poetry film

poetry film magazin

Ausgabe 03

Typografie und das Wort im Bild

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 2017

© Alle Rechte bei den Autoren bzw. bei den Verlagen

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

ISBN 978-3-936305-51-7
Printed in Germany

TYPOGRAFIE UND DAS WORT IM BILD

4_ EDITORIAL
Aline Helmcke/Guido Naschert

ESSAYS

9_ Zur Verwendung von Schrift und Schriftbild im Poesiefilm
Thomas Wohlfahrt

12_ Der Poesiefilm als Schriftfilm
Christine Stenzer

15_ Mein Weg über die Schrift zum Gedichtfilm
Susanne Wiegner

16_ Schriftfilm und Dichtkunst
Thomas Zandegiacomo Del Bel

20_ Playing with Letters and Fonts
Ottar Ormstad

28_ A Rumination on Visual Text in Videopoetry
Tom Konyves

30_ The Visual Word in Time
Kathryn Darnell

32_Exploring Contemplative Effects in Text-Based Video Poems
Sarah Tremlett

BUCHBESPRECHUNG

36_Das erste Standardwerk über den Poesiefilm
Catrin Prange

FILME DES MONATS

40_ the light – the shade
Aline Helmcke/Guido Naschert

42_ A Petty Morning Crime
Aline Helmcke/Guido Naschert

46_1700% Mistaken For Muslim
Aline Helmcke/Guido Naschert

48_ Montserrat
Aline Helmcke/Guido Naschert

50_ Nostalgia
Stefan Petermann

52_ Die Angst des Wolfs vor dem Wolf
Marc Neys

56_ The Minute
Aline Helmcke/Guido Naschert

58_ LONG RONG SONG
Aline Helmcke/Guido Naschert

62_ Heartbreak
Aline Helmcke/Guido Naschert

64_Antique Sound
Mario Osterland

FESTIVAL

RÜCKSCHAU: ZEBRA Poetry Film Festival in Münster 2016

Making Space_**66**
Annelyse Gelman

RÜCKSCHAU: 2. Weimarer Poetryfilmpreis

Die Wettbewerbsfilme **_69**

Die Sonderprogramme
lab/p 2_**76**
Norwegische Poesiefilme_**78**

Weiter geht's! Beobachtungen zum 2. Weimarer Poetryfilmpreis_**80**
Joshua Schößler

INTERVIEWS

Susanne Wiegner **_82**

Fernando Lazzari **_84**

Juliane Jaschnow **_85**

Dave Tynan **_87**

Hanna Slak und Lena Reinhold **_88**

CREATIVE

Poetry Film Live – Poetry Film in UK _90
Chaucer Cameron, Helen Dewbery

Masterclass Poetry Across the Borders _92
Winfried Bettmer

DIE AUTOREN _100

inhalt

editorial

Aline Helmcke / Guido Naschert

Dear reader,

poetry films turn texts towards the visual. Thereby, many films make use of text as an image, showing an excerpt or even the entire text, hand written letters, fonts, text patterns or simply visualize the text through the use of subtitles.

The presence of film and electronic media has massively expanded our perception of static, printed letters. Since the late 19th century, dynamic words and texts in motion were established and by now have become a common viewing experience. Be it a moving text banner in urban space or an animated GIF on a screen – texts and glyphs in motion are more familiar to us than ever before.

Since the very beginning, the film medium has been part of this evolution. In the first decades of film history poetry films didn't make use of texts in different ways than any other film genres but soon began to show an experimental approach towards the written or printed text in motion.

The ›font film‹ (›Schriftfilm‹) is a specific type of text based poetry films. Here, the text or font is not necessarily dependent on its poetic meaning but can function solely as a graphic entity. The ZKM in Karlsruhe presented its various forms and tendencies in a major exhibition in 2013. Of course, not every »font film« is a poetry film. On the other hand, many poetry films deliberately work with the visualization of words and texts.

The knowledge and expertise of calligraphers, typographers, layouters, graphic, book and motion designers is fundamentally important in order to fully understand the means of graphic visualization of a time-based text. Following up the exhibition at the ZKM, we will focus on questions which are related to the meaning of a text and the decisions and ways that lead

Liebe Leserin, lieber Leser,

Poesiefilme lassen Texte bildhaft werden. Oftmals geschieht dies durch die Inszenierung von Schrift: etwa als Einblendung eines ganzen Textes, einzelner Ausschnitte, eines Schriftbilds oder in Form von Untertiteln.

Die elektronischen Medien haben das Erscheinungsbild der statischen, gedruckten Schrift erweitert. Seit dem späten 19. Jahrhundert hat sich die Lektüre dynamischer Schriften und Schriftbilder neben der gedruckter Schriftmedien etabliert und ist zur Alltagserscheinung geworden. Von bewegten Schriftbannern im urbanen Raum bis zum animierten GIF auf dem Bildschirm ist uns die bewegte Schrift heute vertrauter denn je.

Den Film hat dies von Anfang an betroffen. In den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte unterschieden sich die ›Poetryfilme‹ in ihrem Schriftgebrauch zwar noch nicht von anderen Filmen, emanzipierten sich dann aber nicht zuletzt durch ihren experimentellen Umgang mit dem bewegten Textbild.

Neben dem schriftbasierten Poesiefilm stellt der ›Schriftfilm‹ eine Sonderform dar, in welchem die Inszenierung von Schrift als solcher unabhängig von einer lyrischen Vorgabe zum Thema und Bedeutungsträger des Films wird. Das ZKM in Karlsruhe hat diese filmische Sonderform 2013 in einer Ausstellung gewürdigt und ihre ganze Vielfalt aufgezeigt. Natürlich sind nicht alle ›Schriftfilme‹ gleich Poesiefilme, doch arbeiten immer mehr Poesiefilme mit der Inszenierung von Texten, Worten, Buchstaben und Geschriebenem.

Gerade deswegen kommt dem Wissen von Kalligrafen, Typografen, Layoutern, Buchgestaltern, Grafik- und Motion Graphics Designern eine wichtige Bedeutung auch jenseits der traditionellen Druckmedien zu. Anknüpfend an die ZKM-Ausstellung möchten wir in dieser Ausgabe unseres Magazins das

to visualizing it in a certain audiovisual form. Thus, we aim at bringing together the views and motivations of writers, filmmakers, typographers and graphic designers.

In our call for essays we raised questions like the following: Is a text in a poetry film purely functional and underlines or explains the meaning of sound and image? What is the difference between a font in a book and a font in the form of a moving image? What kind of different or additional meaning(s) does it create? What is the relation between a text and other elements that appear in a film – or together in a frame? To which extent does this relation turn the text into a protagonist of the film itself? Why does a filmmaker choose a particular font? What is the relation between sound, voice-over and other visual elements? How is reading, watching and listening being balanced?

The spectrum of the essays which have been submitted or presented at a colloquium in Weimar at the end of May are nevertheless very diverse. Thomas Wohlfahrt (Berlin) looks back on the multi-dimensional beginnings of poetry and shows in various examples the extent to which both writing and letters have been a constitutive part of the poetry film genre from its very beginning. Christine Stenzer (Munich) focuses on the text-image relationship and distinguishes the redundant-explicit, the associative, and the disparate font-image-coupling. Thomas Zandegiacomo Del Bel (Berlin) introduces into new trends and developments of the contemporary font film (»Schriftfilm«).

In addition, .several artists who use letters and calligraphy explain their practice and their decisions for individual fonts: Susanne Wiegner (Munich) mostly uses the Arial, the Norwegian Ottar Ormstad prefers fonts like Verdana, Herald Gothic, New Courier, or the Helvetica Neue Bold. The American artist

Augenmerk auf konkrete Fragen der Schriftgestaltung legen und eine Brücke zwischen Filmemachern und Typografen schlagen.

In unserem Call for Essays haben wir Fragen aufgeworfen wie diese: Was unterscheidet die Wirkung eines Fonts im Buch von der im bewegten Bild? Welcher Bedeutungsunterschied bzw. welche zusätzlichen Bedeutungen und Botschaften ergeben sich daraus? Warum hat sich die/der Filmemacher/in für diesen und nicht für einen anderen Font entschieden? Wie ist die Schrift in die übrigen Bildelemente eingegliedert, und in welchem Maße wird sie damit selbst zum Protagonisten des Films? Ist sie lediglich Verständnishilfe, Bedeutungsträger oder Raum- und Gestaltungselement? Welche Funktion übernimmt die Inszenierung von Schrift neben der Darbietung des Textes? Wie ist das Verhältnis von gelesenem Text zum Sound, Voice-over und anderen visuellen Elementen? Wie wird die Spannung aus Lesen, Sehen und Hören des Textes ästhetisch gelöst?

»Poesiefilme lassen Texte bildhaft werden. Oftmals geschieht dies durch die Inszenierung von Schrift: etwa als Einblendung eines ganzen Textes, einzelner Ausschnitte, eines Schriftbildes oder in Form von Untertiteln.«

Das Spektrum der Essays, die bei uns eingegangen sind bzw. auf einem Colloquium im Rahmenprogramm zum 2. Weimarer Poetryfilmpreis Ende Mai 2017 vorgetragen wurden, ist vielfältig. Die drei ersten Beiträge widmen sich dem Konzept des ›Schriftfilms‹: Thomas Wohlfahrt (Berlin) blickt zurück in die mehrdimensionalen Anfänge der Poesie und zeigt an verschiedenen Beispielen, inwieweit Schrift und Schriftbild von Anfang an auch ein konstitutiver Bestandteil des Poesiefilms gewesen sind. Christine Stenzer (München) führt in Besonderheiten der Text-Bild-Beziehung ein und unterscheidet die redundant-explikative, die assoziative und die disparate Schrift-Bild-Koppelung. Thomas Zandegiacomo Del Bel (Berlin) stellt uns von der Neuseeländerin Kylie Hibbert bis zum Österreicher Jörg Piringer neue Trends und Entwicklungen des zeitgenössischen ›Schriftfilms‹ vor.

Außerdem berichten mehrere Künstler*innen, die mit Schrift und Kalligrafie arbeiten, aus ihrer Praxis und erklären ihre Entscheidungen für einzelne Fonts: Susanne Wiegner (München) etwa verwendet meist die Arial, der Norweger Ottar Ormstad bevorzugt Schriften wie Verdana, Herald Gothic, New Courier oder die Helvetica Neue Bold. Die US-amerika-

Aline Helmcke

Guido Naschert

Kathryn Darnell gives us an insight into her way of creating calligraphy films, while the English artist Sarah Tremlett reflects about her experiments in which she adapts forms of lyrical prosody in her ›font films‹. The Canadian poetry-film pioneer and theorist Tom Konyves pursues in his »rumination« the possibilities of video-poetry to produce self-referentiality through presenting letters as form.

The poetry film *Standard Time* by Hanna Slak and Lena Reinhold won this year's 2nd Weimar Poetry Film Award. This contribution convinced the jury members by its impressive experimental adaptation of a poem of the Berlin based author Daniela Seel. Particularly moving was the Irish Spoken-word film *Heartbreak* by Dave Tynan. This very successful short film received a special mention from the jury. *The Last Time* by London based Christine Hooper von the Audience Award.

The topic of our next discussion will be dedicated to the ›Poetry Film as Art‹. We will use this opportunity to draw attention to the forms of the poetry film, which are not primarily produced for the cinema screen, but for performances, installations or exhibitions. The 3rd competition if the Weimar Poetry Film Award will take place 2018 from May 30th to June 3rd 2018.

Aline Helmcke, Guido Naschert

nische Künstlerin Kathryn Darnell gewährt uns Einblicke in ihre Gestaltung von animierten Kalligraphie-Filmen, während die Engländerin Sarah Tremlett über ihre Experimente nachdenkt, in denen sie Formen lyrischer Prosodie im ›Schriftfilm‹ adaptiert. Und der kanadische Poetryfilm-Pionier und Theoretiker Tom Konyves schließlich geht in seiner ›Grübelei‹ den Möglichkeiten der Videopoesie nach, durch die Inszenierung von Schrift als Form mediale Selbstreferentialität zu erzeugen.

Beim 2. Weimarer Poetryfilmpreis gewann mit dem Film *Standard Time* von Hanna Slak und Lena Reinhold ein Beitrag, der auf eindrucksvolle Weise ein Gedicht der Berliner Lyrikerin Daniela Seel adaptiert. Besonders bewegend war auch der irische Spoken-Word-Film *Heartbreak* von Dave Tynan. Dieser bereits sehr erfolgreiche Kurzfilm erhielt von der Jury ausdrücklich eine Special Mention. Den Publikumspreis gewann der Film *The Last Time* der in London lebenden Künstlerin Christine Hooper.

Unsere nächste Blogrunde widmet sich dem Thema ›Poetryfilm als Kunst‹. Wir werden dies zum Anlass nehmen, auch das Rahmenprogramm des nächsten Wettbewerbs – er findet vom 30. Mai bis zum 3. Juni 2018 in Weimar statt – aus Installationen und Performances zusammenzustellen, um die Aufmerksamkeit auf die Formen des Poetryfilms zu lenken, die nicht in erster Linie für die Kinoleinwand produziert wurden.

Aline Helmcke, Guido Naschert

1.

essays

Zur Verwendung von Schrift und Schriftbild im Poesiefilm

Thomas Wohlfahrt

Wer sich dem Phänomen Schrift innerhalb des Genres ›Poesiefilm‹ nähert, kommt nicht umhin, einen Blick auf Poesie insgesamt zu werfen.

Dichtung ist eine der ältesten Kulturtechniken und Kunstformen der Menschheit, entstand vor über 5000 Jahren als sinnstiftendes Drittes zwischen Musik und Tanz und war Bestandteil kultischer Handlungen. Auch wenn in vorgutenbergschen Zeiten die großen Themen wie zum Beispiel das *Gilgamesch-Epos* oder auch die *Odyssee* im Wesentlichen mündlich weitererzählt wurden und nur so um die Welt reisen konnten, war die Schrift von Anfang an konstitutives Element von Dichtung, ob auf Tontafeln oder Papyrus. ‹1› In der Schrift und ihrer grafischen Inszenierung in Zeile und Vers war und ist notiert, was das Gedicht zum Gedicht macht.

Mit der Erfindung des Buchdrucks und der damit einhergehenden Alphabetisierung von Teilen der Bevölkerung bedurfte es, dank der Schrift und ihrer Lesbarkeit, des Memorierens eigentlich nicht mehr. Das Ästhetische hatte sich vom Stofflichen befreit und war fortan in die Schrift eingeschrieben bzw. die Schrift wurde zu seinem Trägermedium. Fortan konnte Schrift mit sich selbst ein Klang-, Sinn- und Bedeutungsspiel eingehen.

Poesie ist die der Sprache verpflichtete Kunstform und als Kunst eigenständig. Das, was im Gedicht im semantischen und kognitiven Sinne Bedeutung erzeugt, wird durch das Zusammenspiel vieler ästhetischer Momente hergestellt: Sprachklang als Wohlklang, Rhythmuslinien, Welten von Bildern, Schrift und Schriftbild, Reime und vieles mehr binden die Sprache im Vers. Die Rezeption von Gedichten geschieht im Kino im Kopf bzw. setzt dieses bei der Dechiffrierung poetischer Strukturen in Aktion.

Wegen dieser Mehrdimensionalität und Multimedialität war und ist Poesie eben auch ›Querschnittskunst‹ und gegenwärtig wie historisch gesehen interessant für Künstler aller Kunstsparten, weil sie ihre Art Kunst zu machen im Gedicht wiederfanden und -finden: ‹2› Die Musik antwortet den Klanglinien des Gedichts mit dem Lied oder dem Song. Der Tanz arbeitet mit der Rhythmik von Sprache und Atem, die bildende Kunst hat die Welt sprachlicher Bilder wie die grafischen Strukturen von Buchstaben längst für sich adaptiert. Und den Poesiefilm gibt es, seit Filme gedreht werden.

Im Zusammenhang mit Schrift und Schriftbildern im Poesiefilm ist noch ein weiterer besonderer Entwicklungsstrang innerhalb der Poesie zu nennen: die visuelle Poesie als wechselseitige Beziehung zwischen Text und Bild. ‹3› Visuelle Poesie ist auch getragen vom künstlerischen Interesse, zur Engführung des dichterischen Ausdrucks in der Zeile die Fläche des Bildes hinzuzugewinnen.

Das Wort oder der Buchstabe interagiert durch spielerisch-semantische Bezüge mit ähnlichen und anderen dargestellten Figurationen. Figurengedichte oder Kalligramme sind bereits aus griechischer und römischer Zeit bekannt. ‹4› Die Verbreitung der vereinheitlichenden Schriftstruktur unter Karl dem Großen (um 800) in ganz Europa mit der Einführung der karolingischen Minuskel ist gekoppelt an Figurengedichte wie den *Psalter von Montpellier*, den *Psalter von Stuttgart* oder die 28 Figurengedichte *De laudibus sanctae crucis* [*Vom Lob des heiligen Kreuzes*] von Rabanus Maurus. Auch

‹1› Vgl. Raoul Schrott: *Die Erfindung der Poesie.* München 1999, S. 25ff.
‹2› Bspw. ist der deutsche Dichter Wilhelm Müller (1794–1827) heute nur wenigen bekannt. Dabei kennen ihn alle, weil sie Franz Schuberts *Winterreise* (vertont 1827) kennen. Den Text aber hat Wilhelm Müller völlig unabhängig von Schuberts Plänen und Vorstellungen verfasst; ebenso den Zyklus *Die schöne Müllerin.*
‹3› Vgl. u. a. Jeremy Adler und Ulrich Ernst (Hg.): *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne.* Ausst.-Kat., Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, 1987. Weinheim 1990; Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart.* Berlin, New York 2011.
‹4› Vgl. Ulrich Ernst: *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters.* Köln, Weimar, Wien 1991.

diese Schrift-Bild-Geschichte trägt zur enormen Verbreitung von Figurengedichten bei, die das deutsche und französische Barock verzeichnet. ‹5›

Diese Entwicklungslinie führt etwa zu Mallarmés *Un coup de dés*, das dem im Gedicht beschriebenen Schiffbruch und Untergang bildlichen, schriftlichen und grafischen Ausdruck auf den Buchseiten verlieh. Dichter wie Guillaume Apollinaire, überhaupt die Dadaisten, Futuristen und Surrealisten, folgten diesen Zusammenhängen, und die Werke der konkreten Poesie wie die Eugen Gomringers oder Gerhard Rühms sind ohne Bezüge zur visuellen Poesie nicht zu denken. Der Weg führt weiter zu aktuellen Entwicklungen, zur digitalen Poesie, die sich auf Möglichkeiten des Computers stützt. ‹6›

‹5› Siehe Anm. 3.
‹6› Vgl. u. a. Friedrich W. Block (Hg.): *Poesis. Ästhetik digitaler Poesie – The Aesthetics of Digital Poetry.* Ausst.-Kat., Kulturforum Potsdamer Platz. Ostfildern 2004.

Davon profitiert auch die Verwendung von Schrift im Poesiefilm, wie der Poesiefilm generell. Denn Dank dieser technischen Möglichkeiten ist der Film nun – nach beinahe einhundert Jahren Filmgeschichte –, seit den 1980er-/1990er-Jahren in der Lage, dem Gedicht strukturell antworten zu können und das zu leisten, was seit Jahrtausenden die Dichtkunst ausmacht: keine Grenzen zuzulassen und doch die Welt in Form zu fassen, dabei gebundene Rede zu sein, sich übergangslos von Realem in Virtuelles, Imaginäres, Spirituelles und vieles mehr zu erweitern und diese Daseinsräume miteinander zu verknüpfen.

Weil sich der Film von Anbeginn strukturell auch im Gedicht wiederfand, gibt es Poesiefilme seit es Filme gibt. *The Night Before Christmas* (US, 1905) von Edwin S. Porter war die erste filmische Adaption des Gedichts *A Visit from St. Nicholas* (1823) von Clement Clarke Moore und gilt, 1905 in den Studios von Thomas Alva Edison entstanden, als erster Poesiefilm der Filmgeschichte.

Schrift hat in dieser frühen filmischen Arbeit mehrere ästhetische Funktionen. Sie benennt im informierenden Sinn Titel und Akteure und blendet den Gedicht-Text in seiner Strophenform als Schriftbild in die Filmfolge ein, sodass die Bildersprache ihre Konkretisierung durch Text und Schrift erhält. Hier ist nicht bloß untertitelt worden, sondern der Text bleibt als Gedicht kenntlich und ist eine zusätzliche ästhetische Information und Besonderheit des Films. Ähnlich, wenn auch nur gelegentlich das Gedicht strukturell als Gedicht einbringend, arbeitet der Film *The Unchanging Sea* (US, 1910) von David W. Griffith nach dem gleichnamigen Gedicht von Charles Kingsley.

Das Gedicht tritt als Geschriebenes auf und ist der Erzähler im Film über das gefährliche Meer, das von Generation zu Generation Fischer verschlingt und nicht zurückkehren lässt. Als der erste Poesiefilm, der Schrift nicht nur als strukturierenden Erzähler einsetzt, darf der Film *L'Étoile de mer* [*Der Seestern*] von Man Ray (in den Hauptrollen Kiki de Montparnasse und André de la Rivière) von Robert Desnos gelten. Der Film ist ein von den Surrealisten beeinflusstes Experiment.

Die Schrift wird hier zur ästhetischen Performance und sei es, dass die gedruckte Schrift in der Zeitung zum Spiel mit einem verdeckten und dahinter auftauchenden Gesicht gerät, wie sie auch beim Wegwehen der Zeitung durch den Wind verschiedene semantische Spiele eingeht und eine zersprungene Glasscheibe kalligrafische Figuren preisgibt. Eine gedruckte Buchseite findet ihre Fortführung oder Ausweitung in einer Hand, deren nachgezeichnete Linien ebenfalls kalligrafisch zu beschreiben wären. Zudem werden auch hier Verse als filmische Referenz an das Gedicht in Schriftform eingeblendet.

In diesen und anderen frühen Poesiefilmen dient Schrift der Strukturierung des Films und tritt so als Erzählerin in Erscheinung. Als Besonderes erscheint sie immer dann, wenn durch sie das Gedicht als Ästhetisches eingebracht wird, wenn also durch Schrift die Strophen- und damit Vers- bzw. Reimform im Film kenntlich wird.

Was immer Filmemacher von einst zur Arbeit mit dem Gedicht inspiriert haben mag – wahrscheinlich die in Sprache geronnene Welt der Bilder und deren Rückübersetzung in das bildbewegliche Medium Film, das evozierte Kino im Kopf –, die verwendete Schrift blieb im Wesentlichen das Trägermedium von Information und war noch weit davon entfernt, als Akteur des Films selbst zu erscheinen.

In neueren Poesiefilmen wird mit den Möglichkeiten des Computers gearbeitet. Sie verlieren dadurch sichtbare Härten im Schnitt und Schwerfälligkeiten bei der filmischen Umsetzung eines Gedichts. Sie können dem Gedicht antworten, indem sie Reales mit Virtuellem kombinieren. So verfährt der aktuelle Poesiefilm im Wesentlichen auch im Umgang mit Schrift und Schriftbild. Schrift bzw. deren Animation wird zum Akteur des Films und tritt mit anderen filmischen Stilelementen in Beziehung und in ein ästhetisches Spiel. Beispielhaft seien genannt: *Poëzie is kinderspel* (NL, 2005) von Bouwine Pool nach dem gleichnamigen Gedicht von Lucebert – erschienen in der Reihe DICHT/VORM klassiekers von der Produktionsfirma Il Luster.

Die verwendete Schrift erzählt sich selbst, indem sie die (vermeintliche) ›Leichtigkeit‹ lyrischer Produktion im Entstehen

von animierter Schrift und Schriftbild auffängt. Schrift und Zeile können aus einem Klecks heraus entwickelt werden, sich dorthin zurückverwandeln oder in eine andere Figur übergehen. Im Film *Budapest* (CA, 2006) von Julian Grey nach dem gleichnamigen Gedicht von Billy Collins sind Schrift und Schriftbild Akteure. Sie fließen animiert aus der Feder des Erzählers, ziehen sich dorthin zurück und entfalten ein Eigenleben, indem sie sich in Fantasiegebilde verwandeln und so der Imagination als Thema des Gedichts ästhetisch entsprechen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Schrift bzw. das Schriftbild von Anbeginn konstitutiver Bestandteil von Poesiefilmen ist. Das ist natürlich der Existenzform des Gedichts als Schrift bzw. als Schriftbild geschuldet. Mit der Verwendung des Computers ist nicht nur der Poesiefilm als Genre weltweit bekannter geworden, weil er endlich Formen finden konnte, die jenseits bloßer Illustrationen dem Körper des Gedichts filmisch antworten können. Schrift und Schriftbild sind nicht mehr bloß strukturgebend für die Filmhandlung, sondern treten in unterschiedlicher Ausprägung und animiert als Handlungsakteure in Erscheinung. Sie bringen ästhetisch gesehen Leichtigkeit, Tempo und spielerische Wandlungsfähigkeit in den Poesiefilm. Diese in hohem Maße flexible Handhabung von Schrift durch die Macherinnen und Macher von Poesiefilmen hat Schrift und Schriftbild zu integrierten, anderen Akteuren gleichwertigen Elementen werden lassen. Schrift und Schriftbild sind integraler Bestandteil vielfältiger filmischer Möglichkeiten dafür geworden, dem Gedicht strukturell zu antworten. Auch unter diesem Aspekt wäre endlich eine Geschichte des Poesiefilms zu schreiben.

Der Beitrag erschien zuerst in: Bernd Scheffer, Christine Stenzer, Peter Weibel u. Soenke Zehle (Hg.): Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung. ZKM | Museum für Neue Kunst, 16. November 2013 – 2. März 2014. Ostfildern 2014, S. 106–109.

»Buchstaben sind praktische und nützliche Zeichen, aber ebenso reine Form und innere Melodie.«

-Wassily Kandinsky-

Der Poesiefilm als Schriftfilm
Über die filmhistorischen und -ästhetischen Entwicklungsstufen der dynamischen Ver-Bild-lichung von Schrift im Poesiefilm

Christine Stenzer

Seit den frühesten Einritzungen in Stein haben ihre Trägermedien (Stein, Ton, Holz, Papyrus, Leinen, Papier) die Schrift arretiert. Und doch, oder gerade deswegen, gibt es seit tausenden von Jahren – im kultisch-rituellen, dann im künstlerischen Bereich – Bestrebungen, diese Einschränkungen zu überwinden und die Schrift aus ihrer statischen, linear-logischen, distinkten Anordnung zu befreien; sie ikonisch, in Rekurs auf ihre genuinen Ursprünge bild-haft zu arrangieren und mithin in Bewegung zu versetzen.

Die Bestrebungen der ›dynamischen Ver-Bild-lichung‹ der Schrift waren bis zur Erfindung der Kinematografie im ausgehenden 19. Jahrhundert immer inspiriert, aber auch immer limitiert durch die materielle Konstitution der Trägermedien. Mit dem Film wurden solche Einschränkungen nahezu schlagartig aufgehoben und die Bandbreite audiovisueller, dynamischer Inszenierungsmöglichkeiten der »Idee der Schrift« (Peter Weibel) übersteigt weit das, was in prä-kinematografischer Zeit überhaupt nur vorstellbar war.

Unterschiedliche Strategien lassen sich seither im Zuge mehrerer (nicht chronologisch verlaufender) Entwicklungsstufen beobachten, die die Schrift im Film mitnichten auf eine reine Funktionalität der Vermittlung semantischer Informationen (Inhalt) beschränken, sondern über ihre ›Form‹ (grafische Stilisierung, Ikonisierung, Animation, »ihre sinnliche Dichte ebenso wie ihre archaische, fetischhafte Anziehungskraft« ‹1›) entscheidende ›Zusatzfunktionen‹ übernehmen und sie zu affektiv wirkenden, komplexen Wahrnehmungskorrelaten zu den Bildern oder selbst zum bewegten Bild, und somit zu einem ›eigenständigen filmischen Kommunikations- und Gestaltungselement‹ werden lassen.

Die Genre-Bezeichnung ›Schriftfilm‹ ‹2› benennt solche analog oder digital basierten Film- und Videosequenzen, in denen die Schrift animiert, grafisch, farbig gestaltet ist, vertont ist, emotionalisiert wird; in denen die Schrift das Hauptthema der Filme darstellt, selbst zum Hauptdarsteller avanciert, und sich stets – ob auf Seiten der Künstler und Regisseure intendiert oder nicht – als Medium reflektiert und so auch zum Selbstdarsteller wird. Schriftfilme erkunden die vielfältigen Möglichkeiten der Präsentation, der Wahrnehmung von Schrift, der Kommunikation mit Schrift – der Potenziale von Schrift. Poesiefilme als Schriftfilme erforschen darüber hinaus immer neue Formen und Wege, mit denen lyrische Vorlagen audiovisuell interpretiert und inszeniert werden können.

Zu denkbar frühen filmhistorischen Zeitpunkten erfolgt dies zunächst im Bereich des **ERZÄHLKINOS** in Form klassischer statischer **Zwischentiteltafeln**, auf denen die Strophen

‹1› Ulrich Johannes Beil: Schrift und Bild im Film. (Das Cabinet des Dr. Caligari). In: *NCCR Mediality* 2 (2008), S. 11–13, hier S. 11.
‹2› Vgl. Bernd Scheffer, Christine Stenzer, Peter Weibel, Soenke Zehle (Hg.): *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung, ZKM | Museum für Neue Kunst, 16. November 2013 – 2. März 2014.* Ostfildern 2014; Christine Stenzer: *Hauptdarsteller Schrift. Ein Überblick über Schrift in Film und Video von 1895 bis 2009.* Würzburg 2010; Bernd Scheffer u. Christine Stenzer (Hg.): *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung.* Bielefeld 2009.

der Gedichte die narrative Kohärenz der stummen Bilder garantieren (Edwin S. Porter *The Night Before Christmas*, US 1905; Gedicht: Clement Clarke Moore *A Visit from St. Nicholas*, 1823). Weniger starr und störend wirken hier **Inserts** als integrale Teile der filmischen Narration: So fungiert in Hanns H. Ewers', Paul Wegeners und Stellan Rye's Film *Der Student von Prag* (DE 1913) eine in Handschrift auf einer Papierrolle ablaufende Strophe von Alfred de Mussets Gedicht *La Nuit de Décembre* (1835) als Motto und Kommentar der Handlung.

Selbst die Bemühungen der europäischen **AVANTGARDE** ab den 1920er Jahren, eine dezidiert ›filmspezifische‹ Ausdrucksweise (weiter) zu entwickeln, führen keineswegs zu einem gänzlichen Verzicht auf Schrifteinblendungen: Als früher avantgardistischer Poesiefilm darf hier *L'Étoile de mer* (FR 1928) nach dem surrealistischen Gedicht *La Place de l'Étoile* (1928) von Robert Desnos gelten, in dem Man Ray **Schrift als ›gleichberechtigtes‹ filmisches Darstellungs- und Designelement** (1. Meilenstein) einsetzt.

Auf diese Weise werden seither Schrift (als Bild) und (Film-) Bild in zahlreichen Poesiefilmen gekoppelt und evozieren komplexe Wechselwirkungen zwischen den beteiligten Medien. Die Schrift kann hierbei ›lesbar‹ (Andrew Gribble *Poetic Motion*, US 2006), aber auch ›unlesbar‹ (Sebastian Lange Surfaces, DE 2014; Gedicht: Kay Ryan *Surfaces*) präsentiert werden.

Weiterhin zu unterscheiden sind tendenziell die drei folgenden **Formen der medialen Kopplung von Schrift und Bild**:

1. Klassische, ›funktionierende‹, i. e. redundant-explikative Schrift-Bild-(Ton)-Kopplungen wie in Jonathan Hodgson's Kurzfilm *The man with the beautiful eyes* (GB 1999; Gedicht: Charles Bukowski).

2. Assoziative Schrift-Bild-Kopplungen, die zu einer Erweiterung der semantischen Ebene der Gedichte führen (Jakob Kirchheim *Geld oder Leben*, DE 1990; Gedicht: Stefan Döring).

3. Disparate Schrift-Bild-Kopplungen, die ostentativ ihre klassische Funktion der wechselseitigen Engführung gerade nicht erfüllen – wie in Gerhard Rühms nicht-mimetischem TV-Theaterstück *Ophelia und die Wörter* (AT 1968/DE 1970); das Bild zeigt eine ›Hand‹, die Schrift sagt ›Kopf‹.

In der Mitte des 20. Jahrhunderts kann mit der **programmatischen Integration von Schrift** (2. Meilenstein) eine weitere filmhistorisch markante Wende verzeichnet werden. Der künstlerische Fokus verlagert sich nun von einer Arbeit *im* Medium der Schrift zu einer Arbeit ›am‹ und ›mit‹ dem Medium der Schrift.

In Österreich sind Marc Adrian und Gerhard Rühm die ersten Künstler, die **KONKRETE POESIE** für den Film konzipieren und wie später Ottar Ormstad (*when*, NO 2011), Stephan Groß (*ICI*, DE 2007) ‹3› oder Josef Linschinger (*Text-Image*, AT 2014) die konsequente Oszillation zwischen Schrift und Schrift-Bild, zwischen Inhalt und Form, Lesen und Betrachten zum Charakteristikum ihrer Schriftexplorationen machen.

‹3› Siehe Stephan Groß: *ICI*. DE 2007. URL: http://www.prozess-galerie.de/stettiner-eck/stephan-gross/

Neben der visuellen gibt es die akustische Umsetzung konkreter Poesie. Eine filmische Interpretation von **LAUTPOESIE** liefert bspw. Annebarbe Kau, die in ihrer dadaistischen Sprechoper *Hommage an Schwitters* (DE 1993) dessen *Ursonate* (1925) von Schrift-Darstellern aufführen lässt. Jörg Piringer macht in seiner visualisierten Klangpoesie respektive sonifizierten visuellen Poesie *rr ii* (AT 2006) den Buchstaben ›r‹ zum Hauptdarsteller; in Eiríkur Örn Norðdahls *Höpöhöpö Böks* (IS 2008) ist der Buchstaben ›ö‹ der Protagonist.

Auch für Künstler der **VISUELLEN POESIE** ist die Hinwendung zu Bewegtbildmedien logische Konsequenz ihrer Bestrebungen. Denn erst durch die Transponierung in das filmische Medium können sich die bereits in der statischen Schriftanordnung (von Figurengedichten, Seh-Texten usw.) angelegten ikonischen und kinetischen Dimensionen vollends entfalten; bspw. Timm Ullrichs Gedicht *Visueller Text* (1966) im Film *The End* (DE 1970/1990/1997). Eine Reihe von Poesiefilmen spiegelt exemplarisch dieses Langzeitinteresse von Künstlern, mithin diese historische Vorläufertradition von Schriftfilmen wider: So kann Andreas Krein Figurengedichte durch die Übernahme

filmischer Potenziale nunmehr tatsächlich in Bewegung versetzen (*Typokinematographikon*, DE 1997). Schrift visualisiert nicht nur ihren semantischen Inhalt in ikonischer Form, sondern handelt auch wie das, was ihr semantischer Inhalt benennt; schwimmt als Fisch durch das Wasser und schreitet als Pfau durch das Bild (David Alexander Anderson *Tongue of the Hidden*, GB/IR 2008: Vorlage: Jila Peakock *Ten Poems from Hafez*); oder tritt in *Anna Blume* von Vessela Dantcheva und Ebele Okoye (BE/DE 2009; Gedicht: *An Anna Blume* von Kurt Schwitters) regelrecht als Aggressor auf, der Anna verfolgt und ihr ein Loch in den Bauch reißt.

Der derzeitige (und wohl vorläufige; man denke nur an Hologramme) Höhepunkt in der Entwicklung der Ver-Bild-lichung von Schrift ist seit den 1960er Jahren einhergehend mit der elektronischen, analogen, dann digitalen **VIDEO**-Technik und dem **COMPUTER** anzusiedeln (3. Meilenstein). Die Schrift ist nun mathematische, digitale Struktur – immaterieller, binärer Code, algorithmische Manipulation – und faktisch vom ebenso konstituierten Bild ununterscheidbar. Schrift wird mithilfe dieser Trägermedien als »Signal in ständiger Umcodierung« ‹4› entworfen – und visualisiert auf diese Weise ihrerseits deren markante Potenziale. Exemplarisch geschieht dies in Stan Vanderbeek's Computer-Art-Serie *Poemfield No. 1–8* (US 1966–1980), in der unter anderem ein Gedicht durch den Computer zerlegt und grafisch aufgelöst wird.

‹4› Daniel Charles: *Zeitspielräume. Performance – Musik – Ästhetik.* Aus dem Französischen von Peter Geble und Michaela Ott. Berlin 1989, S. 80.

Ob aus der frühen Zeit des narrativen Stummfilms, als beiläufiges Resultat filmästhetischer Erneuerungsbestrebungen, ob als intentionales Programm einer Arbeit an und mit dem Medium der Schrift, ob in langer literatur- oder filmwissenschaftlicher Tradition stehend oder ludisch die vielfältigen Animationstechniken auslotend, Schriftfilme in der Form des Poesiefilms überzeugen nicht nur durch ihre Ästhetik, sondern gleichermaßen durch ihre bemerkenswerten Potentiale. In unserem Kulturkreis liest man von links nach rechts, von oben nach unten, distinkt, linear-logische und statisch angeordnete Zeichen, deren Form vom Inhalt absorbiert wird. Das Lesen erfolgt als unbewusster Automatismus. Das Lesen/Betrachten der vorgestellten Poesiefilme hingegen wird zu einer ästhetischen, bewusst-reflexiven und zu einer selbstreflexiven Erfahrung. Poesiefilme als Schriftfilme machen die involvierten Medien als Medien sichtbar, sie machen deren normalerweise unsichtbare Medialität und Materialität sichtbar, und sie machen das möglich, was für uns normalerweise unsichtbar verbleibt: die Wahrnehmung unserer eigenen Wahrnehmung.

