. Die Filmemacherin schafft mithilfe von De Stijl-artigen Flächen einen Rahmen für den Film, die Figur wird immer wieder aufs Neue eingefasst, während sie sich über die Flächen fortbewegt. Schließlich stapeln sich über ihr die Flächen der höheren Klassen und sie hält auf Händen und Füßen einen Turm aus Klötzen, die für verschiedene gesellschaftliche Schichten

sky clouding over, the camera swerves in a half circle around him, and suddenly, in those scant few seconds, his happy face distorts into a grimace of fear. Then he sees Death waiting for him. Block is in a reckless mood, arrogant, his opponent even says. This is a crucial scene, as from that moment, the film unfolds differently than before. I've cited this film scene in order to analyse the conceptual misunderstanding between poetry as a written text and the 'poetic' as a qualifying adjective.

Extraordinary artistic expressions, but also experiences outside of art, may contain what is called 'poetry'. But that doesn't mean they are a poem. This misunderstanding seems to be abetted by the word 'inspiration'. Poets are said to be inspired before they begin writing. By turning that notion into a commonplace, inspiration is confused with the poetic. Ultimately, a poet can write about anything and all material is useful. The material which inspires poets isn't restricted to recondite matters, nor conversely, is the recondite necessarily poetry at all. The term 'poetic' has become too overused as a qualifier outside of poetry, to be at all elucidating in determining what makes a poem a poem.

'Dicht/Vorm' is the title of a series of short animated films based on canonical and contemporary poems, produced for secondary education. With the poem 'De Werkster' ['The Charwoman'] by Gerrit Achterberg, we see a figure moving across the screen on hand and foot, who knows, to quote the poem, 'the underside of bed and cabinet', and crawling, belongs to the animals 'that crawl on hand and foot'. When God finds her and she ascends the staircase to heaven, hitting her brush against the dustpan, there too, 'her fate to scorn', are the pastor, the baker and the schoolmaster, who all receive a cross before her. The film demonstrates with simple graphics what the poem is already saying. By drawing up De Stijl-like planes in which the woman crawls, the filmmaker frames the image. The charwoman is repeatedly boxed in. Finally, the planes of the higher classes pile up above her. On hands and feet, she supports an entire tower of blocks of all walks of life. The very staircase which God lowers for her, too is made from blocks. For a moment she is no longer a moving insect, but we see her face as she looks up. When she arrives at the top of the blocks, the planes reveal the contours of a painting. The black edges turn into upright crosses. This short film by Lucette Braun enhances the poem. Working with collage, computer animation

stehen. Auch die Treppe, die Gott für sie heruntersinken lässt, besteht aus Klötzen. Für einen Moment ist sie kein kriechendes Insekt mehr, wir sehen ihr Gesicht, als sie aufblickt. Sobald sie bei den obersten Klötzen ankommt, bilden die Flächen wieder die Konturen eines Gemäldes. Die schwarzen Ränder verwandeln sich in Kreuze. Dieser Film von Lucette Braune bedeutet einen Zugewinn für das Gedicht. Ausgehend von Collage, Computeranimation und handgezeichneter Animation verstärkt es die Schlichtheit des Gedichts, ohne einen Eingriff in das Ausgangsmaterial vorzunehmen. Im Video zeigt sich eine Präsentationsform des Gedichts, die deutlich darauf abzielt, ein neues Publikum anzusprechen.

Das nicht immer deutliche Verhältnis zwischen der poetischen Form und der Präsentation eines Gedichts in nicht-gedrucktem Zustand tritt auch bei Poesiefilm-Festivals zutage. Sie zeigen zeitgenössische filmische Umsetzungen von Gedichten. Laut den Organisatoren kann dabei von einem eigenen Genre gesprochen werden, doch die gezeigten Kurzfilme basieren meist auf Gedichten, die zuvor schon vom Autor in einem Gedichtband präsentiert wurden. Eines der Argumente lautet, dass avantgardistische Strömungen immer schon darauf hingearbeitet haben, den Text aus dem Buch zu lösen. Die Macher der Poesiefilme jedoch arbeiten oft wie Illustratoren: Sie visualisieren das Geschriebene. Gleichzeitig scheinen die Urheber der jeweiligen Texte das Buch als solches noch lange nicht ausgemustert zu haben. Das heißt, die meisten nicht. Die Gefahr der Argumentation liegt darin, dass aus ihr immer eine Selbstlegitimation erwächst, nämlich über das große Publikum, das gewillt ist, Auftritten von Dichtern beizuwohnen und das kleinere Publikum, das Gedichtbände kauft. In diesem Gedankengang wird das Buch schnell zur schuldigen Instanz der kleinen Marge, in der Poesie entsteht. Auch Fälle, in denen sich ein Dichter nicht für einen Gedichtband als Umgebung für ein Gedicht entscheidet, sind noch immer selten. Ein Gedichtband ist ein sorgfältig zusammengestelltes Ganzes aus Texten einer bestimmten Periode, das einem Gedicht im Idealfall Relief verleiht, es einbettet.

Vor diesen Hintergründen ist die Website van Tonnus Oosterhoff ein Einzelfall. Die Gedichte auf der Seite bestehen aus sich bewegenden Bildern und Tonaufnahmen und können in dieser Form nicht auf Papier gedruckt werden. Ein Beispiel hierfür ist das Gedicht »Wat moet ik ervan zeggen?« [Was soll ich dazu sagen?], in dem Oosterhoff die Stimme des hundertjährigen Theo Tukker als Ausgangspunkt verwendet. Indem er dessen Stimme mit all ihren Versprechern, Stockungen und Atempausen mit seiner eigenen Stimme nachahmt, sie mit Text versieht, der gleichzeitig niedergeschrieben und weitergeführt wird, und diesen mit Zeichnungen illustriert, legt er ein bestimmtes Tempo auf das Gedicht. Dieses Tempo

and hand drawn animation, she underpins the simplicity of the poem. Her film isn't an intervention in the poem, rather, it is a mediation of the poem with the clear intention to find new audiences for it.

The conceptual misunderstanding between the poetic form and the presentation of a poem beyond its printed appearance also occurs in poetry film festivals. Presenting contemporary mediations of poems, such festivals suggest that poetry film may already be called a genre in itself. Yet the short films shown are often adaptations of poems which the author had already previously published in collections. While it may be argued that avant-garde movements have always been focused on taking the text out of the book, the makers of poetry films more often work as illustrators: they visualise what is written. And the makers of the texts concerned seem not to have done away with the book at all. That is, most of them. The risk of an argument is that it can always be self-legitimised: It refers to a wider audience who go to poetry events and a more select one who purchase poetry collections. By that reasoning, it's the book which is at fault for creating the narrow margin in which poetry emerges. Yet makers of poems who don't settle for printed collections are still few and far between. A collection is put together by the poet, with texts from a certain period, where, all being well, the collection sets off, embeds the poem.

Tonnus Oosterhoff's website is unique in that regard. Poems on the site are made with moving images and voice samples, and as such, aren't printable on paper. For example, in 'Wat moet ik ervan zeggen?' ['What should I say?'] Oosterhoff takes the voice of the centenarian Theo Tukker as a guideline. By imitating the hesitancies, slips of the tongue and breathing spaces of that voice with his own, with text that is written out and repeated at the same time, and by illustrating this with drawings, Oosterhoff sets a particular pace. That pace is not connected to the reader absorbing the poem in their own time, but rather to film, where the audience follows the pacing. Reading pace is assumed to be the same for each visitor ('visitor' already suggests a different persona to 'reader') to the website. Inter-

ist nicht mit dem Leser verbunden, der das Gedicht zu sich nimmt, sondern mit dem Film, dem sich der Zuschauer zwangsläufig beugen muss. So wird im Voraus ein Lesetempo für alle Besucher festgelegt – im Wort »Besucher« steckt bereits eine andere Funktion als in »Leser«. Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass Oosterhoff eines seiner beweglichen Gedichte in einem Raum im Friesischen Museum Leeuwarden präsentierte, auf schwarzem Hintergrund statt auf weißem, wie auf der Website gebräuchlich, und in einem viel größeren Format: Unter diesen veränderten Umständen musste die Projektion um einiges langsamer abgespielt werden, um in ihrer Bewegung den gewünschten Effekt zu erzielen.

Oosterhoff betont, dass die Arbeit über das Programm Flash Einschränkungen verlangt: »man kann nicht schludrig sein«, sagt er über die Gedichte, die er am Bildschirm schreibt. Sie müssen beim ersten Mal gut sein, aber gleichzeitig auch eine kleine Verschiebung enthalten, denn aus dem strengen Schema des Erscheinens und Verschwindens der Worte auf dem Bildschirm heraus kann man sich zu den Grenzen eines Rhythmus vorarbeiten, wie etwa in der Jazzmusik. Der Takt wird verlangsamt und dem Rhythmus wird etwas entgegengesetzt, ohne dabei verzweifelt an dessen Grenzen herumzupfuschen.

Tonnus Oosterhoff als Beispiel heranzuziehen ist immer ein gefährliches Unterfangen. Einerseits verkörpert er auf humoristische Art den Zeitgeist, und sein vielgestaltiges Œuvre relativiert den Stand der Dinge in der Literatur. Andererseits ist Oosterhoff eigensinnig und individualistisch. Der Stempel »Digi-Dichter« würde ihm nicht gerecht werden: Er schreibt weiterhin Bücher und publiziert sie, »normale Typo-Bände«, wie er sie nennt. Der in bibliophiler Aufmachung erschienene Gedichtband *handschreeuwkoor* (Druksel, 2008, [handschreichor]) enthält handschriftliche Zeilen, an manchen Stellen lesbar, an anderen zu Zeichnungen verschlungen. Die Zwischentitel »lege mich kurz hin und stand nicht mehr auf« und »wer zieht meinen toten Körper aus dem Bett« verleihen dem Band eine halluzinatorische Note.

Oosterhoff ist ein Pionier, aber streng genommen ist er nicht der erste, der auf Niederländisch digital mit Poesie experimentiert. Der flämische Dichter Didi de Paris veröffentlichte um 1990 herum zwei Mal das *Braindrain Diskmagazin*, eine auf Diskette gebrannte Zeitschrift. Die Gestaltung war noch recht statisch und primitiv, aber die Unterteilung in Seiten (man musste die Diskette durchblättern, indem man auf die Eingabetaste drückte) war nicht das Werk des Autors, sondern des Herausgebers. Einer der hierfür verwendeten Texte war eine Übersetzung von Raymond Queneau, bei der der Leser die Möglichkeit hatte, einen eigenen Pfad durch den

estingly, when Oosterhoff presented one of his moving poems in a gallery in the Fries Museum, in a much larger format, and with a black background instead of the website's white one, the projection speed needed to be slowed down, so that the moving poem could come across in the gallery space.

Oosterhoff emphasises that working on screen demands constraint: 'you can't mess around', he says about writing poems in Flash. It needs to be right straight away. But it also needs to be 'slightly off kilter', because out of the rigid pattern of emerging and fading words on screen one can work toward the boundaries of that rhythm, as in jazz music: slowing down the beat and going against the rhythm. Not that one desperately has to keep on tweaking those boundaries.

Taking Oosterhoff as a model is always a dangerous thing. On the one hand, he wittily embodies contemporaneity and relativises the state of play in literature with his multi-modal oeuvre. On the other, Oosterhoff is stubborn and free-spirited. To call him a 'digi poet' would do him short: he continues writing books and publishing 'ordinary typo-collections', as he puts it. The small press edition *handschreeuwkoor* [hand shout choir] (Druksel, 2008) is a facsimile of handwriting that is sometimes legible and in other places distorted into doodles. The subheadings 'went for a lie down and did not get up' and 'who'll pull my dead body out of bed' make for a rather hallucinatory whole.

Although Oosterhoff remains a pioneer, strictly speaking he is not the first poet who has experimented digitally with poetry in Dutch. Around 1990, the Flemish poet Didi de Paris published two issues of *Braindrain Disk Magazine*: a magazine produced on floppy disk. The design was still static and rudimentary, but its subdivision into pages (one leafed through the disk by pressing hard return) was not the work of the author, but the publisher. One of the featured texts was a translation of Raymond Queneau, in which the reader could interactively create their own trajectory by choosing one of two versions each time, and so decide how the story would unfold.

Text zu entwerfen, indem er sich für eine von zwei Varianten entschied und dadurch über den weiteren Verlauf der Geschichte bestimmte.

Im Kielwasser von Tonnus Oosterhoffs Arbeiten im Internet wurde das virtuelle Atelier »*Digidicht*« gegründet. Die dort veröffentlichten Werke sind allesamt das Resultat einer Kollaboration zwischen einem Dichter und einem bildenden Künstler oder einem Grafikdesigner. Die Qualität des Endprodukts ist in diesem Fall vollkommen abhängig davon, wie diese Zusammenarbeit verläuft. Paul Bogaert ließ sich von Danny Butaye in die digitale Welt einweihen und verwaltet seitdem über eine eigene Domain seine »Websitegedichte«, die nicht in seinen Gedichtbänden aufgenommen werden. Zwei davon bestehen aus den Untertiteln zu *Found Footage*: Das erste zeigt ein Lehrvideo mit sieben Damen, die ein Diktat schreiben müssen. Sie sitzen auf Stühlen mit einem kleinen Ausklapptisch an der rechten Armlehne. Darauf liegt ein Heft, in das sie schreiben. Die tiefe Diktierstimme stammt von Paul Bogaerts Vater, der Zeilen vorliest wie »Du lügst und du filterst Nebensächlichkeiten, die du besprichst und besprenkelst ...« und »als wären sie die Betreiber vom aufgepimpten Hotspot« und diese Wort für Wort im Schreibtempo wiederholt. Die Spannung, die zwischen dem diktierten Gedicht (»der mühsame Flickflack, den wir viel zu oft sehen«) und der fünfziger Jahre-Stimmung des Films entsteht, wirkt humoristisch, vor allem, wenn die Dame in der Mitte immer wieder ein wenig verärgert aufschaut, weil die Diktierstimme zu langsam spricht oder in Gedanken versunken über die richtige Schreibweise eines Worts (»Hotspot«) sinniert. In einem anderen Film werden eine Hand und ein Fuß verbunden, das Material stammt aus einem Lehrvideo über die Versorgung von Wunden. Die Untertitel – »ich habe meinen Mann so gern« – sind eine Bearbeitung einer Traueranzeige: »mein Mann versteht mich immer / obwohl ich nicht viel sage«. Laut Bogaert tasten die Bilder in diesem Fall die Einfachheit der Wörter an, während ihn die gefundenen Wörter tief trafen: »Sprache wurde plötzlich wieder zu einem effizienten Kommunikationsmittel«, schreibt er dazu auf seiner Website.

Bogaert und Oosterhoff erweitern die poetische Form so auf schwierig entzifferbare Kritzeleien oder Filme mit gefundenen oder bereits bestehenden Untertiteln. Die Frage danach, ob in diesen Fällen noch von einem Gedicht die Rede sein kann, ist überflüssig, solange der Dichter es selbst anfertigt und es sich weder um eine Bearbeitung einer zweiten Partei handelt noch um eine absichtlich gewählte Ausdrucksform, die ein neues Publikum anziehen soll. Für unsere Frage ist relevanter, welche Motivation der Dichter hat, die Arbeit noch »Gedicht« zu nennen. In einem Gespräch mit Tonnus Oosterhoff zog Arjen Mulder einen Vergleich mit Künstlerbüchern. Die Rede war von Zeichenblöcken, in denen Künstler arbeiten und in denen

In the wake of Tonnus Oosterhoff's online practice, the virtual studio '*Digidicht*' was established. The works on that site are collaborations between poet and visual artist or graphic designer. The quality is dependent on how the collaboration goes. Paul Bogaert was shown the ropes in digital practice by Danny Butaye, and since then has run his own domain for what he calls his 'website poems' which do not appear in his printed collections. Two of those consist of subtitles for found footage: an instruction film with seven young ladies taking a dictation. The ladies are seated on a chair with a folded tablet arm. On it, an exercise book in which they write. The robust dictating voice belongs to Paul Bogaert's father, who reads out lines such as 'You lie and you filter sideshows which you discuss and douse' and 'as if they are the proprietors of that pimped-up hotspot' and repeats them word for word at writing speed. The tension created between the poem recited as a dictation ('the laborious backflip we see all too often') and the atmosphere of the Fifties mis-en-scene is very amusing, especially when the central young lady looks up rather irritated each time the dictation voice seems to go too slow, or when she seems lost in thought about the correct spelling ('hotspot') of a word. In another short film, a hand and a foot are being bandaged; the shots are from a training film about wound care. The subtitles 'I love my husband so much' are an adaptation from an In Memoriam card: 'my husband always understands me/ although I don't say much'. According to Bogaert, the film images affect the simplicity of the words, while the found words touch him: 'suddenly language was an effective communication medium again', he notes on his website.

Bogaert and Oosterhoff expand the poetic form into almost indecipherable scribbles or into found, extant texts as subtitles to film. As long as the poet creates it, and it's not an adaptation by someone else, or a mediation designed to appeal to a different audience, it's superfluous to ask whether it is still a poem. The more relevant question is what the motivation of the poet may be in calling such work 'a poem'. In conversation with Tonnus Oosterhoff, Arjen Mulder compared it to artists' sketch books, in which the artist develops work through drafting and sketching, even as those books could also be called an artwork in themselves and be purchased as that. In that sense, a virtual text studio could also be a poem.

einzelne Kunstwerke skizzenhaft entstehen, während man auch die Bücher selbst als Kunstwerke behandeln und als solche verkaufen könnte. In diesem Sinne kann auch ein virtuelles Textatelier als Gedicht bezeichnet werden.

Auch im Werk des französischen Dichters Pierre Alferi werden Untertitel als Form von Poesie verwendet. Unter anderem werden mit Untertiteln versehene Fotos als Kunstwerke präsentiert. Gemeinsam mit Olivier Cadiot stellte er zwei Ausgaben der *Revue de Littérature Général* zusammen, eine als Telefonbuch herausgegebene Zeitschrift mit Texten und Collagen. Sein dritter Gedichtband *Kub Or* besteht aus Texten, die die Form von Brühwürfeln haben: Gedichte mit sieben Zeilen, die aus je sieben Silben bestehen und im Blocksatz formatiert sind. Er publizierte auch ein Daumenkino als Gedichtband. Vor kurzem adaptierte er ein walisisches Kinderlied für einen Kurzfilm, *Tante Élisabeth*. Eine Tante freut sich auf den Besuch der Kinder und springt mit ausgebreiteten Armen verzückt auf und ab. Darauf folgen Aufnahmen eines Gartens: »im Garten unserer Tante Elisabeth gibt es die schönsten Kirschblüten der ganzen Welt« und erneut *Found Footage*: ein Violinist, Walzer tanzende Männer, Aufnahmen aus der Anfangszeit des Films. Ein Bett, das durch die Luft schwebt und sich dreht. Immer wieder tauchen die blühenden Kirschzweige auf, »die schönsten Äste von allen Ästen der ganzen Welt«, zwischendurch sind Tanzeinlagen und Chaplin-artiger Slapstick zu sehen. Ein Mann entfernt den Buchstaben b aus der Beschriftung »garbage« auf einer Mülltonne, woraufhin daraus ein Auto hervorkommt, und über dem »Garten, der der schönste Garten der Welt ist, leuchtet der schönste Himmel über der Welt«. Am Schluss sehen wir wieder die glückliche Tante, nun in der Totalen. Sie sitzt mit anderen älteren Menschen in einem Aufenthaltsraum. Ihr schöner Garten ist der Garten einer Pflegeeinrichtung.

Bemerkenswerterweise lässt Alferi in allen angewandten Techniken eine sentimentale Stimmung zu, die in der von Grammatikzerstörung und vom Verlust von Zwischenräumen geprägten zeitgenössischen französischen Poesie ein Tabu zu sein scheint. In seinen *cinepoèmes* filmt er Städte, in denen er zu Gast ist: Prag, Budapest, Warschau ... Er filmt Straßenansichten, Plätze, und teilt seinen Film in drei Flächen auf. Zwei Menschen, die rechts aufeinander zugehen, umarmen sich in der mittleren Fläche des Films und gehen links schon wieder auseinander. Er montiert seine Beobachtungen zu einem Tanz. Seine Videogedichte sind laut der Texte, die am oberen Bildrand eingeblendet werden, gleichzeitig auch Reisebriefe an seine Frau und Kinder, die in Frankreich bleiben: »Seul je perds de l'équilibre. Je n'ai rien de plus intime / que vous.«

Ein Zeilenumbruch mit Effekt: Der Reisende hat nichts, das intimer ist als sein Gleichgewichtsorgan. Zugleich ist er aus

Subtitling as a form of poetry also occurs in the practice of the French poet Pierre Alferi, who has inter alia brought out subtitled photographs as artworks. Together with Olivier Cadiot, he edited two issues of *Revue de Littérature Général*, a magazine in the format of a telephone directory with texts and collages. His third collection *Kub or* comprises texts in the shape of stock cubes: poems of seven lines, each consisting of seven syllables, and printed with aligned margins. He has also published a flip book as a poetry book. More recently, he adapted a Welsh children's song into a video, *Tante Élisabeth*. An aunt seems to be looking forward to the children's visit and joyously jumps up and down with outstretched arms. This is followed by images of a garden: 'in the garden of our aunt Elisabeth, there are the most beautiful cherry blossoms in the whole world'. Then we see found footage - a violinist, waltzing men, images from the early film age. A bed floats through the air and turns in circles. Repeated images of cherry branches in bloom, 'the most beautiful branches of all the branches in the whole world', interspersed with dance and Chaplinesque slapstick. A man removes the letter 'b' from the sign 'garbage' on a waste bin and a car drives out, and above 'the garden that is the most beautiful garden in the world, the most beautiful sky lights up above the world.' Toward the end we see the blissful aunt again, but now in a wide shot. She is sitting in a recreation room together with other elderly people. The beautiful garden around her is the garden of a residential care home.

Notably Alferi, with all the techniques he incorporates, allows for a sentiment that seems beyond the pale to the deconstructive aridity of French contemporary poetry. For his *cinepoèmes*, he records cities he is visiting: Prague, Budapest, Warsaw. He films street scenes, squares, and divides the footage into three planes. Two people walk toward each in the right section, embrace each other in the middle section of the film, and then leave each other in the left. He edits his recordings into dance. According to the text running across the top of the screen, his video poems are also travel letters to his wife and children who remain in France: "Seul je perds de l'équilibre. Je n'ai rien de plus intime / que vous."

It's a cogent line break: the traveller has nothing more intimate than his organs of balance. Yet at the same time, he is out

dem Gleichgewicht geraten, weil er nicht bei denjenigen sein kann, denen er den Film widmet. Daher sucht er ein anderes Gleichgewicht, nämlich ein Werk, das für einen Beobachter, einen Zuschauer gemacht wird – ein Werk, das eine Bestimmung hat – ein Brief nach Hause. Im selben Jahr, in dem in Frankreich *InTime* erschien, publizierte Martin Reints in den Niederlanden seinen Gedichtband *Ballade van de winstwaarschuwing* [Ballade von der Gewinnwarnung], aus dem das folgende Fragment stammt:

von allem, das du bist, bist du vor allem dein Gleichgewichtsorgan:

das Bewusstsein, dass du gehst oder liegst oder schaukelst
dass du still auf einem Stuhl sitzt
und deinen Kopf bewegst oder nicht bewegst –

das Bewusstsein, das schon dein ganzes Leben anhält
ist das intimste Organ deines Körpers
das überall ist, wo du bist

Parallelen zwischen Poesie aus verschiedenen Ländern kommen nicht allzu häufig vor und sind in gewissem Sinne vom Zufall abhängig, weil Entwicklungen innerhalb von Traditionen primär innerhalb eines Sprachgebiets stattfinden. Es gibt Impulse für einen Austausch zwischen Dichtern aus verschiedenen Ländern und es gibt Übereinstimmungen, die zum Beispiel dadurch entstehen, dass neue Erkenntnisse in der Wissenschaft zur gleichen Zeit in mehreren Ländern bekannt werden, wie etwa eine bestimmte Forschungsarbeit zum Gleichgewichtsorgan. In der Poesie von K. Michel finden sich häufig Anklänge an etwas, das entfernt an eine chinesische Weisheit erinnert. Ein abschließender Vers, der die Stimmung eines ruhigen Gedankengangs nach einer Kakophonie an Bildern und Impressionen verströmt. Für *Digidicht* fertigte er gemeinsam mit dem Künstler Dirk Vis zwei Webgedichte an. In »Staande golf« [Stehende Welle] erscheint in schneller Folge immer wieder eine Gedichtzeile an einer bestimmten Stelle auf dem Bildschirm, Buchstabe für Buchstabe, bis der ganze Vers erschienen ist und langsam nach links aufgerollt wird. »Vertieft«, beginnt das Gedicht, und das Wort wird in der Zusammenfassung wiederholt: »in das Eislaufen eines langbeinigen Insekts / auf dem Teich«, »in das Tragen einer / fast reißenden Einkaufstasche«, »in das Schnüffeln des Winds im Gras«. Ein aufmerksamer Geist sieht Zeichen an der Wand bei der arglosen Erscheinung von Dingen, die sich in ihrer Alltäglichkeit verstecken. Am Ende der weggleitenden Zeilen – die einen etwas schleppenden Rhythmus haben (»vertieft / in den Zeichen-Wirrwarr in der Ankunftshalle am Flughafen«) – folgt der Wendepunkt: »stellt sich plötzlich heraus / du sitzt im Schatten eines Baumes / den du als Ast aus deiner Jugend mitgenommen hast«.

of balance because he is not with those to whom the film is dedicated. He is looking for another balance: a work made for a viewer, an audience, a work which has a destination. A letter home. The same year *In Time* appeared in France, Martin Reints's poetry collection *Ballade van de winstwaarschuwing* [Ballad of the Profit Warning] was published in the Netherlands, from which this fragment:

of everything you are, you are mainly your organs of balance:

the realisation that you're walking or lying or swinging
that you're sitting still in a chair
that your head is moving or not moving –

the sense that has lasted your whole life
is the most intimate organ in your body
being everywhere you are

Close affinities between poetry from different countries don't happen that often, and in some senses may be coincidental, because developments within traditions primarily take place within discreet language areas. Yet exchanges between poets from different countries, and internationally noted scientific discoveries, such as research into the organs of balance, may stimulate such congruities. K. Michel's poetry often has something remotely resonant of a Chinese proverb. A closing line exudes a sense of serene reasoning after a summative sequence of images and impressions. In collaboration with the artist Dirk Vis, Michel created two online poems for *Digidicht*. In 'Staande golf' [Standing Wave'] a poetry line emerges rapidly in the same fixed place, letter by letter until the entire line has appeared, before slowly unfurling toward the left. 'Absorbed', the poem starts, and that word is repeated in the conclusion: 'in the skating of a long-legged insect/ on the pond', 'in the carrying of/a shopping bag about to rip', 'in the sniffing of the wind in the grass.' An alert spirit discerns the writing on the wall in the guileless appearance of things that conceal themselves in their everydayness. At the end of the subsiding lines – which have a lingering rhythm ('absorbed/ in the tangle of signs in the arrival hall of the airport') – comes the turn: 'suddenly you seem / to be sitting in the shadow of a tree/you took with you as a twig from your youth.'

Michel has remarked that a screen with animated letters only allows for small chunks of text. The restrictions and

Laut Michel kann ein Bildschirm mit sich bewegenden Buchstaben nur kurze Textstücke bewältigen. Die Arbeit mit sich bewegendem Text ist ein Spiel zwischen Einschränkungen und Möglichkeiten, bei dem der Spannungsbogen ein sehr kurzer ist. Assoziationen entstehen schon im Kopf und müssen nicht mit elektronischen Spielereien illustriert werden. Daher wurde eine klare Technik und einfache Sprache verwendet. Im Duschlied »Ah« sprühen die Buchstaben nicht von oben nach unten – das wäre zu illustrativ und schwer lesbar – sondern von rechts nach links und in unterschiedlichen Geschwindigkeiten, sodass sie sich übereinander schieben. Es liest sich, als würde jemand unter der Dusche stehen und summend und singend auf Worte und Gedanken stoßen. Erst steht dort »Ah« und »ha«, dann »oh« und »lala« und »aha«. Wieder bewegen sich die Buchstaben unterschiedlich schnell über den Bildschirm und formen stets konsistentere Zeilen mit weniger Ausruf-Charakter. Etwas später sind wir bei »zwischen Eins und Null liegt eine ganze Welt« und »dort und hier sind Ufer desselben Flusses«.

Die Arbeit mit minimalistischen und sich bewegenden Gedichten ist auch in anderen Zusammenhängen in Michels Œuvre eingegangen, in dem Figuren immer schon eine prominente Rolle eingenommen haben. In seinem Debütband *Ja! naakt als de stenen* [Ja! nackt wie die Steine] war der Protagonist ein Satzzeichen, das aus den Zeilen fröhliche und lyrische Ausrufe machte – das Ausrufezeichen. Doch Charaktere sind auch anderweitig bedeutungsvoll für sein Werk. So gibt es beispielsweise Figuren, die sich maskieren. Im Gedicht »In de koepelzaal« [Im Prunksaal] geht die Ich-Figur als Souvenir verkleidet zum »Kongress der Dinge« und trifft dort »eine Syringavase mit nackten Füßen«. Diese Vase setzt sich für die Erscheinung von Dingen ein, die für deren Wesen bestimmend und damit einzigartig ist, und warnt vor den Bezeichnungen dafür:

Die Namen sind Beamte.
Sie stecken uns in Ordner,
in große Fächer.
Die Namen sind der Zoll.
Sie kontrollieren die Herkunft
kontrollieren auf Schmuggelware.
Danach stempeln sie uns ab.

Im weiteren Verlauf des Gedichts lässt sich durch den anderen Protagonisten die Stimme des Dichters K. Michel erkennen, der eine andere Meinung vertritt. »Blau« und »Schwalben« seien auch Namen. Die Vase scheint jedoch die Überhand zu behalten: »Sie als Souvenir müssen es ja wissen / Sie sind immerhin das Sinnbild / des Status der Dinge in dieser Zeit«. Und als schließlich das Orchester einsetzt,

possibilities of the animated text make for a tautness in play. As the reader already creates associations, these don't have to be illustrated with electronic gimmicks. This is the reason why a clear technique and simple language was chosen. In the shower song 'Ah', letters don't sprinkle down from top to bottom – that would be too illustrative and difficult to read – but rather, from right to left, and at different speeds, so that they slide over each other. It reads as if someone is standing under a shower and, humming or singing, arrives at new thoughts and ideas. 'Ah' and 'ha' appear first, then 'oh' and 'lala' and 'aha'. The letters move across the screen at different speeds again and slowly begin to form more consistent, less interjectory lines. After a while, we see 'between one and zero there's an entire world' and 'there and here are banks of the same river'.

These minimalistic animated poems are a natural diversification of Michel's creative practice, as characters – letters and punctuations marks – have always played a prominent role in his poetry. In his first collection *Ja! naakt als de stenen*, [Yes! Naked as the stones] the exclamation mark transforms his lines into joyful and lyric expressions. Characters also take on another significance in his poetry: as personae who disguise themselves in his work. In the poem 'In the koepelzaal' ['In the belvedere'] the I figure attends 'the congress of things' dressed up as a souvenir and meets 'a lilac vase with bare feet'. This vase defends the appearance of things, which is Being and unique, and warns against those who name:

Names are officials
They put us in files,
in large drawers.
Names are customs inspectors.
They check for origin
for contraband.
Then they issue a stamp.

In the ensuing stanzas, the poet Michel resonates in his other protagonist, who argues against this. Names are also 'blue' and 'swallow'. The vase, however, seems to have the upper hand: 'you, as souvenir, must know that/you, after all, are the emblem/of the status of things in this time.' And when the

rufen sie wie aus einer Kehle, als befänden sie sich in einem Zeichentrickfilm: »Yaaaa! / Das Leben fern der Namen.«

Zeig mir einen einzigen Dichter, der Sprache gegenüber nicht misstrauisch eingestellt ist, gibt diese Poesie unbeschwert zu verstehen, ansonsten wäre es möglich, ohne viel Nachdenken zu schreiben. Im späteren Werk von Michel ist die Sprache von einem »fast sichtbaren Bündel Sprechblasen«, das wie Luftballons über den Köpfen der Menschen schwebt, die vor einer hochgezogenen Brücke warten. In den Sprechblasen kann abgelesen werden, was sie an diesem Tag noch vorhaben. In »Glas is een trage vloeistof« [Glas ist eine träge Flüssigkeit] scheint das Gedicht wie ein ausziehbares Teleskop mehrere Bilder hintereinander zu generieren. Jede Strophe stellt auf eine andere Weise das Wasser, eine Pfütze, einen Tropfen oder einen langgezogenen Wasserfaden dar. »Die besten Analysen der Ausdrucksfrage / sind singend unter der Dusche entstanden«, schreibt Michel. In seinem vierten Band trägt ein Gedicht den Titel »å i åa ä è ö«, was in einer Sprache gute »800 Kilometer weiter nördlich« so viel bedeutet wie »und in dem Bach liegt eine Insel«. In dem Gedicht »handpalmpapier« [Handflächenpapier] werden mithilfe von zwei Linien ein Horizont und ein Fluss dargestellt: »schreib nun die Namen auf und färbe / die Schatten und das Wasser / blau kommt der Strom in Gang«. In seinem Buch *In een handpalm* [Auf einer Handfläche] schließlich ist ein Foto von einem Text zu sehen, den Michel in seiner Küche aufgehängt hat, um morgens beim Aufstehen direkt gute Laune zu bekommen: »Im Vorübergehen / Frage ich den hohen Hut / Gibt es einen freien Willen / Und der Hase antwortet / Haben wir eine andere Wahl«.

