

MONTAGE

UND

POESIE

Bachelorarbeit von Gerard Cañadas Cerdan

Matrikelnummer 10037

Studiengang Montage

Filmuniversität Konrad Wolf

1. Betreuerin: Marlis Roth

2. Betreuerin: Susanne Foidl

Eingereicht am 24. Juli 2023

1 Wörter und Film - - S. 3

1.1 Präambel: der Roman - - S. 3

1.2 Und was ist mit der Poesie - - S. 7

1.3 Juan Ramón Jiménez - die *sensorische* Poesie - - S. 8

2 Die Gedichte - - S. 11

Gedicht 1 - - S.12

Gedicht 2 - - S.16

Gedicht 3 - - S. 20

Gedicht 4 - - s. 25

Andere Gedichte - - S. 28

Gedicht 5.1 - - S. 28

Gedicht 5.2 - - S. 31

3 Ende - - S. 34

4 Bibliografie - - S. 36

Wörter und Film

Ich möchte meine Bachelorarbeit der Beziehung von Schrift und Film widmen, denn es ist ein Thema, das mich schon immer sehr interessiert hat. Und damit meine ich nicht das Schreiben über Filme *a posteriori*, sei es in Form von Filmkritik oder Filmtheorie, und auch nicht das Schreiben von Drehbüchern, also dem schriftlichen Embryo eines Films. Mir geht es vielmehr um das Verhältnis zwischen jeweils der Schrift und dem Film als eigenen Kunstformen. Grob gesagt: um das Verhältnis zwischen Literatur und Kino.

Es gibt immer einen Grund, warum ich bestimmte Filme mag. Selbst wenn ich diesen Grund nicht immer erklären kann oder will, inwieweit ist es derselbe Grund warum ich bestimmte Bücher mag?

Über Jahrhunderte haben sich in der Literatur verschiedene Erzählformen entwickelt und aus diesen wiederum sind die verschiedenen literarischen Genres und Stile entstanden. Wie stark hat dieses literarische Erbe die Filmgeschichte konditioniert?

Dies sind Fragen, die mich seit langem beschäftigen, bereits während meines ersten Studium, als mir noch nicht klar war, dass ich Filme schneiden möchte. Seitdem ich das tue, ist dieses Interesse nur noch größer geworden, zumal ich den Eindruck habe, dass die genannten Fragen für die Montage von besonderer Relevanz sind.

In den letzten Jahren hat sich mein Interesse speziell auf die Poesie gerichtet. Irgendetwas steckt in der Poesie, das mich fasziniert. Obwohl ich nicht genau sagen kann, was es ist, habe ich die starke Vermutung, dass es genau dasselbe ist, weshalb mich auch die Montage fasziniert. Die Suche nach diesem Motiv ist das zentrale Thema dieser Arbeit.

1.1

Präambel: der Roman

Mir wurde einmal beigebracht, dass der literarische Realismus des XIX. Jahrhunderts die Entwicklung der Filmgeschichte maßgeblich beeinflusst hat. Von der Wichtigkeit der Umgebung bzw. des Ortes über die Psyche der Figuren hin zur dramaturgischen Entwicklung: der westliche Filmstandard entstand laut vieler Filmhistoriker auf dem Boden der realistischen Romane. Das erklärte mir mein damaliger Professor für Filmgeschichte, Esteve Riambau.

Für mich war das hochinteressant, denn ich habe in meinem Leben deutlich mehr Filme gesehen und geliebt als Romane. Als ich von diesen Theorien der Filmgeschichtswissenschaft erfuhr, war das aus meiner Sicht wie der Beginn einer umgekehrten Reise. Ich sollte den Realismus des XIX J.H. wiederentdecken, dachte ich, nach dem Motto: wenn mir die Früchte so gut geschmeckt haben, dann muss an ihren Bäumen etwas besonders sein. Dabei ging es mir überhaupt nicht darum, verfilmte Romane in ihrer Ursprungsform zu lesen und irgendwelche Vergleiche zu ziehen. Vielmehr freute ich mich einfach auf das Lesen einiger Romane, die ich bis dahin nicht als besonders verlockend empfunden hatte.

Ganz unbekannt war mir diese literarische Epoche natürlich nicht. Während meiner Schulzeit musste ich *Dickens* und auch verschiedene spanische Realisten, wie zum Beispiel *Perez Galdós*, lesen. Ich fand die Romane zwar gut, aber besonders fasziniert haben sie mich damals nicht. Also versuchte ich es während des Studiums erneut. Das Ergebnis: einige ließen mich weiterhin kalt, andere fand ich nun interessant und ein paar haben mich sehr beeindruckt. Und in den meisten Büchern habe ich ihre Vorbildfunktion für den fiktionalen Film tatsächlich erkannt. Manchmal auf einer eher theoretischen Ebene, denn ich kannte ja bereits die Argumentation der Filmgeschichte, und fand sie retrospektiv nachvollziehbar. Doch in manchen Fällen war die Verbindung zum Kino ziemlich direkt und empirisch; nicht das Produkt reflektierter Gedanken im Nachhinein, sondern vielmehr eine unmittelbare, sinnliche Offenbarung. Und je mehr ich Filme selbst mitgestaltete, umso häufiger hatte ich diese Art von Erfahrungen beim Lesen. Die theoretische Wissenschaft verschwindet im Laufe meiner Lebenszeit immer weiter in den Hintergrund, wird immer kleiner hinter mir und dafür wird das Arbeiten und Experimentieren immer präsenter, immer alltäglicher. Manchmal erschrecke ich mich, weil ich denke, der Film ist zu präsent geworden, hat inzwischen eine leicht monströse Dimension; als wäre man in einem Auto auf der Autobahn, und man hätte vor sich am nahen Horizont eine unendliche Mauer, die immer größer und größer wird, je weiter man fährt.

Aber zurück zum Thema. Einige solcher Offenbarungen hatte ich beispielsweise beim Lesen von Tolstois *Krieg und Frieden*.

Ein Kapitel blieb mir dabei besonders in Erinnerung: Der junge Fürst Andrei Bolkonski, eine der Hauptfiguren des Romans, liegt einige Stunden nach einer brutalen Schlacht schwerverletzt auf dem Schlachtfeld:

„Auf der Höhe von Pratzen, an derselben Stelle, wo er mit der Fahne in der Hand gefallen war, lag Fürst Andrei Bolkonski; er verlor viel Blut und stöhnte, ohne sich dessen selbst bewußt zu sein, leise und kläglich nach Art eines Kindes.

Gegen Abend hörte er auf zu stöhnen und wurde vollständig still. Er wußte nicht, wie lange dieser Zustand der Bewußtlosigkeit gedauert hatte; aber plötzlich fühlte er wieder, daß er lebte und daß ihn ein

brennender Schmerz quälte; es war ihm, als wäre ihm etwas im Kopf zerrissen.

»Wo ist er, dieser hohe Himmel, den ich bisher nicht gekannt hatte und heute zum erstenmal gesehen habe?« Das war sein erster Gedanke. »Auch diesen Schmerz hatte ich bisher nicht gekannt«, dachte er. »Ja, ich habe bisher nichts gekannt, gar nichts. Aber wo bin ich?«

Er begann zu horchen und vernahm das Geräusch sich nähernder Hufschläge und Stimmen, die Französisch sprachen. Er öffnete die Augen. Über ihm war wieder derselbe hohe Himmel mit den Wolken, die sich noch höher hinaufgezogen hatten und leise dahinzogen, und zwischen denen er hineinblickte in die blaue Unendlichkeit. Er drehte den Kopf nicht um und sah die Menschen nicht, die, nach dem Klang der Hufschläge und der Stimmen zu urteilen, zu ihm herangeritten kamen und in der Nähe anhielten.

Die herbeigekommenen Reiter waren Napoleon und zwei ihn begleitende Adjutanten. Bonaparte, der das Schlachtfeld beritt, gab die letzten Befehle über die Verstärkung der Batterien, die den Damm von Aujesd beschossen, und besichtigte die Gefallenen und Verwundeten, die auf dem Schlachtfeld geblieben waren.

»Prächtige Leute!« sagte Napoleon, indem er einen getöteten russischen Grenadier betrachtete, der, das Gesicht in die Erde gedrückt, den sonnengebräunten Nacken nach oben, auf dem Bauch dalag und den einen Arm, der schon starr geworden war, weit von sich streckte.

»Die Munition der Positionsgeschütze ist erschöpft, Sire!« meldete in diesem Augenblick ein Adjutant, der von den Batterien herübergeritten kam, welche die Gegend von Aujesd beschossen.

»Lassen Sie die von der Reserve herbeischaffen«, antwortete Napoleon, ritt einige Schritte weiter und hielt dicht vor dem Fürsten Andrei, der auf dem Rücken dalag mit der hingesunkenen Fahnenstange neben sich (die Fahne selbst hatten die Franzosen schon als Trophäe mitgenommen).

»Ein schöner Tod!« sagte Napoleon, indem er den Fürsten Andrei betrachtete.

Fürst Andrei merkte, daß dies mit Bezug auf ihn gesagt wurde, und daß der Redende Napoleon war; er hatte gehört, daß derjenige, der diese Worte gesprochen hatte, Sire genannt worden war. Aber er hörte diese Worte so achtlos, wie wenn er das Summen einer Fliege hörte. Er interessierte sich nicht für diese Worte, ja, er merkte nicht einmal darauf, sondern vergaß sie sofort wieder. Der Kopf brannte ihm; er fühlte, wie sein Blut dahinfließ, und er sah über sich den fernen, hohen, ewigen Himmel. Er wußte, daß der Mann, der da vor ihm zu Pferd hielt, Napoleon war, sein Held; aber in diesem Augenblick erschien ihm Napoleon als ein so kleiner, nichtiger Mensch im Vergleich mit alledem, was jetzt zwischen seiner Seele und diesem hohen, unendlichen Himmel mit den darüber hinziehenden Wolken vorging. (...)“¹

¹ Tolstoi, Lew: *Krieg und Frieden*. dtv, München: 2011⁵, S. 365ff.

Warum empfinde ich diese Szene als besonders filmisch?

Ich glaube, das zentrale Element ist die Perspektive. In dieser Erzählung ist die Perspektive sehr dynamisch und immer klar und funktioniert quasi wie eine Kamera. Müsste ich ein Storyboard machen, würde ich überhaupt nicht zögern und mir wäre ganz klar, wie es auszusehen hätte. Hier in Stichpunktform (mit der gefühlten Länge der Einstellungen in Kursiv):

Bild 1: Andrei Bolkonski liegt, Fahne in der Hand. Halbtotaler, *Kurz*.

