

# Die Traumstruktur als Basis des Experimentalfilms\*

Parker Tyler

Es waren die bedeutendsten ausländischen Filme, allen voran Robert Wiens *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (D 1920) und Sergei Eisensteins *PANZERKREUZER POTEMKIN* (UdSSR 1925), welche die amerikanischen Amateurfilmer\*\* in den 1920er-Jahren inspirierten. Angesichts des Niveaus dieser wichtigen Inspirationsquellen entsprachen die Ergebnisse nicht ganz dem, was man erwarten mochte. Dennoch zeitigte die ästhetische Reaktion gegen das kommerzielle Kino klare Resultate in Form von zwei Spielarten des Experimentalfilms, die beide unaufwändig produziert wurden, dem Cine-Poem und der Stadtsinfonie. Ersteres umfasste Animationsfilme, darunter *STORY OF A NOBODY* (Jo Gerson/Louis Hirshman, USA 1930)\*\*\* und *No. 9413: THE STORY OF A HOLLYWOOD EXTRA* (Robert Florey/Slavko Vorkapich, USA 1928), simple menschliche Dramen wie *DAWN TO DAWN* (Josef Berne, USA 1934) oder fantastische Melodramen, die unter dem

\* [Anm.d.Hg.:] Der Aufsatz «Dream Structure: The Basis of Experimental Film» erschien erstmals in Parker Tyler (1960) *The Three Faces of the Film: The Art, the Dream, the Cult*. New York: Yoseloff. Rechteinhaber konnten nicht ermittelt werden. Filmhistorische und andere Daten zu Tylers Text wurden von den Herausgebern ergänzt.

\*\* [Anm.d.Ü:] Der Begriff des Amateurfilms ist in den USA nicht im gleichen Maß mit der negativen Konnotation des Dilettantismus besetzt wie in Deutschland. Maya Derens Aufsatz «Amateur versus Professional» verdeutlicht dies im Hinblick auf den Experimentalfilm. Er erschien erstmals in *Movie Makers Annual* (1959), Nachdruck in *Film Culture*, 39 (Winter 1965), S. 45–46f.

\*\*\* [Anm.d.Ü.:] Tyler schreibt den Film irrtümlich Lewis Jacobs zu, der mit Gerson und Hirshman zuvor *MOBILE CONSTRUCTION No.1* (USA 1928) gedreht hatte; vgl. Jan-Christopher Horak (1995) Introduction: History in the Gaps. In: Ders. (Hg.) *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919–1945*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, S. 48.

Einfluss von Wienes CALIGARI standen: zwei Erzählungen nach Poe zum Beispiel oder eine psychologische Tour de Force mit dem Titel THE LAST MOMENT (Paul Fejos, USA 1928), der ein ganzes Leben als rasch vorbeiziehende Vision eines Ertrinkenden aufrollt – eine Idee, die im kommerziellen Kino ebenfalls denkbar wäre und wahrscheinlich auch schon verwirklicht wurde. Der amerikanische Experimentalfilm hat heute unbestreitbares Ansehen gewonnen, und es entstehen immer mehr Filme dieser Art. Was sie auszeichnet, ist die Abwesenheit von Kitsch und elaborierter Vulgarität, wie sie für Hollywood offenbar unverzichtbar sind. Eine Merkwürdigkeit wie THE LAST MOMENT mag uns mittlerweile ungenau vorkommen, doch ist der Film frei von dem systematischen Bestreben, sich beim Publikum durch Schönung und Simplifizierung anzubiedern, vor allem aber frei von dem ästhetischen Verbrechen, das Irrationale menschlicher Erfahrung in billige rationale Äquivalente zu überführen.

