poetry film magazin

Ausgabe 02

Ton und Voice-over

IMPRESSUM

***Poetryfilm Magazin*, Weimar**

Herausgegeben von
Aline Helmcke und Guido Naschert

Im Auftrag der Literarischen Gesellschaft
Thüringen e. V. und
der Bauhaus-Universität Weimar

Erschienen im Oktober 2016

© Alle Rechte bei den Autoren bzw. bei den Verlagen

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

ISBN 978-3-936305-41-8
Printed in Germany

TON UND VOICE-OVER

4_ EDITORIAL
Aline Helmcke/Guido Naschert

ESSAYS

9_ Die Kunst des Minimalismus.
Über die Bedeutung von Stimmführung und Timbre im Poetry Film
Sigrun Höllrigl

12_ Zwischen Präsenz- und Medieneffekt.
Die Körnigkeit der Stimme im Poetryfilm
Stefanie Orphal

15_ What about the voice
Diek Grobler

16_ Beat Vision.
Stimme, Ton und Voice-Over im Poetryfilm als subversive Medien
Martina Pfeiler

20_ Sound Digging Canals Down My Arms, Tryna Git Out
Julian Tirhma

22_ Seeing the said.
Visualizing Sound Poetry of bpNichol
Justin Stephenson

FILME DES MONATS

30_ Der letzte Tag der Republik
Nancy Hünger

34_ Matter of Fact
Aline Helmcke/Guido Naschert

36_ Bismarckallee
Stefan Petermann

40_ Meet John Ashbery
Aline Helmcke/Guido Naschert

42_ Arte Poética
Ralf Schönfelder

46_ What about the law
Aline Helmcke/Guido Naschert

50_ Steel and Air
Aline Helmcke/Guido Naschert

54_ Sottoripa
Aline Helmcke/Guido Naschert

58_ Nausikaa : Rapport
Aline Helmcke/Guido Naschert

FESTIVAL

RÜCKSCHAU: 1. Weimarer Poetryfilmpreis

Die Wettbewerbsfilme _61

Lyrik wird Film.
Ein Rückblick auf den 1. Weimarer Poetryfilmpreis _66
Robert Küllmer

Viele gute Filme.
Interview mit Aline Helmcke und Guido Naschert _67

VORSCHAU: Das ZEBRA Poetry Film Festival in Münster

Programmschwerpunkte _70

Von Berlin nach Münster
Thomas Zandegiacomo Del Bel über den Neustart des ZEBRA Poetry Film Festivals in NRW _72

CREATIVE

POOL and Poetry Film in Australia _75
Jutta Pryor

Animation + Poetry = Filmverse _77
Diek Grobler

INTERVIEWS

Svetlana Maraš _80

Charles Badenhorst _82

Guglielmo Trupia _83

Neels Castillon _85

Nick und Chris Libbey _86

DIE AUTOREN _88

ton und voice-over

inhalt

ausgabe 02

editorial

Aline Helmcke / Guido Naschert

Dear reader,

film poems might be seen as a visual illustration of a metaphoric text. Beyond that, the sound is of fundamental importance. Music, voice and sound design can be considered as essential aspects that add to the whole of the audiovisual experience of a poetry film.

Particularly the recitation is of central importance. The poetry film genre has always been an important experimentation field, be it that visual and sound were adapted to the poet's recital of his text or if the visual part was created prior to the voice-over. More than in dialogue-based fiction films, single words play a key role. The voice itself is not a neutral media. It intensifies and interprets the poem. It might comment, parody or even attack it instead of bringing it into its service.

Moreover, the voice has to adapt or to be adapted to the complex rhythm of the moving imagery, the edit, the foley sounds and the music. This can happen in various ways. When the relation between the visual and the sound level is redundant, it might be perceived as a disturbance. Complementing one another, the two might create a third level which can add an additional meaning, an audiovisual surplus (Michel Chion) to the text.

Sounds, tones and noise have an impact on the emotional value of a film and guide our visual perception. What we see depends on what we hear. Even what we don't hear can gain presence through the sound. As poetry films live from their mood and their atmosphere, they rely fundamentally on the sound design's qualities.

In her contribution to the first *Poetryfilm Magazine's* edition Stefanie Orphal states that the fascination of the poetry film genre can be pointed out particularly well through the

Liebe Leserin, lieber Leser,

hört man von Gedichtverfilmung, denkt man zuerst an Texte und Bilder. Die oftmals vernachlässigte Tonebene trägt jedoch ebenso sehr zur ästhetischen Erfahrung des Poesiefilms bei.

Vor allem der Rezitation kommt eine zentrale Bedeutung zu. Gleichviel, ob es sich um eine zuvor aufgezeichnete Originalaufnahme der Dichterin oder des Dichters handelt oder der Text extra für den Film eingesprochen wurde: Poesiefilme sind ein wichtiges Experimentierfeld der Vortragskunst. Die Aufmerksamkeit auf das einzelne Wort besitzt ein höheres Gewicht als im dialogbasierten Spielfilm. Die Stimme ist dabei kein neutrales Medium. Sie intensiviert und deutet das Gedicht. Vielleicht kommentiert, parodiert oder attackiert sie es sogar, statt sich nur in seinen Dienst zu stellen.

Die Performanz der Stimme muss sich dazu in den komplexen Rhythmus von bewegtem Bild, Schnitt, Ton und Musik einfügen. Das geschieht auf unterschiedliche Weise. Erzeugt das Verhältnis der Medien lediglich eine Redundanz zwischen Gehörtem und Gesehenem, wird dies oftmals als störend empfunden. Ergänzen beide Elemente sich gegenseitig und treten in Dialog miteinander, entsteht eine dritte Ebene, die dem Text einen Bedeutungsgewinn – einen audiovisuellen Mehrwert (Michel Chion) – verleihen kann.

Töne, Klänge oder Geräusche beeinflussen die emotionale Wirkung eines Films und steuern unsere Bildwahrnehmung. Was wir sehen, hängt von dem ab, was wir hören. Selbst was wir nicht sehen, kann durch den Sound Präsenz erhalten. Da Poesiefilme von ihrer Stimmung und Atmosphäre leben, sind sie auf gutes Sounddesign angewiesen. Es trägt entscheidend zu ihrem Gelingen bei.

Wie Stefanie Orphal in ihrem Beitrag zur ersten Ausgabe des *Poetryfilm Magazins* hervorgehoben hat, kann sich die Faszi-

consideration of the sound. This is why a charismatic voice and an experienced sound designer should be engaged in the production process wherever possible.

When the music dominates and the beat remains a minor element, the poetry film draws near the genre of the music video. Music videos and video installations can be regarded as poetry films, whereas songs and tunes can be interpreted as poetry. Various transitions and cross-over forms can be found in this field regarding the visual language, the way of singing or reciting as well as in the complexity of the texts.

Three articles of this magazine's edition consist of the lectures that were being held at the Colloquium on »Sound and Voice-Over in Poetry Film«, which took place during this year's backup_festival in Weimar. Austrian curator Sigrun Höllrigl pleads for a well balanced interaction between music, text and visuals, in which each element should hold back in order to leave enough space for the other. Cultural scientist Stephanie Orphal refers to Roland Barthes when she addresses the voice's »graininess« as one of the central aspects of a poetry film. Martina Pfeiler, specialist in American studies, discusses film examples which not only undercut the intent of the visual level but initiate additional levels of significance which point beyond the text itself. The Californian performance artist Julian Thirna treats poetry as a »condensed« speech and shares her personal experience explaining how subtly a text can change through the use of the voice as an instrument. The South-African filmmaker Diek Grobler reminds us how a poet's voice changes over the years and how this aspect can influence the concept of a poetry film. The Canadian director, moving image and title designer Justin Stephenson gives us an insight into the challenge of visualising sound poetry, referring to the sound poet bpNichols.

nation des Poetryfilms besonders durch die Aufmerksamkeit auf die Tonebene erschließen. Wo immer möglich, sollte daher nicht nur ein charismatischer Rezitator, sondern auch ein erfahrener Sounddesigner in den Produktionsprozess eingebunden werden.

Dominiert die Musik und ordnet sich die Bildebene Beat und Takt unter, gerät der Poesiefilm in die Nähe zum Musikvideo. Musikvideos und auch Videoinstallationen können ebenso zum Poetryfilm zählen wie Songs und Lieder zur Lyrik. In der Bildsprache, in der Sangbarkeit und Komplexität der Texte gibt es zahlreiche Übergänge zwischen dem lied- und dem gedichtbasierten Film.

»Poesiefilme sind ein wichtiges Experimentierfeld der Vortragskunst. Die Aufmerksamkeit auf das einzelne Wort besitzt ein höheres Gewicht als im dialogbasierten Spielfilm. Die Stimme ist dabei kein neutrales Medium. Sie intensiviert und deutet das Gedicht.«

Drei Beiträge zum Thementeil dieser Ausgabe wurden im Mai während des Weimarer backup_festivals auf einem Colloquium vorgetragen. Die Wiener Kuratorin Sigrun Höllrigl plädiert für ein ausgewogenes Zusammenspiel zwischen Musik, Text und Filmsprache, bei dem sich die einzelnen Medien in minimalistischer Weise zurücknehmen und Raum geben. Die Kulturwissenschaftlerin Stephanie Orphal hebt im Anschluss an Roland Barthes die »Körnigkeit« der Stimme als ein wesentliches Merkmale des Poetryfilms hervor. Die Amerikanistin Martina Pfeiler diskutiert Filmbeispiele, in denen das Bildgeschehen durch die Stimme nicht nur semantisch unterwandert wird, sondern durch das Voice-over auch über den Text hinausgehende Bedeutungen erzeugt werden. Die kalifornische Performerin Julian Thirna versteht Dichtung als »verdichtete« Rede und berichtet aus ihrer eigenen Praxis, wie filigran und nuanciert das Instrument der Stimme Texte verändern kann. Der südafrikanische Filmemacher Diek Grobler erinnert daran, wie sich die Stimme eines Dichters über die Jahrzehnte wandelt und wie dies Einfluss auf die Gestaltung eines Poetryfilms nehmen kann. Der kanadische Titeldesigner und Regisseur Justin Stephenson gewährt uns schließlich am Beispiel von bpNichol Einblicke in die Schwierigkeiten der Visualisierung von Soundpoesie.

Aline Helmcke

Guido Naschert

The analysis of the voice is a well-researched topic. Yet, it was not easy to find experts who would step into the uncertain field of poetry film. All the more, we want to thank everyone who committed to share their experience and knowledge in this context.

Shortly before the poetry film scene will gather at the ZEBRA Poetry Film Festival in Münster, we are looking back at compelling days at the backup_festival Weimar with its first Poetryfilm competition. We are hoping that this impulse will manage to initiate a growing interest in the poetry film genre – in Weimar, Thuringia and beyond. The ZEBRA awaits us with a focus on Flanders and the Netherlands, numerous awards, a retrospective on Peter Dencker and a newly curated programme.

Poetryfilmkanal wishes all festival guests a splendid, inspiring time and unforgettable moments!

Aline Helmcke, Guido Naschert

Obschon die Analyse der Stimme längst zu einem etablierten Thema geworden ist, war es nicht einfach, Experten zu finden, die sich auf das noch unsichere Feld des Poesiefilms wagen wollten. Wir danken daher allen Beiträgerinnen und Beiträgern umso mehr, dass sie uns ihr Wissen und ihre Erfahrungen hier mitgeteilt haben.

Wenige Tage vor dem ZEBRA Poetry Film Festival, dem Jahreshöhepunkt der Poetryfilmszene, blicken wir in dieser Ausgabe noch einmal zurück auf das Weimarer backup_festival mit dem neuen Poesiefilm-Wettbewerb. Für uns alle waren es unvergessliche Tage, und wir hoffen, dass der frische Impuls auch dauerhaft in Thüringen weiterwirken wird. Das ZEBRA erwartet uns mit einem Flandern- und Niederlande-Schwerpunkt, zahlreichen Preisen, einer Retrospektive zu Klaus Peter Dencker und neuen Akzentsetzungen im Programm.

Der *Poetryfilmkanal* wünscht allen Festivalgästen viel Vergnügen und inspirierende Momente!

Aline Helmcke, Guido Naschert

1.

essays

Die Kunst des Minimalismus.
Über die Bedeutung von Stimmführung und Timbre im Poetry Film

Sigrun Höllrigl

Ich möchte meinen Essay mit der Analyse eines Musiktheaterprojektes einleiten: Das *Wüstenbuch* kam im Rahmen der Wiener Festwochen 2011 zur Aufführung und erzählt von einer Reise in die Wüste. »Auf der Suche nach dem Fremden, das es eigentlich nicht mehr gibt,« so umreißt der Komponist Beat Furrer das Thema des Stücks.

Der hoch poetische Text von Klaus Händl wurde im Programmheft mitgeliefert. Das Libretto setzt sich aus Textschichten zusammen: Szenen aus Ingeborg Bachmanns gleichnamigem Fragment, verschränkt mit einem Text und Szenario von Klaus Händl und weiteren Texten von Lukrez, Antonio Machado, José Angel Valente, Apuleius sowie altägyptischen Texten. Die Dichterin Ingeborg Bachmann stellte in ihrem als *Wüstenbuch* betitelten Konvolut Szenen einer 1964 unternommenen Reise nach Ägypten zusammen und plante, diese mit Eindrücken aus der Großstadtwüste Berlins zu verschränken. Im Libretto ist die Temperatur der Texte hoch, sie sprechen von der Gefahr, verwundet zu werden, und von extremen Sinnesempfindungen: »Mein Gesicht liegt wund, mein Mund öffnet sich nicht mehr …« (Szene VIII) »An dieser Nahtstelle zwischen Diesseits und Jenseits ergibt sich unbedingte Kommunikation – die Seele ist ›wesentlich‹ geworden, man ist in einen ›entzündlichen Zustand‹ geraten,« schreibt Klaus Händl.

Inszeniert hat das *Wüstenbuch* Theaterregisseur Christoph Marthaler. Komponist Beat Furrer dirigierte das Klangforum. Für das Bühnenbild sorgte Duri Bischoff. Sie unterteilte die Bühne in 6 Hotelzimmer, in der die Texte teils gesungen, teils gesprochen vorgetragen werden. Während der gesamten Aufführung gingen auf den 6 Teilbühnen Personen gleichzeitig auf verschiedenen Schauplätzen auf und ab. Filmisch übersetzt ist das eine Situation von Split-Screen, in der 6 Filmszenen gleichzeitig ablaufen. Die Musik war großartig, filigran, aber leider hermetisch und viel zu dominant und komplex. Keiner der Stars hatte die Größe, seine künstlerische Expressivität ausreichend zu reduzieren. Der Musik von Beat Furrer hätte eine rein konzertante Aufführung besser getan. Ein einfaches reduziertes Bühnenbild wäre vonnöten gewesen. Das Endergebnis war eine Fülle an gleichzeitigen Reizen, die den Zuschauer erschlagen hat. Das Stück scheiterte an zuviel Komplexität. Die Aufführung machte das Publikum sehr müde, fast depressiv, weil die Sinne überfordert waren. Der hervorragende, poetische Text von Klaus Händl konnte zudem kaum wahrgenommen werden.

Ich verwende bewusst dieses Beispiel, um klar zu machen, wie schwierig es ist, die drei Gattungen zu vereinen. Selbst erfahrene Großmeister mit viel Geld können an dieser Aufgabe scheitern, zumal sie ja immer sehr viel riskieren müssen, also an die Grenze gehen, um etwas Außergewöhnliches zu schaffen. Was hier schief lief, ist jedes Mal eine große Bewährungsprobe im Poetry Film, nämlich Bild, Text und Musik so stimmig zueinander zu orchestrieren, dass aus dem Zusammenspiel ein Gesamtkunstwerk entsteht. Für jede einzelne Kunstgattung bedeutet dies, sehr stark zu reduzieren. Eigentlich sollte im Grundkonzept bereits klar sein, wie dieser Minimalismus erreicht werden kann. Ist beispielsweise die Musik in der Tonspur zu dominant, schränkt dies schon von Anbeginn die Möglichkeiten der Sprache stark ein und der Inhalt des Textes wird kaum wahrnehmbar sein.

Wiederholung als Mittel zur Reduktion

Ein Prinzip, das sich in der Komposition sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene sehr gut bewährt und auch oft eingesetzt wird, ist das Prinzip der Wiederholung. In der Sprache ist es der Refrain, im Musikalischen die Wiederholung von Kadenzen und Akkorden, auf der Filmebene sind es statische Bildelemente, die leicht variiert und mit minimalen Variationen aneinandergereiht werden. Gewöhnt sich das

Auge an fast gleichbleibende Bildsequenzen, wird schon nach kurzer Zeit mehr Aufmerksamkeit für die Text- und Tonebene frei. Dasselbe gilt für Wiederholungen im Musikalischen und in der Sprache. Wir finden das Prinzip der Wiederholung sehr oft in den Texten des Poetry Slams. Auch Thomas Bernhard, ein Meister des musikalischen Schreibens, hat sich virtuos und sehr publikumswirksam des Prinzips der Wiederholung bedient.

Das Zusammenspiel zwischen Musik, Text und Filmsprache kann sehr unterschiedlich angelegt werden. Ich bevorzuge Ausgewogenheit. Das bedeutet auf allen drei Ebenen Text, Musik und Bild minimalistische Formensprache. Minimalismus alleine ist aber noch nicht genug. Ein typisches Paul Celan-Gedicht ist zwar äußerst minimalistisch, aber gleichzeitig auch äußerst hermetisch. Gleiches gilt ebenso im Bereich der Musik. Es gibt minimalistische Klangkunst, die sich nicht für den Poetry Film eignet. Als Beispiel möchte ich hier auf Cia Rinnes bekannte Digital Poetry-Arbeit *Sound for Soloists* verweisen.

Die Tonspur von Cia Rinne ist minimalistisch vom Stil her, jedoch in sich selbstreferentiell. Eine solche Tonspur lässt keinen Raum frei für die filmische Ebene, weil die Zwischenräume, wo das Bewegtbild ansetzen könnte, in der Musik geschlossen werden. Sowohl Text als auch Musik oder Bild können durch die Art, wie sie gemacht sind, offen sein und ein Ineinanderweben von Bewegtbild, Ton und Text begünstigen – genau dieser Zustand muss angestrebt werden.

Filmmusik & Poesie

Im Poetry Film gewährleistet die Musik sehr oft den Spannungsbogen. Ist die Musik jedoch zu dominant, deckt sie die Sprache zu und wir haben ein beliebiges Musikvideo und keinen Poetry Film. Die Sprachebene ist am schnellsten redundant und übertönt. Die Poesie ist das sensibelste Pflänzlein im Gesamtgefüge, das es zu beschützen gilt. Ein stimmiges Gleichgewicht herzustellen, ist ein hochgradig sensibler Balanceakt. Nicht selten entscheidet sich auf dieser Ebene, ob der Poetry Film gelingt oder scheitert.

Da ein Poetry Film meist von Filmkuratoren beurteilt wird, empfiehlt es sich, den filmischen Ausdrucksmöglichkeiten nicht von vornherein zuviel Luft abzuschneiden durch eine sehr komplexe Sprache oder eine überbordende Filmmusik. Medienkunstnahe Poetry Filme haben oft zuviel Musik bei sehr wenig Sprache. Die Sprache ist meist auf ihre Typographie, das Einblenden von Schriftzügen, deren Bedeutung kaum wahrnehmbar ist, reduziert. Hier wird auf Kosten der Sinnstruktur von Sprache Komplexität reduziert.

Es gibt jedoch auch erfolgreiche Poetry Filme, die diese Regeln einer ausgewogenen Gesamtkomposition brechen und ein Ungleichgewicht zur Kunstform erheben. Ein Beispiel dafür ist der Film von Brigitta Falkner mit dem Titel *Strategien der Wirtsfindung*, der 2014 den Hauptpreis des Poetry Film Festival Wien gewann und auch unter den besten 30 Filmen des letzten ZEBRA-Festivals war.

Die Sprache ist viel zu komplex, der Text wird viel zu schnell gesprochen. Es spricht die Autorin selbst mit monotoner, fließender Stimme. Von der Sinnebene verabschiedet man sich gleich am Anfang. Die Tonspur aus dem Off wird bald nur noch als Hintergrundgeräusch wahrgenommen, quasi als sinnbefreite Tonlandschaft, aus der gelegentlich einzelne Sprachfetzen als Bedeutungsinseln auftauchen. Dem Text im Film zu folgen, ist unmöglich. Doch gerade in dem Scheitern liegt der Reiz des Films. Es eröffnet sich hier eine sehr interessante neue Ebene, die Sprache als redundante Musik zu betrachten.

Unter diesem Aspekt – Sprache ist Musik – sind die Arbeiten von Gerhard Rühm und Hubert Sielecki zu erwähnen. Bei Gerhard Rühms Texten ist die Sinnebene weitgehendst reduziert. In *Der Längste Kuss* wiederholen sich wenige, einfache Sätze aus der Zeitung im Viervierteltakt. Es gibt Achtel- und Viertelnoten sowie Pausen, Synkopen und Triolen. Der Text lebt fast ausschließlich vom Sprechakt. Die inhaltliche Aussage ist fast gleich null. Auch hier findet eine Reduktion von Komplexität auf Kosten des Inhalts statt. Dadurch entsteht mehr Raum für die filmische Ebene.

Auch dadaistische Nonsense-Texte leben von einer lautmalerischen rhythmischen Wahrnehmung. Auch hier gibt es kaum Inhalt, der die Aufmerksamkeit des Zusehers binden würde. Insgesamt kann man beobachten, dass sich sinnentleerte rhythmische Texte für den Poetry Film eignen. Wir können in der Sinnentleerung die notwendige Reduktion von Komplexität erkennen.

Wie auch immer das Zusammenspiel der Gattungen aussieht: Für die Tonspur bleibt die Kunst des Minimalismus das vorrangige Gestaltungsprinzip.

Voice Over im Poetry Film

Dass die literarischen Texte dabei oft als Voice Over im Studio aufgenommen werden, hat mehrere Gründe: Zum einen sind literarisch komplexe Texte in Form einer Kunstsprache nicht glaubwürdig, wenn sie den Filmfiguren direkt in den Mund gelegt werden. Kein Mensch spricht im Alltag in

Form von Gedichten. Oft sind literarisierte Filmtexte tagebuchähnliche innere Monologe, die ebenfalls nur als Voice Over glaubwürdig sind. Voice Overs – aus dem Off – können literarisiert, sprachlich elaboriert und künstlich sein.

Weiters ist es produktionstechnisch praktisch, wenn die Tonspur und der Sprechtext zur Gänze aus dem Tonstudio kommen. Interessanter finde ich jedoch, wenn beides ineinanderfließt, teils Dialoge von Schauspielern vor Ort eingesprochen werden oder Soundscapes beim Drehen einfließen, und teils mit Voice Over gearbeitet wird. Die Mischung aus beidem bringt Natürlichkeit und eine Virtuosität, ist aber um vieles aufwändiger in der Produktion.

Stimmführung

Weil die Figuren im Poetry Film als stumme Akteure anders agieren – mehr wie Traumgestalten, meistens emotionslos –, ist die Stimmführung aufgewertet. Die Emotionen werden weniger auf der filmischen Ebene dargestellt, sondern sehr stark über die Stimme geführt und vermittelt. Ich kann nur darauf hinweisen, wie wichtig die Schauspielerstimme für den Poetry Film ist.

Es gibt ganz wenige Autoren, die perfekt lesen wie Gerhard Rühm, Ernst Jandl, Sylvia Plath oder Ted Hughes oder Paul Bowles. In diesem Fall sind die meist für das Radio produzierten Tonaufnahmen historische Dokumente und besonders wertvoll, aber sicher nicht einfach zu handhaben, was die Copyrights anbelangt.

Manchmal spricht der Filmemacher selbst. Davon ist eher abzuraten, weil die Stimme und Sprechtechnik nicht die notwendige Professionalität besitzen. Eine perfekte Tonspur ist mehr als die halbe Miete und wird eher unterschätzt. Um eine professionelle Tonspur zu produzieren, braucht der Film ein Budget. Es kostet Geld, einen professionellen Sprecher zu engagieren, ein Tonstudio zu mieten und die Tonspur abmischen zu lassen. Hinzu kommen Übersetzungskosten für englische Untertiteln. Noch besser wäre eine englische Synchronfassung.

Die Sprachführung der Tonspur sollte musiknah und möglichst rhythmisch erfolgen, damit über dieses musikalische Element eine enge Verzahnung mit dem Bewegtbild möglich wird. Ich selbst bevorzuge Schauspielstimmen, die vom Stimmtimbre her eine große Bandbreite abdecken, weil so Tiefe bzw. eine Langzeitwirkung entsteht. Man könnte auch sagen, die Stimme ist körnig. Die stimmliche Ausdrucksfähigkeit eröffnet eine Zeitdimension, die der Entwicklung der Charaktere im Kurzfilm anderweitig nicht offensteht. Diese emotionale Reise der Figuren kann über die Stimme und deren Modulation ausgedrückt werden. Solche Feinheiten in der Nuancierung schaffen nur ausgebildete Sprecher.

Abschließend sei auf ein sehr gelungenes Beispiel einer Tonspur als Voice Over hingewiesen: Dies ist der Kurzfilm *A Crooked Heart* des Hollywood-Regisseurs Peter Szewczyk nach dem Gedicht *As I walked out one evening* von W. H. Auden.

Was ist an dieser Tonspur so außergewöhnlich? – Die Langzeit- und Tiefenwirkung! Der Text brennt sich durch die Sprechweise des Schauspielers nahezu unauslöschlich ins Gedächtnis. Erreicht wird das Einbrennen in die Erinnerung durch Timbre und Rhythmus in der Stimmführung. Verstärkt durch die Cello- und Pianoklänge verdichtet sich die Melancholie von Vergänglichkeit als Grundstimmung des Gedichts noch mehr, und auch das Bewegtbild dient hier der Poesie und nicht umgekehrt: Die Stimme von Tom O'Bedlam ist wunderbar. Das Gedicht wird sehr musikalisch vorgetragen. Außergewöhnlich ist, dass das Gedicht im Film die Hauptrolle spielt. Durch das Dienen an der Sprache ist die Einheit von Text, Bewegtbild und Musik perfekt gelungen. Ebenfalls virtuos gehandhabt ist der Einbezug von Live-Klängen während des Drehs. Eine außergewöhnliche Spannung entsteht weiters durch die Diskrepanz zwischen alter Stimme und den jungen Akteuren.

Man will in *A Crooked Heart* nicht zuviel gleichzeitig – im Sinne der erwähnten Reduktion von Komplexität. Auf filmischer Ebene wird stark reduziert, es variieren sich durchgehend Straßenszenen mit einem Liebespaar, und trotzdem wird eine spannende Liebesgeschichte erzählt. Von der Ästhetik her hätte ich mir eine Spur weniger Glätte und Hollywood gewünscht. Insgesamt bleibt *A Crooked Heart* vor allem wegen der überragenden Qualität der Tonspur ein Meisterwerk des Poetry Films.

Der Vortrag wurde am 21. Mai 2016 in Weimar auf dem Colloquium ›Ton und Voice-over im Poetryfilm‹ gehalten, das im Rahmenprogramm zum 1. Weimarer Poetryfilmpreis stattfand.

Zwischen Präsenz- und Medieneffekt.
Die Körnigkeit der Stimme im Poetryfilm

Stefanie Orphal

Spätestens mit dem In-Erscheinung-Treten von Lyrik in audiovisuellen Kontexten wird eines deutlich: Die Vernachlässigung der akustischen Dimension im Film und anderen audiovisuellen Medien ist obsolet. Doch noch immer wird zuallererst, auch im Diskurs über Poetryfilme, schnell über die Bezüge zwischen Text und Bild, über inhaltliche Redundanz oder Mehrwert gesprochen und der Film vor allem als visuelles Medium wahrgenommen.

Zu diesem Gebiet gibt es so Vieles anzumerken, angefangen von sprechkünstlerischen Aspekten beim Gedichtvortrag über die Beschaffenheit der audiovisuellen Kopplung von Ton und Bild bis hin zum speziellen Status des Voice-overs im Film, dass ich an dieser Stelle nur einen einzelnen Aspekt herausgreifen kann, der mir aber für die Wirkung von Poetryfilmen besonders wichtig zu sein scheint: nämlich die Erscheinungsweise der Stimme selbst.

Viele Poetryfilme integrieren Gedichte als gesprochenen Text mithilfe einer stimmlichen Performance, nicht selten in Form eines Voice-overs. Ohne eine statistische Erhebung zur Hand zu haben, scheint mir dies sogar die häufigste Erscheinungsform zu sein. Sie erinnert an das Musikvideo, an dokumentarische oder experimentelle Formen und ist in der Trennung von Ton und Bild relativ untypisch für den narrativen Spielfilm, ja sie war lange Zeit sogar als unfilmisch verpönt. [1] Umgekehrt werden Filme, die dieses Verdikt missachten, wie etwa *Letztes Jahr in Marienbad*, *India Song* oder *Der Himmel über Berlin*, nicht selten als besonders ›poetisch‹ beschrieben.

Doch das Voice-over besteht im Poetryfilm gleichzeitig in einer sprechkünstlerischen Darbietung eines lyrischen Textes, die mithilfe vielfältiger Parameter wie rhythmischer Durcharbeitung, Tempo, Tonhöhenverläufen, Vielstimmigkeit, Akzentsetzungen, Klangsymbolik beschrieben werden kann. [2] Sie stehen für ein ganzes Arsenal nicht-sprachlicher Ausdrucksmittel, die zwar klanglich und non-verbal sind, aber ganz im Sinne ihrer expressiven, bedeutungsvermittelnden, kommunikativen Funktion interpretierbar sind. Doch spricht uns nicht in jeder stimmlichen Äußerung etwas an, was sich nicht auf diese Zeichenfunktion reduzieren lässt, etwas, das über den vermittelten Sinn hinausgeht, und das selbst noch zur emotionalen Botschaft des Gesagten einen Überschuss bildet?

