

poee

poetry **film** magazin

try

Ausgabe 01

Faszination Poetryfilm?

film

IMPRESSUM

Poetryfilm Magazin, Weimar

Herausgegeben von
Aline Helmcke und Guido Naschert

Im Auftrag der Literarischen Gesellschaft
Thüringen e. V. und
der Bauhaus-Universität Weimar

Erschienen im Januar 2016

© Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren

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



ISBN 978-3-936305-38-8
Printed in Germany

FASZINATION POETRYFILM?

4_ EDITORIAL

Aline Helmcke/Guido Naschert

ESSAYS

9_ Redefining Poetry in the Age of the Screen

Tom Konyves

10_ The Discovery of Fire: One Poet's Journey into Poetry-Film

Dave Bonta

11_ Poetryfilms: When Poetry and Film Have a Flirt

Eleni Cay

12_ Mnemosyne's Tango: Poetry, Film, and the Dance of Memory

Robert Peake

13_ The Fascination of Hearing Poetry Films

Stefanie Orphal

14_ Poesiefilme, Festivals und soziale Netzwerke

Thomas Zandegiacomo Del Bel

16_ Poetry Films: A Genre Alien to a Poetry Nation

Nissmah Roshdy

17_ Poetry Film Reality

Ram Devineni

18_ Meine dreifache Faszination für den Poetry Film

Sigrun Höllrigl

20_ Die archaische Faszination am Poetryfilm

Javier Robledo

23_ Poetry Films: Cultural Resistance and Creative Reinvention

Martina Pfeiler

24_ Lyrikverfilmung als Thema des Fremdsprachenunterrichts

Anastasia Novikova

25_ Videopoesie, oder: Die Faszination der Gattungsmischung

Eduardo Yagüe

28_ »Poetry and Film Can't Live Together«

Avi Dabach

29_ PoetryFilm: Semiotics and Multimodality

Zata Banks

FILME DES MONATS

Der Conny ihr Pony _32

Aline Helmcke/Guido Naschert

The Dice Player _34

Aline Helmcke/Guido Naschert

15th February _36

Stefan Petermann

On Loop _38

Aline Helmcke/Guido Naschert

The Polish Language _40

Aline Helmcke/Guido Naschert

Der längste Kuss _44

Moritz Gause

The Sonnet Project / Sonnet No. 50 _46

Aline Helmcke/Guido Naschert

Anna Blume _50

Aline Helmcke/Guido Naschert

The Man with the Beautiful Eyes _52

Catalina Giraldo Vélez

The Pipes _54

Aline Helmcke/Guido Naschert

The Complete Works _56

Sabine Kues

INTERVIEWS

Ebele Okoye _60

Kristian Pedersen _62

Christine Hooper _64

ANALYSE

Om̩ Mañi Padme Boom: Caroline Petters' Hum Bom! _65

Jan Schülling

CREATIVE

CINEPOEM – or – Take a Walk on the Wild Side _68

Cathy de Haan

DIE AUTOREN _71

Editorial

Aline Helmcke / Guido Naschert

Dear reader,

who takes a poetry film as a sheer translation from the written into the audio-visual form of a film will not be glad with the results – a poem is not to be misunderstood as a script for a short film.

Nevertheless, the genre has much to offer, and more and more people seem to become aware of this fact. Within a decade an international audience formed, which is watching and discussing poetry films on various festivals and platforms. In Germany, ZEBRA is the world's biggest Poetry Film Festival, taking place every two years, last October 2014 in Berlin for the 7th time. What is fascinating people about this category of short film?

The *Poetryfilmkanal* considers poetry films as ›risky experiments. They are not being realised at the cost of the text they refer to. Rather, the poetry film interprets and transfers the poem into an audio-visual media (the film), adding new aspects to the text as well as inviting the viewer to read the poem itself again, anew. By now poems are being written in order to take the shape of a film, which takes them close to the music video – with the difference that poetry films are not being produced for a commercial reason or context but generally emerge from an independent art scene.

Recently, this kind of short film became more and more popular in the educational context of school and college. Poems offer an open, multi-layered space for visual interpretation. Contemporary as the genre appears, the poetry film still has to assert itself: the realisation of a convincing poetry film is not an easy task but a time consuming undertaking – and a challenge in many ways. Considering the multifaceted meanings and relations of words and expressions that are characteristic for a poem, the visual transformation from word to image (be it a live action film or an animation) as well as the design of the sound/the voice-over bear a high risk for failure.



Liebe Leserin, lieber Leser,

Gedichte sind keine ›Drehbücher‹ für Kurzfilme. Wer Poesiefilme als bloße Verfilmungen von Lyrik missversteht, wird ihnen nicht viel abgewinnen.

Dabei hat das Genre wesentlich mehr zu bieten. Und immer mehr Menschen werden sich dessen bewusst. Längst ist ein Publikum entstanden, das poetische Kurzfilme international rezipiert und diskutiert. Hierzulande findet mit dem ZEBRA ›Filmfest der Dichtkunst‹ alle zwei Jahre das weltweit größte Poesiefilm-Festival statt. Zuletzt in Berlin im Oktober 2014 zum 7. Mal. Was fasziniert so viele Menschen an diesem Kurzfilmtyp?

Der *Poetryfilmkanal* möchte Poesiefilme als ›riskante Experimente‹ verstehen, die keineswegs auf Kosten der Literatur unternommen werden. Im Gegenteil: Als einfache Poetry-Clips oder anspruchsvolle Adaptionen von Gedichten, die den jeweiligen Text in einem audiovisuellen Medium deuten, weiterschreiben und Zugänge schaffen, sind Poesiefilme immer zugleich Einladungen zum Zuhören und zum (erneuten) Lesen. Inzwischen werden sogar Gedichte und lyrische Texte eigens für Poesiefilme geschrieben. Sie ähneln damit Songs und Liedern. Doch werden die Filme, in die sie eingehen, nicht kommerziell oder für kommerzielle Zwecke produziert. Anders als etwa im Musikvideo spielt Product Placement im Poesiefilm bislang keine größere Rolle.

In der Regel entstehen Poesiefilme aus einer Independent-Kultur heraus. Mittlerweile werden sie obendrein im universitären Seminar- und im Schulbetrieb immer beliebter. Gedichte bieten fantasievolle und bedeutungsoffene Anknüpfungspunkte für visuelle Gestaltungen. Allerdings: So zeitgemäß der Poesiefilm ist, auch er muss wie jedes Filmgenre sein Format immer wieder aufs Neue unter Beweis stellen. Überzeugende Poesiefilme zu drehen, ist eine äußerst zeitaufwendige und vielschichtige Herausforderung. Vom Textverständnis über die visuelle Transformation – als Real-film oder als Animation – bis hin zur Gestaltung des Tons und Voice-overs kann der Film an vielen Stellen scheitern.