In manchen Fällen hat ein Gedicht den Charakter einer Notenschrift. Für einen Lautdichter fungiert die Papierversion eines Gedichts als Partitur, die er so lesen kann wie Musiker oder Komponisten Musik hören. Die Zeichen sind dabei als Blaudruck oder als Gedächtnisstütze für seine Aufführung zu verstehen. Auch in diesem Fall kann ein Gedicht sowohl aus Sprache, Buchstaben, als auch aus Zahlen, Kritzeleien, Linien und eventuell Bildern oder gefundenen Text- oder Bildfragmenten (Readymades) bestehen. Der Lautdichter Jaap Blonk arbeitet mit verschiedenen Verschriftlichungsformen, die durch Improvisation entstehen. Die geschriebene Form seiner phonetischen Studie zum Konsonanten »r« mit dem Namen »Rhotic« erinnert an das Notizbuch eines Chemiestudenten. Eine der Sprachen, in der seine Klanggedichte geschrieben sind, ist das »Unterländisch«, eine von ihm ernst gemeinte Alternative zum Niederländischen, das denselben Ausspracheregeln folgt. Dies kann zu animierenden und mitreißenden Texten führen, wie zu dem kurzen Gedicht »Glag«:

dance orchestra strikes up, they cry out together like a cartoon, ‘Yaaaa!/Life beyond names.’

Show me a poet who doesn’t distrust language, this poem says cheerfully, otherwise you’d be writing whatever. In Michel’s later work, there’s ‘an almost visible bunch of text balloons’ above the heads of people waiting in front of a raised bridge, in which we can read what they still need to do that day. In ‘Glas is een trage vloeistof’ [‘Glass is an inert liquid’], the poem is like an extensible telescope, generating a series of consecutive images. Each stanza portrays different shapes of water: a rain puddle, a water drop, a trickle. ‘The best analyses of the expression problem/ come from singing under the shower,’ Michel writes. In his fourth collection, there’s a poem called ‘å i åa ä è ö’ which could mean around ‘800 kilometres North’ or ‘and in the stream there’s an island’ in some language. In the poem ‘handpalmpapier’ [‘hand palm paper’] a horizon and a river are denoted by two lines: ‘now fill in the names and colour/the shadows and the water/ blue the stream gets going.’ And in his collection *In een handpalm* [‘In a palm of the hand’] there’s a photo of a text Michel has pinned up in his kitchen to get himself into a good mood first thing in the morning: ‘In passing/I ask the high hat/does free will exist/and the rabbit answers/do we have another choice.’

Sometimes a poem has the character of musical notation. For a sound poet, the printed version of the poem can work as sheet music, which they read much like a composer or musician hears music. The signs function as a blue print and aide memoire for a performance. In this case too, a poem can consist of language, letters, as well as numbers, scrawls, lines and also images or found text or image fragments (‘ready-mades’). Sound poet Jaap Blonk creates different scripts which emerge from improvisation. His phonetic study into the rhotic consonant /r/ is reminiscent of a chemistry student’s notebook. One of the created languages his sound poems are written in, is called ‘Onderlands’, intended as a serious alternative to

Heu la wie joo!
Mallan nie hamme
Glag te zouwe zou

Hamme nie loo,
Zouwe mallan wie glag,
Wooze da biel!

Zou wooze nie hamme
Glag mallan la wie biel
Heu loo, da nie joo.

Blonk entwirft seine eigene Sprache immer wieder aufs Neue. Er arbeitet außerdem mit »stochastischen Variationen«, also mit zufällig bestimmten Abwandlungen der Zeile auf Unterländisch, wofür er einen Computer verwendet. Ein anderes Gedicht besteht aus einer Wanderung (»Er op uit« – [Drauf los]), die in normalem Niederländisch beginnt und sich immer mehr zum Verirren hinwendet, je mehr sprachliche Verballhornungen darin vorkommen (»Schleichweide«, »Schwapptal«), bis kein Weg mehr zurückführt und der »Molmstrom« das sichere Ende bedeutet. Denselben Effekt hat die Verschiebung der Zeile »der minister bedauert derartige äusserungen«. Indem zunächst von der hinteren Seite der Zeile aus je ein Vokal mehr verschluckt, der Satz dann wiederhergestellt wird und vorne je ein Konsonant nicht mehr ausgesprochen wird, erhält eine Zeile über zwei Verballhornungen zwei verschiedene Gefühlswerte: »dr mnstr bdrt drrtg ssrngn« klingt wie ein Kommando, »e iie eaue eaie äueue« wie ein Anliegen.

Experimente mit Poesie auf dem Bildschirm sind relativ neu. Jaap Blonk veröffentlicht sein Werk im Selbstverlag, CDs mit eigens dafür bedruckten Texthüllen. Obwohl er weltweit der bekannteste niederländische Dichter ist, hat er keinen Verleger. In Frankreich, wo etwa dreißig Lautdichter bekannt sind, wird das Genre sehr wohl zur Poesie gerechnet. DichterInnen wie Bernard Heidsieck und Michèle Métail werden dort außerdem in reguläre Anthologien aufgenommen. Doch auch hier hängt einiges von der Wahl des Mediums ab: Auf einem Tonträger kommen Blonks Gedicht am besten zu ihrem Recht. In einem großen Teil seines Werks ist aus den Texten nicht ersichtlich, für welche Laute sie stehen. Zudem ist Jaap Blonk ein so außerordentlich starker Performancekünstler und Jazz-Musiker, dass er als Ausführender und Vortragender seines eigenen Werks unentbehrlich ist.

In ferneren Gefilden scheint das Bild in ganz andere Beziehungen mit dem Text treten zu können. Der taiwanesische Dichter Chen Li schrieb das Gedicht Oorlogssymfonie »Kriegssymphonie«. Es beginnt mit einer Strophe aus sechzehn Zeilen, die jeweils aus dem Zeichen 兵 in vierundzwanzigfacher Ausführung

Dutch, whose pronunciation rules it follows. This can lead to vivacious and compelling texts, such as the short poem 'Glag':

Heu la wie joo!
Mallan nie hamme
Glag te zouwe zou

Hamme nie loo,
Zouwe mallan wie glag,
Wooze da biel!

Zou wooze nie hamme
Glag mallan la wie biel
Heu loo, da nie joo.

Blonk repeatedly designs his own language anew. He also works with aleatory variations, using a computer to create random variables for lines in 'Onderlands'. Other work by Blonk is a walk ('Er op uit' ['On a jaunt']) which opens in standard Dutch and increasingly strays off into linguistic deviations ('sluipweide', 'morsdal') ['slink lea', 'slop gorge'], until there is no way back, and one expires in the 'molmstroom' ['sludge rill']. The language changes in the line 'de minister betreurt dergelijke uitlatingen' ['the minister regrets such statements'] too have a transformative effect. By repeatedly swallowing a vowel from the end of the sentence, then repeating the sentence and not pronouncing a consonant at the beginning, two different kinds of register are achieved with one line: 'd mnstr btrt dglk tltngn' sounds like a command, and 'e iie eeu eeije uiaie' like a request.

Experimentation with poetry on screen is relatively new. Blonk publishes his own work on cd with the texts printed on sleeve inserts. Although an internationally renowned Dutch poet, he doesn't have a publisher. In France, where there are around thirty sound poets, the genre is recognised as poetry, and poets such as Bernard Heidsieck en Michèle Métail appear in regular anthologies. Yet the choice of medium remains significant; Blonk's work really comes into its own on a sound device. In most of his texts, the signifiers cannot be directly traced back to the sounds produced, while Jaap Blonk is such an outstanding performance artist and jazz musician, that his role as performer and interpreter of his own work is integral to the experience.

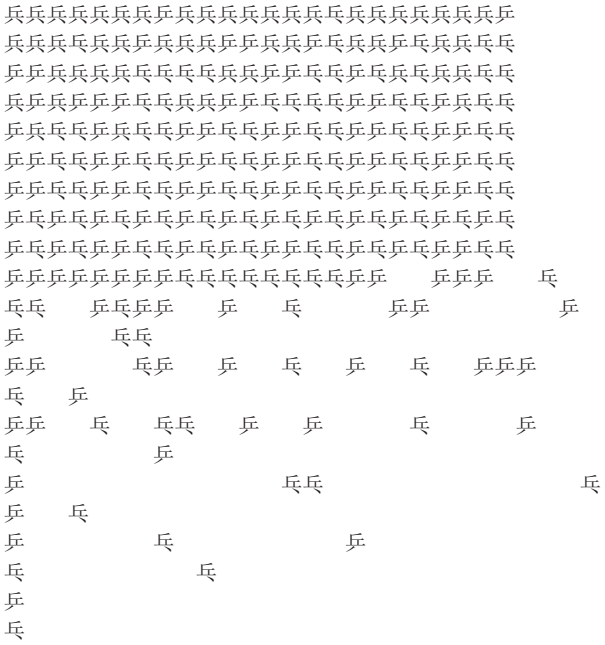
In languages from further afield, image appears to be able to take on yet another relationship to the text. The Taiwanese poet Chen Li wrote the poem 'A War Symphony'. It opens with a stanza of sixteen lines, each with twenty four times the

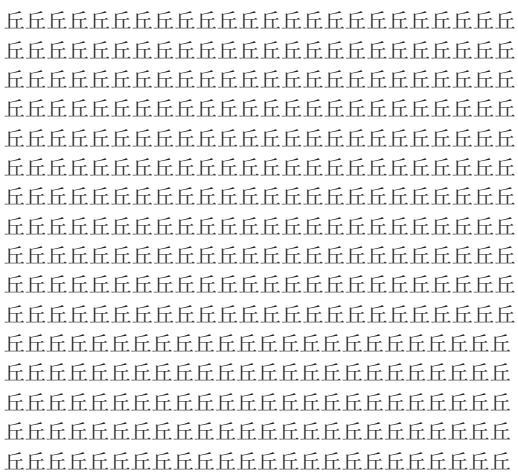
bestehen. Es wird »bing« ausgesprochen und bedeutet Soldat. Die Strophe sieht aus wie eine Aufstellung von sechzehn Reihen mit Soldaten, die strammstehen. In der zweiten Strophe verlieren diese Zeichen entweder ihr rechtes oder ihr linkes Bein und werden zu 乒 oder »ping« beziehungsweise zu 乓 oder »pong«, was für »Gewehrschuss« und »Schmerzensschrei« steht. In diesen sechzehn Zeilen stehen systematisch immer weniger Zeichen. Die dritte und letzte Strophe ist wieder voll aufgefüllt, mit sechzehn Zeilen, die jeweils aus vierundzwanzig identischen Zeichen ohne Beine bestehen: 丘, das als »chiu« ausgesprochen wird und für den kleinen Hügel steht, in dem die Chinesen ihre Toten begraben.

Chen Li nennt das Gedicht ein Bildgedicht mit Klang und Bedeutung. In der ersten Strophe stehen die Zeichen eindeutig in Gefechtsstellung. In der zweiten begeben sich die Zeichen laut Li in einen onomatopoetischen Kampf miteinander, bei dem die Worte durch Lautmalerei nachgeahmt werden. Dass die Zeichen in der letzten Strophe ihre Beine verlieren, ist laut Chen Li sowohl ein Ausdruck von Protest gegen den Krieg als auch Ehrerbietung gegenüber der chinesischen Sprache. In diesem Fall ist die Audioversion des Gedichts spannend, die Animation stellt jedoch keinen Mehrwert für das Gedicht dar: Eine blaue und eine rote Stratego-Armee aus Zeichen marschieren aufeinander zu, verhaken sich ineinander und verlieren linke oder rechte Beine, schließlich liegen sie in einem Haufen ohne Beine aufeinander. Möglicherweise stellt die Papierversion hier schon die endgültige visuelle Symphonie dar.

character, 兵 , which is pronounced ‘bing’ and means ‘soldier’. The stanza looks like a column of sixteen rows of soldiers in tight formation. In the second stanza these characters lose either their right or left leg and become 乒 ‘ping’ or 乓 ‘pong’, respectively ‘gun shot’ and ‘scream of pain’. Those sixteen lines contain progressively less characters. The third and last stanza is again tightly filled with sixteen lines of twenty-four identical characters each without any legs: 丘 (pronounced ‘chiu’) which can be translated as a type of hillock in which the Chinese bury their dead.

Chen Li has called this a visual poem with sound and meaning. In the first stanza the characters stand prepared in combat position. In the second, according to Li, the signs battle each other onomatopoeically. The signs losing their legs in the final stanza is, according to Chen Li, a sign of protest against war, as much as a tribute to the Chinese language. While the spoken version of the poem is notably suspenseful, the animated version does not add anything to the poem: a blue and red Stratego army of characters marches toward each other, becomes entangled, loses right or left legs, and then lie without any legs jumbled up on top of each other. In this case, the version on paper in itself may be enough of a visual symphony.





Chen Li: 'Oorlogssymfonie'
(Uit: The edge of the Island, poems 1993–1995)

Der taiwanesische Dichter Luo Qing erzählte den beiden Übersetzenden aus dem Chinesischen Silvia Marijnissen und Martin de Haan: »*Als Kind wollte ich Maler werden, aber mein Lehrer sagte, dass ich lernen muss, Poesie zu schreiben, um Maler zu werden. Und dafür musste ich erst einmal Kalligraphie lernen … Anfangs nahm ich also eine sehr praktische Perspektive ein: Chinesische Maler mögen leere Räume, um Poesie zu schreiben, weil Poesie sehr suggestiv ist und eine wichtige Rolle in der Komposition des Ganzen spielt. Und wenn man schon dabei ist, ein Gedicht zu schreiben, dann kann man das am besten auf eine schöne Art tun.*« In demselben Interview weist Luo Qing darauf hin, dass seine Poesie die Veränderungen in Taiwan widerspiegelt. »In Europa dauerte der Industrialisierungs- und Modernisierungsprozess zweihundert Jahre, in Taiwan nur dreißig. Bevor wir wussten, wie uns geschah, hatte schon das Computerzeitalter angefangen.« Diese Idee kehrt in seinem eigenen Werk wieder, wenn er in einer Fußnote ein Gedicht aus dem Jahr 208 nach Christus zitiert (»wie ruhig ist das Wasser! / eine Berginsel taucht auf«) und in einem P.S. hinzufügt: »Das ist das erste Mal, dass ich / mit einer chinesischen Textverarbeitung / ein Gedicht schreibe / Die beiden Zeichen für ›taucht auf‹ / habe ich selbst zusammengestellt / im Zeichenentwurfprogramm.« Genauso explizit ist Luo Qing im Untertitel »zweites Beispiel für Videopoetik«. Im Gedicht wird mit einer Kamera auf einen glänzenden Fluss gezoomt: »was glitzert, sind zahllose / große und kleine Raumschiffe«.

Auch Hsia Yü, eine taiwanesische Dichterin, die lange in Paris wohnte und ihre Gedichte auf eine schöne, arglose und jazzige Weise vorliest, verwendete ein klassisches chinesisches Gedicht als Ausgangspunkt. Daraus entstand »Vermisste Bilder«, ein Gedicht, dem etwas Kitschiges anhaftet: Zwischen den klassischen vertikalen Versen, die aus chinesischen Zeichen bestehen, wurde jeweils das Wort, das »Bild« bedeutet, durch eine Zeichnung ersetzt: eine Katze, eine Schultasche, ein Pinguin, ein Delfin, ein Dinosaurier, eine Schlange, eine Blume, ein Kessel, eine Bank, eine Triangel, ein Skorpion. Sie sehen aus wie Bilder in einem Poesiealbum.

»Zeilenumbrüche sind eine moderne Erfindung aus dem Westen«, antwortet Shang Qin auf die Frage, warum er vornehmlich Prosagedichte schreibt. Er wehrte sich immer gegen formale Einschränkungen. Als er fünfzehn war, wurde er in der chinesischen Provinz Szechuan, in der er aufwuchs, auf der Straße und gegen seinen Willen von den Nationalisten rekrutiert. Nachdem er einige Male desertierte und aufs Neue rekrutiert wurde, reiste er 1950 mit den Nationalisten nach Taiwan. Dort hatte die Flucht keinen Zweck mehr, er sprach die Sprache der ursprünglichen Bewohner nicht. Außerdem sind Inseln laut ihm klein. In einer Scheune, in der er zum ersten Mal Gefangenschaft erlebte, kam er mit der Poesie von Lu Xun und Bing

The Taiwanese poet Luo Qing told Silvia Marijnissen and Martin de Haan: 'As a child, I wanted to become a painter, and my teacher said that to become a painter, I would need to learn how to write poetry. And to do that, I needed to learn calligraphy. In the beginning, I was very practical about it: Chinese painters like empty spaces in which to write poetry, because poetry is very evocative, and plays an important part in the composition of the whole. And if you do have to write a poem, you may as well do so beautifully.' In that same interview, Luo Qing emphasised that his poetry reflects the changes in Taiwan. 'In Europe industrialisation and modernisation took two hundred years, in Taiwan it took only thirty. Before we knew it, the digital age had begun.' This literally recurs in his work when he cites a poem from 208 CE ('how calm the water is!/a mountain island rises up') as a footnote to his own poem, and adds a p.s.: 'This the first time that I/have written a poem/ with a Chinese word processor/The two characters for 'rises up' / I coded myself with the/character design programme.' Luo Qing is as explicit in the subtitle 'second example of video poetics'. In the poem, a camera zooms in on a sparkling river: 'what's sparkling are countless/ large and small space ships.'

Hsia Yü, a Taiwanese poet who has lived in Paris and gives wonderfully guileless and jazzy readings, too has taken a classical Chinese philosophical text as her departure point. She adapted it into 'Missing Image'. Her poem looks kitschy; between the classical vertical lines of Chinese characters, the word that means 'image' has been replaced by simple icons of a small figure: cat, schoolbag, penguin, dolphin, dinosaur, snake, flower, kettle, bench, triangle, scorpion. They look like decorative images in a friendship book.

'Text alignment is a modern importation from the West,' is Shang Ch'in's rejoinder to the question why he mainly writes prose poems. He has always resisted formal restrictions. When he was fifteen, he was enlisted against his will on the street by Nationalists in the Chinese province Sichuan. After a spate of desertions and being re-enlisted, he travelled with the Nationalists to Taiwan in 1950. There wasn't any point escaping there,

Xin in Berührung. Shang Qin war dreiundzwanzig Jahre lang Teil des Heeres, ohne es zu einem höheren Dienstrang als dem Feldwebel zu bringen – eine außerordentliche Leistung. Später arbeitete er als Gärtner und Schreiber, führte einen kleinen Imbiss und wurde Redakteur der *China Times Weekly*. Bis heute publizierte er nur vier Gedichtbände, insgesamt etwa hundert Gedichte.

Die Prosagedichte von Shang Qin sind surreal, ähneln jedoch in keiner Weise der französischen Poesie. Seine Gedichte sind ruhig, reflektierend. Shang Qin sieht die Themen, mit denen er sich beschäftigt, im Lichte seiner sich immer wiederholenden Flucht. Im Nachwort seines zweiten Gedichtbands *Zwischen Traum und Dämmerung* umschreibt er eine solche Flucht: »noch immer erinnere ich mich an die Lichter der Fischer auf dem Jialing und an das glucksende Wasser«. Er desertierte auch von seinem eigenen Namen und publizierte unter mehreren Pseudonymen. »Doch es gelang mir nicht, mir selbst zu entkommen, und so befinde ich mich stets ›zwischen Tür und Himmel‹ oder ›zwischen Traum und Dämmerung‹ …«

In seinem kurzen Prosagedicht »Giraffen« meldet ein junger Gefängniswärter dem Vorsteher, dass die Fenster im Gefängnis zu hoch eingelassen sind. Die Gefangenen wachsen nämlich, allerdings betrifft es nur die Hälse. Der Vorsteher verneint, laut ihm recken sie die Hälse nur, um Ausschau nach der Zeit zu halten. Doch der Gefängniswärter weiß nicht, wer oder was oder wo die Zeit ist und wie sie aussieht. Shang Qins Poesie ist, wie seine niederländische Übersetzerin Sylvia Marijnissen sagt, »melancholisch und doch strahlend«, immer ist „das Kitzeln eines Lächelns« zu spüren. In »Das elektrische Türschloss« wird gerade der Strom abgedreht, als der Protagonist nach Hause kommt, der freundliche Taxifahrer leuchtet ihm mit den Scheinwerfern, während er seinen Schlüssel hervorkramt. Der Taxifahrer richtet die starken Strahlen auf seinen Rücken und sieht „den dunklen Schatten eines Mannes mittleren Alters gegen die Eisentür«. Als er den richtigen Schlüssel genau in sein Herz steckt, fährt das Taxi weg. In einem anderen Prosagedicht, »Das Hähnchen«, sitzt der Protagonist auf einer Bank, der die Beine fehlen, und verspeist sein Mittagessen, das er bei einem Schnellimbiss gekauft hat. Dabei denkt er darüber nach, dass er schon lange keinen Hahn mehr krähen gehört hat. In einem weiteren Gedicht sitzt er in der Ecke einer Bibliothek und traut sich erst zu husten, als jemand ein Buch fallen lässt. Shang Qin bleibt immer nah am alltäglichen Leben, die surrealen Verschiebungen entstehen aus genauestens und gelassen durchgeführten Beobachtungen.

Um das Übersetzen eines weiteren Gedichts einfacher zu machen, fertigte Shang Qin eine kleine Zeichnung an, um den Übersetzern einen Hinweis darauf zu geben, was es mit dem

he did not speak the language of the original inhabitants, and, as he put it, an island is only small. In the barn where he was first held captive, he came across the poetry of Lu Xun and Bing Xin. Shang Ch'in was in the army for twenty-three years without rising above the rank of sergeant, a remarkable feat in itself. After that, he worked as a gardener, clerk, food stall holder, and became editor of the *China Times Weekly*. He has published only four collections to date, around a hundred poems.

Shang Ch'in's poems are surreal, although in a completely different way than French poetry. His poems are calm and reflective. Shang Ch'in places his themes in the light of his escapes. In the afterword to his second collection, he writes: ' I can still remember the lights of the fishing boats on the Jialing and the lapping water.' He also deserted from his own name and has published under different pseudonyms. 'But I'm not able to escape from myself anymore, and therefore I always find myself 'between door and heaven' or 'between dream and dawn."

In the short prose poem 'Giraffe', a young guard reports to his superior that the prison windows are placed too high. The necks of the prisoners are growing. The superior denies this, he says they're just looking up to see time. But who or what or where time is, and what it looks like, the guard doesn't know. The poem, as his translator Silvia Marijnissen says, is 'melancholic yet gleeful', there is always 'a tinge of laughter.' In 'Electric lock', there's a power cut just as the protagonist arrives home: the friendly taxi driver keeps the headlights on him while he is looking for his set of keys. The driver aims the bright beams at his back and he sees 'the jet black silhouette of a middle-aged man on the iron door.' When he sticks the right key straight through his heart, the taxi drives away. In 'Half a Rooster' he's sitting on a bench that's missing a leg, eating his lunch from a fast food place, and it occurs to him it's been a long time since he's heard a rooster crow. In another poem, he's sitting in the corner of a library, only daring to cough when someone drops a book. Shang Ch'in always remains grounded in everyday life, the surreal shifts emerge from precise, measured observations.

kurzen Gedicht auf sich hat. Die Zeichnung besteht aus drei Teilen. Rechts bewegt sich eine Figur mit überkreuzten Armen einen Schritt nach vorne. In der Mitte ist eine Seitenansicht eines Hunds zu sehen, der sich etwas anschaut. Vor seinen Augen ist ein kleiner Pfeil nach links gezeichnet. Links ist eine Silhouette abgebildet, von deren Augen aus einige gestrichelte Linien zu Punkten führen, die über einer Backsteinmauer angebracht sind. Der Pfeil vor den Augen des Hundes weist auf die gestrichelten Linien.

Auch das kurze Prosagedicht besteht aus drei Teilen, drei Strophen. Die erste besteht aus nur einer Zeile, die die Information enthält, dass irgendwo ein Krieg wütet. In der zweiten Strophe dreht ein Polizist in den Morgenstunden seine Runde und wird dabei aufgehalten, er stößt auf etwas, das danach verschwunden ist. Er faltet die Hände auf dem Rücken und lässt den Kopf hängen, er möchte wissen, was hier im Gange ist. Er geht weiter, müden und verbissenen Schritts, und verwandelt sich schließlich in eine Statue.

Nicht er, sondern ein Straßenhund entdeckt in der dritten Strophe, was ihn aufhält. Es ist eine Linie, die von einem Starrenden geschaffen wurde, ein Gewebe, das aus dem stieren Blick eines Menschen besteht, der gerade erwacht ist, sich zwischen Traum und Dämmerung befindet. Jemand, der aufsteht, sich wäscht und anzieht, und dessen Traumbilder noch aus seinen Augen abstrahlen, hin zu der Backsteinmauer und den Glasscherben, die sich darauf befinden. Die Scherben reflektieren die Traumbilder, die mit sich selbst verwoben werden, Echos von Bildern, die sich durchmischen – und die Linien, das Gewebe, das von einem Straßenhund wahrgenommen wird und das die Grenze bestimmt zwischen dem, was Gedicht ist, und dem, was nicht Gedicht ist.

Übersetzung aus dem Niederländischen: Anna Eble

Helping out with the translation of another of his poems, Shang Ch'in made a small drawing to clarify to the translators what the poem represents. The drawing has three parts. On the right, a figure with crossed arms takes a step forward. In the middle, we see a dog in profile, looking at something. There's an arrow pointing to the left in front of its eyes. In the third part, there's an outline of a man on his back. A few dotted lines run from his eyes to points sticking up above a blocked wall. The arrow in front of dog's eyes points to those dotted lines.

The short prose poem too has three parts, three paragraphs. The first is only one line long; it mentions that there's a war going on somewhere. In the second paragraph, a policeman is doing his morning rounds and is stopped, he's run into something which then disappears. He crosses his hands behind his back and drops his head, he wants to know what is going on. He walks on with weary, tenacious steps and changes into a sculpture.

Not he, but a street dog discovers in the third paragraph what is stopping him. It is a line, made from stares, a mesh made from the stares of someone who has just woken up, between dream and dawn, someone who washes and gets dressed, and whose dream images are still shining from his eyes, toward the brick wall with the glass shards on top. Those glass shards reflect the dream images back, which become intertwined with each other, resonances of images which interlace – and those lines, that mesh observed by a street dog, forms the boundary between poem and not poem.

Translation: Karlien van den Beukel

Nederlands letterenfonds dutch foundation for literature

Diese Publikation wurde durch die finanzielle Unterstützung des Niederländischen Literaturfonds ermöglicht.

This publication has been made possible with financial support from the Dutch Foundation for Literature.

界

據說有戰爭在遠方 . . .

於此，微明時的大街，有巡警被阻於一毫無障礙之某處。無何，乃負手，垂頭，踱著方步；想解釋，想尋出：「界」在哪裏；因而爲此一意圖所離塑。

而爲一隻野狗所目睹的，一條界，乃由晨起的漱洗者凝視的目光，所射出昨夜夢境趨勢之覺與折自一帶水泥磚牆頂的玻璃頭髮的回聲所織成。

Aus: Shang Qin, Traum oder Morgen – Texte des surrealistischen taiwanesischen Autors Shang Qin, Bochum 2006.

Literaturhinweise / Bibliography:

- Tonnus Oosterhoff. www.tonnusoosterhoff.nl, auf Englisch: www.tonnusoosterhoff.nl/menualleseng.php
- Tonnus Oosterhoff. *(robuuste tongwerken,) een stralend plenum*. De Bezige Bij, 1997
- Tonnus Oosterhoff, *Wij zagen elkaar in een kleine groep mensen veranderen*. De Bezige Bij, 2002
- *Barbarber* (1958–1972). Magazine hrsg. von K. Schippers, J. Bernlef au. G. Brands
- Mustafa Stitou, *Mijn gedichten*. Vassalucci, 1998
- Ingmar Bergman. *Det sjunde inseglet* (1957)
- Lucette Braun. ›Werkster‹ van Gerrit Achterberg.
  In: Dicht/Vorm: www.dichtvorm.nl/flaatjes/main.htm (or https://www.youtube.com/watch?v=ai_v5MzoxUU but poor quality)
- Literaturwerkstatt Berlin. *p0es1s. Digitale Poesie*, 2004
- Tonnus Oosterhoff *handschreeuwkoor*. Druksel, 2008
- Jan Moens en Didi de Paris. *Braindrain Disk Magazine* 1 en 2, 1992
- Paul Bogaert http://www.paulbogaert.be/gedichten/poeziefilmpjes
- Pierre Alferi ›Tante Élisabeth‹: https://www.dailymotion.com/video/x3aqe3
- On Pierre Alferi ›InTime‹ http://www.espacemultimediagantner.cg90.net/oeuvre/intime/?lang=en
- Buchveröffentlichung mit CD *INTIME* von Pierre Alferi, Éditions Argol, 2004
- Martin Reints. *Ballade van de winstwaarschuwingen.* De Bezige Bij, 2005: 1. Michel / Dirk Vis: http://www.dirkvis.net/hypertekst (1, 2 en 5);
  2. Michel. *Speling zoeken*. Atlas Contact 2016; 3. Michel. *In een handpalm*. Atlas Contact 2008
- Jaap Blonk http://www.jaapblonk.com/
- Jaap Blonk, ›Er op uit' in‹: *Liederen uit de hemel*. Perdu, 1993: http://www.jaapblonk.com/Texts/eropuit.html
- Jaap Blonk ›De minister‹ Deutsch u. Niederl.: http://www.jaapblonk.com/Pages/texts.html
- Jaap Blonk. ›Rhotic‹ https://jaapblonk.bandcamp.com/track/rhotic-phonetic-etude-nr-1
- Chen Li. A War Symphony‹, s. Anhang. Eine animierte Version findet sich auf YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=vKJumF5Rdok
- Xia Yü. *Als kattenogen*. Translation: Silvia Marijnissen. Voetnoot, 2012
- Silvia Marijnissen u. Martin de Haan ›Van pijnboom tot asfaltweg: een interview met Luo Qing‹. In: *Het trage vuur* 4 (März 1998), S. 93–101
- Shang Ch'in. *Ontsnappende hemel*. Übers.: Silvia Marijnissen. Voetnoot, 2012
- Shang Qin. *Feelings above Sea Level*. Übers.: Steve Bradbury. Zephyr Press, 2006

Lucy English

Writing Poetry For Poetry Films

An Exploration of the Use of Spoken Poetry in Poetry Film

The *Book of Hours* is an online poetry film project which contains 48 poetry films created in collaboration with 27 filmmakers. Through the process of creation I have explored how to bring the immediacy and vibrancy of spoken word into the delicate poetry film form, which is a growing but niche area of poetry. I have created a project which is experimental in its use of spoken word in poetry film, and also innovative in its approach to creating a themed collection of poetry films.

The project forms the creative component of my PhD in digital writing. I have made forty-eight poetry films to correspond to four different times of day for all the months of the year. This structure has been based on the Medieval Books of Hours, highly decorated and beautiful collections of prayers and readings, which followed the Christian calendar. My book of hours is secular but is meditative in nature and intends to create a reflective mood. All the poetry films have been made in collaboration with international filmmakers. Although the poetry exists in a poetry film form it also exists as printed text; a collection of poetry, was published by Burning Eye in 2018. In this article I have tried to unpick my understanding of the writing of the poetry, from initial inspirations, to its development as a cohesive collection, and what sources I have looked to for guidance.

My background in poetry is through spoken word, and particularly through poetry slam, the energetic, competitive form of poetry begun by Marc Smith in Chicago in the 1980's (Smith, 2011). I started performing poetry in 1996 after I won The Bristol Poetry Slam, the first poetry slam I had ever entered. The Bristol slams in those days attracted audiences of over 200 people and were raucous, lively events. To stand out in a slam you had to be memorable. Most of my competitors were young, male and loud and the dominant style was comedy or social comment. The poetry was performed to have instant impact on the audience, with noise, and plenty of animated gestures. I entered the slam because I wanted to show that a woman could stand up and do a quieter type of poetry and retrospectively I can see why I won. I wrote three poems which were crowd-pleasing, and well-crafted. I didn't need to yell, or moan because I could tease and entertain with words. I didn't, and still don't, think that my style was 'better' than the energetic slam poets, but it was different.

In those early slam years I continued to stand out. At that time many people took up spoken word (or performance poetry as it was called then) because they wanted to express their feelings or political views and this expression was more important than the craft of writing. Spoken word performers came from a wide range of backgrounds and cultures and some emerged through recovery from drug and alcohol addiction, or were influenced by rap or comic performers. I had studied English Literature and had a good understanding of poetic techniques. My poetry is essentially lyrical. I want the quality of the words to stand out.

For example, in 'Take me To the City', a poem I performed many times in slams, there is plenty of description:

'… I walked to Tescos where the motorway meets the river
Above my head, one stream flowing on concrete pillars.
The other, beneath my feet,
black and weed logged like a sewer. (English, 2014, p. 17).

Since those heady days of slam the spoken word scene has developed considerably. It is not enough now to shout out loud to your audience. The quality and the subtlety of writing has increased and quieter more reflective voices inhabit the scene, such as, in North America Buddy Wakefield, Shane Koyczen, and Warsan Shire, and in the UK, Joelle Taylor, Raymond Antrobus and Hollie McNish. The poetry I write too is no longer constrained by the slam format. I do not have to keep to three minutes, or think about immediate impact, or choose a topic that will instantly appeal to my audience. My practice has now evolved in several new directions: I co-write theatre length shows which may contain stand-alone pieces, but also have multi-voiced poems. The poetry in *Flash*, which toured the UK

in 2010-11, is reflective and charts my family's relationship to my Downs Syndrome sister (Carmichael, 2010). In *Count Me In* (2014-15), I created the character of Maureen, my polar opposite, shy and needy, a home bird who dreads the day she will no longer look after her granddaughter.