Bild 2: Close-up Andrei. In seinem Gesicht sind Verwirrung und Schmerz zu sehen. Dann fokussiert sich sein Blick gen Himmel. *Lang* (Leichte Anpassung vom Inhalt)

Bild 3+4: POV Himmel. Schuss-Gegenschuss mit Close-up Andrei. (Leichte Anpassung vom Inhalt). *Lang*

Bild 5: Halbnah Andrei. Stimmen und Schritte sind zu hören, er reagiert darauf und schaut zur Seite. *Kurz*

Bild 6: Perspektivenwechsel: amerikanische Kamerafahrt von Napoleon und seinem Helfer. Dialog. *Lang*

... und so weiter

Ein weiterer Aspekt, der die Szene besonders filmisch wirken lässt, ist die Art der Beschreibungen. Sie sind detailliert und reduziert zugleich. Hier und da finden sich konkrete piktografische Elemente, Geräusche und Gerüche, mal eine Impression - z.B. der sonnengebräunte Nacken eines gefallenen Soldaten -, doch die Adjektive werden insgesamt sehr minimalistisch eingesetzt. Die Betonung liegt auf zwei wichtigen narrativen Einheiten: a) dem Himmel (hoch, unendlich) und b) Napoleon (klein, nichtig). Der Vergleich dieser beiden Motive in dieser Passage ist für den gesamten Roman sehr wichtig. Es bewirkt einen dramaturgischen Wendepunkt in der Figur des Fürstens: hatte er zuvor Napoleon verehrt, so wird er ihn später verachten.

Diese reduzierte Betonung erinnert mich an viele Klassiker der Filmgeschichte. Große Ereignisse werden selektiv erzählt, denn die Entwicklung des Helden oder der Heldin hat oberste Priorität. Die Großaufnahmen und die langen, detaillierten Szenen werden für Schlüsselmomente reserviert, in denen es sich anfühlt, als würde die Zeit nahezu stehenbleiben, während andere an sich komplexe Geschehen extrem verkürzt und oberflächlich gezeigt werden.

Es gibt aber auch etwas in der Art des Schreibens an sich, das dieses filmische Gefühl in mir auslöst. Und das ist etwas, das eigentlich auf viele Romane, die nach einer bestimmten Epoche geschrieben wurden, zutrifft. Entscheidend dabei ist, ob ich das Gefühl habe, dass das Wissen des Erzählers aus der Beobachtung des Geschehens entsteht (filmisch) oder eher aus einem schöpferischen, fast göttlichen Willen etwas zu erzählen (nicht filmisch - und betrifft interessanterweise auch einige realistische Romanen). Achtung: ich will in keiner Weise sagen,

dass Romane, die außerhalb der fiktiven Welt erzählt sind, als Grundlage für einen Film ungeeignet sind. Mir geht es hier nicht um die Verbindung zwischen Romanen, Drehbüchern und Filme oder ob dieser oder jene Stoff geeignet ist für eine Verfilmung. Mir geht es lediglich um meine Wahrnehmung beim Lesen. Diese ist näher zum Film, wenn sich die Erzählperspektive innerhalb der fiktiven Welt befindet.

So schreibt zum Beispiel Cervantes in einem Fragment des zweiten Buches des *Quixotes*: „...*In demselben Augenblick traten zwei Menschen vor Gericht, der eine wie ein Bauer gekleidet und der andere wie ein Schneider, denn er hatte eine Schere in der Hand, und der Schneider sagte: »Herr Statthalter...²“*

Der Erzähler weiß also, dass der eine ein Schneider ist, da er beobachtet hat, dass er eine Schere trägt. Es ist eine Nuance. Er hätte auch schreiben können: „*der eine ist gekleidet wie ein Bauer und der anderer wie ein Schneider, und der Schneider sagte:..*“ Aber es ist genau dieser Nebensatz - *denn er hatte eine Schere in der Hand* - der mir das Gefühl gibt, dass der Erzähler anwesend war und das Ganze beobachtet hat. Sein Wissen ergibt sich also aus der Beobachtung der Szene. Und beobachten ist ja genau das, was wir beim Schauen eines Films tun.

1.2

Und was ist mit der Poesie?

Die Poesie wird im Vergleich zum Roman eher selten mit dem Film in Verbindung gebracht. Wenn man sich die Entstehungsgeschichte des Filmes hin zu einer anerkannten Kunstform anschaut, so käme man nicht unbedingt auf die Idee, dass die Poesie eine große Rolle für die Entstehung des Kinos gespielt hat. In der Frühphase der Filmgeschichte, die Noël Burch *Primitive mode of representation*³ (PMR) nennt, waren Filme noch sehr fragmentarisch: Dokumentarische Aufnahmen wie bei *Arbeiter verlassen die Lumière-Werke* (1895), effektvolle Filme wie *Voyage dans la Lune* (Georgei Melies 1902) oder Slapstick-Filme, die zum Teil nur eine Minute lang sind. Im Laufe der Jahre setzte sich die Form des Langfilms durch und erst damit etablierte sich der Film als die „septième Art“ (die siebente Kunst). In Bezug auf die Beziehung zur Literatur liegt die Verbindung zwischen dem Roman und dem langen Spielfilm dabei auf der Hand: Filmemacher*innen suchten (und suchen) in den Romanen nach Inspiration und Theoretiker*innen nach Quellen.

Und die Poesie? War sie also nur für Entstehung experimenteller Filme oder gar für die Werbung oder Videoclips von Relevanz? Diese Frage habe ich mir lange nicht gestellt. Auf den Gedanken,

² de Cervantes, Miguel: *Don Quixote de la Mancha*. RAE (EDICIÓN CONMEMORATIVA DE LA RAE Y LA ASALE). Lengua viva, Barcelona: 2016, 12. Kapitel, S. 876f.

³ Burch, Noel: *Theory of Film Practice*. Princeton University Press, Princeton: 2016.

dass die Poesie mit dem Filmemachen, und speziell mit der Montage, sehr eng verbandelt ist, kam ich durch Zufall.

Ich lese seit meiner Jugend sehr gerne Gedichten. Es fing an mit den spanischen und katalanischen Dichtern aus meinen Schulbüchern wie Garcia Lorca, Antonio Machado oder Joan Maragall. Im Englischen waren es eher amerikanische Songwriter wie Leonard Cohen oder Lou Reed, deren Liedertexte mich sehr berührten und auch heute noch berühren. Als ich dann anfing, die deutsche Sprache zu erlernen, las ich auch deutsche Dichter wie Schiller, Goethe, Brecht oder Kahlau. Doch die Auswahl an Gedichten, die ich lese, bleibt insgesamt sehr überschaubar. Ich lese meist Gedichte, die ich bereits kenne, und nur hin und wieder kommt ein neues Buch dazu.

Vor ein paar Jahren zog ich eine verstaubte Anthologie von Juan Ramón Jiménez aus meinem Bücherregal und begann, das Gesamtwerk des Dichters in aufsteigender chronologischer Reihenfolge zu lesen. Wie es so oft ist, wenn man etwas nach langer Zeit noch einmal liest, gefielen mir in der Anthologie besonders jene Gedichte, die ich früher völlig uninteressant gefunden hatte. Ich entwickelte über Wochen eine Faszination für eine gesamte Periode seines Werkes und schnell stellte ich fest, dass ich diese Gedichten gerade deshalb so faszinierend fand, weil sie mich an meine alltägliche Arbeit, das Schneiden von Filmmaterial, erinnerten.

1.3

Juan Ramón Jiménez - die *sensorische* Poesie

Wer ist Juan Ramón Jiménez, Chatgpt?

Juan Ramón Jiménez was a Spanish poet and writer. He was born on December 23, 1881, in Moguer, Andalusia, Spain, and died on May 29, 1958, in San Juan, Puerto Rico.

Jiménez is considered one of the most important Spanish-language poets of the 20th century and a key figure in the literary movement known as Modernismo. He is best known for his collection of poems titled "Platero y Yo" (Platero and I), published in 1914. The book, written in prose poetry, depicts the life of a donkey named Platero in a small Andalusian town. It is a charming and evocative work that reflects Jiménez's lyrical and sensitive style.

Throughout his career, Juan Ramón Jiménez produced a significant body of work, characterized by introspection, melancholy, and a search for beauty and spiritual transcendence. He experimented with different poetic forms and styles, moving away from the ornate language of Modernismo towards a more straightforward and intimate approach.

Jiménez received several literary honors and awards during his lifetime, including the Nobel Prize in Literature in 1956. He was the first Spanish-language writer to receive this prestigious award, which recognized his poetic talent and contribution to the Spanish literary tradition.

Juan Ramón Jiménez's poetry continues to be celebrated and studied for its lyrical depth, emotional intensity, and profound exploration of human experience.

Als ich 16-18 Jahre alt war, interessierte ich mich für verschiedene spanische Dichter der 20er und 30er Jahre. Mich faszinierten der Avantgardismus und die Sensibilität von Federico García Lorca, einem Freund Dalis und Buñuels, die Emotionalität von Miguel Hernández oder die Wahrhaftigkeit Antonio Machados. Über Juan Ramón Jiménez hatte ich gelesen, dass er ein Vorreiter dieser *goldenen* Generation war (der *Generación del 27*, also Generation 1927). Einige seine berühmtesten Gedichten, überwiegend aus seiner sogenannten intellektuellen Phase, haben mir schon immer sehr gefallen. Mein Lieblingsgedicht damals war *Yo no soy yo // Ich bin nicht ich*⁴:

Yo no soy yo.

Soy este

que va a mi lado sin yo verlo;

que, a veces, voy a ver,

y que, a veces, olvido.

El que calla, sereno, cuando hablo,

el que perdona, dulce, cuando odio,

el que pasea por donde no estoy,

el que quedará en pie cuando yo muera.

Ich bin nicht ich.

Ich bin jener,

der an meiner Seite geht, ohne dass ich ihn erblicke,

den ich manchmal besuche,

und manchmal vergesse.

Jener, der ruhig schweigt, wenn ich rede,

der sanftmütig verzeiht, wenn ich hasse,

der umherschweift, wo ich nicht bin,

der stehen bleiben wird, wenn ich sterbe.

Als ich die Anthologie⁵ nach einiger Zeit erneut las, war es aber vor allem die Poesie aus seiner Jugendzeit, die mich fesselte - klassisch aufgebaute Gedichte, meist mit einer Verbindung zur Natur, in denen die sinnliche Wahrnehmung der Außenwelt im Vordergrund steht. Das lag zum Teil daran, dachte ich, dass ich nun etwas älter war und mehr Gefallen daran fand, mich mit leichten und musikalischen Beschreibungen zu besänftigen als mich mit transzendentalen Versen und unangenehmen Gedanken zu beschäftigen. Doch mit der Zeit begriff ich, dass es in meinem Alltag auch noch einen anderen Grund dafür gab, warum ich diese Gedichte immer wieder abends lesen wollte. Ich hatte an den meisten Tagen Filmmaterial geschnitten, und merkte langsam, dass die Gedichte unglaublich gut *montiert* sind. Ich habe später erfahren, dass diese

⁴ Die Übersetzung stammt von mir.

⁵ Jiménez, Juan Ramón: *Antología poética*. Alianza Editorial, Madrid: 2002.

Phase im Werk des J.R. Jiménez als *etapa sensitiva* beschrieben wird. *Sensitiva* von *sentido*, was ins Deutsche übersetzt unter anderem *die Sinne* bedeutet (*sentido* ist auf spanisch ein polysemisches Wort, das *Sinn*, *Bedeutung* aber auch *Richtung* bedeuten kann). Ein ähnliches Wort ist *sensorial*, was auf Deutsch sensorisch wäre.

Gerade weil der Ausgangspunkt der Gedichte aus der *sensorischen Phase* weder ein abstrakter Gedanke noch die radikale Suche nach einer nackten Wahrheit ist (wie sonst in seinen berühmteren Werken), sondern vielmehr der Impuls, seinen seelischen Zustand durch die Wahrnehmung seiner natürlichen Umgebung zum Ausdruck zu bringen, fiel es mir unbewusst leichter, die Poesie mit dem Film zu assoziieren. Denn es ist genau das, was eine gute Inszenierung leisten sollte: innere Gefühle und Emotionen der Figuren durch äußere/sichtbare Elemente wahrnehmbar zu machen.