This is why the title's question mark seems crucial to us. When asking a contemporary poet about the poetry film, many seem to have a bearish attitude towards the genre. Although feeling flattered when one of their works gets the attention of being translated into the film form, many poets show a critical attitude, dissatisfaction, lack of understanding or a general reservation. Only a few take the chance to interact with the filmmakers in order to influence or even contribute to the outcome. Here, the *Poetryfilmkanal* wants to initiate and open the discussion (and possibly even collaboration) forum from which both sides – writers as well as filmmakers – ideally will be able to benefit.

When we launched our call for entries in March this year we could not predict the direction that the discourse on our blog would take or whether there would be enough interest in the discussion about poetry film that we wanted to initiate. Even more so, we were amazed how the authors started to trace out the wide field of the relation between poetry and the moving image.

Our first magazine is an international, multifaceted document reflecting on the genre – from varied points of views. As expected, the poets themselves turned out to be more quiet than the filmmakers, curators and researchers. Many artists described their individual path that led them to their involvement with poetry film (Dave Bonta, Eleni Cay, Nissmah Roshdy, Sigrun Höllrigl, Ebele Okoye, Avi Dabach, Christine Hooper, Kristian Pedersen). Other authors approached the topic from a more theoretical point of view, tracing reasons for the genre's fascination: the archaic fascination of the moving image (Javier Robledo), the charm of the mix of genres (Eduardo Yagüe), the suspense created by the tension between image and voice (Stefanie Orphal), the incorporation of poems into new mediascapes (Martina Pfeiler), the aspect of Mnemosyne (Robert Peake), the future possibilities of virtual reality constructions (Ram Devineni), or the accentuation of the genres didactic value (Anastasia Novikova).

»Der Poetryfilmkanal möchte Poesiefilme als »riskante Experimente« verstehen, die keineswegs auf Kosten der Literatur unternommen werden.«

Das Fragezeichen im Titel scheint uns daher nötig – auch noch aus einem anderen Grund. Bittet man zeitgenössische Lyrikerinnen und Lyriker um ihre Meinung zum Poesiefilm, so überwiegt oftmals noch die Zurückhaltung. Zwar fühlt sich die eine oder der andere durchaus geehrt, wenn seine bzw. ihre Texte plötzlich auf der Kinoleinwand Aufmerksamkeit finden. Hinter vorgehaltener Hand wird aber doch gerne Unzufriedenheit, Unverständnis oder gar offenes Desinteresse geäußert. Bislang greifen nur wenige Dichterinnen und Dichter die sich hier bietenden Chancen offensiv auf und gehen kreative Partnerschaften mit FilmemacherInnen ein. Auch aus diesem Dilemma möchte der *Poetryfilmkanal* durch eine offene Diskussion hinausführen, von der beide Seiten – wie immer sie verläuft – nur profitieren können.

Als wir im März 2015 unseren Call for Essays formulierten, um zur ersten Diskussionsrunde einzuladen, konnten wir nicht voraussehen, welche Richtung der Blog nehmen oder wer sich

überhaupt an ihm beteiligen würde. Umso spannender war es, Woche für Woche mitzuerleben, wie die Autorinnen und Autoren mit je eigenen Akzentuierungen und Thesen das weite Feld des Poesiefilms abzustecken begannen.

Am Ende ergriffen, wie von uns erwartet, weniger die Dichter das Wort als vielmehr Filmemacher, Kuratoren und Wissenschaftler. Entstanden ist eine internationale Themenausgabe, welche die Vielstimmigkeit und Vielschichtigkeit des globalen Nachdenkens über den Poetryfilm exemplarisch dokumentiert. Etliche Künstler beschreiben ihren individuellen Weg zum Poesiefilm (Dave Bonta, Eleni Cay, Nissmah Roshdy, Sigrun Höllrigl, Ebele Okoye, Avi Dabach, Christine Hooper). Andere Beiträger haben theoretischer angesetzt und allgemeinere Erklärungen für die Faszination des Poetryfilms gesucht: etwa die archaische Faszination am bewegten Bild (Javier Robledo), der Reiz der Gattungsmischung (Eduardo Yagüe), die Spannung, welche die Tonebene zwischen Bild und Text erzeugt (Stefanie Orphal), die Einbettung von Gedichten in neue Medienkontexte (Martina Pfeiler), der Aspekt der Mnemosyne (Robert Peake) oder die zukünftigen Möglichkeiten, welche die virtuelle Realitätskonstruktion bietet (Ram Devineni). Auch auf den besonderen didaktischen Wert von Poesiefilmen wurde hingewiesen (Anastasia Novikova).

Aline Helmcke**Guido Naschert**

It becomes clear that the raise of the poetry film genre today is related to the digital media and the social networks (Thomas Ziangegiacomo Del Bel), and that a thorough reflection about poetry and aesthetics has to imply the consideration of the poetry film genre (Tom Konyves, Zata Banks).

In March 2016, we will continue our discussion on our blog with a focus on sound and voice-over in poetry film. Last but certainly not least we are very happy that together with the release of the first Magazine, we are able to open our call for submissions for the first Weimar Poetry Film Prize. The prize will be awarded at the backup festival's next edition, which will take place from May 18th-22nd. We are looking forward to discovering new films and initiating further discussions!

We deeply want to thank all supporters, contributors and readers who showed a great enthusiasm in discussing the topic. Without your interest and support all this wouldn't have been possible.

Aline Helmcke, Guido Naschert

Dabei wird insgesamt deutlich, dass der Aufschwung, den die Gattung des Poesiefilms heute erfährt, in besonderer Weise mit den digitalen Medien und sozialen Netzwerken in Zusammenhang steht (Thomas Zandegiacomo Del Bel) und dass ein zeitgemäßes Nachdenken über Poesie und Ästhetik ohne Berücksichtigung des Poesiefilms nicht länger auskommt (Tom Konyves, Zata Banks).

Viele Anregungen und Fragen werden uns 2016 weiter beschäftigen. Im März startet unsere nächste Blog-Runde zum Themenschwerpunkt 'Ton und Voice-over im Poetryfilm'. Außerdem haben wir – das können wir an dieser Stelle bereits mitteilen – von unseren Förderern die Möglichkeit erhalten, gemeinsam mit dem backup-festival den 1. Weimarer Poetryfilm-Preis auszuschreiben. Während des Festivals, das vom 18. bis 22. Mai stattfindet, erwarten wir weitere spannende Filme und Diskussionen.

Zum Schluss ein Dank an alle Teammitglieder und Unterstützer, alle Beiträgerinnen und Beiträger sowie an alle Leserinnen und Leser für ihr großes Engagement und Interesse!