Der leicht überarbeitete Vortrag wurde am 20. Mai 2017 in Weimar auf dem Colloquium »Typographie und Schrift im Poetryfilm« gehalten, das im Rahmenprogramm zum 2. Weimarer Poetryfilmpreis stattfand.

Susanne Wiegner

Mein Weg über die Schrift zum Gedichtfilm

Mich hat schon immer fasziniert, dass die Schrift als ein rein zweidimensionales Informationssystem, das aus 26 Buchstaben besteht und durch Satzzeichen strukturiert wird, beim Lesen komplexe Gedankenwelten entstehen lässt. Das kommt auch daher, dass ich durch mein Studium der Innenarchitektur und Architektur in der Vorcomputerzeit daran gewöhnt bin, zweidimensionale Pläne zu entschlüsseln und räumlich zu lesen.

So war die besondere Typografie der Gedichte von Robert Lax letztlich ausschlaggebend dafür, dass ich überhaupt zum Thema Gedichtfilm gekommen bin. Robert Lax hat seine kurzen Gedichte, meist Augenblicksbeobachtungen, in ein eigenes, vertikales Schriftbild gesetzt, um unsere Lesegewohnheit zu unterlaufen und uns zur Aufmerksamkeit und Langsamkeit anzuhalten.

just midnight von Robert Lax wurde zu meinem ersten Gedichtfilm, in dem ich allein mit dem Schriftbild, ohne Voice-over, gearbeitet habe. Für mich war es bei der Arbeit sehr spannend, mit der virtuellen Kamera die Buchstaben zu erkunden, die ich mit der Computeranimationstechnik in die dritte Dimension gesetzt hatte; insbesondere die Räume und vor allem die Zwischenräume, die dadurch entstehen. Die Schrift wurde plötzlich zur Architektur, zu Räumen, mit denen ich arbeiten konnte, zu Flächen, die ich als Projektionsflächen verwenden konnte und zu Akteuren, die sich bewegen und verändern. Die Schrift war für mich nicht mehr der reine, zweidimensionale Informationsträger als der sie gebräuchlich ist, sondern spiegelte darüber hinaus meine meist räumlichen Assoziationen beim Lesen des Gedichtes wider.

So hatte ich über das vertikale Schriftbild von Robert Lax meinen eigenen Zugang für die Umsetzung von Gedichten in das Medium Film gefunden.

Als Schrifttyp verwende ich meist **die Arial**, da sie einfach und klar ist, was sich besonders für die räumliche Umsetzung eignet. Inzwischen sind fünf Gedichtfilme zu Robert Lax entstanden, in denen ich mehr oder weniger mit dem vertikalen Schriftbild arbeite. Alle Filme enden auf einem Blatt Papier, als eine Referenz zum eigentlichen Ausgangspunkt, dem Leseprozess, der über die Schrift auf dem Papier – unserem verlässlichsten Informationsträger – das individuelle Kopfkino in Gang setzt.

Auch bei anderen Gedichtfilmen habe ich es mir zur Gewohnheit gemacht, zunächst einen Zugang über die Schrift zu suchen oder Besonderheiten im Schriftbild aufzuspüren, wie z.B. bei dem Film *[meine heimat]* nach dem Gedicht von Ulrike Almut Sandig, dem Wettbewerbsgedicht des *ZEBRA Poetry Film Festivals* (Berlin) 2012. Hier waren es zum einen das Wort ›Heimat‹, das sich in seiner Bedeutungsvielfalt kaum in eine andere Sprache übersetzen lässt, und zum anderen die eckigen Klammern, die den Titel des Gedichtes umfassen und in meinem Film zu Mauern werden. Auch hier wird das Wort zur Architektur und zu einem Projektionsgebilde, das meine persönlichen Vorbehalte zum Begriff ›Heimat‹ wiedergibt.

Ganz anders war meine Vorgehensweise beim Film *Kaspar Hauser Lied*, basierend auf einem Gedicht von Georg Trakl, das Wettbewerbsgedicht des *Art Visuals and Poetry Film Festivals* (Wien) 2014. Hier kommt nicht die Schrift des Gedichtes selbst zum Einsatz, sondern der gesamte Film spielt in der Inschrift von Kaspar Hausers Grab auf dem Ansbacher Friedhof als ein Verweis auf einen ganz persönlichen Gedächtnisort und somit auf den Menschen, der er trotz aller Legenden und wissenschaftlicher Spekulationen war. Die Grabinschrift wird hier zum Labyrinth, zum abstrahierten Lebensweg Kaspar Hausers, was sich jedoch erst ganz am Ende des Films erschließt. Zwischen den Buchstaben leuchten Filme und Bilder wie kaleidoskopische Erinnerungssplitter auf. Dies entspricht der Art und Weise, wie auch Georg Trakl in seinem Gedicht die Person Kaspar Hauser mit all ihren Hoffnungen und Ängsten aufscheinen lässt.

Meine Filme bestehen meist aus einer einzigen Kamerafahrt, die dem Gedicht folgend die Buchstaben durchwandert oder umkreist. Mit der Schrift und durch die Schrift ergeben sich auf diese Weise immer wieder neue Räume und überraschende Perspektiven. Mit Hilfe einzelner Buchstaben, Silben, Wörter oder Satzgebilde versuche ich so Spannungsbögen aufzubauen und meine ganz persönliche Gedankenwelt zu visualisieren.

Schriftfilm und Dichtkunst

Besonders beim Poesiefilm fließen Schrift und Bild ineinander. Zeichen und Buchstaben fliegen horizontal, vertikal oder auch diagonal durch das Filmbild. Sie sind dreidimensional animiert, bewegen sich im Sprach- oder Musikrhythmus.

In manchen Fällen werden sie auch als Zwischen-, Ober- oder Untertitel eingeblendet. Bei der Typographie gibt es ebenfalls keine Grenzen. Handschriftliche oder computeranimierte Buchstaben verstärken die Aussagen der Gedichte durch Form und Bewegung der Zeichen. Der Umbruch der Textzeilen in den Filmen kann sowohl das Enjambement der Gedichttexte aufnehmen als auch kontrastieren. Die folgenden Beispiele sollen zeigen, wie Schrift bzw. Verse in Filmen integriert werden können.

Kylie Hibbert
Die neuseeländische Designerin Kylie Hibbert verfilmte 2005 unter dem gemeinsamen Titel *Belles Lettres* die Gedichte *I died for Beauty, but was scarce* (1862) von Emily Dickinson (1830–1886) und *Mirror* (1961) von Sylvia Plath (1932–1963). Platths Gedicht beginnt mit den Worten des Spiegels »Ich bin silbern und genau. Ich habe keine Vorurteile.« Der Spiegel – zentrales Motiv in ihrer Lyrik – »bündelt Probleme, die für ihr Schreiben insgesamt von großer Wichtigkeit waren: Fragen nach der Grenze zwischen Selbst und Welt, zwischen Wahrem und Falschem, ein Hang zur Selbstreflexion und das Interesse für Prozesse der Wahrnehmung.« ‹1›

Mirror greift den Narziss-Mythos auf, setzt sich mit der gesellschaftlichen Vorstellung von einer idealen Frau auseinander und erinnert Leserinnen und Leser an ihre eigene Vergänglichkeit. Neben »Pin-up-Girls werden weitere graphische Elemente gezeigt, die auf die strikte Geschlechter-Inszenierung in schriftlicher Form« ‹2› hinweisen. Hibbert beschreibt ihre beiden Filme folgendermaßen: »By transforming the written words of poetry into choreographed kinetic performance the project seeks to expand typographical conventions of traditional published poetry.«

Antonio Poce
Der italienische Komponist, Kalligraf und Videokünstler Antonio Poce (*1950) schreibt ausgewählte Worte aus den von ihm verwendeten Gedichten in seiner eigens entwickelnden Kalligrafie nieder. In seinen Experimentalfilmen integriert er diese und unterlegt sie mit den Kompositionen von Valerio Murat (*1976). So entstand eine Reihe von Verfilmungen der Gedichte des italienischen Klangpoeten Giovanni Fontana (*1946) wie *Nuvolari* (I 2005), *Coppi* (I 2006) oder *Pneumastolfo* (I 2009).

In seinem Poesiefilm *Nuvolari*, der den legendären italienischen Rennfahrer Tazio Nuvolari (1892–1953) feiert, ergänzt Poce seine eigenen Videobilder um die historischen Szenen von Autorennen. Murat komponierte die Musik für Cello, Stimme und elektronische Klänge, inspiriert von zwei Haikus Giovanni Fontanas, der die Erfolge des Sportlers in euphorischen Worten feiert. »Three minutes made of images – music – voices one life of one universe fusing in a single, multiple memory of sighs, interferences, revelations and deep silences«, wie es Poce beschreibt. ‹3›

‹1› Stephanie Orphal: *Poesiefilm. Lyrik im audiovisuellen Medium.* Berlin 2014, S. 205.
‹2› Ebd., S. 208.
‹3› Informationsblatt zum Film *Nuvolari* 2005.

Thomas Zandegiacomo Del Bel

Kristian Pedersen
Der norwegische Animationsfilmemacher Kristian Pedersen arbeitet mit mehrdimensionalen Buchstaben, die als grafische Elemente die Texte verstärken. In seiner Animation *Viva Zombatista. De døde står opp for å fortære de levende* (N 2009) gleiten Worte durch den Raum oder werden etymologisch aufgelistet. In seinem Gedicht bemängelt Simen Hagerup den geringen Wortschatz und die schlechte Aussprache der Untoten, die ständig das Wort ›Gehirn‹ wiederholen.

In *Bokstavene* (N 2010) nach dem gleichnamigen Gedicht des norwegischen Autors Sigurd Tenningen werden die ausgeschnittenen Buchstaben dreidimensional aufgerichtet und erweitern die übliche Zweidimensionalität des Buches. Die wenigen Geräusche des Films, z. B. das Rattern des Mikrofiche-Lesegerätes oder das Blättern der Buchseiten, unterstreichen die Aussage des Gedichts, dass in Bibliotheken oftmals eine Grabesstille herrsche.

Kliniken (N 2011) basierend auf dem Gedicht gleichen Titels der schwedischen Autorin Annelie Axén lässt die Worte wiederum wie in Röntgen-Aufnahmen erscheinen oder sie einem Sehtests gleich von unscharf zu scharf wechseln.

Joanna Priestley
Die Animation *Missed Aches* (USA 2009) der US-Amerikanerin Joanna Priestley nach dem Gedicht *The Impotence of Proofreading* des Slam Poeten Taylor Mali visualisiert zum einen Schreibfehler und zeigt zum anderen in Bildern, welche Worte eigentlich gemeint sind. »Sprachlich (Erzähler: Taylor Mali), schriftlich mit animierten Einblendungen und bildlich mit den Illustrationen der absurden computergestützten Korrekturmaßnahmen wird die Geschichte eines Schülers erzählt, der als Reaktion auf schlechte Zensuren aufgrund zahlreicher Rechtschreibfehler […] die Autokorrektur im Textverarbeitungsprogramm aktiviert […].« ‹4›

Alice Lyons / Orla Mc Hardy
Gemeinsam mit Orla Mc Hardy (*1976) animierte die Lyrikerin Alice Lyons (*1960) *The Polish Language* (IR 2009), in dem sie ihre Gedichtzeilen als Handschrift, als Aufdruck von Büchern, als Text in Büchern oder als Pop-ups aus farbigem Papier integriert. Im Film werden Auszüge aus Gedichten von Tadeusz Różewicz (1921–2014), Wisława Szymborska (1923–2012) und Zbigniew Herbert (1924–1998) zitiert. Ihr Film wurde u. a. als beste Animation beim Galway Film Fleadh 2009 ausgezeichnet.

Die Jury begründete dies wie folgt: »An animated film for lovers of words, pictures and poems. It pays homage to the revitalization of poetry in the Polish language in the 20th century. Using hand-drawn, stop-motion, time-lapse and computer techniques, the poem unfolds onscreen, with typography as a key visual element. Its visual style is loosely based on underground publications in Poland in the 1970s and 1980s, known as Bibuła. A chorus of voices sampling poems in Polish, woven together with original music by London-based sound designer Justin Spooner, combine to create a powerful score in a film of ›emotional depth and technical sophistication‹.« ‹5›

Vessela Dantcheva / Ebele Okoye
Anna Blume (BUL/D 2009) von Vessela Dantcheva (*1975) und Ebele Okoye (*1969) nach dem Gedicht *An Anna Blume* (1919) von Kurt Schwitters (1887–1948), der unter dem Kennwort MERZ ein dadaistisches ›Gesamtweltbild‹ entwickelte. Das Gedicht, das er 1920 als Werbung für seinen neuen Gedichtband an den Litfaßsäulen in Hannover verbreitete, stammt aus der künstlerischen und literarischen Bewegung des Dadaismus. Im Film verwandeln sich Schriftzeichen in Figuren, die den Körper von Anna Blume regelrecht aufreißen. Aus ihrem Körper kommen neue Buchstaben, die wiederum Worte bilden. Ganz zentral ist die Buchstabenfolge A-N-N-A, die in verschiedenen Formen auftaucht. »Anna Blume ist ein Stück visueller Poesie über die lustvolle Jagd einer Frau durch einen Mann. Die Geschichte nimmt einen surrealen Verlauf, bestimmt durch die Vorstellungen des Dichters. Wollust und das Bedürfnis nach vollständiger Vereinnahmung – versteckt im Gewand der Liebe – treiben die beiden Charaktere an einen Endpunkt,

‹4› Bernd Scheffer, Christine Stenzer, Peter Weibel u. Soenke Zehle (Hg.): *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung*. Ostfildern 2014, S. 297.
‹5› Jury, Galway Film Fleadh 2009, award for Best Animation.

wo sich Liebe in einen einsamen und merkwürdigen Zustand verwandelt.« ‹6›

Peter von Matt schreibt über das Gedicht *An Anna Blume*: »Wie wenig es hier um Gewalt geht, die der Sprache angetan wird – der Vorwurf existiert –, kann man an den Zeichen der Weichheit, der Verflüssigung studieren, die den Schluß bestimmen. Was zunächst schmilzt, ist ein Wort, der Name Anna. Sichtbar, hörbar geschieht dies durch das Auflösen der festen Bezeichnung in die einzelnen Laute: ›a-n-n-a‹. Und dann heißt es tatsächlich: ›Dein Name tropft.‹ Jetzt erst entdeckt der Sprecher auch das Palindrom im Namen, eines der ältesten sprachmagischen Ereignisse seit der antiken Sator-Formel. Es gerät zum Zeichen der Verwandlung für beide, die Frau und den Mann. Beide werden weich und sanft wie dieses Wort. Das krasse Bild vom Rindertalg aber verhindert den drohenden Kitsch und krönt das Gedicht mit der kühnsten Liebesmetapher des 20. Jahrhunderts.« ‹7›

Asparuh Petrov
Mark & Verse ist ein bulgarisches Filmprojekt, das eine Brücke zwischen Poesie und Animation bauen soll. Sechs visuelle Interpretationen zeitgenössischer bulgarischer Gedichte wurden auf verschiedene Art und Weise umgesetzt. »Animation has no limits and it brings the power of visual symbols and metaphors in a similar way poetry does. Stories of doomed paper boats, intimate links to cinema genres, petty morning crimes, ice-cream hopes, urban moods and industrial revelations are interwoven in this visual poetry experience,« so die Produzentin Vessela Dantcheva. ‹8› *A petty morning crime* (BUL 2015) von Asparuh Petrov nach dem gleichnamigen Gedicht des bulgarischen Autors Georgi Gospodinov ‹9› erzählt von einem »kleinem morgendlichen Verbrechen«, das sich rein zufällig beim Gang zur Außentoilette ereignet. Ein unachtsamer Moment und schon hat man ein Leben zerstört, wenn es auch nur das einer Schnecke ist. Beschämt versucht man die Spuren dieses Verbrechens schnell und unauffällig zu beseitigen. Petrov baut den Text äußerst geschickt in die schwarz-weiße Animation ein und vermeidet damit die lästigen Untertitel. Der Text wird Bestandteil der Stadtarchitektur und der Gegenstände, die von den Protagonisten benutzt werden.

In Milen Vitanovs *Natural Novel in 8 chapters* (BUL 2015) nach dem Gedicht gleichen Titels von Georgi Gospodinov befinden sich Schriftzeichen auf verschiedenen Gegenständen, wie Eiswaffeln, Kartons etc. Diese Gegenstände lösen sich jedoch mit der Zeit auf und allein die Zeichen bleiben zurück.

Ottar Ormstad / OTTARAS
Die Künstlergruppe OTTARAS – Alexander Vojjov, Ottar Ormstad, Taras Mashtalir – verfilmte mit *Long Rong Song* (N 2015) und *Navn Nome Name* (N 2015) die Lautgedichte des Norwegers Ormstad. In *Long Rong Song*, das auf seiner frühen konkreten Poesie und seinen Spracherforschungen basiert, liest Ormstad aus fünf Gedichten, die in einer von ihm entwickelten Kunstsprache geschrieben worden sind, zur pulsierenden Musik des russischen Komponisten Mashtalir.

Bei *Navn Nome Name* werden Namen als konkrete Poesie visualisiert, die zumeist stark mit dem Norwegischen verbunden sind und Naturphänomene beschreiben. Der Film basiert auf Ormstads *telefonkatalogdiktet* (2006) und beinhaltet nur Familiennamen, die vom Autor ausgesucht und angeordnet wurden. Als Vorlage diente das Osloer Telefonbuch, dessen ausgesuchte Namen auch die Basis für die visuelle Poesie bildeten. Einige Namen könnten mit der norwegischen Landschaft verbunden, andere wiederum wegen ihres Klangs ausgewählt worden sein. So verwandeln sich die norwegischen Namen in eine internationale Lautpoesie. Vojjov stellt mit den atmosphärischen Gebilden, die er aus Nummern, geometrischen Formen und abstrakten Oberflächen entworfen hat, eine Beziehung zwischen den Namen und der Sprache her.

Mooon (N 2015) konfrontiert den Zuschauer mit Buchstaben-Teppichen und dem gelben ›Y‹, mit dem sich Ormstad identifiziert. Basierend auf Live-Videoaufnahmen, die der Dichter 2014 auf seinen Reisen durch Dänemark, Schweden, Norwegen, Island, Litauen und Deutschland mit einem Smartphone aufgenommen hat, ist der Film als eine dokumentarische Suche nach Wasser auf dem Mond zu verstehen.

Jörg Piringer
Der Wiener Medienkünstler Jörg Piringer arbeitet in den Lücken zwischen Sprachkunst, Musik, Performance und poetischer Software. In *selbstverbesserung* (A 2015) animiert er sowohl einzelne Buchstaben, die langsam von links nach rechts durch den Raum gleiten, als auch Worte, die teilweise das Gesprochene aufnehmen. Ein Soundteppich aus Konsonanten und Vokalen löst den Rhythmus aus Atemgeräuschen und ein tiefer Bass ab. Dazwischen immer wieder das elektronisch verfremdete Voice-over des Dichters. Im Zentrum steht das ›Ich‹, das sich verbessern will und muss.

Jörg Piringer meint zum heutigen Umgang mit den digitalen Schreibprogrammen: »jede autorin und jeder autor nutzt täglich digitale technologie, um texte zu verfassen, zu telefonieren, artikel

‹6› Robert Bosch Stiftung: Animationsfilm: Anna Blume. URL: http://filmfoerderpreis.bosch-stiftung.de/content/language1/html/8878.asp.
‹7› Peter von Matt: Zu Kurt Schwitters Gedicht An Anna Blume. Merzgedicht 1. Aus: Ders.: *Wörterleuchten*. München 2009.
‹8› Vgl. Begleitmaterial zum Filmprojekt *Mark & Verse*.
‹9› Georgi Gospodinov, 1968 in Jambol in Bulgarien geboren, studierte Bulgarische Philologie in Sofia, promovierte am Literaturinstitut der Bulgarischen Akademie der Künste und arbeitet seit 1993 für eine Literaturzeitung, ist Kolumnist der Tageszeitung *Dnevnik* und arbeitet am Literaturinstitut der Bulgarischen Akademie der Künste.

zu lesen, emails zu versenden, veranstaltungen zu bewerben und für unzählige andere tätigkeiten. dennoch findet wenig reflexion über die auswirkungen dieser technologien auf das schreiben und leben derjenigen statt, die damit professionell arbeiten.« ‹10›

Eine interessante Aussage, die einen weiteren Umgang mit Poesie andeutet. Ähnlich wie Ottar Ormstad verlässt Piringer die ursprüngliche Form des bewegten Bildes und widmet sich der Performance sowie der interaktiven Präsentation seiner Gedichte. Mit diesen interaktiven Installationen wurde auch die Schrift Teil einer spielerischen Aufführung und dank der intelligenteren Technik zu einer sich verselbstständigen Spracheinheit, die neue Bedeutungen generiert. Wichtige Arbeiten zum interaktiven Schriftfilm hat die Ausstellung *p0es1s* ‹11› präsentiert und wurden von Künstlern wie David Link oder Bill Seaman produziert.

Der leicht überarbeitete Vortrag wurde am 20. Mai 2017 in Weimar auf dem Colloquium »Typographie und Schrift im Poetryfilm« gehalten, das im Rahmenprogramm zum 2. Weimarer Poetryfilmpreis stattfand.

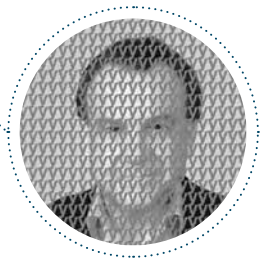
‹10› Jörg Piringer: Datenpoesie. URL: http://www.logbuch-suhrkamp.de/joerg-piringer/datenpoesie/
‹11› *p0es1s. Digitale Poesie* ist eine Ausstellung des Haus für Poesie, vormals Literaturwerkstatt Berlin, in Kooperation mit der Stiftung Brückner-Kühner und mit Unterstützung der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin. URL: http://www.p0es1s.net/index.html

»In the widest perspective, the experimental cinema can be seen to expand the poetic art which the drama film subsumes in its drive to fiction.«

-Alan L. Ree-

Ottar Ormstad

Playing with Letters and Fonts



In this essay I will present my way of creating visual poetry as moving poems, and explain the selection of various fonts I use in my works. So far, I have used four different fonts in books, graphic art and films. In the end, I will conclude how I consider my choices from a retrospective.

1. Introduction

I see the modern poetry-film as a unique field that opens for new ways of experiencing art and literature. On the road from reading a meaningful sentence to an abstract, artistic experience there is a world of possibilities for new adventures. The balance between reading, watching and listening will be different from work to work. I find this area not a place for creating many rules in this connection.

According to the American Fluxus-artist Dick Higgins, who after an impressing international research published *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature* (1987), visual poetry has been made in more than three thousand years. He wrote about »… an ongoing human wish to combine the visual and literary impulses, to tie together the experience of these two areas into an aesthetic whole« (p. 3).

The introduction of the typewriter in the 1870's gave a new level of possibilities for creating visual poetry, but it was not before 1950–70 this became really popular, and the concept ›concrete poetry‹ was established through ›manifests‹ in the Fifties. The words ›pattern‹/›visual‹/›concrete‹ may be used a little different among researchers, but I use them like Higgins did.

In this essay I will present my way of creating visual poetry as moving poems, and explain the selection of various fonts I use in my works. So far, I have used four different fonts in books, graphic art and films. In the end, I will conclude how I consider my choices from a retrospective.

2. Selecting fonts in my first books

I started up creating poetry films in 2009. Since most of my films are based on some of my earlier books, I need to introduce some of them along with the selection of fonts I've chosen.

In 1999, I started up working on my first book *het still*, which is a kind of research of elementary visual poetry: containing forty-four poems, each one composed of four words in Norwegian. Each word was put in one of the corners on the square page (18 x 18 cm), many of them with a common sound. The position of the words forces a reader's eyes to ›walk‹ around on the page, but also gives freedom to choose the direction and order of reading the words. Any route however would not result in a clear sentence. The books' title is a creation out of the Norwegian word for silence: ›stillhet‹.

At this time I was less focused on the selection of the font: I have chosen it rather unconsciously. A friend recommended **Verdana**, which was released by Microsoft back then and known as a font »easy to read«. It is a little ironic that I happened to choose a font made for being visible on small screens based on the technology of that time, when my work was a paper-based experiment of visual poetry. The book was presented also as an exhibition in 2003, and was animated by the Finnish poet Marko Niemi in 2007.

The title of my second book *AUDITION FOR FENOMENER UTEN BETEGNELSE* (2004) may be translated as ›Audition for Phenomena without a Name‹. The square 18 cm format remained, but the selected **Herald Gothic** font made four letters together constitute a square. This choice was a result of checking out hundreds of fonts for this special purpose.

What turns up in this system may be seen as a challenge for semantic structures. Some combinations appear as words that

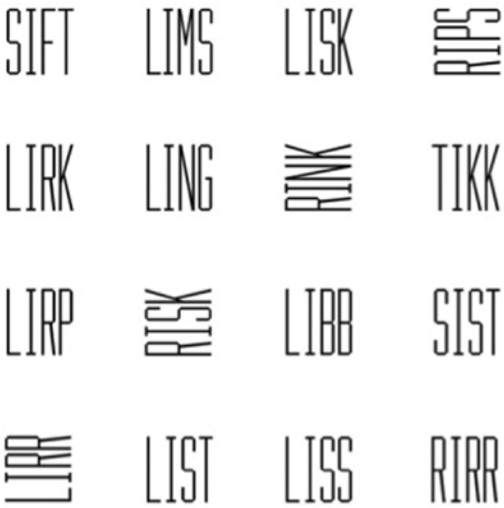


Fig. 1

are known for many of us in different Latin languages. Others are probably not in use in any language.

The book may be seen as a research of the potentials in Latin languages; many combinations of letters are not in use yet, but may be picked out by phenomena that may exist without our knowledge. By our way of thinking here and now, we use the language for making categories. In other times and in other places people may think differently, and may need other words. My hope was that the reader would appreciate this way of creating a mixture of seriousness and humor.

Fig. 2

In 2006 I published *telefonkatalogdiktet* (›the phone-boo poem‹). When reading (!) the phonebook of Oslo, I had picked out more than a thousand family names on a very subjective, poetic basis. By ordering them after numbers of letters and syllables, I have created different structures and pictures. This was possible by the use of the font *New Courier* that gives all letters the same space on the line (›monospace‹), just like old typewriters did. *Courier* was designed for IBM in 1955, and released without copyright (some say by accident, others that it was consciously done). By using this font, I created a connection not only to the old way of making concrete poetry, but also to pattern poetry.

Fig. 3

Fig. 1. *Patterns and play*. An example from *AUDITION FOR FENOMENER UTEN BETEGNELSE* (2004). Courtesy of Ottar Ormstad.

Fig. 2. Photograph from the exhibition in Sandvika kulturhus, Norway 2005, presenting large-scale pages from the book *AUDITION FOR FENOMENER UTEN BETEGNELSE*. Courtesy of Connie Ursin.

Fig. 3. Family names starting with »sol« (›sun‹). From *telefonkatalogdiktet*, 2006. Courtesy of Ottar Ormstad.

3. Selecting fonts for ›letter-carpets‹

When I started up making digital prints on cotton paper as graphic art in my own studio, I created many pictures solely based on letters, which I call ›bokstavtepper‹ (›letter-carpets‹). In 2007, some of these were presented as a catalogue, the ›bokstavteppekatalogen‹ (›letter-carpet catalogue‹) in a solo-exhibition in Oslo. The Canadian poet and visual poetry UbuWeb editor Derek Beaulieu has published the book at ubu.com. When starting up with the letter-carpet project, I did a lot of research for finding the best font. Testing the **Helvetica Neue Bold** gave no doubt; here I could easily work with a font that gave exactly the effect I wanted: Initially, my aim to find a simple way for creating a wall by the use of a lot of l's in the Norwegian word for ›never‹: ›aldri‹. I wanted to make a visual scream of the word, and strengthened the effect by printing it in a large scale.

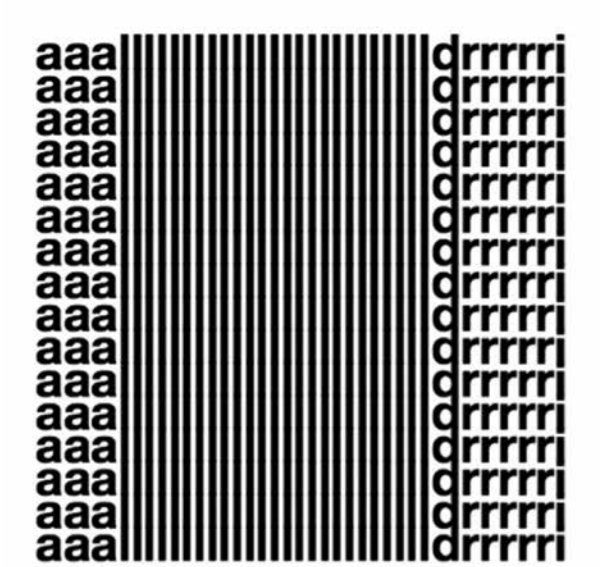


Fig. 4

Later, I started working with a favorite word of mine: ›oase‹, the Norwegian word for oasis. This opened for a new kind of carpets: all letters on the line, and in this example the effect of the ›a‹ and ›e‹ using the same space, ›s‹ a little less and ›o‹ a little more (watching this on a screen, be aware the result is more exact on a print: ›never trust the screen‹).

With this carpet, my aim was to create a sense of movement on the paper. Later, Derek Beaulieu considered it along with op art in his blog-post *Abstract Language #2: ottar ormstad's bokstavteppekatalogen*.

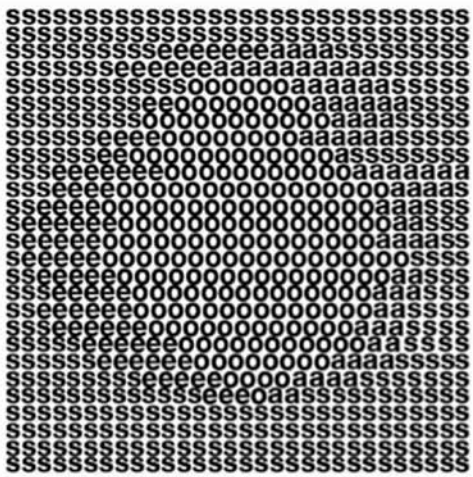


Fig. 5

4. My first poetry films

Until 2007 I was afraid of watching the works of others, I avoided all possibilities since I wanted not to be unconsciously influenced by other's ideas, because I found the domain very conceptual. That year however, I attended to the *e-Poetry festival* in Paris for the first time, and was immediately enthusiastic for creating poetry in motion myself. I immediately started up making a film based on earlier works, titled *LYMS*, it premiered in the *e-Poetry 2009* in Barcelona.

Based on a collection of works of mine, I ended up using three different fonts. The first part is from my web-poem *svevedikt* (›poems floating in the air‹) from 2006. Already here I had started up my project of picking words from different languages without translation (here French, Spanish, German, English and Scandinavian languages), mixing them partly because of the sound and the meaning. Usually however, I used only very common and short words. In the selected poem all words start with ›f‹. It creates a particular visual effect when exposed at different places without other letters. The font in this project is **Helvetica Neue Normal**, which was selected for giving the visual effect I wanted when I created the seven parts of the poem. Of special importance was the form of the letter ›o‹, which can be easily seen in the first poem.

After this ›introduction‹ I presented a Spanish ›letter-carpet‹, consisting of all words (in alphabetic order) in my Spanish-Norwegian pocket dictionary starting with ›a‹ and with letters ›on the line‹, which means w, e, r, u, o, a, s, z, x, c, v, n, m. Simultaneously, I introduced my love for yellow.

Fig. 6

All these ›letter-carpets‹ were made by the use of the **Helvetica Neue Bold**, which turned out to be my favorite font for this purpose. The reason may be easily seen in some of the illustrations here: I find it easy to play with this font and to create various visual effects.

The end of the film is based on one double-page in the *AUDITION*-book, which contains all the letter combinations starting with LY. As in the book, this was made in the third font used in the film: **Herald Gothic**. This mix of fonts must be seen as a result of the nature of the film, which is a collection of my earlier works. In later films (created in 16:9 format) I have decided to use one font only.

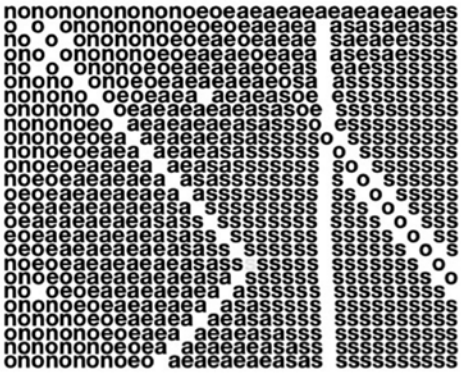


Fig. 7

After *LYMS* I started up with a more narrative project, which ended up as the film *when*. It premiered in *e-Poetry 2011* in Buffalo/New York. Here I wanted to tell a story about life and death, basically from the standpoint of cars, rotten in a field in Sweden.

Fig. 8

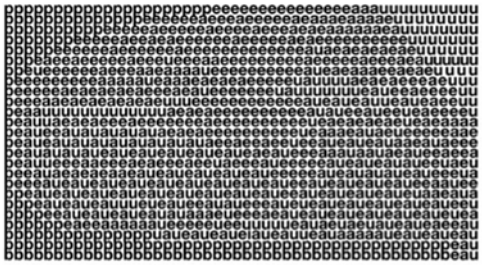


Fig. 9

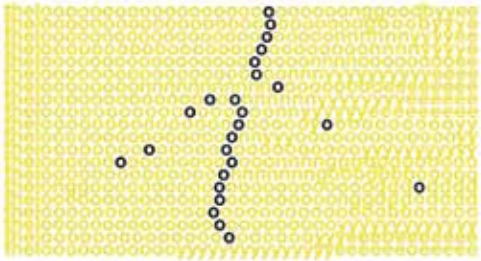


Fig. 10

Fig. 4. *aldri* (›never‹) from the catalogue of the exhibition in Galleri Briskeby, Oslo 2007. The picture was printed in 75 x 75 cm. Courtesy of Ottar Ormstad.

Fig. 5. *ooase* (›ooasis‹) from the exhibition catalogue in Galleri Briskeby, Oslo 2007. The picture was printed in 75 x 75 cm. Courtesy of Ottar Ormstad.

Fig. 6. *acaso* from *LYMS* (2009). Courtesy of Ottar Ormstad. video›

Fig. 7. *non* from *LYMS* (2009). Courtesy of Ottar Ormstad. | video›

Fig. 8. *quand* from *when* (2011). Courtesy of Ottar Ormstad. | video›

Fig. 9. *beau peau* from *when* (2011). In English ›beautiful skin‹, used in combination with a photo of a Citroën DS. Courtesy of Ottar Ormstad. | video›

Fig. 10. *the long goodbye* from *when* (2011). Courtesy of Ottar Ormstad. | video›

Fig. 11

In *when* all letters were made in **Helvetica Neue Bold**, which I found necessary for my purpose: the font gave me exactly the effect I described earlier.

Additionally, I experimented with new combinations of letters ›on the line‹ (like oase) and other letters, like q and d in *quand*. In my next film *natyr* in 2013 however, I decided to return to the **New Courier**. The film is based on one painting by Norwegian Knut Rumohr, and I did not want the letters to take too much space. Because of the history of the font, being fundamental for the concrete poetry in the Sixties, I always feel happy when finding new possibilities for its expansion.

In *mooon* (2015) the situation was different. I wanted to create letter-carpets as I usually did with **Helvetica Neue Bold**, but I also wanted to start the film more or less like in *LYMS*, where I made animated poetry in close connection to the concrete poetry in the Sixties. This was an argument for the **New Courier**. But on the other side I felt my new films should consist of just one font, so I started experimenting using Helvetica from the beginning. This resulted in *the eau poem*:

Fig. 12

The work can be seen as an effort to document water (French: l'eau) on the mooon (!), and is based on live video footage shot during travels in Denmark, Sweden, Norway, Iceland, Lithuania and Germany. I also continue my multi-lingual project using words from different languages intentionally without translation. This invites viewers for an individual experience that is based upon the viewer's language background.

In my next film, *YELLOWFLOWERPOWER* (2017) I will return to the **Herald Gothic** font (which I used in *LYMS*), and create letter-carpets out of this font for the first time. This is an experiment I have found very interesting because of the special form of the font, but perhaps more challenging for the audience because it may be more difficult to read.

5. The OTTARAS project

When *natyr* premiered in *e-Poetry 2013* in London, I met the Russian composer and musician Taras Mashtalir, who is working with Nathalie Fedorova as the artist duo *Machine Libertine*. Meeting in Bergen the following year, we decided to collaborate, and contacted the Russian video-artist Alexander Vojjov for creating three works. The first, LONG RONG SONG (2015) is based on my AUDITION-book, with the **Herald Gothic** font.

Fig. 13

The film was produced in two versions: one for plain screening and one for performance. It was performed for the first time at the international Festival and Conference of the Electronic Literature Organization in Bergen, Norway in 2015.

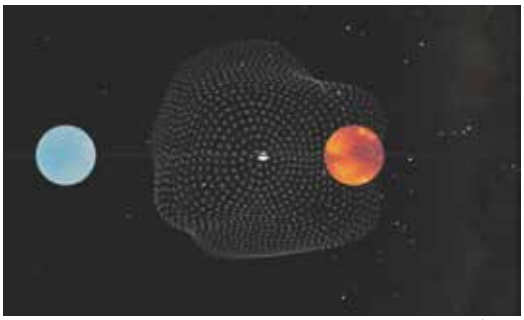


Fig. 14

The second OTTARAS project is based on my phonebook-poem from 2006. Vojjov got full artistic freedom, and did his own selection of fonts. As mentioned before, the book was based on **New Courier**, when it comes to the font's choice, this is a version that is far from its original.