Der Experimentalfilm war in den letzten vierzig Jahren mit seiner Unbestechlichkeit und seinem unmittelbaren Gespür für bildliche Ästhetik in höchstem Maße künstlerisch «korrekt», vielleicht sogar in mancher Hinsicht «konservativ». Die vielfältigen visuellen Strukturen und lebhaften Kontraste der modernen Großstadt regten die Filmemacher seinerzeit an, das bildliche Potenzial der Architektur zu erkunden, vor allem mittels ungewöhnlicher Kamerawinkel und unvermuteter Kadrierungen. Damit näherten sich ihre Filme der geometrischen Abstraktion in der Malerei an. Anfangs existierten die Stadtsinfonien und die poetischen Filme Seite an Seite im selben ästhetischen Feld; die Natur und die von Menschenhand geschaffene Welt von Maschinen und Architektur erschienen in Werken wie Ralph Steiners H<sub>2</sub>O (USA 1929), einer Komposition aus den multiplen Erscheinungsweisen des Wassers, und Robert Flahertys TWENTY-FOUR DOLLAR ISLAND (USA 1927), einer impressionistischen Studie Manhattans, in harmonischer Eintracht. In Europa traten Künstlerfilme das Erbe der abstrakten Malerei an, so Fernand Légers BALLETS MÉCANIQUES (F 1924) und Marcel Duchamps ANÉMIC CINÉMA (F 1926), ein Film aus rotierenden Scheiben mit aufgemalten Spiralen. In den 1940er-Jahren aber hatte sich aus der Stadtsinfonie definitiv der didaktisch-sozialkritische Dokumentarfilm entwickelt, meist eine Mischung aus Reformbestreben und Wochenschauästhetik (der archetypische Film THE CITY von Ralph Steiner und Willard Van Dyke, USA 1939, ist nach wie vor das interessanteste und gelungenste Beispiel). Es lässt sich unmöglich abschätzen, wie viele begabte Pioniere des Mediums sich dem großen Geld verschrieben und ihre Erfindungsgabe vergeudet haben,

obwohl ihnen bewusst war, was für ein kostbares Gut die Imagination ist. Dabei ging manches verloren, und den Filmemachern müssen ihre frühen experimentellen Arbeiten heute wie wahrhafte Ausflüge ins Traumland erscheinen.

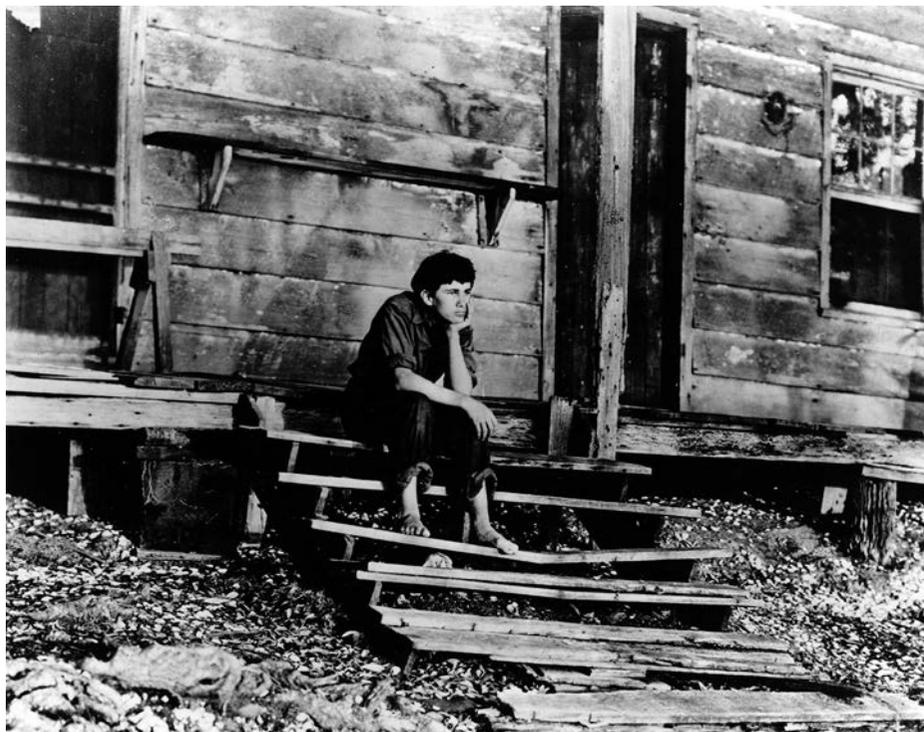
Die ursprünglich hochgesteckten Ziele der amerikanischen Amateure, deren künstlerische Impulse sich an der Imaginationskraft des *CABINET DES DR. CALIGARI* und der erzählerischen Meisterschaft des *PANZERKREUZER POTEMKIN* entzündet hatten, rückten zwar in der Tat in immer weitere Ferne. Doch selbst wenn der Experimentalfilm sich vor allem bizarren Träumen und anderen Erfahrungen subjektiver und psychologischer Natur widmete, näherte er sich sowohl der Kunst *als auch der Realität* überzeugender an als der Kommerzfilm. Hollywood dagegen, mit seinen tausenden von Produktionen, hat es über die Jahre kaum geschafft, auch nur *eines* jener Mittel sinnvoll zu verwenden, welche die Experimentalfilmer ständig, in hoher Konzentration und mit künstlerischem Ernst einsetzen: Spezialeffekte wie Überblendung, Mehrfachbelichtung, Bildverzerrung, Stopptrick sowie Zeitlupe und Zeitraffer, außerdem die Grundbausteine der filmischen Grammatik, also das, was im Wesentlichen mit dem Begriff der *Montage* bezeichnet wird. Obwohl das Handwerkliche eine Gottheit Hollywoods ist, wenn auch eine mindere, ist die Montage in der Movie City eine derart homöopathische Größe, dass die Credits der Cutter genauso klein auf der Leinwand erscheinen wie jene der Masken- und Kostümbildner. Für den poetischen Film und die Stadtsinfonie aber – die mittlerweile eher historische Begriffe geworden sind –, bedeutete Montage das Brot des Lebens.