My main challenge in the writing of the poetry for *The Book of Hours* has been to find a contemplative form of spoken word that can be translated to poetry film. My usual way of writing poetry is to choose a narrative structure, to develop a story within the poem/s, and to use lyrical language to enhance meaning. I found early on in the project that any narrative structure had to be more condensed in a poetry film, or even abandoned. Detailed descriptions, explanations and dialogue, the bedrock of much of my previous spoken word poetry, proved to be too long and complicated. A poetry film does not need so many words since the images, and indeed the sound, also carry meaning; much of the text has to be sacrificed to the image. A current approach, when combining spoken word poetry with film, is to create a film of the poet reading or performing the poem (Apples and Snakes, 2019). Spoken word films, like music videos, tend to rely on the physical presence of the performer. The UK bank Nationwide recently commissioned spoken word poets in an advertising campaign, *Voice of the People*. Here, spoken word poets perform poems based on situations where they have needed financial support, and the poet sits or stands and addresses the camera (Nationwide, 2016). This is a notable example of the accessibility of spoken word poetry as Nationwide chose spoken word, rather than page poets, to feature in this campaign. The *Voice of the People* poems, although much shorter than the artists' usual spoken word pieces, are personal and confessional. For my project I felt that such an approach was limiting. *The Book of Hours* isn't confessional. It isn't about 'me'; it is designed to convey mood, or a reflection on place. I needed to examine the original Books of Hours, discover what they offered their readers, and how I could translate this into the writing of the poetry. I then explored how more contemporary writers had developed or evolved the Books of Hours format.

A medieval Book of Hours was a collection of religious readings and accompanying images (Fay-Sallois, 2005). By the fourteenth century these had become highly decorative works of art and many were produced by craftsmen for wealthy patrons. They were created so that those outside of the religious orders could follow the patterns and rituals of monastic life. The book began with a calendar illustrated by images of activities connected to each month, such as sowing crops, harvest and feasting. The subsequent texts were divided into sections and one of these sections was the 'Hours', a series of prayers and readings spanning a complete day and night and changing with the religious season. This reflected the Hours of the Divine Office a code of religious behaviour adopted by St. Benedict in his sixth-century guide to monastic life.

Books of Hours represented a layperson's handbook to Christian devotion and were created in a portable format so they could be carried by the owner and referred to on a daily basis. They reveal a glimpse into the medieval relationship between humanity and God and are important compendiums of religious reflection. In the medieval mind saints could be 'talked to' through prayer and requests to God, Jesus and Mary were as common as our 'wish lists' of shopping needs.

Katherine Swift, in *The Morville Hours*, a contemporary version of a Book of Hours, acknowledged the desirability and influence of the medieval texts: 'They are at once the most visible and the most intimate of medieval books, very widely disseminated yet used in an intensely private manner by individuals, often women, in the privacy of their own chambers' (Swift, 2008, p. viii). She also calls them 'The 'best sellers' of their day.'

A Book of Hours can also be seen as an interactive text as these books were not intended to be read chronologically. The reader chose which readings to refer to according to time of day, season and spiritual mood. The most noted example of a Book of Hours created for a wealthy patron is the *Tres Riches Heures* commissioned by John the Duke of Berry between 1412-1416 and illustrated by the brothers Limbourg. This is currently held in the Musee Conde in Chantilly, France (Limbourg, 2011).

What I gained from my understanding of the medieval Books of Hours and what I felt I could translate into my project were the following aspects: the text, the structure, the visual qualities and the portability. The text, (in my case the poems) would be an embarking point for reflection. This reflection would not be a religious one but a contemplative one, offering responses to the modern world. It would be presented in a calendar format akin to the original Books of Hours, following the months of the year, times of day and the seasons. It would contain a linear structure (a calendar year) but the reader/viewer could choose when and where they accessed the films. I wanted to somehow replicate the everydayness of the medieval Books of Hours, and to depict the 'illustrations in the margins' and by creating a digital project which utilizes our accessibility to screens and downloads, I could also replicate the portability of the medieval books.

The first modern Book of Hours I investigated was Rilke's *Book of Hours*, (*Das Stundenbuch)* (Rilke & Deutsch, 1941) which was written, in German, in three parts between 1899 and 1903. It is a philosophical as well as a religious text, for Rilke was not a conventional Christian and the God he addresses is a human-facing

God rather than a remote entity. His manner of addressing God is personal and direct. Rilke is looking for answers, for meaning in life, but he is also conflicted about what he sees as the visceral link between man and deity:

'Put out my eyes, and I can see you still;
slam my ears to, and I can hear you yet;
and without any feet can go to you;
and tongueless, I can conjure you at will' (Rilke & Deutsch, 1941, p. 37).

Rilke challenges not that a god exists but that God needs mankind in order to exist. The link between man and God is inescapable:

'What will you do, God, when I die? ... you lose your meaning, losing me' (Rilke & Deutsch, 1941, p. 31).

Rilke's impassioned search is not one that I share but I did appreciate his direct and simple language, and the way he addresses an unseen person, 'Put out my eyes, and I can see you still; slam my ears to, and I can hear you yet.' (Rilke & Deutsch, 1941, p. 37) I was particularly interested in his use of questions, sometimes rhetorical or sometimes as an opening gambit for further dialogue. 'What will you do, God when I die? When I your broken pitcher lie?' (Rilke & Deutsch, 1941, p. 31) I use plenty of questions in my own poetry, 'Wild girl where are you now?' 'Did they know that they were dying?' 'Will you find a mountain top with a silver palace?' (English, 2018) The poems most informed by my reading of Rilke are *Drive Through the Night* (English, 2018, p. 42) and *Now is the Time* (English, 2018, p. 23). The first is addressed to my dying brother as he contemplates a death with no belief in an afterlife and the second reflects how one memory can link one event to another, but the overall feeling is still of loneliness: 'I throw bread to the ducks but they do not come.'

What I did not find in Rilke's poetry was richness of description and a specificity of location. His fields, clouds and seas are generalised rather than particular. Much of the poetry for *The Book of Hours* was written in various locations in the Welsh Marches. This was unintentional. I wanted to go away and write and in July 2015 I booked a cottage within two hours' drive of my home. However, the surrounding landscape, the apparent remoteness of the location, the lushness of the hedgerows and a pervading sense of history crept into the poetry and on subsequent writing breaks I have chosen to be near or in The Golden Valley in Herefordshire. I do not live here but it feels like this stretch of country is my spiritual heartland. To convey this sense of connectedness to the landscape, I looked to the prose of nature writers.

There has been a resurgence recently in writing about the British countryside, not writing it as a history or as a reference guide but writing about the experience of it, akin to the work of the nineteenth century writer Richard Jefferies who explored emotional connection to place. Most well known is Robert MacFarlane who has walked through many remote places in the UK and reflected on his experience of being there (Emmanuel College Cambridge, 2007). This type of writing contains detailed and knowledgeable observations about wildlife and flora, descriptions of weather patterns, and plenty of historical and biographical reflection. Other writers have contributed to this body of work such as poet Kathleen Jamie, who writes about the Scottish coast; Anna Pavord, the garden writer; Stephen Moss who writes about wildlife; and Katherine Swift whose *The Morville Hours*, is the story of the creation of a garden (Swift, 2008).

Swift acknowledges the influence of the early Books of Hours on her initial plans for her garden and also in the structure of her account. The chapters are divided into sections with the names of the original 'hours' and each chapter represents the changing seasons.

She mourns the loss of the agricultural and religious calendar in modern life:

'In a world of electric light and central heating, where one month is much like another, and vegetables are flown from Kenya ...' (Swift, 2008, p. 9).

Not only have we lost our connection with the seasons we have lost our connection with the 'great story' of the Christian calendar, the story of birth, growth, death and rebirth. *The Morville Hours* is an attempt to draw our attention back to the wonder and beauty of the growing world as seen through the eyes of a passionate gardener. At the heart of the narrative is the construction of her garden and her emotional progress as she develops it. Gardens, she realises only exist because somebody gardens them, and her time on earth is limited:

'As I grow older, the wild roses press against the outside of the yew hedges; the long grass whispers to me. A garden is a process, not a product' (Swift, 2008, p. 332).

She connects to her reader by placing her descriptions of her garden in the present tense, even though we learn that she started working on it in 1988. We are drawn into her sense of wonder as she addresses us directly:

'Don't blink. Beneath the wall the bearded irises are in bloom, the tall uppermost petals so gauzy, so delicate, that each bloom, once

Still image from ‚Things I found in the Hedge' by Kathryn Darnell

opened, lasts hardly longer than a day. Look, you can almost see through them' (Swift, 2008, p. 168).

This is a clever strategy and is probably one of the reasons why so many people, including myself, love this book. Her prose is intoxicating and her use of detailed descriptions and sense of timelessness do indeed create for me a similar response to reading an illuminated manuscript.

As a critical reader, although I enjoy the way she writes about irises, or roses, or lavender I am aware that her account has airbrushed out much of her life. We only learn via a few sentences that she took on work for the National Trust and David Austin Roses, that she became ill with ME; that she possibly is bi-polar and certainly an obsessive:

'He (her husband) understood, and continues to understand why I can't bear to come in until long after dark, why I spend all my money and then borrow more, why I am always exhausted, always late for everything, never want to go on holiday' (Swift, 2008, p. 332).

In my Book of Hours I want to shine more light onto the complicated areas of human experience. I am aware that my relationship with the natural world is not straightforward. I love being in a stone cottage, and writing about landscape, but I live in a city. I am far too used to the trappings of urban living, coffee shops, fast internet, circle of friends, to give these up and live in a remote location. I can recognise some wildflowers and birds but I do not have the deep knowledge of a nature writer such as Stephen Moss:

'On either side of the path, I hear the echoing song of eight different species of warbler. Chiffchaffs constantly call out their name ...' (Moss, 2017, p. 265).

Eight species of warblers! I am aware when I am in the countryside how uninformed I am. I want to explore the tension between appreciating landscape and not knowing how to interpret it. In my poems such as *Aubade, Sheltering From the Rain in a Country Church*, and *Can't Sleep* (English, 2018), my narrator is displaced, dislocated and alone. For a city dweller the British countryside can be disturbing. Cottages are dark and dingy and cold. A day of rain can make walking impossible and more rain can interrupt driving. Roads get blocked by fallen trees, strayed cattle and slurries of mud. And the wifi is slow. Our countryside is not benign. According to the Health and Safety Executive 74 people were killed by cows between 2001-15 (Health and Safety Executive, 2015).

I have created the project on the premise that many viewers of *The Book of Hours* will be city dwellers like myself and because it is a transnational project many of the viewers will not be British. It is a common mistake for visitors to look at a map of the UK and think that one can visit London, Bath, Edinburgh, Cambridge and Oxford in two days because they seem so close together in terms of distance. I want to explore

the reality of modern Britain and how our countryside is at odds with our urban lifestyle. In 'Night Walk' (English, 2018, p. 30) my narrator is confused by the unexpected darkness of a country lane at night, and 'Things I Found in the Hedge' (English, 2018, p. 65) include a used tampon and a Kit Kat wrapper.

Inspired by *The Morville Hours* I also want to bring my readers into the writing and create a sense of contemplation by using specific descriptions, direct speech and the present tense:

'The rain has stopped. I like the feel of empty quiet. I have too often chosen this instead of company. I wonder how much I have missed? I go outside and goldfinches skim across a wildflower meadow of blue campanulas and purple knapweed' (English, 2018, p. 40).

I am, however, writing poetry for *The Book of Hours*, not prose. Poetry about landscape has a long history in the UK and many poets both classic and modern have turned to their immediate locality for inspiration.

In my research for this project I revisited many poets from Wordsworth to Alice Oswald, and I have noted how Edward Thomas leaves his poems on a melancholy note, how Ted Hughes turns to the Anglo-Saxon for impact and is not afraid to tackle the blood and guts of the countryside. How R. S. Thomas writes with care about rural characters and how Philip Larkin reminds us of the constant interruption of the modern world. My 'Sheltering from the Rain in a Country Church' (English, 2018, p. 40) is a unashamed creative response to his poem 'Church Going'. Alice Oswald gives us the multiplicity of voices, historic and imagined, contained in landscape, and her keen eye takes in the details of plants and trees. Paul Farley writes without sentimentality about the past and uses humour to draw us into his poems. Other poets whose work I found useful include; Basil Bunting, Michael Horovitz, Peter Riley and Pauline Stainer.

Poetry about landscape has become the place for an experimental approach. Poets such as Basil Bunting used dialect words and words from older vocabularies, such as Norse, to describe the subtleties of the countryside. Harriet Tarlo, in her introduction to *The Ground Aslant*, says

'Language is the form in which landscape can come alive' (Tarlo, 2011, p. 10).

She is one of a group of contemporary poets who produce what she calls, 'Radical landscape poetry' and although the poets in her edited anthology write about different locations she sees them as having similar aims:

'There is a recognition that this process of shift and adaption occurs in a world in which natural and cultural, wild and urban or industrial elements exist in all those places where we exist.' (Tarlo, 2011, p. 12)

I certainly feel close to this statement. I am aware that my urban trappings come with me wherever I go. I cannot escape my need to find petrol or the sounds of the transatlantic planes in the sky above me, or my worry about burglars if I leave the windows open.

The poets in *The Ground Aslant* write about the experience of being in landscape, often walking through it, witnessing what they see and feel, and it can read like field notes, intense, fragmented and breathless. The poets I was most drawn to in this collection were Zoe Sloulding, Helen Macdonald, Harriet Tarlo and Carol Watts, who writes about mid Wales. They are also all women. How can women write about landscape without drifting into a pagan/goddess/ancient religion narrative? One way is through close observation. Here are the opening lines from Zoe Skoulding's 'In the forest where they fell':

'Everything's here at once, the green relieved
by streaks and veins of lighter tints and black. Purplish
glaucous berries. Time spirals out of seed/pushed inside its grave:' (Tarlo, 2011, p. 130).

I like that she doesn't tell us what the berries are (remember those eight types of warblers?); maybe she doesn't know. We experience the scene as she experiences it.

These poets also stretch language and form. Carol Watt's 'Zeta Landscape' poetry cycle has little punctuation and uses spaces in the sentences to suggest a pause for breath. Harriet Tarlo places words and phrases all over the page to suggest the way the eye travels across a scene and where our attention lands. Helen Macdonald uses dialect and archaic words to give a vocabulary to actions and things that are not modern, 'spreketh', ' cuttle' 'falln.'
I certainly have been encouraged by this approach to be more experimental and to play more with form and language. In 'Night Walk' and 'Can't Sleep' (English, 2018) I have broken up the sentences to replicate the train of thought and the interaction with the immediate environment. Both poems are set in darkness and I have tried to explore the dislocating experience of realising that 'dark' in the countryside can mean that there is no light at all. For a habitual city dweller this can be terrifying.

'Stop. Remember something about long it takes for eyes to adjust. Close my eyes. Count to twenty … sixty.

My other senses jolt.
I can smell the hedge. Greeny wet, and the grass, fresh sweeter.
A small rustle. A field mouse? Shrew?' (English, 2018, p. 30).

As a spoken word poet I am also concerned about the sound of words. The work of Basil Bunting was useful here. Bunting made up words, used forgotten words, created words to convey his emotional connection to landscape. There are a few spoken word poets in the UK who use this experimental approach to language and Hannah Silva is the most noted (Silva, 2013). Her performances rely on the control of her voice and her movements to convey meaning. Her 2015 performance *Schlock* uses British Sign Language and she remarks in her blog how she had to focus on her body for this show:

'Where my spoken language might skip details of character, place and attitude, this is an intrinsic part of sign language. The materiality of the body and face took the role that in my work is usually played by the materiality of the voice' (Silva, 2015).

I am aware that my viewer will experience the poetry in *The Book of Hours* through sound rather than through gestures or body movements. I have been told that I am a 'good reader' of my work. I use pauses and emphasis of certain words to bring out the meaning and emotions. I hope that my viewer can hear the sadness of the mother whose grown up daughter has not stayed long enough in 'River Girl':

'When she's gone I wash the plates. Do the laundry.
Her dress is on the floor. Crumpled in a corner.
A thrush on the steps breaks open a snail' (English, 2018, p. 33).

To discover more about the sound of words, I investigated the work of spoken word poets, Joelle Taylor, Salena Godden and Malaika Kedgode, both the written and filmed versions of their poetry. From Joelle I learned how to be more confident to write in a voice that was not my own but without appropriation, as from the point of view of a refugee in my poem *Numbers* and a mother in war-torn Syria in *The Last Days* (English, 2018). From Salena I learned how to tell it straight and to not hold back from detail, and from Malaika how to write about the personal in a lyrical way and utilise the beauty of a soft voice.

Although I enjoyed the experimental approach of *The Ground Aslant* and the notion that poems can benefit from being read and read again, even when I read some of them aloud I felt I was no closer to understanding them. I do not want to put off my viewers by being obscure. So I have made the decision not to go fully down the experimental path for *The Book of Hours*. I may tease my audiences with word and sound play but I want them to find something they can relate to in each poem and want to revisit it. In the next section I will examine the changing nature of the audiences for spoken word poetry.

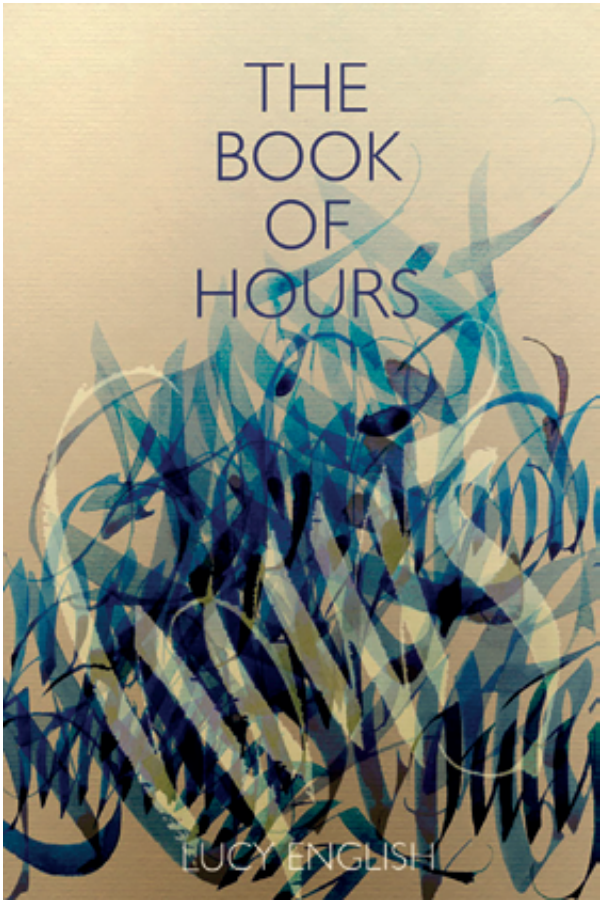
It is a good question for me to ask, 'Who is my audience?' The audience for spoken word is larger (in terms of numbers), more diverse, and possibly less poetically aware than the audience for the radical landscape poets (Bearder, 2019, p. 14). When I first started performing poetry back in the mid nineties most spoken word was dismissed by the page poet gatekeepers as irrelevant. In an essay published online, poet Kwame Dawes describes this attitude towards what he calls 'street poetry': 'At the heart of this relegation is an emphasis on its 'otherness', its peripheral position in relation to the main-stream' (Dawes, 1996, p. 18).

Performance poetry was seen as the noisy, scruffy little sister of the great big brother of 'proper poetry'. It was seen as artless, unstructured, too emotional and messy, and this attitude still persists (Watts, 2018). The reaction to this by the spoken word community was to say 'So what?' and the scene developed its own heroes and champions who were not on the lists of Carcanet, Faber and Bloodaxe. Katie Ailes describes how irrelevant the whole issue of publication was for many performance poets:

'This singular focus on "Are you published?" is inherently insulting to performance poets for whom print publication is beside the point of their creative practice' (Ailes, 2015).

There are some key players from those early days, such as Francesca Beard, who have received accolades and awards but who are still not in print (Beard, 2012). This lack of printed material led the spoken word poets to be more creative with how they distributed their work. The live performance was the bedrock of this type of poetry but spoken word poets recorded themselves and sold CDs, filmed themselves and put the clips on YouTube and on their websites. Their work could now be accessed outside of the live performance and by anybody who wanted to access it. It could be argued that the rise of interest in spoken word is solely down to YouTube sharing (Zandegiacomo Del Bel, 2016). Current 'stars' of the spoken word scene, such as Kate Tempest, Hollie McNish, Buddy Wakefield and Shane Koyczen did not invent this phenomenon but they have benefitted from it. The current explosion of spoken word is a result of this democratisation of reproduction and distribution.

The situation is now more complex. Indie publishers started to publish spoken word poets, such as Burning Eye Books whose first publication was in 2012 (Birnie, 2012). There was a hunger by people who had witnessed spoken word poetry, either as a live performance or as a YouTube clip, to read it. The availability of spoken word poetry in print form has been a game-changer, certainly in the UK. Major publishers have also woken up to



the presence of new audiences. Donald Futers, Commissioning Editor at Penguin Press states:

'There's a strong case for our finding ourselves right now in a golden age for poetry. Creative writing programmes, an abundance of new publications, the ever-growing popularity of spoken word and performance poetry' (Futers, 2017).

When spoken word appeared in printed form the quality of the writing and the craft was made more visible. A live performance can seem artless: the poet talks and we listen, we become involved in the performance and we do not notice how the poet has used repetition, or alliteration, or metaphor or many of the devices that we ascribe to excellent poetry. In print the 'artlessness' of spoken word poetry can be challenged. It is evident how the poet has used words in a deliberate and crafted fashion even if they do not have a traditional poetic background.

There is not the space here to investigate how this new accessibility of printed spoken word is changing the UK poetry scene, but the work of Kate Tempest is now discussed on BBC Radio Four and in newspapers such as The Guardian and The Telegraph, and three spoken poets were shortlisted for the 2017 Ted Hughes award which favours 'excellence' in poetry and 'outstanding' contributions to 'cultural life': Salena Godden, Jay Barnard and Hollie McNish (The Poetry Society, 2009). The 2017 winner was Hollie McNish with *Nobody Told Me*, a collection of spoken word pieces and reflections on being a new mother. Previous winners of this award have included established published poets such as Alice Osward, Lavinia Greenlaw and the former Poet Laureate, Andrew Motion, so spoken word poetry has now truly grown up.

However, this growth of printed spoken word and its phenomenal popularity has received criticism. Now that spoken word is available in a printed form it can be critiqued more readily by those more used to reading poetry.

Rebecca Watts' inflammatory 2018 article in *Poetry Review* reveals the disdain that some members of the poetic community still have towards the spoken word community. She claims that the popularity of spoken word poetry is not a measure of its worth and its followers can be likened to Trump supporters:

'Like the new president, the new poets are products of a cult of personality, which demands from its heroes only that they be 'honest' and 'accessible', where honesty is defined as the constant expression of what one feels, and accessibility means the complete rejection of complexity, subtlety, eloquence and the aspiration to do anything well.' (Watts, 2018)

According to Ms Watts, Hollie McNish does not warrant applause and her writing can barely be called 'poetry':

'her usual style of garbled literal statements with the odd approximate rhyme thrown in' (Watts, 2018).

These are incendiary statements and the spoken word community roared back with complaint (Bearder, 2019, p. 21). Why did Ms Watts focus her critique on young female poets? Why didn't she examine a wider cohort of talent? Why didn't she even try to understand the differences in craft between a poem written for the page and one written for performance?

Peter Bearder, a spoken word poet and theorist, has, since the publication of the Watts article, been keen to explore a more positive critique of the craft of spoken word and to start to define benchmarks of excellence both in performance and writing. His collection of essays establishes the spoken word poet as an innovator with language and form (Bearder, 2019).

Spoken word poets can now develop their craft further and see the wider possibilities of combining words with moving

image. Spoken word poets, due to their previous status as poetic outsiders, have always been innovators. They championed the quality of live readings and audiences now complain about the unwillingness of some 'famous' page poets to engage with them at live events. Spoken word poets have learned to adapt their work to print, to question their use of language and to find out what layout on the page best suits, and this has been a huge learning curve, helped by editors of small publishers. What I hope to do with *The Book of Hours* is to show how spoken word poetry can adapt further and flourish in poetry film form. A 'film' can be more than a visual recording of me performing a poem, just as a 'reading' is more than me reading words from a book.

In the poetry for *The Book of Hours* I have tried to keep the immediacy of the voice as a central component. In most of the poems I am the speaker. I have used all my skills as performer to bring out the meaning and emotional quality of the words. I want my viewer to 'hear' the emotion behind the poem. I may not be the 'person' in the poem but I tried to inhabit their personality and situation. I hope I have conveyed the desperation of the mother waiting for the bombs to stop in 'The Last Days':

'Go to sleep little boy. Do not grow up
and learn to hate' (English, 2018).

As the collection developed the language of the poetry has become simpler. In the early poems such as 'Weird Weather' and 'Aubade' I have used detailed descriptions, which have been sensibly abandoned by the film makers. In 'Aubade', for example, the poems tells us:

'I was still half asleep and involved in a dream
about going to Hay on Wye to buy shoes
which was actually a memory of
a pair of shoes I bought on impulse and then
didn't wear them because they were too exquisite.
With pink leather flowers and wedge rope soles' (English, 2018).

Matt Mullins, the filmmaker for this, has revealed none of these details. His film is of a woman's hand stroking a bed. It shows us more about the woman's feeling of isolation than her cluttered thoughts. I have learned to hold back. In 'Quiet Sounds' the descriptions are minimal.

'The kitchen clock marks time's neat click.
I sneeze three times. A letter?
Four. Something better? A cow complains.
A crow caws back.' (English, 2016).

The acclaimed filmmaker, Marie Craven, created the visuals for this one. Through the use of creative commons images she constructed the world of the narrator. Her film shows us the inside of a cottage and glimpses of the landscape beyond. The film is tactile and sensuous, we can almost smell the bunch of lilac in the vase. She admits it was a bold decision to 'illustrate' the sounds mentioned in the poem, as much current poetry film creation offers an extra layer of interpretation

to the poem rather than giving us visuals or sounds to the words. Her description of her process on her blog shows the care and attention poetry film makers dedicate to finding the right approach. Her final soundtrack is as detailed as a music score: 'The central element is the metronomic sound of a clock ticking. I edited Lucy's voice in loose rhythm with the clock, elongating the pace of her reading and leaving spaces for the various other sounds to have their 'solo' moments: a pheasant and a wood pigeon, a sheep, a cow, an old fridge, air traffic. I carefully built up the soundtrack piece by piece until I had a complete first draft.'

The apparent simplicity of the final film belies our many conversations about how loud the noise of the cow should be, or the noise of the crows. I didn't want these noises to dominate, I wanted them to suggest the background 'soundtrack' of life, which we only hear in quiet moments.

I feel I am still learning. I do not think I have found a 'formula' for writing a poem for a poetry film, nor do I want to. Each new poetry film is a new challenge, a new conversation with a new filmmaker, and even if I have worked with that filmmaker before each new film starts at the beginning. I have learned to hold back and to give the poem space for the images and sounds to emerge and for the film not to be crowded out by the words. The words are only one element of a poetry film. How they are spoken, or read, and in what order and speed, and with what inflection or emphasis, and how these relate to the images or don't relate to them, and what role the sound plays make up our final experience. When it works I can only describe it as a magical blending, like alchemy.

This article has been updated and revised in November 2019. An earlier version appeared on https://poetryfilmlive.com.

BIBLIOGRAPHY

- Ailes, K., 2015. ***To Publish or not to Publish performance poetry.*** [Online] [Accessed 10 January 2019].
- Apples and Snakes, 2019. ***Apples and Snakes.*** [Online] [Accessed 8 January 2019].
- Bearder, P., 2019. ***Stage Invasion. Poetry and the Spoken Word Renaissance..*** 1 ed. Birmingham: Outspoken.
- Beard, F., 2012. ***Francesca Beard.*** [Online] [Accessed 24 July 2017].
- Birnie, C., 2012. ***Burning Eye Books.*** [Online] [Accessed 24 July 2017].
- Blonk, J., 2002. ***Jaap Blonk.*** [Online] [Accessed 24 July 2017].
- Carmichael, G., 2010. ***SW collective.*** [Online] [Accessed 24 July 2017].
- Dawes, K., 1996. Dichotomies of reading 'street poetry' and 'book poetry'. ***Critical Quarterly ,*** 38(4), p. 18.
- Emmanuel College Cambridge, 2007. ***Fellow at Emmanuel College.*** [Online] [Accessed 24 July 2017].
- English, L., 2014. ***Prayer to Imperfection.*** 1 ed. Portishead: Burning Eye Books.
- English, L., 2018. ***The Book of Hours.*** 1 ed. Portishead: Burning Eye Books.
- Fay-Sallois, F., 2005. ***A Treasury of Hours.*** Los Angeles: Getty Publications.
- Futers, D., 2017. ***Celebrating Poetry at Random House.*** [Online] [Accessed 10 January 2019].
- Health and Safety Executive, 2015. ***Agricultural Industry Advisory Committee.*** [Online] [Accessed 8 August 2018].
- Limbourg, B., 2011. ***labors-of-the-months-from-the-tres-riches-heures.*** [Online] [Accessed 9 September 2018].
- Moss, S., 2017. ***Wild Kingdom. Bringing Back Britain's Wildlife.*** London: Vintage.
Nationwide, 2016. ***Voice of the People.*** [Online] [Accessed 24 July 2017].
- Orr, D., 2017. ***New York Times.*** [Online] [Accessed 10 July 2019].
- Rilke, M. R. & Deutsch, B., 1941. In: ***Poems from the Book of Hours.*** New York: New Directions, p. 37.
- Scott, J., 2011. ***Elizabeth Bishop Centenary.*** [Online] [Accessed 24 July 2017].
- Silva, H., 2013. ***Hannah Silva.*** [Online] [Accessed 24 July 2017].
- Silva, H., 2015. ***Signs of Poetry.*** [Online] [Accessed 24 July 2017].
- Smith, M., 2011. ***Marc Kelly Smith.*** [Online] [Accessed 24 July 2017].
- Swift, K., 2008. The Morville Hours. In: 1 ed. London: Bloomsbury, p. viii.
- Tarlo, H., 2011. ***The Ground Aslant.*** Exeter: Shearsman Books Ltd.
- The Poetry Society, 2009. ***Ted Hughes Award.*** [Online] [Accessed 24 July 2017].
- Watts, R., 2018. the Cult of the Noble Amateur. ***PN Reveiw 239,*** 44(3).
- Zandegiacomo Del Bel, T., 2016. Posiefilme, Festivals und soziale Netzwerke. ***Poetryfilm Magazin,*** Volume 1, p. 14.

3. buchtipps

Jörg Piringer: datenpoesie

Klagenfurt, Graz: Ritter-Jörg Piringer: datenpoesie. Verlag 2018

Der österreichische Videokünstler und Performer Jörg Piringer ist im Feld des Poetryfilms und der Videopoetry längst eine feste Größe (s. Poetryfilm Magazin 04, S. 24ff. u. 101f). Mit der Veröffentlichung seiner Arbeiten in Buchform gelingt es Piringer, auf andere Weise kontroverse Diskussionen auslösen. Sein Mensch-Maschine-Autorschaftsmodell entspricht nicht den verbreiteten Erwartungen eines an individueller Sprachverwendung orientierten Literaturbegriffs, legt aber bloß, was längst zum Alltag des Schreibens geworden ist.

Der Band beginnt mit einer programmatischen Diagnose: »sprache und poesie sind einem ständigen wandel unterworfen. waren es bisher einflüsse aus anderen sprachen, klassische herrschaftsstrukturen und verschiebungen der sozialen milieus, so wird es in zukunft die digitale sprachtechnologie der konzerne sein, die die bedingungen von poesie und sprache verändert. schon jetzt wird ein grossteil der textuellen information im netz von computern erzeugt und gelesen.«

Piringers Buch vereint Spielarten der visuellen, konkreten und computergenerierten Dichtung, lässt an Dadaismus und Oulipo denken. Auf unterhaltsame Weise geben sich die Grenzen gegenwärtiger Sprachtechnologie zu erkennen. Gleichzeitig dokumentiert »datenpoesie« den kreativen Mehrwert, der aus der intelligenten und problembewussten Kooperation von Mensch und Maschine entstehen kann.

Cinema · Lyrikanthologie

Wolfgang Schiffer & Dincer Gücyeter (Hg.): Cinema. Lyrikanthologie Nettetal: Elif-Verlag 2019

Nach der im deutschen Sprachraum grundlegenden Anthologie von Andreas Kramer und Jan Volker Röhnert *Die endlose Ausdehnung von Zelluloid. 100 Jahre Film und Kino im Gedicht* aus dem Jahr 2009 hat der Elif-Verlag nun eine neue Auswahl mit Gedichten aufgelegt, die auf Film und Kino Bezug nehmen. Im Unterschied zur früheren Anthologie wurde nicht in den Archiven der Lyrikgeschichte recherchiert. Die Auswahl entstand vielmehr auf Einladung des Verlags und richtete sich folglich an Gegenwartsautor.innen, die ihr Verhältnis zum CINEMA auf unterschiedlichste Weise in Worte fassten. Daraus ist – auch dank der cineastischen Collagen von Stefan Heuer – ein ungemein buntes, bibliophiles und reichhaltiges Buch entstanden, das ohne Anspruch auf Vollständigkeit bei Leserinnen und Lesern eine Fülle von Erinnerungen und Assoziationen zu Filmen, Szenen, Stars oder Regisseuren wachrufen kann. Das Buch ist eine gelungene Hommage der Gegenwartslyrik ans Kino!

Im Band vertreten sind: José F. A. Oliver, Nora Gomringer, Kai Gutacker, Silke Vogten, Harald Gröhler, Giuliano Spagnolo, Christoph Danne, Lütfiye Güzel, Georg Leß, Jonis Hartmann, Marina Büttner, Leander Beil, Róža Domašcyna, Gundula Schiffer, Marcus Roloff, Hartwig Mauritz, Stan Lafleur, Anke Glasmacher, Ulf Großmann, Amir Shaheen, Andrea Karimé, Katia Sophia Ditzler, Martin Piekar, Lisa Goldschmidt, Sudabeh Mohafez, Melanie Katz, Sascha Kokot, Niklas L. Niskate, Annette Mathilde Winz, Matthias Göritz, Klára Hůrková,

Simone Scharbert, Björn Hayer, Bernd Lüttgerding, Paul-Henri Campbell, Jan Volker Röhnert, Friedel Weise-Ney, Özlem Özgül Dündar, Bastian Schneider, Hendrik Jackson, Hung-min Krämer, E. Ch. Cohnen, Jayne-Ann Igel, Alexandru Bulucz, Dana Range, Thorsten Krämer, Crauss., Tanja Dückers, Hans Thill, Uwe-Michael Gutzschhahn, Kerstin Becker, Fabian Lenthe, Dominik Dombrowski, Safak Saricicek, Anja Ross, Hans-Ulrich Heuser, Axel Kutsch, Orsolya Kalász, Timo Brandt, Ilma Rakusa, Uljana Wolf, Stefan Heuer, Jörg Sundermeier, Ulrike Almut Sandig.