In upcoming projects, I will produce a couple of films based on other pages from that book, this time in the original font (one of them shown in fig. 3). So far, the OTTARAS project also includes a couple of films based on my work *kakaoase*, which is a kind of letter-carpet using the **Helvetica Neue Bold** font.

Fig. 15

Fig. 11. From *natyr* (2013). Courtesy of Ottar Ormstad. | video›

Fig. 12. From *mooon* (2015). the eau poem image no. 6. Courtesy of Ottar Ormstad. | video›

Fig. 13. From OTTARAS: *LONG RONG SONG* (2015). Video by Alexander Vojjov, based on the book *AUDITION FOR PHENOMENA WITHOUT A NAME* (2004). Courtesy of Ottar Ormstad. | video›

Fig. 14. From *NAVN NOME NAME* (2016). Video by Alexander Vojjov. Courtesy of Ottar Ormstad.

Fig. 15. *kakaoase*, digital print from the solo exhibition in Galleri Briskeby, Oslo 2007. (Since the same sound turns up in every fifth syllable, the poem may be read as an end-rhyme, even though there is almost no meaning, even in Norwegian. The yellow y symbolizes the poet reading sound poetry.) Courtesy of Ottar Ormstad.

6. Conclusion

In this essay, I have described my selection of the four fonts I used in my works to date. The **Verdana** font in *het still* was selected rather unconsciously, but when converted to *LYMS*, it seems to work well. The **Herald Gothic** in the AUDITION book was the only font I found that could create a square out of four letters, and works well in letter-carpets of my last film YEL-LOWFLOWERPOWER. The idea behind the phonebook-poem could be realized with a mono-spaced font only, and the **New Courier** was the natural choice, since it associates to the original concrete poetry made after the IBM invention. In later years a few other mono-spaced fonts were designed (such as Maison Mono and Space Mono), but the original works best to me, especially in a work like *natyr*.

Finally, the **Helvetica Neue Bold** creates an extremely well effect as the basic font for most of my letter-carpets. Some of which are based on letters ›on the line‹ only, like o, a, s and e are giving effects in the direction of op art, as Derek Beaulieu has pointed out. Another result of this font was my use of the letter y, which I use in yellow (my favorite color from child-hood on) as a symbol I identify with. This is demonstrated in fig. 15, and may be studied at my web-site yellowpoetry.com

In 2012 I published an article titled *From Concrete to Digital Poetry: DRIVING DOWN THE ROAD OF CONTINUITY* in the online journal Dichtung Digital in which I write about my goal to find new technological possibilities and different media forms for artistic expression.

For the most part, I have chosen the fonts I used in my works to create visual effects. In other cases, the fonts served a conceptual purpose, such as in my letter-carpets, or when I created square-sized words based on four letters (AUDITION).

In general, I think that fonts that work well as stills also succeed when animated. My impression is that the use of the monospace font **Courier** has been a basic font for creating concrete poetry, and that the **Helvetica Neue Bold** is unique for creating visual poetry in the direction of op art.

In all my projects, the fonts used serve a common purpose: to play with letters in various ways, namely to create a room for combining text and image, and to offer possibilities for new artistic experiences.

References:

Beaulieu, Derek: »Abstract Language #2: ottar ormstad's bokstavteppe-katalogen.« *Abstract Comics*. Sept. 1st, 2011 (11 May 2017).
–: ed. *UBU Web Visual poetry section. Ormstad, Ottar. bokstavteppe-katalogen* (11 May 2017).
Higgins, Dick: *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. New York: State U of New York P, 1987.
Ormstad, Ottar: *YELLOWFLOWERPOWER. Video-poem*, HD 16:9, 07:17, 2017 (unpublished May 2017).
–: »From Concrete to Digital Poetry: Driving Down the Road of Continuity? A Personal Report from Norway.« *Dichtung Digital* 42 (2012) (11 May 2017).
–: *bokstavteppekatalogen*. Oslo: s-p, 2007.
–: *svevedikt*. Afsnit P, 2006.
–: *telefonkatalogdiktet*. Oslo: Samlaget, 2006.
–: *AUDITION FOR FENOMENER UTEN BETEGNELSE*. Oslo: s-p, 2004.
–: *het still*. Oslo: s-p, 2003.

»The story of pattern poetry is, in fact, not the story of a single development or of one simple form, but the story of an ongoing human wish to combine the visual and literary impulses, to tie together the experience of these two areas into an aesthetic whole.«

-Dick Higgins-

A Rumination on Visual Text in Videopoetry

Tom Konyves

»The capacity of a textual element to enter into several contextual structures and to take on different meaning in each context is one of the most profound properties of the artistic text.«
– Juri Lotman – ‹1›

Such is the intrinsic value of videopoetry that whenever we encounter what purports to be a videopoem, our attitude is to expect a greater or lesser form of a ›poetic‹ experience. In my view, whether the work presents its text as words on the screen, a voice-over, or recited on-camera by the poet/narrator, whether the image is captured by the artist's camera as found in the world or as artificially designed with predetermined locations, sets, props, actors, etc., as excerpted from a pre-existent recording or corrected and remodeled from its original look and framing, the ›greater or lesser value‹ of the experience is contingent on how we respond to and interpret 3 aspects or qualities of the work: the artist's selection, modification and juxtaposition of the work's verbal, visual and audible elements.

In videopoetry's category of Visual Text, for example, we may be satisfied to discover a poem or some sequence of words we recognize and/or enjoy for its own sake, notwithstanding (a) the look, positioning, motion or any other modification to its appearance as text on the screen or (b) any aesthetic properties that the images or soundtrack that accompany the original text may or may not have. In this example, the experience of recognition and familiarity with the verbal element would have a ›lesser value‹ than, say, an encounter with visual text in a videopoem in which not only do we recognize and/or enjoy the text for its own sake but are pleased to discover that modifications to the appearance of the text are perceived to have augmented its original meaning; and even more so if the image or sound elements have been either modified or, by their provocative juxtaposition, present an unusual or unanticipated *context* which, upon reflection, further expands the original text's meaning.

A fitting introduction to an example of Visual Text in videopoetry is Alejandro Thornton's 2014 silent, minimalist, prototypical ›concrete poem‹, simply titled O. As it opens without any titles or credits, we observe two things practically simultaneously: what appears to be a large, white, capitalized letter O stands superimposed over the center of an image of a level, open, featureless landscape passing off-screen to our right (the camera is fixed on the view from the passenger's window of a car). For 18 seconds, we watch the landscape rush past us, behind the large O. From this point forward, the entire frame of the image *behind* the O begins a slow 360° rotation, eventually returning to its original state before the screen fades to black.

As the selection of the verbal element appears to be representing multiple, ambiguous meanings (*the word O, the letter O, the vowel sound of O, an O shape, an expression of an emotion, a graphic representation of some concept like unity, harmony, return, etc.*), we can either suspend judgment on the quality of the artist's selection of text and move on to responding to the modification in the work or accept the ambiguity of the text as having a positive or negative effect on our experience up to this point. The selection of the visual element – a wide-angle view of a common, unexceptional landscape occupies the bottom half of the frame, while a cloudy sky fills the top half – also displays minimal content. Similarly, there is a visual

‹1› Juri Lotman: *The Structure of the Artistic Text*. Translated from the Russian by Ronald Vroon. Ann Arbor: University of Michigan, 1977, p. 59–60.

ambiguity in its presentation – a landscape (not) in motion recorded by a camera in motion (in fact, not in motion – perceived from a moving car).

While the verbal element, represented by O, remains *unmodified* in any way throughout the work, the moving image of the backlying landscape is rotated 360°. This modification should enable us to experience the ambiguous word-image relationship – a static O and a moving landscape – in a *spatial* context and therefore interpret O as *a shape* first, and the effect of rotation as a self-referential meaning ascribed to the entire work.

(By contrast, it is the visual text in Brandon Downing's 2009 *Zindagi Ke Safar Mein* that is modified when its presentation as ›mere‹ subtitles is undermined by the deliberate homophonic mis-translation of a great Hindi song of longing; or John M Bennett's 2008 *Four Short Pieces* that features Bennett's declamatory-style reading of nonsense words that appear synchronously on the screen; both present modifications to challenge our TV-trained expectations for interpreting visual text, dissolving original, or at least originally presumed meanings.)

Finally, there is the juxtaposition of text to image; O, therefore, is a demonstration of a *figure-ground relationship* in which the letter/shape O is the figure and the ground is – well, the ground (and the cloud-filled sky, and all in motion) of the image. In addition, the *ground* not only provides the best context for interpreting the meaning of the *figure* of the text (whose shape it reflects by its rotation) but also demonstrates the contrasted functions: image is from the world, of the world, predetermined and framed just-so or captured by chance from the environment with the function of bringing attention to and expanding the meaning of visual text in such a way that it completes its inherent *incompleteness*; it functions also as a device of closure, providing the context that leads to a poetic experience of ›greater or lesser value‹, depending on selection, modification, etc.

Nowhere is the juxtapositive function of the image more striking than in videopoems that feature a ›single-take‹; what appears in the frame, the content, automatically provides the *context* we will need to interpret the displayed text and, by extension, the entire work. My experience of *O* was enhanced by the recognition that the image element of the work, a *found* image, *captured by chance from the environment*, connects the visual text with the external world as the artist perceived it at that spontaneous moment; it is a *recorded* passage of a particular time in a particular space and, as such, it appropriates a ›slice‹ of the world against which could be written the internal world of thoughts.

These found by chance images of the world appeared to Harlene Weijs in *1 new msg*, to Nick Carbo in *Mon Pere*, to Sarah Tremlett in *Some Everybodies*, to Janet Lees in *Hours of Darkness*, to Eric Cassar in *Cane*, and many others (including myself); a reminder that whether its structure appears complex or simple, the interplay of text and image in a videopoem is serious play. That our technology has granted Dick Higgins' »*ongoing human wish to combine the visual and literary impulses* …« is no longer in doubt; what remains is not only the continuing development of our ability to identify and discern between poetic experiences of ›greater or lesser value‹ but also our understanding of the ideologies underlying the works that will be claimed to have succeeded »… *to tie together the experience of these two areas into an aesthetic whole.*« ‹2›

‹2› Dick Higgins: *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. SUNY Press, 1987, p. 3.

The Visual Word in Time
Simultaneity, Sound and Image

Kathryn Darnell

A Poetry film is a cohesive and simultaneous rendering of poetic meaning in both sound and image. It engages us in more than one sensory mode and it can offer up the poem as a reading for our ears, a set of literal or metaphorical images for our eyes or as visual representation of text to read, interpret and comprehend. In any number of combinations, the words may be read aloud or not; they may appear as text or not. Furthermore, any visible text can be presented in motion or as a static image; as written word or as set type. I will make a distinction here between typography and calligraphy, but there are both similarities and differences with regard to how each is used in the time and space of a film.

Typography and calligraphy are an offering of words that compels us to read, and this demands both time and the processing of written language. An understanding of this is particularly critical when combining an audio presentation of a poem with the visual revelation of its text. Listening and reading at the same time involves two functions simultaneously sharing the same cognitive space. The brain is called upon to organize input from two different senses, and engage language in two different modes.

If comprehension (and appreciation) favors one mental task at a time, or one engagement over another, some content may be reduced to sensation, ignored as background, or suppressed as either redundant or contradictory. There is nothing inherently wrong with this, and multiple modes of expression can add layers of complexity to the ensemble of voices. It is, however, something that needs to be recognized, as choices are made about the aesthetics and purpose of text in a composition.

Trying to time the audible word to match the visual expression of that word might seem to be an obvious choice, but an attempt at simultaneity has consequences, particularly if one ignores the differences between the pace of silent reading and the speed of speech. Even if the two experiences can be successfully synchronized, the result can seem redundant, having the effect of a simple subtitle or close captioning; not a bad thing if this is the function, but maybe not always art. We might miss the opportunity to let the spoken voice sing or visual words shine. At worse, text and spoken word can lock together in a forced sensory march, each competing with the other (and any other visual imagery).

An alternative is to avoid simultaneity. Here the spoken word and visible word dance independent of one another, perhaps held together by an element of music. Allowing this can open up interesting creative possibilities for rhythm and meaning, but unless the two are temporally discrete, it risks dissonance as we hear one thing with our ears and read something quite different with our eyes. Such tension, like redundancy, can be a useful device and can add wonderful complexity, but it can also prompt a struggle to reconcile disparate sets of abstract language signals from two different sensory modes.

A third option is to choose between the audible sounding of a poem and a visual expression of the text. This avoids, entirely, the issues just described. Most of my own work in poetry film uses this option as I focus on written calligraphic words as the primary visual experience.

I animate a calligraphic text in what I imagine as a sort of choreography. These are words that write themselves on, dancing across and off of the stage. It can be a rather abstract offering of the poem. Some words may be scaled beyond the screen and cropped to form shapes that are less than legible. Others may be layered on top of each other to create rhythms or textures that act as a visual chorus behind more readable lines of the poem.

In one of my first poetry films: *Write Out: A Scribe's Haiku #1*, a single word: ›word‹ persistently, writes itself onto what becomes a background teeming with layers of active writing.

Other words grace the screen and the entire haiku appears, but it is the relentless writing of ›word‹ that provides both a rhythmic and conceptual foundation.

My choice of calligraphy as a visual element in animation comes from decades as a practicing calligrapher. The physical act of writing calligraphic letters is one that is quite dance-like to me, and that is reflected in my animation. That being said, I also recognize typography as its own expressive element both in design and in film.

As I have stated, I make a distinction between typography and handwritten words, and this, more than anything else, is based on a relationship with time.

Typography, however graceful, is a mechanical thing. By this I mean that individual letters are prefabricated, arriving instantaneously and fully formed for our use. Calligraphy, on the other hand, is born of time, stroke by stroke. To me the two forms move differently in time and space. As visual images, they can have different connotative meaning, as well as different possibilities of cadence and music.

In *Write Out: A Scribe's Haiku #2*, I use letters created by a mechanical typewriter together with calligraphic words to personify the poet and scribe respectively (letters and inkdrops are the only visual images). The interplay of these two letterforms provides both visual contrast and meaningful interpretation of a concept.

I also use type rhythmically as something that carries a more percussive potential, appearing suddenly and whole rather than taking its time to be written before our eyes. Calligraphy, on the other hand, can flow and grow organically from a single stroke.

An exception to my practice of choosing text over voice in my work is my collaboration with Lucy English on *From This Train* for her *Book of Hours* project, for which I was given a recorded reading. Here the movements of calligraphically written words create visual puns wavering between a readable text and a representation of the thoughts being expressed. The suggestion of a tree line on the horizon as it might be seen from a train window is created by words constantly moving past in layers that are not always synchronized with the spoken poem and are often barely legible. The poem is present in audible words as well as the overall visual representation of text, but the challenge of balancing simultaneity of spoken and visual words was ever-present in the process.

Animated calligraphy and typography are visual interpretations of words in time. Such work is more than a manuscript set in motion. It has the potential to be a cohesive aesthetic (and perhaps even kinesthetic) experience that is both thoughtful and arresting, and in which timing is everything.

Exploring Contemplative Effects in Text-based Video Poems

In 2005 I first began experimenting with rhythmic effects in relation to text-based, minimalist video poems, as an extension of my work as a painter, filmmaker and writer.

Influenced by a fusion of concrete poetry, feminist inquiry and structuralist and surrealist experimental film, I wanted to approach the essence of poetic structure in a reductive way, reconsidering the route to meaning through the traditional double pattern of verse – metre and rhythm – in moving, audiovisual terms.

Whilst contemplative effects exist across all forms of conventionally character and narrative-based poetry film, I wanted to strip down and magnify the prosody (rhythm) itself, and the letter became an ideal form, bringing less suggested context to the inquiry. My aim was to focus on a series of minimal, visual text-based video poems as a way of exploring the remediation ‹1› of aural or verbal prosody in page-based verse. I am terming these video poems rather than poetry films as they weren't created from pre-existing poems, but more as artworks with the screen as canvas. Within this formal definition, I was interested in creating a particular type of contemplative effect, where a letter or word slowly disappears and reappears, that I termed de/*rematerialising* prosody. Apologies for the weighty terminology! The combined sequential, linear word with the cyclical form for me represented the two essential formal components of the verse form, but revised dynamically through motion.

My initial experimentation with moving visual verse became a research project entitled *Re: Turning – From Graphic Verse to Digital Poetics: historical rhythms and digital transitional effects in Graphic Poetry Films*. I went on to deliver papers or organize exhibitions/talks around the subject at: Chelsea College of Art and Design, including the work of artist Liliane Lijn; Video-Bardo ›For The Earth‹ conference in Buenos Aires 2012; MIX conference in Bath (2012 and 2013); the e-poetry conference, Kingston, 2013; The Southbank Centre Poetry International Festival of Love in 2014; and TARP audiovisual festival, Vilnius National Gallery of Art, 2015. A more in-depth account of contemplative effects and prosody will be included in the forthcoming publication *The Poetics of Poetry Film*, co-authored with Zata Banks, including essays from many of the top practitioners in the field.

My work has always looked over its shoulder to historical forms that expanded on the dual verbal/visual letter (or *verbicovisual* as the Brazilian concrete poetry Noigandres group have stated, following James Joyce's neologism in *Finnegan's Wake*). As is commonly known, in the mediaeval period illuminated manuscripts such as ›Books of Hours‹ (commissioned books of religious/spiritual contemplation) featured large initial letters of opening paragraphs that were also pictures depicting the scene being verbally described. In a similar way, several hundred years B. C. prayer wheels containing short, linear texts were turned or spun by Buddhist monks as a means of attaining enlightenment, effectively turning texts according to the natural rhythm of the wheel of life, dissolving the linear word in the cyclical elements beyond human control.

As such the dual word as image and the deconstructed linear word, subject to turning, have historic precedents, and these deconstructions of the word align with the need to access spiritual concerns. It is hard to ignore that the very foundations of verse, metre and rhythm are also said to have a spiritual base. As the English critic and poet T. E. Hulme (1883–1917) has noted in his *Lecture on Modern Poetry* (1908): »The older art [double pattern of traditional form, S. T.] was originally a religious incantation … The effect of rhythm, like that of music, is to produce a kind of hypnotic state, during which suggestions of grief and ecstasy are easily and powerfully effective …« ‹2›

The binary, dual aspect of a letter as both visual and verbal, and also linear but also *turned* in poetic verse form, sat at the centre of my research. However, I was deterred by my supervisors from mentioning anything to do with spiritually-related matters. And I should point out that I am not inferring in an absolutist way that a moving poetry film can create spiritually uplifting effects. What I have aimed to do is to appropriate and translate, in a form of broad *metanarrative*, historical structures and con-

‹1› Bolter, D. J., & Grusin, R.: *Remediation – Understanding New Media.* Cambridge (Mass.) & London, England: The MIT Press, 2000.
‹2› Hulme, T. E.: *Lecture on Modern Poetry.* 1908, p. 267.

Sarah Tremlett

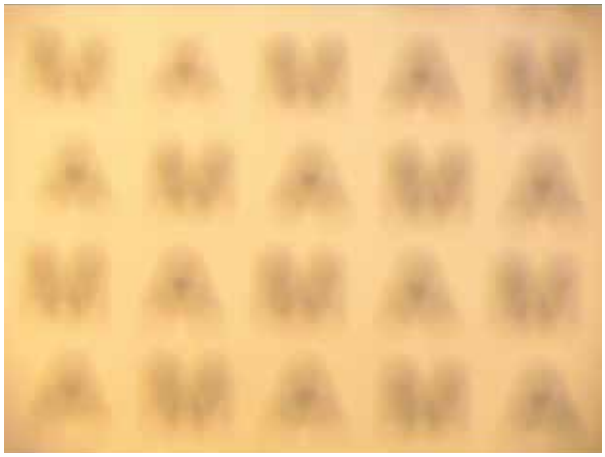
ventions as approaches to weaving a thoughtful and *contemplative surface* in its own right, as opposed to creating a poetic dramatic narrative containing effects. As can be imagined, many types of poetry film can be argued to utilize contemplative effects (knowingly or not) and I will discuss this further in the upcoming publication.

In 2005 I made a work that referenced the ›carmina figurate‹ in Renaissance texts, where typically a sacred image was picked out in red letters against a field of black type so that a holy figure could be seen and meditated on during the process of reading. The resulting film, *Blanks in Discourse 3* — which became known as *Mistaken Identity* — was a commentary on consumer depictions of female identity. Found black text copy from women's magazines became a foil against which the words *I* and *Home* were added in red, but juxtaposed with a computer error beep.

The resulting beep made a sonic pattern that, when shown in a gallery in Lithuania, created a delicate, random, plaintive ›tune‹ or irregular sequence. In some ways the pattern of notes, without direction or timing, evoked a sense of disconnection, but also pathos; of subjectivity and soul trying to play out within an out-of-control social environment.

Mistaken Identity, colour, sound, Sarah Tremlett, 2005.

As poetry is a temporal art, I sought to integrate metronomic time or interval measure with the durational or flowing rhythmic elements. This applied to both the aural and also the visual patterns before our eyes. In the early films I did not include voice, as I considered that an extra decipherable element in meaning creation, so that text, sound and image became the sole fusion of forms. I also examined ways of thinking about audiovisual structure as pure structure: repetition, blank space, cut-ups alongside minimal soundscapes. It is also important to note that my films and all the films in this essay have no definite beginning or end, which is why they cannot be defined by length; there is no narrative trajectory, simply a continuous play of audiovisual pattern that can be endlessly looped, and gradually interpreted.



AMAM/AMMA, contemplative, minimal, graphic video poem; colour, sound, Sarah Tremlett, 2010.

There is some correlation between non-dramatic poetry films (more or less without a plotted narrative) and a more consciously *affective* reliance upon metronomic and rhythmic patterning. A still, framed space that changes and alters durationally, but not in tune with a sequential narrative, can have an effect on us that may be hard to put into words. One aspect of such a space can be its non-referential function. It does not talk of another space or time, but only its own being; which is why this sort of film is more accurately described as

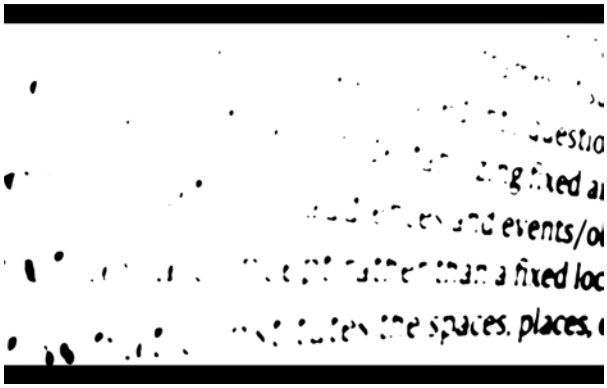
a video poem and most purely when the audio as well as the visual is newly composed, and relates back to the space, rather than associated with any other situation.

As a minimal, contemplative form of graphic video poem, my work *AMAM/AMMA* in its letter formation comprises two paradoxical parts concerning the binary nature of the relationship between self and mother or mother and daughter. This work takes the words AM and MA, which not only palindromically, phonetically and visually but also semantically create a parallelism of prosodic form with content. It asks the viewer to consider how the paratactical relationship between the two groups of letters which seem interchangeable function alongside the sound of a heartbeat. In minimal video poems we are not only examining a gestalt dialectical play between the audiovisual parts and the whole or the text and the rest of the image, but also the dynamic motional play within the text itself.

This work utilizes an irregular, fluttering, pulsing motion, to explore a different understanding of beat or metre, and how blurring can have a conceptual relation to content, the tremulous nature of new life, as well as blurring boundaries of identity. Meaning is saturated throughout audiovisual form and content, supporting but testing Roman Jakobson's theories of equivalence (1960) based on purely verbal poetic forms. ‹3›

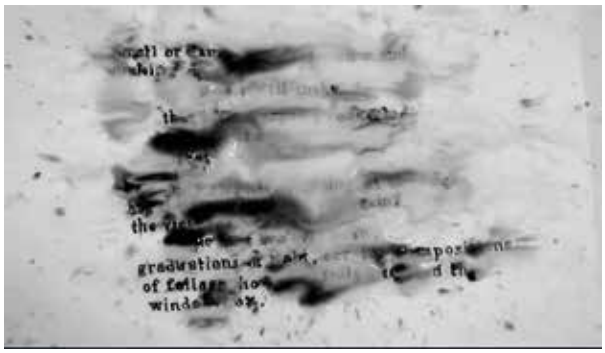
In a wider, embodied sense, the heartbeat is said to be the first thing a baby hears, and has been compared to the metrical verse form of iambic pentameter. How we receive and process sensory metronomic and rhythmic effects, both aural and also now visual, could be based on inbuilt, historic, physiological relations to meaning that we may find hard to decipher and evaluate.

‹3› Jakobson, R.: ›Closing Statements: Linguistics and Poetics‹. In: Thomas A. Sebeok, ed.: *Style In Language*. Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1960, 357.
‹4› See URL: http://www.stevefossey.com
‹5› See URL: http://marcodemutiis.com



Thought Acts, B&W, Steve Fossey, Liberated Words II, 2013.

Another film concerned with de/rematerialisation of text and included in Liberated Words II at The Arnolfini, Bristol, in 2013, is British artist Steve Fossey's *Thought Acts*. ‹4› Here the sway of text and light with a moody soundtrack shifts between legibility and pattern – a fluctuating de/rematerialisation of text like *AMAM/AMMA* operates. The filmmaker is concerned with the visual effects of light and pattern and their inclusive relation to meaning. The disappearance and reappearance of visual text in itself encapsulates a form of gradual change through motion. A transitional effect that could be utilized to produce either slow, cyclical, repetitive rhythms, sometimes in relation to metronomic aural beats, or metronomic visual effects.



Les Lieux de Memoire, B&W, sound, Tamsin Taylor, Liberated Words I, 2012.

Les Lieux de Memoire by British artist Tamsin Taylor, which I included in *Liberated Words* poetry film screening at MIX 2012, is a slowed-down filming of a verse poem that has been scattered with water (seemingly tears), reconstituting itself through film reversal. Slowly we see the poem reappear, transcending conventional temporality, accompanied by the occasional blip, blip sound of what must have been the flicking of water onto the page. This echoes my film *Mistaken Identity*, in the heightened attunement to the smallness of random, repeated, identical sounds. This sublime video poem, which also engages with the liminal aspect between materiality and language and what I would term ›elemental sound‹ is an example of a de/rematerialisation process in a very profound and direct way. *Les Lieux de Memoire* asks us to engage with its very process of creation, its fundamental becoming or dynamic of change.

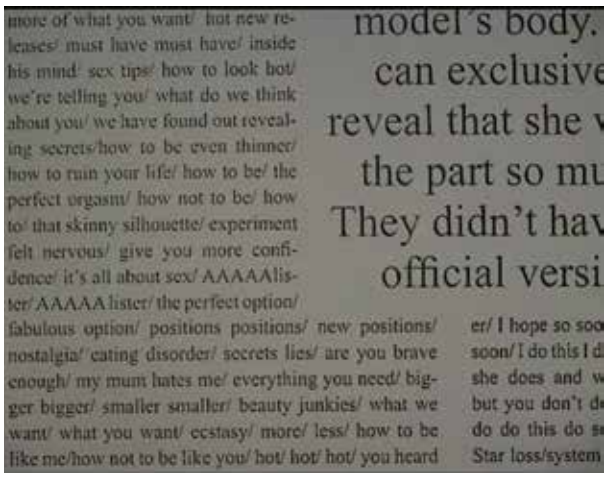
In *Unrest* by Italian artist Marco de Mutiis (included in Liberated Words I, 2012) ‹5›, the beginnings of a de/rematerialisation process have come into play, bringing forward the blank into a type of temporal form. Here words are diffused before blurring or disappearing alongside an eerie, repetitive, muffled ›bleep‹ sound, creating a metronomic sense of isolation, a

Unrest, colour, sound, Marco de Mutiis, Liberated Words I, 2011.

non-narrative within a semi-narrative of scenes that seem played out rather than lived.

The metronomic interplays with the abstracted rhythms, and it is as if we are the systems that control us; we are discourse, but a discourse that is pre-written and out of our control; we don't make it, we align with it. In fact, at a far bleaker and catastrophic level we are written or we are erased. To me this film contains signs of traditional prosody but in a new, conceptual way; and these rhythms appear to be embedded in the very fabric of our accelerated, overly-constructed human condition.

In my video poem *She/Seasons/Contemplating Nature* I aimed to blur the conceptual divisions between culture and nature, combining de/rematerialising prosodic texts from women's magazines accompanied by metronomic star sounds and a pulsing coloured sphere that changes from cool to hot colours. She/Seasons/Contemplating Nature generates a cyclical return in four chromatic movements or phases which begin with



She/Seasons/Contemplating Nature, Sarah Tremlett, 2010/11.

›winter‹ (in terms of colour) and return to it again and again on an endless loop.

As the blurred effect increases, so the figure/ground ‹6› distinction lessens. Letters lose symbolic meaning as they become diffused into pattern. This cycle of chromatic prosodic change occurs as the text and the image slowly emerge and disappear. In some senses then, we can view the text and image as we might view the simple shapes of nature around us – trees and flowers which are subject to alteration due to the passage of seasons and time. American poet Stephanie Strickland's notion of text decay ‹7› springs to mind, but in this film the whole screen changes at once.

In all the films mentioned, text has remained in its traditional, linear form yet also operates as visual, turned text. Meaning shifts *between* and as a fusion of text-based verbal language and audiovisual rhythms and effects, with almost non-existent narrative and a screen behaving as a contemplative canvas. Examining prosodic elemental forms is an attempt to naturalize how poetry works: how it weaves sounds and felt moments to create what we call ›poetry‹, or measured words through time. But whether an absolute comparison can be made between the verbal notational structures of verse prosody and those created via the moving audiovisual image is another question completely; one we will continue to debate for years to come.

‹6› Arnheim, R.: *Art and Visual Perception – A Psychology of the Creative Eye*. London, Los Angeles: University of California Press, 1974.
‹7› Kac, E.: *Media Poetry – An International Anthology*. Bristol: Intellect Books Ltd, 2007.

This essay has also appeared in MOVING POEMS (June 4, 2017) and ATTICUS REVIEW (July 14th, 2017). It will be part of the forthcoming book The Poetics of Poetry Film *ed. by Sarah Tremlett and Zata Banks (Bristol: Intellect Books, 2018).*

2. Buchbesprechung

Catrin Prange

Das erste Standardwerk über den Poesiefilm
Eine Rezension von Stefanie Orphals »Poesiefilm. Lyrik im audiovisuellen Medium«

In der Geschichte der wissenschaftlichen Bearbeitung von Literatur-Film-Beziehungen hat die Gattung Lyrik bisher wenig Beachtung gefunden.

Stefanie Orphal stellt sich mit ihrer Dissertation der Herausforderung, das Format Poesiefilm in seiner gesamten Bandbreite vorzustellen und dennoch definitorisch einzugrenzen. Unter dem Hyperonym »Poesiefilm« subsumiert Orphal in erster Linie Beispiele »eine[r] Kurzfilmgattung, die sich ausschließlich über die Bezugnahme auf eine literarische Gattung definiert: Sie integrieren oder adaptieren lyrische Gedichte«. ‹1› Dieser knappen Vorstellung des Untersuchungsgegenstandes muss selbstverständlich der Versuch einer Definition des Lyrischen an sich folgen.

Das technische Medium Film ist einem im Großen und Ganzen geläufig. Aber was genau beschreibt eigentlich das Adjektiv ›lyrisch‹? Oder heißt es ›poetisch‹? Gibt es da einen Unterschied? Und wenn ja – welchen? Dies zu definieren, ist ein Unterfangen, das quasi schon im Voraus zum Scheitern verurteilt ist, da innerhalb der deutschsprachigen Forschung – nach wie vor – keinerlei Einigkeit über eine Definition des Lyrikbegriffs besteht. Es ist erfrischend, dass Stefanie Orphal jener Problematik eingedenk an dieser Stelle nur etwa zehn Seiten an »lyriktheoretischen Vorüberlegungen« ‹2› anstellt, in denen sie auf die wichtigsten Debatten zum Thema verweist – von den antiken Dichtungssystematiken über Goethe/Hegel/Herder bis zu Jakobson und schließlich Rüdiger Zymners Ansatz, der Orphal als »lyrikologische Ausgangsbasis« ‹3› für ihre Untersuchungen dient.

Im Anschluss daran zeigt die Verfasserin auf, wie facettenreich das Vokabular ist, das aktuell weltweit für das Phänomen der audiovisuellen Kurzform mit Lyrikbezug Verwendung findet: »Poetryfilm, Poetryclip, Poetryvideo, Videopoem, Videopoesie, Videopoetry, Cin(e)poem, Cinepoetry, Lyrikclip, Lyrikfilm und Gedichtverfilmung« ‹4› zählen zu den diversen international gebräuchlichen, aber keinesfalls synonymen Bezeichnungen.

Der Poesiefilm spaltet sich in verschiedene Untergattungen auf bzw. speist sich aus ihnen, und die Tatsache, dass es sich dabei um ein immer noch in der Bestimmung begriffenes Genre handelt, macht die Aufgabe Orphals, eine Systematik zu entwerfen, nicht leichter. Unter dem Sammelbegriff ›Poesiefilm‹ werden Lyrik-Adaptionen ebenso gefasst wie Filme, in denen das Gedicht als gesprochener oder geschriebener Text materieller Teil des filmischen Kunstwerks ist. Letztere Filme machen laut Orphal den Großteil der Poesiefilm-Produktionen aus, und daher liegt auch der Fokus ihrer Untersuchung auf diesen sogenannten »Gedichtfilmen« ‹5›, die nicht nur, so Orphal, »Kombinationen aus Gedichten und

‹1› Stefanie Orphal: *Poesiefilm. Lyrik im audiovisuellen Medium*. Berlin, Boston 2014, S. 18.
‹2› Ebd., Kapitel 1.1, S. 18–29.
‹3› Ebd., S. 26.
‹4› Ebd., S. 30.
‹5› Ebd., S. 37.
‹6› Ebd., S. 149.

bewegten Bildern, sondern zuallererst eine Realisierung dieser Gedichte in Stimme oder Schrift« ‹6› sind.

Die Wissenschaftlerin unterscheidet im Folgenden zwei Hauptgruppen: zum einen die schriftbasierten Gedichtfilme, die – wenig überraschend – das Gedicht in schriftlicher Form in das Filmkunstwerk integrieren, und zum anderen die performanceorientieren Gedichtfilme, in denen das Gedicht gesprochen, also vom Dichter selbst oder von einem Schauspieler/Sprecher stimmlich realisiert wird. Diese besondere Verbindung von Ton und Bild ist dabei ganz offensichtlich Orphals persönliches Steckenpferd. Sie verweist mehrfach auf die allgemeine Tendenz, filmische Kunstwerke zu sehr unter dem Aspekt der Visualität zu bearbeiten, und plädiert dafür, die audiovisuellen Anteile nicht zu vernachlässigen: »Vortragende Stimme und stimmlicher Ausdruck, Mimik und Gestik, Aufnahmetechnik und Aufführungsort, Beschaffenheit, Stellung und Bewegung von Buchstaben, rhythmische Muster sowie die Wechselwirkung all dieser Elemente zur Bildebene, bilden in ihrem Zusammenspiel den Gedichtfilm, der sich in seiner Rezeptionsweise von der stillen Lektüre eines Gedichts grundlegend unterscheidet.« ‹7›

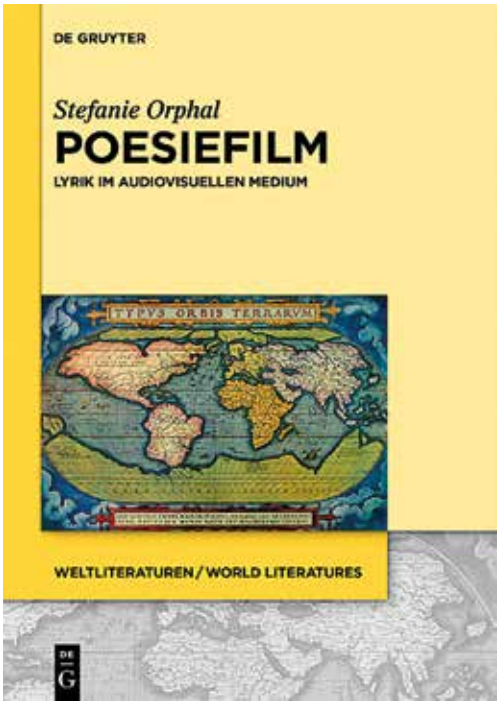
‹7› Ebd.
‹8› Ebd., Kapitel 2, S. 72–148.
‹9› Ebd., S. 135 f.

Orphals gründliche Analysen der Ton-Bild-Bezüge verdeutlichen in besonderem Maße die Komplexität ihres Untersuchungsgegenstands. Nur auf den ersten Blick verortet sich der Poesiefilm als Untersuchungsobjekt direkt auf der interdisziplinären Schnittstelle von Literaturwissenschaft und Filmtheorie. Tatsächlich enthalten Orphals Analysen eine beeindruckende Bandbreite an unterschiedlichen Literatur- und Medientheorien, an sprach- und stimmwissenschaftlichem Fachwissen und Performance-theoretischen Grundlagen.