Cine-Poem und Stadtsinfonie waren freilich bewusst formalistische und auch eher steife und limitierte Genres. Dennoch lag es den Experimentalfilmern fern, die Wirklichkeit – oder eine weit gefasste «Natur» – zu verzerren oder zu sentimentalisieren, und sie zollten ihr damit hohen Tribut. Dies jedenfalls entsprach dem damaligen Selbstverständnis, das wir großzügig so gelten lassen wollen. Tatsächlich eröffnete sich seriösen Filmemachern ein formidabler Weg: Er führte zur *Realität*, doch seine Schutzgottheit war die Wissenschaft, nicht die Kunst, und seine favorisierte Muse der Journalismus. Damit löste sich der Dokumentarfilm vom Experimentalfilm: Die Anhänger der Fakten trennten sich von den Anhängern der Fiktion, und das Fiktionale galt als Traum, den man besser meiden als erkunden sollte. Angesichts eines so einschneidenden und moralisch bedeutsamen Bruchs zwischen den Gattungen sollte man den Experimentalfilm ernst nehmen und nicht länger als «dekadent» befinden oder als lediglich «surrealistisch» – oder

gar als «obskur und unverständlich», wie es Rückständige noch immer tun.

Die ersten dem Namen nach «experimentellen» Filme, die internationales Ansehen erlangten, waren surrealistisch respektive quasi-surrealistisch: *UN CHIEN ANDALOU* (Luis Buñuel/Salvador Dalí, F 1929) und *LE SANG D'UN POÈTE* (Jean Cocteau, F 1930). Obwohl in beiden viel «Surrealität» steckt, bauen sie jedoch auf divergierenden ästhetischen Konzepten auf, und Cocteau gehörte auch nie der offiziellen Pariser Surrealistenbewegung an. Die automatische Bildproduktion und die supernaturalistische Manipulation der Körper (aktiv oder ruhend, menschlich oder anderweitig) sowie der allgemein poetische und fantastische Charakter waren Eigenschaften, die diese Filme nicht nur miteinander, sondern auch mit bestimmten deutschen und amerikanischen Experimentalfilmen der 1920er- und 1930er-Jahre verbanden – beispielsweise mit einem so wichtigen Werk wie *LOT IN SODOM* (James Sibley Watson/Melville Webber, USA 1933), der die biblische Geschichte in freier poetischer Form behandelt. Der schlechte Ruf der Dekadenz, der sich so leichthin der künstlerischen Fantasie angeheftet hat, ist das Ergebnis eines populären Missverständnisses: Es beruht auf der Angst vor dem inneren Selbst, wie sie verzweifelte und verängstigte Menschen zum Psychiater treibt.

