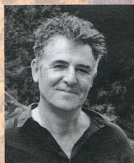


Ständig redet man von Hollywoods Dominanz auf dem Weltkinomarkt; dass der Experimentalfilm im gleichen Maße und vielleicht sogar auf die gleiche Weise US-amerikanisch dominiert wird, nimmt man hingegen einfach hin. Weshalb die Avantgarde-Traditionen selbst etablierter Kinematografien aus Frankreich, Italien oder Japan außerhalb dieser Länder selbst kaum bekannt sind. Eine ganz eigene Geschichte ist dabei England. Bei anderen Ländern ließen sich die blinden Stellen, quasi die „Rezeptionslöcher“, vielleicht noch auf die Sprachproblematik zurückführen – ein Gutteil des Experimentalfilms arbeitet stark mit Sprache und ihrem Verhältnis zum Bild –, doch Englisch ist mittlerweile lingua franca, und so sollte man davon ausgehen, dass dem britischen Avantgarde-Kino international eine größere Bedeutung beigemessen würde. Doch dem ist nicht so; woran sich zeigt, dass Sprache nur bedingt etwas mit kulturellen Hegemonien zu tun hat. Vielleicht liegt es aber auch daran, dass der britische Avantgarde-Film eine ganz eigene Kultur der Satire sowie der Sinnlichkeit entwickelt hat. Einem seiner eigenwilligsten Vertreter der letzten drei Jahrzehnte widmeten die 48. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen eine Hommage: John Smith, einem so brillanten Ironiker wie Porträtmaler Londons.

Die Allmacht des Blickes

Die 70er-Jahre hatten etwas Ernüchterndes, weil Ernüchtertes an sich, wozu damals perfekt der dominante Duktus des Avantgarde-Kinos, der Strukturalistische Film, passte: Kader zählen und Gewissheiten finden, dann noch einmal zählen, und alles bricht in sich zusammen – Paranoia-Kino und irgendwie die Rache für die baudelaire-schen-transgressiven Exzesse eines John Smith oder eines Ron Rice, le cinéma underground eines Yvan LaGrange oder den heftigen Flirt des Agit-Props mit dem Pop-Kommerz à la Adachi Masao; Rache für all das Kino, das prall und heftig war, mit Differenzen und Ungewissheiten spielte. Smith ist ein Kind dieser Zeit: 1952 in London geboren; Studium am Royal College of Art and Science; Filme und Videos seit 1972, selbst ein perfektes Beispiel für diese Jahre, aber auch mehr: Smith ist ihr Meta-Satiriker, derjenige, der die perfekten strukturalistischen Meisterwerke schafft und sich dabei über die allgemeine Verkrampftheit lustig macht.

Im strukturalistischen Film geht es im Wesentlichen um Sicherheiten und Destabili-



Unschärfen

Hommage der Internationalen Kurzfilmtage: John Smith

sierungen: Film ist Film, ein Schnitt ist ein Schnitt, ein Wort ist ein Wort. Darin steckt eine spezielle Empfindsamkeit, aber auch eine Härte, die manchmal etwas Despotisches haben kann. Der strukturalistische Film sollte dem Film zu neuem Selbstbewusstsein verhelfen: zurück zur Basis, hoch zur Transzendenz des Materials selbst, was oft weit ab von den Dingen selbst ist, auf deren Darstellung sich die andere dominante Avantgardefilm-Strömung jener Jahre konzentrierte: die des politisch engagierten Films. Smith ließ sich undogmatisch zwischen diesen Polen nieder; künstlerisch streng begann er mit seiner Suche nach den Verhältnissen zwischen den Dingen. Sein erstes zentrales Werk entstand 1976: „The Girl Chewing Gum“, eine Komödie über die Allmacht des Blickes und den Willen des Zuschauers, unbedingt zu glauben, was da auf der Leinwand passiert. Zu sehen ist, in Schwarz-weiß, eine Straßenecke, zu hören ist eine Stimme aus dem Off, die ständig sagt, was man als nächstes zu sehen bekommen wird, wodurch der Eindruck entsteht, dass ein allgewaltiger Lenker, ein Regisseur, die Dinge organisiert. Dabei enthalten die Anweisungen nie Filmreferenzen; wenn die Kamera einmal nach oben schwenkt, dann sagt die Stimme so etwas wie: „Unser Blick richtet sich nach oben.“ Dann aber beginnt sie, immer konkretere Aussagen über die kommenden Situationen zu machen, wobei mit der Zeit aus dem simplen Ansagen und Lenken ein Interpretieren wird, dessen nächste Stufe dann das Geschichtenerzählen ist. Erst bekennt sich der Erzähler zu seiner fiktionalen Rolle, u.a. indem er be-

hauptet, auf einem Kilometer weit entfernten Feld zu stehen (was man auch gleich als Beweis zu sehen bekommt), dann beginnt er, einen Mann innerhalb dieses neuen Szenarios zu beschreiben, von dem er schließlich behauptet, er habe einen Helikopter in der Tasche. Wenn man dann die Straßenecke wieder sieht und die Stimme hört, ist die Wahrnehmung der Welt eine andere geworden – und dies auf extrem komische Weise.