Beginnend mit einem der frühesten Avantgarde-Filme überhaupt, dem Film *Manhatta* von Charles Sheeler und Paul Strand aus dem Jahr 1920, gibt Orphal in ihrer »kleine[n] Geschichte des Poesiefilmes« ‹8› – das Attribut ›klein‹ darf dabei getrost angesichts der Ausführlichkeit dieses Kapitels ihrer Arbeit als Understatement gesehen werden – einen detaillierten Überblick über die gesamte Geschichte des Genres. Sie spannt dabei einen Bogen von Lyrik in der Stummfilm-Ära über die Medienkunst der 1950er- bis 70er-Jahre bis hin zur zeitgenössischen Spoken-Word- und Poetry-Slam-Bewegung und reflektiert darüber hinaus auch Aspekte der modernen Massenmedien. Während der Poesiefilm im Fernsehen kaum stattfindet, hat sich vor allem das Internet als Publikationsplattform etabliert; schließlich habe, so Orphal, »der Medienwandel durch Computertechnik, Digitalisierung und Vernetzung […] einschneidende Auswirkungen auf jede Form audiovisueller Kommunikation«, und davon sei »nicht nur die institutionalisierte Dichterlesung betroffen, sondern auch der Bereich der Film- und Videokunst« – eine Entwicklung, die aktuell zum »Umbau ganzer Mediendispositive« führe. ‹9› Festivals wie das ZEBRA Poetry Film Festival tragen zur weiteren Verbreitung des Mediums bzw. Genres und zu einer fortgesetzten Professionalisierung seiner wissenschaftlichen Bearbeitung bei.

Stefanie Orphal ist mit ihrer Dissertation nichts weniger als das erste deutschsprachige Standardwerk über den Poesiefilm gelungen. Ihre umfangreiche Vorstellung und Untersuchung des Phänomens beinhaltet zahlreiche kluge (Poesiefilm-)Analysen, die dem Leser viele wertvolle Anknüpfungspunkte in ganz unterschiedlichen wissenschaftlichen Feldern bieten.

Stefanie Orphal, Poesiefilm. Lyrik im audiovisuellen Medium. (Weltliteraturen/World Literatures 5) De Gruyter, Berlin – Boston 2014. 310 S., € 89,95.



3.

film*des* monats

LANG RANG SANG TANG
LENG

TO THE
PRIVY
FROM
SLEEP
ON
WAY

the light – the shade

Aline Helmcke / Guido Naschert

Film des Monats November 2016

Informationen zum Film

the light – the shade
D 2014, 7:07 min
Animation: Susanne Wiegner
Vortrag u. Gedicht: Robert Lax (1915–2000)

Stille, menschenleere Räume, lange Kamerafahrten, die neue Perspektiven enthüllen, und immer wieder Buchstaben und Worte, die sich als architektonische Bild-Räume erweisen – Susanne Wiegners 3D-Animationen tragen eine unverwechselbare Handschrift. In *the light – the shade* (2014) adaptiert die Künstlerin ein Gedicht des US-amerikanischen Kultautors Robert Lax.

Susanne Wiegner, geboren und aufgewachsen in Kempten (Allgäu), studierte Architektur an der Akademie der Bildenden Künste in München und am Pratt Institute in New York City. Seit 2002 gestaltet die in München lebende Künstlerin 3D-Animationen, in denen der Körper der Schrift selbst zum visuellen Bedeutungsträger wird: als Fläche, Gegenstand, Landschaft, Stadtarchitektur oder einfach als Schriftzeichen. Der Raum, das Licht und seine Dimensionen sind dabei zentrale Akteure.

Wiegners bisherige Poesiefilme beruhen auf deutschsprachigen Gedichten von Georg Trakl oder Gegenwartslyrikern wie Ulrike Almut Sandig und Björn Kuhligk, dessen Gedicht *Die Liebe in den Zeiten der EU* sie 2014 für das ZEBRA-Festival eindrucksvoll inszenierte. *the light – the shade* arbeitet mit dem gleichnamigen Gedicht und dem Voice-over des US-amerikanischen Autors Robert Lax (1915–2000). Seine Texte hatte die Künstlerin bereits zuvor in einer Reihe von Poesiefilmen zum Ausgangspunkt gewählt (z. B. *just midnight*, 2010; *something I remember*, 2012).

Robert Lax entstammte einer jüdischen Einwandererfamilie aus Österreich, konvertierte jedoch 1943 zum Katholizismus. Nach dem Studium an der Columbia Universität in New York führte er ein unstetes Leben, arbeitete als Englischlehrer, schrieb Filmkritiken, versuchte sich als Drehbuchautor und tourte mit einem Zirkus durch Kanada. In den 1950er Jahren verbrachte er einige Zeit in Frankreich und Italien, in den 1960ern lebte er vor allem auf der griechischen Insel Patmos. Sein ›minimalistischer‹ Lebensentwurf, der von einem religiös-asketischen Freiheitsideal getragen wird, fasziniert noch heute. Auch seine Lyrik ist vom spirituellen Versuch einer maximalen gedanklichen und formalen Reduktion geprägt. Sie gibt sich nicht zuletzt im vertikalen Schriftbild seiner Texte zu erkennen. Durch das Lesen von oben nach unten verlangsamt sich der Lesefluss, und es entsteht eine neue Aufmerksamkeit, die sich auch auf die Filme überträgt.

the light – the shade beginnt bewusst einfach, eröffnet jedoch alsbald eine vielschichtige, facettenreiche Dramaturgie. Das Voice-over rezitiert »bright white«, »dark black«. Wie eine Titeleinblendung tauchen die Worte, jeweils in hell-weiß auf weißem und tiefschwarz auf schwarzem Hintergrund, auf. Daraufhin führt uns eine Kamerafahrt durch die Buchstaben hindurch, hinein in den dunklen Bildraum, von der zweiten in die dritte Dimension. Der Ausschnitt eines Stadtraumes entsteht, der nach und nach vom Licht matt erleuchteter Fenster, Laternen und vorbeifahrender Straßenbahnen erhellt wird. Bis die Kamera vor einem dieser Fenster stoppt.

Die Bewegungen der Straßenbahnen erzeugen Schattenspiele im Innenraum. Auf einem Tisch stehen Schreibutensilien und ein Laptop. Mit den Worten »beyond white – within white« fährt die Kamera nun in einer Mise en abyme in den Monitor hinein. Der weiße Bildraum (»light at the highest point of whiteness«) in seinem Inneren erweist sich nach und nach als weiterer Schriftraum. Erneut werden die Worte als dreidimensionale Buchstaben, zuletzt der ganze Text des Gedichts sichtbar. Die jeweilige Bewegungsrichtung, welche die Kamera dabei aufnimmt, bezieht sich auf die Adverbien des Gedichts: »above«, »below«, »beyond«, »within«.

Der Betrachter folgt der Kamera nun weiter durch einen zunächst schwarzen, dann farbigen Bildraum, der sich von der Schrift löst, ungegenständlich wird und sich zu einer Landschaft formiert, um schließlich als flaches Bild zu enden, eingebunden ins Layout einer Buchdoppelseite, auf der ein Teil des Gedichts geschrieben steht. Wir befinden uns lesend im Innern der Straßenbahn, die uns schließlich zurück in den bereits bekannten Stadtraum führt. Auch dieser erweist sich als Schriftraum und endet als zweidimensionale Textseite auf dem Tisch neben dem Laptop, auf dem offenbar gerade der Film entsteht.

Mit ihren präzisen und zugleich paradoxen Kamerafahrten, die immer aufs Neue unerwartete Perspektiven eröffnen, versteht es Susanne Wiegner, den Betrachter in eine komplexe, doch gleichzeitig minimalistische Welt hineinzuziehen, die sich zwischen den Polen Licht und Schatten, Hell und Dunkel, Außen und Innen, Stadt und Land, ungegenständlichem und gegenständlichem Bildraum aufbaut. Die überraschenden Wendungen und Querverweise vom Bild zum Text bleiben dabei auf das Gedicht bezogen und machen es auf visueller Ebene in mehrfacher Weise erfahrbar. Die Filme Wiegners blenden die religiöse Sprachdimension von Robert Lax' Poesie weitgehend aus, dafür überführen sie ihre Paradoxien geschickt in eine virtuelle Welt.

A Petty Morning Crime

Aline Helmcke / Guido Naschert

Film des Monats Dezember 2016

Informationen zum Film

A Petty Morning Crime
Bulgarien 2015, 4:00 min
Animation: Asparuh Petrov
Gedicht: Georgi Gospodinov. – Georgi Gospodinov: *Kleines morgendliches Verbrechen*. Aus dem Bulgarischen von Alexander Sitzmann. Graz: Droschl, 2010, S. 100.
Produzent: Vessela Dantcheva (Compote Collective)
Gefördert vom Bulgarian National Film Center

In Bulgarien entstanden in letzter Zeit im Rahmen des Projekts »Mark & Verse« spannende Poesiefilme. Der Kurzfilm *A Petty Morning Crime* (Kleines morgendliches Verbrechen) von Asparuh Petrov ist einer davon. Er basiert auf einem Gedicht von Georgi Gospodinov.

Der bulgarische Schriftsteller und Lyriker Georgi Gospodinov (Jg. 1968) zählt seit seinem literarischen Debüt *Natürlicher Roman* aus dem Jahr 1999 zu den international bekannten Autoren seines Landes. Zuletzt erschien 2014 sein ebenfalls vielgelobter Roman *Physik der Schwermut*. Auf Einladung der Literaturwerkstatt kam er 2007 nach Berlin. Seither findet auch seine Lyrik bei uns Beachtung. Eine Auswahl davon liegt in einem von Uwe Kolbe, Valerie Jäger und Alexander Sitzmann 2010 im Grazer Droschl-Verlag herausgegebenen Band in Übersetzung vor.

Der Film *A Petty Morning Crime* zum gleichnamigen Gedicht entstand im Rahmen von »Mark & Verse«, einem bulgarischen Filmprojekt, das eine Brücke zwischen Lyrik und Animation schlägt. Vessela Dantcheva, die bereits zusammen mit Ebele Okoye das Schwitters-Gedicht *Anna Blume* animierte, gab im letzten Jahr den Anstoß dazu. Sechs Gedichte zeitgenössischer

Lyriker wurden im Rahmen von »Mark & Verse« von sechs Animations-Regisseuren verfilmt. Die Ergebnisse sind von hoher Qualität. Allein beim letzten ZEBRA Poetry Film Festival in Münster liefen gleich drei der Filme im Wettbewerb, darunter *A Petty Morning Crime*.

Der aus Pleven stammende Animator Asparuh Petrov (Jg. 1981) studierte an der Hochschule für Angewandte Kunst in Trojan und arbeitet seit 2007 als Grafikdesigner vor allem für Fernsehproduktionen in Sofia (bTV, MSAT, TV7). Seine Adaption ist stilistisch bewusst einfach in Braun-Schwarz und Weiß gehalten. Figuren und Bildelemente sind als klare, grafische Formen erkennbar. Sie bleiben jedoch schemenhaft: Die Gesichter der Figuren wirken stilisiert, fast entpersonalisiert. Haptische Qualität bekommt die Bildoberfläche vor allem durch den lebendigen schwarzen Tintenton.

Eine Besonderheit des Films ist sein mehr als einminütiger Vorspann, der uns als eigene filmische Erfindung in das Gedicht einstimmt. Am Anfang vernehmen wir das Geräusch des Regens, das bereits auf die erste Gedichtzeile vorausweist. Auf den schwarzen Bildgrund tropft eine weiße Flüssigkeit, die onomatopoetische Worte bildet, welche sich später zum Titel verwandeln werden. Dann aber beginnt mit einem plastikartigen Knautschgeräusch eine Art Vorgeschichte zum Gedicht, die die ›Verschlafenheit‹ und ›Schuld‹ des Protagonisten erklären hilft. Von den Kanten her läuft in der Mitte des Bildes ein schwarzer Klumpen zusammen, der sich nun, beständig die Form verändernd, im Zentrum bewegt, um sich schließlich in ein in sich verschlungenes Liebespaar zu verwandeln. Zuletzt löst sich das Paar wieder voneinander, wobei der Impuls von der Frau ausgeht, die den Mann von sich wegstößt.

Während diese Einleitung ein vom Gedicht weitgehend unabhängiges Element darstellt, wird im Folgenden sehr eng an der Vorlage entlang illustriert, wenn wir dem männlichen Protagonisten, der sinnierend draußen allein im Regen unterwegs ist, auf seinem Gang zur Toilette folgen. Sein schuldhafter Tritt auf eine Schnecke wird in der englischen Übersetzung des Gedichts onomatopoetisch mit »hrush« (im Deutschen mit »krscht«) wiedergegeben. Dieses im Gedicht nur vereinzelt vorkommende onomatopoetische Element hat der Filmemacher genutzt, um es gestalterisch auszuweiten. Am Ende, im Innern der Toilette, löst sich der Film erneut von seiner Vorlage. Die Visualisierung des Urinierens findet keine Entsprechung im Gedicht, erinnert jedoch in seiner Direktheit durchaus an Texte Gospodinovs wie z. B. an seinen *Haiku für Männer*: »Mann am Wegesrand/ befeuchtet herbstliches Laub/ ein Wölkchen aus Dampf«. Im Versuch, den banalsten Vorgängen noch etwas Poetisches abzugewinnen, kommen Filmkünstler und Dichter überein.

Gesprochen wird der Text von der warmen, tiefen, unaufgeregten Stimme Pavel Terziyskis, die einen eigentümlichen Kontrast zur scheinbaren Dramatik des ›kleinen‹ Verbrechens bildet. Nikolay Mihalov hat sie mit Mundharmonika-Musik begleitet. *A Petty Morning Crime* arbeitet mit einem ausgeklügelten Sounddesign, das zahlreiche realistische Klänge teils zur akustischen Illustrierung, teils zur Spannungssteigerung nutzt. (Nebenbei sei angemerkt: Es lohnt sich, dem Film einmal mit geschlossenen Augen zu folgen und wie im Radio nur auf den Ton zu achten. Auch das ist schon ein eigenes, die Phantasie anregendes Hörerlebnis!)

Das Gedicht vernehmen wir in bulgarischer Sprache. Die englische Übersetzung ist nicht in Form von Untertiteln zu lesen. Sie erscheint vielmehr als integraler Bestandteil der Szenen und Szenerien im Bildraum, ist also als Schrift in die Bildwelt selbst eingebaut: Der Text taucht aus dem Wasser in der Pfütze auf, steht auf der fatalen Pille geschrieben, die immer wieder ins Bild kommt und den Protagonisten in übergroßer Dimension fast erdrückt. Auch in der Silhouette der Stadt erscheint sie nach und nach, mit den Geräuschen einer Leuchtreklame unterlegt. Auf diese Weise entsteht trotz der surrealen Szenerie eine stimmige Verbindung zwischen dem gesprochenen Wort und seiner Bedeutung, den Klängen und der Schrift im Bild.

Im Gedicht ist es gleichgültig, ob das angesprochene Du, das kein Mann sein muss, die Toilette erreicht oder nicht. Entscheidend ist die alltägliche Schuld, die sich der Einzelne durch seine Fahrlässigkeit auflädt und die trotz ihrer scheinbaren Geringfügigkeit und Folgenlosigkeit nicht vergessen werden kann. Der Film hat hier durch Vorspann und Wahl des Protagonisten eine zusätzliche Erzählebene entworfen und möchte offenbar eine Geschichte erzählen, die das Schuldthema in eine bestimmte Richtung lenkt.

A Petty Morning Crime überzeugt auf allen Ebenen: Von der Stimme, dem Sounddesign, der Integration der Schrift ins Bild bis hin zur Art und Weise, wie das Gedicht visuell adaptiert wird. Die Adaption behält eine gewisse Werktreue bei, ohne in die Illustrationsfalle zu tappen. Die abstrakten Figuren, die räumlichen Elemente und die starken Klänge und Sounds lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters von den direkten Entsprechungen von Wort und Bild immer wieder ab und öffnen seinen Blick für die besondere filmische Bildsprache, die ebenso sehr wie der Text auch den alltäglichen und banalen Seiten des Lebens Poesie verleiht.

Georgi Gospodinov

Kleines morgendliches Verbrechen

Draußen hat es geregnet
Du gehst verschlafen am Morgen und
(auf dem Weg zur Außentoilette)
krsch
die Schnecke unter deinem Fuß

Mord aus Fahrlässigkeit
Die Schuld mindert das nicht
Du schaust dich um
zur frühen Stunde gibt es keine Zeugen
Du schiebst die Leiche unter die Halme
die hängen schwer von Tropfen
Die Schuld wäscht das aber nicht ab
Der Mord ist so klein
du kannst ihn nicht vergessen
den ganzen Tag

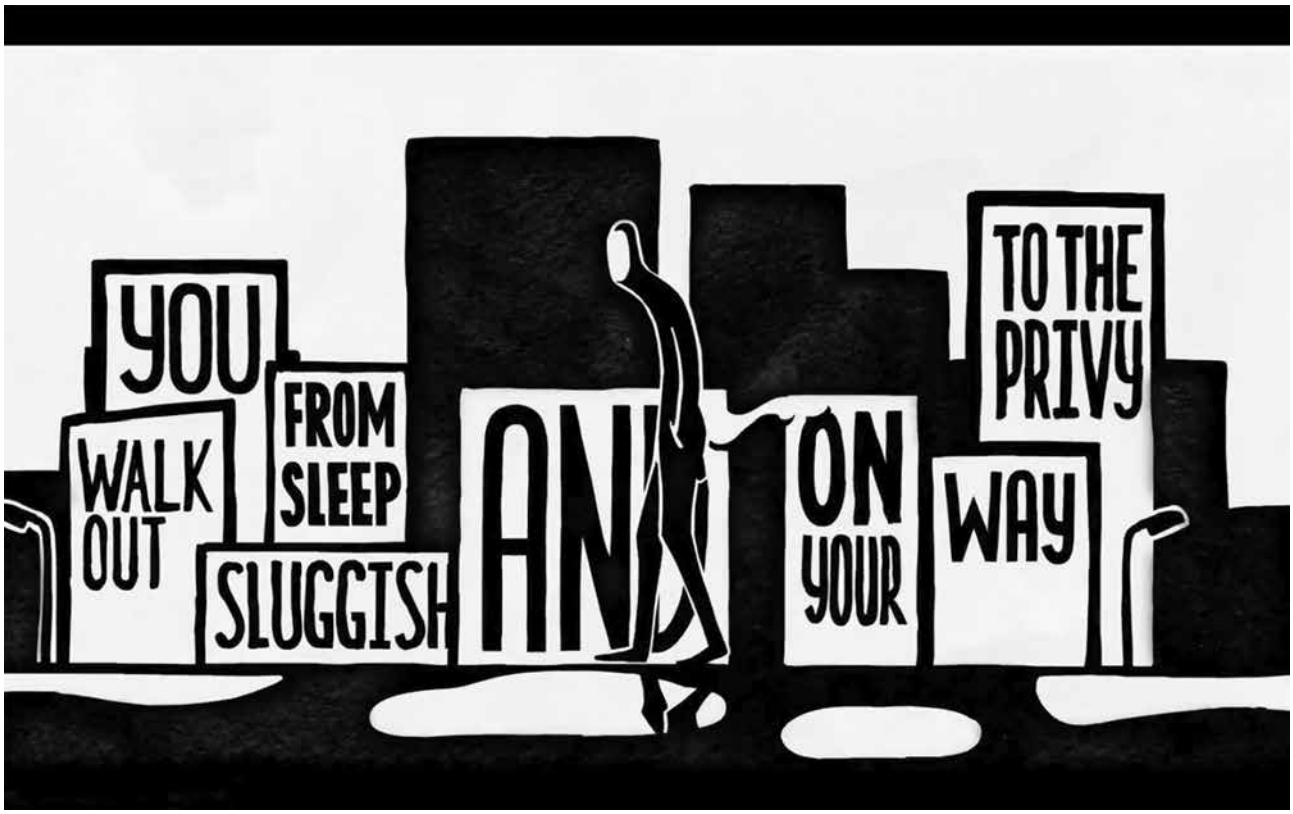
Übersetzt von Uwe Kolbe
© Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Droschl-Verlags, Graz

A Petty Morning Crime

It has rained outside
you walk out sluggish from sleep and
(on your way to the privy)
hrush
the snail under your feet

a murder in the second degree
that doesn't cut down the guilt
you look around
the morning bears no witness
you shove the body in the grass
heavy with dew
that doesn't absolve the guilt
such a small murder
just forgetting it
takes the whole day

Translated by Maria Vassileva



»Ein Gedicht nimmt sich das Recht, die Dinge so zu denken und zu sehen, wie sie nie zuvor bedacht und gesehen worden sind, und lädt den Leser, seinen Partner, dazu ein, es ihm gleichzutun.«

- Jan Wagner-

1700% Mistaken For Muslim

Aline Helmcke / Guido Naschert

Film des Monats Januar 2017

Informationen zum Film

The 1700% Project. Mistaken for Muslim
USA 2010, 5:00 min
Text, Choreographie, Performance: Anida Yoeu Ali
Regie, Schnitt, Kamera: Masahiro Sugano
Tanz: Prumsodun Ok
Musik: Matt Crowley and C.A?Y!
Preise: Hauptpreis beim One Nation, One Chicago Filmwettbewerb

Unter den politischen Poetryfilmen der letzten Jahre ist einer besonders aktuell geblieben: *1700% Mistaken for Muslim* (2010) liefert ein Beispiel für einen engagierten Poesiefilm, der die Islamophobie in Teilen der US-amerikanischen Gesellschaft thematisiert.

Der Poetryfilm *Mistaken for Muslim* ist Teil des in Chicago ansässigen *1700%-Projekts*, das durch verschiedene Kunstformen gesellschaftliche Stereotype aufzubrechen versucht. Die Zahl 1700% bezieht sich auf das sprunghafte Anwachsen antiislamischer Gewalt nach dem 9. September 2001. Viele Übergriffe und Diskriminierungen trafen irrtümlich auch Nichtmuslime. Im Film wird zu Beginn mit dem 19. Februar 1942 ein historisches Datum erwähnt, das beispielhaft für derartige Irrtümer steht. Damals autorisierte eine Executive Order des US-amerikanischen Präsidenten das Militär, 112.000 Japaner in Gefangenenlagern zu internieren. Viele von ihnen waren jedoch gar keine Kriegsfeinde, sondern US-amerikanische Bürger der zweiten oder dritten Generation.

Die Regisseurin Anida Yoeu Ali, eine Perfomance-Künstlerin und muslimische Khmer aus Kambotscha, die in den USA aufgewachsen ist, hat ihre Arbeit einmal folgendermaßen beschrieben: »My work reflects a hybrid cultural experience as a refugee from Cambodia trying to understand what home means, as a loud feminist woman of color learning to love and be loved, as an American citizen with Asian features too often accused of ›being a foreigner,‹ as a Muslim woman in America on a spiritual quest, as a citizen critical of our government, as a survivor of war, and as an individual striving to find the artistic, spiritual, and political junctures of these identities.«

Auch die anderen am Film Beteiligten haben einen komplexen kulturellen Hintergrund. Der Filmemacher Masahiro Sugano (Jg. 1972) wurde in Osaka (Japan) geboren. Später studierte er Film an der University of Illinois in Chicago. Und der Tänzer Prumsodun Ok ist wie die Regisseurin ein Khmer, der als weißer Engel einen kambotschanischen Tanz aufführt. Bei den im Film auftauchenden Personen handelt es sich um US-amerikanische Muslime aus Chicago.

Der Kontrast zwischen dem schmerzhaften Tanz, der die verzweifelte Gefühlslage des Films im Körper und in der Mimik des Tänzers konzentriert, und den freundlich lächelnden Muslimen wird durch die Inszenierung der Dichterin verstärkt. Sie spricht in der Rolle einer aus dem Grab herausgezerrten Gefangenen, die in orangefarbener Guantanamo-Kleidung durch die Stadt getragen wird.

Ihr aggressiv vorgetragener Text formuliert keine eigene Botschaft, sondern listet Gewaltakte und Diskriminierungen gegen Muslime in den USA auf. Es handelt sich um eine Collage aus Nachrichtenmeldungen über Delikte, die von Ignoranz, Gleichgültigkeit und der Unfähigkeit der Menschen zeugen, die muslimische Kultur und Identität zu erkennen. *Mistaken for Muslim* vermeidet über weite Strecken eine didaktische Mitteilung. Der Film will aufrütteln, sichtbar machen, nachdenklich stimmen, eine Erfahrung erzeugen, welche die Angst verständlich werden lässt, mit der viele Muslime nach 9/11 leben müssen. Erst am Ende spitzt er seine Botschaft in den Sätzen »LOOK! what you people have done!« und »Because we refuse to end in violence« zu.

Diese Zuspitzung macht *Mistaken for Muslim* in einer Weise schul- und seminarraumtauglich, wie es künstlerisch nicht nötig gewesen wäre. Wie die annähernd 27.000 Aufrufe auf YouTube zeigen, ist es dem Film allerdings gelungen, damit durchzudringen. Auch auf der visuellen Ebene ist die Symbolsprache einfach gehalten: Dem winterlich erstarrten Baum am Anfang – ein Symbol des Todes und der sozialen Kälte – korrespondiert der frühlingshaft ergrünte Baum am Schluss, der Hoffnung andeuten soll.

Die Hoffnung auf positive Veränderung hat sich nicht erfüllt. Politische Filme scheitern aber nicht deswegen, weil sich die Verhältnisse anders entwickeln, als sie es wollen. Eher verblassen sie, weil sich die ästhetischen Provokationen mit der Zeit abnutzen.

Montserrat

Aline Helmcke / Guido Naschert

Film des Monats Februar 2017

Informationen zum Film

Montserrat
Argentinien 2013, 2:00 min
Regie u. Animation: Fernando Lazzari
Gedicht: Jorge Luis Borges (1899–1986)
Kamera: Matías Nicolás
Musik: Brian Eno / Black Planet
Sounddesign: Andrea Damiano

Monumentale Schriftzüge schweben wie magische Botschaften über Buenos Aires. In seinem Poesiefilm *Montserrat* inszeniert der argentinische Regisseur Fernando Lazzari Teile eines Gedichts von Jorge Luis Borges. Protagonist des Films ist eine neue, von Julieta Ulanovsky gestaltete Google-Schrift.

Montserrat gehört zu den ältesten Stadtteilen von Buenos Aires. Im 20. Jahrhundert war es ein Viertel für die Mittelschicht und ein Ort der Boheme und des Nachtlebens. Jorge Luis Borges hat die Stimmung dieser Gegend in seinem Gedicht *Amanecer* (engl. *Break of Day*) aus dem Jahr 1923 eingefangen. Fernando Lazzaris Schriftfilm *Montserrat* von 2013 ist eine Hommage an den berühmten argentinischen Dichter.

Außerdem widmet sich der Film einer Schrifttype, die nach dem Stadtteil benannt ist und von der argentinischen Designerin Julieta Ulanovsky geschaffen wurde. Sie ist auf Google Fonts kostenlos erhältlich. Wahrscheinlich brachte es das internationale Interesse an dieser Schrift mit sich, dass der Film das spanischsprachige Gedicht in englischer Übersetzung

adaptiert, um dadurch ein noch größeres Publikum zu erreichen. Dass der Schwerpunkt des Poesiefilms auf der Werbung für die neue Google-Font liegt, wird auch im Titel erkennbar, der die Aneignung des Borges-Textes in den Hintergrund rückt.

Die Schrift wird in *Monserrat* zum Akteur. Die erste Titeleinblendung erfolgt wie in anderen Filmen als zweidimensionale Font. Mit der darauf folgenden Einstellung fangen die Schriftzeichen an, sich autonom zu verhalten: Sie werden nicht ausgeblendet, wie zu erwarten wäre, sondern sie lösen sich in Partikel auf. Bereits hier wird klar, dass die Schrift in diesem Film mehr als ein Gestaltungselement ist.

Montserrat zeigt sie als integraler Teil der Stadtansichten. Farbe und Textur der räumlich gestalteten Lettern orientieren sich an der Umgebung und erinnern teils an Reklame-Texte, wie sie uns im täglichen Großstadtleben begegnen. Über der Stadt schwebende Schriftzüge sind aus Musikvideos oder Titelsequenzen von Spielfilmen (wie z.B. *Panic Room* (2002) von David Fincher) bekannt. Hier jedoch geraten die Buchstaben in Bewegung und beginnen als architektonische Elemente, schwerelos im Raum aufzusteigen. Die gesamte Szenerie erscheint dadurch losgelöst, unwirklich.

Gesteigert wird dieser Eindruck durch den Sound, der deutlich digital generierte Elemente enthält, aber auch Anklänge an eine träge Jazzmelodie evoziert. Eine weitere Übersteigerung der Wirklichkeit wird durch die dezente, beige-blaue Farbtönung der Einstellungen und den Umstand erreicht, dass die Buchstaben die Elemente sind, die sich bewegen, während die menschenleere Stadt in fotografierter Unbeweglichkeit verharrt.

Eine Ausnahme hierzu bilden die Ventilatoren der Klimaanlage, die mit digitalen Mitteln in Bewegung gesetzt sind und die zweidimensionalen Worte »without purpose« hinweg wehen. Mit den Worten »Buenos Aires – no more than a dream« beginnt sich das Licht zu verändern und in ein Grau zu verwandeln, das Verfall suggeriert. Die Einstellungen von prachtvollen Fassaden weichen Stadtansichten der heutigen Megapolis. Derweil steigen die Buchstaben nicht mehr auf, sondern verlassen die Ordnung des Lesbaren, sinken, fallen herab, brechen in sich zusammen, ziehen sich in die Dunkelheit zurück, zerstieben oder ballen sich zu Clustern zusammen.

Die Bewegungsmuster der Schriftzüge geben den Regisseur als Motion Graphics Designer zu erkennen. Der heute in London lebende Filmemacher hatte bereits während seines Studiums in Buenos Aires damit begonnen, sich mit 3D-Animation und Motion Graphics zu beschäftigen. Sein Film *Montserrat* ist das erste Projekt, in dem er 3D-Animation mit Realfilmmaterial kombiniert. Und es war gleich überaus erfolgreich, wie nicht zuletzt die hohen Abfragezahlen auf Vimeo verraten. Neben dem Internet wurde der Schriftfilm auch in Galerien und auf Festivals gezeigt.

Fernando Lazzari eignet sich das Poem von Borges auf freie Weise an, indem er wie in einem Erasure-Gedicht 18 Zeilen oder Teile von Zeilen aus dem ursprünglichen Text herausschneidet und sie in einzelnen Bildeinstellungen neu zusammenfügt. Der Film erzeugt also einen eigenen Text und wählt dabei so aus, dass die gezeigten Gedichtelemente eine Stimmung transportieren, die durch die Musik und die heroisch-melancholische Art der Inszenierung unterstützt wird.

In seinem Film *Montserrat* ist es Lazzari gelungen, die magische Balance des Tagesanbruchs, von der Borges in seinem Gedicht spricht, auf eigene und zugleich kongeniale Weise einzufangen. Die Dynamik aus Schwere und Leichtigkeit, Architektur und Luft verleiht dem Film eine visuelle Intensität, die an die surrealistischen Malerei erinnert.

Nostalgia

Stefan Petermann

Film des Monats März 2017

Informationen zum Film

Nostalgia
Niederlande 2015, 2:08 min
Text u. Voice-over: Johnny B.A.N.G. Reilly
Regie: Judith Veenendaal
Kamera: Noel Schoolderman
Musik: Adam Taylor

Rauch wie Milchstraßennebel, ein Fallen in Zeitlupe, Papierflieger, die durch ein Leben reisen – *Nostalgia: A visual Poem*, ein Poesiefilm der niederländischen Regisseurin Judith Veenendaal nach einem Text von Johnny B.A.N.G. Reilly, erzählt von Erinnerung, Freiheit, Narben und Selbstbestimmung.

Nostalgia spricht mich sehr an. Ich bin emotional berührt und werde in eine melancholische Stimmung versetzt, etwas, das ich sehr schätze. Die Bilder sprechen mich an, die Musik, die Worte dazu. Von einem Leben wird erzählt und wie bei jeder guten Betrachtung darüber wird dabei das Vergehen der Zeit in den Mittelpunkt gestellt – eine große Tragödie einerseits, eine Chance ebenso.

Ich sehe einen Jungen auf einem BMX-Rad. Ich sehe rückwärts abgespielten Zigarettenrauch, der sich wie helle Milchstraßennebel in einem schwarzen Universum ausbreitet. Ich sehe gefaltete Papierflieger. Ich sehe ein Leuchtfeuer in dunkler Nacht. Ich sehe einen Menschen in Zeitlupe fallen.

Ich sehe diesen Menschen als Jungen und als alten Mann. Er ist in den selben Räumen, die vielleicht nur die gleichen sind. Er ist in der Zeit gewandert, anders geworden und doch ähnlich geblieben, weil er – wie mir seine Worte sagen – die Zeit als Freiheit begreift, das eigene Leben zu gestalten.

Ich bin melancholisch; und doch dank der Worte, die von Mündigkeit, Aufbruch, Narben und Kämpfen erzählen und dank der hymnischen Pianotöne zugleich optimistisch. Denn so ist es die gute Melancholie, keine, der man mit Antidepressiva begegnen müsste, es ist die Melancholie, aus der epochale Romane und bewegende Filme ihre Schwerkraft schöpfen.

Eine Woche vergeht, bis ich den zwei Minuten dauernden Poesiefilm erneut sehe. Diesmal ist das Gefühl der Melancholie noch intensiver, die Wehmut um das Vergangene noch gewaltiger, so süß der Schmerz um das fremde, fiktionale, trotz der Schwierigkeiten so selbstbestimmt gestaltete Leben, dass ich, ganz ergriffen davon und meiner Fähigkeit, so intensiv zu empfinden, in diese Stimmung begeistert eintauche und mich von ihr umfangen lasse.

Die Bilder wirken stärker, die Musik, die Worte selbst sind eine Erinnerung, eine Erinnerung an mein erstes Schauen, ein Abrufen meines ersten Empfindens von Melancholie und Selbstbestimmung. Beides hat sich verdoppelt, vielleicht sogar ins Quadrat gesetzt, weil ich bei jedem Bild schon weiß, wofür es steht und stehen wird und welchen Verlauf die Geschichte nimmt, die Geschichte eines Lebens, auf das nun zurückgeblickt wird, mit Zärtlichkeit, mit Wehmut, aber auch mit Stolz auf das Erreichte. Wann immer der Papierflieger ins Bild kommt, weiß ich nun schon, dass er am Ende des Films gemeinsam mit vielen anderen Fliegern starr in der Luft hängen wird, ein Bild, das sich einbrennt, eine Metapher natürlich, die Zeit, die köstlich verstreichende Zeit, dazu das Summen des bon-iver-haften Männerchors, diese warm angeschlagenen Pianotasten, Seelenmusik.

In den folgenden Wochen schaue ich *Nostalgia* immer wieder, so wie man immer wieder ein Lied hört, *Moon River* als Beispiel oder *My Way* in der Version von Sid Vicious. Es ist so unsagbar traurig.

Irgendwann beginne ich mich zu fragen, ob ich hier manipuliert werde, eine Frage, die ich sofort bejahen kann und gleich frage ich mich, wie das geschieht und ob nicht jeder Film, jedes Gedicht, jedes Lied, das etwas in mir auslöst, eine Manipulation ist und wie freiwillig ich mich der Manipulation aussetzen möchte.

Weil ich das unbedingt möchte, schaue ich *Nostalgia* weiterhin, zwei Minuten am Tag sind keine Hexerei, wie ein Kaffee am Morgen, damit ich den Tag lang melancholisch und zuversichtlich auf die Welt schauen kann.

Noch viel später, es ist mittlerweile Februar und ich soll für den Poetryfilmkanal *Nostalgia* in Worte fassen, finde ich endlich zu den Zweifeln. Säße ich in einem Businessmeeting, würde ich die Anwesenden fragen, ob mich *Nostalgia* nicht *abholt* – mir also genau das gibt, wonach ich verlange. Ich frage mich, ob es beim Schauen auch nur eine Sekunde gegeben hat, in der ich gestutzt habe, in der Bild, Musik, Wort gegeneinander liefen, in der ich irritiert stolperte, ein Moment, in dem sich ein Bruch aufgetan hat und darunter ein Abgrund zu erahnen war, in dem es *Nostalgia* mir nicht leicht machen wollte, in dem es meinen Widerspruch eingefordert hat, es kratzbürstig gegen sich selbst gewesen ist in seiner Erhabenheit und Zuversicht, in der es die Perfektion aufgeraut hat und sich selbst als Illusion wahrnahm – wie jede Konstruktion von Erinnerung, wie jeder Blick auf Narben –, mehr sein wollte als Projektionsfläche meiner Sehnsucht, das Vergehen von Zeit als Freiheit und nicht als Schmerz zu verstehen, ein Augenblick, in dem *Nostalgia* meine Gedanken wollte, nicht meine Gefühle.

Diese Sekunde, muss ich mir eingestehen, habe ich nicht gefunden. Die finde ich erst jetzt beim Schreiben. Und beim Schreiben positioniere ich mich gegen mich selbst und frage zurück, ob es denn diese Sekunde überhaupt geben muss, ob in zwei Minuten Poesiefilm die Antithese zu sich selbst eingebaut sein sollte, ob es nicht genauso genügt, ob es nicht schon ein kleines Wunder ist, wenn ein Gedichtfilm mich derart erfolgreich betäubt mit einem der schönsten aller Gefühlszustände – der zuversichtlichen Melancholie.

Die Angst des Wolfs vor dem Wolf

Marc Neys

Film des Monats April 2017

Informationen zum Film

Die Angst des Wolfs vor dem Wolf/The wolf fearing the wolf
D 2014, 4:38 min
Regie: Juliane Jaschnow
Text: Stefan Petermann. – Stefan Petermann: *Der weiße Globus. Geschichten* (Edition Muschelkalk 45). Weimar 2017.
Sound: Stefan Petermann u. Juliane Jaschnow
Voice-over: Roland Kirberg
Produktion: lab/p – poetry in motion/Ostpol e. V., Leipzig
Preise: kurzsüchtig leipzig, publikumspreis 2015; 2. platz jugendvideopreis sachsen-anhalt 2015; Ritter Sport-Preis beim ZEBRA Poetry Film Festival 2016

The poetry film *The wolf fearing the wolf / Die Angst des Wolfs vor dem Wolf* (2014) by Juliane Jaschnow and Stefan Petermann is a good example of how a narrative poem can be (re-)imagined without falling back on illustration. How a simple, clear visual form can create multiple layers. How sound and color can steer the atmosphere without being intrusive.