Ich spürte beim Lesen die Bilder und Töne und konnte mir die Reihenfolge dieser an der Natur orientierten Motive oft als eine Filmszene vorstellen, so wie bei manchen Romanen. Und noch mehr: in den Romanen waren es höchstens bestimmte einzelne Passagen, aber in diesen Gedichten war die Form in sich geschlossener. Ein Anfang und ein Ende und dazwischen Verse: eine runde Sache. Ich brauchte keinen mentalen Schritt zu machen, um die Fragmente einer Erzählung in meinem Kopf zusammen zu puzzeln, um das Filmische daran zu erkennen, wie bei den meisten Romanen. Ich habe diese Gedichte beinahe wie eine fertige Filmszene wahrgenommen. Die Gesamtheit der Verse machten das filmische Gefühl aus. Und wenn mir ein Gedicht besonders gut gefiel, dann habe ich keinen Vers vermisst und auch keinen für überflüssig gehalten: Genau wie bei einer gut montierten Szene.

Darüber hinaus fiel mir auf, dass auch die Anordnung extrem wichtig war. Kaum stellte ich mir vor, dass der sechste Vers eines Gedichts vor dem fünften kommen würde, war die Magie sofort verschwunden. Mal war ich überrascht, wie eine Strophe anfing und wunderte mich aber zugleich, dass der Übergang sich trotzdem so natürlich anfühlte. Und mal endete ein Gedicht abrupt, mit dem Gefühl es sollte eigentlich weiter gehen - aber genau das machte dieses Gedicht wiederum schön. Mir wurde dann klar: es sind genau dieselben Besonderheiten, die auch eine gut geschnittene Szene ausmachen.

Die Gedichte

Um detaillierter auf die Merkmale der sensorische Poesie mit Hinblick auf die Montage einzugehen, habe ich eine repräsentative Auswahl an Gedichten getroffen. Es handelt sich um sechs Gedichte, die ich mir bei der Lektüre der Anthologie markiert hatte. Alle haben mich auf unterschiedliche Art und Weise an meine Arbeit, das Schneiden, erinnert. Diese Verbindung habe ich sofort gespürt. Dennoch ist mir bis heute nicht ganz klar, woran das genau liegt. Auf den nächsten Seiten möchte ich daher auf die einzelnen Gedichten näher eingehen, um herauszufinden: warum *spüre* ich beim Lesen dieser Gedichte die Montage?

Noch ein Kommentar zu der Übersetzung: Da ich die Gedichte auf spanisch lese und reflektiere, habe ich mich bemüht, die Gedichte so zu übersetzen, wie man es eigentlich nicht machen sollte: nahezu wortwörtlich. Viele Aspekte der Poesie von Juan Ramón Jiménez gehen dabei leider verloren. Es mag an einigen Stellen unschön und arhythmisch, sogar leicht unverständlich wirken, dennoch ist es für mich wichtig, die Reihenfolge und den Aufbau des Originals so weit wie möglich beizubehalten, denn sonst wird meine Kommentierung und Interpretation der Verse nicht zutreffend und verständlich sein. Auf die Reime oder die Silbenzahl der Verse habe ich dabei keine Rücksicht genommen.

Gedicht 1

Paisaje dulce

(Arias Tristes - 1903)

*Paisaje dulce; está el campo
todo cubierto de niebla;
ya se han ido lentamente
los rebaños a la aldea.*

Sanfte Landschaft; das Feld
ist mit Nebel bedeckt;
die Herde ist langsam
ins Dorf gegangen.

*Es un paisaje sin voces,
triste paisaje que sueña,
con sus álamos de humo
y sus brumosas riberas.*

Es ist eine Landschaft ohne Stimmen,
eine traurige, träumende Landschaft,
mit ihren rauchigen Pappeln
und nebligen Ufern.

*Voy por el camino antiguo,
lleno de ramaje y yerba,
sin pisadas, con aroma
de cosas vagas y viejas.
Paisaje velado y lánguido
de bruma, nostalgia y pena
cielo gris, árboles secos,
agua parada, voz muerta.
Sobre los álamos blancos
de la dormida ribera,
una luna rosa y triste
va subiendo entre la niebla.*

Ich laufe den alten Pfad entlang,
voller Äste und Unkraut,
ohne Fußabdrücke, mit dem Aroma
etwas Vagen und Alten.
Verschleierte und matte Landschaft,
von Tau, Nostalgie und Kummer
grauer Himmel, trockene Bäume,
stillstehendes Wasser, tote Stimme.
Über den weißen Pappeln
beim schlafenden Ufer
erhebt sich ein rosaner trauriger Mond
aus dem Nebel.

Im ersten Absatz steckt für mich eine besondere, verführerische Kraft: *Sanfte Landschaft: das Feld ist mit Nebel bedeckt*. Das Adjektiv *sanft* verbinde ich zunächst mit der Landschaft, nach dem zweiten Vers aber ebenfalls mit dem Nebel. Für mich hat Nebel eher etwas Mysteriöses. Ich halte kurz inne, und vor meinen inneren Auge entsteht ein besonders angenehmer Nebel, der die Felder sanfter macht, wenn man sie aus der Ferne betrachtet. Nun, nach der kurzen Atempause, lese ich den zweiten Satz und muss sofort an die Montage denken. Die Herde war vorher auf diesem Feld - die zeitliche Ebene wird eingeführt, ich werde wacher. Das Geräusch der Tiere hallt nach. Das von Nebel bedeckte Feld wirkt durch die Veränderung - vorher mit Tieren, jetzt ohne - noch ruhiger.

Die zweite Strophe folgt der Dynamik des letzten Satzes und geht noch einen Schritt weiter. Es ist still - ohne Stimmen - und die Stimmung hat nun auch etwas trauriges, und nicht mehr nur sanftes. Die Landschaft besteht jetzt auch aus Pappeln und Ufer. Auf mich wirkt das wie ein neues Bild oder eine Kamerabewegung, die diese Elemente sichtbarer macht. Ich sehe auch, wie der Nebel sich bewegt, denn *träumen* ist ein Verb, ein Prozess. Wenn die Landschaft träumt, dann habe ich das Gefühl, dass der Nebel sich bewegt.

Der Anfang der dritte Strophe beginnt mit einem lauten Geräusch: den Schritten des Ich-Erzählers. Das ist für mich ein klarer Bruch. Die zweite Strophe ist eine Wiederholung oder, wenn man so will, eine Vertiefung der ersten. Lange war ich in Gedanken bei der süßen, traurigen, nebeligen Landschaft und auf einmal bin ich bei den Füßen des Ich-Erzählers. Von der absoluten Weite zum Close-up eines Fußes. Das kommt doch jedem Editor bekannt vor.

Zugegeben, die Füße werden nicht explizit erwähnt. Doch es gibt eine klare Fokussierung auf den Boden: der Pfad *ohne Fußabdrücke, voller Äste und Unkraut*. Das Gedicht nimmt zunächst Fahrt auf und verweist erneut auf die Zeitebene - das Aroma etwas Vagen und Alten -, um dann

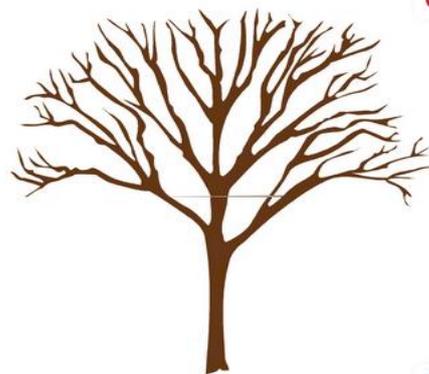
gleich wieder auf die Bremse zu treten: *Verschleierte und matte Landschaft, / von Tau, Nostalgie und Kummer*. Wir sind zurück in der melancholischen Landschaft des Anfangs. Die Mitte des Gedichtes ist also, wie wir sehen, sehr dynamisch. Von breit und langsam auf eng und schnell und dann zurück zur Stille.

Was danach kommt ist der Grund, warum ich mir dieses Gedicht gemerkt habe: *grauer Himmel, trockene Bäume, stillstehendes Wasser, tote Stimme*. Ich habe diese Stelle hundertmal gelesen. vier Elemente, nur durch Komma getrennt, die wie Schläge aufeinanderfolgen.

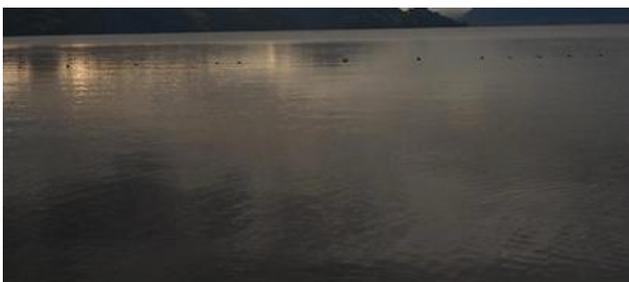
1



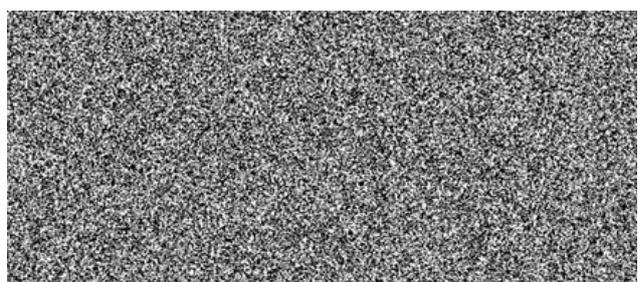
2



3



4



Warum hat mich diese Stelle so fasziniert? Zunächst fand ich schön, dass es vier und nicht drei Elemente waren, denn die 3er-Kombination ist in der Lyrik so allgegenwärtig wie der 4/4 Takt in der Musik. Des weiteren die Blickrichtung: Himmel, Baum, Wasser, Stimme. Von oben nach unten und dann ins Nichts. Zudem ist diese Reihenfolge sehr „musikalisch“; Himmel, Baum und Wasser sind drei piktografische, greifbare Elemente. Das letzte in der Reihe, die Stimme, ist formlos. Die Adjektive geben dem Ganzen eine düstere und schöne Qualität. Grau, trocken, stillstehend, tot. Es ist eine finstere Passage, die mit einem Hammer endet. Wie eine Tür, die zugeschlagen

wird.

Den letzten Vers empfinde ich als eine Art Zoom Out, der das Gedicht nach der düsteren Passage auf einer süßeren Note enden lässt.

INTERLUDE 1: der Sensualismus

„Nichts ist im Geiste, was nicht vorher in den Sinnen war“

Dieser Ausspruch soll auf John Locke zurückgehen, der seinerseits Thomas von Aquin zitiert: *„Nihil es in intellectu, quod non fuerit in sensu“*.

Der Sensualismus als Konzept entsteht erst im XIX. Jahrhundert, bezieht sich jedoch auf eine weitaus ältere Tradition, die schon bei den alten griechischen Philosophen wie Epikur zu finden ist. Er spielt eine wichtige Rolle in der Epistemologie und auch der Ethik, doch für mich ist besonders die ästhetische Komponente von Relevanz.

