

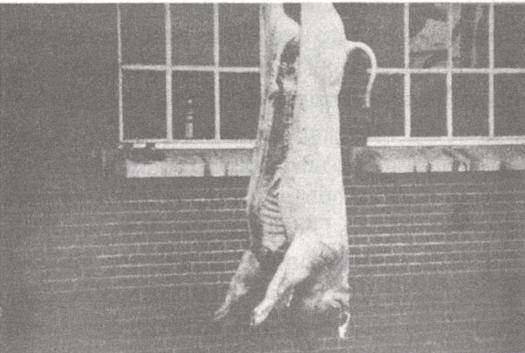
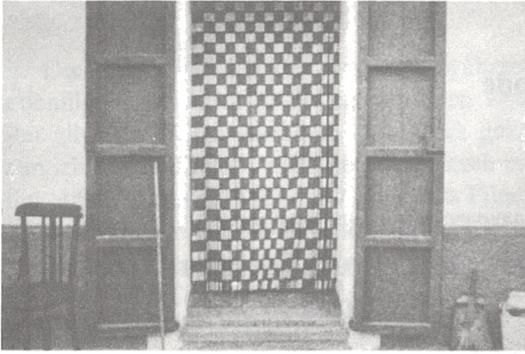
Peter Braun, Thomas Tode

**Die Erneuerung des Sehens.
Zu Johan van der Keuken und seinem Film
*Het witte Casteel***

1. Bilder, Gegenbilder

Auf einem freien Platz zwischen südlichen, weißgekalkten Häusern wird Getreide gedroschen. Die Garben sind in einem Kreis auf dem Boden ausgebreitet. Ein Maultier mit Scheuklappen läuft darüber hinweg. Durch den Druck der Hufe werden die Körner aus den Ähren geschlagen. Eine junge Frau steht - mit dem Rücken zur Kamera - in der Mitte des Kreises. Sie treibt das Maultier an einem Strick an, den sie bei jeder Umdrehung mit der linken Hand hinter den Rücken führt und dort mit der rechten Hand aufnimmt. Eine zweite, ältere Frau häufelt mit einer Heugabel die aus dem Kreis getretenen Ähren unter die Hufe des Tieres zurück.

Würde die nächste Einstellung nicht einen Traktor zeigen, der nun das Maultier ersetzt hat und in hohem Tempo lärmend über das Getreide am Boden kurvt, vielleicht würde dann die Mechanik in den Bewegungen der jungen Frau gar nicht auffallen. Während sie ansonsten starr in der Mitte des Kreises verharrt, greifen Arme und Hände in ihrem Rücken präzise und gleichförmig ineinander wie Zahnräder. Die folgenden Einstellungen wechseln zwischen der Frau mit dem Maultier und dem Traktor hin und her. Gerade weil im direkten Vergleich das Gewicht und die Kraft des Traktors unverhältnismäßig erscheinen, spürt man, wie sehr die Menschen an ihren Gewohnheiten hängen und wie sie auch mit neuen Maschinen ihren bewährten Arbeitstechniken treu bleiben. Eingeschnitten in diese Parallelmontage ist ein ganz anderes Bild: Arbeiter verlassen nach Feierabend eine Fabrik. Im Gegensatz zur südlichen Atmosphäre herrscht hier eine grau verhangene Stimmung. Die Arbeiter sind in dicke Mäntel gehüllt. Bereits an früherer Stelle im Film wurde die Arbeit in einer Autofabrik gezeigt: Männer, die am Fließband Autos zusammensetzen, Frauen, die am Fließband Sitzbezüge nähen. Darauf weist diese Einstellung zurück, ohne



Vier charakteristische Einstellungen aus Johan van der Keukens *Het witte Casteel*

jedoch eine klischeehafte Gegenüberstellung zur bäuerlichen Arbeit herbeizuführen.

Das ist eine knappe Bilderfolge aus dem Film *Das weiße Schloß* von Johan van der Keuken. Aus ihr lassen sich bereits zwei Strategien ablesen, die für diesen Film grundlegend sind: (I) Es geht weniger um plakative Kontraste und vordergründige Gegensätze; es geht vielmehr um Übergänge und Zusammenhänge. (II) Die vertrauten "narrativen" Muster entfallen, denn die Bilder lösen sich von der dokumentarischen Funktion der Wiedergabe und tendieren zu Denk-Bildern. Sie eröffnen in ihrer Zusammenstellung einen gedanklichen Raum, den sie nicht abbilden, sondern lediglich anregen.