Roland Barthes spricht in diesem Zusammenhang in einem vielzitierten Aufsatz vom ›grain de la voix‹, wörtlich übersetzt also dem Korn der Stimme, in der deutschen Übertragung als »Rauheit der Stimme« bezeichnet. [3] Es geht

[1] Heiser, Christina: *Erzählstimmen im aktuellen Film. Strukturen, Traditionen und Wirkungen der Voice-Over-Narration*. Schüren 2013, S. 15f. (zur Nouvelle Vague siehe S. 110–117).
[2] Einen guten Einstieg gibt Reinhart Meyer-Kalkus: Koordinaten literarischer Vortragskunst. Goethe-Rezitationen im 20. Jahrhundert. In: Gabriele Leupold u. Katharina Raabe (Hg.): *In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst*. Göttingen 2008, S. 150–198, hier S. 182f.
[3] »[D]ie Rauheit der Stimme, wenn sie auf zweierlei ausgerichtet ist, zweierlei hervorbringt: Sprache und Musik.« Roland Barthes: Die Rauheit der Stimme. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a. M. 1990, S. 269–278, hier S. 271.

ihm dabei aber nicht um sprechwissenschaftliche Begriffe wie Heiserkeit oder Behauchtheit, sondern um etwas anderes, das Barthes als Zusammentreffen von Körper und Stimme im Moment der Signifikanz [4] umschreibt. Darin dem Filmkorn ähnlich, das im Moment der Abbildung *gleichzeitig* die Materialität der Abbildung preisgibt, ist die Körnigkeit der Stimme für Barthes eine Spur des Körpers in der singenden Stimme. [5]

Damit ist Stimme also nicht nur Mittel sprechkünstlerischer Durcharbeitung, Vehikel sprachlichen Sinns oder literarischer Symbolik, sondern immer auch Phänomen, das affektive Wirkungen auslöst, die über sprachliche Kommunikation hinausgehen. Dieser emphatischen Aufwertung der Stimme, wie sie früh auch vom Mediävisten Paul Zumthor vollzogen wird, schließen sich um die Jahrtausendwende immer mehr kultur-, theater- und literaturwissenschaftliche sowie medienphilosophische Texte an. Es kommt zu einer wahrhaften Renaissance der Stimme in der Theorie. [6] Stimme wird dabei zum Angelpunkt einer Ästhetik des Performativen, die sich dem Ereignischarakter ästhetischer Phänomene zuwendet. Dabei werden Charakteristika wie Flüchtigkeit, Prozesshaftigkeit und Präsenz in den Vordergrund gerückt. Semiotische oder hermeneutische Herangehensweisen an stimmliche Praxis werden entsprechend kritisiert, weil die Stimme anders als die Rede »sich ihrer bruchlosen, semiotischen, medialen oder instrumentellen Dienstbarkeit [entzieht], und dies gerade in jenen Zusammenhängen, in denen die Stimme professionell als Instrument ausgebildet und genutzt wird, wie bei Rednern, Schauspielern oder Sängern!« [7]

Die Performativität der Stimme steht also nicht nur im Gegensatz zur kommunikativen Funktion, sondern auch zu ihrer medialen Einbindung. Dieser Widerspruch ist für den Poetryfilm besonders wichtig, denn einerseits erfährt hier oft die Stimme eine Aufwertung gegenüber der Schrift und die materielle, performative, körperliche Dimension von Dichtung tritt in Erscheinung. Andererseits unterliegt die Performance im Poetryfilm unausweichlich auch einer Formierung und Strukturierung durch das audiovisuelle Medium, das die Ko-Präsenz mit den Akteurinnen und Akteuren suspendiert und seine eigene Medialität ins Spiel bringt: Am Gegenstand des Poetryfilms konvergieren also zwei Forschungsrichtungen, die sich aus der Hinwendung zu den Materialitäten der Kommunikation ergeben: *media history* zum einen und *body culture* zum anderen. [8]

Experimentelle Lyrik und Literatur, aber auch Experimentalfilm sowie Spoken-Word-Bewegung sind wichtige Traditionslinien des Poetryfilms. Sie alle haben auf ihre Weise das Verhältnis zur Stimme, Performance und zur Materialität der Sprache erkundet. Wie stellt sich das heute im Poetryfilm dar?

In Charles Badenhorsts Animationsfilm *What abou' de lô (What about the law)*, der in diesem Jahr mit dem ersten Weimarer Poetryfilmpreis ausgezeichnet wurde, lässt sich die Körnigkeit der Stimme und ihr Verhältnis zum Medialen auf besondere Weise erleben.

Auf der Tonebene ist das vom Dichter Adam Small selbst eingesprochene Gedicht auf Afrikaans zu hören, während im Bild die englische Übersetzung zu lesen ist. Dabei wird nicht lediglich auf Untertitel zurückgegriffen, sondern mit rhythmisch platzierten Einblendungen der Verse gearbeitet, die stellenweise in den Bildraum hineinragen. Auf der Bildebene des Films wird zu Beginn ein Radio angeschaltet, aus dem das Gedicht erklingt, sodass wir es streng genommen nicht mit einem Voice-over, sondern einer intradiegetischen Klangquelle und somit einer ›akusmatischen Stimme‹ aus dem diegetischen Off zu tun haben. Die Animation zeigt alltägliche Handgriffe in einer einfachen Küche, ohne je das Gesicht der handelnden Figur abzubilden.

[4] Vgl. ebd., S. 270f.
[5] Beim Filmkorn sind die zufällig verteilten Körner in der analogen Filmemulsion für das Korn verantwortlich, dadurch entstehen leichte Unterschiede zwischen den Einzelbildern, das Bild erhält eine gewisse Griffigkeit und Lebendigkeit. Die Körnigkeit ist ein Effekt der Materialität des Mediums, kann aber auch zum Zeichen erhoben werden.
[6] Ausführliche Literaturhinweise geben Reinhart Meyer-Kalkus: Stimme, Performanz und Sprechkunst. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen.* Stuttgart 2007, Bd. 1, S. 213–223, hier S. 222f.; und Doris Kolesch u. Sybille Krämer: Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band. In: Dies. (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen.* Frankfurt a. M. 2006, S. 7–15, hier S. 8.
[7] Ebd., S. 11.
[8] Siehe Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford (Calif.) 2007, S. 11.

In knappen Worten erzählt das Gedicht, wie das Apartheidsregime und die Mutlosigkeit der Angehörigen eine Liebesbeziehung und schließlich auch die Liebenden selbst zerbricht. Die Wiederholung der Formel »what about the law« und der Fragen »what law / god's law / men's law / devil's law«, um die das Gedicht in Beschwörung, Auflehnung und Resignation kreist, erzeugt eine rhythmische Struktur, die im musikalischen und rhythmischen Vortrag des Dichters auf eindrucksvolle Weise ihre Verkörperung findet. Nur an ausgewählten Stellen werden Akzentsetzung und Stimmführung als emotionale Ausdrucksmittel eingesetzt. Ein Oszillieren zwischen Tonhöhen, ein Zittern, ja sogar ein leichtes Brechen der Stimme ergreifen uns und führen Aspekte der Stimme vor, die nicht in Kommunikation oder Ausdruck auflösbar sind.

Die Körnigkeit der Stimme wird in diesen Momenten des Brechens und Schwankens sehr deutlich spürbar. Eine weitere klangliche Besonderheit entsteht durch die Qualität der Aufzeichnung, durch die die sprechende Stimme leicht verzerrt, wie durch ein Telefon oder ein Radiogerät zu hören ist. Ob dies tatsächlich an der Beschaffenheit der verwendeten Tonaufzeichnung liegt oder ob der Effekt durch eine nachträgliche Bearbeitung für den Film entstanden ist, lässt sich beim bloßen Hören nicht entscheiden. Gleichzeitig ist die Stimme nicht eindeutig auf ein Geschlecht oder Alter festzulegen. Die Illusion von Nähe bei gleichzeitiger Körperlosigkeit, die uns so oft im ›raunenden Beschwören‹ des filmischen Voice-over-Erzählers vermittelt wird, wird durch diese Markierung des Medialen jedenfalls gestört. Nicht nur die Spur des Körpers, auch die Spuren des Medialen werden in der Aufnahme also sehr deutlich wahrnehmbar.

Als stimmlich verkörperte Dichtung ist der Poetryfilm von der Körnigkeit der Stimme direkt betroffen, und zwar nicht nur als performance-orientierter Poetryclip, der in der Tradition der Spokenword-Bewegung steht, sondern auch in ganz anderen Zusammenhängen, auch dort, wo es mit der Trennung von Ton und Bildebene scheinbar zu einer Entkörperung der Stimme kommt. Die Stimme wird im Poesiefilm jedoch gleichzeitig materiell reproduziert und medial formiert. Einerseits ermöglicht die akustische Aufzeichnung, wie Friedrich Kittler es nennt, das unvorstellbare Reale auf dem Grund von Sprache und Musik zu reproduzieren [9], also die Stimme als Geräusch und somit auch die Spur des Körperlichen in der Stimme hörbar zu machen. Andererseits ist die Stimme immer schon geformt und beeinflusst durch ihre technische Aufzeichnung und kulturelle Praktiken. Diese Formierung wirkt auf die Sprechkünste und auf den Einsatz der Stimme selbst zurück. So ist etwa die Nähe der Stimme, welche es erlaubt, noch die kleinsten Nebengeräusche des Sprechens hörbar zu machen, selbst eine Leistung des Mikrophons und damit ein Medieneffekt.

[9] Vgl. Friedrich A. Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter.* Berlin 1986, S. 38.

Poetryfilme wie *What about the law* bringen diese Gleichzeitigkeit von Präsenz- und Medieneffekten zu Bewusstsein und machen, mit den Worten Roland Barthes', die »Körnigkeit der Stimme« erfahrbar.

Der leicht überarbeitete Vortrag wurde am 21. Mai 2016 in Weimar auf dem Colloquium ›Ton und Voice-over im Poetryfilm‹ gehalten, das im Rahmenprogramm zum 1. Weimarer Poetryfilmpreis stattfand.

Diek Grobler

What about the voice

The haunting, far-off quality, like the voice of one's conscience, was to be the central element of *What abou' de lô?*.

What abou' de lô? by Adam Small (21 December 1936 – 25 June 2016) is an iconic poem in the Afrikaans language; published in 1961 it addresses the inhuman racial segregation laws under Apartheid, which, amongst other things, criminalised love across ethnic boundaries. Adam Small was the first ›coloured‹ voice in Afrikaans literature to be published and to criticize the political system.

In 2014 I managed an animated poetry project, funded by the ATKV (Afrikaans language and cultural organization). We asked a panel of three prominent literary experts to compile a list of representative Afrikaans poems for this purpose. The presence of Adam Small on this list was a given – and this specific poem was selected unanimously. *What abou' de lô (What about the law)* is a South African Romeo and Juliet tale: »Diana was a white girl, Martin was a brown boy. They fell in love, they fell in love, they fell in love …«

Charles Badenhorst is a musician and animator who grew up during the last years of Apartheid. From an early age he felt an affinity with the poetry of Adam Small. When he became involved with the Filmverse project and had to select a poem, Adam Small was for him the obvious and only option. The original concept for the film was loaded with metaphors and imagery alluding to the Apartheid years. It was going to be a political film, condemning the inhuman political system which was Apartheid.

I am not partial to poets reading their own work on the soundtrack of a film: Unless the poet is also the filmmaker, the poetry film will be made by an artist with an own take on the text, a ›second reader‹, and I feel one needs a voice artist with some distance from the text as well. Also, poets are not necessarily accomplished at performing. With Adam Small it was different: he wrote in a very specific Afrikaans ›dialect‹, nowadays called ›Kaapse Afrikaans‹ (Cape Afrikaans) for lack of a better, and all-round politically acceptable, term. Adam Small performed his poetry on radio so many times through the years that the sound of his gentle voice was virtually synonymous with his poetry. We decided that it would be apt for the poet to read the poem himself. Already frail at the time, getting Adam Small to a recording studio was difficult. A prior recording of the poem could, strangely enough, not be found anywhere in the South African Broadcasting Corporation archives. Margot Luyt, a well-known Afrikaans radio presenter of especially poetry programs, a friend of Small and member of the poetry panel on the project, took it upon her to get the recording made. Several attempts to get him to a studio failed due to his health, and in the end the only option left to Margot was to record him over the telephone.

When Charles and I received the recording via e-mail from Margot, we were awe-struck. We both immediately realised that Charles' preparation for his envisioned film was going into the waste basket. The haunting, gentle voice was calling as if from the past – it was calling for a different kind of film. It was not aggressive, accusing or judgmental, as Charles' film was bound to be. It was full of pathos, telling a story of a very human tragedy, and ultimately of the human condition. Charles decided that the focus of the film should be the poem, and the way it was delivered. The haunting, far-off quality, like the voice of one's conscience, was to be the central element of the film. Around that he constructed an open-ended world in which this message is received – a listener, without identity, without gender, without emotion, in a timeless domestic environment, listening to the radio, making tea, smoking a cigarette. The rest of the sound design in the film is minimal – a kettle boils, a drawer is opened, the scraping when a chair is moved. They have no meaning in terms of the text being delivered; they underscore the mundanity of the activities of the impartial, unemotional listener.

I think it is meaningful that this film was made now. If made in the sixties, it would have been a different film. It would have been more aggressive and political, addressing the injustices of the Apartheid system, like Charles' original intention. As it is now, it quietly delivers poignant social commentary of its own, relevant for our times, and related to the social comment of the poem itself. The voice over the radio calls us from the sixties, reminding us of injustices which once existed, before many of us were even born. And reminding us that injustices still happen daily all over the world, in the name of ›the law‹. We allow them to happen, as we docilely listen to the reports of them on the radio.

Beat Vision.
Stimme, Ton und Voice-Over im Poetryfilm als subversive Medien

Martina Pfeiler

»There can be no vision without a new tongue.«

Mary Ann Caws [1]

Ich möchte zunächst eine grundsätzliche Überlegung voranstellen, warum es sich lohnt, die Funktion von Stimme, Ton und Voice-Over in einem Poetryfilm als subversive Medien zu reflektieren. Die Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser und Malte Hagener bemerken, dass »Filmwahrnehmung stets mehr als nur einen Körpersinn involviert, […] sodass Forschungen unter dem Stichwort Synästhesie oder der Intermodalität derzeit Konjunktur haben«, auch wenn »die exakte Funktion der einzelnen Sinne und die Vernetzung der Sinne untereinander […] nach wie vor umstritten sind.« [2]

Poetryfilme lassen sich als intermediale Kunstwerke definieren, die auf Grundlage oder unter Einbeziehung eines Gedichtes auditive und/oder typographische Elemente mit visuellen Elementen in Dialog bringen. Das kreative Ausloten dieser Ausdruckformen in Bezug auf das Gedicht vollzieht sich dabei nicht nur bi-, tri-, multi- oder x-medial, sondern es erzeugt im besten Fall eine vielschichtige, sich gegenseitig erhellende Wirkung. Der Intermedialitätsforscher Dick Higgins hält in diesem Sinne fest: »By ›intermediality‹, I refer to the dynamics of fusion, hybridity, and cross-pollination between media, as distinct from the ›additive mixtures‹.« [3] Aufgrund der Hybridität, der Fusion und der gegenseitigen Befruchtung medialer Ausdrucksformen wird im Poetryfilm der Versuch unternommen, etwas Neues zu erzeugen – eine ›new vision‹ bzw. eine ›new audiovision‹. Der poetische Ausdruck geht dabei über die monomediale Kommunikation traditioneller Medien und Präsentationsformate wie einer Lesung, einem Gedichtband oder eines Hörgedichts hinaus und betritt seit dem frühen 20. Jahrhundert mediales Neuland. Eine große künstlerische Herausforderung dabei ist, das oft komplexe Sounddesign mit der vielschichtigen Bildebene in Bezug zu setzen, um damit einen Mehrwehrt der poetischen Erfahrung zu generieren.

Das Faszinierende dabei ist, dass es manchen Poesiefilmemacher/innen gelingt, aus dem gesamten ihnen zur Verfügung stehenden (inter)kulturellen Repertoire dichterischer Ton- und Schriftelemente, den gesamten visuell-gestalterischen Mitteln an Film- und Animationskunst sowie dem gesamten schöpferischen Reichtum der aufgezeichneten und technisch manipulierbaren Musik- und Klangwelt etwas zu produzieren, mit dem man assoziativ nicht gerechnet hatte.

Wer die Poetryfilme *The Dead* [4] oder *The Art of Drowning* [5] des Amerikaners

[1] Mary Ann Caws: *André Breton. Twayne's World Author Series.* Updated Edition. Boston: Twayne's Publishing, 1996, S. 46.
[2] Thomas Elsaesser u. Malte Hagener: *Einführung in die Filmtheorie.* Hamburg: Junius, 2010, S. 164.
[3] Dick Higgins: Intermedia. With an Appendix by Hannah Higgins. In: LEONARDO, Vol. 34, Nr. 1 (Febr. 2001), S. 49–54, hier S. 51.
[4] Billy Collins: *The Dead*, URL: youtu.be/iuTNdHadwbk.

Billy Collins kennt, in denen sehr stark mit einer visuell-semantischen Doppelung des Gehörten gearbeitet wird, der weiß, dass es eine große Bandbreite unterschiedlicher Poesiefilme gibt. Es geht mir jedoch nicht um einen Idealtypus – das Genre lebt ja geradezu von seiner Diversität –, sondern um jenen Typus von Poesiefilm, in dem es aufgrund der Tonebene zu einem Erwartungsbruch kommt. Es geht hier also um jene Poesiefilme, in denen sich ein Audiogedicht (auch in Kombination mit Klang und Geräuschen) gegen das Visuelle stellt, es kommentiert, subversiv unterwandert, ins Gegenteil umkehrt, ja sogar zerschlägt, und damit deutlich macht, wie wichtig die Funktion der Tonebene im Poetryfilm sein kann.

Was macht also die Tonspur mit der Bildebene, wenn sie sich subversiv verhält? (Auch das Umgekehrte ist natürlich möglich.) Ich möchte dazu im Wesentlichen drei Funktionen vorschlagen:

Eine zentrale Funktion ist, dass Dichtung als eine kritische Stimme innerhalb der globalen Medienwelt fungieren kann, zu deren Teil sie im Verlauf des 20. Jahrhunderts geworden ist. Aus dieser Position heraus werden häufig historisches und zeitgenössisches Filmmaterial aus den Alltagsmedien (z. B. dem Fernsehen, dem Radio, dem Internet) – oder auch *found-footage* – häufig durch lyrische Audiotexte kommentiert, kritisiert und parodiert und damit subversiv unterwandert.

Eines der berühmtesten Beispiele dafür ist Allen Ginsbergs *The Ballad of the Skeletons*, das im Jahr 1997 von dem bekannten Filmemacher Gus Van Sant mit einem musikalischen Sound-Track von Paul McCartney und Philip Glass produziert wurde. Ginsberg gelingt es in seinem Werk, zwar ironisiert, aber dennoch scharf Kritik an der U.S.-amerikanischen Politik- und Medienlandschaft zu üben. Er inszeniert sich in dem Clip als einen ›Homo Subversivus‹, der wie Thomas Ernst in seinem Buch *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart* festhält, »im Vertrauen auf eine bessere Welt lebt, die er durch den Umsturz der gültigen Weltordnung erreichen möchte« und somit innerhalb einer »künstlerischen-avantgardistischen Entwicklungslinie« [6] zu verstehen ist. Auch wenn *The Ballad of the Skeleton* sehr nah am Musikvideo ist, lässt sich die subversive Funktion der poetischen Stimme im Poetryfilm sehr gut verdeutlichen.

In diesem Performance-Poetry Clip untergräbt Ginsbergs Sound-Ballade, die vorwiegend diegetisch als auch nicht-diegetisch eingesetzt wird, das visuelle Material subversiv. Ginsbergs Spoken-Word-Gedicht referenziert dazu nicht nur illustrativ auf das Bildgeschehen. Er kommentiert zeitgenössisches *footage* u. a. aus dem 1. Irak-Krieg, der U.S.-Vorwahl von Bob Dole gegen Bill Clinton, aber auch historisches Filmmaterial etwa aus der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung, der Apollo-Mission, dem Vietnam- Krieg oder der Hippie-Bewegung. Ginsberg inszeniert sich dabei nicht nur als einen schreibenden und performenden Dichter, sondern er übt in dieser Funktion Kritik an den stark polarisierten gesellschaftlichen Werten und Meinungen, die über Nachrichtensender, Talkshows, Werbung, die Kirche, Demagogen, Richter, den CIA etc. kolportiert werden und mit der sich Amerika – so eine mögliche Interpretation des Gedichts – selbst ein Grab schaufelt.

Ginsberg gibt den (demokratischen und republikanischen) Disput mittels der repetitiv-anaphorisch eingeleiteten Phrase »said the«, »said the« etc. wieder, wobei seine Stimme durch den musikalischen Soundtrack aus E-Gitarre, Schlagzeug, Keyboard und Maracas-Rasseln rhythmisch unterstützt wird. Insgesamt wird in dem Clip die Inszenierung und Positionierung einer selbstbewussten Dichterfigur deutlich, die sich medienkulturell mit Stift in der Hand, einem Buch im visuellen Hintergrund sowie durch Close-Ups des Gesichts gegen eine medialisierte Welt stellt. Diese Medienwelt machte sich Ginsberg kreativ zu Nutze, um sich auch weiterhin als Dichter Gehör zu verschaffen.

In dieser Tradition sind seit den frühen 1980er bzw. 1990er Jahren auch Anne Waldman mit *Uh Oh Plutonium* [7] sowie Cin Salach mit *Vogue With War Dead* [8] verankert. Auch international setzt sich diese subversive Strategie der Tonebene

[5] Billy Collins: *The Art of Drowning*, URL: https://youtu.be/jIlcXRbwyvY.
[6] Thomas Ernst: *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart.* Bielefeld: Transcript Verlag, 2014, S. 102.
[7] Anne Waldman: *Uh Oh Plutonium*, URL: www.youtube.com/watch?v=FHX-PU9SN8A.

immer stärker durch. Als eines von zahlreichen Beispielen dafür gelten die Four Seasons Productions *Standard Oil Company* des irakisch-amerikanischen Filmemachers DJ Kadagian [9] mit einem englischen Voice-Over des ins Englische übersetzten spanischen Gedichts von Pablo Neruda aus dem Jahr 1943; oder auch *Massacre in Murambi* des amerikanischen Filmemachers Sam Kauffmann aus dem Jahr 2007, der dafür den Global Justice Award erhielt. [10]

Im deutschsprachigen Film lässt sich diese Strategie durch den österreichischen 13-minütigen Literaturfilm *tschumbotschampoo oder Jörg Bungee verschollen am seil* aus dem Jahr 2013 unter Regie von Sigrun Höllrigl mit einem Text des Filmemachers, Schauspielers und Aktivisten Hubsi Kramar sowie der Musik von Mark Neys (*Swoon*) verdeutlichen. Laut Pressetext übt der Film »Kritik am Staatswesen und Kleinbürgertum, sowie […] Kritik am Konsumismus und an der Verdrängung des Nationalsozialismus. Gearbeitet wird in Montage- und Layering-Techniken mit historischem Bildmaterial. In aufwändigen digitalen Bildbearbeitungsprozessen und Bildüberlagerungen entwickelt der Film eine der dadaistischen Gesinnung adäquate filmische Sprache. Der Spannungsbogen zieht sich von Politik, surrealen Wirklichkeiten, über die Wahrheit des Surrealen – bis hin zum Humor und endet im subversiven Lachen ex nihilo.« [11]

Der Provokation durch die Stimme sind in diesem Clip keine Grenzen gesetzt. In diesem Beispiel wird außerdem deutlich, dass im Wechselspiel zwischen Tonebene und *found footage* – hier aus den U.S.A. – im Poetryfilm eine Auseinandersetzung mit anderen Kulturen zur Erhellung der eigenen Kultur stattfinden kann.

Medial auf andere Weise realisiert, aber ebenso kritisch positioniert und subversiv funktionalisiert ist das Gedicht des vielfach publizierten Berliner Dichters Björn Kuhligk *Die Liebe in den Zeiten der EU* [12] als Voice-Over im gleichnamigen Poetry Film von Susanne Wiegner.

Das Gedicht wurde im Rahmen des ZEBRA Poetry Film Festivals im Jahr 2014 gleich mehrfach verfilmt. Anders als der italienische Filmemacher Gabriele Nugara, der als Gewinner des Verfilmungswettbewerbs mittels historischen Filmmaterials auf den Bau der Berliner Mauer referenziert [13], nimmt das folgende Beispiel nicht auf zeitgenössisches oder historisches Bildmaterial Bezug. Durch die Produktion eines Animationsfilms kommt es durch die Verwendung des Voice-Over zu einer subversiven, lyrischen Unterwanderung der Bildebene.

In der Funktionalisierung der Tonspur hört man zunächst ein dumpfes Rauschen des Meeres, das indexikal auf die visuelle Darstellung dunkler Meereswogen verweist. Ab der 16. Sekunde vermischt sich dieser düstere akustische Eindruck mit einer hastig-aufgebrachten Männerstimme, phonetisch verstärkt durch zahlreiche S-und Sch-Laute. Der Sprecher entwirft – völlig versachlicht und anonymisiert aus der dritten Person heraus – das Szenario der Notwendigkeit eines Grenzschutzes: »das muß, es/ darf geschossen werden, das/ muß, das darf gefilmt werden«.

Das Voice-Over spielt in den nächsten Zeilen explizit auf den gleichgültigen Fund von angespülten Menschenleichen, von »zwei, drei/ Zweibeiner[n]«, am Ufer an. Es signalisiert dabei keine Betroffenheit, sondern proklamiert in dogmatischer Haltung nüchtern: »es darf zurückgefeuert werden«. Die Tonspur der letzten gehörten Zeile des Gedichts, die wie ein Wiederhall auf »das darf gefilmt werden« prallt, geht in der nächsten Sequenz in ein lautes mechanisches Geräusch über, das einem Machinengewehrfeuer ähnelt. Es ergibt sich gerade durch die letzten verstummenden Zeilen des Voice-Overs eine interessante Kehrtwendung, da hier der Sprecher auditiv ankündigt, dass gefilmt werden darf. Es wird der Aufforderung nachgegangen, filmisch zurückzuschießen.

Während der visuelle Blick auf eine Mauer fällt, vor der das tobende Meer von Lichterkegeln durchzogen ist, wird durch einen Kameraschwenk nach oben eine immer stärker werdende akustische Ambiguität aufgelöst: Es sind keine Maschinengewehre, sondern Rotationsblätter von Hubschraubern, die nicht Menschen aus dem Meer vor dem Ertrinken retten, sondern zum Schutz der EU-Außengrenzen eingesetzt werden. Während in der nächsten Szene das Meeresblau mit der blauen Farbe der EU-Fahne visuell-kinetisch in Verbindung gebracht wird, verhärtet sich die subversive Funktion des Audiotextes. Es wird nochmals zurückgeschossen, dieses Mal mittels Texteinblendungen zur historischen Erklärung der Bedeutung der EU-Flagge und dem expliziten Verweis, dass in den letzten Dekaden laut Menschenrechtsorganisationen mehr als 17.000 Menschen im Mittelmeer ertrunken sind. Damit wird das Thema Flüchtlingspolitik scharf in die Zange genommen.

Ein abschließendes Beispiel mit dem Titel *Im Nebel* stammt von Serge Mustu, der 2009 eine

[8] Cin Salach: *Vogue With War Dead*, URL: video.e-poets.net/SalachC/vid-Vogue.shtml.
[9] DJ Kadagian: *Standard Oil Company*, URL: youtu.be/rFc-afPmrso.
[10] Sam Kauffmann: *Massacre in Murambi*, URL: vimeo.com/14407127.
[11] Siehe URL: www.kanonmedia.com/portfolio/bungee.html.
[12] Das Gedicht von Björn Kuhligk ist auf Lyrikline.org nachzuhören, URL: www.lyrikline.org/de/gedichte/dieliebe-den-zeiten-der-eu-3175#.V6G06WWHY1g.
[13] Gabriele Nugara: *Die Liebe in den Zeiten der EU*, URL: vimeo.com/111094973.

von ihm gesprochene und tontechnisch-modifizierte Version des gleichnamigen Gedichts von Hermann Hesse in Bezug zu *found-footage* vom Hamburger Bahnhof aus den 1980er (und jüngeren) Jahren setzt. Serge Mustu transformiert auf diese Weise das im ländlichen Raum situierte Hesse-Gedicht in die deutsche Großstadt.

Die Audioaufnahme des Gedichts erzeugt den Eindruck eines gedanklichen Lay-Overs zahlreicher wartender Bahnkunden, die teils verdutzt auf die Inhalte des durch den Lautsprecher vernommenen Audiogedichts reagieren. Das Voice-Over wird so zu einem subversiven Element, mit dem Serge Mustu spielerisch die diegetische und nicht-diegetische Wahrnehmung sowohl der Bahnkund/inn/en als auch der Rezipient/inn/en in einem wirkungsvollen Wechselspiel zwischen gedanklicher Introspektion und expressiver Öffentlichkeit auslotet.

Zusammengefasst lässt sich festhalten: Die stimmliche und performative Präsenz des Dichters bzw. der Dichterin hat im Poetryfilm nach wie vor eine zentrale kulturelle Funktion inne. Lyriker/innen verschaffen sich innerhalb einer zunehmend medialisierten Welt Gehör und positionieren sich darin auffällig oft sozial- und medienkritisch. Audioaufnahmen von Gedichten können zudem das Bildgeschehen nicht nur fort- oder umschreiben, sondern im gleichen Atemzug dieser Transformation lässt sich eine neue visuelle Bedeutung generieren. Als abschließenden (aber nicht letzten) Punkt sehe ich eine wirksame Funktion von Ton, Stimme und Voice-Over im Bereich der tontechnischen Manipulation, mit der eine ›new audiovision‹ erzeugt werden kann. Diese realisiert sich in der poetischen Erfahrung des Poetryfilms dann, wenn die Tonspur das Bildgeschehen nicht nur in ein neues Licht rückt, sondern auch das Gehörte durch das Visuelle gedanklich erhellt wird.

Der Vortrag wurde am 21. Mai 2016 in Weimar auf dem Colloquium »Ton und Voice-over im Poetryfilm« gehalten, das im Rahmenprogramm zum 1. Weimarer Poetryfilmpreis stattfand.

»... cinema is closer to poetry than to the novel or the theater. Not because of some illusory community of language, but simply because you discover in making a film the same degree of liberty you have writing a poem.«

-Bernardo Bertolucci-

Sound Digging Canals Down My Arms, Tryna Git Out

Julian Tirhma

»Through the mouth that I fill with words instead of my mother whom I miss from now on more than ever, I elaborate that want, and the aggressivity that accompanies it, by saying … an attempt to appropriate an oral ›object‹ that slips away and whose hallucination, necessarily deformed, threatens us from the outside.«

Julia Kristeva

Stephen Sondheim enlarged my teenage vocabulary with apse, gavotte, vicar, stay (of a corset), rapturous (to rhyme with capture us), and recitative. I assumed ›recitative‹ was an archaic form of ›recital‹ or ›recitation‹, something to be spoken before an audience. His songs reminded me of speech already, especially the incomparable »Barcelona«. Actually, a recitative is sung to mimic natural speech patterns. Voice accompanied by music without being bent all the way to precise meter. Musicalized language.

When I began performing at community readings, I balked at poets slogging, hurrying, and swallowing their poems like it was »reading aloud« practice in third grade. Dare I fault the performer, or is not all poetry meant to be recited? How adaptable are written texts to speaking voices? How does printed text compare to vocal reading, phenomenologically? Poemonthepaper exists all at once. The time of its unfolding depends entirely on the reader. It is silent, arranges visual patterns, occupies geographic space, fits to a page. A poem coming out of someone's mouth has duration, the timing of which is controlled by the reciter. Aural patterns dominate. Text inherits colonial authority and classbased literacy. One's voice inherits nostalgia for oral cultures, folklore, gathering round Gramma for a tale. These simple (simplistic?) comparisons fascinate me. If most poets write »for the page«, either with a view toward publication, out of stage fright, pressure to conform, or conventionality, what would it mean to write »for the stage« i.e. an audio recording?

Then I discovered this strange, marginal genre: poem videos. I laid my voice over collaged footage and a soundtrack, delving deeper into the relationship between textonpaper and a poem in the poet's voice. I found a blog, *The Poetry Storehouse*, that deconstructed, in fact, this falsely profound »poet's voice«, and I criticized the prescriptive rhythms of slam poetry to a friend. Recording and listening to my own voice folded back on itself, altering the way that I approached writing as I played with slang, dialect, accent, colloquialisms, madeup idioms, and sound effects.