Ich würde sagen, dass ich ein *Sensualist* bin, oder zumindest einer sein möchte. Wenn ich in den Schnittraum gehe, versuche ich alles Äußere an der Tür zurückzulassen, und versuche die Bilder, so gut es nur geht, mit meinen Sinne zu empfinden. Ich habe gehört, dass Pferde extrem sensibel auf den emotionalen Zustand des Reiters reagieren. Ist er*sie wütend, schlecht gelaunt oder einfach nur abwesend, dann fühlt sich das Pferd abgestoßen und ist nicht bereit zu kooperieren. Ich bin noch nie geritten. Aber seitdem ich das gehört habe, stelle ich mir vor, dass diese funktionalen, seelenlosen Stühle, auf denen ich stundenlang sitzen muss, ein Pferdesattel sind. Die betongrauen oder krankenhaushweißen Wände gibt es nicht, sondern nur eine grünbraune Natur. Und eins weiß ich sicher: sind meine Sinne durch andere Einflüsse betäubt oder abgelenkt, dann wird das Material auch nicht mit mir kooperieren... zu Recht.

Gedicht 2

Tristeza dulce del campo

(Pastorales 1905)

<i>Tristeza dulce del campo la tarde viene cayendo. De las praderas segadas, llega un suave olor a heno</i>	Süße Traurigkeit auf dem Lande der Abend bricht herein. Aus den gemähten Wiesen kommt ein sanfter Duft von Heu.
<i>Los pinares se han dormido. Sobre la colina, el cielo es tiernamente violeta. Canta un ruiseñor despierto.</i>	Die Kiefernwälder sind eingeschlafen. Über den Hügeln ist der Himmel zartviolett. Eine wache Nachtigall singt.
<i>Vengo detrás de una copla que había por el sendero, copla de llanto, aromada con el olor de este tiempo; copla que iba llorando no sé qué cariño muerto, de otras tarde de setiembre que olieron también a heno</i>	Ich folge einem Lied das auf dem Weg war, ein Lied des Weinens, mit dem Geruch dieser Zeit parfümiert; das Lied betrauerte eine jener toten Lieben aus früheren Septemberabenden, die auch nach Heu rochen.

Dieses Gedicht ist bewusst sehr ähnlich zu dem vorherigen. Wir befinden uns wieder auf dem Land, es herrscht Abendstimmung. Die süße Landschaft ist genauso melancholisch, vielleicht etwas wärmer und weniger düster. Der Geruch nach Heu, die zarte Violet-Färbung des Himmels, die schlafenden Kiefern und die singende Nachtigall. Es ist beinahe idyllisch.

Auch die Struktur ist dieselbe: die zweite Strophe ist eine Fortsetzung der ersten, und in der dritten kommt der Bruch. Ein Ich-Erzähler, der ebenfalls auf einem *Sendero* (schmaler Weg im Wald/Land) geht und dabei eine Art Berührung aus der Vergangenheit verspürt. Und wie im ersten Gedicht gibt es hier einen Wendepunkt. Doch es passiert etwas anderes, das eher die Verdichtung betrifft und was ich faszinierend finde.

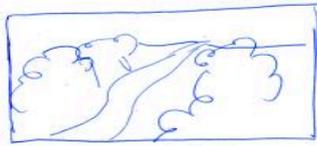
Die ersten zwei Strophen konnte ich, ohne innezuhalten, wie im Flug, lesen. Doch hier muss ich

stoppen, denn aus den nächsten Versen entstehen mehrere Impressionen, die ich verarbeiten muss. Der Ich-Erzähler, seine Handlung, das alte, nachhallende Lied, das nach dieser Jahreszeit riecht. Läuft jemand singend vor ihm her? Erinnert ihn der Weg und die Landschaft an etwas früher Erlebtes? Dann muss ich daran denken, dass auch ich manchmal nach Melodien suche beim Spazieren in der Natur, wobei mir oft nicht klar ist, ob ich die Melodie schon mal gehört habe und nachsinge, oder ob sie sich beim Laufen ‚spontan‘ entwickelt hat. Und selbst wenn es der Fall wäre, dass die Melodie erst beim Laufen entsteht, so fühlt es sich doch so an als würde ich mich hinter dem Lied befinden, als würde ich es hören, obwohl ich es singe. Und dann denke ich an diesen einen Weg, den ich einmal singend gegangen bin; aber ich bin nicht mehr dort. Dieser Weg, nach zehn Minuten, einem Jahr oder gar, wenn ich schon tot bin: wird die Musik hier noch für eine unbestimmte Zeit in der Luft schweben, bevor sie, wie eine Feder, langsam und schwingend auf den Boden sinkt?

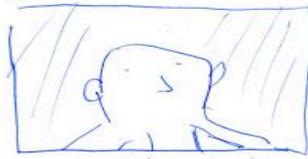
In den letzten Versen wird die Musik lauter. Es geht um einen toten *Cariño* - was auf spanisch eine Mischung aus *Liebe* und *Zuneigung* bedeutet - eines lange vergangenen Septemberabends, der auch nach Heu roch.

Bei diesem Gedicht muss ich an einen zentralen Aspekt der Montage denken: die Zeit. Als Leser kann ich die Augen von der Schrift wegbewegen, das Buch zur Seite legen. Mich eine Weile in Gedanken verlieren, in eine andere Welt versetzen lassen; Erinnerungen, Gefühle, Vorstellungen überkommen mich. Und wenn diese innere Reise vorbei ist, dann kann ich da weiterlesen, wo ich aufgehört habe. Die Zeit wurde von mir bewusst gestoppt. Das geht beim Film nicht. Filme sind wie Träume, man sollte sie nicht pausieren. Also ich frage mich: wie müsste eine Filmszene sein, damit sie auf mich ähnlich wirkt wie dieses Gedicht?

Für die ersten zwei Strophen genügen ein bis drei Bilder. Das Gelb der Landschaft, eventuell eine Annäherung bzw. eine nähere Einstellung, um den Geruch des Heus zu verstärken. Ruhige Kiefern in der ersten Abenddämmerung, zu hören ist nur eine Nachtigall. Für die zweite Strophe, die ebenfalls aus acht Versen besteht, brauche ich eine exponentiell viel längere Zeit. Zum einen, da aus diesen Versen eine narrative Dimension entsteht. Wer ist der Ich-Erzähler, warum sucht er, was geht in diesem Lied vor? Das bringt eine zweite bildliche Ebene mit sich, mit einer neuen zeitlichen und örtlichen Dimension. Zum anderen liegt die Komplexität darin, dass diese neuen Elemente auch untereinander verbunden sind. Ihr Verhältnis in Bildern zu zeigen ist eine Herausforderung. Ich habe eine mögliche Komposition skizziert:



Musik zu hören.
Tiefe im Bild zu sehen.



Subjekt, der hört.



Subjekt von hinten,
der die Spur verfolgt.



Subjekt entdeckt etwas
auf dem Boden
und greift es.



Pov. Es ist z.B. eine
alte
Tabakschachtel:
zufällige Dimension



Er bleibt stehen und
blickt zurück



Gesangener Weg,
P.O.V.



Super totale. Subjekt
als "objekt" zu sehen. Gelb vom
Heu, lilauer Himmel, der Nachtjall
zu hören.

Bei der Visualisierung dieses Storyboard wurde mir klar, warum ich Gedichte so gerne mag. Die Strukturen sind in der Poesie oftmals extrem geregelt. Die Anzahl der Verse und Strophen sind vorgegeben (wie z.B. in einem Sonett), die Verse haben meistens eine festgelegte Silbenzahl (in diesem Fall acht). Und dennoch werden in diesem hermetischen Gerüst Gefühle und Gedanken ausgedrückt, die man mit tausend Worten nicht hätte vermitteln können. Das, was wir wahrnehmen und fühlen, wenn wir ein Gedicht lesen, ist also alles andere als klar und strukturiert.

Das Paradoxe ist hier für mich, dass diese Kunstform, die so rigide und eng erscheint - die Poesie - in Wahrheit viel flexibler und freier ist als die des Films, die auf den ersten Blick so viel chaotischer, freier und größer scheint. Und irgendwie habe ich das Gefühl, dass wir, die Editoren, genau aus diesem Grund wie die bescheidenen Dichter des Films sind. Wir strukturieren diese ganze Materie, die zu uns kommt. Wir formen sie in Verse und Strophen und versuchen dabei, etwas Einmaliges und Schönes aus ihr entstehen zu lassen. Wir fangen und verengen die Bilder, um sie so freier zu machen.

Interlude 2: die Vektorentheorie

Vor vielen Jahren, während meines ersten Studiums, besuchte ich ein Seminar über Semiotik in Film. Der Dozent, Josep Maria Català, hatte eine Sprachkadenz, die sich wie ein Pendel anfühlte, als würde sie darauf abzielen, einen in Hypnose zu versetzen. Das meiste von dem, was er erzählte, habe ich nach einer Weile schnell wieder vergessen, aber eine Theorie ist mir für immer im Erinnerung geblieben: Er hatte eine Theorie der Vektoren entwickelt. Laut dieser könne man jedes Bild eines Films wie einen Vektor interpretieren, um so besser zu begreifen, wofür jedes Bild stehe und was für eine Dynamik aus eine Reihe von Bilder entstehe.

Wenn zum Beispiel ein Bild für Kontinuität stand, dann hatte es einen ähnlichen Vektor wie das vorherige. Sorgte ein Bild für einen Bruch, so war klar, dass die Pfeile auf einmal in eine ganz andere Richtung zeigten. Ich musste, als ich über das Gedicht Nr.2 nachdachte, an diese Theorie denken, und habe mir vorgestellt, wie man dieses Gedicht, wäre es ein Film, in Vektoren zeichnen würde. Ich kam auf Folgendes:



Gedicht 3

Esta música que tocan

(Pastorales 1905)

*¿Esta música que tocan
en la velada del pueblo,
llega hasta la luna blanca
y triste del cementerio?*

Wird die Musik, die abends
im Dorf gespielt wird,
den weißen und traurigen Mond
des Friedhofes erreichen?

*Las casas están cerradas,
nadie pasa... allá en el cielo
tiemblan, lejanas y mudas,
las estrellas... ¡Oh! ¡los muertos*

Die Häuser sind geschlossen,
niemand läuft vorbei... dort oben am Himmel
zittern fern und stumm
die Sterne... Oh! Die Toten,

*que con sus bocas, un día
rojas de sangre, rieron
a esta hora, cuando el vals
se abría hacia los luceros!*

die mit ihren eines Tages blutroten Mündern
um diese Uhrzeit
lachten, als der Walzer gen
Sternen erblühte!

*Muertos que yo conocí,
que yo besé, que me diéron
su mano, que se vestían
de seda rosa y...*

Tote die ich kannte,
die ich küsste, die mir die
Hand gaben, die in rosane Seide
gekleidet waren und...

*Silencio
para siempre... están cerradas
las puertas; allá en el cielo
conversan lejanamente
las estrellas. Y está el pueblo*

Stille
für immer...sind geschlossen
die Türen; dort im Himmel
plaudern fern
die Sterne. Und das Dorf ist

*blanco de luna y azul
de madrugada y de sueño,
al son de esta vieja música
que llega hasta el cementerio.*

weiß vom Mond und blau von
der Dämmerung und dem Schlaf,
beim Klang dieser alten Musik,
die bis in den Friedhof reicht.