Das weiße Schloß ist eine Sammlung heterogener Bilder und Töne, die, wie der Vorspann mitteilt, unterschiedlichen Orten entstammen: Holland, der spanischen Insel Formentera, dem amerikanischen Mittelwesten. Es verschränken sich Blicke auf monotone Fabrikarbeit, Eindrücke eines vorindustriellen bäuerlichen Lebens und Bilder aus einem, von Armut und Gewalt geprägten Ghetto. Anstatt jedoch die Orte kontinuierlich zu erschließen und mit der Geschichte einzelner Protagonisten zu verbinden, werden die Aufnahmen fragmentarisiert und in assoziativen, konzeptuellen oder seriellen Schnittfolgen zu einem beweglichen Gefüge geschichteter Zeiten und synchroner Räume zusammengesetzt. So gerät man in eine zunächst verwirrende Abfolge visueller und akustischer Reize, in einen Wirbel von Verknüpfungen, Bezügen, Wiederholungen und Verwandlungen, als befände man sich in einem Spiegelsaal, der die verschiedensten Bilder in immer neuen Brechungen zurückwirft. Erst allmählich treten im Verlauf des Films einzelne Bilder heraus und verbinden sich zu Reihen visueller Analogien und Homologien.

So verketten sich die Bilder der Fabrikarbeit mit den Bildern von einem Schlachthof. Ein Fließband verlängert sich in das andere. Damit wird zugleich eine historische Entwicklung in den Film hineingeholt, denn die Montage am Fließband ist aus dem Transportsystem des Schlachthofs entwickelt worden. Gespaltene Schweineleiber baumeln kopfunter, nur noch an der Schnauze zusammenhängend, an schweren Kettenfließbändern, die von massiven Zahnrädern angetrieben werden. Schweineleiber in Reih' und Glied! Als diese Bilder das erste Mal erscheinen, ertönt zu ihnen der ekstatische "Eyman"-Sprechgesang einer schwarzen Baptistengemeinde in den USA und läßt Assoziationen an rituelle Tieropfer zu. Als Kontrast unmittelbar vorangestellt ist eine kleine narrative Sentenz aus der bäuerlichen Welt. Ein Schaf wird gekauft, gewogen, ein Preis wird ausgehandelt. Dann wird es mit zusammengebundenen Beinen auf dem Gepäckträger eines Mopeds nach Hause transportiert und geschlachtet. Nachdem der Kopf vom Rumpf getrennt worden ist, blutet es aus. Während das Schlachten in

der bäuerlichen Kultur noch eine "Geschichte" ist und vom Filmemacher auch als solche erzählt wird, splittert sich der Alltag des Schlachthofs in tausendfache Wiederholung auf. Das Motiv des Fließbandes wird durch Analogien erweitert. In der Mensa einer Jugendstrafanstalt werden die Tablettts von den Insassen an den Essensbehältern monoton vorbeigeschoben. Schließlich gibt es Bilder, die lediglich lose mit den homologen und analogen Reihen zusammenhängen. In einer hintereinandergeschnittenen Folge von Menschen, die durch einen Park in Amsterdam gehen, fallen drei ältere Frauen auf. Sie haben sich untergehakt und gehen im exakten Gleichschritt, als gehorchten sie einer geheimen Mechanik. Für sich genommen thematisieren diese Bilder, wie unterschiedlich Menschen gehen. Zusammen mit den Fließbandbildern eröffnen sie einen weiteren Aspekt: Manchmal fallen auch die menschlichen Bewegungen ganz mechanisch aus.