VIDEO POETRY MAINZ

Anja Stöffler u. Hartmut Jahn (Hg.): Video Poetry Mainz. Bewegtes Bild, Schrift und Lyrik. Arbeiten aus dem Studiengang Zeitbasierte Medien der Hochschule Mainz. Institut füt Mediengestaltung. Mainz 2019 (institutsinterner Druck; nicht im Buchhandel)

Die Mainzer POESIE FILM WOCHE präsentierte vom 10. bis 12. Oktober 2019 im LUX Pavillon der Hochschule Mainz multimediale Arbeiten in einer Ausstellung. Es gab Lectures, Performances, Diskussionen und Gespräche.

Diese Publikation, die nur über das Mainzer Institut für Mediengestaltung bezogen werden kann, informiert über die Filme der Studierenden, die auf die eingeladenen Schriftsteller.innen Johanna Maxl, Rike Scheffler und Manuel Niedermeier trafen.

Vertreten sind Lars Brauer, Malte Röthig, Julian Weinert, Mark Scott, Heeyun Yoo, Lena Höll, Nina Mielitz, Tabish Ahmad, Stefanie Grimmiger, Artur Martirosyan, Clara Otto, Steven Bönnemann, Pia Rust, Elias Hebgen, Devin Wahls, Roberto Salazar, Andy Justus, Marrah Alissa Zadi, Alexander Mayer, Brian J. Rassmann, Mikhail Svyatskiy, Davide Piunti, William Paine, Noemi Kelemen, Lorenzo Gurgoglione, Karolin Stelzig, Jonas Becher und Lisa Mausbach.

«POETRY/FILM»

Andreas Altenhoff und Sonja Hofmann (Hg.): «poetry/film». Gedichte – Filme – Resonanzen (Schriftenreihe der Kunststiftung NRW, Literatur, Bd. 14). Düsseldorf: Lilienfeld-Verlag 2020

Die Kunsthochschule für Medien Köln gehört seit 2013 zu den wichtigen Zentren des deutschen Poetryfilms. Bis 2019 entstanden hier im Ausgang von zeitgenössischer Lyrik zweiundzwanzig ganz unterschiedliche Filmexperimente, die nun in dem Band «poetry/film» vorgestellt werden.

Der Querstrich im Titel zwischen ›Poetry‹ und ›Film‹ ist Programm. Wie Andreas Altenhoff im seinem lesenswerten Beitrag »Eine Korrespondenz zwischen den Künsten« darlegt, zielten die Projekte nicht auf ein künstlerisches Amalgam. Vielmehr versteht sich das Gesamtprojekt »als ein Beitrag zur Erweiterung oder Korrespondenz der Künste«, bei dem Text und Bild sich gegenseitig aktivieren und das schöpferische Potenzial ihrer Verschiedenheit und Grenze zueinander ausprobieren. »Eine solche Expansion der Künste [...] kann sehr wohl auf eine Vermehrung der Bezüge, gesteigerte Wahrnehmung und Intensität hinauslaufen [...] – nicht aber auf eine Durchdringung, an deren Ende eine Legierung namens ›Poesiefilm‹ stünde.« Diese Differenz war in der Ausgangslage des Projekts bereits angelegt, da es nicht beabsichtigte, Autor.innen und Filmemacher.innen in einen gemeinsamen schöpferischen Prozess zu verstricken.

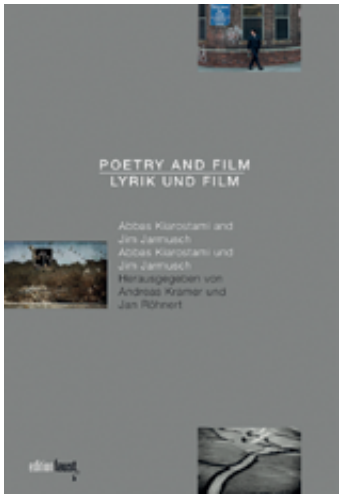
Auf Seiten der Dichtung haben Kathrin Bach, Dominik Dombrowski, Marius Hulpe, Adrian Kasnitz, Sina Klein, Marie T. Martin, Simone Scharbert, Bastian Schneider, Julia Trompeter, Christoph Wenzel an den verschiedenen Projekten teilgenommen. Die Filme stammen von Ronida Alsino, Quimu Casalprim, Florian Dedek, Marie-Claire Delarber, Lisa Domin, Michel Dulisch, Laura Engelhardt, Deren Ercenk, Stefani Glauber, Miriam Gossing, Semih Korhan Güner, Mo Jäger, Maren Kessler, Julia König, Svenja Kretschmer, Danila Lipatov, Leri Matehha, Hamed Mohammadi, Julian Pache, Hannah-Lisa Paul, Julian Pawelzik, Judith Röder, Bazon Rosengarth, Lia Sáile, Sophie Salzer, Luisa Stricker.

Sehr lesenswert sind die Beiträge der Lyriker.innen zu den Filmen, deren Sicht als poetische »Resonanzen« auf die Filme zurückwirken wie diese auf die Gedichte.

Poetry und Film / Lyrik und Film

Andreas Kramer u. Jan Röhnert (Hg.): Poetry und Film / Lyrik und Film. Abbas Kiarostami und Jim Jarmusch. Frankfurt am Main: Edition Faust 2020

Soeben erschienen



»Die Beziehungen des großen internationalen Kinos zum literarischen Genre der Lyrik sind wenig erforscht. Zwei der bedeutendsten Regisseure des gegenwärtigen Kinos, Jim Jarmusch (Jg. 1953) und Abbas Kiarostami (1940–2016), haben in ihren Filmen wiederholt mit Lyrik gearbeitet oder sie gar zum Thema ihrer Filme gemacht. Der Sammelband untersucht am Beispiel des Schaffens von Jarmusch und Kiarostami, wie lyrische Strukturen, Gesten und Traditionen auf der Leinwand umgesetzt werden und dabei ihre eigene filmische Dynamik entwickeln.«

editionfaust.de/produkt/poetry-and-film

4. festivals

Sarah Tremlett

Experiential Storytelling: the personal and political voice of poetry film meets digital media authenticity, profiling, and the panoptic gaze

Abridged from a review of MIX conference, July 2019

Digital media is coming in from the cold. It is setting aside its sorcery, its coded 'bells and whistles' grand media installations, and using its powers to listen to human voices, telling their own stories. Fortuitously, the reduced size, single-space MIX 2019 conference (1st–2nd July, 2019) fostered a rare conversation between poetry filmmakers (who already have a central place in this quest), media artists, coders, novelists and researchers, surprisingly telling of converging themes from different angles.

Selbstverbesserung (Self-improvement), Jörg Piringer, 2015.

In a world now familiar with online identity reconstruction through 'cat fishing' and 'jacking' the authenticity of the 'I' and the 'real' kept reoccurring, whether through immersive or experiential (virtual or augmented) narrative form or collective storytelling, and candidly often through commercial motives (data mining the analytics of personal profiles) and marketing terms such as 'onboarding'. I can see how money might be made this way; but equally, as Guy Gadney (known for storytelling powered by artificial intelligence with Charisma .ai, and games developer To Play For) observed: 'Monoliths try to recreate us inside their machines'. And this battle between the self online, as expanding the personal, or simply opening it up for plunder and exploitation, lies at the heart of the debate today. As Josie Barnard (Middlesex University) said of tweeting: 'Where does your personal life end?' What are the ethics of memoirs relating personal details, when writers must 'provide such filters themselves' and lawyers no longer check information?

Yet whether a reader of a book or a mobile phone (locative environmental experience), or experiencing an agential VR or augmented reality narrative 'situation', or in a theatre watching a poetry film, or even enjoying the co-presence with actors of being part of personalized storytelling, at MIX 2019 it seems narratives were concerned to tell or generate live authentic stories. Perhaps this isn't surprising since, as Guy Gadney noted: 'Humans view the world through the language of stories' in all our interactions. But some interactions have a bias: the type of human walking the streets wholly absorbed in their mobile device without fear can be identified as strong, confident, and usually male.

The ethics of storytelling began the day – how can we write about stories 'outside our area of expertise' (Nikesh Shukla)? Australian Donna Hancox (Associate Director of the Creative Lab at Queensland University of Technology) expanded on avoiding the depersonalizing role of technology in running community experiential storytelling projects. She noted empathetic approaches are needed when working with vulnerable groups, and seeking authentic voices. The presence of a microphone on a table can cause complete mistrust. It was particularly revealing and touching to note that women in prison missed sounds from their home environments more than anything; especially bird song.

Re-Mixing Reality – Fiction in Real-World Situations

The ethics of residencies where fictional characters perform in a real-world narrative or museum collection 'tricking the public without malice' (Kit Green) was discussed by Stella Wisdom, of The British Library. Poet, performer and novelist Rosie Garland (University of Manchester) writes allegorical, fantastical novels set in the past, with characters who are similar to real life. She told us about her residency at the John Rylands Library – having a lived experience onsite – and deliberately writing in the first person, not to be ventriloquized.

Jillian Abbott's (City University of New York) themindfulmouth Instagram project on mindfulness, memory and food, is rich with an Australian's take (keen eye) on living in the US (and its cultural differences). It includes everything from journalistic information on subjects like Community Supported Agriculture to Easter traditions. Followers click on a food image and find a short narrative, and then comment. However, in recounting her childhood she says she worried about being inauthentic; or being a writer, manipulating followers in a professional way.

https://www.instagram.com/themindfulmouth/?hl=en, Jillian Abbott.

The Real Heightened: Site-Specific

Sound and locative media artist Duncan Speakman (UWE Bristol) began by telling us about the organ in Halberstadt, Germany, where composer and artist John Cage's (1912–1992) composition 'As Slow as Possible' will sound for 639 years. Speakman introduced the Only Expansion project, an augmented walk 'that remixes the immediate sound environment of the audience and combines it with field recordings from remote locations' accompanied by evocative music. Comprised of a guidebook and noise-cancelling headphones with binaural mikes on the outside (the sound from which is fed through bespoke mobile devices before being fed back to the headphones), you can also respond to prompts in a location: 'Find something that has been on this earth longer than you'. Ultimately you are within a blended, timeless, augmented *personalized experience.*

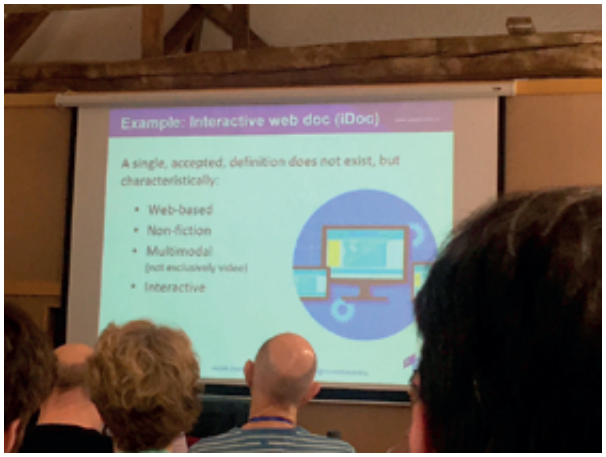
Only Expansion project, Duncan Speakman.

Similarly, the commercial Fantasia Express (in conjunction with Virgin trains), presented by Alastair Eilbeck (Liverpool University), uses locative media, mixed reality and a prototype mobile application to deliver interactive augmented reality storytelling content to train passengers; including noting historical events that have happened on the journey. Not wholly philanthropic, this is also a method to deliver Digital Out of Home (DOOH) marketing content (an area which is expanding in relation to marketing through video screen technology).

In stark contrast my family history novel Tree (about my family's working relationship to land and place) encompasses research combining personal and public facts (gathered over 25 years), geopoetic field notes and poetry films; and is an 'old school' approach, but geared towards online access as well as print. In my presentation, I read from a chapter, and showed Paper River (2019) https://vimeo.com/344068197 about my great grandfather's paper mill in Devon that I visited, re-experiencing events that happened there during the First World War – as both public and personalized history.

On a much broader (and clearly financially remunerative) scale, Nicole Basaraba (Trinity College, Dublin) spoke about remixed transmedia for non-fiction genres, specifically online *tourist and cultural heritage sites* across multiple platforms. These offer opportunities for data mining, remixing (scraping) and producing multimodal often marginal proto-stories (fragments of stories) reverse engineered into narrative under a single 'mothership', where you choose the narrative you want to explore as an interactive web doc.

Rachel Genn's (Manchester Metropolitan University) work began in neuroscience, but she expands upon her research findings in creative and often absurdist ways. Also concerned with the past and its effect on the present, her project on *regret* entailed a gallery installation entitled the 'National Facility



Nicole Basaraba, a communication model for non-fiction, interactive digital narratives.

for the Regulation of Regret' (2015) and another centred on a 'Regret-o-Tron' (2016). This was 'a reinvention of digital psychological testing ostensibly uncovering an individual's propensity to regret'. She is currently working on VR/binaural storytelling (WHISPERS) in development with Human Studio, Sheffield.

Freja Gyldenstrom presented the *historical development* of engaging immersively and interactively with stories since the 1960s (although she noted that immersion in historical storytelling began as early as pagan rituals). Beginning with 'the author dies tragically in France' in 1967 and tabletop fantasy role playing game Dungeons and Dragons, she moved through the 80s, past the Matrix, to the 00s–10s. 'Retrofuturism and the Real Virtual Reality' sitting alongside augmented reality games and social media narratives.

Through combining ethics with VR and avatar generation, in 'The Inclusive Forest' project, Italian Enrica Lovaglio Costello (Cal Poly and UCSB) demonstrated how she uses multimedia, and interactive experimentation with personal data such as biometrics, pulse rate etc. to investigate how to identify stigma and bias in society. This project's innovation resides in the unique combination of a game-like, non-threatening, artistic VR experience … with exploring emotions such as compassion and empathy.

It's Your Story(ies): How do you want it (them) delivered?

Richard A. Carter (University of Roehampton) and Jenna Ng (University of York) spoke on Wayfaring in Time – the Ambient Storytelling of Wandering Games, inspired by work conducted as part of the Ambient Literature project. They discussed the way that narrative construction changes when *emerging from* virtual environments and ambient storytelling; where 'evoking time' is dominant, as well as 'becoming, transience, rhythms, moods and reflective wandering'. How can such narratives be compared with the three-act structure of traditional storytelling based on conflict and resolution? Such questions are also very familiar to poetry filmmakers.

Sarah Ciston (University of Southern California) gave us a performance presentation that explored how our bodies and our data merge with technologies. How much are we, as both author and audience, becoming or *made by* the machines that produce us; where does the personal end? She demonstrated writing with self-tracking data recording her body, and 'ladymouth: Anti-Social-Media Art as Research' – a chatbot that 'tries to explain feminism to misogynists on Reddit'. In this way, the chatbot 'I' is part social warrior, using one stage removal to expose the mental processes behind the politics of abuse. 'The chatbot responds with quotations from feminist theorists and then logs its conversations' which Ciston incorporates into writing, performance, and video art'. Ciston aims to reveal the risks online for anyone 'perceived as female, queer, non-binary or trans, not white, or otherwise 'other''.

For a VR artist working in Hollywood, Sunny Teich (Victoria University of Wellington) who interestingly 'never makes things in *real time*', told us Hollywood directors make the assumption that 'photorealism equals believability'. In VR story telling she seeks to overcome a clunky tension between technology and story, between immersion and interactivity, and obtain what she calls *deeper presence* – closer to *authentic experience.*

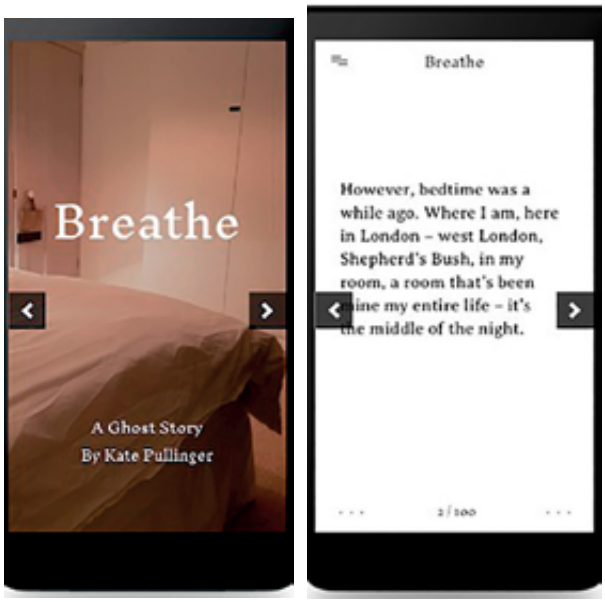
Aste Amundsen is a Fellow of Immersion with the South West Creative Technology Network and creator of theatrical storytelling for live, personalized, immersive experiences such as The Apocalypse Gameshow. She described her impressive start-up – Computer Aided Theatre – which 'builds a platform for data-augmenting live, actor-to-audience interaction and innovates human-centred interaction design'. Data gathering, or profiling-for- personalization is central to this and she has

The Apocalypse Gameshow, Aste Amundsen.

worked with clients across the cultural, retail, and festival markets. 'Have you got what it takes to be a protagonist?'

Appropriately, at the very heart of locating the contemporary 'I' within narratives lies MIX co-director Professor Kate Pullinger's (Bath Spa University) seminal *Breathe* – a ghost narrative for young adults as a 'browser-based book made for mobile phones'. Breathe centres on the story of Flo, who talks to ghosts, and particularly her dead mother Clara.

Activated through Wi-Fi, the narrative alters according to the reader's location. Through picking up personal information that becomes part of the story (i.e. place, weather, time, even 'seeing your bedroom'), the ghosts uncannily 'haunt' the reader in the same way that Flo is haunted; providing an unsettling *panoptic gaze*. This is achieved through APIs – application programming interfaces – published by Visual Editions with Google Creative Lab and in association with the Ambient Literature research project. Here the standard concept of ghost story meets individual environments, profiling and data gathering. A story tailored to the self, and providing a different experience for each reader.



Breathe, Kate Pullinger, 2019.

Ultimately, on a cautionary note, whilst Google's methods of gathering and sharing data might be applicable (or similar) to many in these presentations, Guy Gadney also warned that Google has been gradually scanning over 25,000,000 in-copyright titles without applying for copyright. Apparently, the Authors Guild took them to court (which lasted seven years), with a final undisclosed settlement. Becoming visible in 'wild west' (Barnard) cyberspace is not an innocent exchange, it is a bargain. The joy of being authentic enables us to tailor extraordinary narrative experiences, but there are also far greater consequences than we can ever predict.

Poetry Film
Thomas Zandegiacomo del Bel

It was a very special to see Thomas Zandegiacomo del Bel (artistic director of long-running ZEBRA Poetry Film Festival) in the UK at MIX. He gave a talk and also curated a screening of European poetry films, alongside British poetry films selected by Lucy English (available for viewing throughout the conference). In introducing ZEBRA he noted that 'the first ZEBRA in 2002 received over 600 competition entries from 35 countries, and now receives 1200 from over 90 countries'. He went on to give a brief overview of the history of poetry film: 'directors such as Germain Dulac (1882–1942) or Man Ray (1890–1976) used the non-narrative structures of the poems by Charles Baudelaire (1821–1867) or Robert Desnos (1900–1945) in their films to create impressive images and experimental films'. And he pointed out that: '*L'Invitation au Voyage* (1927) by Dulac is a timeless interpretation of Charles Baudelaire's 'Les Fleurs du Mal''. Zandegiacomo del Bel also emphasized the importance of Ukranian-born American experimental filmmaker Maya Deren (1917–1961) in developing the avant-garde in America in the 1940s and 1950s. He then presented a selection of poets and filmmakers with different approaches to narrative in poetry film.

Tim Webb

Award-winning British animation director Tim Webb is a senior tutor on the animation programme at the Royal College of Art, and his poetry film *15th February* (1995) https://vimeo.com/user6937539 with poem by Peter Reading, won the first main prize at ZEBRA 2002. Webb describes the poem which mixes stop-frame, live action and drawn animation as: 'Love gone wrong in 294 cuts. Symbolism and sadism meet live

15th February, Tim Webb, 1995.

action and stop motion in this tale of rhythmic rejection and its aftermath'.

The poem, by Peter Reading, reproduces the loss of coherent sentence structure that we feel when emotionally overwhelmed, or with a 'lyrical ego' thwarted. Zandegiacomo del Bel noted Webb matched 'the torrent of words with a quick change of images' which accelerate into nonsense towards the end, accompanied by time-lapse 'to respond to the leaps of the poem'. It was clear how the obsessive ego in the verbal narrative was reflected in Webb's visuals. 'Tim Webb responds with a subjective camera. Just as the perception of the lyrical ego shifts in the poem, so too do the images in the film change'. Equally Webb uses more and more animations 'until the real world has disappeared'. Zandegiacomo del Bel further explained that Reading's book Diplopic means 'pertaining to double vision. Every subject is treated from two sides. The funny and the ghastly are symbiotic'. This film truly conveys the dark side of infatuation.

Taatske Pieterson

Dutch filmmaker Taatske Pieterson was the winner of the ZEBRA prize for Experimental Film Poetry in 2006, for the film *One Person/Lucy*. Taken from the poem 'One Person' by Pieterson, it centres on the actress Lucy Gold. The spoken text in the short film is based on historical facts, worldwide statistics and personal statements collected from the internet.
She manipulates representation to create 'images of an event that never actually occurred'. Zandegiacomo del Bel noted that her film 'reproduces the rhythm and content of the poem in a very sophisticated editing sequence and with technical gimmicks. She changes from a close-up to long shots; zooming in and out quickly … sometimes only patterns are recognizable (which become symbols). The person or the victim disappears and becomes just a number. The volume of the film increases to the same extent, so that the spoken word sounds like a drumbeat.' He noted that the text-on-screen is a 'poem of numbers' where people who have lost their lives are mentioned, but it 'becomes clear they do not touch us' being an anonymous mass.

Alice Lyons and Orla Mc Hardy

Orla Mc Hardy (who spends her time between Ireland and the USA) is a freelance animation director with a background in fine art. Alice Lyons is a poet born in the USA and living in Ireland, with an interest in bringing poetry to new contexts and media. Zandegiacomo del Bel discussed their animated poetry film *The Polish Language* (2009) https://vimeo.com/10470841 including poetry by Lyons with fragments of poems by Tadeusz Różewicz (1921–2014), Zbigniew Herbert (1924–1998) and Wisława Szymborska (1923–2012). The poetry film 'pays homage to the revitalization of poetry in the Polish language in the 20th century. Using hand-drawn, stop-motion, time-lapse and computer techniques, the poem unfolds onscreen, with typography as a key visual element. Its visual style is loosely based on underground publications in Poland in the 1970s and 1980s, known as "Bibuła". A chorus of voices sampling poems in Polish, woven together with original music by London-based sound designer Justin Spooner, combine to create a powerful score' (Poetryfilmkanal, 2015). This animation plays with different typographies, which are accompanied by a voice-over and music. Zandegiacomo del Bel notes that, similar to Pieterson and Reading, Lyons plays with language – the Polish

The Polish Language, Alice Lyons, Orla Mc Hardy, 2009.

language. He said 'she brings this language closer to the reader using very beautiful metaphors':

A poultice of sliced onions on the throat
may help you speak it.
Cats are known to rub up against its sibilance.
Crush a cherry and a beet to arrive at its colour:
czerwony.
If that fails to convince, make a soup.

Kristian Pedersen

Norwegian filmmaker, animator and designer Kristian Pedersen has produced animated poetry films in collaboration with the small press Gasspedal, publishers Gyldendal, and the National Library. Kristian was awarded the Goethe Institute's Film Prize at ZEBRA Poetry Film Festival in 2014. Zandegiacomo del Bel noted that his animations are partly reminiscent of works by German-American Oskar Fischinger (1900–67) and his 'absolute films', Rudi Klemm (1904–55), Lotte Reiniger (1899–1981), and others; as well as the play of pure forms, colours and shapes of Hans Richter's (1888–1976) *Rhythmus* 21 (1921).

Pedersen likes 'how animation may convey or illustrate while maintaining some space for a reading experience'. Zandegiacomo del Bel discussed the poetry film *Pipene (The Pipes)* (2014) http://movingpoems.com/filmmaker/kristian-pedersen/ with poem by celebrated Norwegian poet Øyvind Rimbereid, where the title means both organ pipes but also chimneys. Pedersen notes 'Pipene is an ode to the industrial and cultural history of Stavanger, a city that thrived for a century on the canning industry before it shifted to the oil industry'. Pedersen's films are often minimal, and visually restrained. Here delicate, pale square shapes and cubes (apparently referring to labels) create a humorous dance, alongside pipe sounds. Pedersen states of his minimal 'non-representative visuals' or 'subtle abstractions': 'To introduce a visual and animated language, should sometimes be taken in gentle steps, to avoid suffocating the film. Too many levels of expression in one place can fill in all the blank spaces so nothing is left for the imagination' (Poetryfilm Magazin 1 (2015), 54f.)

Pipene (The Pipes), Kristian Pedersen, 2014.

I attended Pedersen's talk and exhibition at ZEBRA 2014, where Rimbereid also gave a reading of organ poems. This was movingly accompanied by an old silent-film organ, situated in what was then ZEBRA's home location –The Babylon Cinema in Berlin.

Zandegiacomo del Bel observed that 'Pedersen establishes a connection between the content of the poem, the atmosphere and the type of reading by relating the colours and forms to the harmonium sounds'. For me this is very evident when the line 'a faint, but tense tone from the trap string' is balanced visually with long lateral shapes that reverberate into the distance.

Zandegiacomo del Bel then presented the New Zealand filmmaker, designer and playwright Welby Ings. Each of his films deals with traumatic and socially marginal issues, often reflecting homosexuality, children and dark, small town psyches. *Boy* (2004) https://www.nzonscreen.com/title/boy-2004 is an unusual story of a young male prostitute in a New Zealand village who struggles to expose the truth behind a fatal accident. *Munted* (2011) is a story about an accusation of paedophilia and its terrible consequences. *Sparrow* (2016) is the lyrical story of a small boy who believes he can fly. However, his life is overshadowed by discovering the truth behind the legend of his grandfather who died a hero in World War Two.

Boy is set around a gay rent boy who exposes the truth about the death of a girl in a hit and run accident. Without dialogue, Ings makes palpable the harsh, brutal, claustrophobic chauvinism and sexual violence of a small town in New Zealand, but includes occasional interjections from his poem 'Flightless Angels'. 'In the silence of my childhood there were angels'. The poetic text appears at random moments in small, poignant phrases 'my mother died of …' and the film also includes the New Zealand language of 'bogspeak' (or parley) used when cruising for sex in public toilets.

Ings is highly visually literate, and uniquely doesn't write scripts first, but produces numerous drawings which then contextualize the drama and characters within a certain type of atmosphere and texture. Framing and colour feature, alongside a soundscape that switches from background sounds to almost music video narrative. As Thomas said this is 'intensified storytelling'; where we seem to move from memorable framed image to memorable framed image in slow and concentrated vignettes, encapsulating dramatic points in the narrative. Symbolic images of friendship and strength include strange dolls which signify as 'rejected pieces of other people's lives' – things 'bound by tradition and silence'.

Boy, Welby Ings, 2004.

Like *Boy*, *Erlking* (2015) https://vimeo.com/ondemand/erlkoenig by Swiss animator Georges Schwizgebel from the poem Erlkönig by Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) is also without dialogue and centres on a young child's point of view as he is carried by his father, riding through the forest. He thinks he sees the King of the Fairies who, with a huge mask- like moon face is both fascinating and frightening at

the same time. The fabular scenario is entirely expressed through naive, coloured animations directly painted onto the film stock. These are combined with a sophisticated 'drone's eye view' to add a lyrical rhythm to the horse and rider. The dream-like setting and illustrative looseness of the imagery are counterpointed with music composed by Franz Schubert and rewritten by Franz Liszt as a solo piano version. Zandegiacomo del Bel noted: 'With skilful effects like morphing, the animation flows like the music. The result is an extremely harmonious flow of image and sound'.

Belgian visual artist and filmmaker Jan Peeters and Belgian poet Paul Bogaert have collaborated on a number of highly experimental films. In Peeters' 'iconotextual' works, he 'merges typographic texts and moving images (with emphasis on filmic images) to form visual-textual unities of content, which cannot be categorized as either pure image or pure text. He does this without focusing necessarily on certain implicit elements of mainstream film, such as narration, acting or characters'. Zandegiacomo del Bel said: 'Paul Bogaert and Jan Peeters work with very unconventional narrative structures. The poems sometimes appear as a dialogue between fishes, sometimes as a Power Point lecture. Thus, they break the superordinate narrative strand, so that the viewer has to orientate himself again and again in the text. This is what makes their films so unique'. He screened the humorous, succinct, text-based *Disaster Movie* http://janpeeters.info/?/films-and-videos/disaster- movie/ whose content sums up the genre in just three consecutive words, with arrows: LIES – CONFLICT – CATASTROPHY followed by a blue wash effect that takes us back to the beginning again, to be repeated over and over. Through contesting narrative forms Peeters and Bogaert create humour out of narrative itself. I would say that this video poem is a text- based metanarrative on narrative construction. In other words, the narrative of this video poem is metanarrative!

Moving poetry forward in terms of advancing the possibilities of concrete text itself are Norwegian Ottar Ormstad and Jörg Piringer from Austria. Ottar Ormstad is known for his digital conceptual abstract works with text (demonstrating aspects of Goldsmith's 'uncreative writing'), usually premiered in venues devoted to literature in programmable media (digital or electronic literature). Ormstad says of his way of creating telefonkatalogdiktet (the phone-book poem) from a book of concrete poetry (Samlaget, 2006): 'When reading (!) the phonebook of Oslo, I had picked out more than a thousand family names on a very subjective, poetic basis. By ordering them after numbers of letters and syllables, I have created different structures and pictures. This was possible by the use of the font New Courier that gives all letters the same space on the line (monospace), just like old typewriters did. Courier was designed for IBM in 1955, and released without copyright' (Ormstad, 2017). The video poem *Ottaras: Bråten* (2018) https://vimeo.com/250057072 based on the phonebook poem, was also part of the continuous poetry film screening (see on). Zandegiacomo del Bel introduced Ottaras: *Long Rong Song* (2015) https://vimeo.com/143451232 (based on Ormstad's Audition book, with Herald Gothic font) and working with Russian composer Taras Mashtalir and Russian director Alexander Vojjov. Here, sound-based language poetry seems to be somehow connected to the shapes on screen, however the subjective is absent. Ormstad reads a cycle of five poems, made of four letters of an *artificial language system* which he created, where meaning may or may not be apparent. In contrast *YellowFlowerPower* (2017) https://vimeo.com/194633540, which uses text as 'a letter carpet' of different (untranslated) song titles and slogans from the 1960s, is clearly a more *personalized* narrative. Collaborating with artist Margarida Paiva, his subjective approach is further enhanced by photographs, for example of sculptures by Gustav Vigeland, images of flowers, or his photo of Mick Jagger. It begins in Paris 1968, without sound, then water, then a jaunty extemporized piano with yellow flowers and finally the soundtrack becomes more abstract and complex.

YellowFlowerPower, Ottar Ormstad, 2017.

Viennese media artist Jörg Piringer's work https://joerg.piringer.net/ is at the forefront of combining poetry with social media and interactive systems. His 'insta visual poetry' for Instagram comprises 30 animated Instagram visual poetry videos featuring animated letters without sound. His *Tiny Poems* bring concrete minimal poetry to mobile devices like Apple Watch, iPhone and iPad. 'The pieces are optimized for the screen of the Apple Watch and show short and dynamic texts for the wrist. The poems reflect time and vanity, and change constantly according to continuously passing time'.

His work brings poetry back to the world of media, but for the individual. In *i/mine/my/me* Piringer has taken our obsession

with the 'self' to the extreme. Zandegiacomo del Bel elaborated: 'collecting information over a period of one month about his own thinking, communicating in the extended electronic living data space … On the surface the project is about him and his movements in the virtual and real world, but at the same time trends like quantified self, big data, self-improvement and social networks are made transparent and tangible. He is only the anchor point; *the narrative of his biography is replaced by the narrative*'.

Piringer's work *tractatus infinitus* VR is a poetic, audio-visual hallucination inspired by Ludwig Wittgenstein's *Tractatus logico-philophicus* in virtual reality. 'Fly through the acoustic and visual echoes of the literary traces of Wittgenstein's logic terms, philosophy and typographic landscape … listen to the eerie soundscape that surrounds them. This app is best viewed with Google Cardboard and other 3D mobile virtual reality headsets' (Piringer). In *mnasir* (2015) each letter 'represents and manipulates a live recorded sound snippet of Piringer's voice. It is visual noise poetry improvisation' (Piringer) where letters fly back and forth, as if the frame of the image is solid, and the language is both concrete and abstract. In 'mnasir' I feel it is as if the letters themselves (along with the buzzing and whirring of a fractured soundscape) are trying to make sense, and just cannot arrange themselves in the correct order. We are waiting for meaning, even chance meaning to happen; and of course, we end with the letter 'I' on its own, but repeated over and over.

Whilst Piringer's work is often highly humorous, observing the ridiculous ways we conduct our lives, he exposes serious questions regarding our cyberspace monoliths: 'Who controls and regulates the algorithms that control the internet services? … Which political and social attitudes are coded by the choice of source texts for self-learning programmes? Can there even be objective algorithms?'