Aline Helmcke, Guido Naschert

1.

essays

Tom Konyves



Redefining Poetry in the Age of the Screen

Video poetry, poetry-film, poetry video, cine-poem, film-poem, videopoetry, etc. What's in a name?

The fact that there exist numerous words and phrases referring to this time-based, hybrid art form that has for its materials voiced or displayed text, captured or found images and a soundtrack, not only speaks to the infancy of the art form; if prose is indeed ›words in their best order‹, assigning the designation ›poetry‹ to precede or follow ›film‹ or ›video‹ (hyphenated or not) tends to favour one or the other of the arts. The way I see it, the writer who uses »poetry film« automatically designates the work as more film than poetry. I myself began to create what I called »videopoems« when I was more a poet than a video artist, so I naturally considered these works as »poetry«.

Man Ray's »cinépoème« and Maya Deren's »filmpoem« sang the praises of film at a time when commercial/entertainment ventures first threatened the aesthetic potential of the new art form of film; it was not about exploring a new form for poetry. In the early '80s, William C. Wees recognized that the use of poems had become prevalent in short films; he differentiated these »poetry-films« from »film poems«, i.e. poetic films, including films without words. Substituting »video« for »film« effectively deflected the »mystique« of celluloid from the conversation.

So much for semantics.

What is perhaps more important is the notion that video-poetry – rendering poetry as an object to be experienced through the medium of video – is in the process of re-defining poetry for future generations.

For videopoetry to succeed, our definition of poetry has to change. In essence, the poetry that emerged from a succes-

sion of words read or heard becomes, in videopoetry, a different type of poetry that emerges only from the inter-relationships of its elements – text, image and sound. It is generally agreed that these inter-relationships not be illustrative.

When the text is a previously-written poem, it is still only one element of a videopoem; to bring this one element to the »big screen« (without direct illustration) requires a previously-unapprehended »context« that is provided by the image (and to a lesser but not insignificant effect by the soundtrack). The image not only reflects or, more accurately, frames the text »in a new light« – it subverts accepted signifier-signified relations; certain words, phrases, statements, exclamations, intended to be understood/experienced in the »closed system« of the page acquire new meanings when presented in an unexpected visual context.

Note that not all unrelated, unexpected images can be expected to produce the desired new meaning.

Similarly, not all texts, including written-poems, can be expected to produce a desired new meaning when juxtaposed with images. If the written-poem was originally perfect, it would not need to be completed with images. Yet videos are made to promote these written-poems and are most worthwhile; otherwise these poems would not reach a wide public. Their »meaning« is not intended to change nor will it change in a visual context.

The ideal videopoem experience results in the response, »This was ... pure poetry.« (The ›poetry‹ reference here would not have been made about the displayed or voiced text in the work – after all, it was only one element.) From each »turn« or appearance of a new element, be it text, image or sound, we should be able to discern an intended new-meaning that is the direct result of the juxtaposition. I call that poetry.

The Discovery of Fire: One Poet's Journey into Poetry-Film



Dave Bonta

Foto: Andrea Seelch

In the long history of art and literature, poetry films are very new, and videopoems and their web derivatives are even newer. So why does their appeal seem so timeless?

I got into videopoetry by the usual route for web-active poets, I think. Someone had given me a digital camera with video capability, and I'd started shooting random footage of cool things to share on my blog: a fawn taking its first steps, a mating ball of snakes, an October snowfall. While messing around with Windows Movie Maker on my desktop PC, I discovered how easy it was to add animated text. Since I had long ago abandoned paper, preferring to draft poems directly in a word processor or online text editor, it was no great stretch to compose new poems as part of the video-editing process.

My first results weren't terribly sophisticated, but making them was such an exciting challenge, I started looking around YouTube – then just one year old – to see what else might be out there. I soon discovered there were three main approaches to making poetry films/videos: documentary shoots of poets reading their work; illustrations of poems, in which live action or animation literally interprets the text; and works that were themselves somehow poems, translated into the film/video medium.

This last category was the one that drew my interest as a poet and a lover of poetry, even before I encountered the various terms that have been coined to describe it: poetry-film, videopoetry, cinepoetry, film-poetry. To me, it was a logical and necessary extension of something that modern lyric poetry already specializes in: suggesting connections between dissimilar things through imaginative leaps and unexpected conjunctions. And my own taste runs toward oblique, apothegmic or surreal poems, which seem particularly well suited to multimedia interpretation. Narrative poems present a bit more of a challenge to the videopoet, at least initially.

I've come to believe that making or collaborating on poetry films gives the poet an opportunity to reconnect with the roots of his or her craft: to experience poetry not just as a fixed, received text, but as an expression of poiesis, a transformative bringing-forth made possible by the cultivation of a broader, synaesthetic awareness. Consider an analogy with modern music. From an historical and anthropological perspective, those of us who are only able to appreciate music if it possesses melody, harmony and/or regular rhythm render ourselves deaf to the vast majority of music as humans have traditionally understood it – things like birdsong, the wind in the pines, the laughter of children, the crashing of surf, or any of a myriad other uncomposed sounds and soundscapes. It has been the great gift of 20th-century composers such as Schoenberg, Messiaen and Cage to re-open our ears to the wider universe.

In the same fashion, poetry-film, despite its recent arrival, returns us to some of the ways in which poetry has been seen and heard since the very inception of symbolic language, through drama, ritual and other performative contexts. The poet mishears one word for another and a new universe blinks into being. The filmmaker follows an exterior shot with an interior shot and the space-time continuum warps – we are in two places at once. This is the legerdemain of healers as well as hucksters. The earliest humans stared into the dancing flames of a wildfire and saw their destiny as creator-destroyers of landscapes. The campfire became a site not just for the transformation of food but for the recitation of visions and the improvisation of songs. This may be why it feels so natural to watch the flickering images on a screen intertwined with lines of verse. To watch a videopoem or poetry film is to see a poem transformed from static text into text act, from the raw ingredients for poetry into a living poem: something altogether more digestible, transformed by heat and time.

Poetryfilms: When Poetry and Film Have a Flirt

Eleni Cay



Many think that poetry and film do not belong together, that they are two different breeds that cannot truly hybridise. I believe films and poems can court each other, with or without serious intentions, and some of them can even give rise to new, beautiful offspring.

Before I describe my fascination with poetryfilms, it is important to define the term ›poetryfilm‹, as there are several examples on youtube and vimeo, showing an eclectic mix of interpretations. There is no officially agreed nomenclature but there is an implicit consensus that poetryfilms are some kind of hybrid between poems and films. However, is it a film based on poetry or rather poetry based on a film? And what distinguishes a film-poem from a videopoem or even a cine-poem?