Frame;

1. *a border or case for enclosing a picture, mirror, etc.*
2. *a rigid structure formed of relatively slender pieces, joined so as to surround sizable empty spaces or nonstructural panels*
3. *a body, especially a human body, with reference to its size or build; physique: He has a large frame.*
4. *a structure for admitting or enclosing something*
5. *form, constitution, or structure in general; system; order*
6. *a particular state, as of the mind*
7. *the information or image on a screen or monitor at any one time.*
8. *to form or make, as by fitting and uniting parts together; construct*
9. *to contrive, devise, or compose, as a plan, law, or poem: to frame a new constitution*
10. *to conceive or imagine, as an idea*
11. *to form or seem to form (speech) with the lips, as if enunciating carefully*

Frame; *The object or case being framed, is usually more complex, more detailed, or more important than the frame itself. The framework can serve as containment, shielding or protection, or even clarification or embellishment.*

*A **frame** is often a structural system that supports other components of a physical construction and/or a boundary that limits the construction's extent.*

*In movies we talk of framework and **reframing**;*

In film reframing is a change in camera angle without a cut and can include changing the focus of the scene. The term has been more often used in film criticism than in actual cinema. In production or post-production, reframing can be used to change a sequence without having to reshoot. For example, zooming in on an actor to edit out bits and pieces you don't want the audience to see. Shift focus.

No, I do not mean to copy a dictionary or Wikipedia. When you watch the film *The wolf fearing the wolf/Die Angst des Wolfs vor dem Wolf* bearing these meanings of the word »frame« in mind, you will immediately understand how strong and inspiring the visual choices Juliane Jaschnow made as a filmmaker, are. The visual idea is simple and sober, but makes for a very rich and layered film. It leaves ample room for interpretation of the viewer. Much needed room also, for the poem.

A poem that seems written for the film rather than the other way around. Unless they came together in the process of the making and collaboration, in which case they did a perfect job reinforcing each other's ideas. The poem seems to struggle to comply with the imposed visual frame and rubs frantically against the borders of that frame. Like a caged animal looking for a way out. That struggle makes the poem stronger and gives it a strong sense of urge. A narrative poem full of imagination is visually retranslated in an original way.

The overall atmosphere is set immediately by the use of strong sounds. Glitchy, but never slick. Ominous, but never misleading. It draws the viewer into the film. You feel more a part of the film than you merely are a voyeur. The voice/reading never feels mandatory, but is irrefutable part of the whole. The tone of voice and pace of reading bonds nicely with the soundtrack and -effects.

The choice of colour and subtle lighting complete the underlying tension that you find between the lines of the poem. The contrasts between light and dark, black and red are not new, but they reinforce the clear visual choices. They also enhance the mood of the poem.

Overall the film is underexposed and that was a wise choice. It takes away clear edges and makes for a strong contrast with the visual idea of the frame. It is a strong triangle (sound, image, color) that is used to depict the poem, but it is the editing of the film and the few visual narratives that make it into a perfect frame.

The choice to work with a live actor edited in stop-motion emphasizes the fragmentation of the soundtrack. But it also gives the filmmaker the ability to use and play with the connection between sound (effects) and cuts or movements.

Strong use of details and close-up (the hands at 00:50) in the same nervous editing style are alternated by small islands of peace with little movement or sound (crickets). These alternations create extra tension but also give the viewer the necessary peace of mind, when needed. It also makes way for the voice to play with the intonation and acting.

The way the visual story unfolds itself (the move or switch of the frame at 01:00, the folding of the standing space at 01:34) is a perfect match with the content of the poem. Without illustrating. Highlighting these visual ideas with nervous electronic sounds gives the whole an unnerving feel. Yet the film stays playful and thoughtful, but still comes across as organic.

The wolf fearing the wolf/Die Angst des Wolfs vor dem Wolf is a good example of how a narrative poem can be (re-)imagined without falling back on illustration. How a simple, clear visual form can create multiple layers. How sound and color can steer the atmosphere without being intrusive.

Die Angst des Wolfs vor dem Wolf

ein Wolf war mir erschienen
unverhofft im Dunkel
oder besser
im wenigen Licht
das die Nacht noch ließ

einen Wolf kannte ich nur von Bildern
doch mehr als meinen Augen
traute ich meiner Angst
im Nacken ein Brennen
ein Schaudern auf der Haut
ein Scharren in mir

ein eigenes Grundstück am Wald
mit dem Wunsch, Ruhe zu finden
damit die Natur Idyll sein kann
ein Zaun dazwischen

und nun:
an diesem Zaun
ein Wolf
ein wildes Tier
aus alten Zeiten

einfühlsam war ich
flexibel und gefasst
und niemals gnadenlos
mit Worten war ich gewachsen
doch mit Worten würde ein Wolf
sich nicht vertreiben lassen

Stefan Petermann

ein Stock vielleicht, ein scharfes Messer
mein leichter Körper schwer gesetzt
dem Tier entgegen
allein Instinkt und keine Gnade mehr

Instinkt allein
die Sinne endlich wach
begierig mich zu schützen
bereit zur Abwehr
und viel mehr noch
mich zu stellen
den ersten Schlag zu führen

es drängt mich hin zum Wolf

er wittert mich
er nimmt mich wahr
er zögert

ein wildes Tier vor ihm

ein Schritt zurück
ein leichtes Knacken
mich sanft stimmen will der Wolf
kein Anlass sein
für meinen Zorn
traut er seiner Furcht
und weicht

da stehe ich
jenseits des Zauns
im wenigen Licht
ein Wolf muss es gewesen sein
und ein Wolf hat ihn vertrieben

ein wenig nur zitterte ich noch nach

The wolf fearing the wolf

A wolf sneaking up on me
Unexpected in the dark
More precisely put
In the little light
Left over from the night

I happen to know wolfs from pictures only
Yet more do I trust my fears and woes
Than I do my eyes
There is burning in my neck
Shivering down my back
And scrabbles under my flesh

A private place at the forest
For me to enjoy some calm
So that nature can be idyllic
A fence in between

And now
Right at this fence
A wolf
A beast from, oh, so long ago

Perceptive as I was
Flexible and composed,
And never merciless
Words brought me up,
Yet would never bring down a wolf

Some stick maybe

A very sharp knife
My lightweight body in a heavy shell
Against the wolf
Instinct only, mercy no more

Instinct only,
Senses cleared at last
Eager to protect me where they can
Ready for defence
And even more so
To steel myself
To be the first to strike

I was driven to the wolf

Getting wind of me
Perceiving me
It halts still

A wild beast in front of him

One step back
A slight cracking
The wolf trying to soothe me
And not to be a source of anger to me
It trusts in its fear
And yields

There I stand
Right behind the fence
Amidst the little light
A wolf is what it had to be
And a wolf drove him away

Only little do I shiver at his thought

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verfassers

The Minute

Aline Helmcke / Guido Naschert

Film des Monats Mai 2017

Informationen zum Film

The Minute
Kolumbien 2015, 1:10 min
Regie: Adrián Suárez
Gedicht: Charles Bukowski (1920–1994). – Charles Bukowski: *The People Look Like Flowers At Last: New Poems*. N. Y.: Ecco, 2008, S. 23f.
Musik: Jeff Meegan & David Tobin

Sei nicht so wie die Anderen, dann kannst du überleben – von Minute zu Minute! Charles Bukowskis Lyrik ist von einfachen Aussagen geprägt. Der in Kolumbien entstandene Poesiefilm *The Minute* (2015) von Adrián Suárez legt ihren popliterarischen Unterhaltungscharakter frei und rettet Bukowskis Text durch Ironie und inszenierte Oberflächlichkeit vor dem Trivialitätsverdacht.

Wenige Poetryfilme der letzten Jahre haben sich mit soviel ästhetischer Energie ins Gedächtnis gebrannt wie *The Minute* von Adrián Suárez. Ein einprägsamer Film aus einem Land, das nicht gerade zu den Zentren des zeitgenössischen Poesiefilms gehört. In Lateinamerika entstehen die meisten Filme in Argentinien, Mexiko oder Brasilien. Der kolumbianische Poesiefilm hingegen steckt erst in den Anfängen. Da ist es umso erfreulicher, dass mit dem seit vielen Jahren in Bogotá lebenden Spanier Adrián Suárez nun ein Filmemacher hervor-

getreten ist, der sich des Genres gleich mit großer Professionalität angenommen hat.

Suárez wurde 1983 in Madrid geboren und stammt aus einer Künstler-Familie. Seine Mutter ist Musikerin, sein Vater bildender Künstler. Normalerweise arbeitet er unter dem Pseudonym »Lausiv« als Werbe- und Kampagnenfilmer für große Unternehmen und Institutionen. Seine berufliche Karriere begann er zunächst in Spanien als Art Director für verschiedene Werbeagenturen. Von Kolumbien aus arbeitet er inzwischen für große internationale Firmen. Einen seiner letzten Werbeclips drehte er im Auftrag der Firma Reebok. In diesem Spot läuft ein Mann in Mexiko City schneller als die Metro. Suárez' Leidenschaft gilt jedoch nicht nur dem plakativen Werbefilm, sondern ebenso dem dokumentarischen Kurzfilm, der Fotoreportage – und neuerdings dem künstlerischen Poesiefilm.

Suárez ist es gelungen, mit bloß zwei Filmen eine eigene Bildsprache zu entwickeln, die sofort wiedererkannt wird; vielleicht, weil sich seine Filme neben einer besonders dominanten Bildrhetorik durch Humor und Witz aus der Masse der in der Regel sehr ernsthaften filmischen Adaptionen von Poesie hervorheben.

The Minute spielt mit einem Gedicht des in Andernach geborenen Kultautors Charles Bukowski (1920–1994). Die nur auszugsweise in den Film übernommene Vorlage stammt aus dem Nachlass Bukowskis und wurde 2008 in dem Band *The People Look Like Flowers At Last: New Poems* veröffentlicht. Sein Bukowski-Film hat noch einen Zwillingsbruder: In der gleichen Erzählart adaptierte Suárez ebenfalls das Gedicht *Instrucciones para cantar* des argentinischen Schriftstellers Julio Cortázar (1914–1984). Beide Filme dauern etwa eine Minute. Im Falle des Bukowski-Films entspricht dies Titel und Inhalt des Gedichts. Die Länge ist zugleich Ausdruck der Vorliebe des Regisseurs für sehr kurze Filmformate, die es erlauben, den Zuschauer temporeich zu unterhalten und visuell zu überraschen. Bei der Adaption des Gedichts bedient sich Suárez vor allem der Farben, der ausgeklügelten Komposition von Dingen und einer schnellen, eindringlichen Musik.

Der einfarbige, türkise Hintergrund verleiht den Szenen einen gestalterischen Rahmen. Insgesamt signalisiert die Farbigkeit popkulturelle Oberflächlichkeit. Adrián Suárez spielt hier mit der Greenscreen-Technik: Während die Köpfe unsichtbar bleiben – die Körpergesten werden dadurch entpersonalisiert und selbst zum Teil der Dingwelt, in der sie sich bewegen –, sehen wir Hände und Arme in Interaktion mit den verschiedensten Objekten, die den Text mit ihren Gesten kommentieren.

Der Film erzählt in einer direkten, einfachen und klaren Bildsprache, die Verklausulierungen und Vagheiten vermeidet und zum Nachdenken anregen will. Dabei sind spezifisch bildrhetorische Strategien am Werk. Bei der Illustrierung einzelner Sätze werden z. B. rhetorische Figuren wie die Metonymie (Teil für das Ganze) oder die Hyperbel (Übertreibung) eingesetzt. Die überraschende Kombination von unterschiedlichen Gegenständen, die man nicht erwartet, erinnert darüber hinaus an surrealistische Kunst und Lyrik oder an Federico García Lorcas (1898–1936) berühmte Poesiedefinition von 1933, wonach die Poesie eine Vereinigung von zwei Wörtern sei, von denen man nie gedacht hätte, dass sie zusammenkommen könnten, die aber zusammen etwas Rätselhaftes und Geheimnisvolles (»un misterio«) bilden.

Zur Eingängigkeit des Films trägt schließlich die Musik bei. Mit dem Track *Able Mable* aus der Comedy/Quirky-Compilation des britisch-US-amerikanischen Komponistenduos Jeff Meegan (aus Chicago) und David Tobin (aus London) hat sich Suárez ein besonders bizarres und etwas kauziges Stück zweier Komponisten ausgesucht, die schon seit vielen Jahren zusammen an erfolgreichen Projekten arbeiten und einen Namen in der Musikszene haben. Diese Musik verleiht dem Film einen ausgeprägten Entertainment-Charakter.

Doch der Schein leichter, oberflächlicher Unterhaltung trügt. Der Film geht das im Gedicht behandelte Thema Zeit gleich auf mehreren Ebenen an. Mit dem anfänglichen Räuspern der Voice-over-Stimme beim Einschalten des Aufnahmegeräts wird ein nostalgisches Retrogefühl evoziert, das durch die Auswahl der Objekte weiter verstärkt wird. Und auch durch die zahlreichen Überraschungseffekte, die in die 28 Szenen und 42 Einstellungen liebevoll eingearbeitet sind, stellt der Film das scheinbar lineare Verstreichen der Zeit visuell immer wieder in Frage.

Mancher Leser und Liebhaber Bukowskis mag dessen Lyrik vielleicht in diesem Film nicht sofort wiedererkennen. Das Verrauchte und Verruchte, Schamlose und Schmutzige, die latente und offene Gewalttätigkeit von Bukowskis Texten scheinen verschwunden. Dagegen konzentriert sich *The Minute* auf die popkulturelle Dimension dieser Literatur. Die grellen, einfachen und starken Botschaften werden durch die Filmästhetik als solche sichtbar gemacht. Dabei schwingt eine gehörige Portion Ironie mit: Bukowskis oftmals sehr schlichten Botschaften erreichen uns heute noch, seine Lyrik ist vital und lebt – doch besitzt ihr Genuss den nostalgischen Charme einer sehr leicht zu verklärenden Vergangenheit.

Heartbreak

Aline Helmcke / Guido Naschert

Film des Monats Juni 2017

Informationen zum Film

Heartbreak
Irland 2017, 6:15 min
Regie: Dave Tynan
Text: Emmet Kirwan / thisispopbaby: RIOT
Produktion: Liam Ryan u. Michael Donnelly
Preise: Dublin Fringe Festival 2016, Beste Produktion; The Irish Film & Academy Award 2017, Bester Kurzfilm; Weimarer Poetryfilmpreis 2017, Special Mention

Der sozialkritische Kurzfilm *Heartbreak* (2017) von Dave Tynan erhielt beim zweiten Weimarer Poetryfilmpreis eine Special Mention der Jury. Grundlage des Films ist ein Spoken-Word- Text des irischen Schauspielers und Poeten Emmet Kirwan.

Was auf der Theaterbühne gut funktioniert, muss im Film nicht unbedingt Anklang finden. Wenn es doch passiert, ist etwas Besonderes entstanden. Der in diesem Jahr gleich mit seinem Erscheinen überaus populäre Kurzfilm *Heartbreak* trat seine Erfolgsgeschichte auf der Bühne an. Der Text zum Film stammt von Emmet Kirwan und wurde in der Kabarettshow *Riot* der Gruppe *Thisispopbaby* auf dem Tiger Dublin Fringe Festival im September 2016 uraufgeführt. Regisseur Dave Tynan war von Kirwans Auftritt beeindruckt: »Everyone in that tent felt the power of it and it's been a privilege to turn it into a film and bring it to a wider audience.«

Kirwan ist heute einer der gefragtesten Performer und Schauspieler seines Landes, der souverän Spoken-Word-Poetry, Rap und Storytelling verbinden kann. Sein neuestes Stück *Dublin Oldschool*, in dem er auf seine eigenen Erfahrungen als Jugendlicher zurückgreift und das sehr offene Darstellungen von Obdachlosigkeit und Drogenabhängigkeit enthält, war erst kürzlich noch im National Theatre in Dublin zu sehen und tourt derzeit durch das Land.

Heartbreak erzählt die Geschichte einer jungen Schülerin (Jordanne Jones), auch »Youngone« genannt, die schon als Teenager schwanger wird und ihren Sohn in einem Klima gesellschaftlicher Diskriminierung großziehen muss. Text und Film verfolgen ihr Leben von den frühen Teenagerjahren über die Schwangerschaft bis ins Studium. Erzählt wird eine Geschichte über den andauernden gesellschaftlichen Sexismus, gegen den sich »Youngone« am Ende auflehnt. In der Szene, die den emotionalen Höhepunkt des Films bildet, begegnet sie auf der Straße einigen Männern, die Bemerkungen über sie machen und wendet sich zu ihnen mit den Worten zurück: »I am not defined by the fact that I am some man's daughter, sister, cousin, mother. I am a woman and I have agency because I am breathing air, mother f****r!«

Autor und Regisseur sind sich der begrenzten Möglichkeiten bewusst, mithilfe des Films die soziale Situation zu verbessern: »If that happens, then it's a happy consequence,« meinte Kirwan dazu in einem Interview. »As far as I'm concerned it's done its job in the sense that it's just out there. Whatever happens to it now is up to whoever sees it.«

Der ohne Förderung produzierte Film wurde innerhalb kurzer Zeit zu einem Erfolg in den sozialen Netzwerken und gewann sogar den irischen Film- und Akademiepreis für den besten Kurzfilm. Im Unterschied zum früheren, ebenfalls sehr erfolgreichen Poetry-Clip *Just Saying* aus dem Jahr 2012, in dem Kirwan durch die nächtlichen Straßen von Dublin schlendert und dabei in gewohnter Manier in die Kamera textet, entwickelt Tynan die Bildsprache durch Kombination von Clip-Format und Kurzfilm weiter. Der Film hält auf diese Weise Performance und fiktive Geschichte im Gleichgewicht. Beide spiegeln, intensivieren und beglaubigen sich gegenseitig.

Poetryfilm-Liebhaber werden durch *Heartbreak* nicht nur thematisch, sondern auch konzeptuell herausgefordert. Der Film lässt die Frage aufkommen, wie narrativ ein Poesiefilm sein soll. Die Diskussion darüber betrifft den Kern des Genres, das gerne auf der visuellen Ebene gegenüber plotgetriebenen Filmen durch Hinweis auf überraschende, phantasievolle oder assoziative Bildfolgen, Montagetechniken oder Fragmentästhetik abgegrenzt wird. In der Spoken-Word-Szene jedoch entstehen balladen- und moritatenhafte Texte, bei deren Verfilmung gerne auf narrative Muster zurückgegriffen wird, die aus Musikvideos und Kurzfilmen bekannt sind. Liebhaber des experimentellen Poesiefilms werden das »poetische Erzählen« in *Heartbreak* daher vielleicht auf visueller Ebene zu konventionell finden.

Derzeit laufen in Dublin die Dreharbeiten für eine weitere Kirwan/Tynan-Produktion. Diesmal wird auf der Grundlage von Kirwans Theaterstück *Dublin Oldschool* gearbeitet, das er als »garrulous sweaty craic« bezeichnet hat. Man darf gespannt sein, ob den Beiden mit diesem »schwatzhaften, verschwitzten Spaß» erneut ein Coup gelingt wie mit der Geschichte von »Youngone«.

Emmet Kirwan / thisispopbaby

HEARTBREAK

Heartbreaks
Youngone wakes
To the morning after
And sees graffiti marker
friends names written on the rafter
Of her sisters bunk
who is no longer there, disappeared, a feather blown to the night
winds where someday young one
hopes to follow.
Black permanent smells, sweet and spells;
Christine
1916
Deborah
up the RA
Jenny loves Karl
Taylor is a slag
I love Sean.
Her face, is a picture of grace, as she reaches, touches, runs her
hand along the bunk
Thump! Thump! Thump!
Now who'd of thunk,
Her Ma made it home.
she'll be early morning lucid, when Mam's hazy she
lets youngone and friends
hang in the box room, listen to tunes and smoke squigy like
cavemens
From the BC whens
they write a happy story of their lives on the bedroom wall it belies,
a hurt narrative.
The Ma
a fuck
does not give because she is ›wowvit‹
The daddy, the picture? Well he has been ›ouvit‹.

Recently
she's got breasts and attention
And not just boys,
i should mention
but fully grown men
who remark
›she's an old 15 and an absolute ten‹

That's was when
the boys started yelling
›heearyorr, heearyorr, heearyyor!‹
›C'mere! C'mere! C'mere!‹
Let me shout sweet obscenities in your ear.

Heartbreak
she does double take
Sees Sean
she feels
she likes
this
one boy because he didn't shout.
No
Youngone is special,
Youngfella said.

She always thought her first time would be in a bed,
not a wet patch of grass with a dog barking
at the back end of where two housing estates meet.

And i think when he said it
he meant it
he truly did
and he's not like all the rest
but is still just a boy
that's pulling out late
now pulling out early.

She sits in a chemists cue
for a patronising talking to
›Well if i knew, it was gonna happen I wouldn't be here talking to
you‹

So she bounces.

Weeks later
stomach follows suit
sister
no longer
there,
for advice,
if they were
together,
she could be, stronger
and one of her friends simply said, ›stinger‹.
Her Ma said »here, c'mere c'mere c'mere, look Listen, understand«
»There's no money for a trip on the ringer
that's only for those that can.«

Heartbreak

But now Youngone's wide awake
No longer dropping yokes but dropping prenatal vit hit
No more smoking rollies, with a little nodge of squidgy.
She thinks
this little nodge
in me
that I see
from this strangely rendered orange
3D
picture of my little ... squidgy ... it doesn't look or feel real.
And the chemicals that at twelve started running riot and were
only just now settling down are
whipped up in a frenzied sensation, of emotion, that puts her head
on the brinks, and she thinks ...

Heartbreak.
Has the baby on her own,
But for it's sake
Youngone resolves to love ›this thing‹ more than she was ever
loved herself.

But her gaff is
still ill
the Oulone on the thrill of the back end
and the hallways still full of new ›c'mere c'mere's‹every weekend.
She kicks it
to a back alley B and B
Asks a grubby Blueshirted TD for help
and the problem compounds when he says
›Go back to your Mam's.‹
Aww, sound.
Local newspaper learns of her predicament
asks for photograph and interview
so she rocks a little 15 euro Boo Hoo
made by her counter part on the other side of the globe.

»look at her! she looks fine to me!
My tax euros means she gets everything for free«
What about ›cherishing all of the children equally‹
»Was a poet's way of describing catholics and protestants living harmoniously
under one flag.
Not so my tax's could pay for a house for a working class slag.«

Heartbreak.
But now it's money she'll have to make.
Young one grows and gets a job,
To prove them all wrong
she kicks a rhyme on a zero hour contract no
over time.

›how can you work your way out of the poverty and falling down / down
down
down trodden property
and keep getting poorer while working‹
She shouts.

Cos prices go up
and wages go down
and now she'll have to do more to change this hellacious situation
progression now she feels will only come through education.

The boy grows tall and strong and school becomes a place for the two.

And now Inspired by a brilliant teacher ...
She's got that yearning for learning
but she's not learning for earning
no she's just, learning for learnings sake.
So that she can articulate this
incandescent rage between
all the young women of Ireland in 2016.
She learns things like the constitutional refusal of bodily autonomy.
Thinks this is backwards blasphemy
»You mean
In this country of opportunity
as woman or plebeian
that this ceiling and sea
is a shamrock coloured
green glass
to me.
They'll only get the last of me.«

And she's still dealing with the ignominy
of getting followed and hollered at
in the street
In of spite undergraduate accomplishment!

»it's only a bit a fun darling, take it as compliment«
»Here boys, leave it out, look at her, she's a mother«

She says »Stop! Here, c'mere c'mere c'mere, look listen, understand!
I am not defined because i am some man's daughter sister cousin mother.
I am a woman and I have agency just because i'm breathing air mother fucker!
And because i'm just standing here mother fucker.
and you and this state are the ones that are trying to fuck me.«
The boy sees this treatment all his life in the street and from the state
And as he grows he decides to *regulate*.

But young one now fully grown tries to sate
this rage
and build this
young man
this, young son,
he,
will be,
the
best of the elements of femininity
wrapped in a rebellious feminine but benign masculinity
the man she always hoped for.
He will love you till the end of days traverse space and time and do even more.
And with her words and morals and life
a mixture of loving and ethics
with food in his belly and all the right seasoning
from the instant that he achieves cognitive reasoning
and then maturity
he will be
the man to settle up the score
and say ...
›Here Ma, you embody all that is good and are the one that I am fighting for.
I'll never cat call, i'll treat and respect and help to create an Ireland
that will stand in awe
of all Mná.‹
Heartbreak.
Heart mend.

© thisispopbaby 2017

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verfassers

LONG RONG SONG

Aline Helmcke / Guido Naschert

Film des Monats Juli 2017

Informationen zum Film

LONG RONG SONG
Norwegen 2015, 5:25 min
Animation: Alexander Vojjov
Musik: Taras Mashtalir
Produktion, Text u. Voice-over: Ottar Ormstad

Mit *LONG RONG SONG* setzt Ottar Ormstad seine Erforschung der visuellen Poesie fort. Der Film ist 2015 in einer Zusammenarbeit des norwegischen Dichters mit dem russischen Musiker Taras Mashtalir und dem Animationskünstler Alexander Vojjov enstanden.

Von der konkreten und visuellen Poesie führt ein direkter Weg in die elektronische bzw. digitale Spielart derselben. In der visuellen Poesie wird die Sprache vor allem als sichtbares Sprachmaterial untersucht. Die Lineaturen der Worte stehen im Zentrum. Indem das Schriftzeichen in seiner Räumlichkeit thematisiert wird, wird die Selbstverständlichkeit, mit der wir voraussetzen, dass sich mit sichtbaren und hörbaren Worten Gedanken und Begriffe kommunizieren lassen, infrage gestellt.

In Norwegen ist Ottar Ormstad (Jg. 1947) diesen Weg von der konkreten zur digitalen Poesie gegangen. In theoretischer Hinsicht folgt er dabei Überlegungen des US-amerikanischen Fluxus-Künstlers Dick Higgins (1938–1998): »Today I prefer the terminology of Higgins. I think that not using ›concrete‹ in opposition to ›visual‹ avoids many discussions about definitions that may take away the focus from the spotlight on poetry.«

Obschon Ormstad bereits Ende der 1960er Jahre erste Texte konkreter Poesie in norwegischen Anthologien veröffentlicht hatte, ist er jedoch erst Ende der 1990er Jahre mit eigenen Büchern hervorgetreten. Es folgten Videopoeme und Ausstellungen fotografischer und grafischer Kunst. Ormstad betrachtet seine filmischen und digitalen Experimente – zu nennen sind bsplw. die Filme *het still* (2003), *y (gul poesi)* (2005), *when* (2011) oder *natyr* (2013) – als konsequente Weiterentwicklungen seines früheren Schaffens.

In *LONG RONG SONG* arbeitet er zum ersten Mal mit dem Musiker Maras Mashtalir als norwegisch-russisches Duo *OTTARAS* zusammen, das noch durch den russischen Videokünstler Alexander Vojjov verstärkt wird. Der Film existiert in verschiedenen Versionen für Screening und Live-Performance. Letztere erlebte ihre Uraufführung beim Festival elektronischer Literatur in Bergen/Norwegen 2015.

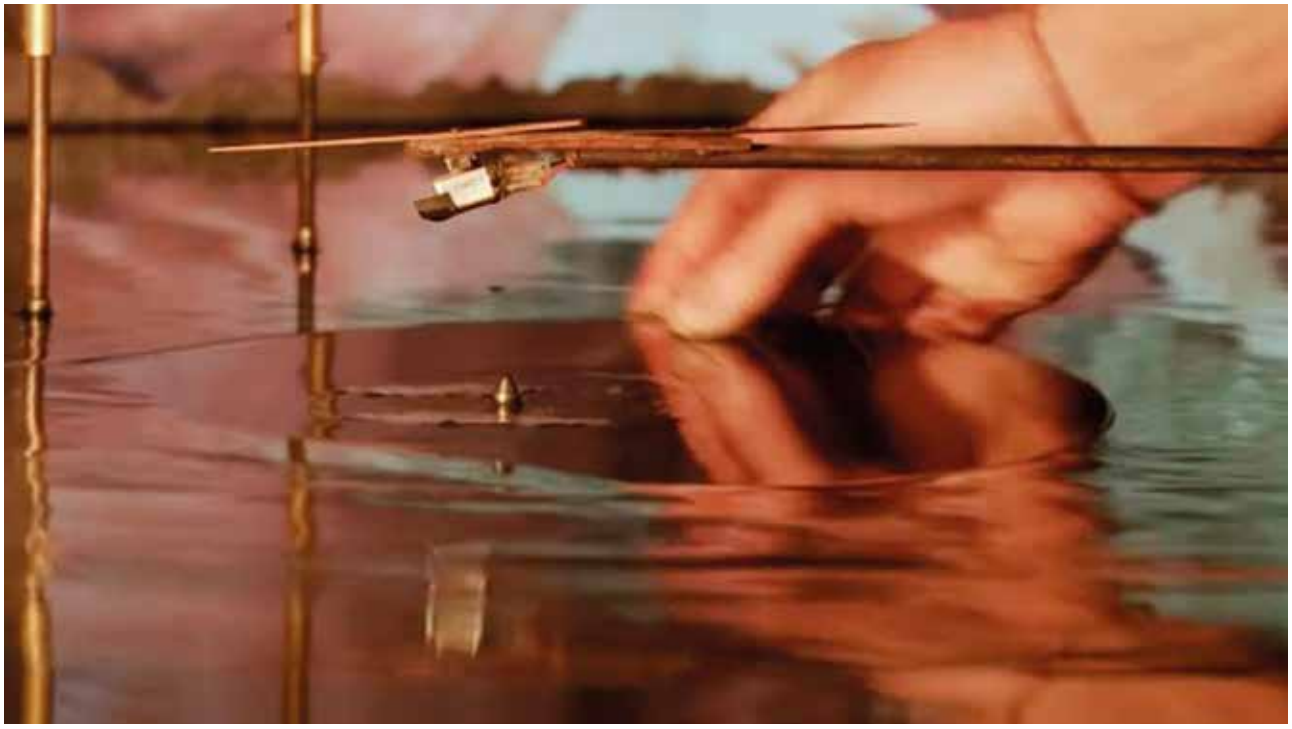
Im Video liest Ormstad einen Zyklus von 5 Gedichten, die aus Kombinationen von vier Buchstaben bestehen und ein künstliches Sprachsystem bilden. Die Formsprache der Buchstaben schließt an seinen früheren Band *AUDITION FOR FENOMENER UTEN BETEGNELSE* (*Audition für Phänomene ohne Namen*) aus dem Jahr 2004 an. Hier bediente er sich der Herald Gothic Font, um je vier Buchstaben in einem Viererquadraten variieren zu können. Das durchaus ernstgemeinte Unterfangen geschah in humorvoller Absicht. Durch die Permutation von Buchstaben entstehen teilweise bedeutungstragende Wörter, teilweise Wörter, von denen man denken könnte, dass sie Bedeutungen haben und solche, die sicher keine besitzen. Die Gleichzeitigkeit von Bedeutung und Nicht-Bedeutung sowie die Zufälligkeit ihrer Generierung erzeugen ein ständiges semantisches Oszillieren.

In *LONG RONG SONG* werden die Buchstabenvariationen in ein kosmisches Geschehen eingebettet. Bei den Weltraumbildern geht es allerdings nicht um die Mimesis des äußeren Sternenhimmels, sondern um den Entwurf eines eigenen Sinnkosmos, eines digitalen Zeichenuniversums. Dadurch unterscheidet sich der Poesiefilm von 2015 deutlich von seiner analogen Buchvorlage von 2004. Indem das Prinzip der zufälligen Bedeutungserzeugung durch Permutation von Buchstaben aus dem Kontext der Buchkultur in den der digitalisierten und globalisierten Kommunikation überführt wird, lässt sich der Grund für dieses Prinzip neu interpretieren: In der Unendlichkeit des Digitalen, in der Raum und Zeit, Realität und Simulation verschwimmen, herrschen andere Sprachgesetze; Gesetze, die mächtiger sind als wir.

Die semantischen und typografischen Gestaltungsprinzipien führen natürlich nicht zum Entwurf einer neuen Sprache, wenngleich überraschend bedeutsame Kombinationen dieses nahelegen könnten. In *LONG RONG SONG* geht es vielmehr um eine Reflexion auf den veränderten Status der Sprache im digitalen Zeitalter. Wörter erscheinen hier nicht als Produkte menschlicher Kommunikation, sondern Sprache und personale Identität – darauf verweisen die Einblendungen von Gesichtern auf Ausweisen – werden digital gesteuert. Es sind die computergenerierten Codes und Algorithmen, die unsere Wirklichkeit inzwischen beherrschen. Lässt man sich auf diese Reflexionsebene ein, ist *LONG RONG SONG* im besten Sinne ein meditatives ›seh-denk-stück‹ (Siegfried J. Schmidt) unserer Gegenwart, das uns mit den Mitteln einer weiterentwickelten visuellen Poesie zum Nachdenken anregen will.

Antique Sound

Mario Osterland



Film des Monats August 2016

Informationen zum Film

Antique Sound
USA 2014, 3:52 min
Regie: Evan Holm
Text: William Stanley Merwin
Produktion: Motionpoems

Das atmosphärische Knistern einer Schallplatte, das aus dem Wasser kommt. Ein kleiner mondbeschienener See mit sparsamen 20 Watt. Schon das kleine, nur ca. 20 Sekunden kurze Intro von Evan Holms Poetryfilm *Antique Sound* erzeugt auf einfachste Weise eine vielschichtige Bildlichkeit, die dem Gedicht W. S. Merwins gerecht wird, bevor überhaupt der erste Vers erklingt.

Was dann folgt, wirkt einfach, auf den ersten Blick vielleicht sogar etwas uninspiriert. Ein Gedicht über das Abspielen von Schallplatten, ins Bild gesetzt durch sich drehendes Vinyl. Aber da ist natürlich mehr; viel mehr.

Evan Holm ist nicht in erster Linie als Filmemacher bekannt, sondern als Installations- und Medienkünstler. Vor ein paar Jahren entwickelte er seine Installation *Submerged Turntables* mit der sich Schallplatten unter Wasser, in einem kleinen Bassin, abspielen lassen. Dafür lagerte er u. a. sämtliche elektronischen Bauteile des Plattenspielers auf eine über dem Bassin stehende Baumskulptur aus. Auf seiner Website erklärt Holm zu seinem Werk: »There will be a time when all tracings of human culture will dissolve back into the soil under the slow crush of the unfolding universe. The pool, black and depthless, represents loss, represents mystery and represents the collective subconscious of the human race. By placing these records underneath the dark and obscure surface of the pool, I am enacting a small moment of remorse towards this

loss.« Keine Frage – Holms Unterwasserplattenspieler ist ein Kunstwerk für das Anthropozän, das Zeitalter der Menschen, unsere Gegenwart.

Die Frage, was von uns als Menschheit bleiben wird, ist im Grunde eine sinnlose, da es nach dem Anthropozän keinen Richter und keine Antwort geben wird. Dennoch ist es eine Frage, die sich nicht abschütteln lässt und die ihren (ästhetischen) Reiz auch dadurch aufrecht erhält, dass sie immer eine gewissen Apokalyptik impliziert. So auch in der Altersstimme des Dichter W. S. Merwin, der nach dem kurzen Prolog mit antiken Sound anhebt – *There was an age where you played records/ with ordinary steel needles which grew blunt.* Man fühlt sich unweigerlich an den alten Johnny Cash erinnert, in dessen Spätwerk immer etwas Biblisches und damit Endzeitliches mitschwingt. *There'll be a golden ladder reaching down./ When the man comes around. … The whirlwind is in the thorn tree./ It's hard for thee to kick against the pricks.* Und dass es in Merwins Gedicht nun unbedingt die ›Frucht‹ eines Dornbusches sein muss, die Beethoven, einen Höhepunkt der Kultur, zum Klingen bringt, ist natürlich kein Zufall.

William Stanley Merwin, zweimaliger Pulitzer-Preisträger und Poet Laureate der USA, war schon früh vor allem an mythischen und mythologischen Stoffen interessiert. Seit den 1970er Jahren lebt auf Hawaii und ist dort auch als Gärtner und Umweltaktivist tätig. In seinem Spätwerk, ist zu lesen, kommt der Natur »besondere Aufmerksamkeit« zu. Zu diesem Spätwerk zählt auch das Gedicht Antique Sound, dass 2014 im Band *The Moon Before Morning* erschien. Natürlich keine Naturlyrik, sondern ein Gedicht, in dem sich mehrere Ebenen von Erfahrung, Erinnerung und Betrachtungen ineinander verschalten, so wie sich Evan Holms Installation mit dem Text zu einem Film verbindet.

Ein Film, der letztlich mit dem Einsatz einfachster Mittel auskommt. Standbilder oder Fotos unter einer leichten Wellenbewegung von Wasser illustrieren eine Erinnerung, der Vogelgesang im Unterholz setzt ein, wenn Merwin ihn anspricht. Eine etwas unpassende Eule, die als Symboltier und Attribut Athenes und Minervas zwar keine ganz neue Ebene in den Film einbringen kann, sich aber assoziativ einfügt in Merwins Predigt über die bzw. aus den alten Zeiten, als die Natur im Gleichgewicht war, alles seinen Platz hatte und die Stimmen der Dichter in Büchern und analogen Tonmedien gespeichert waren.