Zandegiacomo del Bel summed up: 'Poetry films do not have uniform narrative structures. With each new technology, filmmakers and artists respond differently to the written word. They take up the forms of modern poetry and transform them into moving images. The filmmakers respond to the renunciation of rhymes and verses or the use of 'unlyric' language elements (technical language, everyday language), condensed language (neologisms)'. Or 'the combination of concrete and abstract elements or coded language and new visual language (metaphors) with cinematic elements and the mixing of genres: animation, feature film, experimental film and documentary film; or with new technical elements such as morphing or digital effects. Modern poetry tries to achieve maximum impact with a minimum of linguistic material. This is also often the case for poetry films, which achieve maximum effect with a minimum of visual material.'

When asked where he thought poetry film would go next, Zandegiacomo del Bel ventured that artists such as Ormstad or Piringer were moving more towards the interactive and media installation, or 360-degree filmmaking. He also noted that the genre would never be exhausted or saturated, there would always be room for new forms and variety.

Poetry Film Screening
European Poetry Films

It feels as if Thomas Zandegiacomo del Bel deliberately chose studies of human emotion in the first four films for the separate screening. Firstly, we are presented with our deepest fears, followed by concrete visual text humour, then gentle line drawings and fractured, surreal figures expressing in different ways the human as part of our surroundings.

Die Angst des Wolfs vor dem Wolf (The Wolf Fearing the Wolf) (2014) https://vimeo.com/117279434, is a film by German photographer and cinematographer Juliane Jaschnow and German poet Stefan Petermann. 'Blood-red light is flickering. A howling in the void. The past becomes an armour. No matter which side you take: you only lose with staying who you are'. In a short, but heightened space of time, a sense of dislocation and disturbance in the darkness is punctuated at unpredictable moments with a half-formed flash of a red face or body. The resulting images remind me of Francis Bacon's (1909–92) raw portraits, except with the increased tension of the close or imagined unknown; and a low, visceral, soundscape, like a raised heartbeat. Significantly, the poet begins speaking once the flash images have ended, generating a palpable sense of having just experienced them.

Selbstverbesserung (self-improvement) (2015), https://www.youtube.com/watch?v=Uv7zClAgAUw is a very funny text-based video from the media poet Jörg Piringer about exercise and improving the body. '15 fat burning foods with negative calories'; 'I swear I will improve myself. Good better best.' Letters float around the screen, then form a silhouette of white letters against a black background of a man doing knee bend exercises: up and down, up and down. In this image, I can see reflections of a similar technique (using positive and negatives of a crowd) in *Combat de Boxe* (Boxing Combat) (1927) by Belgian film director Charles Dekeukeleire (1905–71) and poet Paul Werrie (1901–74).

It is the strained, repetitive beat of his recitations to improve, made in time with the knee- bends, that creates the humour.

The relentlessness self-willing: 'I have the power', as letters float across the screen, symbols of otherness, of the life that is playing with him, demanding more and more that he keep up with it. We sense that an invisible authority is watching ('panopticon' gaze, Bentham c. 1791). Ultimately the word 'I' becomes a meaningless repetition, a stuck record, that disappears in a sea of letters. For me, this film conveys so clearly both the cyberpsychology of control, whilst also mimicking self-help books such as the early and strangely appropriate *Psycho-Cybernetics* (1960) by Maxwell Maltz.

In *Leerstelle* (Vacancy) (2016) https://vimeo.com/158553736 by German animator Urte Zintler and poem by Hilde Domin, the joint forces of movement and stillness become a central metaphor in the problematic search for 'home': 'One must be able to move but also be still as a tree: as the trees have rooted themselves in the ground, as we stand fixed, despite the landscape pulls away.' Line drawings of everyday life are multiplied over and over as faces and shapes make new vibrating patterns. It is as if we are all connected lines that interweave, and ultimately, like the animation, become particles that float in never- ending rhythms.

Leerstelle (Vacancy) was followed by a more surreal and visually fractured way of examining the moving body – *Marchant Grenu* (Walking Grainy) (2013) https://vimeo.com/70563558. This poetry film by inspiring French artist and inventor Francois Vogel combines a distorted, experimental lens, paired with Belgian poet and painter Henri Michaux's (1899–1984) poem with inner vision-like properties. The result is an absurdist, distended 'hall of mirrors' image, which makes kaleidoscopic patterns of streets and the human body. Despite the visual difference from *Leerstelle* in both cases, the body becomes part of the patterning of our environment, losing the androcentric, myopic eye, and defined object/subject boundaries.

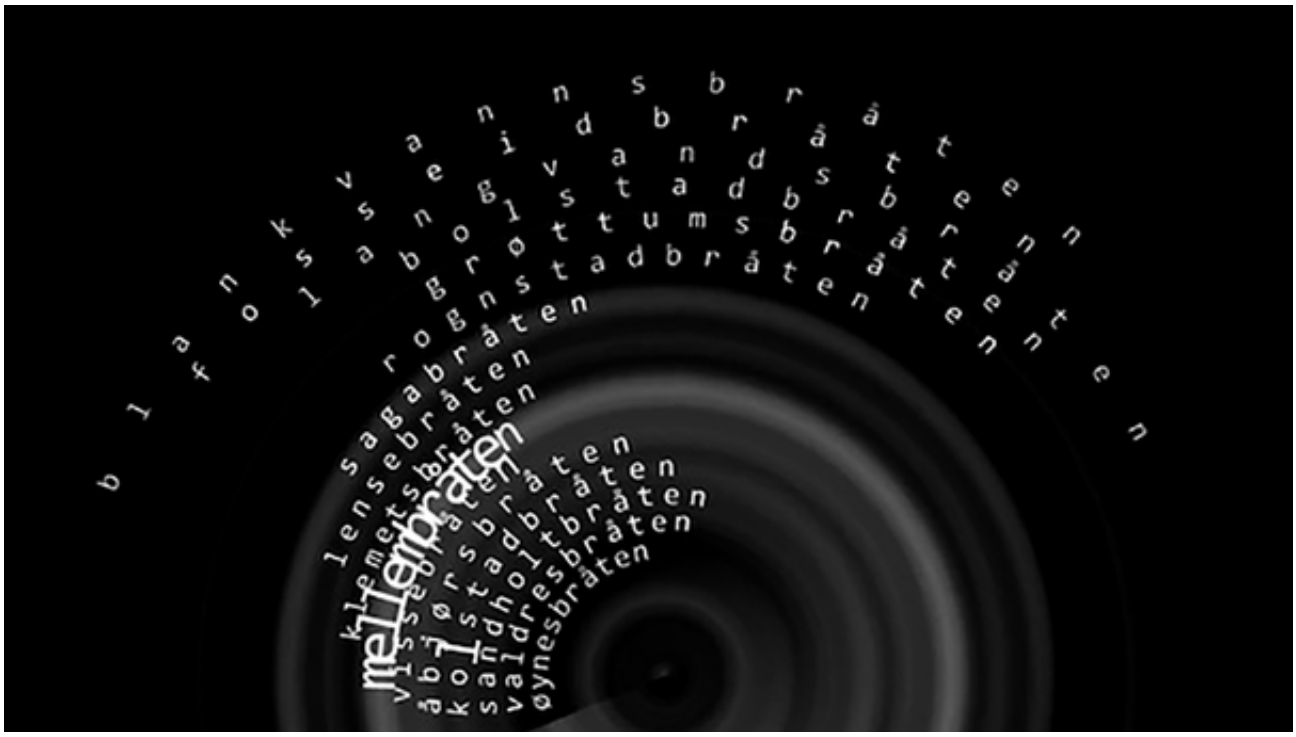
Marchant Grenu (Walking Grainy), Francois Vogel, 2013

The screening now turns to abstract 'landscape' and one of the most minimal, animated poetry filmmakers – Norwegian Kristian Pedersen (see earlier poetry film *The Pipes*). In the poetry film 'Norangsdalen' (2010) http://movingpoems.com/filmmaker/kristian-pedersen/ (from the eponymous poem by Norwegian poet Erlend O. Nodtvedt) about a landslide damming a river in Norangsdalen and flooding a farm and forest, the visuals are surprisingly reflective and abstracted. Pedersen's familiar 'bouncing' boxes of coloured, pale blue and green squares (and spheres) shift to make different patterns, symbolizing the unstoppable change of landscape: 'but grass can swim'.

(No) We, I, Myself and Them? (2017) https://videos.videoformes.com/video/117206 is from the poem 'Massacre' by Chinese author, reporter and critic of the Communist regime Liao Yiw. With film by German digital media artist Christin Bolewski the narrative explores the relationship between the individual and the political landscape. Beginning with 'floating particles' coming towards the viewer, it uses contemporary and historical documentary footage recorded at Tianamen Square. As multiple screens appear (indicating intense surveillance) it is clear some of the images were filmed secretly on a mobile phone, adding another layer of unsettling meaning. The person holding the camera had placed themselves at risk of countermanding the authorities. Overall the film makes us think about state control and human rights, and couldn't have been screened at a more appropriate time with recent events in Hong Kong.

The final film is *Bråten* (2018) https://vimeo.com/250057072 based on Ottar Ormstad's 'telefonkatalogdiktet' (the phone book poem). 'Bråten' means a 'farm that was originally forest cultivated by burning', and in this video poem all the names from one page in the book are recited that end with the term. With video by Russian media artist Yan Kalnberzin and soundscape by Russian composer Taras Mashtalir, text plays games across

the screen, fanning into radiating circles, with a sun-like / burning halo effect, expanding way beyond the confines of the line. Devastated landscape becomes charred remains becomes toponymic name – taxonomic evolution. The voice is deep and slow, and, in some ways, it seductively updates the links between the oral and visually concrete in the first video poem by EM de Melo e Castro Roda Lume (1968) https://www.youtube.com/watch?v=_85kccMsaJA.



Bråten, Ottar Ormstad, 2018.

Conclusion

It seems clear that augmented, virtual, locative, interactive, social and multimedia ways of story making may be less about *telling* stories today and more about creating, co-creating or discovering them (often with variable time constraints); whilst those of us making poetry films traditionally recount and encapsulate (and often combine) narrative forms in a brief, heightened, fixed duration of time. However, artists at MIX are now crossing and combining poetry film with other digital realities such as AR (Mary McDonald), or the old-school 'novel' (myself); whilst leading text-based, code savvy media artists such as Jörg Piringer are straddling all genres, platforms and devices. Regardless of approach, the prevalence of *the personal* (whether as data profile, historical research, political status or for authentic voice and well-being) rose to the surface, in all the presentations. The (human) art of storytelling, and the centrality of the subject in poetry filmmaking, now seem to be able to sit comfortably alongside twenty-first century *systems* of story making. Watch this cyberspace.

With grateful thanks to Professor Kate Pullinger, Lucy English, Dr Amy Spencer and Helen Goodman. For further information see the artists' websites and http://mixconference.org. Please note this abridged version of the longer essay at www.Liberated Words.com has omitted the British Poetry Film Panel and the British Screening by Lucy English.

4. Weimarer Poetryfilmpreis

Die Wettbewerbsfilme

HATE FOR SALE
Animation: Anna Eijsbouts
Text: Neil Gaiman
Niederlande 2017, 2:39 min
Ein Stop-Motion Film über die Welt, in der wir leben. Einer Welt, in der wir Hass sowohl konsumieren, als auch von ihm aufgefressen werden. Der Film erforscht die verführerischen und verlockenden Eigenschaften dieser Emotion und fragt, warum wir uns als Menschen immer wieder auf sie einlassen. / We live in a world in which we consume hate as much as we are consumed by it. This film examines the alluring and tempting qualities of this devouring emotion and why we keep buying into it.

ABOUT LICHT LIGHT
Animation u. Text: Yoonhee Kim/Saebom Kim
Deutschland 2018, 2:40 min
Aus einem Schreibfehler, der durch die Verwirrung zwischen zwei Wörtern und zwei Sprachen – „Licht und light" – hervorgerufen wurde, schrieb Saebom Kim, Filmemacherin, Medien- und Tonkünstlerin, Schriftstellerin und Fotografin, ein Gedicht, welches auf dem Rhythmus und der Phonetik des Englischen und Deutschen basiert. Der Text wurde daraufhin von Yoonhee Kim mithilfe eines besonderen Systems der Neuanordnung von Zeichen in Bilder übersetzt. / About Licht light, has inspired Saebom to create a new poem and sound. From the mistake of writing caused by the confusion between two languages – „Licht and light" –, she wrote the poem based on the rhythm and phonetic of both English and German. The poem was then translated into drawings based on the translation system Yoonhee made for her former artistic practice: each alphabet in the poem is rearranged/positioned on a grid as dot and the lines are drawn between the dots. Furthermore, the sound of the film is based on the algorithm between alphabets and synthesiser-keyboard: for example, A with Do, B with Re and so on.

THE OPENED FIELD
Regie: Helmie Stil
Text: Dom Bury
GB 2018, 4:15 min
Sechs Jungen auf der Suche nach ihrer Identität – das ist die schwierigste Aufgabe. Ein Film von Helmie Stil nach Dom Burys Gedicht „The Opened Field". / Six boys finding their identity, themselves, this is the hardest task. A film by Helmie Stil based on Dom Bury's poem „The Opened Field".

DÜNENMEER
Animation: Nissmah Roshdy
Text: Mario Osterland
Ägypten/Deutschland 2019, 4:10 min
In der Wüste, nahe der Oase Siwa, erlebt ein Reisender Momente der Gleichzeitigkeit verschiedener Kulturen und historischer Epochen, als er sich fragt, ob seine Reise vorherbestimmt war. / In the desert near the Siwa Oasis a traveler experiences moments of simultaneity between different cultures and historical eras when he wonders if his journey was predetermined.

HERMANA (SISTER)
Animation u. Text: Lucia Martínez
Kolumbien 2019, 2:07 min
Um die Beziehung zwischen Kolumbien und Venezuela besser zu verstehen, müssen wir die Ursache des gegenwärtigen Migrationsphänomens verstehen. Als sich bewaffnete Konflikte in Kolumbien zuspitzten, wanderten viele der kolumbianischen Bürger*innen nach Venezuela aus. Jetzt, Jahre später, kehren dieselben Kolumbianer*innen mit ihren Familien, die von der wirtschaftlichen und politischen Situation betroffen sind, und zahlreichen venezolanischen Bürger*innen, die in Kolumbien Zuflucht suchen, in ihr Land zurück. Die collagenartige Animation „Hermana" ist allen venezolanischen Migrant*innen gewidmet, die unter dieser schwierigen Situation gelitten haben und leiden. / To better understand the relationship between Colombia and Venezuela, we must know the cause of the current migration phenomenon. When the armed conflict was strongest in Colombia, many of the Colombian citizens migrated, displaced, to Venezuela. Now, years later, these same Colombians are returning to the country with their families, displaced by the economic and political situation, along with numerous Venezuelan citizens who seek refuge in Colombia. This collage animation is dedicated to all the Venezuelan migrants who have suffered and suffer from this hard situation.

THE RIGHT TO FALL APART
Animation: Rika Tarigan
Text: Yara Mahmoud Ahmed
Ägypten/Deutschland 2019, 3 min
„The Right to Fall Apart" ist ein experimentell künstlerischer Kurzfilm, welcher versucht, die Mühen eines mit Depression und Sorgen beladenen Körpers darzustellen. Er erforscht, wie wir uns durch die Schwere von emotionaler und mentaler Unruhe navigieren. Durch Intensität belastet, versucht der Protagonist in eine erfundene Oase der Worte, Sprache und Bilder zu entfliehen. / An experimental short poetry film that attempts to depict the struggles of a body encumbered with depression and anxiety. It explores how we navigate the heaviness of emotional and mental distress. Burdened by intensities, the protagonist tries to escape to an imagined haven of words, language and images.

YOU WIPE YOUR LIPS, I DO TOO
Regie/Animation: Bianca Caderas
Text: Norwin Tharayil
Deutschland 2019, 3:55 min
Verlassene Spielplätze, Bäume und Staubsauger. Koiteiche. Kniebeugen. Eine visuelle und poetische Auseinandersetzung mit Melancholie und Liebe in unruhigen Zeiten. / Deserted playing fields, trees and vacuum cleaners. Koi ponds. Squats. A visual and poetic exploration of melancholy and love in the time of restlessness.

LEISURE
Regie: A D Cooper
Text: W H Davies (1871–1940)
GB 2018, 2:26 min
Das Gedicht „Leisure" ist 2018 noch genauso treffend wie im Jahr 1911, als es der Walisische Dichter W H Davies (1871–1940) schrieb. London ist eine pulsierende internationale Metropole, in der Pendler-„Zombies" auf Leute treffen, die sich nicht von ihren Handys und Tablets lösen können. Sie sind zu beschäftigt, um innezuhalten und zu schauen. /„Leisure" is as apposite in 2018 as it was in 1911 when it was written by Welsh poet W H Davies (1871–1940). London is a bustling international metropolis, where commuter „zombies" are matched by the folks addicted to every moment on their cell phones and tablets. They are too busy to stop and stare.

MOMENTS
Animation: Susanne Wiegner
Text: Robert Lax (1915–2000)
Deutschland 2019, 6:19 min
Der Film basiert auf einem Gedicht von Robert Lax, einem der wichtigsten Vertreter der minimal poetry in den USA und dem für ihn typischen vertikalen Schriftbild. Momente, die wir kaum noch wahrnehmen, da wir diese Zeit ganz automatisch mit dem Blick auf unser Smartphone überbrücken. / The film is based on a poem by Robert Lax and describes in meditative images a „meaningless" moment in the city, it could be the waiting for the next bus. Moments that we barely notice, as we are used to bridge this time with a glance at our smartphones.
Uraufführung | Première

HIATUS
Regie: Vivian Ostrovsky
Text: Clarice Lispector (1920–1977)
Brasilien 2018, 6:20 min
Die Protagonistin dieses Films ist die zurückhaltende, introspektive ukrainische-brasilianische Schriftstellerin Clarice Lispector. Dieser basiert auf einem einzigen TV-Interview, das erst nach ihrem Tod ausgestrahlt wurde. Die Dinge, die sie im Interview von 1977 sagt, sind immer noch äußerst relevant und vermitteln ein Gefühl des „Dazwischenseins", welches ich selbst in diesen Tagen spüre. (Vivian Ostrovsky) / The protagonist of this film is the reclusive, introspective Ukranian-Brazilian writer Clarice Lispector (1920–1977). It is based on a single TV interview broadcast only after her death. What she says in the 1977 interview is still very pertinent and corresponds to a feeling of „in-betweenness" which I myself feel today. (Vivian Ostrovsky)

ABSENCE
Animation u. Text: Alex Goddard
GB 2018, 1:12 min
Eine Geschichte von Herzschmerz und einer großen Schlange. /A story of heartbreak and a big snake.

VITILIGO
Regie: Soraya Milla
Text: Gioia Kayaga
Frankreich 2018, 6:30 min
Aus vermischten Kulturen abzustammen, bedeutet, oftmals, Phasen des Zweifelns zu durchleben. „Vitiligo" lädt den Betrachter ein, die Vorstellungswelt zweier Frauen zu erleben, die beide ihr äußeres Erscheinungsbild infrage stellen. / „Being from mixed cultures means going through constant waves of doubt." „Vitiligo" invites you to experience the mindspace of two women, both plunged deep in an internal questioning of their external appearance.

COMPRESSION
Regie u. Text: Noémie Letu
Kanada 2018, 4:23 min
Weit entfernt von der idealen Vision, die sie erwarten sollte, erzählt Compression die Geschichte einer Frau, die sich mit den Mutationen ihres Körpers und ihrer Identität während der Schwangerschaft auseinandersetzt. / Far from the ideal version she was told to expect, Compression tells the story of a woman grappling with the mutations of her body and identity during pregnancy. A short film made with archival footage from the National Film Board of Canada.

DER WANDERER
Regie: Anatol Schuster
Inspiriert von Gedichten der deutschen Klassik und Romantik
D 2017, 7:20 min
Ein Mann wandert quer durch Deutschland, um seine Tochter kennenzulernen. Eine kontemplative Reise und Reflexion über die Befindlichkeit des Landes. / A young man hikes across Germany to meet his daughter. A contemplative journey and reflection on the state of the country.

KÖNIGREICH 0:49 / KINGDOM 0:49
Regie: Daniel Cindric
Text: Alexander Gumz
D 2018, 2:25 min
Still im Schall der Nacht, ein Film über ausgelebte Orientierungslosigkeit, ohne klarem Ziel; mit Ende. Gesprochen von Alexander Gumz. / Silent in the sound of the night, a film about lived disorientation, without a clear goal; but with an end. Spoken by Alexander Gumz.

»Das Sichtbare in den Dienst des Unsichtbaren zu zwingen, das macht das Leben des Dichters aus.«

- Marina Zwetajewa -

Weimarer Poetryfilmpreis
Ein Rückblick aus der Sicht des Praktikanten

Benjamin Löber

Aline Helmcke, Ana Vallejo und Guido Naschert

Mitte Mai 2019 bekam ich durch einen Praktikumsplatz bei der *Literarischen Gesellschaft Thüringen* unverhofft die Möglichkeit, den 4. Weimarer Poetryfilmpreis organisatorisch zu begleiten. Mein Erfahrungsschatz im Bereich Kulturmanagement war denkbar klein und auch der Begriff »Poetryfilm« hatte bis dato noch nicht wirklich meine Wege gekreuzt. Da ich jedoch hier und da bereits über Filme vieler Art geschrieben hatte und auch das Feld der Poesie mir, so meine vorsichtige Annahme, durch mein nunmehr 3-jähriges Literaturwissenschaftsstudium nicht komplett fremd war, blickte ich dem Ganzen neugierig entgegen. Nachdem ich in den Wochen vor der Veranstaltung auch noch die halbe Weimarer Innenstadt gekonnt und effizient mit den gelb-grünen Plakaten beklebt hatte, war meine Vorfreude deutlich spürbar. Ich las mich ein, machte mich zumindest mit *Maya Deren* vertraut und schaute mir viele der für den Preis nominierten Werke im Voraus an. Außerdem stieß ich während meiner Recherche auf *Tom Konyves*, einen der Pioniere und prägenden Theoretiker des Begriffs »Videopoetry«. Nur wenige Tage später sollte ich ihn bei einer Zigarette persönlich kennenlernen.

»You are doing well. The intern does not talk.« waren einige der ersten Worte, die ich von ihm zu hören bekam, nachdem ich mich in einem Gespräch zwischen ihm und meiner Chefin *Sigrun Lüdde* höflich im Hintergrund gehalten hatte. Nun gut, dachte ich, so bleibt mehr Zeit zum Beobachten und Ausarbeiten meiner persönlichen Perspektive auf das Wochenende des 4. Weimarer Poetryfilmpreises.

Ein Freitag im späten Mai. Ein wolkenloser Himmel gelegen über Temperaturen, die sich im ersten Moment nicht nach Kino anfühlen. Trotzdem sammeln sich langsam die ersten Besucher*innen im noch kühlen Vorraum des Lichthauses, bilden kleine Gruppen und halten zusammengerollte Programmhefte in Händen, deren Gelenke seit kurzem mit einem hellgrünen Papierband geschmückt sind. Um kurz nach 15 Uhr sind fast alle Sitze des dritten Saals hinter dem kleinen Empfangsraum besetzt. Auch die Sofas im vorderen Bereich. Im Sonnenlicht, das sich in kleinen Streifen durch die schmalen Lücken des großen Holztors rechts neben der Leinwand drückt, ist staub zu erkennen. Angeregtes Gemurmel in stehender Luft. Langsam verstummt das Publikum und das Spektakel wird feierlich eröffnet.

Mit der Unterschrift *Fokus Iberoamerika* legt das diesjährige Festival neben dem Screening der nominierten Wettbewerbsfilme, einen Schwerpunkt auf die spanischsprachige Videopoesie. Que conveniente, denke ich mir als spanischlernender Mensch und lasse mich einstimmen durch die Filme aus Spanien und Lateinamerika, durch das letzte Gedicht von Samuel Beckett (Qué palabra), durch die Unmöglichkeit, Steine mit Messern durchzuschneiden und poetischen Nahaufnahmen im Prozess des Kuchenbackens. Als die Leinwand schwarz bleibt, fällt es mir schwer, das Gesehene einzuordnen. Dieses Gefühl wird mich das ganze Wochenende über begleiten. Ein Gefühl, dass sich innerhalb dieser kurzen Filme irgendetwas reibt und ins Verhältnis tritt, dass Text und Filmbilder in Austausch treten, ohne sich je ›nur‹ abzubilden oder sich gegenseitig zu adaptieren.

Benjamin Löber

Einige konkretere Perspektiven auf den Poetryfilm und auf Eckpunkte des historischen Diskurses lerne ich im Zuge des Colloquiums am Morgen des zweiten Festivaltages kennen. Erneut sind die Temperaturen in Weimar schnell auf über 30 Grad gestiegen, und während ich erstaunlich ausgeschlafen die Technik bediene, referiert *Thomas Zandegiacomo Del Bel*, Leiter des Berliner ZEBRA Poetryfilm Festivals, im Obergeschoss der Eckermann Buchhandlung über die Avantgarden des Genres. Kurz darauf begleiten wir *Theresia Prammer*, Essayistin und Übersetzerin, in die Gedankenwelt von *Pier Paolo Pasolini* und das Obsessive seiner Kino-Poesie. Trotz eisgekühltem Orangensaft stehen mir nach der kurzen Pause bei *Tom Konyves*' Vortrag die Schweißperlen auf der Stirn. Einige der von ihm für den Vortrag ausgewählten Videos wollen nicht abgespielt werden, und mit zunehmender Hektik versuche ich, wenigstens ein paar der Videobeispiele auf dem Laptop zum Laufen zu bringen. Mit durchwachsenem Erfolg. The intern, not so silent anymore, apologizes.

Letztendlich geht die Sache glimpflich aus, der Text wird später samt aller Videos auf der Seite des Poetryfilmkanals veröffentlicht, und nach den Anmerkungen *Guido Nascherts* zu *Konyves'* Vortrag verlagert sich die kleine Gruppe an Festivalbesucher*innen zurück in die kühlen Räume des Lichthauses. Ich selbst widme mich in den Pausen des Festivals der Dokumentation durch Fotografie, traue mich hier und da ein paar Worte Spanisch zu sprechen und halte den Instagram Accounts des Poetryfilmkanals aktiv. Social Media Management. Die Menschen müssen auf dem Laufenden gehalten werden.

Bevor dem Publikum am Abend dieses Samstags schließlich die nominierten Filme vorgeführt werden, stehen zwei Sonderprogramme auf dem Spielplan. Die »Backup and Beyond Preview« beinhaltet eine Auswahl an kolumbianischen Kurzfilmen, das darauffolgende Screening besteht aus Werken, die im Rahmen des »lab/p – poetry in motion – German-Egypt poetry film projects« entstanden sind. Während die Gäste für den Genuss dieser Bilder wieder in Saal 3 verschwinden, mache ich für den näher rückenden Höhepunkt des Festivals letzte Besorgungen in der Stadt.

Als ich kurz vor 18 Uhr zurückkomme, sind die Sonderprogramme gerade ausgelaufen. Die Stimmung im kleinen Innenhof ist ausgelassen, die Mittagshitze hat sich verflüchtigt. Alles verschiebt sich ein wenig nach hinten, so ist das bei Festivals, kommentiert *Guido Naschert* mit einem Schulterzucken kurz bevor wir in den Saal gehen. Mit angenehmer Anspannung und last-minute Blumenstrauß sitze ich in einem der roten Sitze und warte auf den Beginn der Preisverleihung. Die Zeremonie wird durch eine Performance der galizischen Dichterin

Die Jury. Sonja Hofmann, Belén Montero und Timo Berger

und Produzentin Celia Parra eingeleitet. Sie liest Texte aus ihrem Gedichtband *Pantallas/Bildschirme* vor, während sich auf der Leinwand hinter ihr Ebene für Ebene mit Wörtern füllt und uns die permanente Gegenwart des Digitalen, der Pixel vor Augen führt.

Es dauert ein wenig bis der Applaus verebbt, aber schließlich verdunkelt sich der Saal und die nominierten Filme werden abgespielt. Es ist eine Auswahl an Werken wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten. Wir sehen Scherenschnitte und Koiteiche, Anakondas und Wörter, deren einzelne Buchstaben sich zu Linien verdichten, um die Unterschiede zwischen Sprachen zu visualisieren. Wir sehen Räume sich zusammenziehen und wandern durch Schluchten von Plattenbauten vor pechschwarzem Hintergrund. Begleiten Wandernde und Wachsende. Wir reisen mit dem Geist der deutschen Romantik im Hinterkopf durch animierte Dünenmeere, durch Fotostrecken Berliner Partynächte und ein London voller Uhren. Im Strudel dieser Eindrücke vergesse ich oft, meine Wertungen auf den kleinen Zettel einzutragen, der allen Zuschauenden vor der Vorführung zur späteren Ermittlung des Publikumspreises in die Hand gedrückt worden ist. Die kurze Pause vor der Bekanntgabe der preistragenden Filme ist sehr angenehm. Die meisten Menschen bleiben sitzen, ein Kurzfilmprogramm ist in vielerlei Hinsicht fordernder für die Augen und das Gehirn als ein zusammenhängender Langfilm. Begleitet von stehenden Ovationen werden schließlich die prämierten Werke bekanntgegeben. Bereits vor dem Festival habe ich es mir schwer vorgestellt, diese Mischung aus Techniken und Themen irgendwie zu kategorisieren. Ganz zu schweigen davon, aus ihnen den vermeintlich besten Film auszuwählen.

Erstmals wurde dieses Jahr eine Unterscheidung zwischen Video und Animation von der Jury vorgenommen, woraus sich zwei Auszeichnungen ergeben haben. Der Preis für das beste Video wird an HIATUS verliehen. In diesem Film setzt sich die

Band Maní - Lateinamerikanische Rhytmen

Regisseurin *Vivian Ostrovsky* mit einem Interview der brasilianischen Schriftstellerin *Clarice Lispector* auseinander. THE RIGHT TO FALL APART, ein buntes und doch beklemmendes Werk der Animationskünstlerin *Rika Tarigan*, gewinnt den Preis für den besten Animationsfilm, und die Special Mention geht an THE OPENED FIELD, produziert von der letztjährigen Jurypreisgewinnerin *Helmie Stil*. Im richtigen Moment bringe ich den Blumenstrauß auf die Bühne und verschwinde schnell wieder mit einem kurzen Grinsen Richtung Publikum. Zu meiner Freude gewinnt anschließend die wunderbare Scherenschnittparabel HATE FOR SALE der Niederländerin *Anna Eijsbouts* den Publikumspreis.

Gegen 21 Uhr ist die Zeremonie und der offizielle Teil des Tages beendet. Morgen früh wird als letzter Programmpunkt in der ACC Galerie VERSES AND FRAMES gezeigt. Das Werk von *Belén Montero* und *Celia Parra* ist die erste Dokumentation weltweit, die sich überhaupt mit dem Phänomen der Videopoesie beschäftigt. Sie wird das Festivalwochenende abrunden.

Für mein Gefühl jedoch ist das Spektakel bereits an diesem Abend vorbei und einiges an Anspannung fällt von mir ab. Mit den Klängen der lateinamerikanischen Band *Maní* im Hintergrund sitze ich mit einer kleinen Gruppe Menschen im Hinterhof des Lichthauses, mittlerweile ist es dunkel geworden und meine Erschöpfung plötzlich sehr präsent. Während ich später Richtung Bahnhof fahre, schwirrt das Gesehene der letzten Tage immer noch in meinem Kopf umher.

Das Genre des Poetryfilms, soweit seine Historie auch zurückreicht, besetzt nach wie vor eine Nische, die hier in dieser kleinen Thüringer Stadt von einer engagierten Gruppe von Menschen gefeiert wird. Er ist für mich nach wie vor weder verfilmte Lyrik noch nur experimentelles Kino. Er setzt sich mit sich selbst auseinander und nutzt dafür eine Lücke zwischen Sprache, Text und Bild. Immer deutlicher wurde mir im Verlauf der vergangenen Wochen bewusst, dass genau dieses Undefinierbare, das Ungreifbare dieses Genre ausmacht. Etwas ist ständig in Bewegung, dynamisch und neu auslotend. Da existiert kein normatives, statisches Gebilde. Möglicherweise legt sich *der* Poetryfilm gerade deswegen passgenau in den Geist unserer Zeit. Wenn Ideologien und Einteilungen in schwarz und weiß wiedererstarken, wenn sich Fronten unterschiedlicher Wertesysteme verhärten und Diskussionen abebben, ist der Poetryfilm als Kunstform eine subtile aber kraftvolle Antithese, die von Kommunikation und Austausch getragen wird und das Potential hat, diese beiden Vorgänge und ihre Relevanz immer wieder neu sichtbar zu machen.

6. Weimarer Poetryfilmpreis

Durch ihren Wettbewerb »Weimarer Poetryfilmpreis« suchen die Literarische Gesellschaft Thüringen e. V. (LGT) und der Weimarer Animation Club nach innovativen Poesiefilmen. Teilnehmen können Filmemacherinnen und -macher aller Länder und jeden Alters mit maximal drei Kurzfilmen, in denen Film und Lyrik auf innovative Weise aufeinander bezogen werden. Die eingereichten Filme sollen nicht länger als 10:00 min und seit 2018 produziert worden sein.

Gefördert wird das Projekt vor allem von der Kulturstiftung des Freistaats Thüringen und der Stadt Weimar. Der Wettbewerb ist Teil der »Internationalen Thüringer Poetryfilmtage«.

Aus allen Einsendungen wählt eine Programmkommission die Filme für den Wettbewerb aus. Eine dreiköpfige Jury kürt während des Festivals die Gewinner des Jurypreises (Beste Animation, 1200 €; Bester Realfilm, 1200 €). Außerdem wird im Rahmen des Programms ein Publikumspreis von 250 € vergeben.