Many readers might use their own descriptions, but based on my observations, these are the common features distinguishing the various forms poetryfilms can take:

Film-poems tend to have a strong visual narrative, accompanied by a spoken version of the poem, but not necessarily text on screen. They tend to use poems as an inspiration or springboard for their narratives, rather than follow it like a script. In contrast, videopoems are typically produced as a direct response to a written poem, with the words appearing on the screen, interwoven with a creative use of imagery. These images do not run in parallel or independently from the poem – they are a direct response to it. Both genres – film-poems and videopoems – maintain a close tie with the art of poetry. On the other hand, a film-poem (with a dash) or a cine-poem are more accurately described as poetic avant-garde films, and therefore belong more to the film rather than poetry category. And finally poetryfilm is an umbrella term which encompasses all these different forms, with an official entry in *The Oxford Handbook of Contemporary British and Irish Poetry*, as well as Wikipedia.

But the fascination with poetryfilms doesn't come from their multiple names. Rather, it is about the unique ways in which poetryfilms can merge two genres to create a new piece of art.

Clearly, the creation process is different if the poet commissions the piece or if s/he creates the accompanying film himself or herself. I experienced both scenarios and what I learnt was this:

If the poetryfilm is produced by the poet who wrote the ›cover poem‹, it is often hard not to let the poetry genre dominate. This is fully understandable – people are usually born poets or filmmakers and it takes a lot of time, effort and patience to master both arts.

If the poetryfilm is based on a poem the filmmaker hasn't written, it feels a bit like performing a cover of a popular song. The final product may not always please the poet, but it will certainly offer a new perspective on the original version.

The best poetryfilms are those where you can't tell which genre is the leading one, they just come together naturally. In such ›happy marriages‹, you can feel they belong together, they augment and extend each other to new dimensionality by harnessing their distinct strengths. The creating process can be undertaken by one, two or several artists, what matters is that their distinct voices are heard and new, hybrid voices, are produced. And that is the main thing which fascinates me about poetryfilms: their potential for hybridisation, for transforming and challenging the given and established. There are poetryfilms out there which combine film and poetry and offer them as an amalgam of red and blue combinations. But great poetryfilms are those which offer something more than the sum of two parts. Great poetryfilms are clothed in shades of purple which gives them a royal power to fascinate.

Mnemosyne's Tango: Poetry, Film, and the Dance of Memory



Robert Peake

Poetry and art-house film share a fascination with memory. Some of the most interesting work in either genre affects us like the first bite of Proust's madeleine - transporting us into a world that feels at once strange and familiar, like recalling a moment of childhood.

There is another world, and it is this one.

- Attributed to Paul Éluard

The relationship between art and memory has long been a family affair, since Mnemosyne is the mother of the Muses. In fact, some of the earliest uses of both poetry and film were for recording cultural history - either by compressing an epic tale into alliteration and rhyme to facilitate memorisation, or by compressing light and sound into physical media. Compression leads to portability and potency, but also imposes unique constraints, which have evolved into our current understanding of the distinct artistic possibilities of each discipline.

In format, the auditory and visual natures of film and poetry are clearly different. Yet a flickering screen can be viewed like a page, and a poem can be read like a script. The caesura, line break, and stanza break in poetry mirror film's range of visual transitions. Clearly, they have some fundamental moves in common. How, then, does the poetryfilm best come together to fascinate, transport, and change us?

The success of the film-poem collaboration lies in the mnemonic dance between the genres. The dance floor is not built upon what is depicted, but what is evoked. While the mimetic act is symbolic - a sun is described in a poem, and a sun appears in the film - the mnemonic dance performs the inherent strengths of each genre, collaborating with the same sensitivity, synchronicity, and passion as a tango duet.

Consider, for example, the effect of the flickering smash cuts at the end of Alastair Cook's poetryfilm of Bernard and Cerinthe

by Linda France.^{*} The effect is nearly synaesthetic - the flash of a face soon crescendos into a fleeting moment in which we can almost smell, taste, touch the botanic-erotic longing. Had the filmmaker depicted the nouns of the poem literally - »lips«, »seeds«, »buttocks«, or even the honeywort flower itself - the poetryfilm would not have transported us so effectively.

The quick smash cut has become a popular technique for this reason - echoing the fragmentary nature of memory itself, evoking something indistinct over the textures of the poem. At the opposite end of the timescale, an equally effective technique is the slow dissolve - be it an actual cross-fade or the evolution of organic forms through time-lapse, hyper-lapse, or progressive visual technique. The reduction of images into abstract patterns, and the gradual revelation of concrete forms, again mirrors the act of remembering.

Individual recall is both creative and destructive. Ask three people to describe the same event, and you will get three different stories. The inclusion or omission of detail, as it is strained through filters of consciousness, alters truth at the moment of access. Old memories are replaced with new tales, overwriting themselves in the midst of their self-making. Indeed, what many describe after a near-death experience - their life flashing before their eyes - might be a bit like a private screening of poetryfilm.

On a social scale, the mnemonic dance is both defiant and affirming: Defiant in the ways that art-house film protests the contrivances of Hollywood, and the poem takes a stand against marketing-speak; affirming because the virtuous cycle is this: existence is a reason to make art, and art is a reason to exist. First and always, though, it must give us a nibble of the madeleine.

^{*} Alastair Cook/Linda France: Bernard and Cerinthe. UK 2013, 3:12.

The Fascination of Hearing Poetry Films

Stefanie Orphal



A major fascination of poetry film clearly resides in the challenge of juxtaposing poetic imagery with filmic images. As much as film cannot be reduced to visuality, the challenges that poetry film implies, however, are not only visual.

In fact, it is the dimension of sound that I find particularly characteristic and fascinating. The juxtapositions that make up the fascination of this (intermedial?) genre, are already visible in the name ›poetry film‹ itself, wherefore the term merits some initial clarification and definition, especially regarding the status of its components ›poetry‹ and ›film‹. Poetry films can be distinguished into films that explicitly feature the spoken or written poem and poetic short films and filmic adaptations of a poem from which the poetic text itself is absent. Poetry films are produced in all audiovisual media be they 35 or 16 mm film, video tapes or digital video. This adaptability of the form to ever new audiovisual media does not mean that mediality didn't matter. Quite the contrary, each new audiovisual media technique gave new impulses on poetry film as a genre and many producers of poetry films make a point of reflecting on their medium.

Poetry films exist in various forms from experimental short films to visual poetry in motion to animated short film, but many of them include the spoken poem, often in the form of a voice over that accompanies the film or video images. The fact that the poem is actually present in the audiovisual context calls attention to the way it materializes: to its acoustic qualities like rhythm, alliteration and rhyme as well as its vocal performance.