Wir müssen uns die Erscheinungsformen des Traums selbst anschauen, um zu verstehen, was die Menschen an Experimentalfilmen am meisten anzieht oder abstößt. In den letzten Jahren gab es, bei ausländischen wie amerikanischen Produktionen, zahlreiche mehr oder weniger ernsthafte Versuche, Träume als klinisches Phänomen zu betrachten. Eine solche Perspektive ist jedoch für künstlerische Ziele ohne Belang, und der Experimentalfilm muss sich nach seinen eigenen Maßstäben mit dem Traum auseinandersetzen. Die übliche Kritik am sogenannten «surrealistischen Irrsinn» geht davon aus, dass der Traum als dominierendes Element, wie geistreich oder attraktiv er auch gestaltet sein mag, den Experimentalfilm der «Realität» entrückt. Ich möchte dagegen fragen: Ist denn ein Gedicht «real»? Und antworten: Ja, aber es ist selten «realistisch», nicht einmal in der erzählenden Dichtung, denn sie enthält im allgemeinen zahlreiche Tropen und Ellipsen (die einer Form der Montage entsprechen) und folgt in der Regel keiner strengen logischen oder zeitlichen Ordnung. Moderne Lyrik ist besonders komplex und «irregulär»; sie entspricht der psychischen Struktur des Traums, die eine der Assoziation und des Suggestierens ist. Ein «Gedicht», so könnte man sagen, ist das, was ein Cine-Poem sich zu sein vornimmt.



«Poetisch» ist ein vielleicht überstrapaziertes Adjektiv im Hinblick auf die Emotionen, welche manche Situationen im Drama oder Roman und auch bestimmte Eigenschaften der Sprache auslösen. Sogar Dokumentarfilme können uns manchmal «poetisch» anmuten. Man könnte bestimmte Sequenzen von Robert Flahertys letztem Film, *LOUISIANA STORY* (USA 1948), poetisch nennen, und zweifelsohne durchzieht eine poetische Zärtlichkeit eine neuere dokumentarisch-fiktionale Arbeit wie *THE QUIET ONE* (Sidney Meyers, USA 1948). Aber weder definieren solche adjektivischen Charakterisierungen die Hauptanliegen dieser beiden Filme, noch rechtfertigen sie es, sie nach den Standards des experimentellen Cine-Poems zu beurteilen. Ein ähnliches Thema wie in Flahertys *LOUISIANA STORY* taucht in der Hollywoodproduktion *THE YEARLING* (Clarence Brown, USA 1946) auf. Auch wenn dieser Film in mancher Hinsicht präventiv ist, geht es ihm doch – wie *LOUISIANA STORY* – grundsätzlich und seiner Intention nach um ein allgemein menschliches Thema: die sexuelle Initiation eines pubertierenden Jungen – ein uraltes Relikt aus ritualistischen Zeiten (Abb. 7).

7 Die «Eigenwelt der jungen Protagonisten» – Joseph Boudreaux in *LOUISIANA STORY* (Robert J. Flaherty, USA 1948); Deutsches Filminstitut – DIF e.V., Fotoarchiv

Mit dem konzentrierten Ästhetizismus und der Fantasiewelt des Experimentalfilms hat unsere durchmodernisierte oder quasi-wissenschaftliche Realität in der Tat wenig zu tun. Doch gehören zur Realität auch die Imagination und das Denken, und zwar in nicht geringerem Maße als deren Gegenstücke, die Fakten und die Körper. Dieses umfassende Verständnis von Realität kann als Axiom bezeichnet werden, das puritanisch gesonnene Dokumentaristen aus den Augen verloren haben – ungeachtet dem Einfallsreichtum von Eisensteins berühmter Darstellung der Rebellion auf dem Panzerkreuzer und Flahertys bahnbrechenden, klassisch-naturalistischen Dokumentationen exotischer Orte, deren «primitive» Realität allerdings mindestens ebenso bedauerliche wie erfreuliche Auswirkungen auf die gegenwärtige Praxis hatte. Wirklich beeindruckend am Werk der beiden Filmemacher ist, dass sie das filmische Dokument als vollwertige Darstellung des Lebens begriffen – nicht in der üblichen Kurzform, sondern in voller Spielfilmlänge – und dass sie von der Richtigkeit ihres Ansatzes überzeugt waren. Das neu gewonnene Ansehen des abendfüllenden Dokumentarfilms wurde auch auf Eisensteins vom Unglück verfolgtes Werk ¡QUE VIVA MÉXICO! übertragen, von dem jedoch nur noch Fragmente existieren, die von anderer Hand zusammengeschnitten sind.\* Zwar scheint selbst noch in dieser entstellten Form des Films eine poetische Realität durch, doch ¡QUE VIVA MÉXICO! unterscheidet sich insofern vom gegenwärtigen Cine-Poem, als er gänzlich der Wachwelt des Alltags verhaftet bleibt.