Termine
1. November 2020 – Beginn der Ausschreibung
31 Dezember 2020 – Earlybird
31. Mai 2021 – Einsendeschluss
16. Juli 2021 – Bekanntgabe der Nominierungen
25. September 2021 – Preisverleihung

8. Internationaler Wettbewerb der Goethe-Gesellschaft
Goethe-Gedichte im Poetryfilm

Verschiedene Publikationen der letzten Zeit haben bewiesen, dass Goethes Gedichte auch im 21. Jahrhundert noch auf große Resonanz stoßen können. Zweifellos gilt dies für Literatur und Literaturwissenschaft, aber trifft es auch auf andere Diskurse und Medien der Gegenwart zu – den Film etwa und namentlich das relativ neue Format des Poetryfilms?

Um das herauszufinden, schreibt die Goethe-Gesellschaft Weimar anlässlich ihrer 87. Hauptversammlung in Kooperation mit den Internationalen Thüringer Poetryfilmtagen einen

6th Weimar Poetry Film Award

Through the Weimar Poetry Film Award the Literary Society of Thuringia and the Weimar Animation Club are looking for innovative poetry films. Filmmakers from any nation and of any age are welcome to participate with up to three short films of up to 10:00 mins, which explore the relation between film and written poetry in an innovative, straightforward way. Films that are produced before 2018 will not be considered.

The competition »Weimar Poetry Film Award« is financed by Kulturstiftung des Freistaats Thüringen and the City of Weimar. The competition is part of the »International Poetry Film Festival of Thuringia«.

From all submitted films selected for the festival competition three Jury members will choose the winner of the main awards (Best Animation, 1200 €; Best Video, 1200 €). Moreover, an audience award of 250 € will be awarded.

Dates & Deadlines
November 1, 2020 – Opening Date
December 31, 2020 – Earlybird
May 31, 2021 – Regular Deadline
July 16, 2021 – Notification Date
September 25, 2021 – Award Ceremony

8th International Competition of the Goethe Society
Goethe poems in poetry film

Various recent publications have proven that Goethe's poems can still receive a strong response in the 21st century. This is undoubtedly true for literature and literary studies. However, does it also apply to other contemporary discourses and media – film, for example, and especially the relatively new poetry film format?

Wettbewerb aus, bei dem es – erstmals – darum gehen soll, den besten auf einem Goethe-Gedicht beruhenden Poetryfilm auszuzeichnen. Jedes der über 3000 Gedichte Goethes kann dabei zum Ausgangspunkt genommen werden, auch in Übersetzung. Auf welche Weise Goethes Gedichte adaptiert werden, bleibt den Teilnehmerinnen und Teilnehmern freigestellt, nicht-illustrierende Beiträge sind aber ausdrücklich erwünscht.

Teilnehmen können Filmemacherinnen und -macher aller Länder und jeden Alters. Die eingereichten Filme sollen nicht länger als 10 Minuten dauern und seit 2018 produziert worden sein.

Einreichungen sind ab dem 01. November 2020 über www.filmfreeway.com/Goethe_Poetryfilm oder per Sichtungslink an mandy.wagner@uni-leipzig.de möglich.

Einsendeschluss ist der 31. März 2021.

Bitte fügen Sie knappe Informationen zu Ihrer Person und Ihrem Werdegang bei.

Über die eingereichten Arbeiten befindet eine Jury unter dem Vorsitz Nora Gomringers. Die Entscheidungen der Jury sind unanfechtbar; der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

Es sollen folgende Preise vergeben werden:
1. Preis: 1000,- € plus dreijährig kostenfreie Mitgliedschaft in der Goethe-Gesellschaft
2. Preis: 500,- € plus dreijährige kostenfreie Mitgliedschaft in der Goethe-Gesellschaft

Die Preise werden am 27. Mai 2021 im Rahmen der 87. Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar an die Preisträgerinnen und -träger verliehen. Die Videos werden bei dieser Gelegenheit gezeigt.

Alle Einreichungen für diesen Wettbewerb gelten zugleich als Einreichungen für den Weimarer Poetryfilmpreis der Internationalen Thüringer Poetryfilmtage.

Bei Rückfragen wenden Sie sich bitte an Mandy Wagner unter mandy.wagner@uni-leipzig.de.

GOETHE-GESELLSCHAFT IN WEIMAR
GEGRÜNDET 1885

To find out, the Goethe Society Weimar is launching a competition for its 87th Annual General Meeting, in cooperation with the International Poetry Film Festival of Thuringia, which – for the first time – will award the best poetry film based on a Goethe poem. Each of the more than 3000 poems by Goethe can be used as a starting point, also in translation. Participants are free to choose how Goethe's poems are adapted, but non-illustrative contributions are expressly welcome.

Filmmakers from any nation and of any age are welcome to participate with a short film of up to 10 mins. Films that are produced before 2018 will not be considered.

Entries can be submitted from November 1, 2020, via www.filmfreeway.com/Goethe_Poetryfilm or a viewing link to mandy.wagner@uni-leipzig.de.

The deadline to submit entries is March 31, 2021.

Please include brief information about yourself and your background.

A jury chaired by German poet Nora Gomringer will decide on the submitted works. The decisions of the jury are final and cannot be appealed; no legal recourse is possible.

The following prizes will be awarded:
1st prize: 1,000 € and three years of free membership in the Goethe Society
2nd prize: 500 € and three years of free membership in the Goethe Society

The prizes will be presented to the winners on May 27, 2021, at the Goethe Society's 87th Annual General Meeting in Weimar. The videos will be shown on this occasion.

All submissions for this competition are also considered entries for the Weimar Poetry Film Award of the Thuringian International Poetry Film Festival.

For further information, please contact Mandy Wagner at mandy.wagner@uni-leipzig.de.

»Je hartnäckiger ein poetischer Text sich einer Verfilmung widersetzt ..., desto näher rückt für die Filmemacher*innen die entscheidende Frage, was für sie *im Film* eigentlich ›Poesie‹ heißen soll.«

- Thomas Bauermeister -

Cadence: Video Poetry Festival

Rana San and Chelsea Werner-Jatzke

Cadence: Video Poetry Festival, presented by Northwest Film Forum in Seattle, Washington, programmed in collaboration with Seattle author Chelsea Werner-Jatzke and artist Rana San, is a series of screenings, workshops, and discussions on the genre of video poetry, during National Poetry Month.

The festival approaches video poetry as a literary genre presented as visual media that makes new meaning from the combination of text and moving image. Featuring screenings, an artist residency, generative workshops for youth and adults, and juried awards, Cadence fosters critical and creative growth around the medium of video poetry.

In April 2020, Cadence celebrated its third trip around the sun by presenting work by 80 artists from 20 countries over 5 days, all online.

Rana San and Chelsea Werner-Jatzke,
Cadence: Video Poetry Festival Co-Directors introduce a virtual showcase

Partners in crime

Chelsea and Rana were colleagues and friends long before Cadence was born, our friendship anchored by a shared pursuit of adventure, affinity for open bodies of water, and reliable Virgo nature. Chelsea is a writer exploring the liminal spaces of the literary arts and her interest in how words are experienced has led to solo work and collaborations with artists across media to create gallery installations, classical music performances, broadsides, karaoke, and video poetry. Rana's creative practice melds dreamwork, written word, body in motion, video poetry, and analog photography. She's interested in the ways we relate to ourselves, each other, our surroundings, the unknown, and the new meanings that are made in spaces where artistic mediums meet. Together, our interests and passions manifested in the creation of a new collaboration we called Cadence.

Three years young

We first floated the idea of starting a video poetry festival at NWFF in late 2017. The Forum is an independent film and arts space centering multidisciplinary programming rooted in community, so it seemed like a natural fit. At that time, Rana had just begun her tenure at NWFF and Chelsea, in attempting to find an outlet for her first video poem, was finding that the large majority of video poetry festivals were international. Excited by the prospect of creating a platform for exhibiting video poetry in our region and beyond, we teamed up to begin our research, brainstorm festival titles, and reach out to potential collaborators. Seattle is a UNESCO City of Literature with

Still from winner of Northwest Artist Award: Still Life with Small Objects of Perfect Choking Size by Erin Lynch & Keetje Kuipers

Still from winner of Best in Show Award: Sue Sada Was Here by Cindy Mochizuki

a tight-knit filmmaking community, it felt important to offer a space for this hybrid genre to shine on its own.

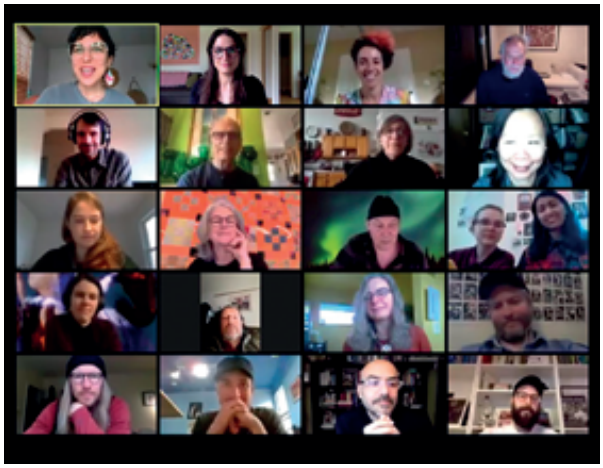
More than a film fest

As we dipped our toes in the first year, the festival featured two screenings, a generative workshop, and a panel discussion on the history and definition of video poetry with local poets, scholars, and Tom Konyves, Canadian video poetry pioneer and author of the 2011 *Videopoetry: A Manifesto*. Year two was an exponential expansion, hosting an artist-in-residence, youth and adult workshops, regional touring packages, and screenings co-curated with local arts organizations and international festivals.

Poetic pivot

NWFF closed the theatre in March to curb the pandemic and it quickly became clear our physical space would remain dark for a while. Committed to engaging audiences and championing media arts through this difficult time when so many artists were losing platforms for exhibition, within days of the closure, the Forum had created a system for online screenings. Our final film selections for Cadence 2020 and decision to expand to 5 themed screenings along with a street-facing installation in downtown Seattle took place in the moments preceding the Stay-at-Home order—Chelsea was the last person Rana visited in person before quarantine became a reality. During that meeting we were making final film selections for the festival, originally designed to have three screenings. We were struggling because of the volume of quality work that we loved and wanted to feature but the theater was booked with other films and programs. We discussed the likelihood that the festival would move online and decided to make the decision to go virtual so that we could expand the number of screenings without the constraints of the physical screening space and in this way, represent many more artists who we know are struggling during quarantine. Ultimately Seattle governor Jay Inslee's "Stay Home, Stay Healthy" directive meant the festival had to be virtual or canceled. The youth and adult video poetry workshops, as well as the artist-in-residence components of the festival did have to be postponed.

In order to secure permission to present a virtual Cadence, we wrote personal messages asking filmmakers to consider showcasing their work in this new online festival format, leading with the steps we were taking to ensure the integrity of their work. Much to our delight, artists were equally eager to keep the festival alive and present their video poems in this way.



Capture from Cadence: Video Poetry Festival artist talk

For exhibition, we created private Vimeo showcases for each screening, embedded on the corresponding website listings for viewing. Full priced festival passes were available, while pricing for each individual showcase was $0-25 sliding scale pay-what-you-can to keep it accessible and support NWFF through the closure. Registrants received the link and password 30 min prior to the screening, and the showcases were each active for 24 hours to ensure access across time zones. Passwords were deactivated at the end of the screening, so in some ways, the experience was similar to that of showing up to a theatrical screening, albeit in our home theatres.

Stay home, staying connected

We're delighted by the depth of human connection our festival achieved this year despite being confined to a virtual space, which often feels like the antithesis of intimacy. One goal of Cadence: Video Poetry Festival is to further artistic dialogue around the medium, something we were concerned would not take place as deeply this year with our youth and adult workshops and artist residency being postponed. In the end, shifting online actually allowed us to include more of the amazing video poem submissions and, in an extension of Northwest Film Forum's public series of virtual talks, the festival facilitated a Zoom conversation with 27 of the artists from all over the world.

During Cadence [Online], we connected deeply with people we never would have otherwise met, received festival feedback written in poetic verse, and sold more festival passes, with more viewers purchasing tickets at the $25 level than the $20 level and audiences tuning in from around the world and across all US time zones. More people were able to watch the screenings than ever before. Five video poetry screenings in Seattle may have oversaturated the local audience for this unique medium. But five screenings for the artists, their friends and family, and video poetry enthusiasts from all over the globe to tune in proved to be sought after and truly appreciated.

We are devastated by the worldwide pandemic threatening the wellbeing of so many, and in our search for silver linings, encouraged by our artistic community's resilience—coming together to further dialogue and deepen alliances through media. The interaction and engagement unique to the constraints of quarantine has been inspiring, but it is the video poems themselves, available to more viewers than ever before, that truly thrill us. Whatever the medium for viewing, Cadence will continue to grow and adapt to support the generation and exhibition of new video poetry in the region and beyond.

5. interviews

Cecilia Traslaviña

Foto: Mateo Pérez

Interview mit Cecilia Traslaviña

Wie war dein Eindruck vom Poesiefilmpreis in Weimar?

Es war für mich wirklich erstaunlich, dieses Genre auf eine so dichte Art und Weise zu ›entdecken‹ und sein Brodeln und seine Dynamik zu erleben. Ich war sehr beeindruckt, wie das Publikum auf die Filme reagierte. Ich hatte überdies großes Glück, dass neben dem Festival auch das 100-jährige Bestehen des Bauhauses gefeiert wurde, was dazu beitrug, dass die Atmosphäre in der Stadt noch inspirierender war. Besonders glücklich war ich über die Möglichkeit, mit den Festivalgästen und im Allgemeinen mit den anwesenden Leuten sprechen zu können.

Was war dein Lieblingsteil im Festivalprogramm?

Zuallererst die Auswahl der Wettbewerbsfilme wegen ihres breiten Blicks auf das Genre; dann waren die Gespräche und Diskussionen sehr interessant und bereichernd insbesondere für jemanden wie mich, der sich nicht so intensiv mit dem Poesiefilm beschäftigt hat. Ich mochte es, etwas zu sehen, was ich immer sehr geschätzt habe: die starke Beziehung zwischen Animation, die mein Arbeitsfeld ist, und Lyrik. Ich konnte einige meiner Ideen bestätigen, sie kontrastieren und mir neue Fragen zu diesen Beziehungen stellen.

Cual fue tu impresión del Poetry Film Award en Weimar?

Para mi fue realmente sorprendente ›descubrir‹ este género de una manera tan cercana, y ver y experimentar su efervescencia y dinamismo. Me impresionó mucho cómo el público reaccionaba frente a las películas. Además fui muy afortunada ya que, además del festival se celebraban los cien años dela Bauhaus y esto contribuyó a que el ambiente en la ciudad fuera aún más inspirador. Otra cosa que encontré muy afortunada es que pude conversar con los invitados especiales y en general con la gente.

Cuál fue tu parte favorita del Poetry Film Award?

Primero que todo la selección de películas por su amplia mirada al género, las charlas y discusiones que se abrieron fueron muy interesantes y enriquecedoras, especialmente para alguien como yo que no está sumergida en el medio del Poetry Film. Me encantó ser testigo de algo que siempre he valorado, la relación tan potente entre la animación, que es mi campo de trabajo, y la poesía, pude ratificar algunas de mis ideas, contrastarlas y de alguna manera, hacerme nuevas preguntas sobre estas relaciones.

In Weimar wurde ein Blick auf den Poetryfilm in Lateinamerika geworfen. Kannst du uns einen Eindruck von der Auswahl geben, die du gesehen hast?

Mir hat es gefallen zu sehen, was in unserer Region produziert wird. Der Fokus Iberoamerica brachte sehr unterschiedliche Filme zusammen. Ich fand, dass es eine interessante Vielfalt zu betrachten gab. Obwohl es keine sehr große Auswahl war, berichtete sie über unsere Rhythmen, Kadenzen und Phantasien und bewirkte, dass man Lust bekam, mehr sehen zu wollen.

Wie sehr ist deiner Meinung nach der Poetryfilm in Lateinamerika bekannt?

Nun, wenn ich aus meinem Umfeld heraus spreche, ist er ziemlich unbekannt. Aufgrund meiner Erfahrungen mit dem Poetryfilmpreis habe ich mich sehr für das Genre interessiert und versuche nun Autoren zu entdecken; es hat jedoch mich Arbeit gekostet, Informationen im Internet zu finden. In der Regel findet man Gedichtlesungen oder Gedichte von bekannten Autoren, die mit ein paar Bildern illustriert wurden, ohne jedoch eine Idee von Videopoesie zu verfolgen.

Was denkst du nach deinem Aufenthalt in Weimar über das Potential des Genres in Lateinamerika, insbesondere in Kolumbien?

Nun, ich denke, es ist sehr groß. Es gibt mehrere Poesiefeste, Literaturinstitute und kreatives Schreiben. Ich denke, es könnte eine gute Nische sein, in der sehr interessante Dinge entstehen können, man muss aber das Genre und all seine Ausdrucksmöglichkeiten bekannter machen. Zumal es noch eine etwas eng gefasste Vorstellung davon gibt, dass sich Film-Poetry oder Video-Poetry darauf beschränken, einen poetischen Text mit Bildern ›nachzuahmen‹.

Welche Erfahrungen hast du nach deiner Rückkehr aus Weimar mit deinen Studenten in Bogotá zum Thema Poetryfilm gemacht? Was ist passiert? Welche Überraschungen hattest du?

Wenn ich die Frage richtig verstehe: Ich bin sehr enthusiastisch angekommen und habe den Animationsstudenten eine Video-Gedichtübung vorgeschlagen, die auf Gedichten basiert, die von Studenten der Literaturwissenschaft an unserer Universität geschrieben wurden. Das Ergebnis war sehr beeindruckend. Obwohl es nicht wie geplant durchgeführt werden konnte, es gab einige Meinungsverschiedenheiten, sind die

Durante el Poetry Film Award se realizó una mirada al género en Latinoamérica. Nos puedes dar tu impresión sobre esa colección que viste?

Me gustó mucho ver lo que se produce en nuestra región, la muestra reunió películas muy distintas, sentí que hay una variedad interesante que, aunque no era una selección muy grande, da cuenta de nuestros ritmos, cadencias e imaginarios y dan muchas ganas de ver más.

Cómo crees que es el conocimiento del género del Poetryfilm en Latinoamérica?

Pues, si hablo desde mi entorno, es bastante desconocido, sin embargo, a partir de mi experiencia en el Poetry Film Award, me he interesado mucho en el género y voy descubriendo autores, sin embargo, me ha costado trabajo encontrar información en la red, usualmente aparecen poemas leídos o de autores conocidos a los que se les adaptan algunas imágenes, pero no hechos con la idea de video-poesía.

Después de haber estado en Weimar, cual crees que es el potencial del género en Latinoamérica, en concreto en Colombia?

Pues yo creo que es fuertísimo, hay varios festivales de poesía, estudios literarios y escrituras creativas, creo que ese sería un buen nicho de dónde podrían surgir cosas muy interesantes, pero, creo que hay que dar a conocer más el género y todas sus posibilidades expresivas, pues hay una idea un poco estrecha que considera que el Film-Poetry o Video-poesía, se centra en ›recrear‹ con imágenes un texto poético.

Cual fue tu experiencia desde la docencia que regresaste de Weimar trabajando con los estudiantes sobre el género? Qué sucedió? Qué sorpresas tuviste?

Bueno, si entiendo bien la pregunta, llegué muy entusiasmada, les propuse a los estudiantes de animación un ejercicio de video-poesía a partir de poemas escritos por estudiantes de Estudios Literarios en la universidad, el resultado fue muy potente, a pesar de que no se pudo coordinar como lo habíamos planeado, hubo varios desencuentros, pero finalmente los resultados son un buen acercamiento. Los estudiantes lo disfrutaron mucho y suscitó muchas discusiones, especialmente por el lugar del texto, sobre cómo involucrarlo a las imágenes sin caer en la ilustración de las palabras. Otra cosa interesante

Ergebnisse letztlich eine gute Annäherung gewesen. Die Studenten mochten es. Und es hat viele Diskussionen ausgelöst, insbesondere über die Platzierung des Textes, wie man ihn in die Bilder einbezieht, ohne in die Illustration der Wörter zu fallen. Interessant war auch, dass wir den Studenten-Dichtern vorgeschlagen haben, etwas zu den Animationen zu schreiben, die bereits von den Animationsstudenten erstellt worden waren. Wenngleich es nur einen gelungenen Fall gab, war es wie eine Art Antwort der Poesie auf die bewegten Bilder. Wir denken, dass es eine Übung sein kann, die in Zukunft mehr Kontinuität hat. Zuvor haben wir eine Animationsübung durchgeführt, die auf der Verwendung von Haiku-Gedichten basierte. Diese Idee eines Kollegen, der den Animationskurs mit mir unterrichtete, wurde ebenfalls sehr gut aufgenommen.

Wie gehst du als Animator mit dem Poetryfilm um? Und welche genrespezifischen Themen interessieren dich?

Nun, mein Interesse war schon immer latent vorhanden, weil ich der Meinung bin, dass Animation und Poesie sehr tiefgreifende Verbindungen haben. Mein Master in Literatur hat mir geholfen, diese Verbindungen noch weiter zu vertiefen, und von dort her entstand mein Film ›Movimientos en el sótano‹ (Bewegungen im Keller), den ich wie eine Erwiderung in Bildern auf den Gedichtband ›Estancia y doméstica‹ (2010) der chilenischen Dichterin Mariela Malhue (Jg. 1984) entworfen habe. Es war für mich ein unvergessliches Erlebnis, den Film beim Poetryfilmpreis in Weimar zu sehen. Es war ein ganz anderer Ort als bei den Filmfestivals, bei denen ich normalerweise meine Kurzfilme gesehen habe. Ein anderes Ufer. Ich habe viel gelernt, und es ist wahr, ich gestehe, ich war ein wenig schüchtern über die Verwendung von poetischem Text in meiner Animation, weil ich das Literale weitestgehend vermeiden wollte. Die vielen künstlerischen Angebote und Tom Konyves' Vortrag haben mir das Ausmaß an Möglichkeiten gezeigt, die Beziehung zwischen Text und Bild ins Spiel zu bringen.

Übers. G. Naschert

es que les propusimos a los estudiantes-poetas que escribieran algo sobre alguna animación ya realizada por los estudiantes de animación, aunque solo hubo un caso fue muy bonito, fue como una especie de respuesta desde la poesía a las imágenes en movimiento. Pensamos que puede ser un ejercicio que tenga más continuidad en el futuro. Previo a esta experiencia, se hizo un ejercicio de animación, a partir del uso de los ciclos basado en poemas Haiku, esta fue una idea de un colega que dicta conmigo la asignatura de Animación y tuvo también muy buena acogida.

Como animadora cual es tu aproximación al Poetryfilm? Y qué asuntos del género te interesa explorar?

Bueno, mi interés ha estado siempre latente, pues considero que la animación y la poesía tienen conexiones muy profundas. La maestría en Literatura, me ayudó a profundizar mucho más en esas conexiones y de ahí surgió mi corto Movimientos en el sótano, que defino como una respuesta en imágenes al poemario Estancia y doméstica de la poeta chilena Mariela Malhue. Fue para mi una experiencia inolvidable verlo proyectado en el Poetry Film Award en Weimar, era un lugar muy distinto a los festivales de cine en los que usualmente he visto mis cortos, era estar en la otra orilla. Aprendí mucho y la verdad, aquí lo confieso, me sentí un poco tímida respecto al uso del texto poético en mi animación, pues quería evitar al máximo la literalidad y, al ver tantas propuestas y al escuchar la ponencia de Tom Konyves durante el festival, me revelaron la cantidad de posibilidades de poner en juego la relación texto e imagen.

»As an artist I have a voice …«

Aline Helmcke: Your animated short film »Hate For Sale« investigates what makes hate so tempting to the human kind. This film seems very relevant in a time where we have to deal with the fact that hatred is growing to a frightening extent in our society. Was there a specific incident or personal event that made you choose this topic for your film?

Anna Eijsbouts: Well, it just felt like the world as a whole was going down a spiral: Trump, the refugee crisis, women's rights being questioned and taken away worldwide, democracy being tainted by extremely subjective news sources. As an artist I have a voice and in the words of Nina Simone a duty, so I knew that the film I was about to make would touch on these things.

How did you find out about the Visible Poetry Project? Can you tell us how it works?

Actually they found out about me through my earlier film »Tired of Swimming« and asked me if I was interested in working on one of the films for April 2017. It was their first year and there was a lot of ambition (there still is, I think) to really make something happen. They select filmmakers and writers and connected the two, although in my case it went a little differently. As animation takes a very long time and I was teaching nearly full time as well, I knew that it was going to have to be something I cared about deeply and didn't want to risk working on something I wasn't fully behind. I asked them if they'd be okay with me asking Neil Gaiman to join in and they were more than okay with that.

How did you come across Neil Gaiman's poem?

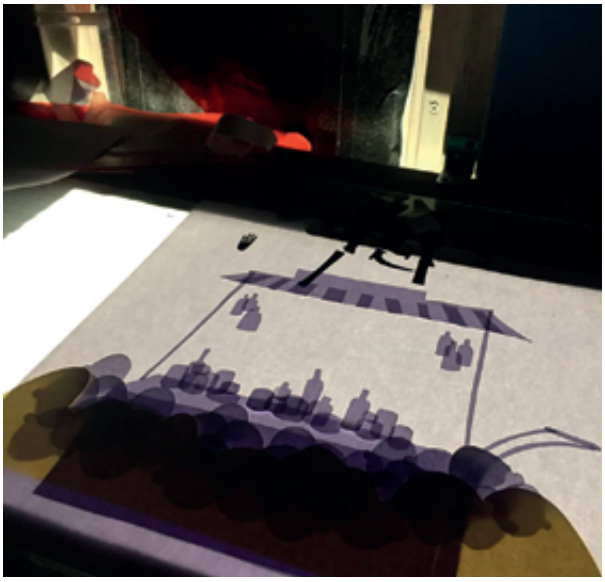
When I was approached by the Visible Poetry Project I asked Neil Gaiman (who has become a friend after we met at a film festival years ago) if he had anything poetic and political which he could imagine animated. We discussed my current worries in the world (which was a long list) and he wrote his incredibly powerful and poignant poem for the film.

Did you know about the genre of poetry film before?

Animation as a technique so very often hinges on poetry film that coming from there I never consciously separated the two. In live action they seem to separate more naturally. However, knowing about it now and having had the pleasure of seeing (and curating) programs with the genre in mind, it's beautiful to be keenly aware of how complimentary the writing and imagery can be!

What makes the text so interesting for you?

The most obvious aspect for me to turn it into an animated film was that it was written precisely for that purpose. But well beyond that, it's very interesting to work with such a strong emotion as the theme of a film. It challenged me to work in a technique which I'd only done short tests with up to that point: the paper cut-out shapes are perfect for the ways an emotion can morph, alter perception, change facts and find its way into the people it infects.



Anna Eijsbouts

Have you been in touch with Neil while you did the film?

Not very much. He was incredibly busy working on Good Omens at the time and also my deadline was so tight I became somewhat of a recluse myself.

Apart from the poem itself, did you involve him in the processs of making in any way?

No.

What was his reaction when he saw the film?

His initial tweet-response was »I watched it and was floored.« We've talked about it since and I'm pretty certain he's very happy with how it's turned out.

What gave you the idea to introduce the figure of the conferencier?

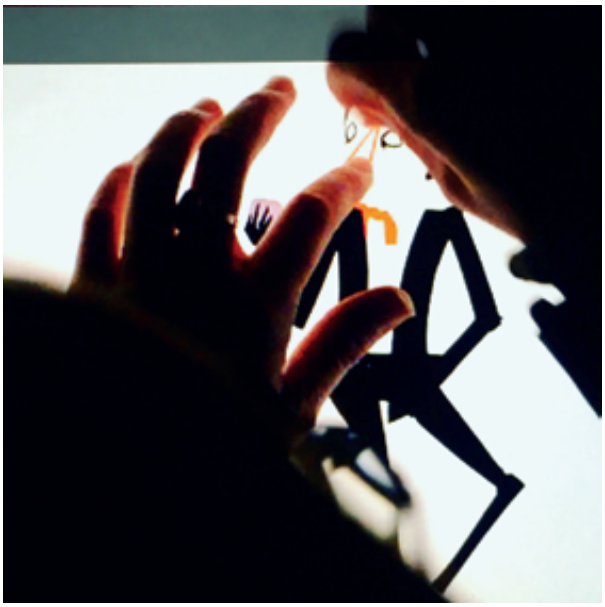
Well, the poem did. It's very clearly the voice of someone selling something. There are these characters in films I've always found incredibly attractive, the antagonists you secretly or not so secretly love. That's who he was to me. He was Joel Grey in Cabaret and Bowie in Labyrinth, the most alluring kind of propaganda … When I found Peter Kenny who did the brilliant voice acting, the image was complete.

How much planning, how much improvisation went into making the film?

The deadline was incredibly tight. I would like to say I very professionally planned out every shot to the tiniest detail, but it came down to really knowing a few key shots (like the hand bringing in the refugees which are then turned into the sea) and barely thumbnailing, if that, a great many more. It felt closer to improvisation in music or dance than it did to the filmmaking I'd experienced up to that point. Paper was perfect for that as a material as it's relatively easy to quickly make whatever you might need, but more importantly the poem provided a very safe structure to take this freedom from.

You found a very charismatic voice actor for the voice-over. How did you get Peter Kenny involved?

That was such a lucky shot! I'd posted a few lines of the poem onto a voice actor casting website. I'd listened to about sixty men trying to sell me hate as though they were selling the latest volvo (despite notes about Joel Grey and Bowie and the androgynous tone of the character) and I was about to get quite desperate. Then I heard Peter's voice, who'd been touched by the message of the poem from the get go, and it

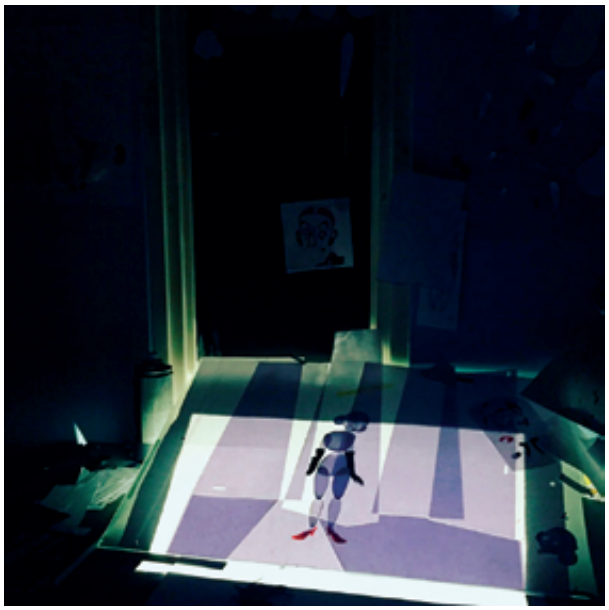


was so instantly perfect and obvious. I can't imagine the film with anyone else performing this poem!

The quality of the light, the colours and the texture of the animated imagery really draws the viewer in. It reminds me a bit of the analogue cut out animation films by Lotte Reiniger. Can you lead us behind the scenes for a moment and describe the process of how you prepare the figures and animate them?

Thank you! It was actually a fairly similar process. Paper has a beautiful textural quality to it when lit from behind, which is something I'd come across a couple of years earlier in a test but had never quite been able to use in something longer. The black paper of course becomes a silhouette and then the red, blue and yellow plastic sheets allow texture to shine through but have none of their own. The red and black came from the design of early Soviet propaganda, the blue was an obvious addition for the sea and refugees and yellow completed the sense of primary colours.

The way the characters were prepared was very simply cutting out all of the parts of their bodies that needed to move separately, the animation was done on a glass plate covered by paper, moving all these tiny bits frame by frame. It's all very straightforward, analogue and simple. The most complicated bit was the sea-part, which was layered in a different way to create a sense of depth, but even that was all in camera on one plane.



The haptic qualities of material seem to play a major role in your work, as you are working with cut out animation as well as stop motion techniques. What makes analogue animation so interesting for you?

It's all about textures and materials. Each brings so much to a character or a shot before you've even started to animate it, it's a deeper layer to its life. Also I love making things, touching things, moving things and feeling things. I get none of this from a computer screen. Working in an analogue way just works in line with my intuition.

I can imagine that it is not easy to take the time to work on a personal project. How did you manage?

I'd come to a point where I'd been teaching nearly full time for about three years and as much as I loved it, I was screaming inside. So when the Visible Poetry Project proposed a project without a budget, but with a deadline and a very loose brief, I decided that that would be more important than sleep and friends for a couple of months. And it was.

Why did you decide to become an animator?

I was studying fine arts and I was miserable. I'd been into music and writing and was in a sort of children's circus as a kid. The kind of art I was making was printmaking based. I still love it, but it just felt static and dead to me at the time. Then I came across Tim Burton's Vincent on The Nightmare Before Christmas DVD and figured I'd see if I could make one of those films. Life turned upside down and I was happy and one of my teachers suggested I joined the animation course in this other city one day a week. Three weeks after that I'd applied, gotten in and never looked back. It was suddenly so very clear.

What do you personally think is the difference between an animated poetry film and any other animated short?

Like I said earlier, I think animation and poetry can be incredibly closely linked. To me it feels like the natural state of animation which is often forced into this live-action-film-language straight-jacket by the more commercial side of the industry. Animation invites expression in a similar way to poetry, and watching it invites empathy and emotional experiences, similarly to reading poetry. The further away you get from money, the more poetic animation often gets.

On what project are you working on right now?

I'm currently developing a new short film. It's a tricky one, but has been heavily influenced by poetry and music, more so than by any other art form.

What are your future plans? Would you work on a poetry film again?

Absolutely, yes.

Sandra Reyes

»Der Film ist das ideale Medium, meiner Vorstellungskraft freien Lauf zu lassen«

Aline Helmcke: Du arbeitest seit vielen Jahren im Bereich Animation mit dem Schwerpunkt Stop Motion und anderen analogen Techniken. Animation ist sehr zeitaufwändig. Was macht die Arbeit trotzdem so reizvoll für Dich? Welche Aspekte findest du besonders interessant? Wie hat Döring darauf reagiert, dass Du sein Gedicht verfilmt hast?