In recent years there has been an increasing awareness of matters of sound and acoustics, in film studies as well as in other areas. Our understanding of poetry film can benefit a lot from this development. The principal point that we can take from this research is this: Not just on the level of signs, in terms of text-image-relations, but on the level of perception itself sound and image are fused into something completely new, into a third thing that is more than the addition of both

elements. While experimental film maker Maya Deren meditated on this effect as early as 1953 on a podium on poetry and the film, contemporary scholars like film theorist Michel Chion have systematically laid out how what we hear, shapes what we believe only to see in the audiovisual experience. One of Chion's central terms is ›synchresis‹, by which he describes the psychophysiological phenomenon that lets us attribute discrete events that we see and hear simultaneously to the same source, e. g. the dubbed voice to the actor on screen. Such an effect – also called cross-modal association – is subtly operative in the perception of all audio-film, but it is crucial to the experience of poems in an audiovisual context, because voice over poems are often clearly not part of a diegetic world and what we hear is set apart from what we see creating counterpoint and contrast. But even in the most modernist and experimental efforts of counterpoint or of contrasting sound-image-relations, in our perception both sound and image are always drawn together, contaminating each other as Michel Chion puts it. The effect of this play of forces can be intriguing. What is fascinating about poetry film, to me, is the stunning effect when such a complex combination of elements brings about something new, the impression that something is revealed in the image or in the poem.

Let's have a look at Ralf Schmerberg's interpretation of Ernst Jandl's poem *glauben und gestehen*, which to me is the most accomplished section of the film *POEM* (2003). The great actor Herbert Fritsch speaks Jandl's two sentence poem over mostly silent video footage of a wedding party. His excellent performance exposes the affliction of the subject facing death. Screaming and stretching apart the verse rhythm by leaving large pauses in between words, he lets the silent festive scenes appear more and more menacing until consequently the film concludes with an audiovisual *danse-macabre*-metaphor.

It's in those moments that poetry film unfolds its aesthetic potential and that account for a great deal of its fascination.

Poesiefilme, Festivals und soziale Netzwerke

Thomas Zandegiacomo Del Bel



Poetische Filme verbinden auf lyrische Weise eindrucksvolle Bilder und erzielen ihre Wirkung durch die Kameraarbeit. Doch mit Gedichten haben diese Filme oft wenig zu tun. Die Begriffe wie ›lyrisch‹ oder ›poetisch‹ werden im Medium Film gerne nur auf das Visuelle reduziert – nicht so bei den Poesiefilmen. Für die Rezeption und Verbreitung von Poesiefilmen sind sowohl Festivals als auch das Internet immens wichtig.

Poesiefilme sind fast so alt wie das Filmemachen selbst. Die erste bekannte Gedichtadaption entstand 1905 in den Studios von Thomas Alva Edison in New York. Damals verfilmte Edwin Stanton Porter das bekannte Gedicht *Twas the night before Christmas* (1822) von Clement Clark Moore. Diesem frühen Beispiel folgten viele weitere FilmemacherInnen. [1] Ganz allgemein kann man Poesiefilme als Kurzfilme definieren, die auf Gedichten basieren und sich inhaltlich, ästhetisch oder formal mit ihnen auseinandersetzen. Dies ist auch eines der Aufnahmekriterien des ZEBRA Poetry Film Festival [2], das seit 2002 alle zwei Jahre in Berlin stattfindet. Weltweit gibt es einige Filmfestivals, die ausschließlich Poesiefilme präsentieren und prämiieren. Die verschiedenen Kriterien und Begriffe, wie z. B. Videopoem, Cinempoem, Filmpoem, Poetry Clip etc., wurden von Festival- und FilmemacherInnen sowie WissenschaftlerInnen festgelegt. [3]

[1] *The Unchanging Sea* (USA 1910) von D. W. Griffith nach dem gleichnamigen Gedicht von Charles Kingsley, *Manhatta* (USA 1921) von Charles Sheeler und Paul Strand nach Walt Whitmans gleichnamigen Gedicht, *L'invitation au voyage* (F 1927) von Germaine Dulac nach Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal*, *Combat de boxe* (B 1927) von Charles Dekeukeleire nach dem gleichnamigen Gedicht von Paul Werrie, *L'étoile de mer* (F 1928) von Man Ray und Robert Desnos nach seinem Gedicht *La place de l'étoile* (1928). Diesen Filmemachern und Künstlern folgten noch viele, wie z. B. Maya Deren, Gerhard Rühm, Valie Export, Peter Weibel, Tim Burton oder Walt Disney.

Der Poesiefilm bedient sich – durch seine meist nicht narrativen Vorlagen – verschiedener Genres, wie der Animation, dem Spiel- oder dem Experimentalfilm, und vermischt sie oft miteinander. Durch diesen freien Genrewechsel kann er mannigfaltig und individuell den lyrischen Vorlagen antworten. Dabei sollte das Verhältnis zwischen Film und Gedicht ausgeglichen bleiben. Der Film kann zum Beispiel durch seine Schnitt- und Perspektivfolge, seinen Szenen- und Genrewechsel sehr präzise auf das Gedicht antworten oder ihm auch entgegenarbeiten. Eine reine Illustration des Gedichts ist hingegen eine Doppelung seines Inhaltes, bei der die filmischen Möglichkeiten nicht ausgeschöpft werden. FilmemacherInnen sollten durchaus die Gedichte interpretieren oder die Gefühle und Eindrücke, die sie in Ihnen

hervorrufen, in eigene Bilder übersetzen. Emotionen, wie Trauer, Ärger, Angst, Freude oder Liebe, geben oft den Anlass bzw. den Antrieb für das Schreiben. Genau diese Gefühle sollten in der filmischen Adaption zu spüren sein. Entscheiden sich die FilmemacherInnen für eine musikalische Begleitung oder für das Einsprechen des Gedichtes, sollten sie auf die Qualität achten. Einfache musikalische Untermalung oder ein mäßig gesprochenes Gedicht können sich nachteilig auf den filmischen Gesamteindruck auswirken.

Oftmals entstehen aus diesen starken Emotionen eindrucksvolle Bilder und damit auch

»Film, I believe, lends itself particularly to the poetic statement, because it is essentially a montage and therefore, seems by its very nature to be a poetic medium.«

-Maya Deren-

hervorragende Poesiefilme, die, bedingt durch ihren freien Genrewechsel, auf verschiedenen Filmfestivals präsentiert werden. Leider fehlt in den meisten Beschreibungen der Hinweis, dass diese Filme auf Gedichten basieren, was KuratorInnen die Suche nach Poesiefilmen erschwert. Allein beim ZEBRA werden zweijährlich bis zu 1.000 Poesiefilme eingereicht. Dies lässt vermuten, dass die Zahl der neuen Gedichtverfilmungen in die Tausende geht und viele unentdeckt bleiben.