Gag. Hack. Beep. Guffaw. Giggle. Chirp. Cluck. Suck. Yawn. Buzz. Cough. Gurgle. Purr.
Whistle. Wheeze. Hmm. Spit. Click. Whoop. Swear. Gnash. Hum. Smooch. Hail. Burp. Sigh.

If poetry is understood as condensed language, what if we treated performance poetry as condensed speech? Which elements of meaningmaking can I activate with my voice, apart from denotation? Sarcasm serves as the most accessible example. We have trouble identifying sarcasm from a phrase or sentence alone because its meaning exists in context and

intonation. There's smaller chunks of meaningmaking with inflection; the verb subject changes to the noun subject. I began listening to poem videos with an ear toward how much of the meaning or interest could be found in the voice itself: musicality, intonation, emotion, pausing, breathing, whispering, air quotes, slurs, contractions, etc. I wanted to find not only fair renditions of canonical work, but recitations that bordered on recitative, poets taking advantage of colloquial speech and wielding their voice as an instrument, rather than an afterthought. For example, *winter beyond winter* (2016) by Jonathan Schwartz features the heartrending reading of an uncredited Cormac McCarthy excerpt by a young boy. The awkwardness of his belaboring voice emphasizes the child's fragility and need for protection directly explored by the narrative, while the fact of his live reading contrasts with mortality and abandonment.

Psst. Huh? Zzzz. Ow. Phew. Gotcha. Blah blah. Eeek. Ahem. Naw. Nom nom. Ew. Hafta. Gonna. Ugh. Ssh. Pshaw. Gack. Oops. Wazzat? Mmmm. Humph. Grrr. Duh!
Wheee. Aw.

Through preparing for live performances or audio recordings, each of my poems changed shape on the page as a consequence of acting more as script than manuscript. I italicized words to indicate enunciation, not emphasis. I underlined to remind me to lift the inflection. I emboldened phrases that needed to slow down. Then I began editing poems auditorily. I'd lay down a rough track, listen, and notice hiccoughs or repetitions that hadn't been obvious without my externalized voice echoing to me. An external mic and fancy headphones helped. Poems edited this way were easier to memorize and recite, hence audiences reacted to them with more emotion.

Through vocal recordings, I intended to exploit the contrast between denotative meaning and perceptual meaning. Write a love poem designed to be read in a menacing tone. Or a violent narrative meant to be recited by a lilting, naive flirt. In my own practice, as I pick at the notion of consent, this became increasingly rich and fertile territory: transgressing the authority of the poemtext through aggressive characterization of a particular subjectivity. Probably the most successful experiment in this vein is, »Are You Hurt«. With initial concern and compassion, the speaker asks, »Aw, are you hurt?« as though offering assistance. »Someone hurt you«. The concern sours to mocking disbelief, doubting the injury and targeting vulnerability. »I'm sorry! I'm sorry someone hurt you!« Finally, it builds to an uncensored fury, like the injured addressee has the audacity to claim victim status and implicate the speaker. I knew this piece worked when a poet told me she had been »doing« the voice for her friends, as though singing a new favorite song. The poem became something to try on, to try out, to voice. It skipped the page altogether.

Critics who favor subtitlelike text or animated text on the screen believe the silent words leave open multiple valences of meaning. Indeed, one can approach a singlevoiced interpretation of a poem, especially one that you didn't write, as closing down or freezing a single tone. However, I prefer to think of the vocal track as a place to destabilize, expand, queer, or jolt the poem »as it is«, and invite the audience to consider elisions or excesses created in the gap between wordsonthepage, script, and vocal performance.

Other people's words lobbed and flung at me. Regurgitated, acidic. Confrontation.
Appropriation. Whose words are they? They sound like my voice.

Seeing the said.
Visualizing Sound Poetry of bpNichol

»This business of seeing what's in front of you, of actually dealing with the reality of that surface and the marks that you place on it, is central to any notion of notation; i see it so i can say it.«

bpNichol, *Meanwhile* [1]

In 2015, I completed a fifteen-year long film project based on the work of Canadian author bpNichol. The initial idea was to translate his work into film. I soon discovered that this would be a monumental task given the range of forms and genres in which he worked. It could be said that while Nichol's work is really situated in the inter-regions between textuality and visuality, it is always anchored in sound. He often said that he let his ear lead him. When I began the film, his sound poetry work was emotionally appealing, but I really had a difficult time decoding it in order to effectively translate it to film. In the end, I propose that the methods of his sound poetry are the key to engaging with it intellectually. Not only this, but they were key to making the entire film. Following is a brief working-through of some of his methods and how they informed the making *The Complete Works*. Some of this writing was developed out of scholarly research I did during my graduate studies.

In Magritte's *Treachery of Images (Ceci n'est pas une pipe)*, the text and the figure are separated by what Michel Foucault calls alternately a crevasse, an uncertain foggy region, »the absence of a space, the effacement of the common place between the signs of writing and the lines of the image« [2]. The pipe and the text do not enter into any kind of stable relationship. What we do end up with though, is »the intersection within the same medium, of representation by resemblance and of representation by signs« [3].

bpNichol worked with strategies that explored this space between resemblance and representation – saying what can be seen was used by Nichol to generate sound performances from visual material. Nichol would read the marks on the page almost as a tape head would read the magnetic patterns on audiotape – the various patterns would serve as a source for the generation and modulation of a sound performance.

This is, of course, not a new thing. The optophonetic reading, a term and technique developed by Raoul Hausmann, is one in which the visual text is used by the performer to generate and modulate a phonetic performance [4]. Nichol's notion of notation is about creating resemblances between the visual text and the performance. Richard Cavell points out that the optophonetic translation is a critical and participatory practice. It highlights the mediation of the reader and the reading. [5] In addition to this, I would add that technological media inform this reading strategy. The gramophone, phonograph, film optical track, magnetic tape recorder all provide models for the optophonetic reading as does digital data mapping.

There are two sound poetry compositions in *The Complete Works*, *Interrupted Nap*, per-

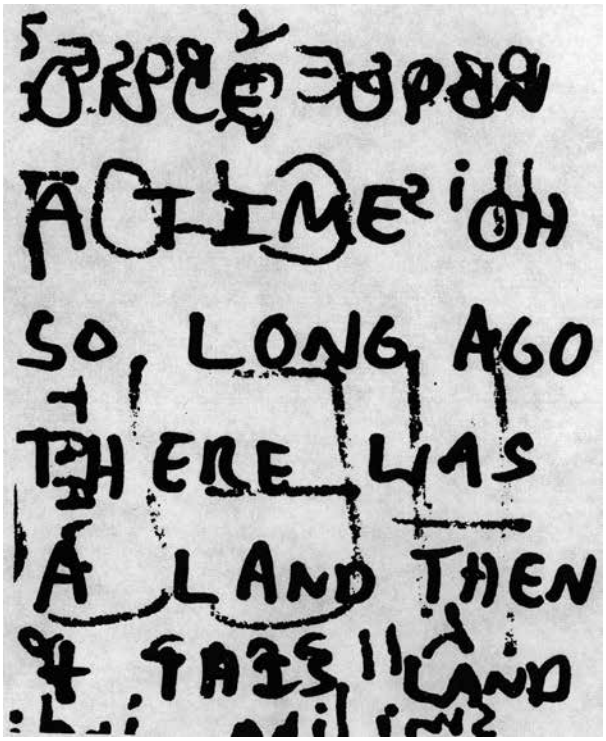
[1] B. P. Nichol: *Meanwhile: The Critical Writings of bpNichol.* Vancouver: Talonbooks, 2002, p. 358.
[2] M. Foucault: *This Is Not a Pipe*. Berkeley: University of California Press., 1983, p. 28.
[3] ibid., p. 34.
[4] C. Scholz: Relations Between Sound Poetry and Visual Poetry: The Path From the Optophonetic Poem to the Multimedia Text. *Visible Language,* 35(1) (2001), 92–92.
[5] R. Cavell: *McLuhan in Space: A Cultural Geography*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

Justin Stephenson

formed by Nichol [6] and *White Sound*, an original performance by Stephen Ross Smith. Both segments start with visual texts as the source for a sound performance. Using digital algorithms to create and modify animations based on audio, a method called audio reactive animation, I inverted the optophonetic see-and-say strategy. In both pieces, the sounds of the performances are algorithmically connected to various visual parameters to generate resemblances between the performance and the visuals.

Interrupted Nap is a recording from the 1982 collection, *Ear Rational* [7]. In it we hear snippets of a narrative, »Once upon a time…«, which are interrupted by bursts of nonsensical vocal sound. It sounds as if the narrator is having difficulty telling the story. The word »aphasia«, which describes the inability to make sense *in* language or *of* language, appears at the end of the piece. Aphasia accurately describes the experience of listening to this work. In *Interrupted Nap*, one has the sense that either the listener has receptive aphasia, or the narrator has expressive aphasia. The recording creates a tension between a narrative and incomprehensible vocal noise.

The source text is a series of visual panels (Nichol, *Interrupted Nap*, 1990) that appear to have been reproduced from pages on which someone has used a magic marker to write. The marker has bled through each page to the subsequent pages onto which new material has then been written.



Interrupted Nap [8]

In a traditional sense of reading, the panels are no longer legible. Nichol reads the text as if his visual and speaking faculties operate like the head of a magnetic tape recorder, reading and speaking the information on the page including the »noise« from the marker bleed. The visual marker bleed is like »print through« on an analog audiotape that

[6] B. P. Nichol: *Ear Rational.* Milwaukee, WI, USA: Membrane Press, 1982.
[7] ibid.
[8] B. P. Nichol: *Art Facts: A Book of Contexts.*, Tucson, Ariz.: Chax Press, 1990.

has been sitting on the shelf for a decade or more, in which the surrounding layers of a magnetic tape on a spindle »print« their magnetic patterns onto each other creating a distortion of the original recording. Here the distortion of the text on the page is reproduced in the optophonetic reading of the text.

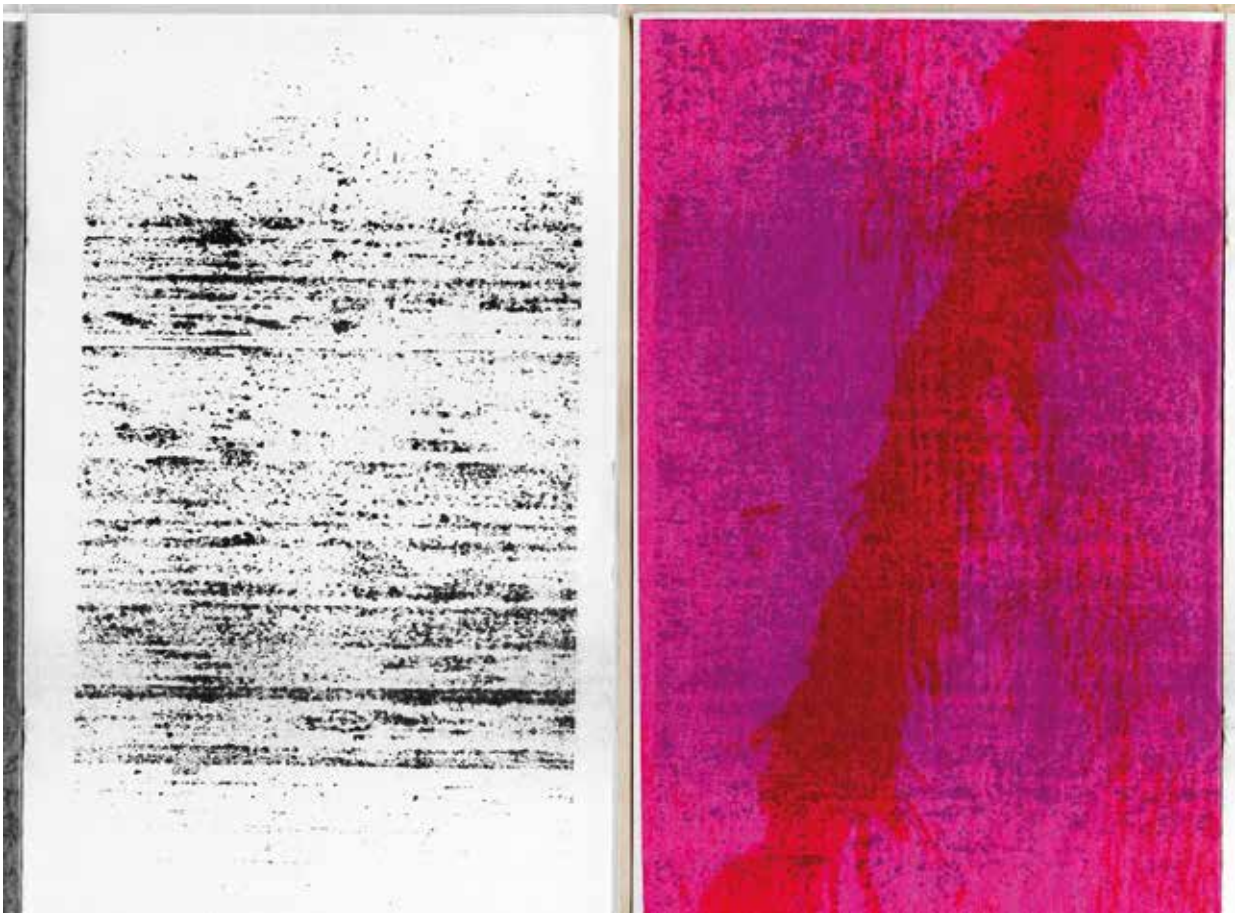
The title of the poem suggests an interruption between napping and waking. It is the aphasiac moment in which sense and nonsense are superimposed. Fredrick Kittler sees this as the reality of modern media technology [9]. For Kittler, white noise is the backdrop of all technological media, which, previous to 1900, could not be recorded. In *Interrupted Nap*, Nichol inscribes on the page the noise and distortion introduced by technological media. In the performance of this »text«, he merges sense and noise to create an aphasic moment.

The moving image sequence of *Interrupted Nap* began with a frame-by-frame phonetic transcription of Nichol's performance of the text. The idea was to listen to the sound performance and derive a phonetic text from what could be heard in the performance – reversing Nichol's methodology of reading what he could see by notating what could be heard. Using a combination of software and programming languages the visual and material qualities of the original text were reinterpreted in the animation. I wrote a series of algorithms to animate the stanzas of the poem. The algorithms read the frame-by-frame phonetic transcript of the poem to generate the letterforms and then animate these letterforms based on a scheme that is modulated by the sound. There is no manual manipulation in this animation – it is entirely procedural (created by algorithms), and modulated by the sound of Nichol's voice.

Each animated »stanza« of the poem explores a different way of creating an animated interruption of the reading: moving from left to right quickly, layering successive characters overtop one another, moving from bottom to top for example. Mapping the audio to the animation and visualizing the frame-by-frame phonetic transcript of the poem links what we are seeing to what has been said. *Interrupted Nap* uses the method of Nichol's original source text and performance to create a unique digital moving image strategy. Procedural animation provides a way of looking at Nichol's voice and allowing us to see what he said in a new way.

[9] F. A. Kittler: *Gramophone, Film, Typewriter* [Grammophon, Film, Typewriter.]. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999, p. 45.
[10] J. Stephenson: *The Complete Works. (Video)* 2015.

Interrupted Nap from *The Complete Works* [10]



JPEG images of *White Sound* [11]

The white noise of technological media is the focus of Nichol's visual text, *White Sound*. It's a chap-book that contains pages filled with layers of the rubber stamped words »white sound« set against the backdrop of degraded photocopies of images created by printing blank mimeo plates, stamping empty sort rails, and pressing entire ink pads against the page.

Interspersed within the pages are sheets of semi-transparent colour tissue that act as a filter through which the background text can be viewed. The artefacts and noise introduced through the photocopy process are recorded on the pages of the book.

[11] B. P. Nichol: *White Sound: A Variant*. Toronto: Ganglia Press, 1976.

In *The Complete Works*, Steven Ross Smith performs *White Sound* as sound poetry. The performance enacts the organic »generation loss« depicted in the text. The term generation loss is used to describe the noise introduced by duplicating content in analog media – each successive copy (generation) introduces more noise, decreasing the quality, or signal to noise ratio. In the case of *White Sound*, however, signal to noise is inverted so that the noise is the signal. Accordingly, the text gains quality in each successive generation.

In *White Sound*, I used popular VJing software and a node based video programming language to create a real-time video performance based on Steven's sound performance of Nichol's visual text. I chose tools for this sequence that were akin to creating »patches« with analog modular synthesizers

White Sound from *The Complete Works* [12]

like the ARP 2600, or the more contemporary Doepfer. With these synthesizers, the operator connects together modules (like oscillators and filters) with patch cords and then modifies the parameters of each module to create a sound. It is an improvisational approach in which the performer creates a set of conditions that respond to a source, for example a sine wave or an audio recording, to produce a performance.

The video performance tools allow for an approach akin to an inverted optophonetic reading of a visual text for a sound performance – a phonoptic performance. A segment of the audio can be looped while modulating video parameters in real-time to choose a set of conditions that read the audio in a way that creates a visual resemblance to the performance. This mirrors the methodology of the sound poetry performance, which is an improvised translation of the marks on the page as sound.

Nichol's notion of notation is saying what can be seen. This seeing and the saying, though, require participation on the part of reader. They involve diving into the uncertain foggy region between representation by sign and representation by resemblance – this unstable space – and working to locate and read compressions and rarefactions, stresses, tensions that can be recreated in a different medium. In the work of the film, letting the ear lead is a choice that became the foundation for the entire film. It provided the methods and permission to see-and-say in a way that honoured the methods of the texts, but allowed them to take new forms. Visualizing bpNichol's sound poetry provided an important entry point (which became a crevasse) to the myriad of translations of his work that make up the film.

[12] J. Stephenson: *The Complete Works. (Video)* 2015.

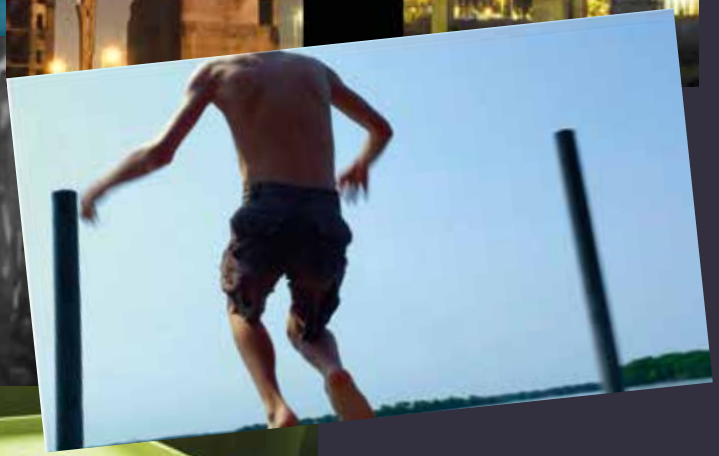
bpNichol's work appears courtesy of the Estate of bpNichol and is copyrighted by Eleanor Nichol.

»Der Schriftsteller versucht, seinen Worten die größte Wirklichkeit zu geben, eine Wirklichkeit, die jedoch immer nur Suggestion bleibt. Diese Suggestion nimmt im Film Gestalt an. Der Filmdichter kann sein Bild der Welt, seine Halluzination, seine heimlichsten Gefühle, seine Unruhe konkret vor uns hinstellen und in all ihren Stadien entwickeln.«

-Peter Weiss-

2.

filme *des* monats



Der letzte Tag der Republik

Nancy Hünger

Film des Monats Januar 2016

Informationen zum Film

Der letzte Tag der Republik / The Last Day of the Republic
D/USA 2010, 8:00 Min.
Regie: Reynold Reynolds
Kamera: Carlos Vasques
Komponist: Giuseppe Iacono
Text u. Voice-over: Gerhard Falkner

Literaturhinweis: Gerhard Falkner, Reynold Reynolds: *Der letzte Tag der Republik / The Last Day of the Republic.* Nürnberg: starfruit publ. 2011.

Zwanzig Jahre nach dem Fall der Mauer fällt auch der Palast der Republik. Der amerikanische Filmkünstler Reynold Reynolds filmte 2008–2009 die letzten Abrissarbeiten, die politische Demontage kollektiver Erinnerungen. Gerhard Falkner verfasste zu dem Poetryfilm das gleichnamige Gedicht.

»Ein Koloss aus Beton, Geschichte und Zeit, der geht nicht, – ohne dass etwas bleibt, was noch verschwindet, wenn alles längst vorbei ist.«

Gerhard Falkner

»Die Posthistoire als entropische Endzeit ist das Zeitalter der starren Unvergänglichkeit, der Ruinenlosigkeit und daher auch der Ruinennostalgie.«

Hannes Böhringer

Wir leben hinterdrein, leben hinterher, danach, danach oder *post, post* leben wir im irgendwo nach der Geschichte beginnt unsere Geschichte ohne Geschichte, in der *Posthistoire*, sagt man, da nichts Neues geschieht, geschehen kann: Keine Katastrophe, denn die ausstehende, die vertagte Katastrophe ist die Katastrophe, wir verwarten unsere Gegenwart, die keine großen Umbrüche, keine Revolutionen, keine Konterrevolutionen mehr kennen soll, nur den ewigen Moment gestundeter, verwalteter Erinnerung. Wir warten uns die Füße in den Brachen und Halden wund, *in den leeren Gehäusen der Weltstädte, nistet geschichtslose Menschheit sich ein*, im Abraum der Utopie: Was gedacht werden konnte, ist vorläufig gedacht (Kommunismus, Sozialismus, Kapitalismus, Kreditismus usw. usf.), die Geschichte ist auserzählt. Was bleibt, was sich noch, uns noch forterzählt, sind die Ruinen, beredete Zeichen die abgebrochen in die Gegenwart staken, ruinös und fragmentarisch wie unser Gedächtnis selbst. Sie verwahren, was die Zeit zerstört. Sie sind anwesend in der Abwesenheit, eine verwilderte, verblichene Vergangenheit, ein *Hier ohne Jetzt*. Hier ist nicht Theben, *Erster der Pfeifer*, nein, hier ist der Sumpf über dem Wasser der Spree. Hier ist die Mitte Berlins und dort steht man unter Linden. Hier stand die Zwingburg Friedrich des II. Hier stand das Stadtschloss. Hier schlief der Friede *eine dreimal lange Nacht*. Hier zog Napoleon ein und wieder aus. Hier pfiff der erste Weltkrieg den Marsch. Hier stand Karl Liebknecht. Hier ist das Stadtschloss im Zweiten gefallen. Hier stand letztlich noch der Palast der Republik über dem Wasser der Spree stand Erich Honecker und legte einen Stein wie schon Friedrich der II. in den Sumpf. Hier war die Post und dort die Bowlingbahn. Hier der Sozialismus und dort die SED. Hier die Volkskammer und dort die Bar. Hier standen sich die Demonstranten im grauen Oktober die Füße wund. Hier war Udo und dort ein *Kessel Buntes*. Hier war der Osten und dort der Westen. Hier ist die Wiedervereinigung. Hier ist *der letzte Tag der Republik*. Hier stand letztlich noch der Volkspalast über dem Wasser der Spree *ist heute ein Loch in der Luft, so groß wie ein Schloss*. Was blieb ist ein Jetzt ohne Hier, was blieb sind die Kräne und Bagger, die sich mühsam durch die betonierte Geschichte, die Reste unseres Gedächtnisses äsen, während Marx und Engels auf gepackten Koffern sitzen. Was blieb. Gras drüber. Was blieb: eine Ödnis. Gras drüber. Was blieb: die anwesende Abwesenheit. Gras drüber. Was blieb: eine geteilte Erinnerung ohne Ort. Gras drüber. Rechnen wir mit den Beständen: 56.600 t Beton, 19.300 t Stahl und Eisen, 500 t Glas, 600 t Ziegel und Holz, 1.000 t Bitumengemische, Kunst- und Dämmstoffe, 200 t Asbestgemisch – wie nicht gewesen. Wir rechnen die Trümmer auf, sortieren die Erinnerungen in die Archivmäppchen, mit deutscher Akkuratesse, nach Ost was Ost, nach West was West, wir bergen den Schutt, wir unterscheiden zwischen privat und öffentlich, zwischen Jugendweihe und Plenum, zwischen Ideologie und Wahrheit, letztlich, so wird gesagt, zwischen Diktatur und Demokratie, die blauen ins Töpfchen, die roten ins Kröpfchen, wir trennen, teilen entzwei, *dafür brauchen wir keine Mauer, dafür haben wir die Vergangenheit* trennt das HIER noch einmal und endgültig vom JETZT, wir rechnen Geschichte gegen Geschichte, wir ziehen einen Strich unter die Rechnung und zählen die lausigen Groschen in der Hand, was noch verwertet werden kann, wird umgewidmet, versetzt und verschachert summt es fortan die fröhliche Melodei des Kreditismus unter der Motorhaube des deutschen Volkswagens, der unbiegsame Rest kratzt den Himmel über Dubai, was blieb vom Palast der Republik wurde unter den Wolken gestapelt, es blieb das höchste Gebäude der Welt. Wer jetzt nicht lacht, ist selbst schuld. Was kommen wird? *Oben lauter antike Figuren und unten lauter Figuren mit keine Ahnung von Antike*. Was kommen wird, wird stehen auf dem ewigen Sumpf über der Spree. Was kommen wird, hat von nichts gewusst und will von nichts gewusst haben und längst nichts mehr wissen. Was kommen wird, ist die Geschichte ohne Geschichte am Ende der Geschichte. *Bleiben werden: das Wasser über der Spree und die Wolken unter dem Schloss. Alles andere muss fallen. Erst wenn die Wolken ins Gras beißen, wird dieses Stück Geschichte gegessen sein.*

Gerhard Falkner

Der letzte Tag der Republik

Ich hatte einst ein schönes Vaterland
das Weiß-nicht-mehr wuchs dort so schön
das Weiß-nicht-mehr!

Weißt du noch wo du warst, als Troja fiel?
Bist du in deinem Alter noch der Mensch,
der vor Karthago stand?
Na also: ceterum censeo!

Sind die Wolken
die einzigen
Mauern
die nicht fallen
weil sie fahren.
Die einzigen Mauern, die Posaunen nicht einreißen.
Die fließenden Mauern.

Ich bin immer noch nicht da, wo ich war, wenn ich weg bin.
Ich stehe nach Abschluss der Arbeiten nun kurz vor der
Beseitigung.
Es wird schwer sein, mich zu vergessen, jetzt wo ich nicht
mehr da sein werde.
Meine Anwesenheit in der Abwesenheit wird nachklingen.
Ein Koloss aus Beton, Geschichte und Zeit, der geht nicht, –
ohne dass etwas bleibt, was noch verschwindet,
wenn alles längst vorbei ist.

Karthago ist auch nicht an einem Tag zerstört worden.

Es wird bleiben ein Loch in der Luft, so groß wie ein Schloss.
Mit oben lauter antiken Figuren.
Und unten lauter Figuren mit keine Ahnung von Antike.
Das Schloss wird sich schließen um den versunkenen Bau
und die Zeit wird im Schloss den Schlüssel umdrehen
bis der Schlüssel (mit der Zeit) das Schloss umdreht.
Und immer so weiter.

Die Philosophen haben die Welt nur verändert
heute geht es darum, sie verschieden zu interpretieren.
Am besten pro Mann eine Meinung zu Allem
dann bleibt unterm Strich alles offen
und, wenn alles gut geht, kein Stein auf dem andern.

Bleiben werden:

das Wasser über der Spree
und die Wolken unter dem Schloss.
Alles andre muss fallen.

Erst wenn die Wolken ins Gras beißen,
wird dieses Stück Geschichte gegessen sein.

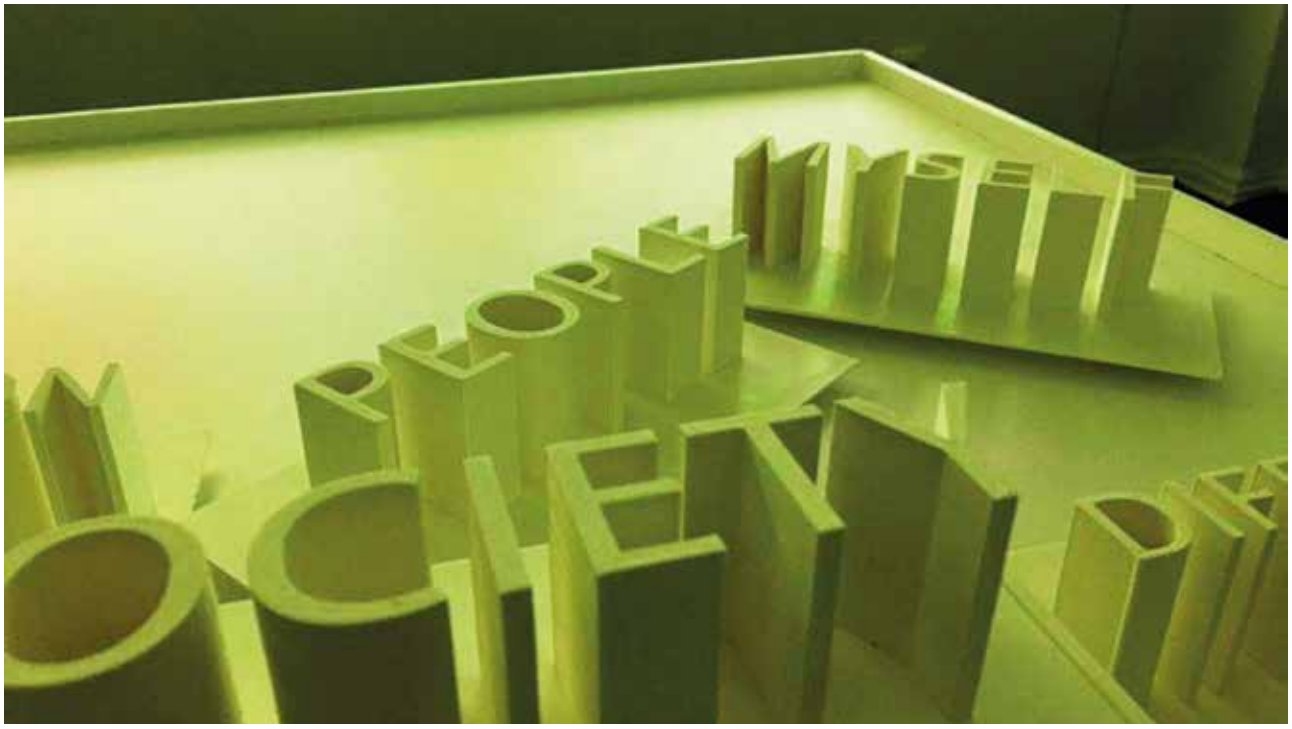
*Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Gerhard Falkner
und starfruit publications*

»Poetry in general does not exist, but variable conceptions of poetry exist and will continue to exist, not only from one period or country to another, but also from one text to another.«

-Tzvetan Todorov-

Matter of Fact

Aline Helmcke / Guido Naschert



Film des Monats Februar 2016

Informationen zur Installation und zum Film

Trailer mit Ausschnitten aus den Videos zur Installation matter of fact, *CTM-Festival, Berlin 2016, 0:50 Min.*
Künstlerin: Svetlana Maraš
Animation: Deana Petrović
Grafik: Valentina Brković
Interface: Polyhedra
Kurator: Norient
Ausstellungsraum: Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin

Die Ausstellung »Seismographic Sounds. Visionen einer neuen Welt« des CTM-Festivals im Berliner Kunsthaus Kreuzberg/Bethanien stellt in diesem Jahr Nischenmusikszenen vor, die Krieg und Kommerz, Rollenbilder und kulturelle Klischees hinterfragen.