Sandra Reyes: Ich glaube einerseits, dass der Film das ideale Medium ist, meiner Vorstellungskraft freien Lauf zu lassen. Als ich angefangen habe, mich der Animation zu nähern, habe ich dann erkannt, dass meiner Vorstellungskraft da noch weniger Grenzen gesetzt werden können. Und obwohl ich auch glaube, dass eine Geschichte immer danach fragt, in welcher Technik erzählt werden soll, ist es unbestreitbar für mich besonders faszinierend, langsam Bild für Bild einen Film zusammenzusetzen. Darüber hinaus war für mich immer dieses Gefühl von Gegenständlichkeit wichtig, das wir im Kino spüren. Ich würde es zum Beispiel immer vorziehen, Filme zu sehen, die auf Zelluloidfilm gedreht wurden.

Aufgrund dieser Affinität zur Gegenständlichkeit habe ich begonnen, mich nach und nach der Stop Motion Technik anzunähern. Ich versuche nie, das Material, das ich benutze, wie etwas anderes aussehen zu lassen; ich mag die rohen Texturen, die sich vor dem Objektiv zeigen. Die Magie und das Unglaubliche am Ende ist es, zu sehen, wie sich alle diese Materialien bewegen und lebendig werden.

Wann und wie bist Du das erste Mal in Berührung mit Poetryfilmen gekommen?

Ich habe in Kolumbien Film studiert, und ein großer Teil des Programms bestand darin, mit allen Arten von Filmen in Kontakt zu treten. Irgendwann habe ich angefangen, Film-Essays und Poetryfilme anzusehen. Ich habe diese Art von Kino voller Bewunderung wahrgenommen und mir Filme dieser Richtung immer wieder angeschaut. Nach einigen Jahren hatte ich die Gelegenheit, Jerzy Kucia während eines experimentellen Animations-Workshops kennenzulernen. Er hat eine gewisse Neugier in mir geweckt und mir den Impuls gegeben, vom reinen Sehen direkt zum Machen überzugehen.

Was unterscheidet Deiner Meinung nach einen Poetryfilm von anderen Filmformen? Was ist das Besondere?

Literatur ist sicherlich immer ein wichtiger Teil des Kinos. Ich denke, was den Poetryfilm anders und besonders macht, ist die Art und Weise, in der sich die Gedichte auf Bild und Ton beziehen und sich mit ihnen verbinden.

Im klassischen Kino verwandelt der Akt des Drehbuchschreibens die Art des Schreibens, denn wir schreiben mit dem Blick der Kamera im Hinterkopf.

Beim Poetryfilm habe ich das Gefühl, dass der Schriftsteller mehr Freiheit hat. Die Gedichte durchdringen das Bild mit einer starken Stimme und einem Rhythmus, der den Worten innewohnt.

Wie ist Deine Herangehensweise bei der Arbeit mit einem poetischen Text? Wie entwickelst Du die Bildebene dazu?

Nachdem ich das Gedicht gelesen habe, versuche ich, es mir als vorgelesen vorzustellen, weil ich das Gefühl habe, dass die Interpretation entscheidend ist. Beim Anhören versuche ich, sehr darauf zu achten, welche Bilder und Gefühle es in mir auslöst. Wenn sich hinter dem Gedicht ein bestimmter Kontext befindet, recherchiere ich auch die Zeit und den Ort, wo es geschrieben wurde. Und dann gehe ich raus und suche nach diesen Bildern, die mir beim Zuhören aufgefallen sind, oder ich versuche, sie durch Animation und Materialauswahl nachzubilden.

Hat der Sound für Dich eine besondere Bedeutung in einem Poetryfilm?

Der Ton ist in einem Poetryfilm immer ein zentrales Element. Die Art und Weise, wie jedes Wort und jede Zeile interpretiert wird, verändert radikal nicht nur den Rhythmus der Montage, sondern auch die Bewegung innerhalb jeder Aufnahme.

Du bist in Kolumbien geboren und aufgewachsen. Hast Du den Eindruck, dass der Begriff von Poesie in Deutschland und Kolumbien ein anderer ist? Wenn ja, kannst Du beschreiben, worin die Unterschiede liegen?

Ich glaube, es gibt einen Unterschied, aber es liegt eher an den Themen der Gedichte. Kolumbien ist in vielen Aspekten ein dramatischeres Land ist, und das spiegelt sich auch in der Art und Weise wider, wie geschrieben wird.

Du hast nicht nur Kurzfilme animiert, sondern auch Kunst-Installationen entwickelt. Welches Format hat für Dich die größte poetische Kraft und warum?

Ich denke, dass das Kino eine größere poetische Kraft hat, weil ich das Gefühl habe, dass das Sitzen vor einer großen Leinwand in einem dunklen Raum das Erlebnis noch intensiver macht. Und es ist eine poetische Aktivität. In der Installation gibt es meiner Meinung nach viele Faktoren, die unsere Aufmerksamkeit ablenken können.

Du bist als erste Filmkünstlerin in diesem Jahr für das neue litfilms Artist in Residence Programm des Filmfestivals Münster ausgewählt worden. Herzlichen Glückwunsch dazu! Kannst Du uns etwas zum Ablauf des Residence Programms sagen?

Das Residence Programm dauert 3 Monate, und ich arbeite mit dem Schriftsteller Thomas Empl zusammen. Wir sind für einen Monat in einem alten Kloster in Rheine und dann 2 Monate in der Stadt Münster.

Es ist die erste Residency, an der ich teilnehme, und sie hat meine ganze Konzentration gefordert, weil die Zeit, etwas zu realisieren, sehr kurz ist. Es ist wunderbar, sich zu 100% ohne Ablenkung auf ein Projekt konzentrieren zu können. Ich habe jeden Tag Ideen, und ich versuche, sie alle zu verwirklichen. Das diesjährige Thema sind Zwischenräume und der Schwerpunkt liegt auf der Arbeit zwischen Literatur und Film.

Wie funktioniert die Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Thomas Empl? Seid ihr schon vor dem eigentlichen Beginn der Residency in Kontakt gewesen? Wie eng arbeitet ihr zusammen?

Wir haben uns vorher nicht gekannt. Wir haben uns vor Beginn der Residency ein paar Mal unterhalten und uns unsere früheren Arbeiten gezeigt – und sind noch dabei, uns besser kennenzulernen.

Da die Zeit der Residency so kurz ist, müssen wir gleichzeitig arbeiten, und das ist etwas schwierig gewesen, weil ich vorher noch nie die Erfahrung hatte, mit meiner Arbeit beginnen zu müssen, ohne den Text in der Hand zu haben.

In der ersten Woche haben wir entschieden, eine Art Cadavre Exquis herzustellen. Wir gehen jeden Tag an verschiedene Orte, er schreibt und ich gehe mit meiner Kamera hin. Dann tauschen wir Ergebnisse aus und arbeiten an den Ergebnissen des anderen.

Während dieses Prozesses finden wir dann heraus, was uns mehr interessiert und in welche Richtung wir gehen.

Wie nähert ihr euch dem diesjährigen Thema »Zwischenräume« an?

»Zwischenräume« ist aus meiner Sicht ein ziemlich umfassendes Thema. Denn es geht nicht nur um unsere Arbeit und die Verbindung zwischen Literatur und Film, sondern auch um die Orte, an denen wir leben. Für uns während der Residency auch zwischen Land und Stadt.

Ich habe versucht herauszufinden, was zwischen einem bestimmten Punkt und einem anderen liegt. Ich würde sagen, Zwischenräume sind die Orte und Formen, die wir durchqueren, aber in denen wir nicht ins Detail gehen. In Zwischenräumen könnte einfach alles zusammenlaufen, sogar die Zeit, aber sie können auch komplett leer sein.

In einer Residency kannst Du Dein Equipment wahrscheinlich nicht nutzen wie gewohnt. Inwieweit mußt Du improvisieren und welche neuen Herangehens- und Arbeitsweisen ergeben sich daraus?

Das stimmt. Ich habe mich daran gewöhnt, in einem Studio zu animieren. Hier habe ich mich dann entschieden, zum Video zurückzukehren, indem ich es mit kleinen Animationen kombiniere. Die Animationen plane ich im Voraus und mache sie in der Zeit, in der der Akku der Kamera leer ist. Ich muss mich sehr konzentrieren, es ist eine Herausforderung, aber es macht auch Spaß.
Und ich denke ständig über Zwischenräume nach, Video und Animation, und wie man sie am besten zusammenbringt.

Wo und wann werden wir die Ergebnisse eures Arbeitsaufenthalts zu sehen bekommen?

Am Ende des Residency Programms werden wir unsere Arbeit auf dem Film Festival in Münster und auch bei einer Veranstaltung in Rheine, wo sich das Kloster befindet, vorstellen.

Was sind Deine Pläne für die Zeit nach der Residency?

Nach der Recidency werde ich nach Weimar zurückkehren und meine Arbeit an einer kollektiven Animation beenden. Es ist auch Poetryfilm und heißt »Das Lied der Fliegen«.

Außerdem habe ich die Idee, ein neues Projekt über das emotionale Leiden zu starten. Vielleicht wird es auch ein Poetryfilm, aber ich bin mir noch nicht sicher.

6. creative

Stefan Petermann

Jandl ist wie LEGO

In Neudietendorf lebt eine Katze. Sie heißt Cachette. Cachette lebt in einem Haus neben dem Bahnhof. Wenn draußen die ICEs vorbeifahren, donnert es drinnen. Cachette stört das nicht. Sie springt auf einen Schoß. Es ist mein Schoß und der Schoß ist hier, weil ich Peter Böving gegenübersitze. Peter gehört das Haus. Hier wohnt er mit seiner Frau, hier hat seine Firma »Klötzchenkino« ihren Sitz, hier macht er Poetryfilme aus LEGO, Musikfilme, Experimentalfilme. Er war schon vieles: Theatermacher, Musiker, Hörbuchlabelchef. Er arbeitete für Werbefirmen und produzierte in einem Jahr dreißig Filme fürs virale Marketing. Und genau an dieser Stelle setzt dieses Interview ein.

Wie bist du vom Werbefilm zum Poetryfilm gekommen?

Irgendwann merkte ich: Die Sache ist nicht wirklich durchdacht. Du kommst nicht zum Atmen. Ich wollte aus dieser Dienstleistermühle raus, ohne aber wirklich einen Plan B zu haben. In dieser Zeit stieß ich auf einen hochgelobten LEGO-Film, und mein erster Gedanke war: In dem Genre ist mehr drin! Entweder triggern mich die ganz schlechten oder die ganz guten Filme. Mir war schnell klar: Ein LEGO-Film hat den Charme und das Potential, mit relativ wenig Platz und Aufwand große Geschichten zu erzählen.

Und dann bist du in den Laden gegangen, um LEGO-Steine zu kaufen.

Nein, LEGO hat man. (lacht) Im Durchschnitt besitzt jeder Mensch auf der Welt hundert LEGO Steine. Da weißt du Bescheid. Ich hatte die Kisten noch aus meiner Kindheit, hatte aber seitdem nichts mehr damit gemacht. Als ich angefangen und gemerkt habe, ja, das wird vielleicht was, war ich bei ebay einkaufen. Denn bei LEGO muss man schauen: Was gibt es denn überhaupt für Steine und wie kann man hochwertig bauen? Ich habe dann eigene Mischformen entwickelt, um das Starre aufzubrechen.

Er zeigt auf das Filmset, das neben uns aufgebaut ist und greift einen Baum heraus.

Siehst du, Draht und LEGO verbinden sich hier. Und schon habe ich das Gefühl, das ist organisch.

Das heißt, du musstest mehrere Lernprozesse durchlaufen: Wie animiere ich? Und wie baue ich schön mit LEGO?

Ja, das habe ich alles nach und nach erforscht. Animieren musste ich erst wie ein neues Instrument erlernen. Es hakte hier und da, gerade beim technischen Ablauf. 2010 lief mein erster LEGO-Kurzfilm im Kino. Davor waren drei Jahre Testfilme und Recherche angesagt. Dabei entgleitet einem die Zeit. Was aber völlig in Ordnung ist, da dieser Prozess für mich eigentlich der Spannendste am Filmemachen ist.

Um überhaupt mit dem klassischen Animationsfilm in Konkurrenz treten zu können, ist die Frage der Ausstattung sehr essenziell, da man beim Legoset nicht mit organischen Materialien punkten kann. Erst wenn das Set an cineastische Aspekte angepasst ist, kann es auch ein guter Film werden. Dafür habe ich viel mit Farben experimentiert. Ich habe dann kiloweise Schrott-LEGO gekauft. Da sind viele zerbissene Steine dabei, die Kinder mal im Mund hatten.

Er steht auf, holt aus einem anderen Zimmer einen Planeten, den er aus alten Steinen gebaut und geklebt hat und zeigt auf zerbrochene Teile.

Ein Film von Peter Böving
der und die
nach dem gleichnamigen Gedicht von Ernst Jandl
(Blind date in Dresden)
MANFRED LEHMANN
ANNA MATEUR
MARKUS PFEIFFER
ZEHA SCHMIDTKE
KLÖTZCHENKINO präsentiert: Ein Poetry-Film nach einem Gedicht von Ernst Jandl.Sprecher: Manfred Lehmann, Anna Mateur, Christoph Zeha Schmidtke
Tanz: Silke Riese, Markus Pfeiffer Darsteller: Frontmann (Antifa und Pegida): Markus Pfeiffer, Anna: Anna Mateur,
TV Reporterin: Ariane Dawson, Rollator-Fahrer: Gunter Linke, Kameramann: Alik Dawson Hutmann* (Pegida): Helge Neumann, Sonnenanbeterin: Pia Keyer,
Autoverleiher, Anwohner: Christian Padberg, Pro Asyl: Catrin Hanl, Anwohner mit Hund: Rainer Baranowski Einsatzpolizei: Marco Riese, Dirk Liebheit, Falk Habel
CREW Animation (3D): Alexander Kersting Animation (Stop Motion): Peter Böving Zeichnungen Storyboard: Funky Ausstattung Realdreh/ Figurenbau: Peter Böving
Ausstattung 3D: Alexander Kersting Kostüm-Bildnerin: Caro Müller Set-Fotos: Marco Riese, Tina Thielmann Catering: Caro Müller
KINO SPEED DREH Highspeed Operator: John Henry Marcell Beleuchter/Electrician (Highspeed): Maximilian Förster Assistenz: Luca Baun, Florian Rucz
SOUND / MUSIK Flöten: Evelin Degen Bassklarinette: Robert Fränzel Trompete: Stefan Struck Violoncello, Violine, Bass, Piano, Gitarre, Komposition: Peter Böving
Schlagwerk: Mazze Wiesner VFX (Weltraum): Alexander Kersting VFX (Neumarkt): Peter Böving VFX (Mini Cooper): Dominik Skrzypczyk Compositing: Peter Böving
Typografie: Alexander Kersting Mix, Mastering: Frithjof Rödel Atomino Studio, VFX (Weltraum): Alexander Kersting Kamera: John Henry Marcell, Peter Böving, Dennis Schmelz
Rechtsberatung: Falk Habel Produktionsassistenz: Anna Neurath, Irene Müller, Iris Müller Produktionsleitung: Uwe Rothe, Sascha Jahn Herstellungsleitung: Igor Fürnberg
Choreografie: Caro Müller, Lyrik: Ernst Jandl, Regie, Drehbuch, Produzent: Peter Böving
KLÖTZCHENKINO © 2019

Da bekomme ich das Organische für wenig Geld frei Haus, denn die jetzt mit »Struktur« versehenen Steine erhalten mit einem Mattlack eine erstaunlich ansprechende Haptik.

Würdest du deine Werke auch als »Brickfilme« bezeichnen?

Ich versuche, davon wegzukommen. Aber um das überhaupt einzutüten, hilft das schon. Man kann nicht immer sagen: Ich bin meine eigene Schublade. Damit nervt man die Leute auch.

Filmstill aus »der und die«. Foto: Peter Böving

Und fühlst du dich in der Schubalde »Poetryfilm« wohl?

Oft. Auch, weil ich aus der Ecke der Literaturvertonung komme. Ich hatte ein Hörbuchlabel und habe dort Texte von Ernst Jandl und Heiner Müller aufgenommen. 1989 begann meine Zeit im Theater und 93 habe ich ein Kästnerprogramm geschrieben, bei dem ich gesungen und E-Bass gespielt habe. Das ging richtig gut – mit letztlich über fünfhundert Auftritten und einer Europatournee fürs Goethe-Institut.

Jandl war schon schwerer zu verkaufen. Aber der ist total mein Ding. Jandl ist wie Lego. (lacht) Im Grunde macht der nichts anderes: Der nimmt sich ein paar Worte und baut die immer wieder um und guckt, was passiert.

Dich interessiert das Spielerische?

Ich bin ja Musiker. Das merkt man meinen Filmen vielleicht auch an. Musikmachen sollte aus einem Impuls heraus funktionieren. Gerade Jandl-Texte triggern auf der rhythmischen Ebene. Natürlich gibt es mehrere Parameter; einen guten Song machen auch Harmonien und Melodie aus. Aber als Bassist denke ich vor allem vom Rhythmus her.

Ist der Rhythmus auch der Ansatz, mit dem du Jandl-Texte für deine Filme auswählst?

Er hat ja viele politische Texte gemacht. Oft beziehen die sich aufs Dritte Reich. Die sind so komplex, das sind richtige Brocken. Das traue ich mir nicht zu. Das ist mir auch fast schon zu unerotisch, weil es so botschaftsbetont ist.

Interessant, dass du das Wort ›Botschaft‹ verwendest. Denn ich habe das Gefühl, dass deine Filme – neben dem unterhaltenden Element – eine Haltung auszeichnet. In »Patada Day« machst du das Schreddern von Küken zum Thema, in »Gott ist schon weg« den Kohlebergbau, im neuen Film Pegida.

(überlegt) Ja, wie jeder, der eine Haltung hat, versuche ich auch meinen Weg zu finden, diese auszudrücken, ohne die Leute damit zu nerven. Ich habe mal zu Guido (Guido Naschert, Hrsg. des Poetryfilm Magazins) gesagt: Man erreicht ja eh nur die Leute, die man sowieso schon auf »seiner« Seite hat. Und er meinte: Es ist schon ein Erfolg, wenn man diese Gruppe gewissermaßen stabilisiert.

Deine Filme zeichnet eine unglaubliche Detailvielfalt aus. Wie wichtig ist es für dich, genau zu sein?

Recherche ist der wichtigste Teil der Arbeit. Dazu gehören Inhalt, Stilistik, Musik, Ton. Aber es ist wesentlich komplexer, Musik zu machen als einen Film. Bei Musik kann man viel eher scheitern. Das klingt vielleicht seltsam, weil man denkt, Musik wäre ein Baustein des Filmes und deshalb müsste Film komplexer sein. Bei Musik braucht man meiner Meinung nach viel mehr Erfahrung. Jedes Instrument, jedes Geräusch hat Einfluss auf alles. Man muss wissen, wo man reingeht, wo raus. Aber wenn ich eine gute Textvorlage habe, schreibe ich, glaube ich, auch überzeugende Musik.

Welche Rolle nimmt das Gesprochene im Film ein?

Speziell in diesem Film trägt das Gesprochene alles! Die Stimme muss natürlich den Inhalt vermitteln, und jedes zuarbeitende Instrument muss sitzen.

Bei deinem neuen Film »der und die« ist die Sprecherstimme eine Art Sing-Sang. Warum?

(erstaunt) Wie »Warum«? Weil ich alles vorgebe. (lacht) Das ist kein Rap, das liegt so zwischen den Welten. Wichtig ist, dass man dem Text folgen kann. Jandls Gedicht »der und die« besteht aus Wortblöcken. Da ergibt sich der Rhythmus fast von allein. Wie 1 und 0, entweder Pause oder Nichtpause. Ein bisschen wie bei Bela Bartók. Da gibt es von ihm z. B. ein Motiv, welches das gesamte Orchester unisono spielt, in welchem komplexe Rhythmen mit Achtel-Noten und Pausen erzeugt werden. Mit taktübergreifenden Verschiebungen kannst du

Filmstill aus »der und die«. Foto: Peter Böving

unglaublich zaubern. Und nur mit Achtel-Noten und Pausen zu arbeiten, ist obendrein die totale Reduzierung – wie bei LEGO! Jemand hat mal ausgerechnet, dass du mit 6 Legosteine à 8 Noppen 950.103.765 verschiedene Kombinationen stecken kannst.

Wie hast du diese Verschiebungen – Pause/Nichtpause – ins Gesprochene gebracht?

Ich weiß nicht, wie viel Zeit du für diese Geschichte hast ...

Und dann beginnt er zu erzählen, wie er die Sprecherstimme mit Manfred Lehmann aufgenommen hat. Als Synchronstimme von Bruce Willis, Gérard Depardieu und anderen ist Manfred Lehmann ein Mann mit wenig Zeit. Für die Aufnahmesession war deshalb nur eine Stunde angesetzt. Zwecks Vorbereitung schickte Peter vorher Tonbeispiele. Auf dem Weg zum Tonstudio in Berlin hatte Peter einen Unfall mit Meniskusriss und kam zu spät zum Termin. Die Stimmung war entsprechend schlecht, von der angesetzten Stunde nur noch 45 Minuten übrig. Manfred Lehmann hatte sich die Vorbereitungssachen natürlich nicht angeschaut. Kurzentschlossen setzte sich Peter mit in die Aufnahmekabine und sprach die rhythmischen Textblöcke vor und Manfred Lehmann ihm nach. Nach zwei Durchgängen war alles im Kasten. Am Ende blieben noch fünfzehn Minuten übrig.

Diese Katastrophenszenarien, diese Momente, in denen alles zu scheitern droht, kannte ich zur Genüge aus dem Theater. Aber meistens kann man sich erst dann richtig fokussieren. Das hat der Sache letztlich gutgetan.

Lass uns über »der und die« sprechen, das auf einem Gedicht von Ernst Jandl beruht. Der Film beginnt mit einem Prolog, einer Art Gebrauchsanweisung dafür, wie das Gedicht, das aus einer Art Worttabelle besteht, zu lesen ist.

Wenn man den Film drei Mal hintereinander schaut, entdeckt man viele Ebenen und Aspekte selber. Aber beim Festival hat man nicht die Möglichkeit dazu. Ich muss dafür sorgen, dass schon beim ersten Schauen so ein kleiner Aha-Effekt einsetzt und ein Spaßfaktor aufkommt.

Das Mehrteilige scheint mir auch typisch für deine Filme zu sein; im Bild selbst, das Nebeneinander verschiedener Elemente, aber auch das Nebeneinander mehrerer narrativer Teile. Bei »Patata Day« war das ja ähnlich, auch bei »Gott«.

(überlegt) Ist mir noch nie wirklich aufgefallen. Das ist vielleicht gar nicht so gewollt.

Filmstill aus »der und die«. Foto: Peter Böving

Warum sind die beiden Protagonisten des Films nicht aus LEGO gebaut?

Bei LEGO-Figuren ist es schwierig, wenn man sie etwas komplexer haben möchte; die Mimik, Gestik, Oberfläche.

Wieder steht Peter auf und holt aus einem Schrank die Figur eines Marsmännchens. Es ist ein seltsames Gefühl, die Figur, die im Film gelebt hat, starr und steif in den Händen zu halten.

Siehst du, der Marsmensch ist sehr verpickelt und fast ein bisschen krude. Filmisch ist das schon ein Unterschied zu LEGO-Figuren. Bei dem ist viel mehr dran. Der ist aus Flüssiglatex und einem Aluminiumgerüst. So arbeiten ja alle seriösen Animatoren. (lacht) Ich bin jetzt ja zum ersten Mal dazugekommen. Bei der Protagonistin schwebte mir von Anfang an die Frau von Popeye vor, Olivia. Weil die immer so schön dünn war, die hatte keine Form, keine typischen Proportionen.

In den Producer Note zu »der und die« heißt es: »Bei Jandls Literaturvorlage [handelt es sich] um ein relativ abstraktes Liebesgedicht … Hätte man, womit ein Filmemacher selten gut beraten ist, den Text 1:1 verfilmen wollen, würde die junge Dame zu Beginn in einem Gebirgs-TAL auf ihren Liebespartner warten. Wie vermeiden wir nun diese grobe naturalistische Umsetzung vorgeschriebener Locations in den filmischen Kontext? … Das war die erste große Fragestellung meiner filmischen Umsetzung. Die Assoziationskette führte nach Dresden, in das so genannte ›TAL der Ahnungslosen‹.«

Peter Böving und Dennis Schmelz. Foto: Marco Riese

Zeha Schmidtke

Prolog

Laut einer alten Legende sprang einst ein verrückter Wolf in eine Backstube, schändete dort eine Sahne-Torte, und aus der Torte schlüpfte am nächsten Morgen ein Hundekind.

So kam der Mops in die Welt.

Über den Mops gibt es auch ein Gedicht: In dem gehört er einem Mann namens Otto.

Was so komisch klingt, ist vom großen Ernst. Vom großen Ernst Jandl … dem großen Dichter aus Wien. Hier im Größenvergleich mit besagtem Kotzmops.

Ernst Jandl schrub auch das geometrische Liebesgedicht »der und die«.

338 Wörter, 13 Spalten, 26 Reihen, jedes Wort drei Buchstaben. Wechselt man nun von der Betrachtung der Fassade zur Lektüre des Textes, findet sich erstaunlich Ereignisreiches: 2 Menschen begegnen sich, das uralte Spiel, der Liebesakt, lyrisch verpackte Sauereien, hurra, ich hatte schon Angst, der und die tun das nicht.

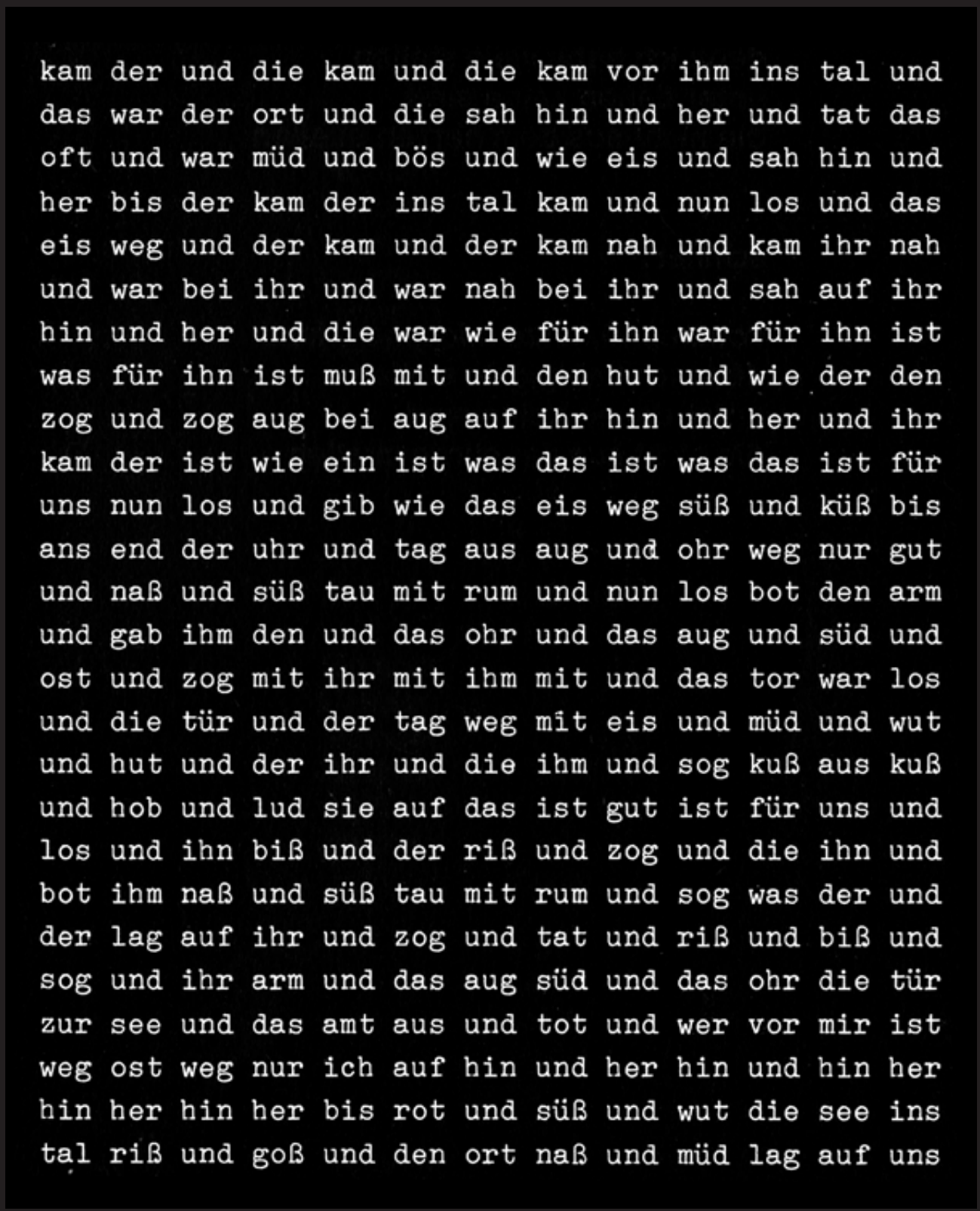
Ottos Mops schrieb spontan ein Drehbuch zu diesem Gedicht. Es beginnt damit, dass ein Marsmensch über Tinder ein Date auf der Erde klarmacht.

Genauer gesagt: Auf dem Neumarkt in Dresden. Und zufällig an dem Tag einer Massendemonstration gegen den Islam.

Pause

Na, ja – das mit dem filmemachenden Mops ist Quatsch. Aber den Film ...

... den gibt es wirklich!



kam der und die kam und die kam vor ihm ins tal und
das war der ort und die sah hin und her und tat das
oft und war müd und bös und wie eis und sah hin und
her bis der kam der ins tal kam und nun los und das
eis weg und der kam und der kam nah und kam ihr nah
und war bei ihr und war nah bei ihr und sah auf ihr
hin und her und die war wie für ihn war für ihn ist
was für ihn ist muß mit und den hut und wie der den
zog und zog aug bei aug auf ihr hin und her und ihr
kam der ist wie ein ist was das ist was das ist für
uns nun los und gib wie das eis weg süß und küß bis
ans end der uhr und tag aus aug und ohr weg nur gut
und naß und süß tau mit rum und nun los bot den arm
und gab ihm den und das ohr und das aug und süd und
ost und zog mit ihr mit ihm mit und das tor war los
und die tür und der tag weg mit eis und müd und wut
und hut und der ihr und die ihm und sog kuß aus kuß
und hob und lud sie auf das ist gut ist für uns und
los und ihn biß und der riß und zog und die ihn und
bot ihm naß und süß tau mit rum und sog was der und
der lag auf ihr und zog und tat und riß und biß und
sog und ihr arm und das aug süd und das ohr die tür
zur see und das amt aus und tot und wer vor mir ist
weg ost weg nur ich auf hin und her hin und hin her
hin her hin her bis rot und süß und wut die see ins
tal riß und goß und den ort naß und müd lag auf uns

»der und die« nach dem gleichnamigen Gedicht von Ernst Jandl:
Poetische Werke in 10 Bänden, erschienen im Luchterhand Literaturverlag,
ein Unternehmen der Verlagsgruppe Random House GmbH, München.
Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags

Drehbuch vs Movie

Wenn man sich so intensiv mit Jandl beschäftigt hat wie du, ist es so, dass man bestimmte Texte lange Zeit mit sich tragen muss, um die passende Form der Umsetzung finden zu können?

Ich habe mehrere Jandl-CDs aufgenommen. »der und die« war als Titel allerdings nicht dabei. Aber ich kannte das Gedicht trotzdem ganz gut. Ein Poetryfilm lohnt sich nur, wenn man ihn anders bebildert, als der Text das einem vorgibt, man noch etwas beisteuern kann. Deswegen wollte ich unbedingt weg von diesem eindeutigen Bild. Das war erst mal nicht so einfach. Aber als das Tal der Ahnungslosen klar war, habe ich gedacht, okay, das ist ein totales Angebot. Wann kam Pegida?

Herbst 2014.

Ja, der Film ist noch nicht so lang in der Pipeline. Da hat sich das Thema auch aufgedrängt. Wenn erst einmal so eine Assoziationskette losgetreten ist, dann geht das schnell. Dresden war wichtig als Verortung. Auf Pegida wäre bei Dresden jeder andere auch gekommen. Vor allem, wenn du diese bestimmte Energie brauchst.

Weiter heißt es in den Notizen: »Die zweite wichtige Frage war: Welches Filmmoment bildet die fulminante Energie des Liebesrausches ab und transportiert die aufgeheizte Stimmung der Protagonisten, die dem zweiten Teil des Gedichts immanent ist, vermeidet aber zugleich die längenbehaftete, pornografische Attitüde der literarischen Vorlage?«

Ich finde es eine bemerkenswerte künstlerische Entscheidung, dass du ab einem bestimmten Punkt im Film keine Liebesgeschichte mehr erzählst, sondern eine so politische Erzählung startest. Das lenkt ja auch den Blick in eine bestimmte Richtung und überlagert vielleicht den Text.

(überlegt) Naja, das ist schon auch ein spielerischer Umgang damit. Und es geht ab dem besagtem Punkt auch nicht darum, die bundesdeutsche Gegenwartsproblematik metaphorisch aufzuarbeiten, sondern vielmehr in bekannten Fragmenten abzubilden und dem Geschehen als Folie zu unterlegen.