Anders als bei den ersten zwei Gedichten, gibt es hier keine handlungslose, langsame Einführung. Von der erste Zeile an ist der Gedicht voll von Aktivität, Bewegung und dadurch sehr dynamisch. Das zeigt sich auch in der Sprache, die sehr Verb-lastig ist. Hinzu kommt ein schnelles Tempo, das sich von Anfang bis Ende durchzieht.

Als ich es zum ersten Mal las hat es mich sofort an viele verschiedene Filmszenen erinnert. Das Gedicht beginnt gleich im ersten Vers mit Musik, und zieht von da aus die Reise in eine andere Richtung. Ich denke hier an unzählige Sequenzen, in denen eine diegetische Musik, häufig sogar live gespielte Musik, den Startschuss gibt und so die Tonalität der gesamten Szene färbt und das gesamte Tempo bestimmt, ohne dabei eine besonders große Rolle für die Narration zu spielen. Bekannte Beispiele hierfür sind, neben vielen anderen, die Bar/Kantinen-Szene bei *Star Wars (Episode IV)* mit ihren Jazzmusikern, die berühmte Taufszene im *Paten* mit der Kirchenorgel oder die Vampir-Kneipe *Titty Twister* in *From dust till dawn*.

In diesem Gedicht ist es die Musik, die auf dem Dorfplatz gespielt wird (in Spanien hat jedes alte Dorf, egal wie klein es ist, eine zentrale *Plaza*, auf der sich die Menschen versammeln, beispielsweise bei Konzerten während des Dorffestes). Der Dichter scheint hier die Musik zu hören, blickt aber zugleich in eine ganz andere Richtung: Hören die Sterne und der weiße, traurige Mond über dem Friedhof die Musik des Dorffestes?

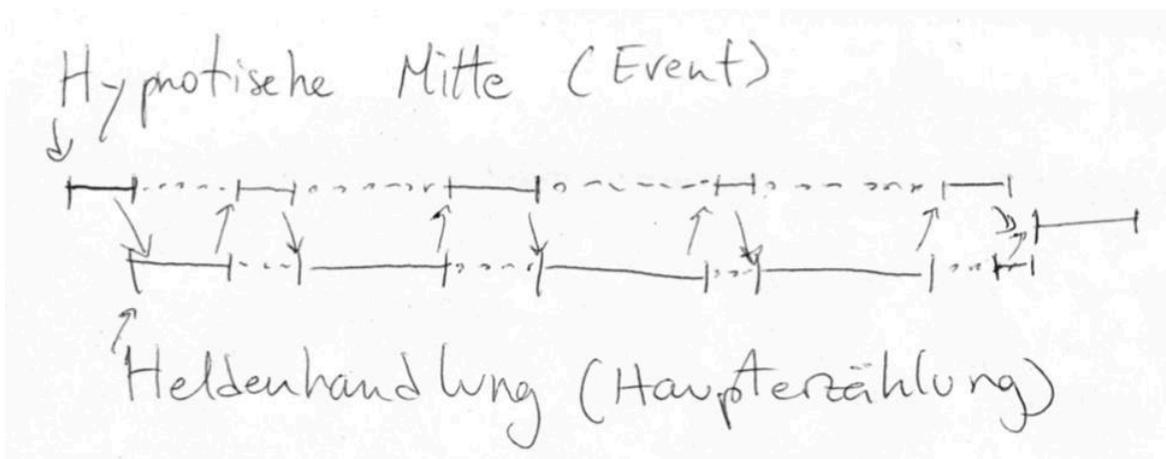
Was mir hier auffällt ist das, wie in den besagten Filmszenen, die Musik zuerst eingeführt wird und nicht etwa die Hauptfiguren/Akteure. Das Gedicht hätte ja auch so beginnen können: *hört der weiße, traurige Mond beim Friedhof die Musik, die man im Dorfzentrum spielt?* Grammatikalisch wäre dies die gängigere Konstruktion (Subjekt->Verb->Prädikat). Warum ist das also so, und warum ist das in den Filmsequenzen auch der Fall? Gewiss, die Musik gibt im Film während des Montageprozess häufig das Tempo vor und hilft, der neuen Szene/Sequenz Schwung zu verleihen, wenn die vorherige Szene geendet hat; doch eigentlich passiert das auch in Szenen ohne Musik. Man kann hier die Musik durch andere Formen von Ereignissen ersetzen, um dasselbe Resultat zu erzielen. Das Prinzip, um das es sich hier handelt, ist folgendes: man etabliert eine neue Sequenz mit einem kollektiven Geschehen, etwas, das auf einer Bühne, einem Podium oder einem anderen zentralen Ort stattfindet, und das die Aufmerksamkeit der Umgebung auf sich konzentriert. Und nach dieser Etablierung beginnt die eigentliche Handlung, die quasi gegen die Zugkraft der zentralen Performance ankämpft. Konkrete Beispiele aus der Filmgeschichte finden sich dazu einige: es könnte sich um ein sportliches Event handeln, wie das Pferderennen in Kubricks *The Killing*. Oder auch eine Vorlesung oder ein Unterricht in einer Schule - ich denke da z.B. an klischeehafte Filmszenen, bei denen Schüler sich gegenseitig geheime Notizen hin und her schicken, während die Lehrerin an der Tafel irgendetwas, das für die Handlung nicht relevant

ist, erklärt, wie zum Beispiel in Weirs *Dead Poet Society*.

Die Aufmerksamkeit der meisten Darsteller und Komparsen konzentriert sich auf dieses zentrale Ereignis, das eine Art Zentrifugalkraft hat. Doch in der Masse von Menschen sind es die Hauptfiguren (oder im Fall des Gedichtes der Dichter/Erzähler), die ganz woanders hinschauen. Dieses fast dialektische Verhältnis zwischen einem Handlungsstrang und einem ablenkenden Spektakel fasziniert mich jedes Mal; als gäbe es in mir ein zwei Bewusstseisebenen, die miteinander im Widerstreit stehen: ein Teil von mir will zur Masse, der andere zum *Flur des Geheimnisses*.

Aber zurück zu der Anordnung: warum steht in diesen Gedicht und in den Filmszenen, die ich mag, immer das nebensächliche Spektakel an erster Stelle und folgt die eigentliche, zentrale Handlung erst danach? Soll so das Heldenhafte in den Figuren betont werden, die sich im Gegensatz zu den restlichen Figuren, der leicht verführbaren Masse, nicht von der ablenkenden Performance hypnotisieren lassen? Will man den Zuschauer oder Leser fesseln, indem man ihm das Gefühl gibt, dass er zwischen zwei Strömungen gefangen ist? Ich habe das Gefühl, dass eine gewisse Suche nach Balance zwischen diesen Handlungen hinter der Entscheidung steht, das für die Handlung eigentlich nebensächliche Event immer zuerst zu zeigen. Man will so die Dialektik aufrecht erhalten, denn wenn man die Szene umgekehrt begänne, würde das Gewicht zu sehr zu Gunsten der Haupterzählung ausfallen.

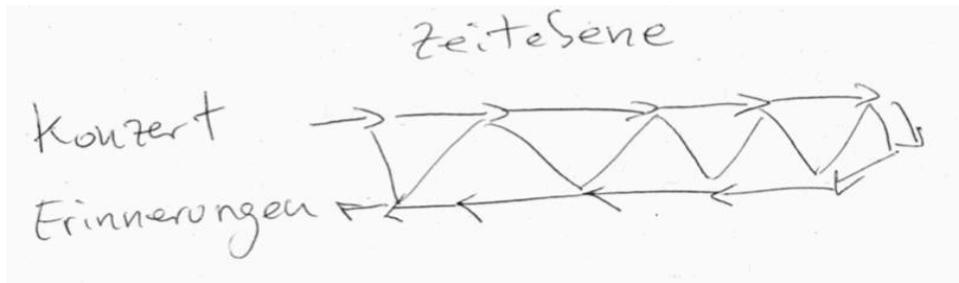
Hier eine Skizze zu diesem Prinzip:



Jenseits dieses Prinzips begeistert mich an dem Gedicht die Art und Weise, mit der die zeitliche Reise eingeführt wird. Mit der Musik, die ich beim Lesen der nächsten Verse weiter höre, mal lauter, mal leiser - als wäre die Musik einer Montagesequenz, die unter den nächsten Bildern weiterklingt -, wird die tickende Uhr des Hier und Jetzt etabliert. Der andere Zeitstrang, der des Erzählers, hat eine andere zeitliche Logik. Die Reihenfolge ist wie folgt:

Der Mond beim Friedhof → die Sterne → die Tote → Tote, die die Musik auch hörten an einem solchen Abend vor einigen Jahren → Tote, die ich kannte, küsste, die mir die Hand hin streckten

...



Der Erzähler hört die Musik im Dorfzentrum, und beginnt aber, parallel zu dieser Handlung, eine Reise in seine Erinnerungen. Eine Reise, die auf der zeitlichen Ebene in die entgegengesetzte Richtung verläuft als die tickende Uhr der Musik, des Hier und Jetzt. Das Gefühl des Reisens wird hier dadurch verstärkt, dass J.R. Jiménez die Metaphern und Symbole vor die Quelle (die Toten, die er kannte) stellt. Es wird immer konkreter, immer intensiver und schmerzlicher. Diese Reise durch die Zeit ist wie eine Rampe, die schlagartig endet. Das Gedicht kehrt zurück zum Ursprung, mit mehr Perspektive und Ruhe, aber weiterhin einem sehr originellen, etwas gebrochenen Stil. Ich habe diese Strophen bewusst wortwörtlich übersetzt, auch wenn sie sich dadurch auf Deutsch zum Teil ‚falsch‘ anhören. Hier noch einmal:

Silencio
para siempre... están cerradas
las puertas; allá en el cielo
conversan lejanamente
las estrellas. Y está el pueblo

blanco de luna y azul
de madrugada y de sueño,
al son de esta vieja música
que llega hasta el cementerio.

Stille
für immer...sind geschlossen
die Türen; dort im Himmel
plaudern fern
die Sterne. Und das Dorf wird

weiß vom Mond und blau von
Dämmerung und Schlaf,
beim Klang dieser alten Musik,
die bis in den Friedhof reicht.

Die Verse sind in der vorletzten Strophe, wie auch in der Mitte des Gedichts, sehr variabel. Der erste Vers ist nur ein Wort, viele Verse enden mitten im Satz an einer eher ungewöhnlichen Stelle. Obwohl das Tempo gedrosselt wird, die Stille hereingebrochen ist, und man wieder zum Anfang der Reise zurückkehrt, bleibt der gebrochene Stil hier noch erhalten. Er *faded* quasi langsam aus, und erst in der letzten Strophe sind die Verse etwas klassischer aufgebaut. Auf

mich wirkt das Gedicht dadurch noch runder, stimmiger, der Kreis schließt sich so etwas sanfter. Abgesehen von diesem stilistischen Spiel, wirkt dieses Ende für mich wieder wie ein *Zoom out*. Es ist ein sich wieder entfernen, um die Szene wieder von weitem betrachten zu können. Man schaut auf etwas, das man zu Beginn des Gedichtes gesehen hat, aber man schaut anders, denn man hat etwas Neues erfahren, etwas, das den Blick verändert. In der Schule habe ich gelernt, dass Plato dieses Phänomen als etwas beschreibt, das auf katalanisch *mirar veient-hi* genannt wird, was so viel bedeutet wie *sehend schauen*. Man schaut auf etwas mit einem aufgeladenen Blick, der die Objekte beim Sehen beleuchtet. Plato reduziert dieses Phänomen auf sein Konzept der Wahrheit oder besser gesagt Wirklichkeit. Nur die Philosophen, deren Blick *golden* war, waren in der Lage die Wirklichkeit zu erkennen, wenn sie die Gegenstände erblickten. Nur ihr Blick war gefüllt vom wahren Wissen. Ich bin skeptisch, was die Wertung hinter Platos Ideen angeht, dennoch finde ich, dass es zumindest in ästhetischer Hinsicht eine treffende Metapher ist. Die geschlossenen Türen, der weiße Mond, die Sterne (die nun nicht mehr zittern, sondern plaudern) und die Musik, die bis auf den Friedhof zu hören ist - sie alle lesen sich in der letzten Strophe anders als in der ersten.