Neben Klangkunst-Installationen sind Musikclips jenseits des Mainstreams zu sehen, mit der die Künstler sich die Digitalisierung und Globalisierung zunutze machen, um sich über die sozialen Medien Gehör zu verschaffen. Kuratiert wird die Ausstellung von Norient.

Die interaktive Installation *Matter of Fact* von Svetlana Maraš sticht besonders heraus. Die 1985 in Serbien geborene und in Belgrad und Helsinki ausgebildete Künstlerin arbeitet an der Schnittstelle von experimenteller Musik, Klangkunst und den neuen Medien. Ihre Ausdrucksformen reichen von elektroakustischen Kompositionen über Installationen und Performances bis hin zu Web-Applikationen oder Musik für

Film und Theater. So ist auch *Matter of Fact* nicht eindeutig einem Genre zuzuordnen. Lassen sich die Videoclips, die über einen interaktiven Kubus aktiviert und abgespielt werden, überhaupt als Poetryfilme bezeichnen? In der Tat denken wir, dass es sich hier um einen spannenden Grenzfall zwischen künstlerischer Rauminstallation und Poetryfilm handelt.

Denn mit dem Auflegen der einzelnen Miniatur-Wortskulpturen MYSELF, DIFFERENCES, SOCIETY, DEPRESSION und PEOPLE auf den Kubus entstehen vor dem Auge des Betrachters ganz eigene Bild- und Klangwelten. Die zu aktivierenden Videos setzen sich aus animierten, digital generierten Flächen, Objekten und Textfragmenten zusammen, die mit Voice-over-Schnipseln und weiteren Klängen zu einem audiovisuellen Gesamteindruck verschmelzen. Die eingeblendeten Texte sind auch auf der Audioebene hörbar – nicht zwingend simultan, doch immer aufeinander bezogen. Jeder der fünf Videoclips schafft eine eigene Atmosphäre, die sich aus der jeweiligen Beschaffenheit der Formen, der Farbklänge und des Sounds ergibt. Der Betrachter wird förmlich in diese Klang- und Bildwelt hineingezogen; es entsteht eine Sogwirkung, der man sich nur schwer entziehen kann.

Das Video *PEOPLE* beispielsweise ist in rot-rosa-blauen Farbtönen und -verläufen gehalten. Vom Intro abgesehen überwiegen fluktuierende Formen und fließende Bewegungen. Der Text besteht aus kurzen Zitaten, die durch Schnitt und Montage von Wortfragmenten zusammengefügt sind. Die einzelnen Stimmen ergänzen sich dabei, werden durch Gospel- und andere sakrale Gesänge gebrochen und verschmelzen so zu einem postmodernen Chor. Das Prinzip der Wiederholung und die Cut-up-Technik, die von den Autoren der Beat Generation erfunden und eingesetzt wurde, erkennt man am einfachsten durch die Verschriftlichung:

»WE – WE – WE – WE FIGHT – WE LOVE – WE THINK – INDIVIDUALLY
WE – WE – WE – WE FIGHT – WE LOVE – WE THINK – INDIVIDUALS – INDIVIDUALLY
WE – WE – WE – WE FIGHT – WE LOVE – WE THINK – INDIVIDUALLY

ORCHESTRA OF THE SELF
SELF REFERENTIAL COSMOS
ORCHESTRA OF THE SELF
OF THE SELF
OF THE SELF
ORCHESTRA
PEOPLE
SELF

DIFFERENT LIFESTYLES
SELF REFERENTIAL COSMOS
COMBINING ME WITH MYSELF
COMBINING ME WITH MYSELF
PEOPLE (COMBINING ME WITH MYSELF)
PEOPLE (COMBINING ME WITH MYSELF)
PEOPLE (COMBINING ME WITH MYSELF)
SELF – ORCHESTRA OF THE – PEOPLE
ORCHESTRA OF THE SELF

only voice-over:
COMBINING ME WITH MYSELF
COMBINING ME WITH MYSELF
COMBINING ME
COMBINING ME
COMBINING ME«

Als Quelle der Wortschnipsel verwendete Maraš überwiegend Interviews mit anderen Ausstellungsbeteiligten. Diese fügt sie nach Inhalt des gesprochenen Textes und dem musikalischen Gehalt der Stimmen zusammen. Da die Extrakte meist nur aus ein oder zwei Worten bestehen, schafft Maraš durch ihre Cut-ups neue Bedeutungszusammenhänge. Dabei geht die Künstlerin auf der Klangebene in jedem Video anders mit den Formen und der Manipulation des Materials um.

Im Video *SOCIETY* zum Beispiel sind die Stimmen stellenweise stärker verfremdet. Dieses Video ist rhythmischer gestaltet als die Videos *MYSELF* und *PEOPLE*. Es nähert sich damit dem Musikvideo an. Auch die (selbst)reflexive Grundhaltung der genannten Beispiele wird in *SOCIETY* aufgegeben. Schon zu Beginn suggerieren sowohl die Audio- als auch die visuelle Ebene Tempo. Zum Ende hin klingen die Zitatfetzen »TURN THE FOCUS – CHANGE THE WORLD – TO WHERE YOU WANT TO GO – A BETTER FUTURE« wie Slogans.

Ist das ein Aufruf der Künstlerin, die Welt zu ändern? Oder handelt es sich um die bloßen, uns so vertrauten Werbeslogans? Mit dem Zitat »THE LIFE ON TV DOES LOOK MUCH BETTER ANYWAY SO I MEAN HEY …« wird der Betrachter mit genau dieser Ambiguität konfrontiert, die von Maraš bewusst kalkuliert ist: »(…) sometimes it's like a horoscope: so general that you can relate to it but it can also be so wrong and completely miss the point.«

Die Installation *Matter of Fact* arbeitet gekonnt mit dem Verhältnis von Text als Objekt, als vielfach kombinierbares, semiotisches Fragment oder als grafisch-visuelles Element. Insgesamt ermöglicht sie dem Betrachter ein lebendiges, postmodernes, audio-visuelles Gesamterlebnis. Durch ihre vielschichtigen Synästhesien von Text, Sound und Visualisierung gelingen der Videoinstallation fließende Übergänge zwischen Schrift- und Poetryfilm.

Bismarckallee

Stefan Petermann

Film des Monats März 2016

Informationen zum Film

Bismarckallee
Deutschland 2014, 2:42 Min.
Text, Performance, Konzept: Franziska Holzheimer
Kamera, Schnitt, Konzept: Bjoern Dunne
Ton: Duc Vi Tang

Im Poetryclip *Bismarckallee* erzählt die Lyrikerin und Slammerin Franziska Holzheimer von spalierstehenden Birken, gläsernen Gattinnen und einem großen Vorstandsmann. Was wir sehen sollen, sehen wir in ihrem Gesicht.

Der große Vorstandsmann fragt: Ab welchem Moment ist die Autorin keine Göttin mehr? Er fragt: Wann verliert die Autorin denn endlich die Kontrolle über ihren Text? (Und damit über mich?)

Wir antworten dem großen Vorstandsmann: In diesem Poetryfilm behält die Autorin in jeder Sekunde die Kontrolle. Das gelingt, weil sie in die Kamera schaut und ausdrucksstark ihren Text vorträgt, das Gedicht *Bismarckallee*.

Viel mehr geschieht nicht. Sie steht und trägt vor. Ansatzlos schneidet sie sich an verschiedene Orte, steht mal beim Fluss, mal am Deich, mal in einer Kleingartenanlage. Manchmal befindet sie sich in einem raumlosen, also schwarzen Raum. Dort steht sie und spricht. Sie spricht ihr Gedicht. Wir sehen ihr Gesicht, ihr Gesicht sehen wir, ihr Gesicht ist, was wir sehen, ihr Gesicht, danach erst ihr Gedicht. Das Gedicht verschwindet hinter ihrem Gesicht.

Doch ab und an, sagt der große Vorstandsmann, schlagen doch bewegungslose Standbilder wie Blitze in den Vortrag des Gedichts. Einen brutalen Baseballschläger sehe ich, grünen Nagellack und eine blonde Perücke und auch eine edle Cognackris tallkaraffe. Ab und an sprechen doch die Standbilder mit dem gesprochen Wort, sagt der große Vorstandsmann. Wenn sie sagt »Es liegt Laub / hier«, sehe ich künstliche Fingernägel, sie scheinen wie Laub zu liegen.

Ja, großer Vorstandsmann, das siehst du. Aber der Rest des Poetryfilms gehört dem Gesicht der Autorin.

Ein Gesicht ist interessanter als jedes Wort. Gleich welches Gesicht, gleich welches Wort. Wir verlieren uns in jedem Gesicht. Wir entdecken Leben darin und sind wir keine Psychopathen, bei denen der orbitofrontale Cortex und die Amygdala kaum aktiv sind und das paralimbische System defekt ist und die Inselrinde und Gürtelwindung, dann empfinden wir etwas dabei.

Dass wir etwas empfinden können, womöglich Empathie, womöglich sogar mit dem Menschen, der uns gegenübersteht, ist mutmaßlich auch den Spiegelneuronen geschuldet. Was wir sehen, spiegelt sich in unserem Kopf. Ein Gefühl dupliziert sich. Wir sind in der Lage, das Gefühl der Anderen anzunehmen. Ist sie traurig, können wir Trauer empfinden. Lacht sie, wollen wir ebenfalls lachen. Verabscheut sie etwas – wie Herrenmäntel auf lederschwarzen Rückbänken – mögen wir diese Herrenmäntel nicht. Spottet sie, dann sehen wir das Lächerliche in den Dingen. Den Spiegelneuronen sei dank ist unser Fühlen das Gesicht unserer Gegenüber.

Was sehen wir im Gesicht gegenüber, dem Gesicht der Autorin?
Wir sehen dich, großer Vorstandsmann, der alles hat –
einen dunkelblauen Anzug,
eine Gattin aus Glas,
einen harten Duschstrahl,
Autos mit viel PS.
Wir sehen dich, der du nichts hast,
weil dir die Schönheit einer Nacht abgeht,
der Tau,
das Nieseln,
der du nichts hast, weil dir die Bäume der Bismarckallee nicht Wunderwerke der Natur sind sondern Objekte, die dir, großer Vorstandsmann, Spalier stehen.

Du musst eine arme Wurst sein, großer Vorstandsmann, sagt uns das Gesicht der Autorin, wir sollten auf dich niedersehen, großer Vorstandsmann, wir sollten dich bemitleiden, großer Vorstandsmann, weil du vom Unwichtigen alles besitzt und vom Wichtigen nichts.

Das sagt uns dieses Gesicht in diesem Poetryclip. Es ist das Gesicht der Autorin und es ist ein Gesicht, mit dem sie ihn kontrolliert und damit auch uns.

Franziska Holzheimer

Bismarckallee

Es liegt Laub hier,
wo die Straßen Namen großer Männer tragen.
Dass hier Bäume stehen!
Zur Zierde!
Steh dem Vorstandsmann Spalier, kleine Birke,
auf seinem Weg zur Wagentür!
Schwarz ist der
– der Anzug
und der Wagen!
Oder dunkelblau.
Wer kann das sagen
im diffusen Tagesanbruchsgrau?

Da draußen
gar nicht mal so weit von hier
war eine Nacht.
Bist Du noch schlafwarm,
großer Vorstandsmann,
im Nacken
unterm Hemd?
Nahmst du dir den Schlaf auch von den Lidern?
Kam das Wasser heute hart aus deinem Duschkopf?
Komplett verglast ist alles:
Dusche
Küche
Bad
Garten
und die Gattin
auf der Veranda
zur Bismarckallee.
Dass hier Bäume stehn!
Zur Zierde!
Steh Spalier, kleine Birke!

Da draußen,
gar nicht mal so weit von hier,
war eine Nacht,
weißt du?

Schwing den Herrenmantel auf die lederschwarze Rückbank!
Wärmt im Stand die Heizung vor, stinkt der Wagen immer noch
nach Neu.
Nieseln dringt dir durch die Poren, spürst du das?
Es ist der Tau, der dir die Sicht verwischt.
Sind deine Kinder auch gelangweilt?
Alles hier ist permanent am Glänzen!
Großer Vorstandsmann,
dass hier Bäume stehen
zur Zierde,
großer Mann!

Da draußen,
gar nicht mal so weit von hier,
war eine Nacht,
weißt du das?

Großer Vorstandsmann stellt sich vor, was eine Nacht entfachen
kann.
Großer Vorstandsmann spürt, wie viel PS sein Auto kann.
Hat den Schlaf und Tau vergessen,
klebt jetzt am Alleestamm dran.

Gattin lupft Gardinen,
lässt Masken wirken, kocht sich Tee.
Und draußen stehen sie und spalieren,
die Birken in der Bismarckallee.

Da draußen,
gar nicht mal so weit von hier,
geht eine Nacht zu Ende.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Franziska Holzheimer

»Aus allem kommen die Farben, die unwägbaren Nuancen, die Valeurs – aus allem kommt das Gedicht.«

-Gottfried Benn-

Meet John Ashbery

Aline Helmcke / Guido Naschert

Film des Monats April 2016

Informationen zum Film

Meet John Ashbery
USA 2014, 2:18 Min.
Regie: Lily Henderson u. Williams Cole
Dichter: John Ashbery
Produzent: Open Road Integrated Media, Inc.

Booktrailer für Gedichtbände sind immer noch eine Seltenheit. Mit *Meet John Ashbery* (2014) von Lily Henderson stellen wir in diesem Monat ein prominentes Beispiel vor, anhand dessen sich die schmale Gratwanderung zwischen Kunst und Kommerz im Poesiefilm diskutieren lässt.

Es ist schon ein paar Jahre her und dennoch nicht vergessen, wie sich 2010 eine ganze Gruppe namhafter Dichter und Übersetzer, darunter Gerhard Falkner, Uljana Wolf und Jan Wagner, mit dem fulminanten Übersetzungsband *Ein weltgewandtes Land* (luxbooks-Verlag) vor dem Lebenswerk John Ashberys verneigte. Der 1927 geborene Pulitzer-Preisträger gehört zu den wichtigsten Stimmen der US-amerikanischen Gegenwartslyrik. Auch hierzulande finden seine Gedichte ihre Leser.

Ashberys Preise und Verdienste sind zahlreich, für sein vielseitiges Œuvre verlieh ihm die American Academy of Arts and Letters 1997 die ›Goldmedaille für Lyrik‹. Seit 2014 liegt es in den USA auch in einer 17bändigen E-Book-Edition

vor. Zum Erscheinen der Ausgabe produzierte der Verlag Open Road Integrated Media unter der Regie von Williams Cole und Lily Henderson einen Booktrailer, der sich an der Grenze zum fernsehtauglichen Dichterporträt bewegt und gleichzeitig ästhetische Qualitäten aufweist, die die Nähe zum Poesiefilm verraten.

Ähnlich wie Spielfilmtrailer schneiden Buchtrailer für narrative Texte gewöhnlich die wichtigsten Szenen so zusammen, dass eine Spannung erzeugt wird, auf die nur das Lesen des ganzen Buchs die Lösung bringen kann. Diese gespannte Vorfreude auf die Lektüre muss beim Lyriktrailer zwangsläufig anders erzeugt werden: Hier stimmt der Kurzfilm vor allem in die Atmosphäre der Bücher ein und baut eine Brücke zur Person des Dichters. Wie versucht *Meet John Ashbery* uns zum Lesen und Kaufen zu motivieren?

Eine erste Strategie besteht in der Fokussierung auf die Augen des Dichters, auf den direkten Blick des jungen und des alten Ashbery. Dadurch baut sich von Anfang an die Distanz zwischen Betrachtetem und Betrachter ab, und beide rücken scheinbar trotz medialer Asymmetrie in ein wechselseitiges Beobachtungsverhältnis. Der Blick sagt: Der Dichter sieht dich genauso wie du ihn, und vielleicht sieht er dich sogar auf noch bewusstere Art und Weise, weil er der Dichter ist.

Darüber hinaus legt der Film einen Akzent auf die besondere Semantisierung des Raumes. Ein nostalgisches Licht, das mit dem Alter des Autors und mit seinem Milieu verwoben zu sein scheint, erzeugt atmosphärische Dichte. Die Bilder folgen dem Ton der Schreibmaschine, die gleich zu Beginn eingeblendet wird und auf der Tonebene das rhythmusgebende Element ist; flickernde Aufnahmen wechseln mit glänzenden in Schwarz-Weiß und Farbe, lupenhaft gezoomte Texte bewegen sich, ein nobles Interieur, das Summen von Fliegen, antikisierende Vasen. Die Abstimmung der Bilder auf den Klang der Worte will ganz bewusst eine illustrative Beziehung zum Gesagten einhalten. Wie eine rhetorische Körpergeste, welche die poetologischen Aussagen und die Gedichtrezitationen unterstreicht und verdeutlicht, passt sich der Trailer den Sätzen an, ohne ihnen zu widersprechen oder auch nur in die Quere zu kommen.

Die Tonspur erzeugt durch hohe andauernde Klänge Spannung. Sonore Klarheit schwebt über dem Ganzen, in die sich mysteriöse Außenweltklänge und rätselhafte Symbole mischen: die Musik, die Fliege, die Uhr, der Zug. *I feel that my poetry is served like music, in the way it unspuls, you have to wait until you heard it to have heard it and to know what it is.* Alles soll dabei zusammenstimmen, nichts isoliert erscheinen. Ein Zuggeräusch deutet die letzte Fahrt an, die noch bevorsteht. *Light, Mistery, and Fool. Come see it.*

Derartige Trailer sind durchaus reizvoll. Warum sind sie dennoch so selten? Sind es nur ökonomische Gründe seitens der Verlage? Oder ist die Frage entscheidend, ob man überhaupt mit Lyrik nach den Spielregeln der Kapitalismus Geld verdienen darf? Ist das öffentliche Zeigen eines besonderen kommerziellen Interesses ein Zeichen von Ehrlichkeit oder Verrat an der guten Sache, die Sand im Getriebe der kommerziellen Welt sein will und sich bestimmten Erscheinungsformen derselben deswegen verweigern muss? Um die Grenze zu bestimmen, die zwischen Kunst und Kommerz verläuft, kommt es offenbar darauf an, inwieweit es dem Kommerz gelingt, selbst wieder zur Kunst zu werden.

Das kommerzielle Interesse, das sich durch die Abfolge der Buchcover am Ende von *Meet John Ashbery* zu erkennen gibt, liegt völlig offen und wird vielleicht mehr als nötig betont. Dennoch überwiegt in dem Film ein Mehrwert gegenüber bloßem Marketing. Es ist das Ethos des Dichters, die Sympathie, die man ihm und seinen Texten entgegenbringt, welche den kommerziellen Aspekt in *Meet John Ashbery* in den Hintergrund rückt. Der gutmütige, eindringliche und wache Blick, die ruhige und warme Stimme suggerieren immer wieder, Form und Inhalt seien in Harmonie, die filmische Darstellung des Dichters entspräche der filmischen Schreibweise seiner Gedichte; Bild und Text, Person und Medium gingen gerade auch dort zusammen, wo die Stimmung ins Mysteriöse und Rätselhafte ziele.

Genau an diesem Punkt kommt *Meet John Ashbery* an seine Grenzen. Trailer müssen zwangsläufig ein möglichst großes Publikum erreichen. Vielleicht scheuen sie deswegen zu riskante ästhetische Verfahren. Man hat hier sehr kalkuliert am Bild, am Schnitt, am Ton und an der Inszenierung des Dichters gearbeitet, selbst das Abnehmen der Brille als Geste des wissenden Blicks wirkt einstudiert. Alles erscheint ein bisschen zu glatt, zu perfekt, als fehle das Rätselhafte des Poetischen gerade deswegen, weil wir uns mit seiner Simulation zufrieden geben sollen. *Meet John Ashbery* traut der Rhetorik offenbar mehr zu als der Poesie.

Arte Poética

Ralf Schönfelder

Film des Monats Mai 2016

Informationen zum Film

Arte Poética
Frankreich, 2012, 2:59 Min.
Gedicht u. Voice-over: Jorge Luis Borges (1899–1986)
Regie: Neels Castillon
Musik: Yann ›Scott‹ Rouquet

Vielleicht erinnert uns der Klang von Borges' Stimme daran, dass wir in Neels Castillons Poesiefilm *Arte Poética* (2012), wie in jedem Film, Geisterszenen beobachten: Momente, die längst aus der Welt verschwunden sind. Der Takt des tanzenden Liebespaares. Das Zittern der Broccolibäume unter dem violetten Abendhimmel.

Dass der große argentinische Dichter Jorge Luis Borges neben seiner Lyrik, den Erzählungen und Essays auch ein umfangreiches Werk im Bereich des Poesiefilms geschaffen hat, ist nur Wenigen bekannt. Abhandlungen zum Thema fehlen beinahe vollständig. Einzig in der argentinischen *Enciclopedia de la película imaginaria* findet man ein Echo seines filmischen Schaffens in Form eines zwölfseitigen Artikels. Darin heißt es: »Anders als häufig angenommen, entwickelte Borges bereits vor seiner Erblindung ein kinematographisches Verfahren, bei dem er ausschließlich vor dem Bluescreen seines inneren Auges inszenierte. Dass diese Methode die Reichweite der Wahrnehmung seiner Filme empfindlich beschränkte, scheint er gleichmütig in Kauf genommen zu haben.«

Glücklicherweise entdeckte der französische Regisseur Neels Castillon im Jahr 2011 während einer sechsmonatigen Reise durch Argentinien und Uruguay Borges' Gedichte. Sie hielten ihn immer noch in ihrem Bann, als er nach seiner Rückkehr die entstandenen Aufnahmen in einem Film verarbeiten wollte. Wir dürfen annehmen, dass er sich deshalb für jene Kompositionstechnik entschied, die in der Filmwissenschaft unter dem Namen »Aleph-Montage« bekannt ist, und eine Annäherung wagt an Borges' berühmtes Erlebnis in der Calle Garay, wo er 1941 einen Blick in das sagenumwobene Aleph werfen konnte, das in einem einzigen Punkt im Raum alle Punkte aller Räume, mit anderen Worten eine Momentaufnahme des gesamten Universums enthält.

So fand Borges mehr als 25 Jahre nach seinem Tod doch noch den Weg in einen der Öffentlichkeit zugänglichen Poesiefilm: als Sprecher in *Arte Poética*. Vorausschauend hatte er zu Lebzeiten seine Stimme konservieren lassen. Sie klang schon damals entrückt, wie aus einer anderen Welt, als wolle sie die Geisterexistenz vorwegnehmen, die alle Aufnahmen unserer Stimmen nach unserem Tod führen.

Vielleicht erinnert uns der Klang dieser Stimme daran, dass wir in *Arte Poética*, wie in jedem Film, Geisterszenen beobachten: Momente, die längst aus der Welt verschwunden sind. Der Takt des tanzenden Liebespaares. Das Zittern der Broccolibäume unter dem violetten Abendhimmel. Der Geruch des bengalischen Feuers im Stadion. Der Schwung des pendelnden Holzkreuzes. Der leergefressene Spinnenkokon. Das Licht der Straßenlaternen im Brillenglas des Taxifahrers.

Wer dabei eine leichte Melancholie empfindet, ist an den Rand des Flusses getreten, der aus Zeit und Wasser besteht und in dem sich unsere Gesichter auflösen. Nur ein Schritt weiter und die Strömung reißt uns mit, den Wasserfall hinauf.

Eine letzte Anmerkung: Der englische Untertitel des Films verschweigt zwei Zeilen des Gedichts (siehe * in der Übersetzung). Wie jede Entscheidung in der Kunst, ist auch diese kein Zufall. Doch so wie die Kunst jedes Recht besitzt, uns zu verwirren, dürfen wir noch einen draufsetzen, in unsere Bibliothek gehen, den Band *El hacedor* aus dem Regal nehmen und eine vollständige Übersetzung des Gedichts – ohne Anspruch auf Druckreife – auf den Bildschirm huschen. Die fehlenden Zeilen sind mit einem Stern markiert. Welche Absicht der Film mit seiner Auslassung verfolgt – über diese Frage dürfen wir demnächst erste Dissertationen erwarten.

»Poesie – das ist für mich eine Weltsicht, eine besondere Form des Verhältnisses zur Wirklichkeit.«

-Andrej A. Tarkovskij-

Jorge Luis Borges

Ars Poetica

Einen Fluss zu betrachten aus Zeit und Wasser
und sich zu erinnern, dass auch die Zeit ein Fluss ist,
zu wissen, dass wir verloren sind wie der Fluss
und sich die Gesichter wie Wasser auflösen.

Zu fühlen, dass Wachsein ein weiterer Traum ist,
der träumt, dass er nicht träumt und dass der Tod
* den unser Fleisch fürchtet, der Tod
aus jeder Nacht ist, den wir Schlaf nennen.

Im Tag oder im Jahr ein Symbol zu sehen
für die Tage der Menschheit und ihre Jahre
und die Demütigung der Jahre zu verwandeln
in Musik, einen Klang, ein Symbol.

Im Tod einen Traum zu sehen, im Sonnenuntergang
ein trauriges Gold, das ist Poesie,
unsterblich und arm. Poesie,
die wiederkehrt wie Dämmerung und Sonnenuntergang.

Manchmal schaut uns am Abend ein Gesicht
aus den Tiefen eines Spiegels an;
Kunst muss dieser Spiegel sein,
jedem von uns sein Gesicht enthüllen.

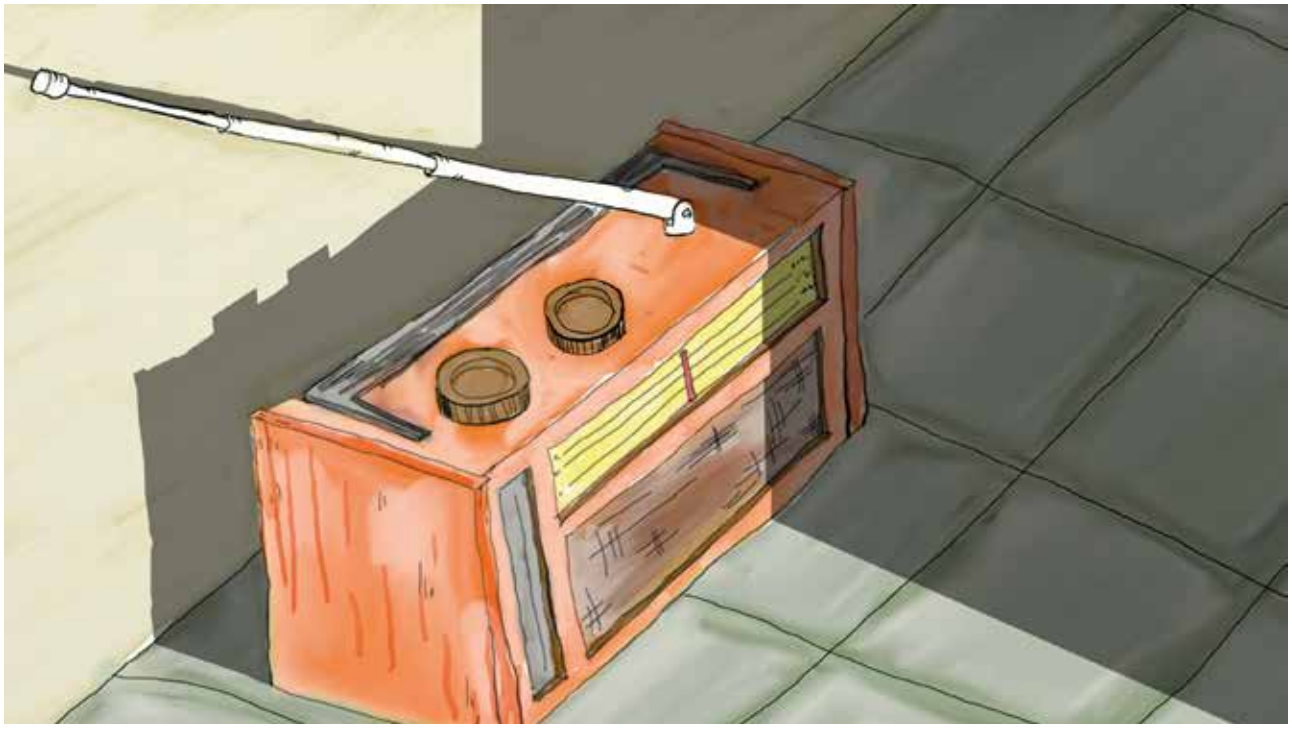
* Man sagt, dass Odysseus, von Wundern gesättigt,
vor Liebe weinte, als er sein Ithaka sah,
grün und bescheiden. Kunst ist dieses Ithaka
der grünen Ewigkeit, nicht der Wunder.

Sie ist auch wie der grenzenlose Fluss,
vergehend und bleibend, ein Spiegel für den gleichen
unbeständigen Heraklit, welcher der gleiche ist
und doch ein anderer, wie der grenzenlose Fluss.

Übers. Ralf Schönfelder

What about the law

Aline Helmcke / Guido Naschert



Film des Monats Juni 2016

Informationen zum Film

What abou' de Lô / What about the law
Südafrika 2014, 3:15 Min.
Regie: Charles Badenhorst
Text u. Voice-over: Adam Small (1936–2016). – Das Gedicht erschien zuerst in: *Kitaar my kruis* (dt. Gitarre mein Kreuz). Pretoria: Hollandsch Afrikaansche Uitgevers Maatschappij (HAUM) 1961, S. 52–54.
Untertiteln: Diek Grobler
Filmprojekt: Filmverse

Preise: Bester experimenteller Film auf dem Indie Karoo Film Festival 2015, Gewinner des Jurypreises beim 1. Weimarer Poetryfilmpreis 2016; Besondere Auszeichnung der Jury beim Festival Silêncio! in Lissabon 2016.

Literaturhinweise: Michael Cloete: Language and politics in the philosophy of Adam Small: some personal reflections. In: *Tydskrif vir Letterkunde* Vol. 49 Nr. 1 (Pretoria, Januar 2012), sowie die rechtsphilosophische Gedichtanalyse von Dirkie Smit: »Whose Law?« South African Struggles with Notions of Justice. In: *Religion and Human Rights. Global Challenges from Intercultural Perspectives*. Hg. von Wilhelm Gräb u. Lars Charbonnier. Berlin 2015, S. 149–174.

Mit *What abou' de Lô/What about the law* (2014) von Charles Badenhorst gewann beim ersten Weimarer Poetryfilmpreis ein philosophischer und zugleich äußerst politischer Poesiefilm, der durch seine Intensität Publikum wie Jury bewegte. Er basiert auf einem Gedicht des südafrikanischen Autors Adam Small aus dem Jahr 1961.

Der am Samstag, den 25. Juni, im Alter von 79 Jahren verstorbene südafrikanische Schriftsteller, Philosoph, Sozialarbeiter und Aktivist Adam Small, Autor des Gedichts *What abou' de Lô?*, ist hierzulande noch weitgehend unbekannt. Deutsche Übersetzungen seiner Texte gibt es kaum; selbst ins Englische wurde nur wenig übertragen. Wie er allerdings innerhalb der südafrikanischen Literatur einzuschätzen ist, verdeutlichen die Umstände der Hertzog-Preis-Verleihung im Jahr 2012. Damals setzte sich die Südafrikanische Akademie für Wissenschaften und Künste über ihre eigene Regel hinweg, nur in Afrikaans geschriebene Werke der letzten drei Jahre zu prämieren, und zeichnete Small für sein Dramenwerk der 1980er Jahre aus. Die Akademie holte damit eine in früherer Zeit aus ideologischen Gründen unterbliebene Preisverleihung nach.