Zweige sind zu sehen, ein Junge in auffallend roter Jacke, der in den Zweigen von Holms Installation nach einem passenden Dorn zu suchen scheint. Dass er fündig geworden ist, weiß der Zuschauer spätestens dann, wenn der Tonarm des Plattenspielers sich ins flache Wasser senkt und Beethoven erklingt. Begleitet vom Rauschen und Knacken, das nur noch Audiophile, Zeitzeugen und Hipster in Verzückung versetzt. Ein gewisses Pathos gegen Ende sei diesem Text ebenso verziehen wie Holms verblasste Lilie, die etwas zu viel des Guten ist. Der Abgesangscharakter scheint auch daher etwas unpassend, da Holm seine Submerged *Turntables* als optimistische Skulptur bezeichnet: »… for just after that moment of submergence; tone, melody and ultimately song is pulled back out of the pool, past the veil of the subconscious, out from under the crush of time, and back into a living and breathing realm. When I perform with this sculpture, I am honoring and celebrating all the musicians, all the artists that have helped to build our human culture.«

Und dennoch, dass diese Kultur, unsere Zivilisation nicht ewig sein wird, dessen sind wir uns im Anthropozän bewusster denn je. *Since to improvement* könnte man etwas ironisch mit Merwin antworten. Immerhin wird es in Holms Film an dieser Stelle zappenduster. Und k urz darauf wieder hell. Das Rauschen und Knacken der Plattenspieler gibt es noch, das der 56k Modems schon wieder nicht mehr. Aber Dornenbüsche werden auch dann noch wachsen, wenn versteinerte iPads niemandem mehr etwas zu sagen haben.

W. S. Merwin

Antiker Sound

Es gab eine Zeit in der man Schallplatten abspielte
mit gewöhnlichen Stahlnadeln die stumpf wurden
und die Rillen zerkratzten oder mit teureren
Stylus-Nadeln aus Wolfram oder Diamant
die die Platten abnutzten und die Musik verblassen ließ
aber ein Freund und ich waren davon überzeugt
dass ein trockener Dorn vom richtigen Busch das Beste war
und ich wusste wo man ihn fand gleich links
vom Kingston Pike in der flachen Senke
die mal ein Wald war und zugewuchert
mit struppigem Unterholz belebt
von einem irdischen Chor aus Grillen Amseln Finken
Krähen Eichelhähern dem Atmen von Wühlmäusen
Waschbären
Kaninchen Füchsen dem Windhauch im Dickicht
die Dornenbüsche summten einen hohen Vielklang
das alles ist längst dem Fortschritt gewichen aber als
diese feine Dissonanz noch im Einklang war fuhren wir
mit den Rädern dort hinaus um trockene Zweige zu holen
Dornen zu pflücken und wir brachten die Ernte ein
und hörten Beethovens Rasumovsky Quartette
vom Ende eines Dorns erklingen

Übers. v. Mario Osterland

4. festival

RÜCKSCHAU: ZEBRA Poetry Film Festival in Münster 2016

Annelyse Gelman

Foto: Dirk Skiba

Making Space
A reflection on the 2016 ZEBRA Poetry Film Festival in Münster, Germany

Though the intersection of poetry and film has a long history and has recently surged in popularity, making poetry-films is sometimes an isolating experience for me.

Cities large and small often have thriving poetry scenes (particularly for spoken word), but poetry-films tend to slip through the cracks – partly because mutable art (attending a performance) seems inherently more engaging than immutable art (watching a movie), and partly because Americans like me just aren't reading much poetry.* Most people (American and German alike) have no idea what a poetry-film is. Their confusion runs so deep that I've taken to explaining poetry-film, somewhat facetiously, as »like music video, but for a poem instead of a song.« This is both a weakness and strength of the medium: its underdog status means that it receives less public recognition and support, but it also refuses convention more readily than other disciplines (though there are certainly tropes, which I'll talk about in a minute). If nobody understands what you mean when you say »poetry-film,« you're free to redefine the term at will.

* See Christopher Ingraham: Poetry is going extinct, government data show, *The Washington Post* (April, 24 2015).

The ZEBRA Poetry Film Festival changed all of this for me. As a first-time attendee, I was blown away by the sheer number of poetry-films available – so many that, with more than 80 films screened back-to-back in just 3 days, I found myself oversaturated, unable to even view them all. At ZEBRA, I felt for the first time like I truly belonged to a community of creators – a rich, diverse group of artists with all kinds of backgrounds and aesthetic sensibilities. There were experimental animations, pristine digital renderings, shaky handheld films; films with fully fleshed-out characters or no human subject at all; French, English, Dutch, German, Lao, Afrikaans. The festival, in short,

made space for poetry-films, and, in doing so, made space for me – both as an artist and as a member of the audience. These films made me fall in love, hold my breath, roll my eyes, clench my hands into fists, squirm with discomfort, laugh – exactly as it should be.

Although there are no strict rules for what constitutes a poetry-film, many of the films employed similar strategies to merge poem and film. Voiceover, for example, is by no means a ›requirement‹ of poetry-film, but almost every film in the festival utilized it effectively as the central means of communicating the poem. Some attempts to defy or toy with this tendency worked well – *Hail the Bodhisattva of Collected Junk*, for example, featured intertitles, a colorful cast of lip-syncing Taiwanese friends, and a hilarious series of static-camera shots that almost seemed to place the titular song-poem into the mouth of whatever subject happened to be on-screen (a gyrating bird, a defecating dog, a child crying in a bathtub).

Another film, *Kaspar Hauser Lied* (Kaspar Hauser Song), took the viewer through a labyrinth of imposing grey walls, ultimately revealing them as the surfaces of three-dimensional letters on a tombstone – an unexpected, and delightful, turn.

Others, such as a gorgeous animated film with a score but no text at all (neither integrated, nor spoken, nor as voiceover), seemed to fall flat, making the poem itself feel like an afterthought: if the poem isn't necessary to the film, can we really call it a poetry-film? Another aesthetic tendency: a deep, droning score. At one point a technical error (possibly a partly unplugged AUX cable?) produced a bassy electronic hum during the introduction to a screening, and an audience member next to me joked, »The poetry-film has started!« These tropes never undermined their films, and I employ them frequently in my own work. That said, it would be interesting to feature more poetry-films that explore text through means other than voiceover, with scores and Foley that are more in dialogue with the poem, rather than simply undergirding it.

The success of these poetry-films relies in part on a delicate balance between satisfying and defying the audience's expectations. A film can fail to satisfy if it's too obvious, too predictable, but also if the connection between film and poem feels too tenuous and arbitrary. On the former end of the spectrum, a filmic adaptation of *The Song of the Wandering Aengus* left me cold. Though beautifully rendered in colorful, lively animation – I loved the POV shot from the inside of a trout, berrylike, glowing – the imagery overall tracked far too precisely to that in the poem, culminating in a literal illustration of the poem's final lines: »And pluck till time and times are done, / The silver apples of the moon, / The golden apples of the sun.«

The literal image of a tree with silver and gold apples not only failed to augment these lines for me – it actually seemed to rob them of their metaphorical power. Yeats' metaphor works through suggestion, conveying an equivalence that seems to vibrate across the senses (»moon« and »sun« are highly visual, tied together by spatial location, temporality, and light, whereas »apples« evokes touch, taste, and smell). It brings together the heavy, fraught »poetic« with the ordinary, mundane fruit. Its repetition closes the gap between two vastly different scales (the cyclical movement of celestial bodies, and nature's cycle of growth and decay), reminding me of my own human complicity in these cycles. Seeing this language depicted literally, though, hollows it. I neither need nor want to see the tree, the apples.

Similarly, Yeats' lines »And when white moths were on the wing, / And moth-like stars were flickering out« summon a multimodal response from me as a reader: simultaneously, I'm struck by the ›i‹ and ›o‹ shapes, the softness of the w-sounds punctuated by the firelike crackle of »flickering,« the harmony between the visual instability of a wing (fanlike when opened, almost invisible when closed) and a star (flickering or, perhaps, only visible in one's peripheral vision – we want to look at the moth, but we also want to look away, so that we might see it better). I think part of the work of these lines is directly dependent on their *indefinite* nature – they suggest and evoke *possibilities* for ways of hearing or reading or imagining, without making demands. In other words, they *make space* for me as a reader. But by visually rendering moths flying up into the sky, *Aengus* the poetry-film collapses these possibilities, this multimodal experience, into a single specific rendering, that drastically narrows the space I have to maneuver as a reader/viewer. It's suddenly not *moths*, it's *these particular moths that you see before you on the screen*.

This type of illustration or depiction is sometimes necessary, and, moreover, can sometimes be incredibly powerful – the shot of deer to accompany Snyder's »The deer paths straight up« in Nick Jordan's *Off the Trail*, for instance, felt grounding and almost magical to me. In the case of *Aengus*, though, this literalism had the effect of forcing me out of the film – making me a witness, not a participant. It's not unlike the shock of watching the movie adaptation of a favorite book and seeing the protagonist portrayed by a particular actor. You suddenly can't imagine the character any other way – some space has been narrowed, something has been lost. *Aengus* does seem like a film that would make the Yeats accessible or digestible to people who might not otherwise delve deeply into the text itself, but I worry that these film-only viewers will feel as though they ›understand‹ the poem too well after just a single viewing, and can neatly file it away. Personally, I prefer films

that leave me with more questions than answers – films that I can explore but not explain.

In contrast, sometimes this type of specificity can evoke an image that actually invites the viewer into a poem, *creating* space instead of collapsing it. The poetry-film for John Ashbery's *Steel and Air* accomplished this beautifully. Even the simple transformation of »steel and air« from bridge (the poem is engraved on the Irene Hixon Whitney Bridge in Minneapolis) to vending machine (which, in the film, dispenses experiences that might be – but don't have to be – memories) invites the viewer to imagine, to postulate. The film itself felt like steel and air to me: a firm architectural space that transforms, but doesn't block, the light; a space you can enter and investigate. There's a boldness to the imagery in the film that confronts a fear I think prevents many people from reading poetry in the first place: the fear of *reading the poem wrong*. *Steel and Air* doesn't pretend to be the definitive or ›correct‹ interpretation of the Ashbery; it feels playful and sensual; it *makes space*.

How can we make space for each other, both as filmmakers in a community of filmmakers and as artists hoping to invite the audience into our work, rather than just placing it before them? ZEBRA offers some solutions: make films available to the public; invite the filmmakers to talk about them and answer questions; find trusted curators to put together folios of films that will expand the medium's possibilities. I left ZEBRA feeling inspired, with my notions of what constitutes a poetry-film (or a good poetry-film) considerably shaken.

Having said that, I want to close by echoing the words of one of the three festival jurors, Marc Neys: »The jury missed the not-so-perfect films. We missed the loner with the camera and the crazy idea. We often missed a strong poetic involvement. Brilliant technique, fantastic visuals, strong sounds and music, moving performances and lovely creatures do not always make up for the lack of a poetic experience.« This »poetic experience« is, to cannibalize Mark's words, the experience of having space made for us as viewers. You can feel it when you engage with any piece of art: do you feel liberated to explore, to venture? Or do you feel boxed-in? A poetry-film that makes bold aesthetic choices, no matter their direction, feels like an invitation. It's generous. These films, by being boldly themselves – regardless of technical ›skill,‹ regardless of aesthetic stance – liberate the viewer by embodying their own liberation. They make us feel that there is no rule, no convention – just space, and enough of it for everyone.

RÜCKSCHAU: 2. Weimarer Poetryfilmpreis
Die Wettbewerbsfilme

NUMBERS
Regie: Maciej Piatek
Text: Lucy English
3:45 min
GB 2016

Numbers (Zahlen) ist der zweite Kurzfilm von Maciej Piatek, der in Zusammenarbeit mit der in Bristol lebenden Dichterin Lucy English entstand. Der Film ist zugleich Teil von Lucy's PhD-Projekt *The Book of Hours* (Das Stundenbuch). Numbers is the second short film made in collaboration with Bristol based writer and poet Lucy English. The film is part of Lucy's Phd project called *The Book of Hours*.

DICTIONARY ILLUSTRATIONS
Animation: Marie Craven
Text: Sarah Sloat
2:13 min
Australien 2016

»Auf der Suche nach einem Wort, blättere ich durch Wörterbuch-Illustrationen« … so beginnt das Gedicht von Sarah Sloat's – eine Hymne an die Neugier und die kindliche Verwunderung. Der Film zeigt animierte Illustrationen aus der *Brockhaus-Efron-Enzyklopädie* (1890–1907), die sich zur minimalistischen Musik von Podington Bear und der Stimme von DM, einem Grundschulschüler, bewegen. »Searching for a word, I set off browsing the dictionary illustrations« … so begins Sarah Sloat's poem, a hymn to curiosity and child-like wonderment. Illustrations from the *Brockhaus Efron Encyclopedic Dictionary* (1890–1907) are animated in quick-time to the minimal rhythms of Podington Bear's music and the voice of DM, a grade-school student.

CITY IN THE MIST (STAD IN DIE MIS)
Animation: Jac & Wessel Hamman
Text: D. J. Opperman
2:33 min
Südafrika 2016

Ein Mann vom Land erfährt die Stadt als feindliches Tier. Der Film entstand im Rahmen von *Filmverse 2*, einem südafrikanischen Projekt, das zur Förderung von Animationsfilmen dient, welche Afrikaans-Gedichte verfilmen. A man with a rural background experiences the city as a hostile animal. Part of *Filmverse 2*, a South African Animation project which has been set up in order to develop and support poetry films in Afrikaans.

METAMORPHOSIS
Regie: Marc Neys
Text: Sophie Reyer
3:42 min
Belgien 2017

Dinge, die wir nicht werden wollen. Dinge, die wir werden. Veränderungen und Wechsel im Leben kommen und gehen … Things we don't want to become. Things we become. Changes and shifts in life come and go …

STANDARD TIME
Regie: Hanna Slak u. Lena Reinhold
Text: Daniela Seel
3:00 min
D 2017

Der experimentelle Kurzfilm basiert auf einem Gedicht von Daniela Seel und spielt mit verschiedenen Klang-, Bild- und Sinnebenen. A short experimental film based on a poem by Daniela Seel which plays with different layers of sound, image and meaning.

CHAMADA GERAL

Regie: Manuel Vilarinho
Text: Mário Henrique Leiria
3:20 min
Portugal 2015

Achtung an alle! Ein Mann läuft frei herum.
Heads up! A man walks free.

LONG RONG SONG

Regie u. Text: Ottar Ormstad
5:26 min
Norwegen 2015

Ormstads konstruierte Sprachdichtung wird vom Autor selbst zu Mashtalirs pulsierender Musik gelesen und im digitalen Raum verortet, die manchmal geordnet, manchmal chaotisch erscheinen und immer im Wandel sind. Projected on a set in digital space which at times seems in order, then appears chaotic and always in flux, Ormstad's conceptual language poetry is exposed and read by the author while performing to Mashtalirs pulsating music.

BESCHREIBUNG MEINER ECKE
(DESCRIPTION OF MY CORNER)

Regie: Rika Tarigan
Text: Hubert Schirneck
1:58 min
D 2017

Auf der Grundlage des 9. Abschnitts von Hubert Schirnecks poetischer Skizze über die Stadt Weimar *Beschreibung einer Ecke* versucht die Regisseurin, das Klischee des Alltags und die persönliche Krise, die durch die ständige Präsenz von Leere in jeder Ecke jeder Stadt hervorgerufen wird, auf eine Art zu behandeln, die keine Bedeutung hat. Based on the 9th paragraph of Hubert Schirneck's poetry / word sketches about the city of Weimar *Beschreibung einer Ecke*, the director aims to animate the cliche of daily life in a non-sense manner and the personal crisis of the constant presence of emptiness in every side of every town.

CONTEMPLATION IS WATCHING

Animation: Susanne Wiegner
Text: Robert Lax
6:08 min
D 2016

Eine gelbe Straßenlaterne ist der Ausgangspunkt für eine Reise durch das Reich der Phantasie. Der Film basiert auf einem Gedicht von Robert Lax und auf seiner typischen vertikalen Schrift, mit der er seine Leser zur Langsamkeit und Kontemplation zwingt. Der Film greift außerdem Elemente aus Lax's Biographie auf. A yellow street lamp is the initial point for a journey through the realm of imagination. The film is based on a poem by Robert Lax and on his typical vertical typeface, that he used forces the reader to slowness and contemplation. The film gives also some hints to Lax's biography.

IMMERGRÜN (EVERGREEN)

Animation: Juliane Franke
Text: Anne Oltscher
5:00 min
D 2017

Ein Ort, an dem sich die Wirklichkeit langsamer bewegt, wenn man ausblenden kann, daß sich die Dinge außerhalb stetig ändern. Ich werde dort bleiben, bis es sich nicht mehr nach Flucht anfühlt. A place where reality moves more slowly, where we are able to black out that the objects beyond are in a constant state of change. I shall remain there until it no longer feels like fleeing.

THE LAST TIME

Regie u. Text: Christine Hooper
3:50 min
GB 2016

Der Kampf einer Frau, die Flamme der Liebe auszudrücken. One woman's struggle to stub out love's flame.

HOW TO MAKE THE GIRL – HOW TO MAKE THE MAKER

Regie: Ann Prim
Text: Dessa Wander
4:12 min
USA 2016

Ein kurzer Blick auf die Tyrannei der Schönheit – inspiriert von Lehrgedichten der Spoken-Word-Künstlerin DESSA. A brief glimpse at the tyranny of beauty – inspired by a series of instructional poems by the spoken word artist DESSA.

HERE WE GO HERE WE GO HERE WE GO

Regie: Roxana Vilk
Text: Rab Wilson
3:03 min
GB 2014

Der Poesiefilm von Roxana Vilk entstand in Zusammenarbeit mit dem schottischen Dichter Rab Wilson und basiert auf einem Gedicht, das die Schließung der Kohlebergwerke in Schottland in den 1980er Jahren behandelt. Diese führte nicht nur zu einem Verlust von Arbeitsplätzen und zahlreichen Streiks und Protesten, sondern machte auch ganze Städte zu Geisterstädten. A poetry film by Roxana Vilk made with the scottish poet Rab Wilson, based on his poem which explores the closing down of the coal mines in Scotland in the 1980's. They led to wide spread job loss and, as a consequence, to strikes and protests and turned entire cities into ghost towns.

HEARTBREAK

Regie: Dave Tynan
Text: Emmet Kirwan
6:51 min
Irland 2017

Heartbreak erzählt die Geschichte einer jungen Schülerin (Jordanne Jones), die schon als Teenager schwanger wird und ihren Sohn in einem Klima gesellschaftlicher Diskriminierung großziehen muss. Heartbreak, written by Emmet Kirwan and directed by Dave Tynan, tells the story of a young schoolgirl (Jordanne Jones) from her teenage pregnancy to raising her son in modern Ireland.

SPREE

Regie: Martin Kelly, Ian McBryde
Text: Ian McBryde
1:35 min
Australien 2017

Spree war ursprünglich ein Gedicht des in Kanada geborenen, doch seit langem in Australien lebenden Autors Ian McBryde. Martin Kelley hat es in einem ›Videopoem‹ adaptiert. Spree was orginally a page poem by Canadian-born, Australian based, Ian McBryde. Videographer Mike Kelley turned it int o a video poem.

HAIL THE BODHISATTVA OF COLLECTED JUNK

Regie: Ye Mimi
Text: Yin Ni
6:15 min
Taiwan 2015

Dieses experimentelle Musikvideo basiert auf einem Gedicht, das ein Stück Taiwanesischer Kultur zugleich ironisiert und feiert. Das Gedicht bezieht sich auf den Ausruf lokaler Lumpensammler, die immer wieder »Verkaufen sie an mich!« rufen, wenn sie von Haus zu Haus gehen, um nach unerwünschten Haushaltsgegenständen wie Schrott, Werkzeugen oder elektronischen Geräten zu suchen. This experimental music video is based on a poem that both satirizes and celebrates local culture in Taiwan. Hail the Bodhisattva of Collected Junk, the title of both the song and the poem, is a play on the Buddhist phrase »Hail the Bodhisattva Guanyin, the Goddess of Mercy.« The poem refers to local junk vendors who repeatedly call out »sell them to me« as they walk from neighborhood to neighborhood looking for unwanted household items, like scrap metal, tools and electronics.

back:up
Weimarer
Poetryfilm
preis

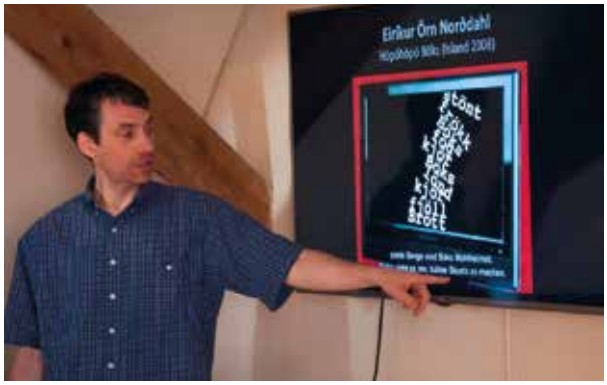


Bild 1.

Bild 2.

Bild 3.

Bild 4.

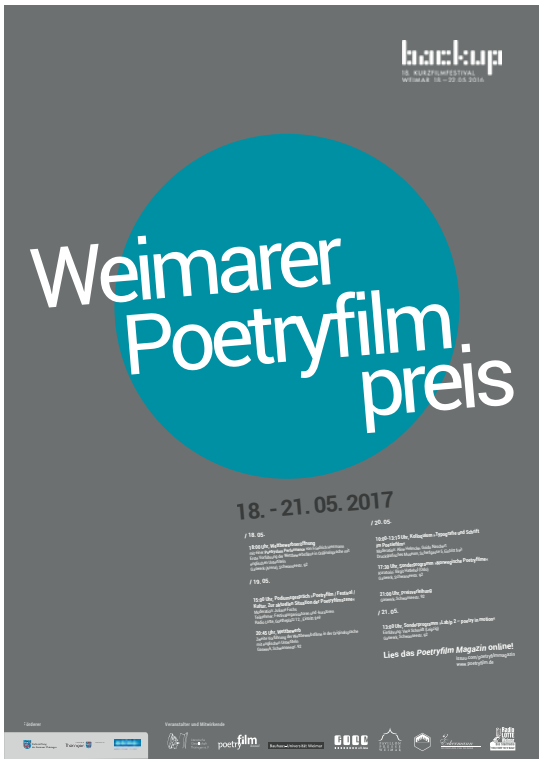


Bild 5.

Bild 6.

Bild 7.

Bild 8.

Bild 9

Bild 1. Thomas Zandelgiacomo Del Bel
Bild 2. Gruppenfoto vor dem Druckgrafischen Museum
Bild 3. Auditorium beim Colloquium
Bild 4. In der Eckermann Buchhandlung
Bild 5. Offizielles Plakat
Bild 6. Aline Helmcke, Vera Schmidt, Cathy de Haan
Bild 7. Das Team des Weimarer Poetryfilmpreises und seine Gäste
Bild 8. Ebele Okoye, Dave Bonta, Christine Stenzer
Bild 9. Im Kino

Fotos: Ana María Vallejo und Sandra Reyes

Die Sonderprogramme

lab/p 2 – poetry in motion

lab/p – poetry in motion 2 – Über das Ankommen …
ist die zweite Edition des international erfolgreichen Projekts des Leipziger Vereins OSTPOL.

›Ankommen‹ hat viele Facetten – am Anfang steht die Sehnsucht – sei es, mit einem klaren Ziel vor Augen – sei es, Suche nach Orientierung – manchmal als ein privater innerlicher Prozeß und doch oft als die existenzielle Frage nach dem Überleben auf der Flucht … doch immer ist es eine Grenzüberschreitung.

Die AutorInnen und FilmemacherInnen von *lab/p – poetry in motion 2* gehen ästhetisch über alle Grenzen und präsentieren ihre persönliche Interpretation des Ankommens.

lab p – poetry in motion 2 zeigt aufregende und unbequeme Filme. Kennt keine Tabus und geht auch dahin, wo es weh tut.

Ebenso provokante wie poetische Diskurse über Träume, Trauer und Gewalt zwischen gestern, heute und morgen.

Ein Spiel mit den Regeln des Raumes und der Rhythmen. Bilder und Texte ohne das Korsett von Grammatik und klassischer Filmdramaturgie.

Das grenzüberschreitende interdisziplinäre Arbeiten ist die spannendste Perspektive des zeitgenössischen Kinos: Dokumentarisches und fiktionales Erzählen mischen sich, die Arbeit mit LaiendarstellerInnen steht parallel zu der mit professionellen SchauspielerInnen, Animation, Archivmaterial und inszenierte Szenen werden miteinander verwoben …

Poetry Film ist weit mehr als ›verfilmtes Gedicht‹: In einem interdisziplinären Dialog arbeiteten die Teams von *lab/p – poetry in motion 2* – jenseits der traditionellen Rollenverteilung

SCHARNIERE / HINGE
Deutschland 2017 | 9:00 min
von Jonathan-David Wedler & Magdalena Kotzurek

Wer erinnert sich noch an die Ticks, die man als Kind hatte? Erinnern sich Erwachsene daran, wie Ticks mit Ängsten und Zwängen verbunden sein konnten? Oder … hat man das vielleicht nie abgelegt? Who can remember the ticks we had as children? Do adults remember how ticks could be linked to fears and constraints? Or … have we never discarded them?

DER BOTANIKER / THE BOTANIST
Deutschland 2017 | 17:00 min
von Justine Bauer & André Patten

Emma trägt Louis Féraud, Smartphone und ein Bonbonglas. Alle anderen Bademäntel und einen Affen. Emma wears Louis Féraud and carries a smartphone and a candy jar. The others wear bathrobes and hold a monkey.

IMMERGRÜN / EVERGREEN
Deutschland 2017 | 5:00 min
von Juliane Franke & Anne Oltscher

Ein Ort, an dem sich die Wirklichkeit langsamer bewegt, wenn man ausblenden kann, dass sich die Dinge außerhalb stetig ändern. Ich werde dort bleiben, bis es sich nicht mehr nach Flucht anfühlt. Evergreen – A place where reality moves more slowly, where we are able to black out that the objects beyond are in a constant state of change. I shall remain there until it no longer feels like fleeing.

WIE / LIKE
Deutschland 2017 | 5:00 min
von Andrea Rüthel & Susanna Berivan

Lerne die Sprache, die ich gelernt habe. Imitiere mir nach. Learn the language that I have learned. Imitate after me.

von DrehbuchautorIn und RegisseurIn – auf Augenhöhe in ehrlichen kooperativen Prozessen zusammen. Bewusst wurde die Kontrolle über das jeweilige persönliche Sujet abgegeben, sich aufeinander eingelassen und gemeinsam Worte und Bilder gefunden.

Künstlerisch beraten wurden die in Mitteldeutschland arbeitenden KünstlerInnen mit familiärem Hintergrund aus den Niederlanden, Österreich, Polen, Portugal, Russland, Vietnam und Deutschland von den Mentorinnen Cathy de Haan, Aline Helmcke, Franka Sachse und Vera Schmidt. Entstanden sind so acht spannende Kurzfilme, die einen Einblick in die aktuelle poetische Literatur und Ästhetik des Experimentalfilms geben.

lab/p – poetry in motion 2 – Über das Ankommen … ist ein Projekt von OSTPOL e. V. Verein zur Förderung Internationaler Kulturprojekte, Leipzig. Partner sind die Bauhaus-Universität Weimar, das Bauhaus Film-Institut und das Deutsche Literaturinstitut Leipzig; Universität Leipzig. Gefördert durch: Mitteldeutsche Medienförderung (MDM) und Sächsische Landeszentrale für privaten Rundfunk und neue Medien (SLM). Weitere Informationen unter: www.ostpol-leipzig.de | https://www.facebook.com/ostpol.leipzig

PARADIES MIT LAUBE / PARADISE WITH PAVILION

Deutschland 2017 | 4:00 min
von Sandra Barth & Anna Schöning

Der Garten und das Paradies. Sie teilen sich die Wurzeln: etymologisch den Zaun, im weiteren Sinne die Sehnsucht und die Hoffnung. Der Schrebergarten: gestaltet. Das Jenseits: ausgemalt. Der Gärtner: ein Künstler. Der Künstler: schaffend. Der Fleischer? macht seinen Job. Garden and paradise. Both share the same roots: etymologically the fence, in a wider sense aspiration and hope. The allotment garden: designed. The afterworld: coloured. The gardener: an artist. The artist: originating. The butcher? is doing his job.

Go.STOP.Gone

Deutschland 2017 | 9:00 min
Von Annegret Ehrhardt & Linda Achberger

HALT! Stehenbleiben! Ganz ruhig sein – Das aber nicht gut können – Gleich weiter müssen – Und wohin? Wann ist die richtige Zeit für den richtigen Ort? Und wo ist das überhaupt? Muss man denn unterwegs sein, um anzukommen? Eine fortwährende Suche. Und wonach? Gut, dann los! Stop! Freeze! Being quiet-but not being good at this-whilst being called away-and where? When is the right time for the right place? And where is that place anyway? Do I have to be on the move to reach that place? A continuous search – and for what? Alright, then let's be gone!

A | C | G | T

Deutschland 2017 | 5:00 min
von Nick Teplov & Katia Sophia Ditzler

Man sucht seit alters her nach der Ursprache, doch vielleicht ist diese Sprache ein Teil von uns: unser Gencode. Jeder Mensch ist nur eine Teilartikulation. Wir sind keine Adressat*innen, wir sind die Botschaft. From time immemorial we have sought the protolanguage, yet perhaps this language is part of us – of our genetic code. With each person merely being a partial articulation. We are not the recipients, we are the message.

WOMEN FEEDING MACHINES

Deutschland 2017 | 6:00 min
von Charlotte Eifler & Hieu Hoang

Eine Frau mit Kopfhörern speist Sätze aus Social-Media in ein Smartphone. Sie spricht sie in den historischen Raum hinein, zu dienstleistenden Telefonoperatorinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Emotionale Arbeit an der Schnittstelle zu Technologie, Affekte und Wissen. A woman with headphones feeds a smartphone with social media content. She speaks into the historic space to switchboard operators from the beginning of the 20th century. Emotional labour at the interface of technology, affects and knowlegde.

Norwegische Poesiefilme

In den vergangenen zehn Jahren hat Norwegen einen Boom zeitgenössischer Poesiefilme erlebt. Durch die Arbeit zahlreicher Animatoren und anderer Filmemacher ist das Land zu einer festen Größe in der Poesiefilmwelt geworden.

Das Screening wurde von Birgit Hatlehol kuratiert. Sie ist Gründerin und Festivaldirektorin des Osloer Internationalen Poesiefestivals und Oslo Poesi Film – ein Festival der digitalen, visuellen und performativen Poesie und die größte Veranstaltung seiner Art in den nordischen Ländern.

Erkjenning / Recognition

Vidar Dahl, Joran Wærdahl
Norwegen 2011
3:00 min

Ein ganz gewöhnlicher Mittwoch. Ein Leben im Stillstand. Vergessene Erinnerungen und ein Erlebnis von großer Tragweite. An ordinary Wednesday. Life stands still. Forgotten memories and an experience of great significance.

mooon

Ottar Ormstad
Norwegen 2015
4:43 min

mooon (2015) ist ein weiteres Werk des norwegischen Dichters Ottar Ormstad. Erneut wird der Zuschauer mit Buchstaben-Teppichen und einem gelben Y konfrontiert, mit dem sich Ormstad identifiziert. *mooon* basiert auf Live-Videoaufnahmen, die während Reisen in Dänemark, Schweden, Norwegen, Island, Vilnius und Berlin im Jahr 2014 auf einem Samsung S4 aufgenommen wurden. Das Video kann als eine Dokumentation der Suche nach Wasser auf dem Mond gesehen werden. Ormstad setzt auch sein mehrsprachiges Projekt mit Worten aus verschiedenen Sprachen fort – absichtlich ohne Übersetzung. *mooon* (2015) is another work by Norwegian concrete poet Ottar Ormstad. Here again viewers encounter letter-carpets and a yellow y Ormstad identifies with. *mooon* is based on live video footage shot on a Samsung S4 during travels in Denmark, Sweden, Norway, Iceland, Vilnius and Berlin in 2014. The video may be seen as a research for documenting water on the mooon. Ormstad also continues his multi-lingual project using words from different languages intentionally without translation.

For many years Ottar Ormstad was the only artist working within the field of digital and visual poetry. For the past ten years we've seen a boom in contemporary poetry film where animators and other filmmakers have put Norway on the map when it comes to contemporary poetry films.

The screening was curated by Birgit Hatlehol. She is the founder and Festival Director of Oslo international poetry festival and Oslo Poesi film – a festival of digital, visual and performative poetry – the largest event of its kind in the Nordic countries.

Byttedagen / Changing hands

Vidar Dahl, Jøran Wærdahl
Norwegen 2013
4:24 min

Es ist ein Sonntagsabendritual. Väter, die von ihren Familien getrennt sind, eine Reisetasche in einer Hand, ein Kind in der anderen. Sie sind auf dem Weg zur Übergabe. Ein zurückhaltender und poetischer Kurzfilm über die gemischten Gefühle kurz vor dem Ende des Papa-Wochenendes. It's a Sunday evening ritual. Fathers who live apart from their families, a travel bag in one hand, a child holding the other. They're on their way to the handoff. A restrained and poetic short film about the mixed feelings shortly before the end of the Daddy weekend.

It Was Mine

Kajsa Næss
Norwegen 2015
7:53 min

Gibt es wirklich so etwas wie Zufall? R. streift durch die Buchhandlungen auf der Suche nach einem bemerkenswerten Buch, das er lesen möchte. Er findet es endlich auf unerwartete Weise. Eine spielerische und unkonventionelle Reflexion über die überraschenden Momente, wo man das Gefühl bekommt, dass alles irgendwie miteinander zusammenhängt. Der Film basiert auf einer Kurzgeschichte von Paul Auster. Is there really such a thing as coincidence? R. is scouring bookstore after bookstore in search of a remarkable book that he yearns to read. He finally finds it in the most unexpected way. A playful and offbeat reflection on the surprising moments where you get the feeling that everything is somehow connected. Based on a short story by Paul Auster.

Sa mor / Mother said

Lise Fearnley, Kajsa Næss
Norwegen 1999
2:12 min

Wem wollen Sie gefallen, Ihrer Mutter oder einem Ameisenhaufen? Whom would you like, your mother or an anthill?

Bøygen

Kristian Pedersen
Norwegen 2016
5:50 min

Peer Gynt: Wer bist du?
Der Junge: Ich selbst. Kannst du dasselbe sagen?
Der Boyg ist die Stimme, in der das Flüstern herumgeht und dich daran hindert, sich selbst zu stellen und den Fortschritt und die Initiative zu ersticken. Ein sechsminütiger visueller und musikalischer Remix von Ibsens Peer Gynt, Norwegischer Folklore, Edvard Griegs Komposition, lähmende Panikattacken und The Great Boyg selbst, der uns alle finden wird.
Peer Gynt: Who are you?
The Boyg: Myself. Can you say the same?
The Boyg is the voice within that whispers go around, preventing you from facing yourself, suffocating progress and initiative. A six minute visual and musical remix of Ibsens Peer Gynt, Norwegian Folklore, Edvard Griegs composition, paralyzing panic attacks and The Great Boyg itself who finds us all.

Joshua Schößler

Weiter geht's!
Beobachtungen zum 2. Weimarer Poetryfilmpreis

Die Jury 2017: Ebele Okoye, Stefan Petermann und Dave Bonta.

Der Weimarer Poetryfilmpreis, ausgerichtet von der Literarischen Gesellschaft Thüringen e. V. in Kooperation mit dem backup_festival der Bauhaus-Universität Weimar, ging dieses Jahr in die zweite Runde. Das ist keine Selbstverständlichkeit.

Dave Bonta, Betreiber der Poetryfilmplattform *movingpoems.com* und einer der diesjährigen Juroren, klärt bei der Podiumsdiskussion über die strukturellen Probleme der Poetryfilmszene auf: Auf der einen Seite sei es schwierig, die über den Erdball verteilte Szene lokal zu vernetzen. Andererseits hapert es vielerorts an den finanziellen Rahmenbedingungen. So haben es beispielsweise in den USA Festivals oder Preise, die sich gezielt an den Poetryfilm richten, besonders schwer, sich zu etablieren, da eine Finanzierung von staatlicher Seite entfällt.

Ebele Okoye, ebenfalls Jurymitglied, ergänzt, dass solche Veranstaltungen auch in Deutschland schnell wieder von der Bildfläche verschwinden oder als Anhängsel eines größeren Kurzfilmfestivals auftreten. Im Rahmen von Kurzfilmfestivals jedoch stellen sich Fragen bezüglich der Abgrenzung und des eigenen Selbstverständnisses des Poesiefilms. Gleichzeitig sind

Standard Time

solche Veranstaltungen wichtig, um die global agierende Szene zusammenzubringen und den Poetryfilm einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Insofern kann man den diesjährigen Weimarer Poetryfilmpreis als gelungen bezeichnen. Das erste Screening fand bei lauschiger Atmosphäre im Gaswerk statt und zeichnete sich sowohl durch seinen familiären als auch internationalen Charme aus. Filmemacher, Autoren, Organisatoren und Gäste nutzten die Gelegenheit zum regen Austausch.