Es ist für mich ein absolut geniales Gedicht, voller Kontraste: Die Musiker spielen, die Türen sind geschlossen; auf Sterne, die stumm sind und weit weg (also klein) folgen *Close ups* der blutroten Münder der Toten, die im Takt der Musik tanzen. Man hat für einen Moment fast das Gefühl, dass alles sich um Kreis dreht, und die Zeit nicht linear ist. Dass die Tanzenden heute eigentlich lebende Tote sind und dass der Mond, während er das Ganze mit seinem weißen Licht beleuchtet, alles weiß und über alles schweigt.

Gedicht 4

El sendero se ha dormido

(Pastorales 1905)

*El sendero se ha dormido
hoy no volverá ya nadie...
La luna dorada vela
la tristeza de los valles.*

Der Pfad ist eingeschlafen
heute kehrt niemand mehr zurück...
Der goldene Mond wacht über
die Traurigkeit der Tälern.

*Yo me he asomado a la verja
y he visto a un hombre alejarse...
Miraba hacia atrás, tenía
un mirar amenazante.*

Ich habe über den Zaun
einen Mann weggehen sehen...
Er blickte nach hinten, hatte
einen bedrohlichen Blick.

*Le ofrecí pan... ni lo quiso
ni dijo: „Dios se lo pague“.
Le dije „Vaya con Dios...“.
Se alejo sin contestarme.*

Ich bot ihm etwas Brot an... er wollte es nicht.
Er sagte nicht mal: "Gott vergelte es Ihnen".
Ich sagte „gehen Sie mit Gott...“.
Er ging davon, ohne mir zu antworten.

*Anoche yo me asomé
a ver la luna, ya tarde...
Vi una sombra en mi jardín...
Ladraba el perro... Era alguien*

Gestern Nacht schaute ich hinaus
um den Mond zu sehen, es war spät...
Ich sah einen Schatten im Garten...
Der Hund bellte... Es war jemand,

*que andaba por el jardín...
La noche estaba sin ángeles...
una corneja cantaba,
cerca..., lejos..., por los árboles...*

der im Garten lauerte...
Die Nacht war ohne Engel...
eine Krähe sang,
nah..., fern..., durch die Bäume...

*Le ofrecí pan... Ni lo quiso
ni dijo „Dios se lo pague“
El sendero se ha dormido;
hoy no pasará ya nadie...*

Ich bat ihm Brot an, er wollte es nicht
Er sagte nicht mal: "Gott vergelte es Ihnen".
Der Pfad ist eingeschlafen
heute kehrt niemand mehr zurück...

Dieses Gedicht beginnt ähnlich wie das erste und zweite mit einer Einführung: Ein *Stabliher*. Es ist Nacht. Der Pfad hat für heute seinen Dienst geleistet. Der Mond hält Wache über dem Tal. Aber im Gegensatz zu den anderen Gedichten ist in diesem der Bruch bereits in der zweiten Strophe. Es wird direkt Spannung aufgebaut. Das hat mich sehr überrascht beim Lesen, denn ich hatte etwas nachdenklich-melancholisches erwartet, im Einklang mit dem Ton der sensorische Phase in Jimenez Werkes.

Andererseits ist Spannung ein allgegenwärtigen Element im Film. Und dieses Gedicht hat für mich etwas von einem Thriller. Als Zuschauer bin ich an gewisse Mechanismen des Genres Thriller gewohnt und ich finde, die Mittel dieses Gedichts ähneln denen eines klassischen Thrillers. Daher stellte ich mir hier auch quasi unmittelbar beim Lesen eine Filmszene vor. Bemerkenswert fand ich, dass ich mich schon eine Menge Sachen vorstellte, obwohl es sich hier um ein relativ kurzes Gedicht handelt. Die zwei Figuren zum Beispiel, der beobachtende Ich-Erzähler und der von ihm beobachtete Mann, sind sehr sparsam beschrieben und trotzdem sind sie für mich sehr lebendig. Ich kann mir diese zwei Menschen und ihre Interaktion sofort vorstellen - müsste ich die Szene montieren, ich wüsste sofort wonach ich suchen muss. Interessanterweise stelle ich mir den zweiten Mensch nicht besonders bedrohlich vor, sondern eher mysteriös und auf jeden Fall undurchschaubar. Die Beschreibung *bedrohlich* funktioniert für mich in beide Richtungen. Sie beeinflusst meine Wahrnehmung des beobachteten Menschen, aber sie sagt auch einiges über den Ich-Erzähler... er fühlt Unbehagen.

Die Figur des Ich-Erzählers wird in den folgenden Versen immer interessanter. Obwohl er sich von ihm bedroht fühlt, bietet er dem Fremden Brot an. Ist das ein Zeichnen seiner *Kultur*, seiner Gastfreundlichkeit, die stärker ist als seine Angst? Oder will er bloß das Unbehagen loswerden, indem er den Kontakt sucht, um so das Eis zu brechen? So oder so ist klar, dass die Antwort oder besser gesagt die Nicht-Antwort des Gegenübers seine Angst nur noch verstärkt.

Die nächste Strophe geht einen Schritt weiter. Die Skepsis wird fast zur Paranoia. Die Verse werden immer introspektiver. Ich fühle mich dem Erzähler noch näher, als wäre ich in seinem Kopf. Das Hier und Jetzt wird gebrochen, es geht um die vergangene Nacht: Gleicher Ort, gleiches Subjekt, aber alles ist verschwommener, undurchsichtiger. Der Mond, ein Schatten, das Bellen eines Hundes, die Dunkelheit der Nacht, der Gesang einer Krähe.

Eine Orientierungs- und Atemlosigkeit wird erzeugt. Und beim zweiten Mal lesen fällt mir auf, wie deutlich ich hier die Filmmontage erkennen kann. Besonders in dieser Passage: *eine Krähe sang, / nah..., weit..., durch die Bäume //*

Ein lauter Ruf der Krähe und schnell ein *Close up* der Figur, die sich erschreckt und eine Sekunde später merkt, dass die Krähe eigentlich etwas weiter weg hinter den Bäumen ist und nicht so laut gewesen sein kann. Die subjektive Wahrnehmung der Figur macht den Ruf lauter als er ist. Der seelischer Zustand der Figur wird durch äußere Elemente spürbar, Elemente, die man auf der

Leinwand sehen und hören kann. Es ist eine Szene wie aus Hitchcocks Lehrbuch.

Das Ende schlägt wie in den vorherigen Gedichten den Bogen zurück zum Beginn. Die letzte Strophe basiert auf einer Wiederholung; ein rhetorisches Mittel, das oft verwendet wird um ein Gedicht zu beenden. Die letzten zwei Verse sind identisch zum Anfang: / *El sendero se ha dormido; / hoy no pasará ya nadie....* // Dieses Mittel ist auch in vielen Filmszenen zu finden. Im Schnitt entscheidet man sich für eine Einstellung X, um die Szene einzuführen, meistens ein Bild, das für die Tonalität der Szene steht. Beispiel: eine Szene in einem alten Café in der Mitte des Dorfes, die mit dem Bild alter Menschen, die Domino spielen, beginnt. Nach dem Bild findet die Handlung statt, am Ende kommen noch einmal die Domino-Spieler. Es kann aber auch ein Geräusch sein. Beispiel: eine traurige Verabschiedung in einem großen Bahnhof. Direkt zu Szenebeginn hören wir eine Durchsage mit Informationen zu den Gleisen. Die gleiche oder eine sehr ähnliche Durchsage ertönt am Ende wieder. Kaum sieht man diese Wiederholung, weiß man, dass die Szene in wenigen Sekunden vorbei sein wird. Dieses rhetorische Mittel ist meines Erachtens in Romanen viel weniger verbreitet. Und wenn es doch einmal vorkommt, dann hat es oft einen gewollt-poetischen Charakter.

Interlude 3: Sensualismus ist gut... aber was ist mit den Ideen?

Ich habe zuvor geschrieben, dass für mich die Sinne von größter Bedeutung sind während des Montage-Prozesses, und dass ich mich als *Sensualist* verstehe... aber nein, das bedeutet nicht das ich mit Weihrauch und ätherischen Ölen bewaffnet an den Schnittplatz gehe und Szenen montiere als wäre ich ein Jedi.

Ein Editor muss ein Gespür haben, eine feine Wahrnehmung, aber er muss natürlich auch sehr viel denken und überlegen. Vieles hinterfragen und immer wieder rechnen wie in einem Schachspiel. Wenn ich diese Bewegung mache, was hat das für Konsequenzen für den Rest meiner Timeline?

Wenn man das so sieht, dann stellt sich die Frage: was kommt zuerst, das logische Denken oder das Spüren durch die Sinne, die Emotionen oder der Intellekt? Oder anders formuliert: was von beiden ist wichtiger?

Diese Frage interessiert mich allerdings überhaupt nicht. Für mich ist es nämlich nicht so klar, dass die Emotionen und der Intellekt zwei so verschiedene Dinge sind. In mein Tagebuch schrieb ich einmal vor vielen Jahren: *Pensar es sentir amb el cervell*. Denken ist wie fühlen, nur mit dem Gehirn.

Ich mag daher in dieser Hinsicht die Philosophie von Spinoza, der fest daran glaubte, dass der Dualismus Blödsinn sei, denn Körper und Seele ließen sich nicht voneinander trennen. Hier ein Zitat aus seiner Ethik:

Spinoza. Ethik. Teil 5. Über die Macht der Erkenntnis, oder die menschliche Freiheit:

Erster Lehrsatz

So wie die Gedanken und die Ideen der Dinge im Geiste sich ordnen und verkettten, genau ebenso ordnen und verkettten sich die Erregungen des Körpers oder die Vorstellungen der Dinge im Körper.

Beweis

Die Ordnung und Verknüpfung der Ideen ist (nach Lehrsatz 7, Teil 2) dieselbe wie die Ordnung und Verknüpfung der Dinge, und umgekehrt ist die Ordnung und Verknüpfung der Dinge (nach den Zusätzen zu den Lehrsätzen 6 und 7, Teil 2) dieselbe wie die Ordnung und Verknüpfung der Ideen. So wie daher die Ordnung und Verknüpfung der Ideen im Geiste der Ordnung und Verkettung der Körpererregungen entspricht (nach Lehrsatz 18, Teil 2), so entspricht umgekehrt (nach Lehrsatz 2, Teil 3) die Ordnung und Verknüpfung der Körpererregungen der Ordnung und Verkettung der Gedanken und der Ideen der Dinge im Geiste⁶.