Auch das Erscheinen seines jüngsten Lyrikbandes *Klawerjas* 2013 war ein ungewöhnliches Ereignis. Vierzig Jahre hatte Small keine Gedichte mehr publiziert. Nun meldete er sich im Alter zurück: »Ek was lank stil, maar nou/ waarlik, kom die woorde weer. […] Kyk,/ die magie van my hand het nie/ verval nie.« – »Es war lange still, aber nun/ wahrlich, kommen die Worte wieder. […] Schau her,/ die Magie meiner Hand ist nie/ erloschen, nie.« (aus dem Gedicht *My woorde kom weer/ Meine Worte kommen wieder*) Viele Gedichte dieses Bandes thematisieren die (alt-)europäische Kunst, Philosophie und Literatur und sprechen oftmals eine an die Bibel angelehnte religiöse Sprache. *Klawerjas* enthält auch zwei Versöhnungs- und Friedensgebete an Nelson Mandela und Frederik Willem de Klerk, den letzten südafrikanischen Präsidenten des Apartheidsregimes.

Die Sensibilität für Fragen der religiösen und kulturellen Toleranz erwarb Adam Small bereits im Elternhaus. War sein Vater ein reformierter Schullehrer und Laienprediger auf dem Lande, so praktizierte seine Mutter den islamischen Glauben. Ihre Familie war aus Indien nach Südafrika gekommen. In seiner Jugend besuchte Small mehrere katholische Schulen, ehe er 1953 anfing, an der Universität von Kapstadt Literatur und Philosophie zu studieren. Für seinen MA-Abschluss verfasste er eine philosophische Studie über die Beziehung von Nicolai Hartmann zu Friedrich Nietzsche. Kurze Zeit verbrachte er zudem mit Stipendien in London und Oxford.

Seine berufliche Karriere begann Small als Dozent für Philosophie. 1960 gehörte er zu den dreizehn ersten Professoren der University of the Western Cape (UWC), an der er die Abteilung für Philosophie leitete. Sein Engagement in der Black Consciousness-Bewegung und die Ablehnung der Apartheid brachten ihn 1973 an den Punkt, aus der von der Rassentrennung geprägten Universität auszutreten und sich der Sozialarbeit zu widmen. 1984 kehrte er jedoch als Leiter der Abteilung für Sozialarbeit an die UWC zurück, wo er bis 1997 blieb.

Seit seinen ersten Gedichtbänden *Verse van die liefde/Verse über die Liebe* (1957), *Kitaar my kruis/Gitarre mein Kreuz* (1961) oder *Sê Sjibbolet/Sag Schibboleth* (1963) gehörte Small zu den Kritikern von Apartheid und Rassismus, die er u. a. dadurch bekämpfte, dass er das Afrikaans (besonders das Kaaps-Africaans) nicht als Idiom der Buren, sondern als eine hybride, die Rassengrenzen überwindende Sprache literarisch fruchtbar machte. Als Philosoph entschied sich Small bewusst für die literarische Darstellungsform, um eine gesellschaftliche Bewusstseinsbildung zu bewirken, die ihm aus dem akademischen Raum heraus nicht erreichbar schien.

Sein Selbstverständnis als Lyriker formulierte der ebenso von Nietzsche wie von Martin Buber beeinflusste Small in dem Gedicht *Wie's Hy?/Wer ist er?* Dort fragt er: »Der Dichter/ Wer ist er?/ Ihr habt soviel über den Dichter zu sagen/ Aber wer ist er?/ Ist er wirklich der, für den ihr ihn haltet?/ Der mit Stift und Tinte/ Der in seinem Studierzimmer sitzt und über Gedichte nachdenkt?/ Nein/ Ihr täuscht euch/ Ihr selbst seid die Dichter/ Ihr auf der Straße/ Ihr, die ihr kreativ mit der Sprache umgeht/ Und die Dinge, die ihr seht/ Ihr ruft zu Gott, um eure Missbilligung auszudrücken« (aus *Sê Sjibbolet*). Diese Selbstzurücknahme des Dichters gegenüber der Gemeinschaft zeigt sich auch in der Bevorzugung populärer Formen: Ghospel, Folklore, Lieder. Die performative Intonation und die Sangbarkeit der Texte prägen viele Gedichte.

What abou' de Lô? erschien zuerst im Gedichtband *Kitaar my kruis/Gitarre mein Kreuz* aus dem Jahr 1961; dem Jahr, in welchem Südafrika das Commenwealth für einige Zeit verließ und sich mit der von der Rassentrennung geprägten *Constitution of the Republic of South Africa* als Staat neu begründete. Das auf den ersten Blick unscheinbare Romeo- und Julia-Gedicht *What abou' de Lô?* muss vor diesem Hinter-

grund gesehen werden. Denn es stellt die grundsätzliche Frage nach der Legitimität des positiven Rechts und skizziert verschiedene Antworten auf das Problem, ob es einen über das positive Recht hinausgehenden Geltungsgrund desselben geben kann. Offenbar traut der Text den göttlichen Rechtsordnungen der Religionen ebenso wenig wie den von Menschen gesetzten Ordnungen eine letzte Begründung des Rechts zu. Er hofft aber, dass der Freitod von Diana und Martin keine Verzweiflungstat war, sondern zu einer Reform der bestehenden Rechtsordnung beitragen wird. Sie sterben nicht nur wegen des geltenden Gesetzes, sondern auch für ein gerechteres Gesetz, das erst noch kommen muss. Ihr Freitod aus Liebe erscheint daher nicht einfach als tragisch oder absurd, sondern als – so die Hoffnung – sinnstiftend.

Es ist diese ungewöhnliche Mischung aus komplexem Gehalt, hoher Emotionalität und populärer Liedform, welche den Text *What abou' de Lô?* für einen Poesiefilm so geeignet macht. Charles Badenhorst (Jg. 1972) hat die Schwierigkeiten, die sich hier auf der audiovisuellen Ebene stellen, auf intelligente Weise gelöst. Sein Film entstand 2014 im Rahmen des von Diek Grobler geleiteten Projekts FILMVERSE, das sich der Verfilmung klassischer Afrikaans-Gedichte widmet.

Badenhorst umgeht eine Illustrierung des Textes, indem er dem Zuschauer einen ausschnitthaften Rezeptionskontext des Gedichts anbietet: Eine Person, von der wir nichts als seine oder ihre Hände zu sehen bekommen, bereitet einen Kaffee zu und zündet sich eine Zigarette an, wobei offen bleibt, ob es sich um eine Frau oder einen Mann handelt. Dadurch und durch den Umstand, dass die Person im Bild kein Gesicht erhält, erhöhen sich die Identifikationsmöglichkeiten, und der transkulturelle Charakter des Themas bleibt gewahrt. Die Person schaltet das Radio ein und hört die Stimme von Adam Small. In der Küche erklingt das Gedicht von ihm wie eine aktuelle Meldung gesprochen, während wir den Verrichtungen der Hände folgen.

Das Voice-over wird durch einen sparsamen, aber effektvollen Einsatz von Geräuschen unterstützt: etwa das Transistorradio, der Dampfkessel, die Schritte, ein Hund, die Kühlschranktür, der Löffel, die Zigarette. Nach der ersten Minute, sobald gesagt wird, dass Diana und Martin ins Gefängnis kommen, setzt leise Musik ein. Das vom Autor selbst gesprochene Voice-over ist ein tragendes Element des Films. Der besondere Effekt der Stimme rührt daher, dass Adam Small für Badenhorst den Text über das Telefon eingesprochen hat. Die mediale Qualität des Voice-overs wurde so zum Ausgangspunkt für das narrative Konzept des Films.

Auch die visuelle Gestaltung ist zurückhaltend. Eine Übersetzung des Textes in filmische Handlung wird vermieden, die Konzentration des Betrachters nicht zu sehr vom Text weglenkt. Wir sehen profane Alltagsverrichtungen, die schmerzhaft die Differenz zur existentiellen Bedrohung des Liebespaares verdeutlichen, deren Geschichte im Gedicht erzählt wird. Dennoch erzeugen das leichte Vibrieren der Umrisslinien und die klare und helle Farbgebung sowie der Wechsel von horizontalen und diagonalen Bildkompositionen Dynamik. Die von Diek Grobler nachträglich gestalteten Untertiteln sind bewusst in der Bildkomposition platziert. Ihr Text erscheint nicht wie üblich am unteren Bildrand, sondern dort, wo er sich kompositorisch am sinnvollsten ins Bild einfügt.

All diese Aspekte zeigen, dass Badenhorst seinen Film mit Sensibilität und Respekt dem Text gegenüber gestaltet hat. Das Gedicht ist hier nicht einfach Anlass für eine Filmidee; vielmehr wird ihm ein audiovisueller Raum gegeben, in dem es seine emotionale Wirkung und seine besondere Nachdenklichkeit auf intensive Weise entfalten kann.

Was ist mit dem Gesetz?

Diana war ein weißes Mädchen
Martin war ein brauner Junge

Sie verliebten sich
Sie verliebten sich
Sie verliebten sich

Da sagte Dianas Familie
Was ist mit dem Gesetz?
Da sagte Martins Familie
Was ist mit dem Gesetz?
Da sagte ein jeder
Was ist mit dem Gesetz?

Da sagte Martin da sagte Diana
Welches Gesetz?
Gottes Gesetz?
Menschen Gesetz?
Teufels Gesetz?
Welches Gesetz?

Und ein jeder sagte:
Das Gesetz
Das Gesetz
Das Gesetz
Das Gesetz
Was ist mit dem Gesetz?
Was ist mit dem Gesetz?

Diana war ein weißes Mädchen
Martin war ein brauner Junge

Sie kamen ins Gefängnis
Sie kamen ins Gefängnis
Sie kamen ins Gefängnis

Da sagte Dianas Familie
Wir haben's euch gesagt
Da sagte Martins Familie
Wir haben's euch gesagt
Da sagte ein jeder
Wir haben's euch gesagt

Adam Small

Da sagte Martin da sagte Diana
Was habt ihr uns gesagt?
Was Gott sagt?
Was der Mensch sagt?
Was der Teufel sagt?
Was habt ihr uns gesagt?

Und ein jeder sagte
Das Gesetz
Das Gesetz
Das Gesetz
Das Gesetz
Was ist mit dem Gesetz?
Was ist mit dem Gesetz?

Diana war ein weißes Mädchen
Martin war ein brauner Junge

Diana nahm sich das Leben
Martin nahm sich das Leben
Diana und Martin nahmen sich das Leben

Da sagte Dianas Familie
Oh Gott behüte sie
Da sagte Martins Familie
Oh Gott behüte sie
Da sagte ein jeder
Oh Gott behüte sie

Martin und Diana starben für das Gesetz
Welches Gesetz?
Gottes Gesetz?
Menschen Gesetz?
Teufels Gesetz?
Welches Gesetz?

Und ein jeder sagte
Das Gesetz
Das Gesetz
Das Gesetz
Das Gesetz
Was ist mit dem Gesetz?
Was ist mit dem Gesetz?

Übers. G. Naschert

Steel and Air

Aline Helmcke / Guido Naschert

Film des Monats Juli 2016

Informationen zum Film

Steel and Air
USA, 2015 • 3:34 Min.
Regie: Chris u. Nick Libbey
Gedicht: John Ashbery. – Aus: John Ashbery: *Hotel Lautréamont*. Gedichte. Aus dem Amerikanischen von Erwin Einzinger. Salzburg, Wien: Residenz, 1995, S. 126.
Musik: John Pickard
Produzent: Motionspoems

Preise: Publikumsgewinner beim 1. Weimarer Poetryfilmpreis 2016

Rasant und rätselhaft zugleich setzen die Brüder Chris und Nick Libbey ein Prosagedicht des US-amerikanischen Dichters John Ashbery in Szene. Ihr Film *Steel and Air* (2015) überzeugt ebenso durch den Rhythmus der Bildfolge wie durch seine intelligente Annäherung an den lyrischen Text. Beim 1. Weimarer Poetryfilm-Wettbewerb im Mai diesen Jahres erhielt der Film den Publikumspreis.

John Ashberys Gedichte suchen die Nähe zum Film. Immer wieder machen sie sich cineastische Themen und Techniken zu eigen. Deswegen sind sie aber keineswegs leichter in die Filmsprache zu übersetzen. Dem Poesiefilm *Steel and Air* der Brüder Chris und Nick Libbey aus Minnesota gelingt hier Erstaunliches. Er entwickelt eine der Lyrik angemessene Bildsprache und kommt gleichzeitig den Sehgewohnheiten des Kinopublikums entgegen.

Initiiert wurde der Film vom Poetryfilm-Projekt *Motionpoems* unter der Leitung des Autors und Filmemachers Tedd Boss. *Motionpoems* produzierte bereits an die achtzig Poetryfilme. Mit der Einladung erhalten die Regisseure eine Reihe von Gedichtempfehlungen, aus denen sie auswählen können. In diesem Fall entschieden sich die Brüder Libbey für ein Prosagedicht John Ashberys, das eng mit ihrer Heimat verbunden ist. Ashbery hatte es 1988 zum Bau der Irene Hixon Whitney Bridge in Minneapolis verfasst. Der Text ist in die Stahlträger der Brücke eingeschrieben. Man kann ihn im Vorbeigehen lesen. Das Moment der Bewegung und das Element der Zeit werden dadurch Teil des Gedichts. Im Film selbst sind sowohl die Brücke als auch der Text für einige Sekundenbruchteile im Bild zu sehen (2:44 Min). Sie ist also Drehort und Metapher zugleich.

Ashberys Gedicht kreist um zwei verschiedene Bewegungsdimensionen des Lebens: Das ständige Überqueren von Grenzen (Brücke) korrespondiert dem Auflaufen auf eine letzte Grenze (Strand). Durch beide Bewegungen definiert sich der Ort des Menschen in der Zeit. Diese Unterscheidung aufgreifend antwortet der Film auf das Gedicht mit einer ausgeklügelten narrativen Struktur. Die Rahmenhandlung bilden zwei einfache, auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelte Geschichten: Auf der ›Realebene‹ schmiert sich ein Mann im Greisenalter zuhause ein Brot und geht zum Strand, um es dort zu essen. Auf dem Weg und mit Blick auf das Meer erinnert er sich an verschiedene Phasen seines Lebens. Auf einer weiteren Erzählebene wird das Geschehen gedeutet; man sieht den Mann auf einen Automaten zugehen, der ein zentrales Motiv des Filmes bildet und so eine Art ›Lebensautomat‹ darstellt. Diese zweite, reflexive Geschichte wird immer wieder in der Totalen gezeigt und durch Irrealität in Raum und Zeit unterschieden. Zunächst sehen wir den alten Mann in einiger Entfernung zum Automaten stehen. Am Ende des Films wird er ihn erreichen.

Durch die Filmeinstellung der Totalen (long shot) erhält der Film die Struktur von Anfang, Mitte und Ende und zerfällt in zwei Teile. Im ersten Teil, der Exposition, werden linear die vier männlichen Rollen und Lebensphasen eingeführt, an die sich der Alte erinnert: das Kind, der Liebhaber (gespielt von Regisseur Nick Libbey), der Familienvater, der einsame Pensionär. Nach Abschluss der Exposition wechselt der Film zur Rahmenhandlung. Der Alte erreicht den Strand: »It is so much like a beach after all, where you stand and think of going no further.« Im zweiten Teil von Steel and Air werden die verschiedenen Identitäten gemischt und durch die Schnitttechnik nichtlineare Korrespondenzen zwischen ihnen aufgebaut.

Der im Zentrum der Deutungsebene stehende Automat kann als Metapher für die Entscheidungen gesehen werden, die den Verlauf eines Lebens bestimmen. Am Anfang ist er mit verschiedensten Objekten gefüllt. Sie erinnern an Schokoladentafeln, verpackt in allen erdenklichen Farben; eine Repräsentation vielleicht für Personen, Situationen, Orte, die man liebt oder für Ziele, die man erreichen wollte. Mit der Zeit jedoch leert sich die Maschine. Der Automat symbolisiert gleichsam eine Ordnungsstruktur in der Bewegung des Lebens: »The place of movement and an order.« Jedes Alter steht vor dieser rätselhaften Maschine mit ihren käuflichen Versprechungen, in der sich Wahlfreiheit und Zufall mischen, bis nichts mehr zu kaufen übrigbleibt.

Zwei formale Techniken sind in *Steel and Air* besonders auffällig: Zum einen bedient sich der Film einer besonderen Schnitttechnik, wenn z. B. das Bewegungsmuster eines Protagonisten aufgenommen und von einem anderen weitergeführt wird. Derartige ›Match Cuts‹ stellen unerwartete Bezüge her, die scheinbare Zusammenhänge im Leben aufzeigen, die erst im Rückblick sichtbar werden. Darüber hinaus spielt der Film mit Wahrnehmungsschwellen der Betrachter. Neben längeren Episoden besteht die rasante Bildfolge, die an einen Bewusstseinsstrom denken lässt, aus zahlreichen Bildeinstellungen, die nur Sekundenbruchteile aufblitzen und zuweilen starke, symbolische Botschaften enthalten. Sie werden vom Betrachter jedoch nicht sofort erkannt und erzeugen ein unterschwelliges

semantisches Rauschen, das auf die im Eingangsvers des Gedichts (»And now I cannot remember«…) angesprochenen Erinnerungsschwierigkeiten verweist. Durch Anhalten des Videos erkennt man z. B. eine Kirche, ein Auto im Schneesturm oder eine unruhig spiegelnde Wasseroberfläche. Mithilfe dieser Techniken versuchen Chris und Nick Libbey eine – dem Genre des Prosagedichts korrespondierende – Kombination einfacher narrativer Ordnungen (Stahl) mit einem rätselhaft-metaphorischen Bilderchaos (Luft) zu erzeugen: »Here it is. Steel and air, a mottled presence.«

In vielen Momenten ist es dem Betrachter also nicht möglich, schon während des ersten Sehens über die Bildbedeutungen nachzudenken. Und das ist von Vorteil: Seine Aufmerksamkeit bleibt so auf den Vortrag Ashberys gerichtet, der durch die musikalische Unterlegung sogar in die Nähe zum Musikvideo gerät. Durch die Musik und das Sounddesign von John Pickard erhält der Film eine positive und versöhnliche Gesamtaussage. Die Einsamkeit des Pensionärs, der sich wieder selbst die Wäsche waschen muss, der alleine Golf spielt und dem auf der Bank die Weinflasche davonrollt, ist nicht die letzte Einstellung gegenüber dem Leben. Der Greis am Strand bejaht das Auflaufen und die Betrachtung einer letzten Grenze: »And it is good when you get to no further.« Auf den Tod verweisend behauptet sich im Bild des Strandes etwas sehr Vitales.

Chris und Nick Libbey haben es so beschrieben: »The film, STEEL AND AIR, aims to capture and enhance Ashbery's poem by chronicling a man's journey through life and the wonderful, boring, and ultimately finite experiences that come with it. And then it got very cool.«

»Once you put a poem on paper, it becomes reimagined by every reader. A motionpoem is just a window into one reader's reimagination of the work.«

-Todd Boss-

John Ashbery

»Und jetzt kann ich mich nicht erinnern …«

Und jetzt kann ich mich nicht erinnern, wie ich es gerne gehabt hätte. Es ist nicht eine Rohrleitung (Zusammenfluß?), sondern ein Ort. Der Ort der Bewegung und einer Ordnung. Der Ort der früheren Ordnung. Aber das Schwanzende der Bewegung ist neu. Bringt uns dazu zu sagen, was wir denken. Es ist schließlich so sehr wie ein Strand, wo man steht und beschließt, nicht weiter zu gehen. Und es ist gut, wenn man nicht weiter kommt. Es ist wie eine Einsicht, die einen aufhebt und dorthin plaziert, wo man immer schon sein wollte. Na gut. Es ist anständig, zu überqueren, überquert zu haben. Dann gibt es da also kein Versprechen im anderen. Da hast du. Stahl und Luft, eine gesprenkelte Gegenwart, ein kleines Allheilmittel und ein Glück für uns. Und dann wurde es sehr kühl.

Übers. Erwin Einzinger
© 1995 Residenz Verlag GmbH, Salzburg – Wien
© 1992 by John Ashbery

Sottoripa

Aline Helmcke / Guido Naschert

Film des Monats August 2016

Informationen zum Film

Sottoripa
Italien, 2013 • Realfilm • 7:00 Min.
Regie: Guglielmo Trupia
Gedicht: Julian Stannard

Nominierungen: u. a. Kandidat für den besten Dokumentarkurzfilm beim Raindance Film Festival 2013; besondere Juryerwähnung auf dem Arcipelago 2013; Kandidat für den 1. Weimarer Poetryfilm-Preis 2016

Anhand von historischem Filmmaterial zieht uns der italienische Regisseur Guglielmo Trupia in das Leben Genuas hinein und führt uns durch Straßen, Kneipen und den Hafen. Der Poesiefilm *Sottoripa* (2013) basiert auf einem Gedicht des englischen Autors Julian Stannard und wurde für den 1. Weimarer Poetryfilm-Wettbewerb nominiert.

Der Stadtteil Sottoripa besteht aus engen, verschlungenen Gassen, die nach Fisch und Abfall riechen. Anders als im prunkvollen Stadtzentrum Genuas verfallen hier, nahe dem Hafen und unweit der Autobahnüberführung, die Häuser. Das Straßenbild ist von Emigranten geprägt.

Die ersten Zeilen des gleichnamigen Gedichts von Julian Stannard (geb. 1962) aus dem Jahr 1984 fassen diese Atmosphäre zusammen:

»I wanted the meanest zone
in the city, so I took a room in
the Sottoripa and lived with
a Persian for six heady months.«

Der italienische Regisseur Guglielmo Trupia (geb. 1986) entdeckte vor einigen Jahren den Text des englischen Autors und Dozenten von der University of Winchester zufällig bei einem Aufenthalt in Genua. Er kontaktierte Stannard daraufhin, und beide tauschten sich über ihre Faszination für das Hafenviertel aus.

Trupia ist ein erfahrener Regisseur, der bereits an zahlreichen Dokumentarfilmprojekten mitgewirkt hat. Das sieht und hört man *Sottoripa* an. Der Film ist ausschließlich aus Material geschnitten, das Trupia in Archiven recherchierte. *Sottoripa* entstand 2012–2013 mit Unterstützung der Fondazione Ansaldo. Er ist dramaturgisch so kohärent aufgebaut, dass man kaum wahrnimmt, dass das Material von verschiedensten Autoren und aus mehreren Jahrzehnten stammt – von den späten 1940ern bis in die 1990er Jahre. Spielfilmszenen mischen sich mit Privataufnahmen.

Der Film beginnt im Weiß, und außer diffusen Verkehrsgeräuschen ist zunächst nichts zu hören. Die Stimme Antonio Carlettis rezitiert die Anfangszeile des Gedichts, sodann wird die erste Straßenszene sichtbar und hörbar. Trupia wählte für das Voice-over die italienische Übersetzung von Massimo Bacigalupo. Die Sprache verbindet das lyrische Ich enger mit den beschriebenen Beobachtungen. Die Ich-Perspektive des Gedichts wird auf der Bildebene durch die Wahl von Handkamera-Einstellungen erfahrbar. Wir sind nun ganz beim Sprecher, seiner Stimme, seinen Bewegungen durch die Stadt. Unterstützt wird die dichte Atmosphäre von der zurückhaltenden, der Dramaturgie der Bildebene folgenden Musik Barrie Bignolds. Sie mischt sich mit atmosphärischen Geräuschen und setzt nur an wenigen Stellen klare Akzente, um den Film zu strukturieren.

Der Poetryfilm nimmt die Beschreibungen von Stannard als Impulse für die Bildgebung, geht dann aber eigene Wege. Kleine, scheinbar unbedeutende Momente fügen sich zu einem ungebrochenen Bilderfluss. Der Blick des Betrachters folgt den Wegen und Bewegungen der Menschen. Trupia lässt dabei sowohl den Worten als auch deren Fortsetzung im Bild genügend Raum. Er führt den Betrachter in das Leben der Stadt, durch belebte Gassen in die Häuser, Kneipen, Spelunken und den Hafen Sottoripas. Mit den Innenaufnahmen werden die Einstellungen dunkler. Die Menschen sind bald nur noch als schwarze Silhouetten gegen das Licht erkennbar.

In der Mitte des Films wechselt die Aufmerksamkeit von der Stimme zur Schrift: Mit der Leuchtreklame vom Schnaps AMARO GRANDE GENOVA gleitet der Film in die Schwärze der Nacht. Als sie sich legt, findet sich der Betrachter am geschäftigen Hafen wieder. Die Kamera wendet sich erneut den Menschen zu. In Nahaufnahmen, die an Pasolinis frühe Filme erinnern, fängt sie die markanten Porträts der Hafenarbeiter ein, bis wir, der Bewegung eines Fahrradfahrers folgend, ein letztes Mal in die engen Gassen der Stadt eintauchen. Die letzte Einstellung endet im Weiß einer Überbelichtung.

Durch eine gekonnte Auswahl und Montage des Filmmaterials und das richtige Tempo gelingt es Trupia, die im Gedicht evozierte Atmosphäre Sottoripas einzufangen und durch historische Bilder zu beglaubigen.

Julian Stannard

Sottoripa

I wanted the meanest zone
in the city, so I took a room in
the Sottoripa and lived with
a Persian for six heady months.
He fed me on pistachio nuts
the only thing mamma knew how to send
then boasted about his muscles.

Breakfast was a trip downstairs
coffee followed by grappa followed by coffee
a room full of lined stomachs,
the small fry of the criminal class.
There was much talk about nothing
and life was full of throat-cutting gestures.

If you wanted sex you had to pay for it
or wait until the smallest hours.
The Tunisians were always ready to oblige.
Meanwhile the ships drifted
into port to unload their human cargo
and the dogs in the Sottoripa multiplied.

© 1984 Julian Stannard

Sottoripa

Cercavo la zona più povera
della città, così presi una stanza a
Sottoripa e vissi con
un persiano per sei mesi matti.
Mi nutrì di pistacchi
la sola cosa che la mamma sapeva mandargli
poi si vantava dei suoi muscoli.

La prima colazione era un salto giù
un caffè seguito da una grappa seguita da un caffè
una stanza piena di stomaci senza peli,
il popolino della malavita.
Si facevano grandi discorsi intorno a niente
e la vita era piena di gesti tagliagola.

Se volevi del sesso dovevi pagare
o aspettare le ore piccolissime.
Le tunisine erano sempre accondiscendenti.
Intanto le navi entravano in porto
come alla deriva per scaricare il loro cargo umano
e i cani di Sottoripa si moltiplicavano.

Übers. Massimo Bacigalupo

»Das audiovisuelle Medium, so scheint es, gibt uns heute von neuem die Möglichkeit, Dichtung in ihrer ursprünglichen Form zu erfassen: ohne den zwischengeschalteten Druck, ohne die vermittelnde Instanz des Buches. Das audiovisuelle Medium führt, scheint es, die Literatur wieder zu ihren Anfängen zurück, in die Zeit, bevor man sie aufschrieb; bevor Gutenberg zu drucken begann; als man hörte, was der Dichter sang und der Erzähler sprach.«

-Albrecht Schöne-

Nausikaa : Rapport

Aline Helmcke / Guido Naschert

Film des Monats September 2016

Informationen zum Film

Nausikaa : Rapport
Schweiz, 2007 • Realfilm • 3:05 Min.
Video: Andrea Wolfensberger. – Das Video erschien als eines von acht unter dem Titel *Niemandsfrau : Movies* in: *No ones Box*. Edizioni Periferia. Luzern, 2007.
Vortrag und Gedicht: Barbara Köhler. – Zitate aus: Barbara Köhler: *Istanbul, zusehends. Gedichte, Lichtbilder*. Düsseldorf 2015; *Niemands Frau. Gesänge.* Mit CD. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, S. 22f., *Wittgensteins Nichte. Vermischte Schriften. Mixed Media.* Frankfurt a. M. 1999, S. 52.

Literaturhinweis: Stefanie Orphal: *Poesiefilm. Lyrik im audiovisuellen Medium.* Berlin, Boston 2014, S. 169–174.

Die Lyrikerin Barbara Köhler ist bekannt für ihr Spiel mit der Sprache, deren Unschärfen und Mehrfachbedeutungen. In Kooperation mit der Schweizer Videokünstlerin Andrea Wolfensberger entstanden 2007 begleitend zu ihrem Gedichtband *Niemands Frau* acht Poesiefilme, die weibliche Gestalten aus Homers *Odyssee* neu interpretieren. *Nausikaa : Rapport* ist einer davon.

»In der Überforderungszone, kurz vorm Rauschen / zappelnder, zappender Blick ohne Anhaltspunkt / sucht nach einem Motiv.« So beginnt Barbara Köhlers letzter Gedichtband *Istanbul, zusehends*, für den sie in diesem Jahr den renommierten Huchel-Preis für deutschsprachige Lyrik erhielt. Die Schwierigkeiten der Sprachfindung, die nicht zuletzt aus den Problemen der Wahrnehmung erwachsen, sind ein wiederkehrendes Thema der Köhlerschen Lyrik. Das, was sich im Akt des Sehens zu erkennen gibt, ist in ihren Gedichten nicht an erster Stelle der äußerlich sichtbare Gegenstand, sondern die Beobachterin, der Beobachter und das Beobachten selbst: »Bis sich blindlings vielleicht oder bildlings / etwas verschiebt, in den Sucher, die Suchende / gerät, in den Blick: Das, siehst du, ist dein / Motiv – das zeigt dir, weswegen du hier bist.«

Istanbul, zusehends (2015) behandelt diese Fragen am Beispiel der türkischen Metropole, am Zusammenprall von Orient und Okzident. Der frühere Band *Niemands Frau* greift hingegen auf den abendländischen Urtext aller Such- und Irrfahrten zurück: die *Odyssee*. War die Tradierung dieses Epos in der Geschichte vor allem über männliche Stimmen erfolgt, versucht Köhler die weiblichen Figuren des Textes zur Sprache zu bringen – Kirke, Skylla, Kalypso, Penelope oder Nausikaa.

Barbara Köhler, geboren 1959 in Burgstädt/Sachsen, debütierte 1991 nach ihrem Studium am Leipziger Becher-Institut mit dem bei Suhrkamp veröffentlichten Gedichtband *Deutsches Roulette* (1991). Dieser Band gibt bereits viele der für sie typischen sprachlichen Verfahren zu erkennen. Seit 1994 lebt sie in Duisburg. Es folgten u.a. die Bücher *Blue Box* (1995) und *Wittgensteins Nichte* (1999). 2009 erhielt sie außerdem für ihre Gertude Stein-Übersetzungen den Erlanger Literaturpreis für Poesie als Übersetzung. Zuletzt erschienen die Bände *36 Ansichten des Berges Gorwetsch* (2013) und der erwähnte Text-Foto-Band *Istanbul, zusehends* (2015).