Die größte Auffälligkeit beim Schauen: Kein Film glich den anderen, jeder von ihnen pulsierte von einer anderen Richtung her. Es gab aufwendige Animationen wie zum Beispiel *City In The Mist* (*Stad In Die Mis*, Jac & Wessel Hamman, Südafrika 2016). Oder den experimentelleren Film *Long Rong Song* (Ottar Ormstad, Norwegen 2015), in dem lose Silbenfolgen typografisch in einer Matrix angeordnet und mit elektronischen Klängen untermalt werden. Dann wiederum gab es Filme klassischerer Machart, die von der fesselnden Vortragsweise der Schauspieler leben (*Chamada Geral* von Manuel Vilarinho, Portugal 2015; *Heartbreak* von Dave Tynan, Irland 2017; *Here We Go Here We Go Here We Go* von Roxana Vilk, Großbritannien 2014). *Hail the Bodhisattva of Collected Junk* von Ye Mimi (Taiwan 2016) dagegen trägt deutliche Züge eines Musikvideos. Mit ihrem Beitrag *Contemplation Is Watching* (Deutschland 2016) wagt Susanne Wiegner hingegen den Versuch, gänzlich auf eine vortragende Stimme aus dem Off zu verzichten.

Man merkt schnell: Der Poetryfilm ist in Bewegung, wirkt so frisch und ideenreich, als gäbe es ihn erst seit Kurzem. Jeder Beitrag kann zugleich als ein Statement zu der Frage verstanden werden, was der Poetryfilm sein kann – ein Vorstoß in ein unbekanntes Gebiet möglicher Entwicklungen. In diesem Sinne wurde auch die Auszeichnung des deutschen Films *Standard Time* von Hanna Slak und Lena Reinhold von den Juroren begründet: »Addressing the poetic possibilities of time as it does, it can be seen as a film about poetry film itself.«

Eine besondere Erwähnung von der Jury, zu der neben Dave Bonta und Ebele Okoye auch der Weimarer Schriftsteller Stefan Petermann gehörte, erhielt der Film *Heartbreak* von Dave Tynan. In diesem Film geht es um eine Frau, die in jungen Jahren ungewollt schwanger wird und sich unter dem Dauerbeschuss gesellschaftlicher Anfeindungen und Ausgrenzung durchs Leben zu schlagen versucht. Der virtuose Vortrag des irischen Spoken-Word-Poeten Emmet Kirwan fesselt den Zuschauer von der ersten Sekunde an und steigert sich zu einer überwältigenden Intensität. »Ein feministischer Poetryfilm für Frauen und Männer, mutig, wütend, herzzerreißend, ein Ausrufezeichen, ein Film, den die Welt sehen muss,« wie die Jury betonte.

Den Publikumspreis erhielt der Film *The Last Time* von Christine Hooper (Großbritannien 2016). Der Film behandelt die Schwierigkeiten, einer alten Liebe zu entkommen – nämlich der zum Rauchen. Interessant ist hierbei, dass der Text die Doppeldeutigkeit (die Zigarette als Liebhaber) nicht explizit auflöst. Die Bilder hingegen erhalten diese Doppeldeutigkeit nur am Anfang aufrecht, danach wird ziemlich deutlich, was mit »struggle to stub out love's flame« gemeint ist. Text und Bild durchdringen sich hier, bewahren aber gleichzeitig ihre Eigenständigkeit.

Formale Standards oder eine konkrete Antwort auf die Frage nach dem eigenen Selbstverständnis innerhalb der Poetryfilmszene sind also längst noch nicht ausgehandelt. Nicht nur deshalb bleibt die Beobachtung dieses Phänomens eine spannende Angelegenheit.

Podiumsgespräch

5. interviews

Susanne Wiegner

»In meinen Filmen kann man sich niemals sicher sein, wo man sich befindet«

Poetryfilmkanal: *the light – the shade* ist nicht der erste Film, in dem Du ein Gedicht als Ausgangspunkt wählst. Aus welchem Grund interessierst Du Dich für diese Verbindung?

Susanne Wiegner: Die Verbindung entstand ganz allmählich. Ursprünglich war ich kein Leser von Lyrik, sondern lese viel Prosa und beschäftige mich mit dem Erstellen von virtuellen Räumen mit Hilfe von 3D-Software. Ich habe dann bemerkt, dass mich in der Literatur ganz besonders das Thema ›Raum‹ anspricht, insbesondere in den Texten von Franz Kafka; so war es für mich naheliegend, diese beiden Bereiche zu verbinden.

Meine ersten eigenständigen Filmprojekte waren die Umsetzung der *Verwandlung* von Franz Kafka in ein virtuelles Raummodell und ein Film über das Zimmer Kafkas, das er in seinem Tagebuch am 4. Oktober 1911 beschreibt. Der Gedichtfilm war dann ein fast logischer weiterer Schritt – wegen der Kürze, der Verdichtung und der Abstraktionsmöglichkeit für mich ideal, um meine Vorlieben, Literatur und Raum, zu verbinden.

Wann entstand Dein erster Film, der auf einem Gedicht basiert?

Im Rahmen meines »Schreibraum«-Projektes im Jahr 2002. Ich habe für zehn verstorbene Dichter moderne Räume, wie z. B. ein Baumhaus, ein Ufo oder einen Raumlift, entwickelt, in denen sie hätten schreiben oder in denen ihre Literatur hätte entstehen können. Hier entstanden die ersten Filme zu Gedichten von Friedrich Hölderlin, Annette von Droste-Hülshoff, Gottfried Benn, Bettina von Arnim etc. Das Projekt wurde mehrfach als Lese-Performance mit Schauspielern aufgeführt.

Du hast mehrere Gedichte von Robert Lax als Grundlage für Deine Filme genommen. Wie bist Du auf ihn gestoßen? Was inspiriert Dich besonders an seinen Gedichten?

Zu Robert Lax und seinen Gedichten kam ich durch die Videoinstallation *Three Windows – eine Hommage an Robert Lax* von Humbert und Penzel, die 1999 im Haus der Kunst in München gezeigt wurde. Robert Lax ist einer der wichtigsten Vertreter der Minimal Poetry in den USA und hat einen großen Teil seines Lebens zurückgezogen, fast wie ein Eremit, auf der griechischen Insel Patmos gelebt. Humbert und Penzel haben ihn dort über mehrere Jahre hinweg immer wieder besucht und das dabei entstandene Ton- und Filmmaterial für ihr Film-Triptychon verwendet. Ich war sofort fasziniert von den Gedichten, der Stimme, der Person, der Landschaft und dem direkten Lebensumfeld von Robert Lax. Diese Übereinstimmung zwischen Leben und Werk hat mich begeistert.

An seinen Gedichten gefällt mir zum einen die Thematik, die Beschreibung von Alltagsmomenten, aus denen unser Leben besteht, die wir jedoch kaum wahrnehmen, die wir viel zu oft unaufmerksam vorbeiziehen lassen und zum anderen das vertikale Schriftbild, das von Robert Lax entwickelt wurde, um den Leser zur Langsamkeit und Aufmerksamkeit anzuhalten. Diese untereinander gesetzte Abfolge von Buchstaben beziehe ich ganz bewusst in meine Filme mit ein. So entstand auch mein erster Film *just midnight*, in dem ich nur mit dem Schriftbild arbeite, ohne Voice-over. Robert Lax beschreibt hier lediglich einen kurzen Moment um Mitternacht, als es zu regnen beginnt. An der Umsetzung hat mich auch ganz besonders das Thema ›Zeit‹ interessiert. Der kurze Augenblick, eigentlich nur ein Wimpernschlag, der sich jedoch durch die Poesie vertieft und dehnt. Als ich den Film gemacht habe, wusste ich noch gar nicht, dass es das Genre ›Poetryfilm‹ überhaupt gibt.

Wie siehst Du seine ›Spiritualität‹ in Deinen Filmen aufgehoben? Ist diese überhaupt wichtig oder soll sie bewusst in den Hintergrund gestellt werden?

Robert Lax' ›Spiritualität‹ im religiösen Sinne spielt in meinen Filmen überhaupt keine Rolle, und in diesem Kontext würde ich sie auch bewusst in den Hintergrund stellen. Spiritualität im weiteren Sinn, also im Sinne von meditativem Erleben oder Konzentration auf das Gegenwärtige oder Vertiefung auf das

Geistige finde ich für meine Arbeiten wiederum wichtig. Wobei ich seine Gedichte ganz bewusst intuitiv, visuell umsetze und nicht vorab versuche, sie theoretisch zu interpretieren; das ist eine Vorgehensweise, die mir auch nicht liegt und mich eher blockiert.

Der Film lebt von den steten Kamerafahrten, die immer neue und unerwartete Bezüge zwischen Raum und Schrift aufdecken. Wie konzipierst Du diese?

Ich beginne meine Filmprojekte, ohne dass ich ein konkretes Konzept habe, meist mit einer einzigen, spontanen Idee. Beim Film *the light – the shade* war meine Anfangsidee die Worte ›rot‹, ›blau‹, ›weiß‹ und ›schwarz‹ zu einem Bild zerfließen zu lassen. Den Film habe ich dann wie eine Reise von meinem Arbeitstisch aus, durch das Gedicht und dem Rhythmus des Gedichts folgend zu dieser Schlüsselszene und wieder zurück angelegt. Ich arbeite auch nicht mit einem Storyboard. Alle Ideen entstehen während der Arbeit am Computer. Wenn ich mit einem Film beginne, ist es für mich fast wie eine Expedition ins Ungewisse. Dafür steht vielleicht auch die Sequenz am Anfang des Films, als die Kamera in den Bildschirm des Laptops in einen dahinterliegenden Raum, der aus Buchstaben gebildet wird, eintaucht. In der 3D-Animation habe ich den Vorteil, dass ich die Welt, die ich filmen möchte, selbst bauen kann. Ich erkunde dann das so Gebaute, wie zum Beispiel die Abfolge von Buchstaben, mit der Kamera, wobei sich für mich spannende Raumeinblicke ergeben. So entwickle ich letztlich Szene für Szene.

Wie viel Bedeutung misst Du den Räumen und Gegenständen bei, die Du schaffst, und was für eine Bedeutung haben Lichtsetzung und Farbe? Kurz gesagt: Auf was möchtest Du den Zuschauer aufmerksam machen?

Ich bin im Bereich der Architektur zur 3D-Animation gekommen, um Räume zu visualisieren und habe mir die entsprechenden Programme selbst angeeignet. Allein aus diesem Grund liegt mein Hauptaugenmerk auf dem Raum. Ich arbeite im Bereich der 3D-Animation nicht mit Charakteren bzw. Figuren, was normalerweise üblich ist, denn gerade zu animierten Figuren stellt der Zuschauer schnell eine Beziehung her. Ich versuche hingegen Spannung oder Emotionalität durch Räume, Objekte oder bestimmte Atmosphären, also Farbe und Licht zu schaffen. Räume entstehen in meinen Gedichtfilmen schon durch die in die dritte Dimension gesetzten Buchstaben, die agieren oder wiederum zu Projektionsflächen werden. Ich arbeite in meinen Filmen auch gerne mit einer einzigen Kamerafahrt ohne Schnitte und versuche die vielfältigen, räumlichen Veränderungen aus der Szenerie heraus zu entwickeln, nur dann ergeben sich auch gewisse ›Überraschungsmomente‹ für den Zuschauer. In meinen Filmen kann man sich niemals sicher sein, wo man sich befindet. Licht und Schatten spielen in meinen Filmen eine sehr große Rolle und natürlich ganz besonders bei *the light – the shade*. Bei der Anfangsszenerie, als die Kamera von der Straße in das Zimmer führt, verwende ich 20 verschiedene Lichtquellen, um die entsprechende Atmosphäre zu erzeugen, was natürlich sehr aufwendig und langwierig ist. Farben setze ich eher zurückhaltend ein, was vielleicht damit zusammenhängt, dass mich generell melancholische Stimmungen eher ansprechen. Wie immer bei meinen Lax-Filmen endet der Film auf einem Blatt Papier. Das ist meine Hommage an den Datenträger, der uns durch all die Jahrhunderte am verlässlichsten begleitet hat und dessen Zuverlässigkeit ich seit meinen digitalen Arbeiten ganz besonders zu schätzen gelernt habe.

Würdest Du Deine Filme als ›minimalistisch‹ bezeichnen?

Im Bezug auf die reine Technik also im Vergleich zu den üblichen 3D-Animationen, die versuchen die Realität möglichst exakt und detailgetreu nachzubilden, würde ich die Frage bejahen. Im Vergleich zu den minimalistischen Gedichten von Robert Lax würde ich die Frage verneinen, da ich hier gerade die verdichtete Sprache in meine eigenen Bildwelten wieder auffächere, also hier mit meinen Filmen gegen die sprachliche Reduktion von Robert Lax arbeite.

Was zeichnet für Dich einen gelungenen Poetryfilm aus?

Poesie an sich ist eine sehr freie Kunstform, da sie nicht wirklich an Regeln gebunden ist. Die einzige Materie ist die Sprache, die bei jedem Leser oder Zuhörer Bilder erzeugen kann und einen ganz individuellen Assoziationsprozess in Gang setzt, der ebenfalls an keine Regeln gebunden ist und immer wieder neu entsteht und sich wieder verflüchtigt. Im Deutschen haben wir dafür den schönen Begriff des ›Kopfkinos‹. Ein Poetryfilm schränkt diese Freiheit zwangsläufig ein, da er das Gedicht auf bestimmte Bilder festlegt. Ein Gedichtfilm, der mich aber dennoch spüren lässt, und sei es auch nur in kurzen Momenten, da öffnet sich etwas, das ich nicht rational einordnen oder in Worte fassen kann, ein Gefühl von irgendetwas Anderem hinter der Leinwand oder der Welt wie ich sie kenne – das sind für mich geglückte Augenblicke innerhalb eines Poetryfilms.

An welchem Projekt arbeitest Du gerade?

Ich habe zwei Filme fertiggestellt. Ein Gedichtfilm zu Robert Lax' *contemplation is watching*, hier arbeite ich – wie schon beim ersten Lax-Film – ohne Voice-over nur mit Bild und Schrift. Der Film gibt auch Hinweise auf Robert Lax' Biografie. Der zweite Film ist *Future in the Past*. Kein Gedichtfilm, aber wiederum eine ›Raumerzählung‹, sehr surreal und in seiner Farbigkeit eine Hommage an Edward Hopper. Der Film besteht aus einer einzigen Kamerafahrt durch ganz unterschiedliche Raum- und Bildwelten. Er ist als Zeitschleife angelegt, beginnt und endet im selben Raum, und ich habe den Film vom Ende her ›gedreht‹, also tatsächlich ein »Future in the Past«.

Fernando Lazzari

»I find it interesting to think about a shot as a line of a poem«

Poetryfilmkanal: The font you use in *Montserrat* is a google-font of Julieta Ulanovsky. How did you come across this font? How did you meet each other?

Fernando Lazzari: We studied graphic design together in Buenos Aires University and have been close friends since. When I knew about the project I fell in love with it, since it had such a strong visual connection with the history of our hometown.

How did you develop the idea to *Montserrat*? Was it made for a certain purpose or is it a personal project?

I had made another type-based experimental piece before called *Star of Betlehem* and wanted to do a similar but more sophisticated piece. In this case, we had the font and the awesome architecture to use together, so I knew there was potential.

***Montserrat* has a very distinct aesthetics. How did you develop the visual style and the animation?**

The architecture itself dictated a lot. We shot on a hot January day in Buenos Aires and the very harsh and contrasted sunlight created a very distinct look with very hard shadows over the warm tones of the concrete. This, in turn, dictated how the type would look, as I wanted the type to look as part of the environment. I wanted the animation to look slow and dreamy, this has to do with the content of the poem.

What do you find particularly interesting about working with graphics in motion?

I'm a graphic designer and a filmmaker, and motion graphics is a way of doing both things together. The paradox is that when you start moving the elements of a well designed layout, you make it somehow worse and imperfect. Pure graphic design is meant to be still, so animating it can be a problem sometimes, and an interesting one.

The elements that are in motion are the letters, whereas the scenery is still. Why did you decide to work with film scenes that appear to be motionless?

It was a way to create an uncanny feeling. The poem talks about how maybe the whole idea of Buenos Aires is »no more than a dream, made up by souls in a common act of magic«. It was a way to create a world that looks halfway between reality and fantasy. The backgrounds, although still, are all actual video, so you can see small details moving, like a cable, a particle or a bird. We discussed this with our director of photography Matías Nicolás and thought it was the route to follow.

Your film almost seems as if it was the title sequence of a feature film. How does it relate to other films? Which films are you influenced by?

One of the sequences that influenced me quite a lot was David Fincher's *Panic Room* (2002) done by *PictureMill*. It was the first time I saw 3D type so elegantly integrated with the architecture of a city. This sequence in turn was influenced by Hitchcock's *North By Northwest* (1959) created by Saul Bass, who is the godfather of title design. He's the one that started everything.

Is *Montserrat* your first short film that is based on a poem? When did you start making poetry films and how did you get interested in this genre?

I've only done the previous mentioned *Star of Bethlehem* (which is not strictly a poem, but an experimental piece of text) and *Montserrat*. Because of how poems play around with combinations of words, they are a great medium for motion graphics, which is also based, in a way, on playing around with words.

Can you tell us what you like about the relation of poetry and animation?

As said before, playing around with the sound, meaning and shape of words, I see this as a property that applies both to motion graphics and poetry. Also, I find it interesting to think about a shot as a line of a poem. When you cut to the next shot, you're jumping to the next line of text.

How did you come across Borges' poem? Why did you choose to refer to the English translation instead of the Spanish original?

I had two elements already: the architecture and the font,

but was missing a text to play with. I knew Borges could help, since he's got so much material related to Buenos Aires. When I found *Amanecer* I knew it was perfect for this. I had to use only selected words from the poem due to length issues, but hopefully a good part of its content is communicated from this words. I decided to use the English version to be able to reach a broad audience.

Can you tell us more about the making of Montserrat?

It took quite a lot of work to transition from the initial idea to the final piece, finding the right shots, the edit, breaking down the poem, designing the layouts and animating them, compositing, and finally the grading and sound design. I learned a lot in the process, both creatively and technically.

Is there any poetry that you particularly like or that had a big influence on you?

Besides Borges, I'm a big fan of Alejandra Pizarnik [(1936–1972), Argentine poet] and would like to create something around her work sometime.

Juliane Jaschnow

»Mich interessiert das Fragmentarische, das Gebrochene«

Poetryfilmkanal: Stefan Petermann und du, ihr seid ja über das Lab/p-Programm zusammengekommen. War das dein erster Poetryfilm und deine erste Zusammenarbeit mit einem Schriftsteller?

Juliane Jaschnow: Ja, der erste Poetryfilm und die erste Zusammenarbeit dieser Art.

Gab es den Text von Stefan schon zu Beginn oder ist der erst im Laufe eurer Zusammenarbeit entstanden?

Den Text gab es in dieser Form, also als Versfassung vorher noch nicht – allerdings die gleichnamige Kurzgeschichte von Stefan, die er mir zusammen mit anderen Kurzgeschichten damals zum Lesen gegeben hatte. Als wir uns dann für den *Wolf* entschieden, hat Stefan den Text für den Film herausgearbeitet, in einem mehrstufigen Prozess herausgemeißelt sozusagen.

Was fandest Du an der Zusammenarbeit besonders interessant?

Ich fand es spannend zu beobachten, wie die eigenen Interpretationen, Bilder und Rhythmen, die jeder zu Beginn mitbringt, sich im Laufe der Arbeit verändern, sich abgleichen, sich aufeinander beziehen – das Einlassen auf eine andere Sprache und die jeweilige Rückübersetzung in die eigene. Am Ende steht dann etwas, was so nur gemeinsam entstehen konnte.

Wie bist auf die Ästhetik des Films gekommen? Gab es da filmische Anregungen oder ist sie eine unmittelbare Folge deiner Lektüre des Textes?

Die Ästhetik ist zunächst eine Folge der Lektüre. Der Text arbeitet auf mehreren Ebenen mit Irritationsmomenten, mit der Einbildung eines Gegenüber, mit Paranoia. Dafür habe ich Entsprechungen im Raum gesucht, wobei mich vor allem interessiert hat, was man nicht sehen kann – so kam es zu der Entscheidung, einen diffusen, unendlichen Raum zu konstruieren mit einem abgesteckten Territorium in der Mitte. Das monochrome rote Licht ist eine Inspiration aus der Dunkelkammer, ein Raum mit ähnlichem Effekt, in dem man seiner eigenen Wahrnehmung nicht unbedingt trauen kann.

Beim Rhythmus des Films war es mir wichtig, die verschiedenen Zustände und Gestalten des Erzählers, das schizophrene Wechseln zwischen Außen- und Selbstwahrnehmung herauszustellen, mit brüchigen Bild- und Blickwechseln zu arbeiten.

Inspiriert hat mich vor allem der tschechische Animationsfilm, allem voran Jan Švankmajers Filme, sein Umgang mit dem Unterbewusstsein und traumdeuterischen Elementen.

Du gehst bei diesem Film offenbar vom fotografischen Bild aus, das Du ins Filmische überführst. Was interessiert Dich an diesem Spannungsfeld?

Mich interessiert das Fragmentarische, das Gebrochene. Durch die fotografischen Einzelbilder der Stop Motion-Technik entsteht kein homogenes Filmbild, und die Konstruktion selbst wird sichtbar. Auf diese Weise ist ein Springen in und mit der Zeit möglich, es entstehen Lücken und Raum für Einschübe – so konnte ich die Vielschichtigkeit bzw. Gleichzeitigkeit der Blicke und Stimmungen im Film erzählen, wie ein Blinzeln, als würde man zwischen den Ebenen des Textes hin und her zappen.

Der Aufbau des Films scheint einem starken konzeptuellen Gedanken zu folgen. Kannst du uns mehr dazu verraten?

Im Visuellen gibt es im Grunde zwei Leitmotive, die den Film strukturieren: Zum einen die Figur, die sich durch den Raum bewegt, und zum anderen ein schlichtes Objekt, das in Interaktion mit der Figur mehrmals umgedeutet bzw. transformiert wird. Was zunächst zum Betrachten des eigenen Spiegelbildes dient, wird im nächsten Moment zum Fensterrahmen, der ein Innen und Außen definiert und gleichzeitig wie ein Bilderrahmen den Blick kadriert. Später wird der Rahmen zur Grenzlinie, dann zur markierten Fläche. Bis er sich schließlich aufzulösen beginnt und die Figur im dunklen Raum sich selbst gegenüber steht. Am Ende des Films kehrt man nochmals an den Anfang zurück: Die Figur steht wieder vor dem gerahmten Ausblick, als würde sie sich selbst darin beobachten oder als sei alles nur Einbildung gewesen.

Die Soundebene bringt noch einmal zusätzliche Spannung in den Film. Wie seid ihr auf die Effekte gekommen?

Gearbeitet haben wir viel mit artifiziellen, freigestellten Tönen, die wir dann jeweils an Bild und Sprache angepasst haben. Die Soundebene reagiert zum einen auf das Fragmentarische und Abrupte der Bildebene und unterstützt zum anderen die Atmosphären der einzelnen Verse. So hört man beispielsweise die Grillen zirpen, wenn vom heimischen Idyll die Rede ist. Darauf folgt, eingeleitet durch ein Störgeräusch, der plötzliche Wechsel zu verzerrtem Wolfsgeheul. Wie ein Tinnitus spitzt sich die Tonebene zu, bis es am Ende dann ganz still wird.

Besonders wichtig für die Soundebene sind natürlich der Sprecher und die Interpretation des Textes. Hier hatte ich nach einer starken und zugleich brüchigen Stimme gesucht, die Beobachtung, Zweifel und Bedrohung gleichzeitig transportieren kann.

Wie hat sich dein Bild vom Poetryfilm im Laufe der Arbeit an diesem Film verändert?

Vor dem Projekt hatte ich eine ziemlich eng gefasste Vorstellung vom Poetryfilm und bin mehr von der Illustration eines eingesprochenen Gedichts ausgegangen. Tatsächlich ist der Poetryfilm eher genau das Gegenteil – ein sehr offenes Format ohne fest definierte Grenzen, was ihn vor allem für filmisch-sprachliche hybride Experimente interessant macht.

›Der Wolf‹ war ja insgesamt auf Festivals sehr erfolgreich. Die Online-Verbreitung hat jetzt gerade erst vor wenigen Wochen begonnen. Motiviert dich dieser Erfolg, in Zukunft weitere Poetryfilme zu machen?

Wir freuen uns sehr über die weltweite Resonanz.

Schon vor einer ganzen Weile haben wir mal darüber nachgedacht, wieder gemeinsam an einem Projekt zu arbeiten – ob das dann ein Poetryfilm wird, wird sich zeigen.

An welchen Projekten arbeitest du gerade?

Ich bin gerade mit der Finalisierung eines neuen Films beschäftigt; ein experimenteller Dokumentarfilm mit dem Titel *Die Wirkung des Geschützes auf Gewitterwolken*, an dem ich gemeinsam mit Stefanie Schroeder gearbeitet habe. Es geht um (Un-)Wetter im meteorologischen und auch gesellschaftspolitischen Sinn, um den Gebrauch von Metaphern, um Paranoia und Prognose, kurz: um das Bild vom Sturm und den Sturm als Bild.

Dave Tynan

»He'd created something special«

Dave, can you tell us a bit about your background? How did you get into filmmaking? Which projects did you work on before you started with *Heartbreak*?

Dave Tynan: I went into film school straight from secondary school. Since then I've been scrapping along, making a lot of short films and more recently commercials and music videos too. *Heartbreak* is the third short I've made with Emmet.

When did you meet Emmet Kirwan and how did you come about his texts? Did the text already exist when you developed your film idea or was it a collaboration?

We met because my cinematographer JJ Rolfe suggested him for our short *Just Saying* in 2012. The text for *Heartbreak* already existed: Emmet had developed it as part of a theatre show, Riot, produced by *thisispopbaby* at the Dublin Fringe.

The biggest decision was to represent YoungOne on screen and to give her a voice in the climactic scene. But yes we sat down and worked out broadly what parts of Youngone's story is shown and what parts are told.

The film looks as if you were working with a professional team. What kind of support or funding did you get?

It was self funded. We wanted to move fast. With *Heartbreak* we felt it needed to be made and shown in a different way to the more traditional routes. But it's the same crew I would use on a funded short or a commercial so yes, hopefully the quality of cast and crew shows. You're only as good as your crew.

Apart from being a shortfilm, *Heartbreak* is also being perceived as a poetry film. Were you aware of this fact during production? Did you know about this format? Or wouldn't you define it as a poetryfilm?

We'd done some similar work before but I'm not too concerned about labels when you're making a film. You can't escape your tastes. The gift with *Heartbreak* was it's exactly my taste but I couldn't have written it. It is one of those projects I like where it doesn't make sense as a script but it does as a finished, realised film. There's something in that. That's where things might live a bit more. Film's a synthesis, film's editing, so maybe it should only really live when it's all put together.

I've found that true of any project I've worked on that could be considered a poetry film. They can be dense and fast, they can contain so much, that there's a way to make properly cinematic work that can move as fast as life is.

The way text, image and the rhythm of the edit communicate with one another is very impressive. How did you work on that specific film language?

It's very dense, even more than other times you're working with voice-over. It's got more than twice as many words as *Just Saying*, in some ways a similar project. We went fast because the text demanded it. I knew that towards the end we wouldn't need to do very much; just leave the camera on Emmet. There's nothing else you want to see.

***Heartbreak* became very popular in the social networks already shortly after its release. It has also won the Irish Shortfilm Award. Did this success hit you unexpectedly?**

It's unusual for a film that got attention online rather than a film with festival success to win the IFTA so that felt great. We weren't sure if that could go against us. In terms of the success, I think anyone who saw Emmet perform it as part of *Riot* would know that he'd created something special. But good work can get lost. So we're very appreciative of all the attention.

Was it important for you to give a visual answer to the text? Or is it something else that you were aiming at with this film?

I didn't want it to be just illustration. It had to serve some of that at the same time, it's finding the balance. It was important to give Youngone her agency by letting her speak. That felt like the crux of it as an adaptation from a piece for stage. We can't make the film and not let her speak at the end, it would dismantle everything we've built.

One reason of the film's success is due to the drama which is part of the story. What was the motivation for you to chose this particular topic?

I don't feel I chose a topic so much as Emmet chose me: he asked me would we make a film from the piece and the minute I heard that I knew that was a great idea.

Can you tell us about the next project your are planning?

I'd like to make something longer so hopefully that can happen soon.

Hanna Slak und Lena Reinhold

»Der Film entstand als eine Art Jam Session«

Poetryfilmkanal: Euer Film *Standard Time* hat in Weimar den Jurypreis gewonnen. Wie seid ihr darauf gekommen, euch beim Weimarer Poetryfilmpreis zu bewerben?

Hanna Slak/Lena Reinhold: Nachdem unser Poetryfilm fertig war, haben wir im Internet nach Möglichkeiten gesucht, ihn zu zeigen. Wir sind dann zufällig auf das Festival in Weimar gestoßen. Wir kannten vorher nur das ZEBRA Poetry Film Festival.

Die Jury hat euren Film folgendermaßen beschrieben: »*Standard Time* is a timeless, self-referential meditation on the power of communication to transmute and, at times, distort. Its flawless blend of text, sound and images suggests a worldview both deeply rooted and universal, shamanistic and apophatic. It does what all great poems should do in suggesting more than it says and leaving the viewer's mind abuzz with creative energy and new ideas. Addressing the poetic possibilities of time as it does, it can almost be seen as a film about poetry film itself.« Was war eure Reaktion, als ihr die Jurybegründung gelesen habt? Und was bedeutet der Preisgewinn für euch?

Wir haben uns sehr gefreut, als wir erfahren haben, dass unser Film in Weimar gezeigt werden würde. Wir hatten ihn bis dahin nur mit Freunden geteilt und waren sehr neugierig auf die Reaktionen eines größeren Publikums. Nachdem wir die ausgewählten Filme in Weimar gesehen hatten, freuten wir uns noch mehr, Teil des Festivals zu sein, weil sehr starke und berührende Filme im Programm waren. Der Preisgewinn war dann auch sehr überraschend für uns. Die Begründung der Jury ist für uns ein sehr schönes Feedback. Sie zeigt uns, dass die vielen verschiedenen Schichten, die wir in den Film hineingelegt haben, auch lesbar sind.

Habt ihr schon vorher an einem Poetryfilm gearbeitet? Und wie hat sich eure Zusammenarbeit gestaltet – wer war für was zuständig?

Wir sind schon lange befreundet. Unser erstes gemeinsames

Projekt war ein Drehbuch, an dem wir zusammen gearbeitet haben. In diesem Buch geht es um die Geschichten von sechs Frauen unterschiedlicher Generationen, die sich in einem Berliner Hamam begegnen. Eine teilweise lustige, teilweise ernste Geschichte, die wir sehr mögen. Leider haben wir dafür bisher keine Förderung erhalten – das Thema wird oft als ›zu weiblich‹ eingestuft.

Nach dieser ersten Arbeit war uns klar, dass wir gerne weiterhin gemeinsam arbeiten möchten. Unsere Zusammenarbeit hat sich dann ganz natürlich Richtung Poetryfilm entwickelt: Lena hat Literaturwissenschaft studiert und arbeitet als Schauspielerin und Dramaturgin mit Körper, Stimme und Text. Außerdem schreibt sie eigene Texte. Hanna ist Regisseurin und macht neben ihren narrativen Kinofilmen auch experimentelle Filme, Videoinstallationen und Videodesign für die Bühne. Bei diesen Arbeiten steht das poetische Potenzial der Bilder im Vordergrund.

Wir haben also beide ähnliche Hintergründe, arbeiten jedoch mit verschiedenen Mitteln bzw. an unterschiedlichen Positionen. Die Frage, wer wofür zuständig ist, hat sich daher nie gestellt.

Der Film entstand als eine Art Jam Session, bei der jede von uns das eingebracht hat, was sie am besten kann und wir uns gegenseitig gut ergänzten: eine Mischung aus Lust am Experimentieren, Freundschaft und ein bisschen Zeit. Wir haben uns gefreut, mit Daniela Seel eine Autorin gefunden zu haben, deren Texte uns beide gleichermaßen ansprechen und inspirieren.

Offenbar gab es ja keinen direkten Austausch zwischen euch und Daniela Seel für dieses Filmprojekt, gleichwohl kennt ihr ihre Lyrik sehr gut. Wann habt ihr sie kennengelernt und was bedeuten euch ihre Texte?

Lena begegnete Daniela Seel und ihren Texten als sie 2011 eingeladen wurde, bei einer Veranstaltung von *kookbooks* als Autorin ihre eigenen Texte zu lesen. In Daniela Seels Lyrik finden wir Elemente, die jede von uns aus der eigenen künstlerischen Praxis kennt: die Gleichzeitigkeit von Offenheit und Präzision und der spielerische Umgang mit Sprache, der nie beliebig ist.

Was interessiert euch am filmischen Bezug zu Gedichten?

Hanna arbeitet interdisziplinär mit Bild, Text, Sound und Performance. Die Verbindung von Bild, Ton und Text ist eine natürliche Fortsetzung ihrer Arbeit. In der Poesie ist immer eine gewisse Tonalität und Bildwelt impliziert. Wir waren neugierig, wie das Erlebnis eines Gedichts sichtbar und hörbar zu machen ist. Dabei interessierte uns besonders der Prozess des Erinnerns: welche Wörter, Bedeutungen, Assoziationen bleiben hängen? Wie verändern sich diese? Auf diese Weise kam auch das Element der Zeit hinzu: die Zeit der Erfahrung der Autorin, die Zeit des Schreibens, die Zeit des Lesers, die Zeit der Interpretation, die Zeit des Zuschauens …

Wie weit war euch das Genre des Poetryfilms bei der Arbeit schon geläufig?

Das Genre des Poesiefilms war uns bekannt. Wir schätzen es für seine Offenheit und erweiterbaren Grenzen. Lena hat vor einigen Jahren auch schon mal an einem Poesiefilm mitgearbeitet, der auf einem ihrer eigenen Texte basiert (*Plankton*, 2012).

Werdet ihr in Zukunft noch mehr Poesiefilme machen?

Wir arbeiten gerade an einem neuen Drehbuch, eine Romanadaption, und planen auch einen weiteren Poesiefilm.

6. creative

Chaucer Cameron, Helen Dewbery

Poetry Film Live – Poetry Film in UK

Poetry film has slow-burned its way into poetry establishments in the UK. *The National Poetry Award*, **in collaboration with** *The Poetry Society*, **commissions poetry films for the winning poems. Poetry festivals and events have been increasingly inviting poetry films into their programmes. In addition, film and art schools have been promoting poetry film as a way to get work onto the film festival circuit. And poetry and visual and sound installations have been seen frequently in galleries.**

Spoken word on film is taking off dramatically, and now, more than ever, this unique genre of poetry film needs platforms where the best can be celebrated. Apples and Snakes have been alone for too long in showcasing spoken word on film. Hollie McNish and Kate Tempest have both won the *Ted Hughes* poetry award for new work in poetry (this year's shortlist contained three spoken word poets, including Hollie). Hollie's spoken word poetry film has been shown widely on popular media. Television adverts have also recently included spoken word poetry film, particularly memorable is Jo Bell's performance for Nationwide.

Collaborative region and city poetry and film projects have been highlighted on *Poetry Film Live*. Coventry's *Disappear Here* project, led by Adam Steiner, has celebrated Coventry's ring road with 27 new poetry films made by 18 poets and filmmakers. The aim was to »make people see the city of Coventry in a different light … and will inspire others to write/read/experience poetry in its many forms … as well as sparking interest in the new and developing genre of poetry films«. *Poetry Film Live* also recently featured *Bun Stop*, the poetry film by Dan Douglas and Paul Summers who set out to »find beauty in the grimiest parts of Newcastle« which is the first in an anticipated series of poetry films about the north-east of England. We ourselves are developing a similar project with Poetry Swindon, in the south of England, to take place in 2018.

Academia has embraced poetry film in some places and not in others. Schools are often willing for us to talk about, and show, poetry films, but there is limited funding available. Universities have invited us to talk about poetry film but this is often on the edge of the curriculum (a notable exception being Bath Spa University, influenced, one suspects, by Lucy English). *Liberated Words*, the UKs leading poetry film festival, began life as a one-day curated screening as part of *MIX – Merging Intermedia Conference* 2012 at Bath Spa University, which Sarah Tremlett and Lucy founded and co-organised. Elsewhere, other practice led symposiums exploring multimedia work often include poetry film in the line up.

Two other projects that promote poetry film in the UK are *PoetryFilm* and *Filmpoem*. *PoetryFilm* is a research art project and screening series founded by Zata Banks. *The PoetryFilm Archive* includes over 1,000 artworks of experimental text/im-

age/sound screening and performance. *Filmpoem* is an artists' moving image project founded by Alastair Cook. *Filmpoem* delivers education and community projects as well as producing and promoting the work of poets, filmmakers and composers. Filmpoem collaborates with organisations such as the *Poetry Society* and *Poetry International*.

So, why *Poetry Film Live*? Well, we want to bridge a gap between the international poetry film world and the UK poetry world. We want poetry film to be mainstream in the poetry life of the UK, not seen as merely an attempt to illustrate poetry, but as poetry in itself – a unique poetry art form. And we want poet-made films, and poets and filmmaker collaborative works, to thrive and be seen.

At *Poetry Film Live* we resist a clear-cut definition of poetry film, and look instead for a strong poetic experience that is experienced in the relationship of words (written or spoken) to music, voice, sounds, visuals, daily human activity, performance and dance. We are conscious that sometimes, in the words of Simon Armitage, »the poetry can become facile because it's a subtitle« to the film.

We decided early on that we wanted to partner with a written poetry journal in order to open up the creative opportunities for exploring and communicating poetry in new ways, to established as well as emerging poets. We want to show poets that poetry film brings new audiences and can become a vehicle that enables the poem to travel the distance from the poet to others to make an impact on someone, somewhere. The current editor of *The Interpreter's House*, Martin Malone, understands that poetry film is more than just a supplement to, or illustration of, the real content of the magazine. We are therefore, delighted that this new and exciting partnership evolved. The Interpreter's House is in its 23rd year, so it knows a thing or two about the need to embrace change and opportunity.