Wie den Münzen das Entstehungsjahr eingeprägt ist, so tragen auch Filmbilder Zeichen ihrer Entstehungszeit. In *Het witte Castell* geben sich diese vor allem in den Bildern der Fabrikarbeit zu erkennen. Aus dem zeitlichen Abstand zum Entstehungsjahr 1973 wirken die Bilder ideologisch und pathetisch. Mit derartiger Emphase würde heute niemand mehr die Fabrikarbeit vorführen. An anderer Stelle sind Gastarbeiter auf Formentera zu sehen, die dort Touristenhotels aufbauen. Sie wohnen in Baracken, in denen sie abends zusammensitzen, essen, trinken, singen und lachen. Auch diesen Bildern fehlt aus heutiger Sicht die Distanz. Über die Zuversicht, mit der sie van der Keuken damals aufgenommen haben mag, verfügen wir heute nicht mehr. Das verändert die Betrachtung. Wir sind heute geneigt, diese Bilder als wenig essayistisch zu empfinden, da sie zu eindeutig geraten sind.

Serielle Schnittfolgen entstehen häufig durch die Musik, die voneinander unabhängige Bilder miteinander verfigt und ihnen mithin eine neue Bedeutung verleiht. So verwebt einmal eine schwermütige Geigenmusik Bilder von Menschen, die aus dem Fenster blicken, mit Bildern von Dingen, die aus der Ferne auf sie zurücken. Menschen am Fenster: eine grau melierte, schwarze Amerikanerin mit faltigem Gesicht, die eine Zigarette raucht; eine junge Afroamerikanerin mit krausem Haar, ebenen Gesicht und ruhigen Augen; ein alter, resignierter Farmer mit blauer Latzhose und Schlapphut. Sie alle haben in ihren Alltagstätigkeiten inne gehalten und richten ihren Blick für Augenblicke nach draußen. Was sie dort sehen, überstrahlt im Gegenlicht. Andere Bilder stillgestellter und moderner Technik sind gegengeschnitten: ein hölzernes Windrad, das in viele Streben aufgefächert ist, einzelne bereits herausgebrochen; Zahnräder, die zu verrostet sind, als daß sie sich noch bewegen könnten; eine, von mehreren Keilriemen angetriebene Wasserpumpe; das Räderwerk des Schlachthofs; die Autos am Fließband. Überall Räder, Bänder, gleichförmige

Bewegungen, normierter Takt. Beunruhigende Zeichen also, die aus der Ferne die Menschen am Fenster bedrängen. Dennoch wirken ihre Gesichter nicht verzweifelt, aber ernst und ihre Blicke nicht niedergeschlagen, sondern wach. Aus dem Zusammenspiel der Elemente gewinnen die Gesichter der Menschen eine melancholische Würde.

Aus der Sammlung situativer Einzelmomente im Film fällt ein gewichtiger Block von Aufnahmen heraus, der sich eine stärkere Kohärenz bewahrt. Es sind Aufnahmen aus einem Sommercamp in Ohio, in dem schwarze und weiße Jugendliche aus den Slums der Stadt Columbus zusammenleben, gemeinsam arbeiten und lernen, mit dem täglich erfahrenen Rassismus umzugehen. Drei der Jugendlichen werden in längeren Interviewpassagen vorgestellt. Sie sprechen über ihr Leben, über ihre Probleme und ihre Utopien. In das erste Gespräch sind häufig Blumenbilder eingefügt. Da "Natur" nur an dieser Stelle des Films vorkommt, entwirft die Interviewpassage eine scheinbar friedvolle Idylle, die im Kontrast zur technisierten Gesellschaft steht. Zusammen mit einer längeren Sequenz, in der die Jugendlichen musizieren, wirkt die Passage als Ruhepause. Aber bereits diese Momente der Kontemplation tragen ambivalente Züge. Die Jugendlichen singen das jüdische Lied "Donna, donna, donna" und besingen damit die Ausweglosigkeit eines Kalbes auf dem Weg zum Schlachter. Und in die beiden folgenden Interviews dringen sogar Gegenbilder von draußen: das Ghetto der Stadt Columbus, die Polizei und das "weiße Schloß".