In *Niemands Frau* ist der im Titel genannte »Niemand« bekanntlich der Held Odysseus selbst, der durch ein Wortspiel aus der Höhle des Polyphem entweichen kann. Er nennt sich *ou-tis* (O-dyss), d. h. ›Niemand‹. Niemands Frau hingegen bezeichnet nicht die Frau des Odysseus, sondern niemandes Frau, die Frau, die zu niemandem gehört, die autonom ist; die zwar im Epos auf Odysseus bezogen in Erscheinung treten mag, jedoch eigentlich ihre eigene Stimme besitzt.

Nausikaa ist eine davon. Sie ist die Tochter des Alkinoos, des Königs der Phaiaken, die mit ihren Mädchen aus der Stadt an den Strand gefahren ist, um ihre Wäsche für die bevorstehende Hochzeit zu waschen, als plötzlich der gestrandete Odysseus aus dem Dickicht hervortritt. Während die Anderen fliehen, gewährt Nausikaa dem Schiffbrüchigen ihre Hilfe und bringt ihn zum Palast ihres Vaters. In Köhlers Text geht es erst in zweiter Linie um diese Homerische Episode. Wichtiger ist der im Titel aufgerufene ›Rapport‹. Ein mehrdeutiges Wort, das zugleich einen Bericht wie auch ein sich wiederholendes, textiles Muster bezeichnet. Im Gedicht heißt es: »Mächtig & rede / begabt nennt er sie, sängerin / wissende vom Großen Gewebe in / dem er sich an den faden hält / an das schiffchen das hin- & her / geworfne …«. So wird das Bild des Schiffs zu einem Bild der Sprache.

Köhlers Texte sind zum Teil direkte Antworten auf das Videomaterial Andrea Wolfsbergers. Die Schweizer Künstlerin war vor Kreta mit der Kamera in der Hand ins Meer gestiegen und hatte sie und sich dem Rhythmus der Wellen- und Schwimmbewegungen ausgesetzt. Was die Kamera ursprünglich aufzeichnete, war mehr als ein Kampf der Schwimmerin gegen den Untergang. Der schwerelose Tanz des rot-weißen Tankers auf den blauen Wellen, vor und zurück, von oben nach unten, stehend und schaukelnd zugleich, hat zwar keine Handlung auf der Ebene des Dargestellten, scheint jedoch auf der Ebene der Darstellung selbst etwas von der Schwierigkeit oder gar Unmöglichkeit gelingender Bedeutung mitzuteilen, die in Köhlers Text am Beispiel des Weberschiffchens verhandelt wird. Im Poesiefilm *Nausikaa : Rapport* stehen daher beide Medien so in Resonanz zueinander, dass sie zu einem Gemeinschaftskunstwerk werden, in dem die Perspektiven, die der Wortsprache und die des Bildes, ihr Eigenrecht behaupten.

Dass dies gelingt, verdankt der Film nicht zuletzt dem Vortrag. Köhlers tiefe, markante und wegen des deutlichen Atemgeräusches äußerst körperliche Stimme bemüht sich um eine bewusst kunstvolle Intonation, welche die fließenden Bedeutungen der Worte und ihre unscharfen Abgrenzungen in die Lautgestalt zu überführen versucht. Über ihre Stimme hat sie einmal geschrieben: »Von einer Wunde, einer Anomalie, einer Asymmetrie, angeschlagen habe ich diese

Stimme gelernt, von Grund auf. Ich habe geübt, was Stimmen ist: am eigenen Leib. Bin ein Instrument geworden, auf dem ich die Sprache spiele, auf dem die Sprache spielt, auf dem sie Laut wird, lautet: eine Laute, eine Leise, angeschlagen, Klangkörper, Resonanzraum, in dem sie schwingt, der sie im Raum außer sich schwingen läßt. Persona: ein Durchklungenes.«

Die Poesiefilme zu Barbara Köhlers *Niemands Frau* sind kalkulierte Multimedia-Kunstwerke, die den Gedichtband und die Vortrags-CD noch durch das Bildmedium als dritten Zugang ergänzen. Es sind Rapporte, Gewebe von Bild, Text und Klang.

3. festival

RÜCKSCHAU: 1. Weimarer Poetryfilmpreis

Die Wettbewerbsfilme

CONTINENTAL DRIFT
Bangladesch/Belgien, 2014 • Realfilm • 6:16
Regie u. Text: Nayeem Mahbub
Sprache: Bengali

Ein Mann ringt mit seinen Erinnerungen an Krieg, Grenzüberschreitungen und die Gewalt gegenüber Asylsuchenden. In einem fremden Land versuchte er einen Platz zu finden. Für seine Familie kämpfte er, doch diese kam beim Überqueren des Meeres ums Leben. A man is haunted by his memories of war, border crossings, violence and asylum. He struggled to find his place in a foreign country and now rages at the cosmic cruelty of having gone through all this for his loved ones, who died crossing the sea before they could join him.

JUNGES BLUT
Deutschland, 2015 • Animation • 3:56
Regie: Sonja Rohleder
Lyrics: Norbert Leisegang/Keimzeit
Sprache: Deutsch

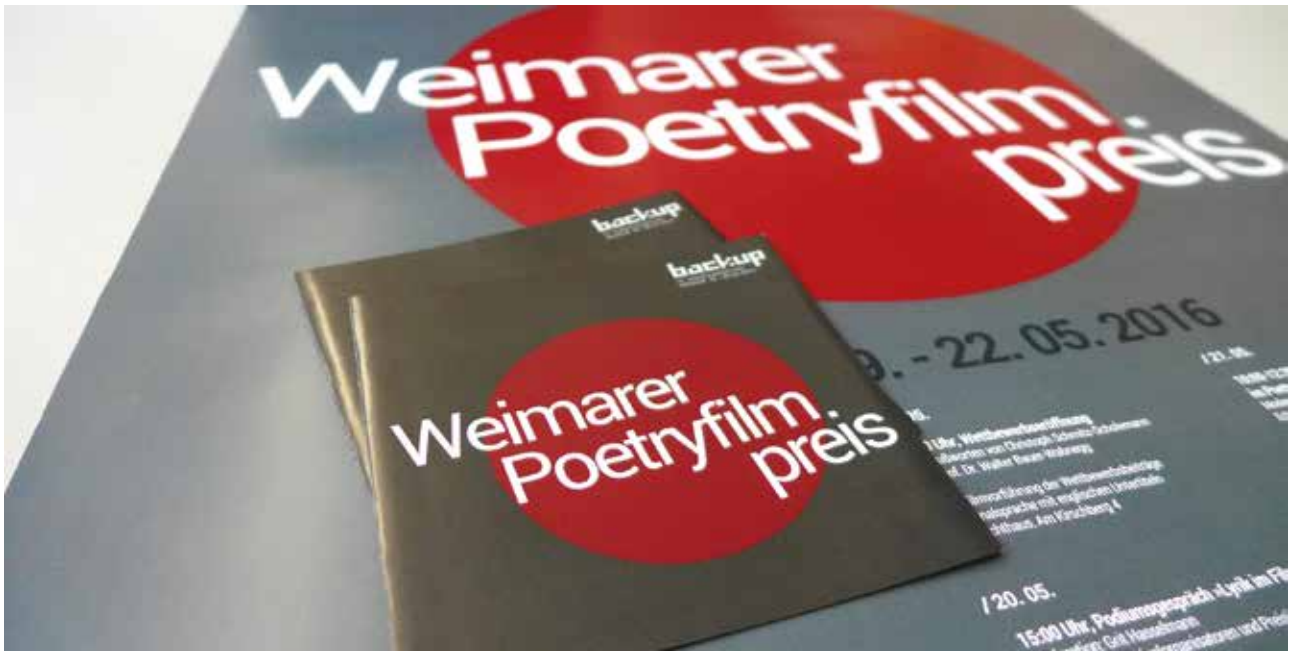
Wenn ein großer Sturm über die Welt hereinbricht, kann es besser sein, sich einfach treiben zu lassen. When a storm hits the world, it might be the best to just let go and drift along.

SOTTORIPA
Italien, 2013 • Realfilm • 7:00
Regie: Guglielmo Trupia
Gedicht: Julian Stannard
Sprache: Italienisch

Dieser Film wurde von Julian Stannards Gedicht *Sottoripa* (1984) inspiriert, das der Regisseur Guglielmo Trupia zufällig zwischen den Markständen Genuas entdeckte; ein Zufall, der Filmemacher und Autor zusammenführte. Gemeinsam schwelgen sie in Erinnerungen an eine Stadt, mit der sie sich auf besondere Art verbunden fühlen. The film is inspired by the Poem, *Sottoripa* (1984), found amongst the stalls of the little streets of Genova. A casual discovery which has brought the director Guglielmo Trupia and the author of the poem Julian Stannard, to confront and remember the city to which both are linked.

THE STONE OF THE OLIVE
Ägypten, 2016 • Animation • 4:00
Regie: Nissmah Roshdy
Gedicht: Saurav Dutt
Sprache: Arabisch

Ein junger Mann will in seinem Land bleiben, obwohl Krieg ausgebrochen ist. Doch irgendwann bleibt ihm nur noch ein Olivenbaum, der ihn an das Gute seiner Heimat erinnert. A young man struggles to stay attached to his homeland after war takes over his country. As he faces destruction and violence, the only thing that ties his spirit to the land is the olive tree.



WHAT ABOUT THE LAW

GEWINNER DES JURY-PREISES

Südafrika, 2014 • Animation • 3:14
Regie: Charles Badenhorst
Gedicht: Adam Small
Sprache: Afrikaans

Der Film ist Teil einer Serie von Kurzfilmen über klassische Afrikaansgedichte. In seinem Werk kritisiert Adam Small das Apartheidregime in Südafrika. Es ist die Geschichte einer weißen Frau, die sich in einen farbigen Mann verliebt. Ein Gespräch zwischen der Frau, dem Mann und der Gemeinschaft zeigt, wie das Gesetz ihre Liebe unterbindet. Die Handlung nimmt ein tragisches Ende. This film is part of a series of short films of classical Afrikaans poems. This poem is an iconic work condemning segregation laws under Apartheid South Africa. It tells a story of a white woman who falls in love with a coloured man. It is a conversation between the woman, the man and the community about how the law is killing their love and ultimately takes their lives.

STEEL AND AIR

GEWINNER DES PUBLIKUMSPREISES

USA, 2015 • Realfilm • 3:34
Regie: Chris u. Nick Libbey
Gedicht: John Ashbery
Sprache: Englisch

Der Film adaptiert ein Gedicht von John Ashbery. Er zeigt Lebensstationen eines alten Mannes und die unvergesslichen, langweilenden und letzten Erfahrungen, die damit verbunden waren. Und dann wird es sehr kalt. This film aims to capture and enhance Ashbery's poem by chronicling a man's journey through life and the wonderful, boring, and ultimately finite experiences that come with it. And then it got very cool.

THE MINUTE

Kolumbien, 2015 • Realfilm • 1:10
Regie: Adrián Suárez
Gedicht: Charles Bukowski
Sprache: Englisch

Der Kurzfilm ist ein Versuch, das Gedicht *The Minute* von Charles Bukowski filmisch darzustellen. Er bedient sich dazu einer besonderen Ästhetik. This short film is based on the interpretation of the poem The Minute by Charles Bukowski. Adrián Suárez translates the poem from the paper to the audiovisual genre with original aesthetics.

AN ORDINARY BLUE MONDAY

Südafrika, 2014 • Animation • 3:21
Regie: Naomi van Niekerk
Gedicht: Ronelda Kamfer
Sprache: Afrikaans

Der Film ist Teil einer Serie von Kurzfilmen über klassische und zeitgenössische Afrikaansgedichte. Eines Morgens macht sich ein Mädchen für die Schule fertig. In der Nachbarschaft des Ghettos, in dem sie lebt, sind Gewalt und Leid jedoch Teil des alltäglichen Lebens. This film is part of a series of short films about classical and contemporary Afrikaans poems. In the morning, a girl gets ready to go to school. In the neighborhood of the ghetto she lives in, violence is part of everyday life.

ZEITLICHT

Deutschland, 2014 • Mixed Media • 4:32
Regie: Betina Kuntzsch
Gedicht: Kathrin Schmidt
Sprache: Deutsch

Mutter, Vater, Kind … Diva, Soldat, Ringelreihen … Geschichte im Stufenschritt. A mother, a father, a child … a diva, a soldier, a dance … history, step by step.

LEERSTELLE

Deutschland, 2016 • Animation • 4:30
Regie: Urte Zintler
Gedicht: Hilde Domin
Sprache: Deutsch

Dieser Film ist eine poetische Auseinandersetzung mit dem Thema Heimat. Gedichtfragmente von Hilde Domin und die Verdichtung und Überlagerung von skizzenhaften Zeichnungen beschreiben die permanente Suche nach einem inneren Ort der Ruhe – einem zeitlosen Raum der Entschleunigung. The film LEERSTELLE is a poetic controversion with the topic of home and the experience of the outland as new home. Composed fragments of the poems of Hilde Domin and the consolidation and overlap of sketchy drawings, never completed, always the possibility of dispersing, describe the permanent search for an inner place of silent – a place of deceleration.

SRFAEM

Österreich, 2015 • Animation • 3:28
Regie: Jörg Piringer

SRFAEM ist eine visuelle Lautgedichtimprovisation. Jeder einzelne Buchstabe repräsentiert, kontrolliert und manipuliert einen live aufgenommenen Geräuscheschnipsel einer Stimme. SRFAEM is a visual noise poetry improvisation. Each visible letter represents, controls and manipulates a live recorded sound snippet of a voice.

Die Jury: Thomas Zandegiacomo Del Bel, Nancy Hünger, Hubert Sielecki

BØLGESLAG (WAVES)

Norwegen, 2013 • Animation • 2:06
Regie: Kristian Pedersen
Gedicht: Tor Ulven
Sprache: Norwegisch

Alles wird verschwinden. Aufnahmen unserer Stimmen werden zu archäologischen Zeugnissen, und eine abspielende Schallplatte erzeugt fossile Wellen. Die WELLEN beruht auf drei Gedichten von Tor Ulven. Everything disappears. Recordings of our voices will become archeological remains, and a spinning record yields fossil waves. WAVES is based on three poems by Tor Ulven.

APPLE – ENTER – ESCAPE

Deutschland, 2014 • Realfilm • 0:30
Regie u. Text: Claire Dorweiler
Sprache: Deutsch

Hingezogen zu einem Wesen. Mensch? Maschine? Digital? Real? Bis hin zum Absturz? Ein kurzes Spiel mit Aus-Drücken und An-Sichten. Enamoured of an entity. Man? Machine? Digital? Real? To the point of crash? A short play with exPRESSions and opiniONs.

THE ABYSS

Großbritannien, 2015 • Realfilm • 2:05
Regie: RezaKio
Gedicht: Christina Fonthes
Sprache: Englisch

DER ABRGUND ist ein Selbstportrait. Es geht der Frage nach der Identität einer lesbischen kongolesisch-britischen Frau nach. Das Stück basiert auf einem Gedicht, das die Protagonistin kurz nach einer Konfrontation mit homophoben Äußerungen seitens ihrer Familie geschrieben hat. Kurzgefasst: DER ABGRUND handelt vom Umarmen der Dunkelheit um zu überleben. THE ABYSS is a self-portrait. Diasporic, and future-now; it explores the theme of the identity as a Congolese-British Queer woman. The piece is based on a poem that I wrote shortly after having faced trauma as a result of homophobia from close family members. THE ABYSS, in short, is about embracing the darkness to survive.

DEPRESSION (MATTER OF FACT)

Serbien, 2015 • Animation • 3:12
Regie u. Sound: Svetlana Maraš
Animation: Deana Petrovic
Sprache: Englisch

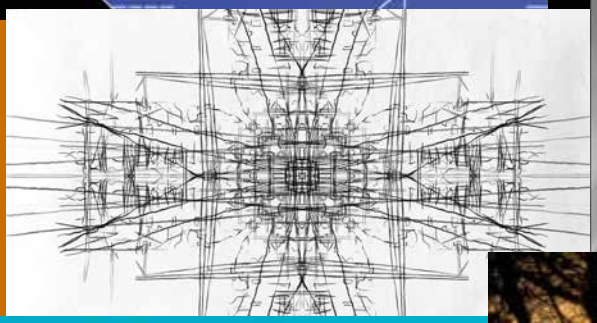
MATTER OF FACT ist eine musikalische und multimediale Arbeit. Im Vordergrund stehen Cut-up-Kompositionen und Musikpoesie. Der Text besteht aus Interview-Auszügen, in denen sich Künstler über die Seismographic Sounds Exhibition äußern. MATTER OF FACT is a multimedia work. In essence, it is a musical project that has strong roots in the genres of cut-up composition and sound poetry. The lyrics are snippets taken from interviews made with artists for the purpose of the Seismographic Sounds Exhibition.

IMAGINING TIME

Australien, 2015 • Animation • 1:56
Regie: Jelena Sinik
Gedicht: T. S. Eliot
Sprache: Englisch

Der Film basiert auf dem Gedicht *The Love Song of J. Alfred Prufrock* von T. S. Eliot. Im Split-Screen-Format verbindet die Animation magischen Realismus und Surrealismus mit Themen des Gedichts wie Isolation, Introversion und Passivität. Adapted from the poem *The Love Song of J. Alfred Prufrock* by T. S. Eliot, IMAGINING TIME is designed in a split-screen format. The animation combines notions of the disruption of the everyday; magical realism and surrealism with the themes of isolation, introversion and passivity from the poem.

DO YOU FEEL LONELY?



THE MINUTE

KØRD

Robert Küllmer

Lyrik wird Film.
Ein Rückblick auf den 1. Weimarer Poetryfilmpreis

Die digitale Medienrevolution der letzten Jahrzehnte ließ Portale wie Youtube, Vimeo, Facebook oder Twitter entstehen. Für junge Künstler sind diese Plattformen heute wichtige Wege in die Öffentlichkeit, denn hier finden ihre Werke ein breites Publikum, ohne dass ihnen dadurch große Kosten entstünden.

Dass dies auch Auswirkungen auf die Entwicklung künstlerischer Gattungen hat, zeigt exemplarisch der Poetryfilm; ein Genre, das schon seit den Anfängen der Filmgeschichte existiert, sich aber erst neuerdings besonders großer Beliebtheit erfreut. In Deutschland hat sich vor allem die Berliner Literaturwerkstatt durch die Organisation des ZEBRA Poetryfilm Festivals des Genres angenommen.

In Thüringen beteiligt sich seit 2015 der *Poetryfilmkanal* an der Verbreitung und Diskussion des Poesiefilms. Diese Internetplattform ist ein Kooperationsprojekt der Literarischen Gesellschaft Thüringen e. V. und des Studiengangs Multimediales Erzählen der Bauhaus-Universität Weimar. Modern und traditionell zugleich veröffentlicht der *Poetryfilmkanal* seine Beiträge nicht nur digital im Netz, sondern auch in gedruckter Form als *Poetryfilm Magazin*.

Aus der von Aline Helmcke und Guido Naschert gegründeten Initiative entstand in Zusammenarbeit mit den Organisatorinnen des backup_festivals, Juliane Fuchs und Anne Körnig, die Idee zur Vergabe eines eigenen Poetryfilmpreises. Er wurde dieses Jahr erstmals während des Festivals, das vom 18. bis zum 22. Mai stattfand, verliehen. Über 2200 Besucher bekamen im Weimarer Kino Lichthaus in entspannter Atmosphäre über 300 internationale Kurzfilme zu sehen. 16 davon liefen im Poetryfilm-Wettbewerb. Mit ihrem neuen Filmpreis suchten die Organisatoren nach Kurzfilmen, die auf innovative Weise bewegtes Bild, Ton und lyrischen Text aufeinander beziehen. Über 500 Einsendungen aus aller Welt reagierten auf ihre Ausschreibung.

Neben dem Wettbewerb gab es ein umfangreiches Rahmenprogramm. Die Kuratorin Zata Banks aus London, Begründerin des seit 2002 existierenden Kunstprojekts *PoetryFilm*, zeigte zum Beispiel eine Auswahl experimenteller Kurzfilme aus ihrem Repertoire. Mit einer Retrospektive zu seinem Lebenswerk wurde Hubert Sielecki geehrt. Er gehört seit vielen Jahrzehnten zu den wichtigsten Vertretern des österreichischen Avantgardefilms und arbeitete wiederholt mit dem Schriftsteller Gerhard Rühm zusammen. Darüber hinaus konnten die Festivalgäste ein Kolloquium über Ton und Stimme im Poesiefilm besuchen. Die Vorträge zu diesem Thema hielten die Wiener Kuratorin Sigrun Höllrigl, die Kulturwissenschaftlerin Stefanie Orphal aus Berlin sowie die Amerikanistin Martina Pfeiler aus Bochum.

Aus den 16 für den Wettbewerb nominierten Poetryfilmen wurden ein Jury- und ein Publikumspreisträger gewählt. Die Jury bestand neben dem bereits erwähnten Filmemacher Hubert Sielecki aus Thomas Zandegiacomo Del Bel, dem künstlerischen Leiter des ZEBRA Poetryfilm Festivals, sowie der Thüringer Schriftstellerin Nancy Hünger. Die drei Juroren wählten den südafrikanischen Film *What about the law* von Charles Badenhorst zum Gewinner des Hauptpreises, weil das Gedicht, wie es in ihrer Begründung heißt, die Willkür totalitärer Gesellschaftsformen und deren Auswirkungen beschreibt. Der Film basiert auf einem Gedicht von Adam Small, der seit den 1960er Jahren in seinen Texten die Apartheid und den Rassismus in Südafrika bekämpft.

Den Publikumspreis gewannen Chris und Nick Libbey aus den USA mit ihrem Realfilm *Steel and Air* nach einem Gedicht von John Ashbery. Die Gewinner konnten zwar zur Preisvergabe nicht anwesend sein, dennoch waren einige andere Filmemacher auf dem Festival vertreten wie etwa Nayeem Mahbub aus Bangladesch, mit dessen Film *Continental Drift* der Wettbewerb eröffnet wurde. Auch die Leipziger Animationskünstlerin Urte Zintler nahm am Festival teil. Ihr gezeichneter Animationsfilm *Leerstelle* adaptiert Gedichte und Gedichtfragmente von Hilde Domin.

Die Auswahl der 16 Wettbewerbsfilme war auf ästhetische Vielfältigkeit hin angelegt und wollte das breite Spektrum des Poetryfilms abbilden. Es gab Animations-, Dokumentar- und Realfilme, einen Stummfilm und ein Musikvideo; auch konkrete Poesie im bewegten Bild lief über die Leinwand. Das Potential des Genres, soviel wurde deutlich, scheint noch lange nicht ausgeschöpft zu sein, und man darf daher gespannt warten, ob auch im nächsten Jahr wieder ein Weimarer Poetryfilmpreis vergeben wird.

Stefan Petermann

Viele gute Filme.
Interview mit Aline Helmcke und Guido Naschert

Ein Gedicht ist ein Gedicht, ein Film ein Film. Doch was passiert, wenn beides zusammenkommt? Dann entsteht ein Poetryfilm. Damit beschäftigt sich der Blog *Poetryfilmkanal. hEFt* hat mit den beiden MacherInnen Aline Helmcke und Guido Naschert über Zebras, lange Küsse und Unsagbarkeiten gesprochen. Außerdem erklären sie, weshalb der neue Weimarer Poetryfilmpreis gerade für Thüringer AutorInnen und FilmemacherInnen interessant sein könnte.

Was muss man sich unter einem Poetryfilm vorstellen?

Guido: Zunächst einmal jede Adaption von Gedichten im Film. Das Spektrum reicht da von der Lyrikverfilmung im engeren Sinne über das multimediale Filmgedicht bis zum ›poetischen‹ Kurzfilm. Wobei der Zauber der Poesie ja gerade darin besteht, dass niemand so genau angeben kann, was sie ausmacht.

Aline: Man kann sowohl über Worte als auch Bilder Poesie entwickeln. Die Kombinatorik von Wort- und Bildelementen untereinander schafft Bezüge, die eine neue Perspektive eröffnen – auf etwas, das man so noch nicht gelesen, gehört oder gesehen hat.

Was ist für Euch das Besondere am Poesiefilm?

Aline: Ein Poesiefilm sollte meiner Auffassung nach keine Verfilmung eines Gedichts sein, sondern nach neuen Bezügen von Wort, Bild und Ton suchen. Ein guter Poesiefilm ist und bleibt immer vielschichtig.

Guido: Das visuelle Bild tendiert stark in Richtung Abbildung und Dokumentation, die Lyrik hingegen in Richtung Metapher und Unsagbarkeit. Damit ein guter Poesiefilm entsteht, müssen sich alle diese Momente jedoch zurücknehmen, wechselseitig ergänzen und erhellen. Dieses komplexe ästhetische Spiel gefällt mir.

Wie entstehen Poetryfilme? Sagen LyrikerInnen: Ich möchte gern Bilder zu meinen Worten. Oder wie läuft das?

Guido: Letzteres wohl eher selten. Wobei Festivals gelegentlich Preise für die Verfilmung von bestimmten Gedichten ausschreiben. Meist geht der Impuls von den Filmemachern aus. Aber das weiß Aline besser.

Aline: Meiner Erfahrung nach gibt es viele Filmemacher, die Ideen für Filmszenen im Kopf haben, aber nicht wissen, wie sie diese in einen Kontext stellen können. Sie suchen nach konkreten Bezügen für ihre Filme. Gedichte sind daher eine große Inspirationsquelle für die Filmemacher. Von Seiten der Lyriker habe ich sehr unterschiedliche Erfahrungen gemacht. Man muss verstehen, dass die eigentliche Intention eines Gedichts durch einen Film komplett umgeformt werden kann. Dementsprechend gibt es da eine verständliche Vorsicht, aber auch eine Menge Offenheit und Neugier.

Gibt es eine Szene in Deutschland?

Guido: Der wichtigste Impuls in Deutschland kam von der Literaturwerkstatt in Berlin, die 2002 erstmals ihr ZEBRA Filmfest der Dichtkunst veranstaltete. Das ZEBRA ist inzwischen so etwas wie das Zentrum der deutschen und internationalen Szene. Es findet alle zwei Jahre statt.

Der *Poetryfilmkanal* hat seinen Sitz in Weimar. Warum gerade da?

Aline: An der Bauhaus Universität gibt es seit vielen Jahren schon ein Interesse für den Poesiefilm. Und 2014 gab es die Ausschreibung »lab/p«, eine Kooperation angeregt von OSTPOL e.V. mit dem Deutschen Literaturinstitut Leipzig und Bauhaus Uni, wo ich momentan beschäftigt bin. Das war eine sehr fruchtbare Zusammenarbeit, bei der Poesiefilme entstanden sind, die auf vielen Festivals gezeigt wurden.

Wie habt Ihr Euch gefunden und wie ist die Idee für den Kanal entstanden?

Aline: Wir haben uns über »lab/p« kennengelernt. Guido als Geisteswissenschaftler und ich als Filmemacherin – wir dachten, das ist eine gute Kombination, um zusammen das Genre zu erforschen – und schon ging's los!

Guido: Uns schien auch, dass wir nur durch einen Blog, ein Magazin, d.h. durch intensiveren Austausch, Gespräch und

Das Team des Weimarer Poetryfilmpreises und seine Gäste

Diskussion, das Thema weiterbringen und dauerhaft in der Region verankern können. Das war eigentlich der Ausgangsimpuls.

Was wollt Ihr mit dem *Poetryfilmkanal* erreichen?

Guido: Auf das unbekannte Genre aufmerksam machen, die Poetryfilm-Szene vorstellen, auf gute Filme hinweisen und unsere Erfahrungen weitergeben. Der Poetryfilm steht ja erst am Anfang und ist künstlerisch noch nicht richtig erforscht und auch im Schulunterricht noch nicht fest etabliert.

Aline: Die Filmanalyse ist für mich ein wichtiger Punkt, dafür haben wir auf unserem Blog die Rubrik ›Film des Monats‹: wir schauen genau hin, wie der Filmemacher mit der Verbindung von Wort, Bild und Ton umgegangen ist und auf welche Weise er oder sie das Gedicht aufnimmt.

Macht Ihr auch etwas jenseits des Blogs?

Guido: Wir veranstalten ab und zu Poesiefilmabende. Das fand bis jetzt in Weimar und Jena statt, kann sich in Zukunft aber auch auf ganz Thüringen ausdehnen.

Aline: Eine weitere Idee, die wir noch nicht umgesetzt haben, ist eine online-Plattform, auf der sich interessierte Filmemacher und Lyriker finden können, um zusammen an Poetryfilmprojekten zu arbeiten.

Ihr habt die erste Ausgabe eures Blogs unter dem Titel *Poetryfilm Magazin* drucken lassen. Warum war Euch das wichtig?

Guido: An Blogs gefällt mir oftmals nicht, dass sie nach ein paar Jahren unübersichtlich werden und niemand sich mehr für die alten Texte interessiert. Durch die permanente Archivierung der Beiträge im *Poetryfilm Magazin* (als Flipbook, PDF oder Druckausgabe) räumen wir gewissermaßen immer wieder auf, hinterlegen alles in Bibliotheken und schaffen durch das anspruchsvollere Layout noch einmal eine andere Leseerfahrung.

Aline: Ein weiterer Aspekt der Magazinausgabe ist die Zitierfähigkeit der Beiträge. Für alle Beiträger ist das mit Sicherheit ein Motivationsgrund, Texte für unseren Blog zu verfassen.

Wollt Ihr selbst Poetryfilmer unterstützen? Gibt es da schon Projekte?

Aline: Einerseits unterstützen wir die Filmemacher natürlich dadurch, dass wir gute Filme sichtbar machen und auf unserem Blog diskutieren. Und ganz konkret biete ich im kommenden Semester ein Uni-Filmprojekt an, das sich an einen Gedichtzyklus des Weimarer Schriftstellers Hubert Schirneck anlehnt.

Guido: Seitens der Literarischen Gesellschaft Thüringen überlegen wir gerade, ein kreatives Werkstattformat zu schaffen, das unsere Projekte verbindet, in denen Poesiefilme entstehen. Das können universitäre Seminarprojekte sein, wie Aline sie gerade geschildert hat, aber auch Projekte in Schulen oder Independent-Projekte.

In diesem Jahr wird der erste Poetryfilmpreis in Weimar verliehen. Was hat es damit auf sich?

Aline: Dieser Preis ist Teil des Backup-Filmfestivals. Aus den Einreichungen werden wir einen Wettbewerbsblock zusammenstellen, aus dem eine Jury den Gewinner ernennt. Außerdem wird es ein Kolloquium und ein Podiumsgespräch geben.

Guido: Damit möchten wir die Beschäftigung mit dem Poesiefilm in Weimar und Thüringen anregen. Außerdem wollen wir das Festival auch als Diskussionsforum und Plattform für Begegnungen nutzen. Hier können sich FilmemacherInnen und AutorInnen treffen.

Warum ist das Festival für Thüringen interessant?

Guido: Das Festival ist für alle interessant, die Kurzfilme mögen. Unser Wettbewerb dann noch einmal in besonderer Weise für alle die Film UND Literatur lieben und neugierig sind, eine neue Kunstform zu entdecken. In Thüringen hat man jetzt das Glück, dass das Festival direkt um die Ecke ist. Wer also darüber hinaus noch Leute kennenlernen will, muss nicht mehr weit fahren.

Aline: Es ist nicht so einfach, Kurzfilme dieses Formats zu sehen zu bekommen. In der Filmindustrie zählt vor allem der Featurefilm. Das Festival ist in diesem Sinne eine sehr wertvolle Institution. Und es ist erstaunlich und erfreulich, wie viele interessante Poesiefilme in dieser Region entstanden sind. Einige habe ich erst durch die Ausschreibung entdeckt.