Poetry Film Live welcomes submissions of poetry film, articles on poetry film and interviews with practitioners and researchers of poetry film.

Our own personal practices include developing poetry film within a collaborative framework. Collaboration demands a high level of flexibility, good communication, respect, mindfulness, and trust. It challenges egos and requires a willingness to stay open to challenges and changes that come up, being aware of self-motivations and asking, ›what is the driving force behind what you hope to achieve‹. This is what poetry film should be about. It is a vehicle of communication, ideally towards making links and connections with people and places that you wouldn't otherwise be able to reach.

From the outset we have wanted our work to be underpinned by an ethic and an aesthetic that reflected ourselves as the artists we want to be. The extraordinary alchemy of poetry film, as word and other elements align, can make poetry an active participant in the world – to carry spiritual, political, and sociological messages. Poetry film has the capacity to show what it is to be human-and-engaged with individuals, community and the wider world.

We teach, and lead workshops, in community settings and universities. Where a poet and filmmaker work together, we urge the poet to make themselves available to the filmmaker, to highlight text issues, help with interpretations and to be confident enough to make suggestions. Likewise, the filmmaker is encouraged to make themselves available to the poet and pro-actively seek the poet's input.

What is up next?

Poetry film needs to be accessible to everyone. We are currently researching the impact of sound levels and cinema type environments on audiences, particularly in relation to mental well-being and noise sensitivity. We would be interested to know anyone's experience of this.

We are also delighted to be supporting, with poetry film, the British Sign Language poetry of Paul Scott and the vocal gestures of Victoria Punch. For Britain's native sign language community, poetry is a linguistic, visual, kinesthetic and visceral experience. Form in sign language poetry is created through play with language, space, image and movement. For Scott's live performance, Kyra Pollitt (BSL translator) has analysed the image rhyming in his poems, to create a basic score onto which Victoria Punch has mapped a series of vocal gestures (inspired by the Estill method). Our poetry film, simultaneously superimposed onto the live performance, will enable access to the content of the poems for those who don't sign.

Across the Borders
Ein Werkstattbericht über die Masterschool poetryfilm 2016–2017 in Münster und Nijmegen

Winfried Bettmer

Was passiert, wenn lyrische Texte auf bewegte Bilder treffen, wenn der Wortsinn des Textes auf die ikonografischen Zeichen des Films trifft, wenn der Klang der vorgetragenen Worte die Funktion des Musikscores übernimmt?

Seit längerer Zeit beschäftigt sich die Filmwerkstatt Münster als Werkstatt für Independentfilm und MediaArt mit dem Genre Poesiefilm. So ist sie seit 2015 auch Veranstalter des ZEBRA Poetry Film Festivals Münster – Berlin. In 2016/2017 sind einige bemerkenswerte Produktionen entstanden, die ich hier vorstellen möchte.

Ausgangspunkt Gedicht – Masterschool poetryfilm: Across the border

Internationale Filmprojekte können kompliziert werden, da hier neben der anderen Sprache auch kulturelle Differenzen zum Tragen kommen. Wenn es dann um Poesiefilme geht, ist Übersetzungsarbeit in vielfacher Hinsicht gefragt.

In der Regel bereichern derartige Projekte jedoch die Arbeit und die eigene Wahrnehmung. So auch bei diesem Projekt. Die Voraussetzungen waren gut: Die Filmwerkstatt in Münster und die Künstlervereinigung DZIGA in Nijmegen, Niederlande, kennen sich seit geraumer Zeit und sind ähnlich aufgestellt. In den Vereinen haben sich Filmemacher, Videokünstler sowie Kinomacher und Festivalveranstalter zusammengeschlossen, um den unabhängigen Film und artverwandte Medienprodukte zu befördern.

Ich traf mich mit Ellen Kocken (Dir. DZIGA) und Thomas Zandegiacomo (künstlerischer Leiter des ZEBRA Poetry Film Festival) im Herbst 2015 in Nijmegen, und in einigen Stunden hatten wir in einem brainstorming die Eckdaten für diesen encounter festgelegt, der zur Masterschool ›poetryfilm: Across the border‹ führte. Nachdem das Konzept ausgearbeitet war, begann die mühsame Suche nach einer entsprechenden Finanzierung. Da die Filmwerkstatt seit ca. 25 Jahren enge Beziehungen in die Niederlande pflegt und wiederholt binationale Projekte durchgeführt hat, waren die Adressaten bekannt: es halfen u. a. der Fonds Soziokultur und das EUREGIO/Interreg-Programm.

Nach der öffentlichen Ausschreibung führten wir im April 2016 eine kick-off-Veranstaltung auf dem ›Boekenbal voor Lezers‹ in Nijmegen durch. In den Niederlanden gibt es einmal jährlich diese Veranstaltung, auf der im ganzen Land Literatur präsentiert wird und in allen Städten und Gemeinden Veranstaltungen dazu durchgeführt werden. Hier wird der hohe Stellenwert von Literatur in unserem Nachbarland deutlich.

Als Ausgangspunkt für unsere Poetryfilme hatten wir vier Gedichte von Frouke Arns, die zu diesem Zeitpunkt Stadtdichterin in Nijmegen war, ausgewählt. Auf einer Lesung stellte sie ihre Gedichte vor, und wir erläuterten dem Publikum unsere Vorstellungen zu dem workshop.

Frouke Arns

Masterschool poetryfilm: Across the border

Für die fachliche Leitung konnten wir die Experimentalfilmerin und Hochschuldozentin Bea de Visser (Rotterdam) und den Filmkünstler Rainer Komers (Mülheim/Berlin), der auch selber Lyrik schreibt, gewinnen. Aus den zahlreichen qualifizierten Einsendungen der Ausschreibung wählten wir dann 4 FilmemacherInnen aus. Die Kriterien waren: junger Künstler, interessanter künstlerischer Ansatz, ausgewogenes Geschlechterverhältnis und je zwei deutsche und niederländische Regisseurinnen.

Auf drei workshops in Nijmegen und Münster im Sommer 2016 wurden die einzelnen Filmvorhaben in der Gruppe mit den Dozenten besprochen und weiterentwickelt. Aufgrund der Rahmenbedingungen – jeder erhielt ein Produktionsbudget von 1.500 € und bei Bedarf Beistellungen bzgl. Technik und Produktion von der Filmwerkstatt Münster – war hier Kreativität gefragt.

Genremäßig gab es verschiedene Ansätze. Während das Team Ruut van der Beele & Jonah Falke und auch Sina Seiler den Plot eines Gedichts für einen narrativen Kurzfilm umschrieben, setzte sich Victorine van Alphen experimentell mit dem Gedicht auseinander und Christian Fries hat als ›Autorenfilmer‹ einen eher essayistischen Ansatz gewählt. Dementsprechend waren die Produktionsweisen auch sehr unterschiedlich und gingen von klassischer (low-budget) Spielfilmproduktion bis hin zu künstlerischen und semidokumentarischen Arbeitsweisen, in denen dann die Montage von z. T. selbstanimierten Filmen und footage mit dem sounddesign in Eigenproduktion stattfand.

Interessant waren bei dieser Herangehensweise u. a. die Diskussionen, wie weit sich der Film von der Vorlage entfernen dürfe und ob er den Text oder Fragmente beinhalten müsse. Hierbei war klar, dass der lyrische Text in irgendeiner Form erkennbar sein sollte, der Film aber auch eine eigene Handschrift und Autonomie gegenüber dem Text behaupten muss. Diese Aufgabe wurde dann auf sehr unterschiedliche Weise gelöst. Dabei half auch die Zusammensetzung der Gruppe, die offen und ohne Vorbehalte diskutieren konnte. Aufgrund der unterschiedlichen Herkunft und Ausbildung der Teilnehmer – Film, Theater, bildende Kunst – waren die Diskussionen anregend und gaben neue Impulse für die Gestaltung. Die Teilnehmer unterstützten sich gegenseitig in den inhaltlichen Debatten, aber auch in technischen Fragen und spielten in anderen Produktionen mit. Die Postproduktion mit Tonmischung, Farbkorrektur und Endfertigung bis zum DCP fürs Kino war dann noch mal aufwändiger als geplant, hat sich aber letztlich gelohnt.

Die Premiere fand am 29.10.2016 auf dem ZEBRA Poetry Film Festival Münster/ Berlin im Kino Schloßtheater in Münster statt. Seitdem reichen wir die Filme bei einschlägigen Kurzfilmfestivals ein und suchen Nachspieler.

Hier die Filme im Einzelnen:

EBENBILD | COUNTERPART
D/NL 2016 | 10:42 min
Regie: Victorine van Alphen
Gedicht: *Ebenbild* von Frouke Arns

Ein Dialog für die Menschen, Männer und den Weltraum.
Ein Mann fährt ein Auto, ein Mann steht in der Landschaft,
ein Mann zieht seine Schuhe an, ein Mann posiert im Raum,
der Raum posiert für den Mann.

A dialogue for Man, Men and Space.
A man drives a car, a man stands in a landscape,
a man puts on his shoes, man poses in space,
space poses for man.

Victorine van Alphen (geb. 1988) arbeitet als audiovisuelle Künstlerin, Filmemacherin und Philosophin. Nach ihrem Abschluss in Philiosophie an der Universität von Amsterdam begann sie ein Studium an der Gerrit Rietveld Academy mit dem Schwerpunkt Experimentalfilm.

Born 1988, works as audiovisual artist, filmmaker and philosopher. After finishing her Philosophy Bachelor at the University of Amsterdam she pursued her curiosity at the Audiovisual Department of the Gerrit Rietveld Academy (University of applied sciences for Fine Arts and Design) where she specialized in experimental film.

FILM | FILM
D/NL 2016 | 29:00 min
Regie: Christian Fries
Gedicht: *Landstreicher* von Frouke Arns

Der Film *Film* beschäftigt sich in assoziativer Form mit Formen der Abhängigkeit und der Bedrohung persönlicher Autonomie. Er thematisiert emotionales Ungleichgewicht, Angst, Nacktheit.

Ausgangspunkt für Drehbuch und Szenenfindung war das Gedicht *Landstreicher* von Frouke Arns, das in verschiedenen Formen Eingang in den Film gefunden hat.
Die Filmsprache ist teils dokumentarisch, teils fiktional, teils abstrakt im Sinne von Träumen, die sich zwischen reinen Farbbildern und szenischen Konkretisierungen bewegen.

The Film Film is about forms of dependence and threats towards personal autonomy. It engages with the themes of emotional inequality, Fear, and Nakedness. The inspiration for the film was Frouke Arn's poem Countrymen by Frouke Arns. Film is part documentary, part fictional, and sometimes abstract and dreamlike, moving between pictures of color and landscapes.

Christian Fries arbeitet als Autor, Theater- und Filmemacher. Er war 2010 zum Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb eingeladen.

Christian Fries is an author, filmmaker, and a director of plays. He was invited to participate in 2010 at the Ingeborg-Bachmann competition.

KISMO | KISMO
D/NL 2016 | 8:00 min
Regie: Ruut van der Beele, Jonah Falke
Gedicht: *Grundriss* von Frouke Arns

Ein Mann sitzt in seinem Sessel. Sein Sohn und seine Enkelin verabschieden sich. Kurz bevor sie das Zimmer verlassen, öffnet der Sohn noch das Fenster.

Nach einer Weile steht der Mann auf, nimmt seine Jacke und geht ebenfalls. Ein Vogel taucht im Fenster des verlassenen Zimmers auf. Er schaut sich um und fliegt hinein.

Als der Mann zurückkehrt, entdeckt er den umherfliegenden Vogel. Er hat keine Angst vor dem Vogel, der Vogel auch nicht vor ihm. Ist es möglich, mit jemandem Freundschaft zu schließen, den man nicht kennt? Kann man etwas vermissen, was man nicht kennt?

A man is sitting in his chair. His son and granddaughter say goodbye. Just before they leave the room the son opens the window.

After a while the man stands up, takes his jacket and also leaves. In the empty room a bird appears in the window frame. He looks around and flies into the room.

When the man comes back he looks at the bird flying around. He is not scared of the bird, so neither is the bird of him. Are you allowed to make friends with something you don't know? And are you able to miss things you don't know?

Ruth van der Beele (geb. 1971) ist Filmemacherin, Jonah Falke (geb. 1991) ist Autor, beide aus den Niederlanden. Dies ist ihr erster gemeinsamer Film. Beide haben zusammen das Drehbuch geschrieben und Regie geführt.

Ruut van der Beele (born 1971) is a filmmaker and Jonah Falke (born 1991) is a writer, both from the Netherlands. It's the first time that they made a film together. For the film "Kismo" they wrote and directed together.

VIERFARBENDRUCK | FOUR COLOURS
D/NL 2016 | 8:02 min
Regie: Sina Seiler
Gedicht: *Dolce far niente* von Frouke Arns

Ein Paar träumt von einem selbstbestimmten Leben. Eine neue Situation konfrontiert beide mit dem, was in ihrem gemeinsamen Alltag vom Traum übrig geblieben ist.

A couple dreams of a self-determined life. A new situation confronts the two as they forget about the essence of their ordinary, quotidian lives to chase their dreams.

Sina Seiler, Film- und Medienstudium an den Universitäten Karlsruhe (KIT), Tübingen und DAMS (Drama, Arts and Music Studies) Bologna, Italien. Sie arbeitete mehrere Jahre am ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) Karlsruhe. Mit dem Poetryfilm *Elefant* (2013) war sie auf vielen internationalen Literatur- und Filmfestivals sowie dem ZEBRA Poetry Film Festival 2014 vertreten.

Sina Seiler, Film and Media Studies at University of Karlsruhe (KIT), Tübingen and DAMS (Drama, Arts and Music Studies) Bologna, Italy. She worked for many years at the ZKM (center for Art and Media Technology) at Karlsruhe. Her work, the Poetryfilm Elephant (2013), was shown in the 2014 ZEBRA Poetry Film Festival, and among many other international literature and film festivals.

Ausgangspunkt Film – Stummfilm mit Lesung

Einen ganz anderen Weg sind wir mit dem Format *Stummfilm & Poesie* gegangen. Der niederländische Poet Jan Baeke hatte 2003 zur Biennale des Filmmuseums in Amsterdam das Programm *35mm POEM* entwickelt. Hier sollte der in frühen Stummfilmen eingesetzte Erzähler durch einen zeitgenössischen Dichter ersetzt werden. Neben Erik Lindner nahmen an dem Programm auch Mustafa Stitou, K. Schippers und Arjen Duinker teil.

Ich fand diese Art der Präsentation interessant, weil hier Bild und Ton/Performance eine ganz eigene Symbiose eingehen. Die Erzählung, Dramaturgie und Rhythmus des Films müssen zu dem Thema, Aufbau und dem Duktus der Sprache neu konstruiert werden und ergeben ein neues audiovisuelles Werk. Auf meine Frage, ob wir denn einen Musiker bei den Auffüh-

Erik Lindner

rungen bräuchten, antwortete Erik, das sei nicht notwendig, da der lyrische Text die Funktion der Filmmusik übernehme.

Wir haben die Idee aufgegriffen und für das Programm von Erik Lindner das Filmmaterial und die Rechte aus den Archiven besorgt, Untertitel in Deutsch angelegt und eine Kinokopie (DCP) erstellt.

Erik Lindner hatte sich den (Stumm-)Film *Images d'Ostende* (1929) von Henry Storck ausgewählt. Auf den Rhythmus der Bilder/Montage schrieb er dann sein Gedicht *Ostende* und las aus dem Gedichtzyklus *Sog*, der während eines Aufenthalts in Ostende entstanden war. Er ließ sich also von dem Film für sein Gedicht inspirieren und übernahm formale Elemente (die Verse haben die Länge einzelner Einstellungen). Hierdurch bekommen die Bilder der winterlichen See eine Tiefe, wie auch die Texte sich zu eindringlichen Wort-Bildern verdichten.

Maßgeblich beeindruckt hatte ihn auch der Film *Une histoire de vent* (1988) von Joris Ivens, den er als Jugendlicher in einem besetzten Haus sah, und dem er ein gleichnamiges Gedicht widmete. Außerdem wurden Fragmente aus folgenden Filmen gezeigt: *Scheveningen* (1931) von G. J. Kiljan, zusammen mit der Gedichtreihe Legitimationen, die in Duindorp bei Scheveningen entstand; *Rotterdam Binnenstad* (1920), Bilder des alten Zentrums Rotterdams aus der Vorkriegszeit, zusammen mit dem Zyklus *Der Schlüssel, Hoogstraat* (1929) von Andor von Barsy; Ausschnitte aus *La Coquille et le Clergyman* (1928) von Germaine Dulac (*»non pas un rêve // mais le monde des images luis-même entraînant l'esprit où il n'aurait jamais consenti à aller, le mécanisme en est à la portée de tous.«)* und *The Chinese of Katendrecht*, Rotterdam (1925).

Film trifft Gedicht – Port Bou

Bei der Arbeit an dem in Münster mit dem flämischen Kunsthaus De Buren durchgeführten City-Book-Projekt – das sind künstlerisch gestaltete Stadtführer, die als Audiofile im Internet abrufbar sind – hatte ich den niederländischen Lyriker Erik Lindner kennengelernt. Auf einer Lesung im Literaturverein Münster trug er u. a. das Gedicht *18. September 1994* vor.

Einige Zeit vorher machte ich auf einer Recherchereise durch die Pyrenäen zu Kurt Tucholskys Reisebildern einen Abstecher nach Port Bou und hatte Material im Zusammenhang mit Flucht und letzter Station von Walter Benjamin gedreht. Ich zeigte Erik eine unvollendete Rohschnittfassung für einen kurzen experimentellen Film, und wir kamen überein, daraus einen Poetryfilm zu montieren.

Um einen unvoreingenommenen Blick auf das Material zu bekommen, fragte ich den Filmemacher und Cutter Julian Isfort, ob er das Material noch einmal sichten und neu organisieren könnte. In der Folge legten wir die Audiospur, die bei Lyrikline bereits zur Verfügung stand, unter die Bilder und erarbeiteten einen Vorschlag, den wir dann mit Erik besprachen. Nachdem wir die Audiospur noch mal neu (im niederländischen Original) aufgenommen und die Rechte/Lizenzen abgeklärt hatten, konnten wir den Poetryfilm (mit deutschen Untertiteln) fertigstellen. Wir suchen nun Abspielstätten oder bieten den Film für Lesungen an. Zur Zeit ist eine englisch untertitelte Fassung für den internationalen Vertrieb in Arbeit.

Filme über Literatur – Dokumentarfilme von J. A. Jansen

Mit John Albert Jansen arbeiten wir schon länger zusammen. Thomas Zandegiacomo Del Bel hatte uns 2015 auf seine Dokumentarfilme über Dichter aufmerksam gemacht. Seitdem zeigen wir seine Filme im *filmclub münster*, und er unterrichtet in unserer Dokumentarfilmschule.

Eigentlich gehen diese Filme über den rein dokumentarischen Charakter hinaus und verkörpern in sich selbst filmische Poesie, da Jansen eine eigene Form in Darstellung und Dramaturgie für seine Sujets entwickelt hat. Um diese Filme dem deutschen Publikum einfacher zugänglich zu machen, haben wir sie deutsch untertitelt und eine Kinokopie (DCP) erstellt.

Die Herstellung der Untertitel ist eine sehr besondere Übersetzungsarbeit, da hier außer der präzisen Übersetzung des Textes oder meistens des gesprochenen Wortes auch die Umstände der Vorführung und des Rezeptionsverhaltens seitens der Zuschauer berücksichtigt werden müssen. Das heißt in

John Albert Jansen

den meisten Fällen, dass zuerst eine Transkription hergestellt werden muß; manchmal liefert diese auch der Produzent oder es existiert eine ›Dialogliste‹ in einer englischen Version.

Nach der Übersetzung – der Übersetzer sollte hierbei den Film kennen und vorliegen haben – werden die einzelnen Sätze am Videoschnittplatz an die entsprechenden Stellen des Films platziert. Diese müssen dann an den Rhythmus der Sprache und die Länge der Einstellungen angepaßt werden.

Das ist eine sehr sensible Arbeit, da der Text – vor allem wenn die Protagonisten schnell sprechen oder aus einer Sprache übersetzt wird, die viele Worte benutzt – komprimiert werden muß. Zudem sollen die eingeblendeten Text-Blöcke möglichst einfach erfasst werden und einem durchschnittlichen Leserhythmus entsprechen. Es erfordert sprachliches Feingefühl, die einzelnen Sätze anzupassen; die (Text-)Informationen sollen vollständig sein, der Duktus der Sprache muss in Schriftsprache übersetzt werden, der Rhythmus der Untertitel soll dem der Sprecher entsprechen, und er muss die Schnitte des Films beachten.

Man könnte nun einwenden, dass die Übersetzung auch durch eine Sprecherstimme aus dem ›Off‹ geleistet werden könne, wie es die deutschen TV-Sender oft zu tun pflegen. Aus dramaturgischer Sicht muss man aber sagen, dass bei audiovisuellen Werken – und das ist der Film nun mal – der Ton mindestens 50% der Wirkung ausmacht. Gerade emotionale Gehalte werden über den Ton (die Stimme, Atmosphären, Musik) transportiert. Neben der Stimmfarbe der Protagonisten sind die sprachlichen Feinheiten im Originalton wie Humor, Ironie, Empörung von Bedeutung und lassen sich in einer guten Übersetzung nicht 1:1 abbilden. Dies alles würde untergehen bzw. dem Zuschauer vorenthalten, wenn der Film ›zugequatscht‹ wird.

Jedoch, hinsichtlich der grafischen Gestaltung von (Unter-) Titeln ist m. E. noch ein weites Feld auszuloten. Diese müssen ja nicht immer zwangsläufig als Block am unteren Rand ihr Dasein fristen, sondern könnten von vornherein in die visuelle Gestaltung des Films einfließen und möglicherweise filmische Formen erweitern.

Der Verlauf der Jahre – der Dichter Remco Campert | Verloop van Jaren – Dichter bij Remco Campert
NL 2016 | 75 min, OFmdt.UT

Ein Film über Wehmut, Vergänglichkeit und dem nahenden Tod; und der Poesie als Lebenselexier. Das Schreiben hält ihn glücklicherweise noch am Leben: »Poesie ist ein Akt der Selbstvergewisserung. Ich bestätige mir, dass ich lebe.«

Über ein Jahr lang besuchte J. A. Jansen ihn in seinem Haus. Wir lernen ihn kennen bei seinen täglichen Alltagsroutinen aber auch in eher intimen Momenten, wie bei der Aufnahme in einem Krankenhaus und Gesprächen mit seiner Tochter und seinen Freunden. Der Film lief 2016 als Eröffnungsfilm auf dem internationalen Dokumentarfilmfestival IDFA in Amsterdam.

Herta Müller

Herta Müller: Das Alphabet der Angst | Herta Müller: Het Alfabet van de Angst
2015 | 55 min, dt. UT

Eine Dokumentation über die rumänisch-deutsche Autorin Herta Müller: ihre Collagen, ihre Traumata und ihre Ängste. Die Verwirrung und Angst, die ihre Prosa charakterisieren, ziehen sich auch durch ihre Poesie. *The Alphabet of Fear* ist eine Suche nach den Wurzeln der Arbeit, der Todesangst und dem Hunger nach Leben, die alle ihre Schriften durchdringen. Es ist ein Film über ein Leben in Angst, mit der Literatur als einziger Waffe.

Das abwesende Land – Ein Treffen mit Adonis | Het afwezige land – Een ontmoeting met Adonis
2013 | 54 min, OmdtUT

Nein, ich habe kein anderes Vaterland
als die Wolken, die aufsteigen
aus der Verbindung zur Poesie

Ein Porträt über den syrisch-libanesischen Dichter Ali Ahmed Said Esber (geb. 1930)

In dem Film *Das abwesende Land* erzählt Adonis aus seinem Leben, von seiner Arbeit als Dichter, über Syrien, die arabische Welt und den Islam. Er liest aus seinen Werken und bringt mit seinem Freund, dem Sänger Azrié und anderen Musikerfreunden in einer intimen Session vertonte Gedichte zur Aufführung. Währenddessen schwebt die Kamera durch sein altes Land und durch die Stadt Beirut, wo Adonis einige Jahre gelebt hat.

Ende und Anfang: Treffen mit Wisława Szymborska | Einde en Begin: Een ontmoeting met Wisława Szymborska
2011 | 55 min, dt UT

Eine Reise durch Polen und die Stadt Krakau mit der polnischen Dichterin und Nobelpreisgewinnerin Wisława Szymborska. Eine Suche nach den ›Fragmenten der menschlichen Existenz‹, die sie freilegt und zu poetischen Goldstücken aufpoliert.

Alle Filme können einzeln oder auch als Paket bei uns gebucht werden. Gerne stellen wir den Kontakt zu den Autoren und Filmemachern her und sind bei Gestaltung von Programmen, Lesungen und Kinoevents behilflich. Ebenso bieten wir moderierte Kurzfilmprogramme mit Filmen des ZEBRA Poetry Film Festivals an. Diese können auf Wunsch thematisch oder nach Länderschwerpunkten zusammengestellt werden.

Filmwerkstatt Münster
Gartenstrasse 123
D-48147 Münster
0251 / 230 36 21
film@muenster.de
www.filmwerkstatt-muenster.de

»A good poem is a contribution to reality. The world is never the same once a good poem has been added to it. A good poem helps to change the shape and significance of the universe, helps to extend everyone's knowledge of himself and the world around him.«

-Dylan Thomas-

die autoren

Winfried Bettmer studierte an der WWU Münster Germanistik, Soziologie und Erziehungswissenschaften. Nach dem Studium Schauspiel und Regie in diversen Agitprop- und Theaterformationen. Seit 1987 Arbeit als Tonmeister bei zahlreichen Dokumentar- und Spielfilmproduktionen. Seit 1990 in der Filmwerkstatt Münster aktiv. Produktion von Kurz-, Dokumentar- & Spielfilmen sowie Kunst- und Videoinstallationen. Kurator zahlreicher Filmreihen.

Chaucer Cameron and Helen Dewbery are the editors of *Poetry Film Live*. Chaucer is a poet who has been published in journals, anthologies and online. Helen is a member of the Royal Photographic Society and has trained in contemporary photography and film. They also work collaboratively under the name ›Elephant's Footprint‹. Their work includes: poetry films, poetry film screenings and curations, designing augmented poetry performances, and creative-writing and poetry-film workshops in community and poetry settings. They have co-edited three collections of poetry and image. Chaucer and Helen also work with Poetry Swindon on their year-round programme of poetry film activities in Swindon's diverse communities and at their annual poetry festival.

Kathryn Darnell is an illustrator and calligrapher working in East Lansing Michigan. She works with both very traditional pens and pigments and contemporary digital tools, often moving back and forth between them. Kathryn is the designer of Sweeney, a font that combines elements of celtic and italic calligraphy, and her calligraphy has been used in logos, awards and book titles. As an illustrator her work has illuminated many publications, from annual reports to children's books.

Annelyse Gelman's work has appeared in *Landfall*, *Indiana Review*, *The Awl*, the *PEN Poetry Series*, *The New Yorker*, and elsewhere. She is the author of the poetry collection *Everyone I Love is a Stranger to Someone* (2014), a finalist for the Believer Poetry Award.

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. Ihre Arbeiten sind sowohl in Ausstellungen als auch auf Festivals vertreten, so unter anderem dem Internationalen Trickfilmfestival Stuttgart, der Transmediale Berlin, dem Vienna Independent Shorts, dem Rencontres Internationales Paris und dem Animasivo in Mexico City. Zur Zeit ist sie mit der Vertretung der Professur Multimediales Erzählen als Gastwissenschaftlerin an der Bauhaus-Universität Weimar beschäftigt.

Juliane Jaschnow studierte Bildende Kunst im Bereich Fotografie und expanded cinema bei Prof. Joachim Brohm und Clemens von Wedemeyer an der HGB Leipzig. Zuvor Kommunikations- und Medienwissenschaften an der Universität Leipzig. Auslandsstudium Fotojournalismus an der Moskauer Lomonossov Universität, DAAD-Stipendium. Aufenthalt an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Thomas Heise. Teilnahme an Professional Media Master Class und PMMC Lab des werkleitz e.V. und ›lab p – poetry in motion‹, Ostpol e.V. Mitglied der Filmischen Initiative Leipzig FILZ.

Tom Konyves is a writer, poet, videopoet and videopoetry theorist teaching Visual Poetry and Creative Writing at the University of the Fraser Valley in Abbotsford. His career began in Montreal in the late 1970s, when he joined one of Canada's first artist-run centres, Vehicule Art, where he was instrumental in the forming of the 7 Vehicule Poets. In 1978, he coined the term ›videopoetry‹ to describe his first interdisciplinary work, *Sympathies of War*, and is considered to be one of the original pioneers of the form. In 2008, he began research in the field of videopoetry, publishing the groundbreaking *Videopoetry: A Manifesto* in 2011, which defines the hybrid genre, assign constraints and categories to differentiate its various manifestations and specificities. He has been invited to address numerous festivals, conferences and symposiums, presenting his vision of the genre of videopoetry. He lives in White Rock, BC, Canada.

Fernando Lazzari is a London-based director and motion designer with a strong, refined visual style and a unique combination of creative and technical skills. With a solid background in design, film, typography, photography and animation, his work has been recognised with multiple industry awards.

Guido Naschert, Literaturwissenschaftler, Philosoph und Publizist, ist zusammen mit Aline Helmcke Herausgeber des *Poetryfilmkanals* und Kurator des Weimarer Poetryfilmpreises. Nach

dem Studium und der Promotion in Tübingen lehrte er an den Universitäten Gießen, München und Erfurt deutsche Literatur 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.

Marc Neys (aka Swoon) is a composer / video-artist from Belgium. As one of the leading and most prolific figures in modern videopoetry he made videopoems for and with writers from all over the globe. He inspired new creators through his workshops and showcases on videopoetry. His works have been selected and featured at festivals all over the world.

Ottar Ormstad has published several books of concrete poetry. He has presented video-poems and exhibited darkroom-produced photography and graphic art based on his concrete poetry. In 2009, he produced his first film called *LYMS* which premiered in e-Poetry 2009 in Barcelona and was screened in 19 countries. The film was also presented at the ZEBRA Poetry Film Festival in Berlin (2010), where he also performed sound-poetry in 2014. His films were selected for the international exhibition project ›SCHRIFTFILME: Schrift als Bild in Bewegung‹ (TYPEMOTION: Type as Image in Motion, 2012–2015), exhibited at the ZKM in Karlsruhe and in Liverpool, Vilnius, and Taichung. Since 2014, Ormstad collaborates with composer Taras Mashtalir. As ›OTTARAS‹ they present their works also as performances, so far in Canada, Portugal, Russia and Norway. The artists strive for raising awareness for electronic poetry and sonic ecology to attract new audiences to a potent yet to come genre, in which concrete poetry becomes danceable.

Mario Osterland, geb. 1986 in Mühlhausen/Thür., studierte Germanistik, Komparatistik und Kunstgeschichte an der Universität Leipzig. Lebt in Erfurt. Er ist einer der Organisatoren der Thüringer Lesereihe ›In guter Nachbarschaft‹ und co-moderiert die Literatursendung ›Blaubart & Ginster‹ im Radio OKJ. Zuletzt erschien: *In Paris. Prosagedichte* (parasitenpresse, 2014).

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.

Catrin Prange hat Germanistik, Romanistik, Erziehungswissenschaften und Psychologie studiert. Seit 2014 bildet sie, gemeinsam mit Dr. Katrin Bothe, am Landesinstitut für Lehrerbildung und Schulentwicklung Hamburger Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer im Kreativen Schreiben aus. Ausserdem unterrichtete sie am germanistischen Institut der Universität Hamburg. Zu ihren Forschungsinteressen zählen die zeitgenössische deutsche Lyrik, speziell die Spoken-Word-Lyrik von 2000 bis heute und deren Live-Performance durch Dichterinnen und Dichter. Sie arbeitet an einer Dissertation über Nora Gomringer.

Lena Reinhold, geboren 1982 in Darmstadt, aufgewachsen in Konstanz. Auslandsaufenthalte in Texas und Paris. Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft und Philosophie an der Freien Universität Berlin (M.A.). Lebt in Berlin und arbeitet freischaffend als Schauspielerin, Dramaturgin und Autorin.

Joshua Schößler, Jg. 1992, studierte Philosophie und germanistische Literaturwissenschaft in Jena. 2017 gewann er den ersten Preis des Jungen Literaturforum Hessen-Thüringen und den diesjährigen hr2-Literaturpreis.

Hanna Slak, Slovenian, born 1975 in Warsaw, based in Berlin, is a film director, multimedia artist and writer. She glides between the visual and the textual and between several native languages. Her main work is that for the cinema, where she has written and directed feature films for the big screen (*Blind Spot*, 2001; *Teah*, 2007; *Rudar*, 2017), as well as documentary films and experimental shorts. She also creates video installations and video design for the stage, the latter for the Berlin based theatre director Yael Ronen (*Common Ground*, *Das Kohlhaas Prinzip*, *Feinde*, *Denial*). Her poems in Slovenian language have been published in Slovenia. Two of her short plays in English and German have been staged at the Maxim Gorki Theater in Berlin (*Must be Alice*, *The Test*). Her films are screened at festivals such as Berlinale, Rotterdam IFF, Locarno IFF and others. Among the awards for her work are the Silver Bear for Short Film for the experimental documentary *Laborat* (writer, editor, producer), Best Director at Sofia Film Festival as well as Best Actress (Manca Dorrer) at the Thessaloniki Film Festival and Don Quijote Prize at Cottbus Film Festival for feature film *Blind Spot*, Best Camera, Best Sound and Critics' Award at the Festival of Slovenian Film for feature film *Teah*.

die autoren

Christine Stenzer, geb. 1978, aus München, arbeitet als Kuratorin, Herausgeberin und Autorin mit einem thematischen Fokus auf Film, Neue Medien, Kunst und Investment. Studium der Germanistik, Theaterwissenschaft und Psychologie, dann Promotion an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. War als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der LMU München und am ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe sowie als assoziierte Wissenschaftlerin am xm:lab, Experimental Media Lab der Hochschule der Bildenden Künste Saar tätig. Ihre Dissertation *Hauptdarsteller Schrift* (2010) stellte die Grundlage des internationalen Forschungs-, Editions- und Ausstellungsprojekts ›Schriftfilme // Typemotion‹ (2012–2015) dar, dessen Co-Kuratorin und Co-Herausgeberin sie war.

Sarah Tremlett, MPhil, (poemfilm) SarahTremlett.com is a British poetry filmmaker, artist, poet and arts theorist/journalist. Described as a ›visual philosopher‹ by Karina Karaeva, (Video Curator, National Centre for Contemporary Art, Moscow) for her work experimenting with the aesthetics of text in film and relational subjectivity (matternalphilosophy, Springer, 2009), she has been known since 2005 for researching and defining the term ›contemplative‹ poetry films. In 2012 she co-founded Liberated Words poetry film events to screen international poetry filmmakers alongside films from the local community, and co-conceived and organised MIX (Merging Intermedia Conference). Sarah has written, edited and compiled *The Poetics of Poetry Film* published by Intellect Books with co-author Zata Banks, alongside another of her roles copy editing Brian May's London Stereoscopic Company publications on stereo photography. She was also honoured to be commissioned by Alastair Cook of *Filmpoem* (on behalf of The Poetry Society) to make a film for ›Claire Climbs Everest‹ by Sam Harvey, one of the UK's National Poetry Competition 2016 commended poems.

Dave Tynan is a writer/director from Dublin. He attended the National Film School at IADT and the MA in Filmmaking in Goldsmiths. In 2012 *Just Saying* was viewed over 250,000 times in the first week of it going online. It has since been seen over 500,000 times. In 2013 he won the Kinsale Shark for Most Promising Irish Director. His Film *Board Rockmount* has won the 2015 IFTA for Best Short Film, and numerous other awards including Tiernan MacBride Best Short Drama at the Galway Film Fleadh, the Audience Award at the Kerry Film Festival, Best in Cork at Fastnet Film Festival and two Kinsale Sharks. Outside of film work, Dave's first short story was shortlisted in the Sunday Business Post / Penguin Ireland short story competition and was published in the June issue of *The Stinging Fly*. He also wrote the text for Luke Franklin's www.4Bothies.com project, which won 1st Place at the Nova Awards and a Future Map Prize.

Susanne Wiegner studierte Architektur an der Akademie für Bildende Künste in München und am Pratt Institute in New York. Neben Projekten im realen Raum schafft sie seit mehreren Jahren 3D-Animationen, die Literatur und virtuellen Raum verbinden. Ihre Werke werden in Gruppenausstellungen und auf internationalen Festivals gezeigt. Sie arbeitet und lebt in München.

Thomas Wohlfahrt, geb. 1956, aus Eisenach, Studium der Germanistik und Musikwissenschaft in Halle/Sa., bis 1988 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Akademie der Wissenschaften in Ostberlin, danach Berlin-West. Literaturwissenschaftler, Promotion zu Georg Büchner. 1991 Gründungsdirektor der literaturWERKstatt berlin, seit 2016 ist sie das Haus für Poesie, Leiter von Anbeginn. Initiator und Leiter des Literaturexpress Europa 2000, des poesiefestival berlin (seit 2000), des ZEBRA Poetry Film Festival (seit 2002) und von www.lyrikline.org (Grimme-Online-Preis 2005). Mitgründer des ›World Poetry Movement‹, Kolumbien 2011. Initiator der Berliner Rede zur Poesie (seit 2016).

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

COOL e.V. Jena

3. Weimarer

Poetryfilm-Preis

Einsendeschluss:
31. 01. 2018

www.poetryfilm.de
www.backup_festival.de

ISBN 978-3-936305-51-7

9 Euro