2. Essay

An dem Film *Das weiße Schloß*, 1973 als zweiter Teil der Trilogie *Nord-Süd-Triptychon* entstanden¹, lassen sich Möglichkeiten filmischer Montage, wie sie die Essayfilme zu erproben versuchen, besonders deutlich aufzeigen. Essayfilme gewinnen ihren artistischen Impetus gerade aus der Kritik etablierter Erzählmuster, räumlicher Kontinuität, Chronologie oder biographischem Erzählen. Deshalb stehen diese Filme stets von neuem vor der Aufgabe, durch die Montage eine Form der Darstellung und eine Ordnung ihres Materials zu finden. Insofern perspektivieren Essayfilme auch ein mögliches Kino jenseits des Erzählens, das nicht mehr auf narrativen Ordnungen ruht, sondern eher mit den Tätigkeiten des Abwägens und Austarierens beschäftigt ist. "Essay" - das mag ein erster Hinweis auf das semantische Umfeld des Begriffs sein - leitet sich, jenseits der Entlehnung

¹ Zur Trilogie *Nord-Süd-Triptychon* zählen die Filme *Tagebuch* (1972), *Das weiße Schloß* (1973) und *Die neue Eiszeit* (1974).

#aus der französischen Sprache, etymologisch von der nachklassisch-vulgärlateinischen Bedeutung "wägen", "Gewicht", "Gewichtmaß" her. Die "Waage" wiederum verweist als ikonographisches Zeichen nicht nur auf die Tugend der Gerechtigkeit, sondern ist zuallererst bildnerischer Ausdruck der Fertigkeit, die Welt nach "Maß, Zahl und Gewicht" (Weisheit Salomon XI,21) - so, wie sie vom Schöpfergott eingerichtet worden ist - zu ordnen und zu konstruieren.

Der Film *Das weiße Schloß* kann zurecht als Essayfilm gelten, auch wenn er, bis auf wenige Einleitungssätze, auf einen Kommentar verzichtet. Der Kommentar, gerade wenn er so brillant eingesetzt wird wie von Chris Marker, bindet Essayfilme sicherlich am deutlichsten an das literarische Vorbild. Um das zu benennen, könnte man hier auch von einem "Collagefilm" sprechen, ein Begriff, der die spezifische Bildqualität herausstellt, wie sie die bildenden Künste tradieren.

In jedem Fall möchten wir den Begriff "Essayfilm" nicht definitorischer einsetzen, als er selbst sein will. Denn "Essayfilm", "Filmessay", "Filmischer Essay" wurde in den 80er Jahren gerade von den Filmautoren im Munde geführt, die sich von den Vorschriften einer puristischen und manchmal dogmatischen Auffassung der 70er Jahre, was ein Dokumentarfilm sei, und was nicht, befreien und eine Beweglichkeit im Umgang mit Bildern und Tönen zurückgewinnen wollten. Je weniger es daher gelingt, in der nun einsetzenden Rede über Essayfilme den Begriff zu öffnen und offen zu halten, desto enger wird der Spielraum für die künftige Filmproduktion entworfen. Auch der Begriff des Essayfilms wird sich bald in den Programmsternen der Fernsehanstalten und Förderungsinstitutionen niederschlagen². Jeder Diskurs wirkt formend auf seinen Gegenstand zurück.

3. Fotografie

Der Eindruck der Zerstückelung, der sich bei dem Film *Das weiße Schloß* trotz Momenten der Ruhe aufdrängt, rührt besonders von der Vereinzelung und Fragmentarisierung der Bilder her. Oftmals wird eine Situation oder Tätigkeit mit einer einzigen Einstellung abgedeckt. Sind dennoch mehrere Einstellungen vorhanden, werden sie sprunghaft aneinander gesetzt, ohne Rücksicht auf ein Raum-Zeit-Kontinuum, in das sich der Zuschauer einsehen könnte. Johan van der Keuken ist über die Fotografie erst

² Vgl. etwa den Text des Fernsehredakteurs Andreas Schreitmüller: "Grenzbereiche und Zwischenformen - Das Beispiel 'Film-Essay'". In: Heinz-B. Heller (Hg.): *Bilderwelten - Weltbilder*. Marburg 1990, Seite 179 ff.