Was habt Ihr noch für Pläne mit dem *Poetryfilmkanal*?

Aline: Jedes Magazin hat seinen eigenen thematischen Schwerpunkt. Nach unserem ersten Heft, in dem wir die Faszination des Poetryfilms allgemein erkundet haben, stehen als Nächstes die Auseinandersetzung mit Ton und Voice-Over an. Auch Schrift und Typografie im Poetryfilm ist ein spannendes Thema, dem wir uns noch eingehender widmen werden.

Guido: Außerdem wünschen wir uns eine durchgängig zweisprachige Ausgabe. Das wäre klasse, weil unsere Leser aus dem englischsprachigen Raum Schwierigkeiten mit den deutschen Texten haben und viele deutsche Leser ungerne englische Texte lesen. Wir sind sehr an einer internationalen Diskussion interessiert. Leider ist es nicht so einfach, Mittel für Übersetzungen einzuwerben.

Welche drei Poetryfilme muss man unbedingt gesehen haben?

Guido: Das kann ich nicht beantworten. Es gibt so viele gute Filme. Einige haben wir schon in unserer Rubrik ›Film des Monats‹ vorgestellt, z.B. *Der Conny ihr Pony*, *Der längste Kuss oder Anna Blume*. Einfach mal auf den Blog gehen und reinschauen.

Aline: Genau!

Das Interview führte Stefan Petermann. Es erschien zuerst in: hEFt für literatur, stadt & alltag (Erfurt) // Ausgabe 44 (12. Jg.), April 2016, S. 14-15.

Eröffnung des Wettbewerbs auf dem backup_festival

VORSCHAU: Das ZEBRA Poetry Film Festival in Münster

Programmschwerpunkte

ZEBRA Trailer Filmstill

Das ZEBRA Poetry Film Festival Münster | Berlin findet vom 27. bis 30. Oktober 2016 erstmals in Münster statt. Schauplatz und Festivalzentrum ist das Programmkino Schloßtheater. Das ZEBRA Poetry Film Festival wurde 2002 vom Haus für Poesie in Berlin aus der Taufe gehoben. Es war die erste und ist die größte internationale Plattform für Kurzfilme, die auf Gedichten basieren – den Poesiefilmen.

Mit einem internationalen, einem deutschsprachigen und einem NRW-Wettbewerb um die besten Poesiefilme, thematischen Filmprogrammen, einer Retrospektive zur TV-Poesie von Klaus Peter Dencker, Lesungen, einem Kolloquium, dem Kinderprogramm ZEBRINO sowie dem Länderschwerpunkt Flandern und Niederlande zeigt es die Vielfalt des Genres Poesiefilm.

Mehr als 1.100 Einsendungen aus 86 Ländern wurden für das ZEBRA Poetry Film Festival Münster | Berlin eingesandt. Eine Programmkommission nominierte 80 davon für den internationalen und den deutschsprachigen Wettbewerb. Vier Preise werden von der dreiköpfigen, internationalen Jury dieses Jahr vergeben: der »ZEBRA-Preis für den besten Poesiefilm«, der »Goethe Filmpreis«, der »Ritter Sport Filmpreis«, sowie der »Preis für den besten Film für Toleranz«. Die Preise haben einen Gesamtwert von 12.000 €. Im erstmals stattfindenden NRW Wettbewerb sind weitere 18 Filme vertreten, die entweder hier gedreht wurden oder von Filmemachern aus Nordrhein-Westfalen stammen.

Fokus Flandern und die Niederlande

Der Schwerpunkt des diesjährigen ZEBRA Poetry Film Festivals Münster | Berlin liegt auf den Niederlanden und Flandern. Damit gehört das Festival zum offiziellen Rahmenprogramm der Frankfurter Buchmesse, auf der Flandern und die Niederlande Ehrengast sind. Mit ausgewählten Poesiefilmen

aus den diesjährigen Einsendungen, preisgekrönten Klassikern und den Ergebnissen der Masterclass »Poetry across the borders« präsentiert ZEBRA die Vielfalt dieses Sprachraums zwischen Dünen und Poldern. Der Schwerpunkt wird mit poetischen Lesungen und Filmgesprächen ergänzt.

Das diesjährige Festival lud zudem dazu ein, das Gedicht »Orakel van een gevonden schoen« des niederländischen Lyrikers Mustafa Stitou zu verfilmen. Die Regisseurinnen und Regisseure der besten Verfilmungen sind nach Münster eingeladen, um ihre Filme vorzustellen und zu diskutieren.

In einer Retrospektive ehrt das Festival den visuellen Poeten und Literaturwissenschaftler Klaus Peter Dencker, der als der Erfinder der TV-Poesie gilt. Die Erfindung der Form der Sequenzen hat entscheidend seine Visuelle Poesie geprägt. Während seiner Arbeit als Fernsehschaffender erstellte er rund 100 Dokumentar- und Experimentalfilme für ARD und ZDF, darunter auch so wichtige Experimentalfilme wie *starfighter*, *rausch* und *Austronaut*, die 1970/71 beim SWF/ Baden-Baden entstanden. Auf dem Festival spricht Dencker über sein Schaffen.

ZEBRINO Kinder- und Jugendprogramm

Das ZEBRA Poetry Film Festival Münster | Berlin nimmt Kinder und Jugendliche auf poetische Streifzüge mit. Was ist ein Poesiefilm? Wie kommt man auf die Idee, einen Gedichtfilm zu drehen? Was ist überhaupt ein Gedicht? ZEBRINO zeigt Gedichte als Filme in allen Farben und Stilen für Kinder von 10–14 Jahren und bringt ihnen so das Genre Poesiefilm nahe. ZEBRA präsentiert preisgekrönte Filme aus aller Welt: Die jungen Besucher treffen unter anderem auf eine Hasen-Schildkröte, einen coolen Kragenbären sowie Menschen mit lustigen Mäusen und reisen mit zwei Brüdern in ihre Vergangenheit. Anschließend wählen die Kinder ihren Lieblingsfilm. Der Film mit den meisten Stimmen wird der Sieger des ZEBRINO Wettbewerbs 2016, dotiert mit 500 €.

Das Festival wird ausgerichtet von der Filmwerkstatt Münster in Kooperation mit dem Haus für Poesie, vormals Literaturwerkstatt Berlin. Ermöglicht wird es durch die Förderung der Kunststiftung NRW, der LWL Kulturstiftung, des Landes NRW und der Stadt Münster, der Stiftung der Sparkasse Münsterland Ost, des Kulturrucksacks NRW sowie des Niederländischen Generalkonsulats und der Flämischen Repräsentanz. Die Wettbewerbspreise werden 2016 vom Haus für Poesie, dem Goethe-Institut, dem Auswärtigen Amt, der Alfred Ritter GmbH & Co. KG und der Deutschen Lufthansa AG gestiftet. Das Festival wird darüber hinaus von den Münsterschen Filmtheater-Betrieben, GUCC grafik & film und dem Factory Hotel unterstützt.

Von Berlin nach Münster
Thomas Zandegiacomo Del Bel über den Neustart des ZEBRA Poetry Film Festivals in NRW

Poetryfilmkanal: Warum zieht das ZEBRA von Berlin nach Münster? Und wann habt ihr angefangen, über den Umzug nachzudenken?

Thomas Zandegiacomo Del Bel: Angestoßen von der Kunststiftung NRW hat der Umzug das Genre über die Grenzen der Hauptstadt hinaus getragen und in Nordrhein-Westfalen verankert. Die Wahl fiel sehr schnell auf die Stadt Münster. Mit dem Internationalen Lyrikertreffen Münster und dem Preis der Stadt Münster für Internationale Poesie, die von der Stadt Münster und dem Literaturverein veranstaltet und vergeben werden, verfügt Münster bereits über eine große Expertise und ein interessiertes Publikum. Das Filmfestival Münster wird seit Jahren erfolgreich durch ein erfahrenes Team geleitet und von der Filmwerkstatt Münster veranstaltet. Der neue Standort gilt mit diesen beiden Festivals bereits als ein wichtiger Ort für Lyrik ebenso wie für Filmkunst. Das waren zwei starke Argumente für den neuen Festivalort. Möglich wird das ZEBRA Poetry Film Festival Münster|Berlin durch die Förderung der Kunststiftung NRW, der LWL Kulturstiftung, des Landes NRW und der Stadt Münster sowie der Botschaft des Königreichs der Niederlande und der Flämischen Repräsentanz.

Über einen Umzug von Berlin nach Münster dachten wir bereits gleich nach dem 7. ZEBRA Poetry Film Festival 2014 nach.

Wie kam der Kontakt zur Filmwerkstatt zustande?

Der Kontakt zur Filmwerkstatt Münster kam 2009 zustande. Damals bat mich ihr Geschäftsführer, Winfried Bettmer, drei Programme für das Internationale Lyrikertreffen zusammenzustellen und in Münster zu präsentieren. Durch den Erfolg der Programme folgten in den Jahren 2011, 2013 und 2015 weitere Filmpräsentationen.

Was unterscheidet das ZEBRA in Berlin vom ZEBRA in Münster? Schlägt sich der Neustart auch im Profil und Programm des Festivals nieder?

Der Neustart schlägt sich durchaus im Programm und Vorprogramm nieder. Im Vorfeld des Festivals wird unter dem Banner »Halbtotale 2016« eine Filmreihe mit Buchverfilmungen und Autorenportraits aus Flandern und den Niederlanden den Festivalherbst einleiten. Den Auftakt machte am 29. August die Deutschlandpremiere von *J. Kessels*, einem wahnwitzigen Roadmovie aus der niederländischen Provinz bis zur Reeperbahn und zurück. Am 15. September war Cees Nooteboom, einer der bedeutendsten niederländischen Autoren, mit einer Lesung in Münster zu Gast. In Kooperation mit dem RESET Festival bekommt am 19. Oktober der belgische Punk-Film *Ex Drummer* seinen passenden Aufführungsort im Café der Sputnikhalle am Hawerkamp. Und ein flämisch-niederländisches Programm mit Songs, Grooves und Gedichten unserer westlichen Nachbarn bildet am 12. Oktober den Beginn eines Mixed-Media-Abends im Theater im Pumpenhaus. Am 22. Oktober werden die niederländische Musikerin Renee van Bavel und der Berliner Autor und Poetry Slammer Volker Strübing in ihrem Programm *Don't mention the war!* in Liedern, Geschichten und Bildern von den vielfältigen bilateralen Beziehungen, von niederländischen Krokettenautomaten und Deutschen mit Fahrradhelmen und Funktionskleidung erzählen.

Das ZEBRA Poetry Film Festival Münster|Berlin veranstaltet einen eigenen NRW Wettbewerb. Im erstmals stattfindenden NRW Wettbewerb sind 18 Filme vertreten, die entweder in NRW gedreht wurden oder von Filmemachern aus Nordrhein-Westfalen stammen. Die Festivalleitung hat sich dazu entschlossen, den Wettbewerb auch national und international zu vergrößern. Somit wurden 80 Poesiefilme von der Programmkommission für den internationalen und den deutschsprachigen Wettbewerb nominiert.

Der Schwerpunkt des diesjährigen ZEBRA Poetry Film Festival Münster|Berlin liegt auf den Niederlanden und Flandern. Damit gehört das Festival zum offiziellen Rahmenprogramm der Frankfurter Buchmesse, auf der Flandern und die Niederlande Ehrengast sind. Mit ausgewählten Poesiefilmen aus den diesjährigen Einsendungen, preisgekrönten Klassikern und den Ergebnissen der Masterclass »Poetry across the borders« präsentiert ZEBRA die Vielfalt dieses Sprachraums zwischen Dünen und Poldern.

Die gemeinsame Masterclass »Poetry across the borders« von der Filmwerkstatt Münster und der Filmwerkstatt DZIGA in Nijmegen (NL) ermöglichte jeweils zwei Teilnehmern aus

beiden Ländern die Produktion eines Poesiefilms. Die Gruppe traf sich regelmäßig zu Arbeitstreffen unter der Leitung der Filmemacher Rainer Komers und Bea de Visser. Im Mittelpunkt aller Filme stehen die Gedichte der niederländischen Dichterin Frouke Arns, die ihre Texte beim ersten Treffen in Nijmegen persönlich vorgestellt hatte. Die FilmemacherInnen und RegisseurInnen Victorine van Alphen, Ruut van der Beele, Christian Fries und Sina Seiler haben im Juli und August je eines der vorgestellten Gedichte in ihrer Handschrift visualisiert.

Der Schwerpunkt wird mit Lyriklesungen, z. B. Mustafa Stitou, und Filmgesprächen mit Judith Dekker, Marc Neys u. a. ergänzt. Das diesjährige Festival lud zudem dazu ein, das Gedicht »Orakel van een gevonden schoen« des niederländischen Lyrikers Mustafa Stitou zu verfilmen. Die Regisseurinnen und Regisseure der besten Verfilmungen sind nach Münster eingeladen, um ihre Filme vorzustellen und zu diskutieren.

Mit all diesen Programmpunkten präsentieren wir sowohl einen umfangreichen Länderschwerpunkt als auch die Nähe Münsters zu seinen beiden Nachbarn.

Was macht Münster für den Poetryfilm attraktiv?

Der Poesiefilm stößt hier auf größere Aufmerksamkeit, da er sich auf vollkommen neuem Terrain befindet. Das bringt auch frische Ideen, wie zum Beispiel die bereits erwähnte Masterclass »Poetryfilm across the borders«, den Schreibworkshop für Jugendliche oder die Lehrerfortbildung »Poesiefilm im Unterricht«. In dem zweitägigen Schreibworkshop für Jugendliche erklärte die Schriftstellerin Marion Gay, wie man anhand von Bildern, Texten und Schreibspielen mit Wörtern spielen und mit verschiedenen Gedichtformen experimentieren kann. In der Lehrerfortbildung wurde gezeigt, wie sich Poesiefilme in den Unterricht integrieren lassen. All diese Kurse wurden für Münster in einer neuen Form konzipiert, und die Ergebnisse sind natürlich auf dem Festival zu sehen.

Kannst Du die Film- und Literaturszene in NRW beschreiben? Was unterscheidet diese von Berlin?

Durch die sehr unterschiedlichen Filmproduktionsstätten in NRW, herrscht auch eine große Diversität in der Art ihrer

Die Festivalleitung: Casten Happe, Thomas Zandegiacomo Del Bel, Risna Olthuis

Schloßtheater Münster

Poesiefilme. Die Kunsthochschule für Medien in Köln produziert eher experimentelle Poesiefilme während die Fachhochschule Dortmund des Öfteren Gedichte in Spielfilme überträgt. Ebenfalls experimentell waren auch die Beiträge der Universität Düsseldorf. Schöne Animationen haben wir aus Münster erhalten. Deutlich schlägt sich auch die Spoken Word Szene in den eingesendeten Poetryclips nieder. Bemerkbar macht sich in den Arbeiten die Tradition der Videokunst aus Städten wie Köln oder Düsseldorf. Natürlich hat das Land Nordrhein-Westfalen mit den Internationalen Kurzfilmtagen in Oberhausen eine der größten Erfahrungen auf dem Gebiet des Kurzfilms.

Mit ihrem Engagement für Poesiefilme ermöglichte es die Kunststiftung NRW im Jahr 2014 Filmemacherinnen und Filmemachern aus Nordrhein-Westfalen, Gedichte zu verfilmen. Zu ihrem 25jährigen Gründungsjubiläum hat die Kunststiftung NRW die Kunsthochschule für Medien Köln eingeladen, sich mit Texten junger Lyrikerinnen und Lyriker aus NRW in freier künstlerischer Bearbeitung filmisch zu beschäftigen. In der Seminar-Reihe »poetry/film«, geleitet von Andreas Altenhoff, Thomas Bauermeister, Sonja Hofmann und Sophie Maintigneux, entstanden elf filmische Versionen ausgewählter Gedichte, die auf dem 7. ZEBRA Poetry Film Festival in Berlin präsentiert wurden. Einige dieser Filme werden bis heute auf verschiedenen Festivals und Reihen gezeigt.

Neben wenigen großen belletristischen Verlagen sind es vor allem kleine, unabhängige Verlage, die die lebendige Literaturszene in Nordrhein-Westfalen mitgestalten. Dazu kommt der WDR, der einer der wichtigsten Auftraggeber für Drehbücher und Hörspiele ist. Wichtige Mittler und Kanäle der Literaturförderung sind die vier regional verankerten Literaturbüros in Detmold, Düsseldorf, Gladbeck und Unna. Die Landesregierung unterstützt sie mit einer institutionellen Förderung.

Die Berliner Film- und Lyrikszene ist etwas internationaler aufgestellt. Viele internationale Lyriker lassen sich in Berlin nieder. Die Filmproduktionen in Berlin reichen von studentischen Kurzfilmen bis zu Blockbustern, die von internationalen Regisseuren und Regisseurinnen in den Babelsberger Studios gedreht werden.

Wie siehst Du das sonstige Umfeld in Münster?

Mit 55.000 Studierenden gehört Münster zu den zehn größten Universitätsstädten Deutschlands. Das macht sich auch im kulturellen Angebot und bei den Besuchern bemerkbar. Es ist eine ›junge‹ Stadt mit vielen Konzerten und Veranstaltungen. Neben dem Filmfestival Münster, das ebenfalls von der Filmwerkstatt Münster veranstaltet wird, gibt es weitere Filmfestivals und -reihen. Daneben findet ein Reihe von Lesungen und Spoken Word-Veranstaltungen statt. Die Stadt ist mit Sicherheit ein guter Standort für das ZEBRA. In Berlin mit seinen jährlich 50 Filmfestivals hat es jedes Festival schwer, sich gegen die Berlinale zu behaupten.

Wie sind die bisherigen Reaktionen auf den Umzug?

Die Reaktionen in Münster waren von Anfang an positiv. Die internationalen Filmemacherinnen und Filmemacher blicken ebenfalls gespannt dem Festival entgegen und sehen es als Chance, den Poesiefilm einem großem Publikum näherzubringen. Auf jeden Fall gab es großes mediales Interesse.

Welche Auswirkungen hat der Umzug auf die Poetryfilmszene in Berlin?

Das wird sich nach dem Festival zeigen. Dieses Jahr wurden noch sehr viele Poesiefilme aus Berlin eingereicht. Ein Viertel der Einsendungen kommen aus Deutschland und davon wiederum sehr viele aus Berlin. Das belegt deutlich, dass das ZEBRA in Berlin schon lange etabliert ist. Allerdings glaube ich nicht, dass sich das Interesse am Poesiefilm in Berlin verringern wird.

Welche Herausforderungen und Möglichkeiten bietet der Umzug für Dich persönlich?

Größte Herausforderung war die Planung des Festivals, da das Team den neuen Standort berücksichtigen musste. Zum einen ist Münster viel kleiner als Berlin, zum anderen haben wir eine größere Aufmerksamkeit. Das Festival befindet sich auf ganz neuem Terrain und muss sich seine ›Fangemeinschaft‹ erst aufbauen. Aus diesem Grund haben wir viele beliebte Formate, wie Lesungen, Kolloquium oder das Kinder- und Jugendprogramm ZEBRINO übernommen. Der Umzug bietet für mich persönlich die Möglichkeit, das Genre Poesiefilm am neuen Standort Nordrhein-Westfalen zu etablieren und einen größeren Kreis von Künstlerinnen und Künstlern näher kennenzulernen. Die Kontakte erstrecken sich weit über die Grenzen der Stadt Münster, da die Städte in Nordrhein-Westfalen sehr gut miteinander vernetzt sind. Insofern erhalten wir ein sehr großes Netzwerk, das über die Grenzen von NRW und Deutschland hinausgeht.

4. creative

Jutta Pryor

POOL and Poetry Film in Australia

POOL originated in Australia and has developed into an international creative media group offering a stimulating environment to visual artists, sound artists, poets, writers, filmmakers, photographers and performers.

Australia's multicultural background and relative geographic isolation have contributed to the popularity of communication and collaboration via the internet, enabling Australian artists the freedom to engage and explore universal concepts on a worldwide platform, at the same time sharing their unique Australian perspectives. Although Australia has produced some excellent exponents of poetry film, this genre has not been propelled to centre stage as has been the case in Europe, Canada and the United States.

Dedicated poetry film festivals such as ZEBRA Poetry Film Festival and VISIBLE VERSE would help to raise the profile of the poetry film in Australia by showcasing the amazing developments in this genre and extolling the positive nature of generating work via new media and reaching new audiences. The following Australian poetry film artists all share wonderful, unique and personal perspectives:

Marie Craven is a media maker based on Queensland's Gold Coast. Her formative creative years were in Melbourne, where she started out as an actor in theatre in her teens. She became involved in super 8 and experimental film-making in the 1980s. Her short narrative films during the 1990s were screened at over 100 international film festivals and gathered many awards. Since 2007 she has been engaged in online collaboration in digital media, contributing to works both as a video remixer and as a vocalist for electronic music. Her approach to video poetry is international, stylistically eclectic and includes elements from both experimental and narrative cinema, as well as music video.

James W. Barnes is a poet from Central Queensland. Discovering the enhancing qualities of sound effects and vocal recordings in the early 2000's and progressing on to utilising animation, photography and video in his works, James enjoys the emotional content exposed by his observations. Collaborations with poets, film makers and soundscape artists in the POOL are the latest aspect of his journey.

Brendan Bonsack is a poet and songwriter from Melbourne, Australia. A regular spoken-word performer, Brendan is known for his unique brand of intimate and ›softly-spoken‹ poetic narrative. His spare, monochrome films feel like the sharing of a secret. Brendan's written work appears in print and online, and has been featured in Australian and European festivals. His original songs have been released over ten solo albums and may be heard in the many cafes and bars dotted around his home city.

Ian Gibbins began making videos to accompany his poetry in 2009. Since then, his video-poems have featured in his live performances, collaborative stage shows and art installations, while several have been published in online literary magazines. Constructed from his own original poetry, audio and source images, Ian's style varies widely, ranging from simple sequences of stills and diagrams, through to machine generated text, audio and visual effects. The aim of this work is not to simply illustrate the poems but to expand and complement interpretations of the words.

Jutta Pryor creates original visuals, encompassing a wide spectrum of interests and media, including the fine arts, photography, printmaking, projection, poetry film and sound. In her collaborative work she strives to highlight the intrinsic essence of each artist's genre within the context of the collaboration. Shared experience or emotive triggers are important starting points. She has enjoyed acting as a Community Editor at ABC POOL, and has continued to support and inspire a growing international creative community via Facebook POOL.

Although the medium of poetry film seems somewhat under-explored by Australian poets, the POOL group is well placed to expose the medium to both online and real world possibilities. POOL is a meeting place across diverse creative media groups and a great vehicle for sharing information and keeping up with current trends. Members and administrators of other groups are welcome to post projects, advertise call-outs and exhibitions, showcase creative outcomes, discuss work and post things of interest. Collaboration, skill sharing, idea development and networking are encouraged and continue to make POOL a vibrant, creative community.

I would like to acknowledge MASONIK: Baziz Psanoudakis, Paul Pax Andrews and Wheldon Thornley who have contributed soundscapes to many of the poetry films created within POOL.

Diek Grobler

Animation + Poetry = Filmverse

Filmverse is a project I originated and which is funded and produced by the ATKV (Afrikaans Language and Culture Association). The project comprises a DVD of twelve animated poetry films, of twelve Afrikaans poems, by twelve artists. The first edition was completed in 2014, and the second will be released on 26 August 2016.

Afrikaans is the third most common language in South Africa. It is spoken by 13.5% of the population, or 6 855 082 people – mainly ›coloured‹ and white South Africans. The language has its roots in 17th century Dutch, with influences from English, Malay, German, Portuguese, French, and some African languages.

Afrikaans has a troubled history, from its origins as a kitchen language to its politicising as language of the oppressor during the Apartheid regime. Today it is perceived to be under threat by many, due to its loss of political and institutional power, as its political past drives continuing efforts to remove it as academic language at tertiary and even secondary educational institutions. Ironically, the majority of Afrikaans mother-tongue speakers are not white.

Afrikaans has a wealth of high quality literature and music, considering how young the language is. It is a modern language, with a direct simple structure. It is beautifully descriptive and extremely rich in idiomatic expressions. New words and expressions are being coined on an ongoing basis.

Due to the politicising of the language, and the hybrid nature of the project (bureaucrats like neat boxes), I knew that it would be virtually impossible to get it funded by a governmental arts institution. My only option really, was the ATKV. The ATKV is a cultural organisation with language, the arts, communities and education as its main focus areas. Although it focuses on Afrikaans it is totally inclusive, and even multi-lingual, and creates and supports platforms to give the biggest impact and exposure to the arts, cultural and heritage activities. I made contact with Nita Cronjé in 2012, and as manager for productions and festivals, she was looking for a new visual arts project at the time. She immediately saw the potential of *Filmverse* to be a really important project for Afrikaans poetry.

Animation is a costly endeavour, and we wanted to make 12 films. To justify the expense, we had to structure the project in such a way that the maximum outcomes could be obtained. This had an important influence on how exactly we structured our project: we had to emphasise the direct educational outcome of the project – the production of films which had value as visual aids in the teaching of poetry. This agenda directly influenced the choices we made regarding the poems to be used: It had to be representative of a broad spectrum of Afrikaans poetry, and had to include poems from different eras and genres. We had to include as many poems prescribed in the schools syllabus as possible, as well as get some new, representative voices on board. This is quite a daunting task if you only have 12 films with which to represent the poetry of a language.

A shortlist of 20 poems were compiled by a panel of experts, and artists were invited to present a project proposal on a poem from this list. The styles and level of experience of participants were vast – from experienced, trained animators to artists working in animation for the very first time. As far as poet-participation goes, we had an assortment of responses as well: Some were deceased, a couple were difficult, most were happy to give permission for the use of their work, but since the concept was new and unusual to most, there was little interaction between the artists and the poets. It was left to me, as creative director, to be guardian of the poetry. It was important to us that the integrity of the poem should be honoured – the poem was never to be treated merely as a script for a film. Artists were selected on their interpretation of the poetry and their ability to match visual style to the content and spirit of the poem. The budget per film was very small; the equivalent of € 2.000 (disregarding the exchange rate). The down side to a small budget is that the artist cannot afford to focus exclusively on the project for a significant period of time; it is something to be focused on in your free time, which can be frustrating. The upside of a small budget is that you only get people who are really dedicated to the project to get on board. The commercial styles of animation, requiring lots of expensive hardware and hours of rigging and texturing are also, thankfully, absent. Stylistically one is left with exactly what you want – hand-made, developmental and experimental animation which suits the nature of poetry film.

The styles and medium of animation in the project are varied. In a country with virtually no animation culture, it was important to dispel the perception of animation as a medium for children's entertainment. Cuteness was to be avoided at all cost, narrative strategies checked to avoid linear narration and style steered more towards expressive than illustrative. Thus a cartoon style was only ›allowed‹ where it also had a conceptual function: for a poem by a young poet about his insecurities about writing poetry (Loftus Marais – *Confessions of a student poet*) as it fitted in with the irony and the self-reflective nature of the poem. Media ranged from puppet animation to sand animation, and covered the broad range of developmental animation.

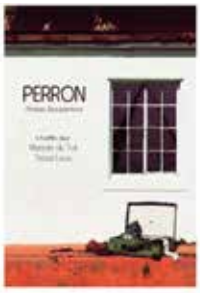
Filmverse 1 has been successful beyond our expectations: The project was nominated for four awards at national arts festivals, and individual films went on to compete at international animation festivals. Naomi van Niekerk won the award for ›Best First Film‹ at Annecy 2016 for her film *'n Gewone blou Maandagoggend* (An ordinary blue Monday morning) – a poem by Ronelda S Kamfer. Charles Badenhorst won the Jury award at the Backup Festival in Weimar, as well as a special jury award at the Silencio festival in Portugal. Six of the twelve films have been shown at International festivals.

Filmverse 2

I always believed that animated films of international standard could be created in South Africa, and in Afrikaans, and the success of *Filmverse 1* proved me right. I hope that *Filmverse 2* will follow this good example. We followed the same recipe, but put more effort into training artists to animate. As a result the project has more first-time animators on board. The range of approaches to the film poem has also broadened; there are more films which includes the text on screen, as both visual and conceptual element. In one film the poem was set to music, and turned into a love song.

The DVD also has an English language option, as well as the option to watch the films in two indigenous languages – Sesotho and Zulu. Translating poetry is at best problematic, as the idiosyncratic play with the language is at the heart of the discipline. Translating a poem which has a strong visual component, adds to the problem – the translation should be the best version of the original that the new language can offer, but should also stay true to the visual interpretation. We decided to present the translations rather with a soundtrack in English, Sesotho and Zulu, than with subtitles. Since the visual component of the film is never merely illustrative, it is important to be able to pay full attention to it. Reading subtitles while also having to view the film and interpret the visuals (while also trying to comprehend the read poem) puts too much strain on the viewer. Sadly, the sound of the Afrikaans poem gets lost in this approach.

Afrikaans is a young, modern and vibrant language, and to me it is fitting that we should be constantly exploring new ways in which to interact with it, keep it alive and vibrant and growing. *Filmverse* is my way to get poetry visible, to reach a wider audience (it is regularly screened on South African television) and to create valuable visual aids for its teaching. I hope there will be many more to come.



List of poems

My mamma is bossies / My mommy is bonkers
Poem by Jeanne Goosen. Film by Naomi van Niekerk

Geel Walvis / Yellow Whale
Poem by Nathan Trantraal. Film by Alida Bothma

Stad in die mis / City in the mist
Poem by D. J. Opperman. Film by Jac & Wessel Hamman

Busrit in die aand / Bus journey by night
Poem by Elisabeth Eybers. Film by Arnaud van Vliedt

Perron /Platform
Poem by Andries Bezuidenhout. Film by Tessa Louw and Marinda du Toit

Die berggans het n veer laat val / The wild goose let a feather fall
Poem by Boerneef. Film by Erentia Bedeker

Afrikaan in Nederland / African in the Netherlands
Poem by Heila du Plooy. Film by Roger, Dewald & Hanno van der Merwe

Nagte in die tuine van Spanje / Nights in the garden of Spain
Poem by Martjie Bosman. Film by Theresa Jo Wessels

Smoke gets in your eyes
Poem by Joan Hambidge. Film by katty vandenberghe, Anni Snyman and Eugenie Grobler

Groet /Greeting
Poem by Marlise Joubert. Film by Charles Badenhorst

Wisseling / Change
Poem by Johann de Lange. Film by Michele Nigrini

Vir die voels / For the birds
Poem by Ronelda S Kamfer. Film by Diek Grobler

5. interviews

Svetlana Maraš

Matter Of Fact
Svetlana Maraš about her installation

Poetryfilmkanal: How did you develop the idea to *Matter Of Fact*?

Maraš: *Matter Of Fact* was created after invitation from Norient to make an installation for their exhibition »Seismographic sounds« at CTM festival this year. I like working with existing materials and actually cut-up method became inherent to much of my work. I got plenty of materials from Norient and the idea was that I make a new piece using these materials in any way that I want.

The Beat Generation made great use of the of cut-up method. Can you tell us how you came across this working method?