5

Andere Gedichte

Ich möchte im letzten Kapitel zwei kürzere Gedichte, die eigentlich nicht mehr

zur sensorischen Phase zählen, vorstellen und interpretieren. Über deren Merkmale und Beziehung zu der Montage habe ich schon ausführlich geschrieben. In den Poemen, die J.R. Jimenez einige Jahre später schrieb, ist alles nicht so klar strukturiert. Es gibt keine Einführungen und keine Zirkelschlüsse zum Anfang am Schluss. Oft gibt es keine richtigen Strophen. Das Sensorische ist nicht mehr so präsent.

⁶ de Spinoza, Baruch. *Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt*. In: *Philosophische Bibliothek: Sämtliche Werke, Band 2*. Herausgegeben von Wolfgang Bartuschat. Felix Meiner Verlag, Hamburg: 2016⁴, S. 352-398.

Dennoch habe ich auch in dieser Phase Gedichte gefunden, die mich dazu gebracht haben, über die Montage anders zu denken. Hier sind zwei Beispiele:

Gedicht 5.1

Espera

(Eternidades 1916-17)

- *Y corro ansioso, loco* -.

- Und ich lauf´ begierig, närrisch. -

¡Espera, luz, espera!

Warte, Licht, warte!

- *Espera, y cuando voy
a llegar a su lado, se oscurece,
fría.* -

- Warte, und wenn ich in seine Nähe
komme, wird es dunkel,
kalt. -

¡Espera, luz, espera!

Warte, Licht, warte!

- *Y me echo al suelo, como un niño,
llorando para mí, sin verla ya:*

- Und ich werfe mich zu Boden, wie ein Kind,
für mich weinend, ohne es wieder zu erblicken:

Espera...luz...espera...

Warte...Licht...warte...

Um 1900 entstanden die ersten Multi-Shot Filme, das heißt Filme, die aus der Kombination verschiedener Aufnahmen bestanden: Die Montage war geboren. Und eine der ersten Entdeckungen, die die Editoren machten, war die Parallelmontage; noch lange bevor die *Close-ups* verbreitet wurden und damit das *Starsystem*.

In *Life of an American Fireman* (1903, 6min.) sind die ersten Formen dieses Erzählmittel sichtbar. Der Film erzählt von einem Feuerwehreinsatz. Wir sehen Feuerwehrmänner, die irgendwohin fahren. Dann ein brennendes Zimmer von innen. In dieses Zimmer, durch das Fenster, kommt ein Feuerwehrmann. Die Zuschauer haben die Feuerwehrmänner bereits zuvor gesehen, und wenn jetzt ein Feuerwehrmann durch das Fenster kommt und die Frau rettet, dann ist klar, dass es einer der Feuermänner ist, die man vorher gesehen hat (es gibt nur Totalen in dem Film, denn man hat sich damals noch nicht getraut, Naheinstellungen zu drehen, in

denen Körperteile „abgeschnitten“ sind). Das hört sich heutzutage etwas banal an, aber war damals alles andere als selbstverständlich. Bildaufnahmen zusammenschneiden, um damit etwas zu erzählen, war einfach was ganz Neues. Diese Art des Erzählens etablierte sich in den kommenden Jahren in ähnlichen Kurzfilmen, und Griffith nutzte sie ein Jahrzehnt später auch in seinen Langfilmen.

Als ich das Gedicht las, dachte ich: das ist eine Parallelmontage. Und war mir dann sehr sicher, dass die ersten Filmemacher Gedichte gelesen und sich auch dort Inspiration geholt haben müssen. Denn in den Romanen werden solche Zeitrelationen meist mit Adverbien und Nebensätze konstruiert, zum Beispiel: **Kurz bevor** die Frau verbrannt wurde, kam der Feuerwehrmann.

Doch wie erzählt man im Film das Adverb *bevor* oder *als, während, währenddessen, gleichzeitig, nachdem...*? Da ist die Poesie der Filmmontage viel näher als der Roman. Der Leser soll in der Poesie nach eigenem Empfinden die Versen miteinander assoziieren, explizite Verbindungselemente zwischen Sätzen oder Versen sind oft störend. Das Magische an der Poesie ist ja der Raum, die Leerstelle zwischen den Versen. Solcherlei Wörter würden die Magie zerstören, denn sie schließen den Raum.

Dieses Gedicht ist ein klares Beispiel dafür. Der Dichter rennt zum Licht. Das Licht soll warten. Er rennt weiter. Das Licht soll warten, aber es geht aus, bevor er die Stelle erreicht. Was hier ungewöhnlich ist, ist, dass die Strophen nur ein oder zwei Verse haben; ich nehme sie eigentlich gar nicht so richtig als Strophen wahr. Für mich sind es einfach Verse, mit einer Leerzeile dazwischen. Die leere Zeile ist es, die für mich die Parallelität an dieser Stelle so stark macht: A B A B A B.

Aber es gibt noch etwas, jenseits der Parallelmontage, das mich noch mehr fasziniert. Beim schnellen Lesen spüre ich der *rennende Ich* und *das Licht*, und ich sehe, aus der Ich-Perspektive, wie ich mich dem Licht nähere. Dann verlischt es. Und dann weine ich. Doch wenn ich das Gedicht noch einmal langsamer, gründlicher lese, dann merke ich, dass diese Vorstellung eigentlich eine Illusion ist. Die Parallelität von Subjekt-Objekt ist eine Konstruktion meines Verstands. Aber eigentlich ist die Parallelität in den Versen eine andere, und zwar die zwischen einem Wunsch, einem Verlangen (*Warte Licht, warte!*) und der zeitlichen Entwicklung des Geschehens (*Ich laufe / Ich komme an und es wird dunkel / ich weine*).

Das wiederkehrende Element, dieses Begehren, ist hochinteressant. Es ist immer dasselbe: *Warte, Licht, warte!* .. und doch wirkt der Satz jedes Mal anders.

Warte, Licht, warte! ---> *Hoffnung*

Warte, Licht, warte! ----> *Enttäuschung/Fassungslosigkeit*

Warte...Licht...warte ----> *Trauer*

Ein Vers, der identisch ist und jedoch unterschiedlich wirkt, je nachdem, wie der Vers davor war. Gab es da nicht etwas ähnliches in der Montage? Das ist doch... der **Kuleshoveffekt!** Es ist dieses Experiment, das für den sowjetischen Film, die gesamte Filmgeschichte und insbesondere die Entwicklung und Wertschätzung der Montage als Grundstein der Filmsprache so wichtig war.

Was ist der Kuleshoveffekt, Chatgpt?

The Kuleshov effect is a film editing technique named after Russian filmmaker Lev Kuleshov, who was one of the pioneers of Soviet montage theory. It refers to the phenomenon where the juxtaposition of two separate shots, when shown together, creates a new meaning or emotional impact that is not present in the individual shots alone.

Kuleshov conducted an experiment in the early 1920s to demonstrate this effect. He took a single shot of an actor with a neutral expression and intercut it with different shots: a bowl of soup, a woman in a coffin, and a child playing. When audiences viewed the shots together, they attributed different emotions to the actor's performance, depending on the context provided by the surrounding shots. For example, viewers interpreted the actor's expression as hunger when followed by the shot of the soup, as sadness when followed by the coffin, and as affection when followed by the child.

This experiment illustrated how the viewer's perception and interpretation of an image can be heavily influenced by its juxtaposition with other images. The Kuleshov effect highlights the power of editing in manipulating emotions and constructing meaning in film. Filmmakers often use this technique to convey information, create suspense, evoke emotions, or suggest relationships between characters or events through the careful arrangement of shots.

The Kuleshov effect has had a significant impact on film theory and practice, emphasizing the importance of editing as a storytelling tool. It underscores the notion that meaning is not solely derived from individual shots or scenes but emerges from their relationship to one another within the film's overall structure.

Als ich von dieser Theorie das ersten Mal hörte, war ich 19 oder 20 Jahre alt. Es war ein prägender Moment, der für mich vieles verändert hat. Noch heute, fast 20 Jahre später, erinnere ich mich sehr genau an das Gesicht des russischen Schauspielers in Schwarz/Weiß.

Die Tatsache, dass genau derselbe oder ein sehr ähnlicher Effekt in der Poesie zu finden ist, ist für mich ein Beweis, dass Poesie und Montage vieles gemeinsam haben.

Gedicht 5.2

Redondez

(Estación total 1923-1936)

*Acariciar el hombro,
acariciar la ola,
acariciar la nube,
acariciar la roca.*

Die Schulter streicheln,
die Welle streicheln,
die Wolke streicheln,
den Felsen streicheln.

*La mano con la luz
sobre el alma con forma.
Melodía del tacto,
eternidad redonda.*

Die Hand mit dem Licht
auf die formvolle Seele.
Melodie des Berührens,
runde Unendlichkeit.

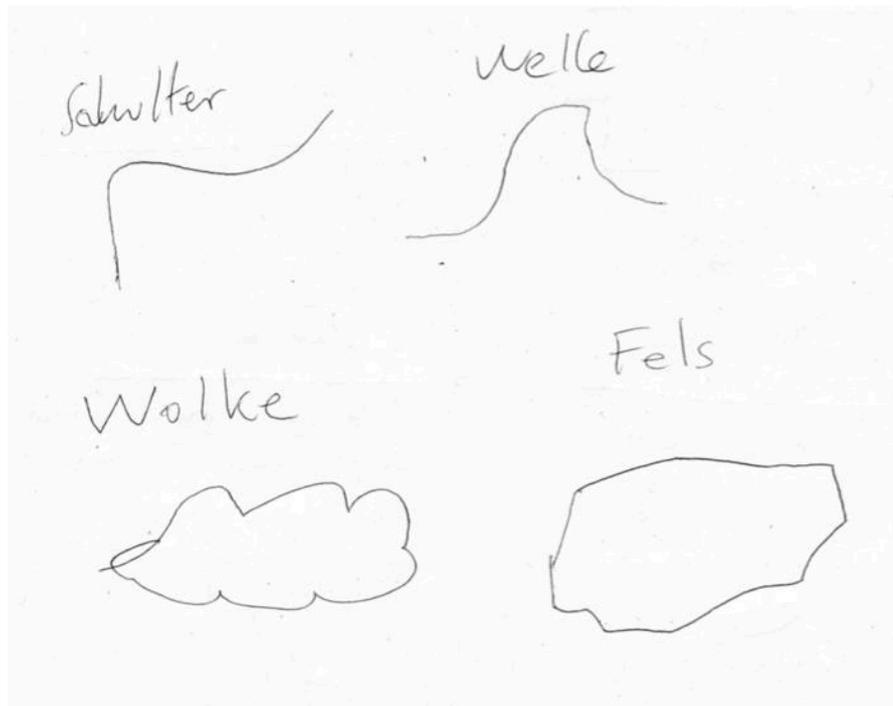
*Zwei Stellen sind hier besonders schwierig zu übersetzen:

- *Sobre el alma con forma* habe ich als *die formvolle Seele* übersetzt. Es könnte auch die *geformte Seele* sein, aber durch das Partizip bekommt es eine quasi-göttliche Konnotation, die die Stelle auf spanisch nicht hat. *Con forma* bedeutet für mich hier nicht so sehr, dass die Seele geformt wurde, sondern dass es eine Seele mit einer Silhouette ist.
- *Melodía del tacto*: *Tacto* habe ich mit *Berühren* übersetzt, es könnte aber auch *Tastsinn* sein. Auf spanisch heißt *tacto* sowohl Berühren als auch Tastsinn. Und in diesem Fall bedeutet das Wort beides gleichzeitig.