allmählich zum Film gekommen. Die Bilder werden von einer Knappheit und Disziplin regiert, die das momenthafte Erfassen einer Situation ausdrücken. Es ist die Haltung des Fotografen, mit der van der Keuken auch die Filmkamera einsetzt. Die Haltung des Fotografen bestimmt auch seine Montagearbeit. Die filmischen Bilder sind für ihn Einzelstücke in einem konzeptuellen Prozeß. Wichtig ist nicht die Bewegung in den Bildern, sondern allenfalls die Bewegung, die sich aus dem Zusammentreffen mehrerer Bilder ergibt. An der Montage zu arbeiten, ist für van der Keuken, als würde er eine fotografische Serie zusammenstellen. Er probiert, welche Folge der Bilder möglich wäre, welche Ordnung sie gleichsam in sich tragen, so, als hätte er einzelne Fotografien vor sich liegen, die er frei miteinander kombinieren kann. Das hat auch Christoph Hübner in einer Rezension angemerkt:

"Van der Keuken ist auch als Filmemacher FOTOGRAF(...) Selten gibt es lange durchgehende Einstellungen in seinen Filmen, in denen sich etwas abspielt, beobachtet wird, in denen es um den Vorgang vor der Kamera geht. Stattdessen nimmt er seine Bilder als Bruchstücke, als Montageteile, in denen erst die Montage, die Sequenz eine Handlung, einen Sinn stiftet."³

So sehr die Bedeutung der Fotografie für van der Keuken eine biographisch motivierte Erklärung für seinen Umgang mit Bildern zu geben vermag, so unbeantwortet läßt sie die Frage nach den ästhetischen Absichten.

Der Weg nach dem Süden heißt ein Film van der Keukens aus dem Jahr 1981, und Wege, Aufbrüche, Reisen liegen allen seinen Filmen zugrunde. Reisen, das ist zunächst ein Sammeln von Bildern. Die Aufnahmen, die van der Keuken auf seinen Reisen macht, sind weder folkloristisch, noch geben sie vor, im strengen Sinn ethnographisch zu sein. Immer wahr ist die Distanz und versteht sich als neugieriger und behutsamer "Tourist", der sich bemüht, seine Erfahrungen im Sinnfälligen, Augenscheinlichen zu bewahren. Was man auf Reisen erfährt, ist das immer wieder überraschende Ausmaß des Möglichen. Reisen bringen mithin eine andere Form des Wissens mit sich. Die "Empfindlichkeit" - im Sinne Hubert Fichtes⁴ -, die sich aus dem Reisen bildet, verweigert geradezu ein "gesichertes" Wissen und eine stringente Form.

"Film", schrieb van der Keuken bereits 1969 programmatisch, "ist eher eine Methode, die Dinge in einen Zusammenhang zu stellen, als eine

³ Christoph Hübner: Filmen, Fotografieren, Schreiben - Johan van der Keuken und Wim Wenders als Fotografen. In: epd Film 8/89, Seite 16.

⁴ Hubert Fichte: Mein Freund Herodot. "Es bleibt unfaßlich, daß nach einem so neugierigen Beginn (Herodot) ein so unneugieriges Europa entstand, für das Wissen selten etwas anderes war als Macht, die Kolonialgeschichte Europas bleibt die Geschichte der Unempfindlichkeit..." In: Homosexualität und Literatur II. Frankfurt/M. 1988, S.396.

Geschichte zu erfinden: eine Erneuerung des Auges."⁵ Und in einem Text über seine Triptyche "Nord-Süd-Triptychon" schreibt er 1974: "Ich habe in diesem Triptychon versucht, etwas von den unendlichen Unterschieden der Lebensgewohnheiten und der historischen Hintergründe, aus denen die Welt besteht, in einem einzigen emotionalen Gesamtbild einzufangen. Auch habe ich in Bildern zu verdeutlichen versucht, daß diese unterschiedlichen 'Welten' eng miteinander verwoben sind, so wenig die Menschen, die darin leben, auch ein Bewußtsein davon haben mögen."⁶

Johan van der Keuken will die Vielfalt der Wirklichkeit vor Augen führen und er will das Bewußtsein ihrer Verflechtung schärfen. Die Zusammenhänge lassen sich nicht ignorieren, die Welt der Arbeiter läßt sich nicht abtrennen von der Welt der Schwarzen, die Welt der Bauern nicht von der Welt der frühgealterten Mütter in den Slums der Industriemetropolen.