My first composition made with cut-up technique was *Poetica micromix*. So far it is my most performed piece (to be found on Soundcloud). The composition was produced for radio broadcast. At the time I was composing electro-acoustic music and started playing live electronic music, but at the same time I felt a great urge for the sound of the human voice. I was never a singer myself and I had the idea of a great diversity of colors and sounds produced by the human voice, that one singer alone couldn't provide. Instead, I took around 20 recordings of vocal music that I knew, had and liked and chopped them to the smallest possible pieces – fragments sometimes shorter than a second. I got a very rich and diverse pallete of sounds that I used to put together for a new piece of music.

When I discovered vocal music genres that were far from the conventional use of the voice, I instantly felt connected. This is why I have a strong relationship to sound poetry for example even though I never had any wish to perform that kind of music myself. To summarize, I think that using the cut-ups of human voice comes from the need of this ›ideal‹ singer who could provide me (the composer) with a wide range of vocal materials that I can use in a composition. This singer (voice) is obviously very fragmented and complex, fruitful and contrasting, both male and female.

In which way did you apply the cut-up method to your interactive installation?

The recordings I took are mainly interviews with participating artists. They talked about several topics such as their position in society as musicians, their view of current situation in music industry and similar. I selected cut-ups based on both meaning and their musical value: good sound, nicely spoken words, interesting voices etc. By taking very small bits and pieces from their talks, mostly a word or two, these extracts became de-contextualized and ready to be used with a completely new meaning. I had cut-ups with very general meaning that I was able to use in any of my topics – for example someone saying: *»happy things«* or *»beginning state of something«* or *»problem«*. On the other hand, I created new meanings by combining the words such as *»classical«* and *»stereotype«* for example that I used in the Society piece. *»Classical«* may have originated from *»classical music«* or something, can't remember! *»Stereotype«* could have referred to stereotypes in pop music in general. The word *»mother«*, which brings intense dramatisation in the MYSELF piece originates from an artist introducing herself and saying: *»I'm a sound artist, mother, activist …«*.

Are you interested in semiotics?

Obviously, semiotics is something that interests me, and this always reflects directly on my works which brings text and music into relation. By moving in this field, I am able to play with the position of myself within the work. Regarding *Matter Of Fact*, the lyrics are not really opinions of artists who gave the interviews, but they aren't mine either. Maybe at some points I agree to some of them. Actually there is a lot of humor in the work – at points I can reflect on some general topics concerning most of us, but I can also reflect on myself. When the lyrics go: *»my instagram page – classical stereotype, your music, your music – classical stereotype«*. It's about young people in general, but it is also about me. As I said, sometimes it's like a horoscope: so general that you can relate to it but it can also be so wrong and completely miss the point.

The five videos are difficult to put into a genre. At points they almost appear like music videos. How would you relate these videos to music clips?

My compositions are made so to approximate pop music in many aspects. However, they are made with totally different strategies than those of pop music. Although it might seem like that, there are no real repetitions, there is a lot of diversity in treatment of the material. Even the pieces that apply beats couldn not be used in a DJ set, as they are not really accurate and even. There is always some kind of glitch or irregularity. This was a very interesting playground for me. Adding the lyrics in animation to this approximation of pop immediately brings up the association with karaoke but if you look and listen more closely, you will notice much more complexity that makes a distinction between this work and what you can see and hear on TV. There is also this »brainwashing« effect that you might relate to commercial videos such as *Turn the focus* and *Change the world* but these are just borrowed strategies, used with a great dosage of irony.

This brings us to a very interesting point, as you work with text in a very broad and particular way: not only on the sound and the visual level – in this work words even serve as interactive objects which activate the videos.

I often use text in my music or sound art as a source. On the one hand, text is so versatile on its own. To treat it by musical means always gives me the impression that I'm working with something almost solid and physical like an object, a sculpture. To emphasize on this aspect, I decided to materialize the text in this work in several ways – through spoken word, lyrics on the screen and even – the most obvious – with 3D objects that serve as an interface.

***Matter Of Fact* has a very distinct aesthetic. How did Deana Petrović develop the visual style and the animation?**

The starting point for the visuals was that they should evoke associations about the text as little as possible. I realized that we have to narrow down visual elements literally to basics in order to achieve that. The visuals had to be as neutral as possible in regard to the interpretation of text and music, so it became clear that we were aiming towards something more like motion graphics design. As a consequence, we were basically left with colors, shapes and movement. The first two were provided by a graphic designer who did an excellent job in creating the distinctive »mood« of each video and she also created a kind of storyboard, envisioning what happens to these elements throughout the piece. Deana used her skills in animation to bring these to life, and the interpretation of the storyboards was not exact and contained a lot of improvisation. The text itself was dictating much as it needed to appear in precise moments in order to be readable, so this was the main thing. There are many ways of the text appearing and at times you might notice the direct influence of karaoke. All graphics can be devided into backgrounds, main elements, text and glitches. Of course the last ones correspond to those in music although they don't appear necessarily at the same time as music glitches but they should indicate this »imperfection« in both domains.

To animate these videos was a huge work, days and hours. At times, Deana had more than 500 layers of text and graphics for certain videos. If in the future we would work (without a tight deadline) on improving the animations, we could certainly achieve even more versitallity and smoothness.

In howfar does your sound art become something different through adding a visual layer of moving imagery?

In essence, my works are always purely musical works. Main content is the sonic one – the quality of the material, its transformations, form, durations … However, it comes very natural for me to bring more layers into my works, and not only of a musical kind. These are just extensions that the nature of the work implies – not artificially added elements. I don't think there is an objective way of listening – through stereo loudspeakers or headphones? In high-quality? Whilst sitting or whilst moving or walking? Why this particular size of speakers …?

I guess I am always searching for the most adequate way to represent my music and this sometimes requires means being borrowed from other domains.

Would you define your sound collages as poetry? And the five films as poetry films?

I do think that my work is in a way related to the field of *sound* poetry, and I think it is an interesting fusion of digital music and sound poetry – a meeting of two opposing things such as electronic sound and digital means of sound manipulation and the human voice. I often think about this dichotomy and it inspires much of my work. There were many *musical* reasons to compose the texts in such way so I would rather say it is *sound* poetry, than poetry alone.

Rhythm, contrasts, gesture, structure, form – these are the essence of both music and the visuals. Animations are not interpreting the music but working on the same principles, all being inherent to text too. In that sense I assume that *Matter Of Fact* if the videos were not presented in the installation setting but as video projections only could work as autonomous pieces and correspond to the poetry film genre as well.

Charles Badenhorst

Charles Badenhorst on his short *What about the law*

Poetryfilmkanal: How did you come across the poems of Adam Small?

Badenhorst: I have ever since I can remember been a great admirer of Adam Small and his poetry. I was born in the early 70's in South Africa so I grew up in the old, pre 1994 apartheid South Africa. Adam's work was a window into what was really going on in our country at that time. Adam was very brave. I received one of his poetry books as a present when I was still young and he taught me a lot and made everything a lot clearer for my young mind at that time. I would say he played a major role in how my political thinking developed.

What did you find particularly interesting about the poem *What About The Law?*

It has always been my favourite poem by Mr Small. In some sense it was the Romeo and Juliet poem about forbidden love in apartheid South Africa, a real sad life situation, but only more so. I have always been a hopeless romantic. But this is also tragic, and tragic is what South Africa was under apartheid. There isn't enough sad words to describe how devastating life in South Africa was for non whites during apartheid.

How did you develop the visual ideas for this animated short film?

I wanted the film to almost be a reaction to the poem. First the poem happened, then the film. So the film could not be without the poem, if the poem didn't play over the radio on that day and didn't find the listener in that state it would never have happened, like a moment lost, something that could have been, like the love between Martin and Diana. Like the person in the film heard the poem for the first time and had a reaction on the listener. It is such heavy material and it should be taken in, it changes everything, also the mood. I wanted to communicate the weight of the narrative in a way it would affect anybody if they could feel or understand it.

Is this your first poetry film?

Yes, although I am a seasoned animator and have made many low budget underground Afrikaans music videos for my own music under the name of *Bittervrug*. This was the first commissioned poetry film I made and I was really lucky to be able to do one of my favourite poems. Artists in South Africa don't really get financial backup to make films for poetry, so I was lucky to be part of an initiative of the ATKV *(Afrikaanse Taal en Kuns Vereniging)* where they gave 12 artists a little money and the opportunity to work on films for poetry.

You have quite a long experience in the field of animation. Can you tell us a bit about your background as an animator?

After school I studied construction management. I was working in the construction industry and I was totally unhappy with my career choice. Everything I hated about the negative part of South Africa was prevalent in that industry at that time. I quit my job and started to study sound engineering and sound design as I was writing a lot of music at the time also. One thing led to another and I started *Fopspeen Moving Pictures* with my friend Diek Grobler. We have been going for over 10 years now.

How important do you consider the sound-design?

I think sound design plays a major role, you can create a whole new or other narrative to the one on the screen. You can bring subtle moments to the viewers attention. The list of positives are long, a well designed soundtrack makes all the difference.

The jury of the Weimar Poetry Film Prize was intrigued by the way you integrated the subtitles into the visual image. How did you come across this solution?

When I heard that my film would receive subtitles I wasn't to pleased about it, but it made sense to add them because the poem would not be accessible to everyone without them. My partner Diek did the subtitles and I'm happy that it worked with the momentum and rhythm of the voice over and visuals.

Have you been in touch with Adam Small while working on the film? Did he give you feedback, was it a collaboration work or did he have any influence on he outcome?

I did not communicate with Mr Small during the production of this film, he did not have any influence over the film apart from his masterly voice over. I must say, after I received his voice over my whole concept changed into what it became. The recording was made over the phone so I got a very thin compressed voice over. This was actually a problem and the only way I could make it work in any context was to put it on a radio. In the end I made it work to the advantage of the film and I think it came out very well.

Which film are you influenced by? Any films based on a poem that you find remarkable?

I am a Student of many many great film makers, but I would have to say I am influenced by the work of Yuriy Norshteyn and I was lucky enough to meet him on a boat in the Ukraine a few years back.

Can you tell us what you like about the relation between poetry and animation or tell us why you think animation is the appropriate form for this film?

I think poetry and animation are the two perfect art-forms to combine. A poet writes poems, and then people read his poems and each person who reads the poem are moved in a different way. Everybody takes something else or feels something different. If you make a movie about a poem you have the opportunity to visually capture one of those emotions. If you are lucky it resonates with the people who then watch the film. It is a beautiful and unique opportunity.

Guglielmo Trupia

Guglielmo Trupia on his short *Sottoripa*

Poetryfilmkanal: Where and when did you come across the poem?

Trupia: I was walking through the alleys of Genova's historical downtown when I came across a small shop on the street. There were a lot of old and used books about the city, like touristic guides and novels. One of them was called *Genova per noi* (Genova for us). It was a collection of poetries about the city written by many authors from all over the world: one of them was *Sottoripa* by Julian Stannard.

What do you like about the poem and why do you think it suits well as the base for a film?

When I read it for the first time, I thought it was a ›visual poem‹, literally. With the use of a few words and verses, Julian created a universe that suddenly came up in my mind. I did not read just a poetry, but also a script for a kind of noir film.

Have you been in touch with the author Julian Stannard while you were developing the idea for the film? In which way did he support you?

I made some research, and found out that he is and established author and a university teacher. I wrote an e-mail to him and we started a correspondence. I asked him about that poem, of course. He told me that he wrote it when he came to Genova for the first time (early 80's) to teach English literature at the public university, which is situated downtown near the Port. At that time the port area was really tough, but also full of humanity and contradictions. I like to imagine him as a young British guy starting to face this new ›exotic‹ realty.

What is your relation to Genova?

My parents and relatives are from Genova, but I was born near Milan and grew up there. When I was a child I used to go and visit my relatives every summer in the ›upper class‹ neighborhood. Growing up, the visits became more rare, but I also realised another thing: I never took the opportunity to get to know this city for real. It is like to have a great subject in front of you without seeing it. That is why I found myself walking in the downtown to read that poetry: I was already there since a week, looking for something that could link me to the city again.

The film is built entirely on found footage. Where derives your interest to work with archive material?

I am a filmmaker and editor, and found footage film has always fascinated me. During my research in Genova I met Max Patrone who

owns a cinematheque called *Cineteca Griffith*. He has thousands of rare films cluttered in different warehouses in the downtown and the hinterland. I think he liked me, one day took me to a small cinema and projected some rare fiction and documentary films set in Genova. Then I thought it could be a good idea to use found footage: I could learn about the story of the city in some way.

How long did the research take to do? Was it difficult to get hold of the material?

A lot. After the meeting with Max, I contacted a cineclub of super 8 amateurs (Cineclub Genova) where I met Bruno Belfiore. After a series of long talks, he gave me some of his private footage. Then I contacted Fondazi vone Anslado and other institutional archives in Liguria and outside. I ran through the history of Genova from the end of the second world war until the early 80's. I had a clear idea of the images I wanted, I took more than six months to find the right rushes!

Did you use any soundtrack of the archive footage for the sound?

No, the sound comes from original recordings in the real life of the present Genova. I added some library sound for the Port scene at the end. Actually the entire film started from sound, like a Radio novel. I recorded the voice and then I started to add sound and musics, it was a 3 minute audio story. It became the base to find the images.

Would you call this film a documentary short? In which way is it different from other documentary film projects that you have been working on so far?

I don't know. It tells the ›real‹ story of Julian of course, and images are almost entirely from real life situations. But the world I created in this film is not real and I did not wanted it to be. I completely changed the ›emotional meanings‹ of the images that I found. I would call it a dream of how I imagine the past of this city … or an interpretation of Julian memories. As editor and director, I always worked in observational and experimental films. This one is completely different from the others, but I always liked the mix between fiction and reality that can create worlds that are similar to ours, but different in some way.

How did the dramatic structure of the film evolve? Did you have this vision to start with light images which then turn more and more into darkness from the very beginning?

Yes, I think so. The poetry guided me from the early beginning.

Do you know any other poetry films?

Actually I'm not a expert of the genre. I came across the *Artica* project from writer and artist Stevie Ronnie and Alastair Cook. I love a film called *Nijuma no Borei* (200000 phantoms) by Jean Gabriel Perriot. Maybe is not a properly a poetry film, but is certainly poetic.

The sound track matches and merges very well with the voice-over and the sound design. Can you describe how you worked with the composer Barrie Bignold?

Barrie is a very busy composer based in London. But when I showed the film to him (the final cut was done, but without original music) he just fell in love with it. I think he did a great job, and I never met him in person! We worked step by step from distance, but he understood the mood of the film and added a lot of new emotions and shades that I could not even imagine.

How did you come across Antonio Carletti? Did you work with him before?

During the research period in Genova I met this film collective now called *Cose nude media projects*. I asked them if they knew someone who can do the voice-over. I wanted someone from Genova, someone who knows the ›life in the alleys‹. Antonio had the ability to not ›interpret‹ too much and giving the right emotions at same time. I like the fact that the images I found, the sound I took, the voice i used, come almost all from Genova and its alleys.

What do you think is particularly interesting or special about the relation between word and image in poetry film?

I think this relation is an issue for any kind of film. It is very difficult to give the right space to the words, to make them breathe. And when I start to edit a new film I have to deal with it. With *Sottoripa* I decided to anticipate the words to the images, like having a man who takes notes on what he sees. I think it worked in this case. But in the future I will have to find another way.

Can you tell us about your next project you will be working on?

I am working on a new short with the photographer Luca Quagliato called *Antropia*; it is about a man who lost himself taking sounds in a dystopian futuristic environment. No one seems to notice him. I'm also finishing the edit of a long feature film with my collective *Enecefilm: Yvonnes* directed by Tommaso Pefetti.

Can you imagine to work on another poetry film in the future?

If I'll find the right poetry, yes!

Neels Castillon

Neels Castillon on his short *Arte Poética*

***Poetryfilmkanal*: How did you come across the original recording of Jorge Luis Borges? And what does he mean to you?**

Castillon: I discovered Jorge Luis Borges' work in Buenos Aires in 2011 and was particularly touched by his poem *Arte Poética*. When I googled him later, this recording came up on YouTube and it felt like the perfect track to start editing footage I had from South America. I loved the fact that it is actually Borges' voice because it takes knowing a poem to be able to read it and recite it with the right rhythm and tone. I don't think I would have been able to direct a Spanish speaking actor, given that it is not my mother tongue. It is also quite touching to think that through this recording, Borges is escaping from this »river made of time«.

Do you consider the poem *Arte Poética* as a poetical program for your own work?

I don't know if I can speak about poetical program but what I like about this poem and Borges' work in general is that he gives readers the chance to interpret his pieces in their own way, his art challenges imagination. The evocative power of his poetry fascinates me. *Arte Poética* was my first short film and Borges' work truly helped me understand that you can associate various unrelated images at editing to still create meaning and emotion. If we see novels as feature films, then short films freed of all narrative constraints can be assimilated to poems. So poetry is a real source of inspiration.

You traveled through North America as well as South America. As a photographer where do you see the differences between both continents?

I spent more time in South America than North America. The obvious thing is that the south American lifestyle is more suited to reverie and contemplation which suits me better. That being said North America is still visually amazing and ever-present in our collective imagination. I must admit that travelling in general is a great source of inspiration for me. I just recently came back from Kuwait for a documentary shoot and despite the cultural differences I think I managed to capture something of the atmosphere in this country.

In your videos sound and music play a big role. For *Arte Poética* you worked together with Yann Rouquet. How did this collaboration come about and how were you both dealing with the relationship of image, text, and music?

Yann Rouquet is a very close friend in addition to being an amazing composer. We always have conversations about music and movies in general. We have a lot of similar influences and we have a common desire to make the same type of films. We start thinking about sound effects and music very early in the process and go back and forth quite a lot for every step of production.

What are your current projects? What are you working on?

In between two commissioned works I am currently working on TV documentaries, a photo series about my neighborhood in Paris and I plan to shoot a narrative short film very soon …

Chris and Nick Libbey

Chris and Nick Libbey on their short *Steel and Air*

Poetryfilmkanal: Can you tell us about the funding process of *Steel And Air*?

Chris and Nick Libbey: We had no external funding for *Steel And Air* – all costs were paid out of pocket.

How did you come across Motionpoems?

We had previously been contracted by Motionpoems to create a microdocumentary for a public projection project of theirs. We were later invited by Todd Boss, the founder of Motionpoems, to create a motion poem for John Ashbery's untitled poem seen in *Steel And Air*. We immediately accepted and got to work!

Is *Steel And Air* your first short film that is based on a poem?

Yes it is. In fact it was our first scripted short film as Sparky Stories. Neither of us have much of a background in poetry so it was a bit of a challenge.

Why did you chose a poem of John Ashbury?

We didn't choose the poem actually. Todd Boss specifically invited us to make a film for that poem and we went for it.

The passing of time is an important aspect of the poem. It is the core of the film medium itself, which often tends to become invisible once the audience dives into the action of a film. How did you make this aspect feasable?

We decided to show time's elusive passing not in 3rd person but instead within the memory of the old man. By focusing on his memories and jumping from memories as a child to old age and back again we hoped to reflect our lack of control over time and the beautiful mess that accumulates as we get older.

Can you tell us more about how you developed the aesthetics for *Steel And Air*?

We were very much inspired by the idea of a vending machine representing life's experiences – at first all before you and eventually, one by one, they come and then pass. To make this vending machine of life work we decided it needed to be in a deep empty space so as to remove it from any relatable location. After that – we attemped to find a variety of simple, true experiences and capture them with the patterns on the objects in the candy machines. Much of the world aesthetics were determined by our experience of what the world looks like to us in daily life. Most of the locations are places we spend our personal time.

The edit is a very interesting aspect of this film. Did you have any particular film or films in mind when you developed the concept for the edit?

Thanks! We try not to look to any specific examples when we are editing so as to avoid distracting from the unique story we are trying to tell.

Since how long are you working together as a team?

We've made videos together as long as we've been able to hold a camera. Professionally, we have been a team for 3 years.

Are you developing your ideas together or do you split the tasks?

Most of the ideas/tasks are done together but typically Chris leans toward decisions of form (cinematography, color, soft touch stuff) and Nick focuses more on content (story structure, producing, big picture stuff).

You are running the film company »Sparky Stories«. When did you found it and what kind of projects are you usually working on?

We founded Sparky Stories in 2013. We are involved in anything from advertising for broadcast to feature length documentaries to comedic short films.

Is there a documentary aspect to the film *Steel And Air*?

Absolutely. Given that documentary is our main focus it always seems to seep into our films – no matter the form. In this case, most of our footage of the actors in the real world was captured as they carried out their daily life. We came in with activities in mind but we kept it pretty hands off, run-and-gun style so as to keep things natural and real.

Which way do you think is the best to relate text and visuals in a poetry film?

We think of the film as an opportunity to add a new perspective to the poem, not to reflect the original meaning. Even if the poem was straight forward (it's not), there is no way we could fully capture the original message in the poet's head because we haven't lived his life. Therefore, we believe the only truth we can bring to the story is attempting to capture our own understanding and pair it with the original text. If all goes well, hopefully something new and meaningful comes out of it.

How important do you consider the voice-over and sound-design?

We took extreme care in recording the voiceover as it is the audience's peak inside the brain of the narrator. Sound design is very important but I'll admit – it's not our forté. But we're working on it!

die autoren

Aline Helmcke, Bildende Künstlerin und Filmemacherin 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. Zur Zeit ist Aline als künstlerische Mitarbeiterin an der Bauhaus-Universität Weimar beschäftigt.

Charles Badenhorst, born in 1972 in Pretoria, South Africa, studied Construction Management and Sound Engineering. In 1999 he started doing sound design and sound production for animation. He has recorded and released 2 Solo Albums. In 2004 he started Fopspeen Moving Pictures with Diek Grobler. Since then he has been very busy with direction, animation and sound for several television productions and independent films.

Diek Grobler was born and grew up on a farm in the northern part of South Africa. He obtained a BA Fine Arts degree from the University of Pretoria in 1987, a MA in Fine Arts from the University of the Witwatersrand in 1996, and is currently reading for a Phd in History of Art at the University of South Africa. He has exhibited professionally since 1988 and his work is included in several major public and corporate collections in South Africa. Grobler's art practice covers a variety of media and disciplines. Aside from his fine art practice, he has illustrated children's books, and has directed and produced several short animated films which has garnered 4 international awards and has been included in the official programme of more than 40 international animation festivals. Since 2014 he has been creatively managing Filmverse, an animated poetry project which aims to advance Afrikaans poetry and animation. Films from this project has won awards at Annecy, the 1st Weimar Poetry Film Prize and the Silencio Poetry Festival in Lisbon, Portugal. He lives and works in Pretoria, South Africa.

Guglielmo Trupia, is a filmmaker and editor based in Milan, Italy. After studying photography and documentary film at Fondazione Milano Cinema e Televisione, he joined the ENECEfilm collective. Since then he has directed and edited several documentary and experimental films which have been broadcasted on television and have been shown on film festivals nationally and internationally, as well as in art galleries and on streaming channels.

Guido Naschert, Literaturwissenschaftler und Philosoph, ist zusammen mit Aline Helmcke Herausgeber des *Poetryfilm Magazins*. Nach dem Studium der Rhetorik, Philosophie und Germanistik in Tübingen lehrte er an verschiedenen Universitäten Literaturwissenschaft und Philosophie. Seit 2009 ist er Mitglied des Forschungszentrums Gotha. Seit 2014 wirkt er im Vorstand der Literarischen Gesellschaft Thüringen e. V. mit. Er lebt in Weimar.

Primarily a performance artist, **Julian Mithra** dramatizes work to trouble audiences. And, as their mentor says, »Being disarming is disarming.« During live and recorded readings, they risk dissolving boundaries to display real-time emotional experiences. Each reading presents an immersive experience, as they appear in handmade costumes, pass out print matter, and perform with »voices« as a way of establishing a cast of characters. Their content centers on those ekeing out an existence on the border, frontier, and margins, claiming pockets of folk authority, and undermining their own earnestness. Julian's related creative work – under Sara Anika Mithra – includes experimental videos, one of a kind chapbooks, and ephemera collage zines. In California, they've formally studied material culture, narrative, and the mythic American West, earning a Masters of Art in Folklore from University of California, Berkeley.

Justin Stephenson is an award-winning filmmaker and moving image designer. His work focuses on materialities – the physical qualities of subjects and media. Developing concepts through process, Justin takes a hands-on approach with all

aspects of production from the design, editing, and animation through to post production. Justin is currently directing animation and editing the animated film, *The Secret Path*, created by Gord Downie based on his poems and album, and the graphic novel by Jeff Lemire. The film tells the tale of Chanie Wenjack's 1966 escape from a Canadian residential school and his journey home. Aside from filmmaking and film title work, Justin also directs and designs sequences for television, commercials, interactive media, and live performance. He created the video design and projections for Fujuwara Dance Inventions' production of Christian Bök's Eunoia, and the animation design for the 2015 remounting of Robert Lepage's Erwartung and Bluebeard's Castle with The Canadian Opera Company. Other notable film title works include Atom Egoyan's Remember; Nathan Morlando's Mean Dreams and Edwin Boyd; and David Cronenberg's Maps to the Stars, and Cosmopolis. Justin currently lives in Toronto.

Jutta Pryor is an exhibiting multimedia artist with work experience in commercial and fine art sectors. In 2010, she accepted an invitation by ABC POOL to act as a Community Editor, whose task was to foster online collaboration across diverse subject matter and types of media in order to explore the development of User Generated Content. She gained experience in online collaboration with writers, sound artists and image makers and has been inspired by the possibilities and outcomes of collaboration. Her own creative interest has evolved from printmaking and photography to moving image and projection work. She responds spontaneously to emotive nuance in her visual surroundings and tries to capture that essence.

Martina Pfeiler teaches American literature, culture, and media at the Ruhr-Universität Bochum in Germany. She is the author of *Poetry Goes Intermedia: U.S.-amerikanische Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive* (Francke 2010), *Sounds of Poetry. Contemporary American Performance Poets* (Narr 2003), as well as co-editor of *Pott Meets Poetry: Die erste illustrierte Slam-Anthologie des Ruhrgebiets* (Lektora 2014). In 2007 she was invited to Brazil to teach a workshop on *Poetry and New Media: from U.S.-American Performance Poetry to Cin(E-) Poetry to Mash-Ups on the Internet* at UNESP, Araraquara. She is currently finishing a new book project (Habilitation) titled *Ahab in Love: The Creative Reception of Moby-Dick in Popular Culture*. She has also taught in the U.S.A. and in the Netherlands.

Nancy Hünger, geboren 1981, studierte Freie Kunst an der Bauhaus-Universität Weimar und verschrieb sich danach ganz der Literatur. Sie lebt als freie Autorin in Erfurt. Im Herbst 2008 erhielt sie ein Hermann-Lenz-Stipendium, 2012 das Dürener Förderstipendium Lyrik. Im Jahre 2011 war sie Jenaer Stadtschreiberin, 2013 Stipendiatin des Künstlerhauses Edenkoben. Im Jahre 2014 erhielt Nancy Hünger den Caroline-Schlegel-Förderpreis der Stadt Jena für einen Essay zur Erzählung *Alte Abdeckerei* von Wolfgang Hilbig, 2015 das Thüringer Literaturstipendium Harald Gerlach.

Neels Castillon is a 28-year-old film director and photographer, based in Paris. He is also co-founder and creative director of Motion Palace.

Nick and Chris Libbey are brothers and filmmakers from Minneapolis, Minnesota and currently residing in Brooklyn, New York. They are the co-directors/ co-owners of the advertising and film production company, Sparky Stories.

Ralf Schönfelder, geb. 1982 in Gera, studierte Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« in Leipzig und arbeitete anschließend an verschiedenen Theatern in Halle und Freiberg sowie als Lektor beim Merlin Verlag in Gifkendorf bei Lüneburg. Seit 2014 ist er Projektmanager auf der Literatur- und Kunstburg Ranis und organisiert alljährlich die Thüringer Literatur- und Autorentage.

die autoren

Robert Küllmer, geb. 1993, studiert Germanistik und Religionswissenschaft an der Universität Erfurt. 2016 absolvierte er ein Praktikum bei der Literarischen Gesellschaft Thüringen e. V.

Sigrun Höllrigl, Jg. 1966, wuchs in der Schweiz auf. Sie studierte Germanistik und Philosophie in Wien. Nach ersten Projekten im Medienkunstbereich war sie im IT Management für internationale Unternehmen tätig. Seit 2008 arbeitet Sigrun Höllrigl als freischaffende Künstlerin. Neben Literatur und Film gehört Veranstaltungsorganisation mit zu ihren Tätigkeitsfeldern. Seit 2011 leitet sie das *Art Visuals & Poetry (Film)Festival* in Wien. Mit ihren Textfilmen ist Sigrun Höllrigl international auf Festivals vertreten. Im April 2015 erschien ihr Roman *Odysseus X* in der *edition keiper* (Graz).

Stefan Petermann wurde in Werdau geboren. Er studierte an der Bauhaus Universität Weimar. 2009 erschien sein Debütroman *Der Schlaf und das Flüstern*, danach der Erzählband *Ausschau halten nach Tigern*. Für seinen letzten Roman *Das Gegenteil von Henry Sy* wurde er vom Literaturhaus Bremen ausgezeichnet. 2015 war er Stadtschreiber von Wels. Er lebt in Weimar.

Stefanie Orphal hat Literaturwissenschaften, Medienwissenschaften und BWL in Potsdam und Paris studiert. Ihr Interesse an Literaturverfilmungen und Lyrik führte sie 2008 zum Thema Poetryfilm und zum ZEBRA Poetry Film Festival der Literatur-Werkstatt Berlin. Nach einem Praktikum und intensiven Recherchen im Festivalarchiv schrieb Sie Ihre Abschlussarbeit zum Thema und promovierte anschließend an der Freien Universität Berlin. Ihre Dissertation ist 2014 unter dem Titel *Poesie-Film. Lyrik im audiovisuellen Medium* im DeGruyter-Verlag erschienen.

Svetlana Maraš, born in 1985, is a Serbian composer and sound artist. She graduated from Media Lab of Aalto University in Helsinki where she also worked as a research assistant. Along with the formal music training, she pursued the path of extreme experimentation that brought her into an area where music merges with other fields of art, theory and science. Her works encompass interactive sound installations, electro-acoustic compositions, live electronic music performance, applied music and other forms of new media and sound art.

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

Poetryfilmkanal ist ein Kooperationsprojekt
der Literarischen Gesellschaft Thüringen e. V. und
des Studiengangs Multimediales Erzählen
der Bauhaus-Universität Weimar.

Literarische Gesellschaft Thüringen e.V.

Bauhaus-Universität Weimar

Projektleitung
Aline Helmcke, Bauhaus-Universität Weimar/
Studiengang Multimediales Erzählen
Guido Naschert, Literarische Gesellschaft Thüringen e. V.
info@poetryfilm.de
www.poetryfilm.de
www.poetryfilmkanal.de

Projektträgerin
Literarische Gesellschaft Thüringen e. V.
Geschäftsführerin: Dipl.-Ing. Sigrun Lüdde
literarische-gesellschaft@t-online.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
Moritz Gause
Stefan Petermann

Partner & Unterstützer

OSTPOL
VEREIN ZUR FÖRDERUNG INTERNATIONALER KULTURPROJEKTE

backup
18. KURZFILMFESTIVAL
WEIMAR 18.–22.05.2016

Haus_ für___ Poesie

COLM e.V. Jena

www.poetryfilmkanal.de

ISBN 978-3-936305-41-8

9 Euro