Dieses Gedicht ist irgendwann zwischen 1923 und 1936 entstanden, ehe Juan Ramón Jiménez Spanien aufgrund des Bürgerkriegs verließ und in die Vereinigten Staaten emigrierte.

Wie bereits beim Gedicht zuvor, befinden wir uns auch hier sofort in der Mitte des Geschehens. Keine Verortung. Nur Details, nur Großaufnahmen. Das Streicheln einer Schulter, einer Wolke, eines Fels, einer Welle. Ist das ein Werbeclip von BMW oder AirBnB? Nein, es ist keine Werbung, kein Dollarschein, kein verdorbenes Herz. Es ist ein zutiefst ernstes Gedicht.

Ähnlich wie in dem ersten Gedicht, das zu einer ganz anderen Werkphase gehört, gibt es hier eine Reihe aus vier Elementen. Dort waren es *Himmel, Baum, Wasser, Stimme*. Hier *Schulter, Welle, Wolke, Felsen*. Dort war der rote Faden von Scharf zu Unschärf und ungreifbar. Hier ist der rote Faden, der die einzelnen Elemente verbindet, die Rundung:



Ist das nicht schön? Die Form wird immer vollendeter, wie ein Kreis, der sich langsam immer mehr schließt, bis er schließlich versteinert. Als würde man ein Plätzchen backen. Erst der Teig, dann die Flüssigkeit, dann die Form und im Ofen wird es schließlich fest. Ich lese diese Strophe und fühle mich wie ein Kind. Ich erinnere mich an das Aufblasen von Luftballons als ich klein war. Meine Eltern haben gepustet, und aus diesem kleinen Plastikding wurde ein großes, fliegendes, rundes Objekt. Oder ich bin derjenige, der die Ballons aufpustet, und ich sehe die Faszination und das Staunen in den Augen meine Kinder. Sie wollen, dass ich immer mehr Ballons aufpuste, um diesen Moment immer wieder zu erleben.

Und ich erinnere mich auch an einen Moment im Schneiderraum, den ich immer wieder erlebe. Ich will eine kleine Collage schneiden, meist eine relativ statische. Dafür habe ich eine Vielfalt an Bilder zur Auswahl. Viele sind schön, einige stark, manche haben etwas Schräges und Unkonventionelles, was ich mag. Ich will eine Komposition daraus machen, also muss ich einiges ausprobieren und Entscheidungen treffen. Ein großes Feld der Möglichkeiten eröffnet sich vor mir. Die Collage kann steigernd, harmonisch oder dialektisch sein. Sie kann sich steigern, um dann mit einer Überraschung zu enden oder eine abstruse Reihenfolge haben, die die Absurdität betonen soll. Es dauert mal länger, mal kürzer, bis ich einen Weg gefunden habe, um das, was ich ausdrücken will, in Bilder umzusetzen. Aber in solchen Momenten denke ich an diese Gedichte und denke mir: egal, in welche Richtung es geht, eins ist es klar: die Magie muss da sein. Ich konzentriere mich und versuche wieder das Kind zu sein, das auf etwas ganz Neues, Fantastisches blickt. Wenn ich in diesem Zustand bin, und die Magie nicht spüren kann, dann fange ich von vorne an.

Zu der zweiten Strophe dieses Gedichtes habe ich hinsichtlich der Montage wenig anzumerken, außer vielleicht, dass mir hier klar wird, dass der Film niemals so schön, so rein, so radikal und so brutal wie die Poesie sein kann.

*La mano con la luz
sobre el alma con forma.
Melodía del tacto,
eternidad redonda.*

Die Hand mit dem Licht
auf die formvolle Seele.
Melodie des Berührens,
runde Unendlichkeit.

Vier Verse, zwei Sätze, kein Verb. Das Greifbare (*die Hand*) mit dem Ungreifbaren (*dem Licht*) auf der Silhouette (*formvolle*) einer formlosen Entität (*Seele*). Abstrakte, wellenförmige und musikalische Linie (*Melodie*) des haptischen, geräuschlosen Sinnes (*Berühren*). Runde Unendlichkeit.

Auf spanisch sagt man *una imagen vale más que mil palabras*; *ein Bild sagt mehr als tausend Worte*. Ich glaube: wenige, gut ausgewählte Wörter können mehr sagen als tausend Bilder.

3

ENDE

Was bedeutet die Poesie für mich als Editor?

Diese Arbeit hat mir geholfen, einer vagen Vermutung - Poesie und Montage haben einiges gemeinsam - Fundament zu verleihen. Ich habe nun ein besseres Verständnis davon, worin die Beiden sich ähneln, und in welchem Verhältnis sie zueinander stehen.

Aber jenseits dieses Ziel, das ich im Voraus erreichen wollte und das mich ja motiviert hat, diese Arbeit überhaupt zu schreiben, ist mir im Laufe des Schreibens etwas anderes aufgefallen. Indem ich mich intensiv mit den Gedichten auseinandergesetzt habe, die mir ja so gut gefallen, habe ich unbewusst festgestellt, dass das Wichtigste und Beste, was mir die Poesie geben kann, nicht nur die Inspiration, sondern der Mut ist. Die Poesie ermutigt mich, etablierte Erzählkonventionen in Frage zu stellen; sie gibt mir die Kraft, im Schneiderraum immer wieder etwas Neues probieren zu wollen. Und letzten Endes gibt sie mir den Mut und die Entschlossenheit, meiner Wahrnehmung zu vertrauen.

Ich will mich hier natürlich nichts vormachen: Editor zu sein heißt auch oft einfach das umzusetzen, was von vornherein geplant war. Ich folge auch gerne Konventionen, ‚unterwerfe‘ mich einem Filmkonzept oder versuche das umzusetzen, was die Regisseur*in sich vorstellt und vorschlägt. Das ist auch Teil meiner Arbeit, und ich mache das auch gerne. Ich würde niemals auf die Idee kommen, gegen die Dynamik eines Films zu schneiden. An vielen Stellen ist es genau meine Arbeit, diese im Voraus gegebene oder beim Drehen entstandene Strömung zu unterstützen und ihr freien Lauf zu lassen. Das sind alles Gegebenheiten, die uns bei unserer Arbeit auf einen bestimmten Weg führen.

Doch jeder Editor weiß, dass es viele Momente während des Schnittprozesses gibt, in denen uns keiner helfen kann. Kein Plan, kein Konzept, keine Filmtheorie, keine Konvention und auch kein Testscreening. Wir sind allein mit dem Filmmaterial. Ich versuche diese Momente, die manchmal auch beängstigend sein können, zu genießen, indem ich ausblende, dass viele Menschen denken, dass die Montage lediglich dafür da ist, das wahre Potenzial eines Filmes in seine vollendete und perfekte Form zu bringen: Als wäre die Montage wie die bloße Entwicklung der Filmnegative, ähnlich wie in der Fotografie.

Dem ist es mitnichten so. Und Perfektion gibt es sowieso nicht. Josep Pla, ein bekannter katalanischer Schriftsteller, sagte einmal, dass der permanente Zustand des Menschen die Sünde ist. Im Leben könne man dies entweder akzeptieren oder die absolute Reinheit verfolgen. Wer weiteres tut, wird entweder vom Gegengewicht der Sünde wieder „unrein“, oder wird glauben in der Reinheit zu leben, ohne dass es stimmt, also ein Heuchler sein. Ähnliches gilt, finde ich, für die Perfektion. Wenn wir sie anstreben, dann werden wir entweder verbittert enden oder uns in ein heuchlerisches Monster verwandeln.

Wir müssen akzeptieren, dass es immer Menschen geben wird, die unsere Montage schlecht finden. Doch das Wichtigste ist, dass wir sie schön finden. Dass wir das Gefühl haben: so ist es am schönsten. Und der Weg dahin kann lang sein oder auch ein ganz kurz. Ein Eintopf soll stundenlang schmoren, aber eine Scheibe Thunfisch schmeckt am besten roh oder ganz leicht angebraten. Wenn ich einen echten roten Thunfisch im Rohmaterial finde, dann geht es ganz schnell: in, out, fertig. Wie in der Pfanne.

Und wenn wir diesen Punkt erreicht haben, an dem uns die Montage wirklich gefällt, dann wird es auch andere Menschen geben, die sie schön finden. Aber in der Montage ist unsere Wahrnehmung das Maß aller Dinge. Wenn ich Poesie lese, dann fühle ich mich in diesem Prinzip bestätigt. Auch ich finde viele Gedichte banal, belanglos oder kitschig. Aber die, die ich wirklich mag, wecken etwas Tiefes in mir, das sonst unerreichbar ist. Und diejenigen, die sie geschrieben haben, müssen es aus sich selbst heraus gestaltet haben, sie haben sicherlich nicht an meine Wahrnehmung gedacht oder an irgendeine Zielgruppe. Die Poesie erinnert mich daran, dass es bei der Kunst um genau das geht. Darum, das Einzigartige, das Unbeschreibliche auszudrücken, und niemals um Perfektion.

Darüber hinaus ist die Poesie für mich wie eine zeitlose Welt, in die ich in regelmäßigen Abständen eintauche und in der ich mich als Editor immer geborgen fühle. Im Gegensatz zu der Poesie, verändere ich mich mit der Zeit. Und manchmal fühle ich mich müde und verloren. Die Poesie erdet mich in diesen Momenten und gibt mir Halt. Sie ist ein Ort der Zuflucht.

Die Gedichte geben mir also Inspiration, Mut und Sicherheit. Aber eins muss ich am Ende noch sagen: ich würde niemals mit einem Gedichtband in den Schneiderraum gehen, oder dort die Lösung für ein konkretes Problem suchen. Antonio Machado schrieb: *Tengo a mis amigos en mi soledad; cuando estoy con ellos, ¡qué lejos están! // Ich habe meine Freunde in meiner Einsamkeit; wenn ich bei ihnen bin...wie weit weg sind sie dann!*

Mit der Poesie ist es ähnlich. Ich habe sie in meiner Einsamkeit.

BIBLIOGRAFIE

- Burch, Noel: *Theory of Film Practice*. Princeton University Press, Princeton: 2016.
- de Cervantes, Miguel: *Don Quixote de la Mancha*. RAE (EDICIÓN CONMEMORATIVA DE LA RAE Y LA ASALE). Lengua viva, Barcelona: 2016.
- ChatGPT: <https://chat.openai.com>
- Jiménez, Juan Ramón: *Antología poética*. Alianza Editorial, Madrid: 2002.
- de Spinoza, Baruch. *Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt*. In: *Philosophische Bibliothek: Sämtliche Werke, Band 2*. Herausgegeben von Wolfgang Bartuschat. Felix Meiner Verlag, Hamburg: 2016⁴.
- Tolstoi, Lew: *Krieg und Frieden*. dtv, München: 2011⁵.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken (dazu zählen auch Internetquellen) entnommen sind, wurden unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

(Datum, Unterschrift)