Von diesem Fluchtpunkt aus erschließen sich auch die letzten Bilder des Films. Zu sehen ist ein properweißes Einfamilienhaus in den USA. Aufgemalte Balken sollen den Anschein eines Fachwerks erwecken. Ein Wagen fährt in die zum Haus gehörende Garage und hinter ihm schließt sich das Garagentor automatisch. Schwarzbild. Das Tor schließt sich erneut. Der Film *Das weiße Schloß* - wie das gesamte Werk van der Keukens - ist ein Aufschrei gegen dieses Bild, gegen eine Haltung, die nicht "sehen" will und sich in eine "heile Welt" zurückzieht. Das sich schließende Garagentor und das Schwarzbild geraten darüber zu einer Metapher des Blicks oder vielmehr der Blickvermeidung. Das Lid legt sich über das Auge und hüllt den Blick in Dunkelheit: ein verschlossenes Auge. Die allerletzten Bilder zeigen nocheinmal die Jugendlichen im Camp, die auf der Suche sind nach einem eigenen Weg des Lebens, und ein kleines Kind, das gerade laufen lernt. Mühsam und vorerst noch wacklig hält es sich auf den Beinen.

4. *Bilderschichten*

Einfache Zinnen aus Pappe verkleiden einen weißgestrichenen Bungalow, ein Fast-Food-Restaurant: the white castle - open 24 hours. Es ist Nacht. Die Kamera blickt aus einem Auto und fährt zunächst an grellen Leuchtreklamen vorbei, die im regnerischen Dunkel auf der

⁵ Gerd Roscher (Hg.): Abenteuer eines Auges - Fotos, Filme, Texte von Johan van der Keuken. Hamburg 1987, S.50. (Diese erste deutschsprachige Veröffentlichung zu van der Keuken ist als "material 69" im Verlag der Hochschule für Bildende Künste, Hamburg erschienen.)

⁶ Ebd. S.51.

Windschutzscheibe verschlieren. Dazwischen taucht das "weiße Schloß" auf. Als würde eine Sogwirkung auf sie ausgeübt, kreist die Kamera daraufhin um die gleißend helle Lichtburg, Blitze zucken gelegentlich auf, ein entfernter Donner ist zu hören, während die mechanische Bewegung der Scheibenwischer ihren Blick rhythmisch unterbricht.

Diese, visuell sehr dichte Sequenz erscheint zum ersten Mal innerhalb der dritten, längeren Interviewpassage. Sie ist an der Stelle eingeschnitten, als der schwarze Jugendliche erklärt, wie er sich eine gesellschaftliche Veränderung vorstellen könne. "If you are talking of changing America, you are talking of changing a way of life!" Dadurch wird aus dem "weißen Schloß" ein Schloß der Weißen, Inbegriff des amerikanischen "way of life", wie ihn die "White-Anglo-Saxon-Protestants" diktieren: rassistisch, arbeitsam und religiös.

Durch die Kombination der Bilder vom "weißen Schloß" mit dem Ausschnitt aus dem Interview wird also über die streng dokumentarische Wiedergabe hinaus eine symbolische Bedeutung geschaffen. Die Signifikation operiert dabei mit mehrdeutigen Aspekten, die gleichzeitig im Bild anklingen. Das Schnellrestaurant steht für eine industriell geformte "Esskultur". Andererseits verkehrt hier auch die schwarze Bevölkerung, so daß das Schloß nicht mehr eindeutig dem "weißen" Amerika zuzuordnen ist. Auch wird ein weißer Jugendlicher aus dem Camp interviewt und damit der Gegensatz "weiße Unterdrücker" gegen "schwarze Unterdrückte" nicht hermetisch aufrechterhalten. Schließlich konnotiert der Name "the white castle" Insignien der Pracht und der Erhabenheit, mit denen sich aber lediglich eine Fast-Food-Gaststätte verbindet. Dies sind kleine, gegenläufige Elemente, die sich der vordergründigen Symbolisierung widersetzen.