Sagen wir mal so: Das Jandl-Gedicht gibt eigentlich vom Ereignisverlauf gar nicht so viel her. Da kommen zwei und fallen übereinander her. Und das die ganze Zeit. Das Ding lebt von der Energie und vom Rhythmus. Das ist das Spannende. Aber es ist keine Liebesgeschichte. Eine Liebesgeschichte wäre es, wenn sich was über Wochen aufbauen würde. Aber bei »der und die« geht es gleich richtig zur Sache, wie ein Dating, bei dem du sofort sagst: Mit dem will ich jetzt aber … mit allen Konsequenzen. Aber es ist auch … (zögert) … witzlos, das genau so auszumalen. Da fände ich den Text allein viel stärker, als wenn man das noch hinterherpinseln würde.

Für den Film hast du auch mit Highspeedaufnahmen gearbeitet. Hat das deine Art der Inszenierung verändert?

Nee, das war ja zuvor klar. Beim Highspeed muss man sich das genau überlegen; welche Szenen in welcher Bildrate aufeinander folgen – das sollte man schon vorher ziemlich genau wissen. Du hast ganz kurze Passagen, die du später verlangsamt abspielst. Du nimmst ein oder zwei Sekunden auf und die werden im Film zu dreißig Sekunden. Das muss man sich extrem gut zurecht legen.

Macht es dir Spaß, das vorher so genau zu wissen?

Total.

Dabei ist das eigentlich das Gegenteil vom Spielerischen …

Sagen wir mal so: Ich drehe erstmal nach Plan ab. Aber wenn sich dann was ergibt … Wir haben beim Dreh immer wieder Leute eingeschleust. Ein unbeteiligter Bauarbeiter auf dem Drehgelände sah aus wie ein nordischer Wikinger. Den haben wir uns gekrallt und der ist dann in der Szene »Lügenpresse« einmal wild durchs Bild gesprungen. Solche Spontanbesetzungen finde ich total gut. Aber es muss klar sein, was im Fokus ist. Und dann kann man sehen, mit welchen Mitteln die Energie kommt. Das entscheidet sich meistens sehr spontan.

»der und die« Highspeed-Aufnahmen. Foto: John Henry Marcell

»der und die« im STUDIOPARK KinderMedienZentrum.Foto: Marco Riese

Foto Marco Riese

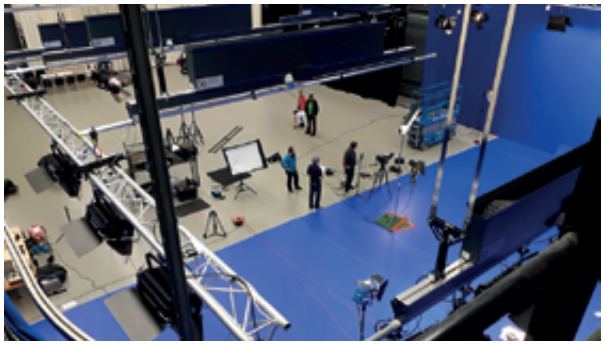


Foto: Thina Thielmann

Foto: John Henry Marcell

Foto: Florian Racz

Du bist auch im Film dabei.

Ja, das muss sein. Ich bin oft drinnen. Immer, wenn es total aggressiv wird.

Dann als Schlichter?

Nee, ich bin der Aggressor. (lacht)

Was bedeutet der Begriff »Poetryfilm« für dich?

Das knüpft jetzt nochmal an die »Schubladenfrage« an: Das lief bei mir immer schon eher kurios. Als E-Bassist habe ich den größten Widerhall im Musik-Literaturbetrieb erfahren. Und zwar dort, wo das Klavier eine Monopolstellung hatte.
Und meine Legofilme sind in der hermetisch abgeriegelten Brickfilmszene auch noch nicht wirklich angekommen. »Gott ist schon weg« – ein lupenreiner Brickfilm, hat ja aktuell an die 20 internationale Filmpreise gewonnen. Aber eben nicht auf diesen Brickfilmfestivals. Meine Brickfilme waren bisher immer zu lang, als das ich das dort hätte ausprobieren können. Möglicherweise würden sie dort aber auch in verkürzter Form nicht laufen.

Mit der Schublade »Poetryfilm« verhält es sich sehr ähnlich. Da es hier nicht so viele Festivals gibt, kann ich nicht hundertprozentig sagen, ob sich diese Nische für mich falsch oder richtig anfühlt. Ich selbst kann mit anderen Poetry-Filmen immer dann etwas anfangen, wenn sie mein cineastisches Verständnis berühren. Ich mag die Filme, die die Leinwand nutzen und in denen die selbständigen Elemente Wort, Bild und Klang zu neuer Eigenart zusammenfinden. Das Bild muss mir nicht den Text illustrieren, das Wort nicht die Bilder untertiteln, die Musik muss mir nicht erklären, was ich beim Betrachten zu empfinden habe. Aber ich fühle mich unwohl, wenn ich Filmen beiwohne, die sich in narzisstischer Selbstbeschäftigung verlieren.

Aber nochmal zurück: Ich finde die ursprüngliche Idee des Genres Poetryfilm wirklich stark: Gleiche Vorgaben für alle! Wo bei anderen Festivalformaten zwangsläufig Äpfel mit Birnen verglichen werden, finden sich hier annähernd gleiche Voraussetzungen.

Über zwei Stunden saß Cachette auf meinen Beinen. Nun springt sie runter. Beim Rausgehen klopfe ich ihre Haare von der Hose. Peter begleitet mich zum Bahnhof. Dort stehen wir eine Weile zusammen und warten auf den Zug, der verspätet kommt, weil bei Leinefelde eine alte Frau bei geschlossener Schranke über die Gleise ging. Das gibt uns Gelegenheit, weiterzusprechen; von den nächsten Projekten, den nächsten Filmen, weniger aufwendig zum einen, viel aufwendiger zum anderen, jeweils neue Genres, wieder ein Experimentieren mit Formen und Texten. Zwei Tage später schickt Peter ein Porträtfoto, das er extra nach dem Interview aufgenommen hat. Darauf zu sehen: Cachette.

der und die (Blind Date in Dresden)

Poetryfilm/ Hybridfilm/ Experimental

Ein Liebesgedicht von Ernst Jandl ist die Grundlage für ein musikalisches Tête-à-tête zwischen einer Dresdnerin und einem Marsmenschen. In einem Mietwagen kommt es schnell zu einer rauschenden Liebesszene, die im Umfeld einer turbulenten Montagsdemo im völligen Chaos endet.

09:35 Min | Deutschland 2019

Sprecher: Manfred Lehmann, Anna Mateur, Christoph Zeha Schmidtke
Darsteller: Markus Pfeiffer, Anna Mateur, Ariane Dawson, Gunter Linke, Alik Dawson, Helge Neumann u. a.
Highspeed Operator: John Henry Marcell
Choreografie: Caro Müller
Lyrik: Ernst Jandl
Regie, Drehbuch, Produzent: Peter Böving/ KLÖTZCHENKINO

Gefördert durch die Thüringer Staatskanzlei (TSK) und die Mitteldeutsche Medienförderung (MDM)

www.kloetzchenkino.de

Chaucer Cameron

Wild Whispers

***Wild Whispers* is a transnational poetry-film project supported by Arts Council England. The project began with one poem and led to fourteen versions of the poem in ten languages, and twelve poetry-films.**

Wild Whispers began in 2016, a month before the UK's Brexit vote. The original concept behind the use of film poetry was to investigate issues of translation and adaptation through poetry film and text, to explore collaborative processes and to examine ideas about connectivity and disconnection. In the face of the unexpected vote to leave Europe and the political upheaval which followed, the project took on a greater sense of urgency and significance.

Other issues around the world were reflected in some of the email correspondence I received from various contributors and one in particular stood out: »*I've ridden, walked and played in these forests for over a decade. What it would be like if, because of war, I had to flee the forest for the cities - if I had to lose the presence of the frogs, the lakes, the woods? … The poem became global rather than personal … however, it still held the hint of regeneration.*«

My own desire to connect was both personal and political and certainly focused on the bigger picture. I am most passionate about poetry film and consider it to be the perfect vehicle for exciting collaborations and for fostering strong, positive connections between countries and across the world.

I started with a pre-existent poem that I'd written called *Frog on Water*. The poem explores the transformation of loss into movement. It was chosen for its accessibility, its short length and storytelling narrative. It's a once upon a time poem; it crosses borders and carries the motif of repeated familial dysfunctions, which are passed down through the generations. It also draws on themes of ecological, spiritual, sociological and existential breakdown, with the covert mantra of *every time history repeats itself the price goes up.*

Frog on Water by Chaucer Cameron

I used to walk through woodland and wild garlic
watch leap of frog gold-green on water

touch earth to nose to hear the inside of the forest,
crumple leaf against a vein that carries signs

of urban concrete. Blood and brick dust
chip away like grinding teeth of children

up-starting with night terrors, and in daylight
would daydream in crosshatch, shade not colour.

The used to walk which enters into all dreams,
terrors of small children transferred across

a generation,
a loss of frog on water.

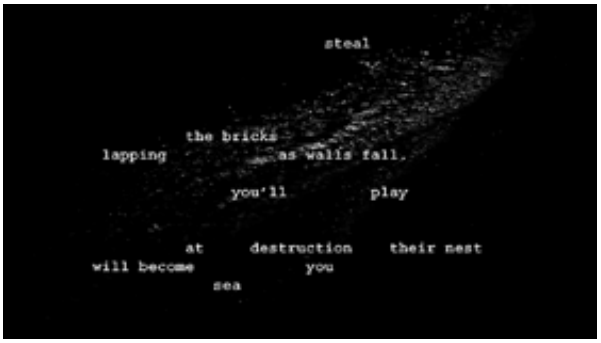
Helen Dewbery produced the first poetry-film *Frog On Water* and then the film and poem went to Jose Varghese, the editor of *Lakeview International Journal*. Jose translated the poem into Malayalam and collaborated with filmmaker Rajesh James who was living in Kerala. However, Rajesh's film didn't arrive for over a year, so my plan for the film and poem to stay together, changed from that early stage. In terms of development the project dictated its own momentum.

The literary translation was one of the most challenging aspect of the project for the contributors and some of them chose to use translation agencies and Google. For example, Australian filmmaker Marie Craven received an Urdu version and arranged for it to be translated into English by a professional translation agency, she then sent the translation to poet and novelist Candida Baker to create a poem.

In other places Google translation sometimes helped and sometimes failed. Some of those failures were rescued by the poets involved, some by the filmmakers and other collaborators but it certainly raised issues around expectation, funding, and the place of serious translation in poetry-film – especially if the written or spoken poetry is to be treated with the same consideration as film in the process of making poetry-film.

One contributor in particular, Annelyse Gelman, observed that by working with a software collaborator that can produce, but not understand, language, the poems sensuousness and sentimentality were transformed into something cold and mechanical. The cost of those displaced narratives or abstractions is both palpable and deliberate in her film.

Finally, despite the challenges, and after three years of *Wild Whispers* going on its journey across the world, the final version, produced by Dave Bonta using his familiar erasure poetry, arrived. It's interesting to see how his work has retained something of the original whispered poem.



Sea Change by Dave Bonta

Sea: you world to house
the beginning, you ill creature,
come up, slip into the city.
Steal the bricks, lapping
as walls fall. You'll play
at destruction, their nest
will become you, sea.
You look juicy as
an Armageddon dream.

The films, in different languages, had all been 'whispered' from the previous one. The project travelled from England to India, Australia, Taiwan, France, South Africa, the Netherlands, Sweden, Wales and the USA, creating poetry films in English, Malayalam, Chinese, French, Afrikaans, Dutch, American Sign Language, Navajo, Spanish, and Welsh. The call-out to poets, translators and poetry filmmakers to be involved in Wild Whispers resulted in alchemy: magic.

Fresh Out of School

»**Fresh Out of School« is a collection of 13 short animated films, 3 minutes each, which aims to mix in a free, poetic form, 13 poems from a French author to the visual world of 13 young directors just out of French animation schools.**

Co-produced and broadcasted on France Télévisions, these short films give the young generation of French filmmakers a great opportunity to express their art and present a first finished work to the public and professionals. Each director picks a poem to adapt in a graphic and narrative way. According to their creative style and desires they tell a story inspired by the words of the Poet. A wide range of techniques is the signature of this collection, which includes traditional 2D animation, stop-motion, cut-out, digital 2D, sand etc. So far, our collection has explored very diverse universes and different poets: Jacques Prévert, Robert Desnos, Guillaume Apollinaire, Paul Eluard, Claude Roy and Jean Tardieu. This year, for the seventh season, we are adapting Paul Verlaine's verses and trusting 13 more young directors to enlighten his words, for the children … in only 3 short minutes!

ABOUT ITS GENESE

This project was born at a meeting between Delphine Maury and the granddaughter of Jacques Prévert, Eugénie, who gave to Delphine the opportunity to adapt her grandfather's words in animation. This wish met Pierre Siracusa's , as France Télévision Head of Kids Content, to offer poetry to children on TV. With the help of the RECA, the French Network for Animated Schools, the project was submitted to approximately 20 schools. Candidates wishing to apply had to pick a poem among a list of 50, write a director's letter of intent, and a note with graphic and musical intentions. Two month later, Tant Mieux Prod, Delphine Maury's production company created for the occasion, received more than a 100 submisssions … and it's been like that every year since then!

A VERY PECULIAR PROJECT

»Fresh out of school« is quite unique in the French audiovisual landscape because of how it blends animation techniques. Indeed, this form of art can take many forms: traditional animation on paper, digital 2D, stop-motion, cut-out, sand, 3D, painting on glass … This project offers a rare opportunity to promote them on TV. But this uncommon project goes hand in hand with an even more unexpected production calendar. 13 short films with 13 different techniques every year… It feels like an eternal development phase sometimes! It is not possible to industrialize and achieve an economy of scale. And since we follow school calendars instead of public financing schedules, we must start production before having gathered all the necessary funds. The process is risky but always rewarding in the end.

WHO MAKES IT?

Tant Mieux Prod's team is composed of 5 people working on making »Fresh out of school« possible year after year: Delphine Maury, producer and artistic director, created Tant Mieux Prod in 2012 and was rejoined during season 2 by Emmanuel Ryz, producer as well, who specially helps on all financial and administrative matters. Thomas Malmonte, also a producer, is technical production director on »Fresh out of school«. Marie Debart has for 2 years now been production manager and is the essential link between the studio, the directors and Tant

Mieux Prod. Marie-Lou Arnould joined as assistant producer in 2018.

If Tant Mieux Prod's offices are located in Paris, the studios where the actual fabrication of the collection happens are located in different regions of France every year. For the 6th and 7th seasons, L'Incroyable Studio in Nantes has hosted the directors and their films, but before that, »Fresh out of school« has been made in Paris, Angoulême, Annecy and Lille.

Each year, a supervisor is appointed to be a bridge between the production and the director regarding technical matters. The supervisor is an animation director herself, and moreover has participated in earlier seasons of »Fresh out of school«: our two Marine, Marine Laclotte and Marine Blin, have filled this position with success.

As ›audiovisual‹ speaks for itself, we do need images, but also sound! That is the job of our 4 gifted and multi-instrumentalist musicians: Julien Divisia, Frédéric Marchand, Pablo Pico and Yan Volsy. They come quite early in the process as to really understand the young director's musical intentions for their short film. They then start composing, together or alone, depending on the project. Tant Mieux Prod also works with a foley artist, Gregory Vincent who handmake every sound in a studio. It is commun for feature films, but quite rare for animated series post-production.

Finally, as it can be quite hard for »Fresh out of school« directors to complete a 3 minutes film by themselves in such a short period of time, they are all allowed to get some back-up at any given moment of the production. Their intervention depends on their techniques and its specificities: for instance, back-ups are usually asked for during the animation phase of digital 2D projects, whereas in puppets and stop-motion, help is required early on with lighting and photography.

HOW AND WHEN IS IT MADE?

»Fresh out of school« follows a very specific and tight schedule each year. In January of February, we publish a call for projects including approximately 40 poems. Directors have a few weeks to send us their application. A first selection of 30 profiles is made and we meet them in person for an oral presentation before Tant Mieux Prod's team, our brodcasters France Télévisions and a technical consultant, usually end of May. This is how we make the selection of the 13 directors of the season. In August, Tant Mieux Prod and directors go for a one-month writing residence, all dwelling in the Abbey of Fontevraud in the region of Loire, France. At the end of this month, with the help of Delphine Maury and numerous professionals (storyboarders, directors, musicians) they are supposed to leave with a competed scenario and animatic. September and October are dedicated to backgrounds and character designs. They usually start animation in November and December. January and February are dedicated to post-production. Delivery is scheduled for the end of March,

during the ›Printemps des Poètes‹ national event (›Spring of Poets‹), just before their broadcast on France Télévisions.

AND AFTER THEIR RELEASE?

We wish for our collections to have a life of their own after their production! Both spectators and medias have manifested a dear interest and enthusiasm for »Fresh out of school«. Films from each seasons have been selected in more than 120 festivals worldwide, 5 seasons have beneficiated of a theatrical release, with more than 2,1 millions tv-spectators (780 000 of which being under the age of 15) … That is why our first 4 seasons are available in a book published by Thierry Magnier editions with DVDs and behind the scenes explanations. They are also available for free on Youtube since we believe the larger the audience, the better. Moreover, our musicians have created a ›cine-concert‹, a wonderful show during which they play live their compositions with the films being screened!

A FEW WORDS ABOUT OUR POETS …

Have you heard of them? If no, here are a few words about each of them …

Jacques Prévert (1900–1977) is a very popular poet, famous for his puns and his playful manners with words. Inspired by surrealism, he uses metaphors and personalization with finesse. His favorite themes are childhood, day-to-day life but also political denunciation.

Robert Desnos (1900–1945) is a self-educated poet. Also a surrealist at his beginnings, quite close of the artistic avant-gardes of his time, he is inspired by the themes of dreams and love. As history followed its well-known course, he became more engaged, in real life as well as in his poems.

Guillaume Apollinaire (1880–1918) is considered as one of the greatest French poets. Heavily influenced by surrealism and cubism, he believes creation must come from sheer inspiration and intuition, not from logic and philosophy. He wrote deeply about World War I, lost love and sins.

Paul Eluard (1895–1952), Dadaist and surrealist as well, known for his actions with the Communist Party, believed in a politically engaged poetry. His work emanates with thoughts about freedom, love and revolution.

Jean Tardieu (1903–1995) was a very productive writer and poet. He tried all genres, but can be described as a lyricist and formalist poet. Attracted by the absurdity of life, he had a very free verse and hid his metaphysic preoccupations with striking humor.

Paul Verlaine (1844–1896) is the archetype of the accursed and damned poet. Quite tortured, he explored his melancholy profoundly and led a full life. He is, among other things, known for his sensibility and his attraction to the impressionist movement.

Ana María Vallejo

El Canto de las Moscas / Das Lied der Fliegen

Das Poetryfilm-Projekt »El Canto de las Moscas/Das Lied der Fliegen« unternimmt eine künstlerische Annäherung an den gleichnamigen Gedichtband der bekannten kolumbianischen Schriftstellerin María Mercedes Carranza (1945–2003). Jedes Gedicht ihres 1998 erschienenen Bandes – er enthält insgesamt 24 kurze Texte – bezieht sich auf einen Ort in Kolumbien, an dem in den 1990er Jahren ein Massaker stattfand. Die Gedichte beschreiben daher eine Topografie der Gewalt und des Grauens.

Ana María Vallejo ist die künstlerische Leiterin dieses kollaborativen Projektes, an dem insgesamt 8 kolumbianische Künstlerinnen – Alejandra Arboleda, (KOL), Laura Victoria Delgado (CZ), Catalina Giraldo Vélez (DE), Diana Menestrey S. (DE), Sandra Reyes (DE), Bibiana Rojas Gómez (Bogotá, KOL), Cecilia Traslavina (KOL) und Maria Carolina Lucio (KOL) – beteiligt sind.

»Das Lied der Fliegen« will dazu beitragen, sich mit den Themen ›Gewalt‹ und ›Krieg‹ in Kolumbien auseinanderzusetzen. Der Gedichtband Carranzas beschreibt den Schmerz des Krieges durch poetische Landschaften, die von Gewalt geprägt wurden. Da der Band eine kollektive Geschichte darstellt, hat das Projekt einen Korrespondenzcharakter erhalten. Ein Treff- und Austauschpunkt ist entstanden, an dem sich eine Vielfalt von Interpretationen und Perspektiven begegnen. Im Medium der Poesie und des Poesiefilms wird danach gefragt, was es bedeutet, in einem Land aufzuwachsen, in dem Gewalt und Krieg zur alltäglichen Gewohnheit geworden sind.

Die in den Texten geschilderten Ereignisse wurden für den Film dokumentarisch recherchiert. Die Filmemacherinnen adaptierten die Gedichte aber auch unter Berücksichtigung eigener Erinnerungen. Dabei sind sie in ihrer Interpretation frei vorgegangen und besaßen lediglich die Vorgabe, dass die Beiträge nicht länger als 60 Sekunden dauern sollten. Entstanden ist eine Art Cadavre Exquis, welches die Vielfältigkeit der Erinnerung und Aufarbeitung in teils figürlichen, teils abstrakten Formen hervortreten lässt.

»Das Lied der Fliegen« befindet sich zurzeit noch in Produktion. Der Experimentalfilm wird am Ende aus 3 Teilen bestehen. Seine sequenzielle, mehrstimmige und untereinander korrespondierende Struktur eignet sich neben der Filmvorführung auch zur Mehrkanalinstallation im Rahmen einer Ausstellung. Die Zuschauer werden es voraussichtlich ab April 2021 auf Festivals und Einzelveranstaltungen sehen können.

Einen ersten Einblick kann man auf Instagram @elcantodelasmoscas sowie auf der Projektwebseite www.elcantodelasmoscas.de gewinnen.

Der Kreativfonds der Bauhaus-Universität Weimar und die kulturellen Filmförderung der Thüringer Staatskanzlei haben das Projekt gefördert.

»People like to say, ›What do you mean exactly?‹ I would answer, ›I mean, but not exactly.«

- Jean-Luc Godard -

die autor.innen

Peter Böving, geboren in Mülheim/Ruhr, gelernter Tischler, lebt seit 2001 in Thüringen. Seit Mitte der 80er Jahre freischaffend als Musiker, Komponist und Produzent im Bereich Theater und Hörbuch. Ausgedehnte Tourneen (u. a. über die Goethe-Institute) mit eigenen Literaturprogrammen in Mittel- und Osteuropa. Mit Gründung des Klötzchenkinos (2010) erobert er sich unablässig die Welt des Animationsfilms. Neben Musikinstrumenten beherbergt er seitdem auch LEGO und Filmpreise.

Chaucer Cameron is a poet and creator of Wild Whispers (2018) an international poetry film project, and regularly curates and presents poetry film at events and festivals. 2019 included: Garsdale Retreat in Yorkshire, Zebra Poetry Film Festival in Berlin, Athens Poetry Festival, MIX Conference Bath Spa University, Sheaf Poetry Festival in Sheffield. She is Co-editor of the online magazine Poetry Film Live (poetryfilmlive.com). Anna Eijsbouts is an award winning Dutch animation director and animator specialising in puppet and cut-out stop-motion animation. She is also a lecturer at the Utrecht School of the Arts in Animation and Illustration. She works best when she discovers a character with a story to latch on to and stalk for a while. This leads to animations driven by intimate character-fascinations in both her short films and her commercial work. Anna graduated with an MA in Animation from the Royal College of Art in 2012 after completing a BA in Animation at the Utrecht School of the Arts in 2010.

Lucy English is a Reader in Creative Writing. She teaches on the undergraduate and Master's Creative Writing courses. Her specialisms are performance/spoken word poetry, public speaking and writing for digital platforms. She is one of the organisers of MIX, the Bath Spa conferences in digital writing, and co-creator of the poetry film organisation Liberated Words, which curates and screens poetry films. She is currently studying for a PhD in Digital Writing, and has created the digital poetry film project, The Book of Hours for her creative thesis. She has three novels published by Fourth Estate: Selfish People (1998), Children of Light (1999); and Our Dancing Days (2000). She is best known as a spoken word poet, first winning the Bristol Poetry Slam in 1996, then going on to tour worldwide, performing her poetry at many international festivals. Her first poetry collection, Prayer to Imperfection, was published by Burning Eye books in March 2014. Her second collection, the poetry from The Book of Hours, was published in 2018. The Book of Hours was shortlisted for the New Media Writing Prize in 2018 and two films were awarded first and second prize in the Atticus Review Video Poetry Competition in 2018.

Fresh out of School is a film production company based in Paris (www.tantmieuxprod.net).

Aline Helmcke Bildende Künstlerin, Regisseurin und Trickfilmzeichnerin mit den Schwerpunkten Zeichnung, Collage und Animation, ist zusammen mit Guido Naschert Begründerin und Herausgeberin des Poetryfilmkanals. Sie studierte Bildende Kunst an der Universität der Künste Berlin und Animation am Royal College of Art in London. Neben ihrer Arbeit als Bildende Künstlerin unterrichtet Aline seit vielen Jahre an Universitäten, zuletzt an der Bauhaus Universität Weimar. Sie lebt in Berlin und Turin.

Tom Konyves is a writer, poet, videopoet and videopoetry theorist teaching Visual Poetry and Creative Writing at the University of the Fraser Valley in Abbotsford. His career began in Montreal in the late 1970s, when he joined one of Canada's first artist-run centres, Vehicule Art, where he was instrumental in the forming of the 7 Vehicule Poets. In 1978, he coined the term videopoetry to describe his first interdisciplinary

work, Sympathies of War, and is considered to be one of the original pioneers of the form. In 2008, he began research in the field of videopoetry, publishing the groundbreaking Videopoetry: A Manifesto in 2011 (poetryfilmtage.de/programm/retrospective-tom-konyves), which defines the hybrid genre, assigns constraints and categories to differentiate its various manifestations and specificities. He has been invited to address numerous festivals, conferences and symposiums, presenting his vision of the genre of videopoetry. He lives in White Rock, BC, Canada.

Erik Lindner wurde 1968 in Den Haag geboren. Sein erster Gedichtband Tramontane erschien 1996 bei Perdu. Seitdem veröffentlichte er fünf weitere Bände, zuletzt Zog (dt. Sog, Van Oorschot, 2018), sowie einen Roman. Im Jahre 2013 erschien im Matthes & Seitz Verlag Berlin eine Auswahl aus seinem Werk in deutscher Übersetzung von Rosemarie Still, Nach Acedia. Lindner ist freiberuflicher Schriftsteller und wohnt in Amsterdam. Er ist als literarischer Mitarbeiter an der Jan van Eyck Akademie in Maastricht tätig und ist Mitbegründer und Redakteur der Zeitschrift Terras für internationale Literatur.

Benjamin Löber war im Sommer 2019 Praktikant der Literarischen Gesellschaft Thüringen e. V. Gegenwärtig studiert er Literaturwissenschaften in Erfurt mit Schwerpunkten auf Raumtheorie und Komparatistik.

H. Paul Moon (zenviolence.com) is a filmmaker, professor and attorney whose works include short and feature-length documentaries, featured and awarded at nearly two hundred film festivals worldwide. He teaches editing at Docs In Progress and George Mason University, and manages a network of online communities at focuspulling.com and docofilm.com that keep pace with new camera technologies and documentary news. His ongoing centenary multimedia works on poet Walt Whitman are featured at whitmanonfilm.com.

Guido Naschert, geb. 1969, lebt in Weimar und arbeitet als Geschäftsführer und Projektmanager der Literarischen Gesellschaft Thüringen. Viele Jahre unterrichtete er als Hochschuldozent Literatur und Philosophie an Universitäten in Gießen, München und Erfurt und arbeitete am Forschungszentrum Gotha. Heute widmet er sich vor allem der Vermittlung und Förderung zeitgenössischer Literatur. Zusammen mit der Künstlerin Aline Helmcke gibt er seit 2015 das Poetryfilm Magazin heraus und kuratiert den internationalen Weimarer Poetryfilmpreis.

Stefan Petermann , geboren 1978 in Werdau, schreibt Romane und Erzählungen. Er studierte an der Bauhaus-Universität Weimar. 2009 erschien sein Debütroman Der Schlaf und das Flüstern. Er erhielt verschiedene Stipendien und Auszeichnungen. Seine Erzählungen nebenan, Die Angst des Wolfs vor dem Wolf und Der Zitronenfalter soll sein Maul halten wurden verfilmt. Er war Stadtschreiber im oberösterreichischen Wels und lebt in Weimar.

Theresia Prammer, geboren 1973, aufgewachsen in Wien, lebt als Essayistin, Veranstalterin (Literatur Lana; Attico) und Übersetzerin in Berlin. Neben Texten zur Gegenwartslyrik und zahlreichen literarischen Übersetzungen ist sie auch als Herausgeberin mehrerer Anthologien und Schwerpunkt-Dossiers etwa zu Pier Paolo Pasolini, Eigenio Montale oder Ghérasim Luca hervorgetreten. Außerdem veröffentlichte sie Bücher zur literarischen Übersetzung und Übersetzungstheorie.

Sandra Reyes ist eine kolumbianische Filmemacherin. Sie hat einen Bachelor in Film und Fernsehen von der Nationalen Universität von Kolumbien und einen Master in Medienkunst und Design von der Bauhaus Universität Weimar. In den letzten Jahren hat sie verschiedene Projekte als Animationkünstlerin und Sound-Designerin realisiert.

die autor.innen

Rana San is an artist and arts administrator whose creative practice melds dreamwork, written word, body in motion, video poetry, and analog photography. She's interested in the ways we relate to ourselves, each other, our surroundings, the unknown, and the new meanings that are made in spaces where artistic mediums meet. In community, Rana crafts collective experiences that elevate the work of artists and activists using film, media, and contemporary performing arts to incite connection. She has curated and produced cultural festivals, museum programs, and intimate creative salons in Seattle, Istanbul, and Barcelona and serves as the Artistic Director at Northwest Film Forum.

Cecilia Traslavina animator, visual artist and magister in literature, live and work in Bogotá, Colombia as professor and researcher in the Department of Visual Arts at the Javeriana University. Her works has been selected in many national and international film festivals. She has been jury member in festivals as Annecy International Animated Film Festival, France. Animafest, Zagreb. Vienna Independent Short Films Festival. EtiudeandAnima, Krakow. Bogotá Experimental Film Festival / CineAutopsia. Animateka, Ljubljiana. She has curated programs about experimental animation in Colombia and Latin America which has been presented in multiple venues around the world. She is an active member of Moebius-Animación website: www.moebiusaniamcion.com, whose objective is to amplify the voices of Latin American experimental animation.

Sarah Tremlett, MPhil, FRSA, SWIP, is a British poetry filmmaker, artist, poet and arts theorist/writer, with a first-class honours degree in Fine Art and an MA in Creative Writing. She has been invited to give talks on poetry film around the world and has been screening her videos since 2001, with one of her scripts produced on stage and optioned for film in the US. Described as a ›visual philosopher‹ by Karina Karaeva, (Video Curator, National Centre for Contemporary Art, Moscow) for her work experimenting with the aesthetics of text in film and relational subjectivity (matternal philosophy, Springer, 2009), she has been known since 2005 for researching and defining the term ›contemplative‹ poetry films, developed in her thesis on rhythm and poetry film. In 2012, she co-founded Liberated Words poetry film events with poet Lucy English (www.liberatedwords.com) to screen international poetry filmmakers alongside films from the local community, and co-conceived and organised MIX (Merging Intermedia Conference, Bath Spa University).

Ana María Vallejo, , geb. 1983 in Medellin/Kolumbien, beendete 2007 ihr Bachelorstudium in Bildender Kunst an der Nationalen Universität von Medellín. Danach war sie als Produzentin und Regisseurin tätig, bevor sie 2010 nach Deutschland kam, um ein Masterstudium in Medienkunst an der Bauhaus Universität Weimar zu absolvieren. Mit ihrem Abschlussfilm »In Liebesgrüßen um die Welt« Film gewann sie den Preis für die beste Animation beim Bogotá Kurzfilmfestivals »Bogoshorts«. Sie ist freie Künstlerin im Animationsbereich und unterrichtete bis 2020 an der Bauhaus Universität. Ana María ist Gründerin des Weimarer Animationsclubs und gehört zum Leitungsteam der Internationalen Thüringer Poetryfilmtage.

Chelsea Werner-Jatzke is a writer exploring the liminal spaces of the literary arts. She is the author of the chapbooks Adventures in Property Management (Sibling Rivalry, 2017) and Thunder Lizard (H_NGM_N, 2016). Her interest in how words are experienced has led to solo work and collaborations with artists across media to create gallery installations, classical music performances, broadsides, karaoke, and video poetry. She is co-founder and director of Till, a literary organization that offers an annual writing residency at Smoke Farm in Arlington, WA and a museum communications professional.

Thomas Zandegiacomo del Bel lebt in Berlin und hat Germanistik, Romanistik und Medien- und Kommunikationswissenschaft in Mannheim studiert. Er arbeitet als freier wissenschaftlicher Mitarbeiter am ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe. Seit 2006 ist er Künstlerischer Leiter des ZEBRA Poetry Film Festival und Filmkurator für interfilm Berlin. Außerdem ist er als Jurymitglied bei verschiedenen Filmfestivals und als Medienpädagoge tätig.

poetryfilm kanal

Literarische Gesellschaft Thüringen e.V.

Projektleitung
Aline Helmcke
Catalina Giraldo Vélez
Guido Naschert
info@poetryfilm.de
www.poetryfilm.de
www.poetryfilmkanal.de

Projektträgerin
Literarische Gesellschaft Thüringen e. V.
Geschäftsführer: Guido Naschert
info@literarische-gesellschaft.de
www.literarische-gesellschaft.de

Anschrift
Literarische Gesellschaft Thüringen e. V.
Marktstraße 2–4
D-99423 Weimar

1. Vorsitzender: Johannes Steinhöfel
2. Vorsitzender: Stefan Petermann

Telefon: 03643 776699
Telefax: 03643 776866

Team
Aline Helmcke
Catalina Giraldo Vélez
Guido Naschert
Stefan Petermann

Förderer
Kulturstiftung des Freistaats Thüringen

www.poetryfilm.de
www.poetryfilmtage.de

ISBN 978-3-936305-60-9

10 Euro