Der hartnäckigste Vorwurf an die Experimentalfilmer besagt, dass sie auf der formalen Seite Kameratricks und auf der inhaltlichen das Haluzinatorische überbetonen, um die Fantasie und nächtlichen Bewusstseinsvorgänge auszuloten, und dass sie damit die «Realität» missachten. Versteht man «Realität» im Sinne des konventionellen, quasi-realistischen Romans, der Faktizität von Zeitungsschlagzeilen oder der aufwändigen Erforschung von Naturphänomenen, wie sie die Disney-Studios seit einigen Jahren betreiben, dann hat der Experimentalfilm tatsächlich kaum etwas mit der Realität zu tun, weder direkt noch indirekt. Andererseits sollte «Realität» auf einer höheren Ebene verstanden werden, aus einer tieferen und weiteren Perspektive als jener, die in den genannten Beispielen zum Ausdruck kommt – obwohl diese, wie das Leben selbst, Facetten bereitstellen mögen, auf denen die Fantasie aufbauen kann.

\* [Anm.d.Ü.:] Tyler bezieht sich hier auf die von Sol Lesser 1934 aus Eisensteins Material zusammengestellten und herausgebrachten Filme THUNDER OVER MEXICO, EISENSTEIN IN MEXICO und DAY OF THE DEAD sowie Marie Setons dem ursprünglichen Konzept nähere Fassung TIME IN THE SUN (USA 1939).

Die Metapher, die automatische Bildproduktion der Surrealisten und die Traum- oder Trance-Phänomene – diese drei Elemente eignen sich weder als Gegenstand «naturwissenschaftlicher» Untersuchung, noch dürfen sie leichtfertig als «abnorme» Fantasien ausgebeutet werden. Für die Experimentalfilmer sind sie Ausdruck ihrer tiefsten Überzeugung. Und überhaupt gehören sie für jeden wirklichen Künstler integral zur menschlichen Erfahrung, gleich in welchem Medium er arbeitet, und sie ermöglichen es ihm, seinen Imaginationen Ausdruck zu verleihen. Realität ist sowohl subjektiv wie objektiv, und in dieser wichtigen Hinsicht ist sie Fiktion ebenso wie Faktum. Dividiert man Experimentalismus und Dokumentarismus systematisch auseinander – was nicht immer auf faire Weise geschieht –, so beraubt man den Dokumentarfilm der Imagination und damit einer wesentlichen und eigenständigen Form der Realitätserfahrung. Fast alle großen Dramen, Gedichte und Gemälde beziehen sich in der einen oder anderen Weise auf die Natur und die «normale» Realität, doch sie verwenden dazu eine Vielzahl symbolischer Formen. Für die Fantasie sind Tatsachen nur Ausgangspunkte, Kompositionselemente eines Ganzen, das eine vollständige Erfahrung *ausdrückt* – auch wenn beide nicht immer ganz zur Deckung kommen müssen.