Zwischen das reale Schnellrestaurant und dessen filmischer Abbildung drängt sich der Blick des Filmemachers. Van der Keuken hat sich entschieden, das "weiße Schloß" nachts, bei Gewitter und in einer kreisenden Bewegung aufzunehmen. Dadurch wird das Bild zusätzlich mit Bedeutung aufgeladen. Die manische Bewegung der Kamera, die das "weiße Schloß" Mal um Mal umfährt, kreist es geradezu als ikonisches Zentrum ein. Nacht und Gewitter verschärfen zudem die Kontrastierung im Bild und machen es bedrohlich. Gerade die Form des filmischen Blicks erweitert das Bild vom "weißen Schloß" über die dokumentarische Wiedergabe hinaus und bringt es mit anderen Nacht-Bildern im Film in einen Zusammenhang: Blaulichter eines Streifenwagens, die nachts aufblinken, und ein Polizeihubschrauber, der über eine nächtliche Stadt fliegt; ferner Bilder von einer Militärkolonne auf der Autobahn und schließlich, insofern das Schwarz der Nacht auch an den Tod gemahnt, Bilder von einer Antikriegsdemonstration in Amsterdam, auf der sich einzelne die Embleme des Todes aufgetragen haben: Knochenschädel, Skelett und Sense. So gewinnt das Bild des nächtlichen,

weißen Schlosses einen Lichthof an symbolischen Bedeutungen hinzu und wird zu einem Denk-Bild, zu einem imaginären Zentrum des Films aufgebaut.

Von den Symbol-Bildern lassen sich einerseits die rein dokumentarischen, andererseits die allegorischen Bilder abheben. Die Interviewpassagen zählen zum klassischen Inventar des Dokumentarfilms. Sie "bezeugen" die Existenz der schwarzen und weißen Jugendlichen, geben ihre Gedanken wieder und bewahren ihre Gesichter, ihre Mimik, die Art, wie sie erzählen und die Pausen, in denen sie um eine Sprache ringen. Andere Bilder gewinnen zu ihrer dokumentarischen Abbildung eine allegorische Dimension hinzu. Dazu zählen besonders die Schlachthofbilder. Ihre dokumentarische Schicht liegt in der Mechanik der Kettenbänder. Ferner verdeutlichen diese Bilder den Kontrast zur Schlachtung in der bäuerlichen Kultur. Schließlich greifen sie auf eine bereits existierende Ikonographie zurück, die sich in der Literatur der Expressionismus ausgeprägt und ihren bekanntesten Niederschlag in Döblins *Berlin Alexanderplatz* gefunden hat. Das Motiv des Schlachthofs verweist allegorisch auf die Präsenz des Todes in unserer Gesellschaft, ein "memento mori" in der von Allmachtsphantasien getriebenen industriellen Fabrikation.

So verschränken sich in dem Film *Das weiße Schloß* dokumentarische, symbolische, allegorische und - man denke an das sich schließende Garagentor - metaphorische Bilder. Sie agieren auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen. Auf diese komplexe Weise versucht der Film, Einsichten in die dargestellte Realität zu gestalten. Daraus entspringt seine ästhetische Qualität. Anstatt die Realität bloß reduzierend abzubilden, wird eine ästhetisch vermittelte Sichtweise dieser Realität vorgeführt, die subjektiv, durch den Filmemacher bildhaft formuliert wird. Sie schließt eine Reflexion auf das Medium mit ein.

Da sich die Bilder in der Spanne zwischen dokumentarischer, symbolischer und allegorischer Bedeutung bewegen können, schärfen sie das Bewußtsein für die unterschiedlichen Ebenen der Bedeutung. Sie sind Denk-Bilder deshalb, weil sie zur Auflage machen, die Schichten der Bilder freizulegen.

5. Denkbilder

Eine einzelne Hand umgreift einen Gitterstab. Da die Kamera schräg auf sie blickt, fächern sich die Gitterstäbe zur rechten und zur linken der menschlichen Hand ohne Zwischenräume auf. Graphische, symmetrische Streben treffen mit der rauhen, unregelmäßigen Form einer menschlichen

Hand zusammen. Dieses Bild taucht vereinzelt im Film auf. Herausgerissen aus seinem Kontext, symbolisiert es zunächst einen Zustand des Gefangenseins. Gitterstäbe, verzweifelt von einer menschlichen Hand umklammert.