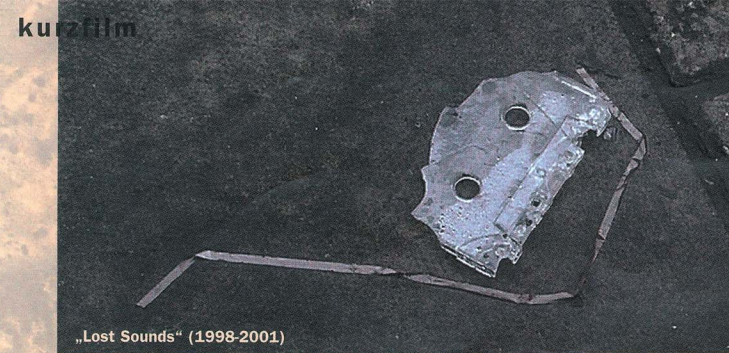
Womit man beim zentralen Moment ist: Komik. Smiths Filme sind oft sehr lustig, da sie brillant mit der Wahrnehmung und den Vorurteilen spielen, mit der Unschärfe im Verhältnis zwischen den Dingen, jenem Raum, wo alles möglich wird. Ganz einfache kleine Beispiele dafür sind: „Om“ (1986), ein im Wesentlichen fixer Porträtkader, in dem aus einem buddhistischen Mönch (orangener Überwurf, Rauch wabert leicht ins Bild) bei einem Friseurbesuch ein Skinhead wird: kahl bleibt kahl, der Überwurf entpuppt sich als Handtuch für die Haare, der Rauch kommt von einer Zigarette. „Gargantuan“ (1992) besteht aus einem einmütigen Zoom rückwärts, der mit einer von dem Singsang „Gargantuan Amphibian“ untermalten Großaufnahme auf einen gigantisch wirkenden Molch beginnt. Dann entfernt sich der Film immer weiter von dem auf einem Kissen im Bett sitzenden Tier, neben dem allmählich, Größenmaßstab setzend, der rapsodierende, von freundlichen Gefühlen für den Molch erfüllt auf dessen Körper blickende Smith sichtbar wird. Einhergehend mit der Ein-

stellungsgröße, stellt dieser in seiner Ode an das „Amphibian“ dem Gattungsbegriff immer diminutivere Adjektive voran, von „enormous“ bis „weeny“, bis hin zu „miniscule amphibian“, worauf „Minute“ folgt und schließlich, unter einer Schrifttafel mit dem Wort „Minute“, die Aussage: „I Love My Newt.“ (Ich liebe meinen Wassermolch.)

Das Video „The Waste Land“ (1999) besteht aus einer Einstellung, in der Smith, in seiner Stammkneipe vor sich hin murrend, urinieren geht, bis man am Ende dank des leicht falsch geschriebenen Toilettenschildes (toilet) merkt, dass alles spiegelverkehrt aufgenommen worden war (tseliot). Etwas komplizierter wird es in „Associations“ (1975), in dem ein Auszug aus Herbert H. Clarks Studie „Word Associations and Linguistic Theory“ mittels der Bilder auseinandergenommen wird: zuerst mit vertrackten Wortspielen, bei denen die Assoziation zunächst mit dem Namen des Abgebildeten zusammenhängt (Beispiel: Zu dem Wort „Pleasure“ sieht man das Bild eines Esels, „Ass“, was vulgo wiederum auch Arsch heißt), dann mit „Betonungsunschärfen“, bei denen man ein Motiv sieht, dessen Bezeichnung in etwa so klingt wie das gerade zu hörende Wort (Beispiel: Erneut „Ass“, diesmal für „as“ = „wie“). Dies schwingt sich dann zu Höhen auf, wenn beide Formen kombiniert werden und auch Bilder nicht nur zu Worten, sondern zu einzelnen Silben kommen. Beispiel: Zu dem Wort „Association“ sieht man eine Motivfolge mit: 1. einem Esel, „Ass“ für „As“, 2. einer Nähma-



„The Kiss“ (1999)



„Lost Sounds“ (1998-2001)

schine, als Anspielung auf „sew“ = nähen, gelesen etwa „so“, 3. dem Meer, „Sea“ für „ci“, und 4. Inderinnen, stehend für „Asians“, was genuschelt klingt wie „ations“).