Der künstlerische Impuls erwächst aus dem Inneren des Menschen; ohne diese Innerlichkeit hätte er keine lebendige Seele, sondern wäre ein dinghaftes Wesen. In Maya Derens *AT LAND* (USA 1946), in dem sie, wie in den meisten ihrer Filme, als Protagonistin auftritt, klettert sie über die am Strand liegenden Wurzeln eines riesigen Baums. Während sie oben aus dem Bild verschwindet, verwandeln sich die Wurzeln in eine lange Tafel, auf der sie wie durch das Dickicht eines Waldes zwischen den Gästen eines Banketts entlang kriecht. Anschließend sehen wir sie als eine Art Schlafwandlerin, die durch einen «magischen» Raum geht, rennt oder klettert, dessen Szenerie sich ständig wandelt; der Ablauf ihrer Bewegungen, die Dauer der menschlichen Kinästhetik, ist jedoch kontinuierlich (Abb. 1–6). Dies ist ein übliches Phänomen in Träumen, in der Lyrik und in bestimmten fiktionalen Formen, insbesondere in der Mythologie, wo Götter und Magier übernatürliche Dinge vollbringen. Andererseits verführt der Realismus der fotografischen Abbildung die Zuschauer dazu zu glauben, die Wirklichkeit entfalte sich vor ihnen wie in einem Spiegel, der alles passiv reflektiert. Cocteau allerdings hat uns gezeigt, dass der Spiegel der Kunst ein magischer ist. «Magie» selbst mag nicht mehr, wie man einst glaubte, sichtbar in der Natur präsent sein, aber zweifellos empfinden wir viele unserer Erfahrungen als unheimlich – wir müssen nur bereit sein, uns

dies einzugestehen –, und sie suggerieren in ihrem spontanen Charakter die Struktur dessen, was man ehemals als «das Übernatürliche» bezeichnete. Es ist ein Gemeinplatz, dass die Kamera aktiv und passiv zugleich ist – dass alles, was wir unter «filmischer Technik» verstehen, ein Ergebnis kinematografischer Erfindungsgabe und Manipulation ist, ein strukturelles Äquivalent tatsächlicher Magie. Diese allgemein bekannte Fähigkeit der Kamera, Magisches, Träume und Halluzinationen zu imitieren, wird ungeniert und nach Belieben von Hollywood eingesetzt. Aber kann sie nicht auch dazu dienen, Realität vor allem als *imaginäre* Realität auszudrücken, als Poesie und – im bevorzugten visuellen Stil der Experimentalfilme – insbesondere als tänzerisches Ritual oder ritualistische Pantomime? Das einzige Element, dessen der Traum bedarf, um Gestalt zu gewinnen, ist *Rhythmus*. Die Kunst liefert ihn.

Natürlich ist es technisch sinnvoll, die Kamera das aufnehmen zu lassen, wozu sie ihrem Potenzial nach am besten geeignet ist. Kameratrickserei, die der Zauberei so nahe kommt und sie doch in ihrer unfehlbaren Geschicklichkeit übertrifft, wird in kommerziellen Produktionen oft für komische Effekte genutzt; und dieselben Tricks finden sich sogar in großer Zahl im französischen Kino der Jahre 1900 bis 1910, als der Film noch in den Kinderschuhen steckte. Doch können ja auch Bewusstseinsvorgänge der Kategorie des Magischen angehören. Was uns daran hindert, dies zu erkennen, ist lediglich die oberflächliche und begrenzte, wenn auch feste Form, die das Bewusstsein annehmen muss, um mit seinen alltäglichen Aufgaben in der äußeren Wirklichkeit zurechtzukommen. John Huston, einer der besseren Hollywood-Regisseure, hat vor einigen Jahren in einem Interview der *New York Herald Tribune* darauf hingewiesen, dass die Kamera Bewusstseinsvorgänge simuliert, etwa wenn ihr Blick wie von selbst einen Raum durchschweift. Das war eine Untertreibung, denn die Kamera ist offensichtlich in der Lage, alle Bewusstseinsvorgänge nachzuahmen, sei es etwas so Einfaches wie ein wandernder Blick oder etwas so Komplexes wie eine unvermittelte Halluzination. Das bekannte Phänomen des Tagtraums veranschaulicht, wie sich die visuelle Aufmerksamkeit für die Umgebung zugunsten des Mäandrierens und der abrupten Sprünge des Bewusstseins zurückzieht. Ohne es unbedingt zu bemerken, vermischen wir auf «irrationale» Weise unablässig Gedanken mit Bildern der Außenwelt und entwickeln unbewusste Vorstellungen, die nur manchmal an die Oberfläche gelangen.<sup>1</sup> Doch wenn Experimen-

1 Man muss sich fragen, ob die Lehren von James Joyces *Ulysses* selbst in gebildeten Kreisen richtig angekommen sind.

talfilmer mit Bedacht auf solche Bewusstseinsvorgänge rekurren, setzen sie sich leicht dem Vorwurf aus, sonderbare, gekünstelte oder einfach überflüssige Werke zu schaffen.