Eine Annahme, die auch von den sozialen Netzwerken gestützt wird. Die große Popularität von audiovisuellen Gedichtadaptionen spiegelt sich in der rasant wachsenden Zahl sowohl der Uploads als auch der Klicks wider. [4] So verwundert es nicht, dass in den letzten Jahren immer mehr Film- und Literaturfestivals dem Genre eigene Programme gewidmet haben. [5] Durch seine mediale Form und seine Kürze eignet es sich sehr, Lyrik einem breiten Publikum näher

zu bringen, wie z. B. SchülerInnen und Jugendlichen, Filmliebhabern etc. Kurze Clips werden gerne zwischendurch angeschaut und mit Freunden oder der Öffentlichkeit geteilt, weshalb sich in den letzten Jahren die sozialen Netzwerke zu neuen Distributionskanälen für Lyrik entwickelt haben, die auch von WissenschaftlerInnen und KuratorInnen für die Recherche genutzt werden. Man kann also sagen, dass sowohl Filmfestivals als auch das Internet die wichtigsten Plattformen und Distributionskanäle für Poesiefilme sind.

[2] Es können Filme mit einer Länge bis zu 15 Minuten eingereicht werden, die nicht älter als drei Jahre sind. Dem Festival ist es vorbehalten, auch Filme länger als 15 Minuten zu zeigen. Alle eingereichten Filme müssen audiovisuelle Umsetzungen eines oder mehrerer Gedichte sein.

[3] Orphal, Stefanie: *Poesiefilm. Lyrik im audiovisuellen Medium*. Berlin, Boston: De Gruyter 2014.

[4] Es gibt tausende Poesiefilme, die von sehr vielen Besuchern angeschaut werden, wie z. B. Andrea Dorfman/Tanya Davis: *How To Be Alone*. Kanada 2009, 4:34 Min. (7,3 Mio. Klicks bei Youtube).

[5] Lyrikertreffen Münster, International Poetry Festival Rotterdam, Festival Internacional de Poesia de Medellín, LOOP Barcelona, Oslo Poesifestival etc.

Poetry Films: A Genre Alien to a Poetry Nation



Nissmah Roshdy

There are so many Arabic poems that have the potential to be manifested into magnificent visual pieces, but it all depends on us eventually accepting the Poetry film genre and relishing what it has to offer.

I was first introduced to Poetry films in college back in 2012. I was studying Media Design in Cairo and one of my instructors assigned us to pick an Arabic poem and make a short film out of it. Up until then, I had never been more excited about an assignment, the task ignited something in me that was waiting to be unleashed, and since I grew up in a family that appreciated poetry which had me reading, writing and listening to poetry since the age of 10, the idea of mixing poetry with filmmaking came very natural to me and familiar. It only occurred to me later that it is actually a genre of film that has its unique fans, festivals and circle of directors, and that the discussion and debate of turning poems into films has been going on since the birth of cinema. I was surprised by how old and popular the idea was, even more so when I realized that it was completely alien to the Arab world.

For some reason, Arabic Poetry, which is only the most significant form of art produced by the Arab world and considered one of the most visually rich and sophisticated breeds of poetry, had never officially taken part in the conversation of poetry films worldwide in a noteworthy manner. It sounded crazy to me, but I figured that it's not surprising if you actually consider how many Arabs today appreciate or even understand their own poetry. But regardless of that, the main problem I saw was because of how poets and visual artists in the Arab world have no interest in collaborating with one another. The issue, as I see it, is from the literary experts side. For many writers, the argument usually made is that the beauty of poetry must be in the words only and how they manifest themselves visually in the imagination of each reader. However, this notion should not be threatened by the

discourse of poetry films, because a poetry film is essentially a manifestation of the imagination exercise we go through while reading a poem. The defining line here is in accepting a Poetry film as an example of a visual representation of a poem as seen by one person.

In the spring of 2013, I made my bachelor research on Animated Poetry films and how they can be used as a tool to revive Arabic poetry amongst Arab youth. It was certainly a very uncommon and risky research topic; all the same it made absolute sense to me, primarily because I was under a spell at the time by Mahmoud Darwish, the late Palestinian poet whose recording of his poem *La'eb Al-Nard* (*The Dice Player*) made me experience a euphoria that I had never felt before, nor since. It was a highly rich piece with intricate visuals and outstanding rhythm that to me demanded to be put in a film.

I first screened my film *The Dice Player* on a sunny Tuesday in June in my bachelor presentation, ever since then it has gone on a ride around the world. From Toronto to Kuala Lumpur, from Berlin to Abu Dhabi, suddenly it occurred to me that the idea made sense to a lot of people now, that they all saw the cinematic potential that exists in Arabic poetry. I encountered people who probably knew nothing about the Arabic language nor Mahmoud Darwish, and were actually interested in learning about them because of the film, and I was delighted to find people my age from the Arab world (my initial target audience), taking a liking to the film and finally recognizing the exquisite treasure we have in our own language. It surprised me ultimately that everybody I met agreed on the same thing, that there is so much that could be done with this genre and so many Arabic poems that have the potential to be manifested into magnificent visual pieces, but it all depends on us eventually accepting the genre and relishing what it has to offer.

Poetry Film Reality

Ram Devineni



As a filmmaker and publisher of *Rattapallax* magazine, I am often asked what is a poetry film?

My publication is on the vanguard of creating and presenting poetry films, so I have seen a wide range of them. I use three simple criteria in defining what is a poetry film. The film has a poem at its center, and the poem is either spoken or presented in the film. The first definition pertains to most of the poetry films being made by filmmakers. Second, the film needs to be inspired by a poem, but does not necessarily have a poem spoken or presented in the film. A perfect example is *Tiger* which is based on William Blake's poem *The Tyger*. The filmmaker, Guilherme Marcondes, never used a line from the poet; rather he portrays the poem using puppets and animation.* Lastly, the film is about a poet – this is more controversial because it mixes documentary or fiction with poetry. Is Barbet Schroeder's *Barfly*** a poetry film since it's about the poet Charles Bukowski? How about *Howl**** starring James Franco portraying Allen Ginsberg?

In the end, I mixed the entire genre and called it ›poetry-based‹ films in order to be more encompassing. For many filmmakers making a poetry-based film is an ideal way to get started in filmmaking. A poem is an excellent script and in most cases is free or pretty cheap to use. The poetry-based film is short and perfect

for festival programmers to plug into their line-up. Lastly, a poetry-based film allows the auteur to interpret the poem in whatever way they like and gives them enough latitude to create something unique and their own. A best poetry-based film should be more honest to the vision of the filmmaker than the poet.