Die kleinste Geste zählt

Solche Werke werden gerne unterschätzt, so, wie man Komödien generell gern unterschätzt. Das Schöne an ihnen ist, dass sie so auch funktionieren und dass sie ihre formale Brillanz, die „accuratesse“ ihrer Inszenierung nie in den Vordergrund stellen. Doch geschliffen wie ein feines Juwel sind sie alle; selbst der kurze Moment der Langeweile in „The Girl Chewing Gum“, wenn man glaubt, alles verstanden zu haben, ist präzise innerhalb des Rhythmus des Films getaktet, die kleinste Geste ist entscheidend. Alles erzählt etwas über das Wesen des Kinos, über seine Künstlichkeit, über die Bereitwilligkeit, ihm zu glauben, und, implizit, über die Folgen, die so eine verkehrte Wahrnehmung haben kann. Dass Smith dazu auch noch ein eigenes Theorie-Epos schuf, „Shepherd's Delight – An Analysis of Humor“ (1980-84), passt ins Bild. Ein anderer Strang in seinem Werk, der wie ein Gegenpol zu den „Avantgarde-Satiren“ funktioniert, sind seine poetischen Annäherungen an London, etwa „Hackney Marshes – November 4th 1977“, „Lost Sound“ (1998-2001) oder „Blight“ (1994-96); in Zusammenarbeit mit Jocelyn Pook), aber auch die als Reflexionen über das Geschichtenerzählen konstruierten Arbeiten „The Black Tower“ (1985-87) und „The Girl Chewing Gum“.

Dabei ist Smiths London primär vor seiner Tür zu finden; am liebsten filmt er in seiner direkten Umgebung, in Leytonstone, wobei die Filme und Videos noch nicht einmal unbedingt regional orientiert sein müssen. So findet sich sein geliebter Pub „The Northcote“ u.a. in „Slow Glass“ (1988-91), ohne dass das eine spezielle Bedeutung hätte: er filmt halt gern, wo er am liebsten trinkt. So fanden sich Sujets und Räumlichkeiten vor allem bei Spaziergängen oder bei einem Blick aus dem Fenster; für

„Leading Light“ (1975) ging Smith gar nicht erst vor die Tür, sondern filmt, wie das Sonnenlicht durch seine Wohnung streift und sich (ähnlich wie in der Filmfassung von „Hackney Marshes – November 4th 1977“) durch Licht und Farben Räume verändern. Sein Paranoia-Thriller „The Black Tower“ hingegen handelt von all den Räumen, die sich im (Kamera-)Verhältnis zu einem Objekt auftun können. Eine Stimme erzählt, wie sie von einem schwarzen Turm durch London verfolgt wird. Man sieht tatsächlich ständig immer neue Bilder von sich konstant wechselnden Umgebungen des Turms, bis er sich am Ende nur von dessen Schwärze schlucken lässt. „The Black Tower“ ist ein Versuch über die Wesenheit der Kamera, die Kraft ihrer diversen Objektive, darin über das Wesen der fixen Idee wie der Imagination. Vor allem aber ist es ein urbaner Landschaftsfilm, der viel mit der britischen Landschaftsmalerei sowie der britischen Kultur des Regionales zu tun hat: ein Heimatfilm, dabei längst nicht so verwurzelt wie „Blight“, diese Erinnerungsober über den Abriss einer Straße, in der Smith über Jahre lebte.

Sehr viel loser findet sich das Heimatfilm-Moment auch in „Lost Sounds“, der während einiger (Sonntags-)Spaziergänge entstand. Zu sehen sind Bilder von Tonbandkassetten, die an Laternenpfehlen, im Bordsteinunkraut und in Maschendrahtzäunen verloren im Wind flattern, zu hören sind Fragmente von diesen Bändern, die der Komponist Graeme Miller von den Fundstücken retten konnte, so, als flögen verlorene Lieder, meist wunderbar sentimentale Schlager, wie verlorene Gefühle durch den Raum – es ist umfassend. Landschaftsfilme, die die Vereinigung, die Durchwirkung der inszenatorischen Elemente suchen. Es ist diese insulane Rundheit, dieses Leben mit Widersprüchen sowie dem Widersprüchlichen, die Freude daran, das Distanzhalten zu den Dingen und doch zugleich sich Sehen nach Nähe, die Smiths britische Größe ausmacht – vielleicht ist er einer wie Edward Elgar. **Olaf Möller**