Das experimentelle Genre ist, wie man zugeben muss, selbst in einigen seiner gelungensten Beispiele nicht über jeden Tadel erhaben. Oft lassen die Filme ein sicheres Stilgefühl vermissen oder machen sich formaler Entgleisungen schuldig, und nur selten enthalten sie Ideen von hoher Originalität oder großer Relevanz. Strafmilderung für diese Defizite lässt sich aus dem Umstand ableiten, dass die materiellen Ressourcen der Experimentalfilmer sehr beschränkt sind und viel zu wenig Geld mit dem Verleih der Filme zu verdienen ist. Es gehört eine Menge Mut und Einfallsreichtum dazu, die gleichen Anstrengungen auf sich zu nehmen, wie sie typischerweise für einen Spielfilm erforderlich sind – also einen umfassenden imaginären Prozess in fünfzehn bis fünfundzwanzig Minuten mit einem Kostenaufwand von weniger als tausend Dollar darzustellen. Genau das aber leisten seit einiger Zeit begabte amerikanische «Filmisten» wie Sidney Peterson, Willard Maas, James Broughton und Maya Deren unter den älteren und Curtis Harrington, Stan Brakhage, Kenneth Anger und Charles Boultonhouse unter den jüngeren Vertretern. Das Gros der Arbeiten dieser Filmkünstler reicht in seinen stilistischen und imaginativen Qualitäten weder an die klassischen Experimentalfilme von Dalí und Buñuel oder Cocteau heran noch an eine so einzigartige imaginative Leistung wie Jean Vigos kurz vor seinem Tod entstandenen *ZÉRO DE CONDUITE* (F 1933), der ab und zu in New York wiederaufgeführt wird. Doch wenn selbst Maya Derens strukturell starke und intensiv persönliche Filme unter dem «surrealistischen Klischee» zu leiden haben, ist dies nur eines der Probleme dieser Werke.

Einer der wohl vielversprechendsten Faktoren des neueren amerikanischen Experimentalfilms ist das Tanzritual, das vor allem Derens Filme kennzeichnet. Der rituelle Instinkt des Menschen ist vom rhythmischen Instinkt nicht zu trennen; der menschliche Körper entwickelt ganz natürlich eine Choreografie von Gesten, welche die intensivsten und vor allem die am häufigsten wiederkehrenden Emotionen ausdrücken. Die Atmosphäre des individuellen Traums korrespondiert auf eine zwar obskure, aber doch exakte Weise mit den öffentlichen Fantasien des romantischen wie modernen Balletts. Sogar Hollywood ist, wie sich in den traumartigen Tänzen Gene Kellys und anderer zeigt, dafür empfänglich geworden. Immer schon hat die Menschheit ihre größten Augenblicke *getanzt* – in Tempelfesten, orgiastischen Fruchtbarkeitsriten oder der Ehrung der Toten; Tanz war einst eine prophetische oder



8 «Poetischer Symbolismus» und «die emotionalen Rhythmen des Nervensystems» – MOTHER'S DAY (James Broughton, USA 1948)