Soon this small and vibrant genre is going to be challenged with new technological formats that are already challenging traditional fiction and documentary filmmakers. One such technology is ›virtual reality‹ (VR) which allows the user to fully immerse themselves into an alternative world through a headset like Oculus VR or Google Cardboard. Some of the best VR stories challenge your senses by bending reality. While others create empathy with the subjects you encounter by allowing you to live their experiences. I think VR is ripe for remarkable collaborations between poets and VR designers for the same reasons poetry-based films were for filmmakers and poets. Currently all VR modules are short because of the lengthy time it takes to create them and the large file sizes that need to be downloaded. Virtual reality, like poetry-based films, lets the designer to interpret the poem and go deep into the metaphors. I am curious what ingenious new work will be created in the new emerging genre of ›virtual reality based poems? I am sure someone is working on the first one.

* See Guilherme Marcondes: *Tiger*. Brasilien 2006, 4:34 Min.

** See Barbet Schroeder: *Barfly*. USA 1987, 100 Min.

*** See Rob Epstein, Jeffrey Friedman: *Howl*. USA 2010, 84 Min.

Meine dreifache Faszination für den Poetry Film

Sigrun Höllrigl



Als Leiterin des Wiener Art Visuals & Poetry Film Festivals bin ich der Faszination des Poesiefilms erlegen, weil über die Sprache hinaus intermediale Bezugsfelder zur Bildenden Kunst und Musik entstehen.

Mehrere Wahrnehmungsebenen gleichzeitig sind einerseits Faszination, andererseits Herausforderung. Ein gelungener Poetry Film schafft die Balance zwischen Text, Bild und Musik. In der Abstimmung ist das ein sehr feinfühliges Prozess. Gelingt diese Balance, erreichen die Filme über die Sprache eine zeitlose Dimension und lassen ihre Betrachter in dem Wunsch zurück, den Film nochmals zu sehen. Ein guter Poetry Film erschöpft sich nicht. Er kreiert einen Geheimniszustand und weist – wie die Poesie – darauf hin, dass sich die Wahrheit hinter den Dingen immer entzieht.

Die Perspektive der Filmkuratorin

Als Kuratorin suche ich die faszinierenden, perfekt produzierten Cinemoems, von denen ich annehme, dass sie auf den großen Kurzfilmfestivals bestehen. Es geht darum, den Poetry Film im Festivalbetrieb zu verankern. Ausnahme-filme werben für das Genre, das in der Filmszene immer noch eine große Außenseiterrolle einnimmt. Sieht man sich diese herausragenden Cinemoems genauer an, wird man meist feststellen, dass die visuelle Komponente dominiert und sich der Text meist unterordnet. Poetry Filme müssen sich gegen Kurzfilme behaupten, die mit professionellen Produktionsmitteln hergestellt wurden und oft sogar Förderungen im fünfstelligen Bereich erhalten. Die Produktionsstandards in technischer Hinsicht sind sehr hoch. Als Filmkuratorin versuche ich, das Image des Poetry Films durch eine besonders sorgfältige Auswahl zu verbessern. Der Poetry Film wird in der Filmwelt belächelt, nicht zuletzt deshalb, weil sehr wenig Geld zu holen ist. Dem Image entgegenzuarbeiten mit professionell produzierten Poetry Filmen, halte ich für sehr wichtig.

Die Perspektive der Filmemacherin

Als Filmemacherin versuche ich, Poetry Filme zu produzieren, die die Tür zu den großen Kurzfilmfestivals öffnen. Um dies zu gewährleisten, arbeite ich mit erfahrenen Filmemachern zusammen. Meine Poetry Filme entstehen am Schneidetisch. Perfekte Schnitttechnik ist gefragt, um die poetischen Freiräume durch die filmische Umsetzung nicht zu beschränken. Da ich als Filmkuratorin sehr viele Filme zu sehen bekomme, weiß ich um die wiederkehrenden Motive: Haut, Münder, Füße, Glassplitter, Filmen in Abbruchshäusern oder Gehen durch die Landschaft sind Topoi, die immer wiederkehren. Ich versuche, diese Topoi in der Bildsprache möglichst zu vermeiden. Wer sich auf sie stützt, sollte sich zumindest in der Umsetzung etwas Besonderes einfallen lassen. Weiters suche ich offene Texte und überlege ganz genau, wieviel der Text bereits vorwegnimmt. Eine komplexe Sprachstruktur fordert mehr Einfachheit in der Bildsprache und diese Reduktion wird in der Filmwelt nicht immer goutiert. Zumal die Ansicht vorherrscht, dass die Poesie allein in der Bildsprache zu liegen habe.

Die Perspektive der Dichterin

Die Dichterin hadert manchmal mit der Anforderung, dass sprachliche Komplexität und formale Perfektion im Sinne einer formalen Hermetik die filmische Umsetzung eines Textes sehr schwierig machen. Nicht alle meine lyrischen Texte eignen sich für eine filmische Umsetzung. Die Bedeutung der Worte muss in Filmgeschwindigkeit erfassbar sein. Anders als im Buch gibt es im Film kein natürliches Innehalten. Gefragt sind einfache Sätze, die eine Bedeutung an der Oberfläche anbieten, oder Sprechtexte mit poetischem Einschlag. Gute Poetry Film-Texte sind in ihrer sprachlichen Komplexität im Vergleich zu einem Gedicht reduzierter und weniger verdichtet. Je reduzierter umso besser, je einfacher der Text, umso mehr Freiraum entsteht für das Bild. Wortwiederholungen oder Nonsense-Texte sind Stilmittel, die ihre Eignung

»Der Film wird erst dann zu einem poetischen Medium, wenn das Bild ein Mehr, eine Bedeutung außerhalb des Gezeigten enthält.«

-Michael Roes-

bewährt haben. Im Poetry Film ist die Alleinherrschaft des Bildes durch die Sprache aufgelöst.

In diesem Zusammenhang verweise ich noch auf die Haltung des syrischen Dichters Ghayath Almadhoun. Er fordert, dass die Poesie 50% eines Poetry Films ausmacht. Darüber hinaus ist Ghayath der Ansicht, dass die Filme von den Dichtern selbst kommen sollten und auch nicht perfekt produziert sein müssen. Das Argument ist unter Autoren weit verbreitet, da sie sich gegen die verlangte Perfektion in der filmischen Umsetzung wehren. Ich selbst bin anderer Ansicht, weil mich Sprachfilme aller Kunstgattungen interessieren. Almadhouns Sichtweise hätte nicht zuletzt zur Folge, dass

Poesiefilme hauptsächlich in der angestammten Nische, auf Literaturfestivals und Poetry Film-Festivals gezeigt werden. Die Produktionsbudgets liegen aber in den Filmabteilungen. Wenn der Poesiefilm erwachsen werden möchte, muss er förderwürdig werden.