In einer markanten Sequenz des Films öffnet sich das Bild allerdings durch den Kontext seiner Entstehung hin zum Dokumentarischen. Plötzlich werden die Gesichter, die zu den Händen gehören, durch die Gitterstäbe sichtbar. Sie wirken ernst und bedrückt. Es sind Arbeiter, die offenbar in Streik getreten sind, denn mit diesen Bildern werden Ansichten einer Fabrik kombiniert, in der die Maschinen stillstehen. Die Arbeiter, so scheint es, harren hinter einer Gitterabspernung auf dem Fabrikgelände aus. Sie haben all ihren Mut zusammengenommen und die ewige Bewegung des Fließbands für Augenblicke zum Stillstand gebracht. Trotzdem zeichnet sich in den Gesichtern der Arbeiter keinerlei Zuversicht ab. Noch finden sie Trost von ihren Frauen und Kindern, die sich vor dem Gitter versammelt haben. Sie sprechen und lächeln ihnen zu, sie bieten ihnen Zigaretten an und suchen, gegen die Kälte der Gitter, die körperliche Berührung, die Hände, den Mund.

Im symbolischen Bild für Gefängnis und Unterdrückung schimmert eine Hoffnungsspur, die auf die Überwindung des Gefängnisses hinweist. Das muß man wohl als die eigentliche Erfahrung dieses Films verstehen: das Denken, und gerade das Denken in Bildern, vollzieht sich in Bewegungen der Bedeutungs- und Sinnproduktion, die sich im Verlauf des Films wieder zurücknehmen und in Frage stellen können. Das trifft unmittelbar nur auf wenige Bilder zu. Manchmal müssen auch die Zuschauer aus der zeitlichen Distanz von heute die verlorene Distanz in den Bildern neu errichten. Aber der Impuls des Films, daß seine Bilder-Beziehungen kritisch zu bedenken seien, schließt ein Weiterdenken über dessen eigenen Standpunkt mit ein.

Filmographie

Sans soleil

B. und R.: Chris Marker - K.: Sandor Krasna und Chris Marker - Video und Spezialeffekte: Hayao Yameneko - M.: Modest Mussorgskij ("Sans Soleil"), Jean Sibelius - Elektronische Musik: Michel Krasna - Gesang: Arielle Dombasle - Sprecherinnen: Florence Delay (frz.), Charlotte Kerr (dt.), Alexandra Stewart (engl.) - Aus Filmen der folgenden Filmemacher und Filmemacherinnen wurden Ausschnitte verwendet: Sana Na N'Hada, Jean-Michel Humeau, Mario Marret, Eugenio Bentivoglio, Danièle Tessier, Haroun Tazieff - P.: Anatole Dauman/Argos Films - L.: 100 Min. - Frankreich 1982

The Last of England

B. und R.: Derek Jarman - K.: Derek Jarman, Chris Hughes, Cerith Wyn Evans, Richard Heslop - Spezialeffekte: Tony Neale - Design/Künstlerische Leitung: Christopher Hobbs - Kostüme: Sandy Powell - Soundtrack: Simon Turner - Schnitt: P. Cartwright, Angus Cook, John Maybury, Sally Yeadon - Produziert von: James Mackay, Don Boyd sowie Yvonne Little, Mayo Tompson - L.: 87 Min. - Großbritannien 1987

Das Kino und der Tod

B. und R.: Hartmut Bitomsky - K.: Carlos Bustamante - P.: Big Sky Film, Berlin/WDR - L.: 45 Min. Videofilm - Bundesrepublik Deutschland 1988

Wie man sieht

B. und R.: Harun Farocki - K.: Ingo Kratisch, Ronny Tanner - Ton: Manfred Blank, Klaus Klingler - 16 mm Farbe, Magnetton - P.: Harun Farocki Filmproduktion - L.: 72 Min. - Bundesrepublik Deutschland 1986

Une histoire de vent (Eine Geschichte über den Wind)

B. und R.: Joris Ivens und Marceline Loridan - K.: Thierry Aarbogast, Jacques Loiseleux - M.: Michel Portal. Sch.: Geneviève Louveau - P.: CAPI Films/La Sept - L.: 78 Min. - Frankreich 1988

Het witte Casteel (Das weiße Schloß)

R.: Johan van der Keuken B.: Johan van der Keuken, Bert Schierbeek - K.: Johan van der Keuken - Ton: Chris Brouwer, Nosh van der Keuken - Montage: Fred van Dijk, Johan van der Keuken - L.: 80 Min. - P.: VPRO - Niederlande 1973