magische Handlung. Die choreografische Form des Rituals lebt in der kirchlichen Liturgie ebenso wie auf der Ballettbühne fort, unverkennbar zeigt sie sich auch im Bewegungsstil des schon erwähnten Films LOT IN SODOM. In James Broughtons satirischem MOTHER'S DAY (USA 1948) und Curtis Harringtons lyrisch schlichtem FRAGMENT OF SEEKING (USA 1946) entspricht die Geste dem poetischen Symbolismus sowie den emotionalen Rhythmen des Nervensystems (Abb. 8). Es ist schwierig für die jungen und materiell benachteiligten Filmemacher, die (im abträglichen Sinn) *amateurhaften* Elemente auszuschalten. Mehr noch als technische Errungenschaften verleiht ihre Einstellung zur filmischen Technik ihren Visionen Bedeutsamkeit. MOTHER'S DAY bringt auf wirksame Weise Objekte als Fetisch zum Einsatz, und sowohl LOUISIANA STORY als auch THE QUIET ONE zeichnen sich dadurch aus, dass sie Gegenstände eindrucksvoll zur Geltung bringen. Keiner dieser beiden Filme, die in der gewohnten Alltagswelt spielen, setzt explizit Träume als solche ein, aber in der Eigenwelt der jungen Protagonisten spielt deren fruchtbare Fantasie durchaus eine Rolle. (Abb. 7)

Aus religiösen Ritualen hat der Mensch über Generationen hinweg immer neue Kraft geschöpft. Das Gefährliche an der Argumentation

gegen den Experimentalfilm erwächst aus demselben Geist, wie er das dokumentaristische Denken prägt: Träume und Halluzinationen sind von der Wirklichkeit abgelöst und sind – wie ein typischer Psychriefilm, *THE SNAKE PIT* (Anatole Litvak, USA 1948), fälschlich unterstellt – die eigentliche Lebenswelt allein von Psychopathen, Verbannten aus der «normalen, vernünftigen» Gesellschaft. Dies ist ein alter Hut im populären Missverständnis von Kunst, der durch das Prestige der Psychotherapie eine zeitgemäße Wendung erfahren hat. Dennoch haben poetische Künstler aller Gattungen immer schon «seltsame Träume geträumt» – wie Psyche, die Figur der griechischen Sage und Gegenstand eines Films von Gregory Markopoulos (*PSYCHE*, USA 1947) –, und sie haben damit unsere Sicht der Dinge für alle Zeiten um die Dimension der Ambiguität bereichert. In Träumen und spontanen, ungezähmten Fantasien versucht der Mensch seiner innersten Geheimnisse habhaft zu werden; durch Ritualisierung solcher Imaginationen lernt er sein inneres, schwer zugängliches Selbst kennen. Der Dokumentarfilm trägt seinerseits so gut wie nichts dazu bei, den Riss zwischen Traum und Wirklichkeit zu heilen, den Hollywood so schleichend wie unverantwortlich immer weiter treibt, während sich der Experimentalfilm, zumindest der Theorie nach, gerade der Heilung dieses Risses widmet.

Hitchcocks *SPELLBOUND* (USA 1945) enthält einen Dalí-Traum, der jedoch nur das Schuldbewusstsein des Protagonisten anzeigt und ausschließlich als dramaturgisches Hindernis für dessen Glück dient: Der unschuldig Beschuldigte liefert den psychoanalytischen Schlüssel für seine Unschuld. Dieselben übernatürlichen oder magischen Phänomene, die in dieser Traumsequenz zum Ausdruck kommen, werden dagegen im Experimentalfilm – ohne Psychoanalyse – eingesetzt, *um es den Protagonisten zu ermöglichen, ihre tiefsten Sehnsüchte zu erkennen*. Um diesen gravierenden Unterschied zu verstehen, müssen wir als Zuschauer lernen, Symbole im Experimentalfilm nicht als psychoanalytischen, sondern als *poetischen* Stoff zu begreifen. Zu glauben, dass diese Symbole demselben irrationalen Bereich entstammen wie die Träume, ist bereits ein Schritt in die Rationalität, um sie dem kulturellen Verständnis zu erschließen. Das heißt jedoch nicht, dass ihr Gehalt nach Art der Psychoanalyse als «latent» oder «manifest» behandelt werden sollte, um dann in einfache und anschauliche Begriffe übersetzt zu werden. Vielmehr heißt es, dass wir – ebenso wie uns die Metaphorik der Gedichte von Donne, Blake oder Hopkins als selbstverständlich erscheint – auch die bildliche Traumstruktur des Experimentalfilms ohne Vorbehalt akzeptieren.

*Übersetzung aus dem Amerikanischen von Henning Engelke*