Dennoch: Oft ist das Unperfekte, das mit Hand Gezeichnete viel poetischer als eine mit allen Mitteln der Kunst produzierte Computeranimation. Filmische Perfektion tötet oft die Poesie. Damit muss man spielen. Nicht zuletzt eröffnet historisches Filmmaterial mit all seinen Fehlern eine poetische Kraft, die wir in den superscharfen Bildern moderner HD-Kameras oft schmerzlich vermissen.

Die archaische Faszination am Poetryfilm

Javier Robledo



Die Projektion von bewegten, poetischen Bildern hat die Menschheit seit Anbeginn der Zeiten gefesselt.

Der Regisseur Werner Herzog hat auf künstlerische Weise in seinem Film *Die Höhle der vergessenen Bilder* gezeigt, wie Felszeichnungen durch das schwankende Licht der Fackeln in Bewegung gerieten und eine Art Protokino bildeten. Ich stelle mir vor, dass diese Projektionen durch Tänze, Musik und magisch-poetische Rezitationen begleitet wurden. Die magische Bedeutung und d. h. die Faszination derartiger Projektionen resultiert aus ihrem eigenen Ursprung. Der Dialog zwischen bewegtem Bild, poetischem Wort, Klang und Körper ist also archaisch, sein Ursprung ein magisches Ritual, aus dem sich die Faszination herleitet. Von dieser archaischen Form bis heute hat jede neue Technologie der audiovisuellen Poesie neue Ausdrucksmöglichkeiten gegeben und neue Sondersprachen erfunden, die ich alle mit dem Ausdruck ›Das Audiovisuelle‹ bezeichnen möchte.

Andererseits entstand gleichzeitig die Poesie. Sie besteht wesentlich in der Faszination an der Wortsprache. Auf dem Gebiet der Sprache ist nur die Poesie in der Lage, das Wort zu transzendieren, die Grenzen der Sprache zu erweitern, neue Bedeutungsmöglichkeiten zu eröffnen, ihr Schwung und Kunst zu verleihen, zu symbolisieren, sie auf das Niveau der Magie zu heben und Wirklichkeiten zu erschaffen. Das poetische Wort ist magisch und deswegen faszinierend, es entdeckt neue Welten, spricht auf ungeahnte Weise, erfindet neue Universen, um darin zu reisen und zu wohnen. Die Poesie hat vier Dimensionen, die in ihrer Faszination miteinander kommunizieren: die Bedeutung, die visuelle Dimension, die hörbare Dimension und die szenische/performative Dimension. Jede von ihnen hat ihr eigenes Experimentierfeld und ihre eigene Art der Horizonterweiterung im Zusammenspiel mit den anderen Dimensionen.

Wenden wir uns der Sprache der bewegten Bilder zu. Mit der Erfindung des Cinematografen durch die Gebrüder Lumière erweiterte diese Sprache ihr Potenzial und steigerte ihre Faszination bemerkenswerterweise dadurch, dass sie der Realität zu ähneln schien. Beweis dafür sind die ersten Filmzuschauer, die vor dem Zug davonliefen, der sich ihnen auf der Filmleinwand näherte. Einleuchtenderweise taufte die Gebürder Lumière ihre Erfindung als ›Schrift in Bewegung‹ (span. cinematógrafo von griech. graphein, schreiben), um von Anfang an die Einheit der Formen und eine neue Art des Schreibens, des Poetisierens, zu präsentieren. Sogleich wandten sich verschiedene Künstler und Dichter den enormen Möglichkeiten dieser Technik zu, um beide Faszinationen noch intensiver zu erforschen: die der bewegten Bilder und die des poetischen Wortes. Beispiele dafür finden sich bei den Dadaisten: *Anemic cinema* von Marcel Duchamp und *Letoile de mer* von Man Ray über das Gedicht des Surrealisten Robert Desnos. Später u. a. *Le Sang d'un Poète* von Jean Cocteau.

Mit der Erfindung des Videos wurde das Audiovisuelle für zahlreiche Künstler und Poeten zugänglich, zumal sich die Produktionskosten und die Größe der Apparate verringerten. Sie taufte Gattungen, die schon existierten, mit eigenen Namen wie Videokunst, Videoperformance, Videotanz oder Videoclip. In unserem Fall begannen sie von Videopoesie, CinE-Poetry, Poetryfilm zu sprechen. Zugleich entstanden mit dem Video neue Formate: die poetische Videoinstallation und die poetische Live-Videoperformance. Ernesto M. de Melo e Castro, ein Poet der konkreten Kunst aus Portugal, schuf 1968 das Video *Roda Lume*. Im Jahr 1978 bezeichnete Tom Konyves sein Werk *Sympathies of War* als ›Videopoem‹. Seitdem sind die Videopoesie bzw. der Poetryfilm stark angewachsen. Der Gebrauch von Computern ermöglichte neue Formen und Ausdrucksweisen. Das Internet hat sowohl zur Netzkunst als auch zur Veröffentlichung der Videos beigetragen. Das bewegte Bild, die Poesie und die Technik sind in ständiger Entwicklung

begriffen. Sie bilden eine Triade, welche die Faszination der Dichter und Künstler wie auch die der Zuschauer in den Schaffensprozess einbezieht.

Es gibt inzwischen zahlreiche erfolgreiche Festivals an verschiedenen Orten der Welt. Eines der ersten war das CinE Poetry Festival in San Francisco in den 1980er Jahren. 1996 haben wir in Argentinien das Festival VideoBardo als Archiv und Festival für Videopoesie gegründet. Es ist offen für alle Formate, Konzeptionen und Unterformen, die mit dem Dialog zwischen dem bewegten Bild, der Klangsprache und der poetischen Wortsprache arbeiten. So umfasst das Festival ›Single-channel Videogedichte‹, Videopoesie, poetische Videoinstallationen, poetische audiovisuelle Liveperformances, Seminare und Vorträge. Auch die visuelle Poesie, die Klangpoesie und Performance hat ihren Raum als Bestandteil und Quelle in diesem videopoetischen Dialog und bleibt spannend und wird es bleiben.

Heute gibt es ungefähr 15 Festivals für Poetryfilme und Videopoesie auf der Welt. Die Videopoetry wird wachsen und sich entwickeln. Um ein Beispiel zu geben: Die holografischen Projektionen sind eine Technologie in voller Blüte und werden ein neues Format und eine neue Sprache für die Videopoesie und den Poetryfilm sein, die faszinieren wird – in diesem Fall auch ohne Leinwand.

Übers. C. Giraldo Vélez/G. Naschert

La fascinación arcaica hacia el poetry film

La proyección de imágenes en movimiento asociada con la poesía ha fascinado al humano desde el comienzo de los tiempos.

En su película *La cueva de los sueños olvidados* el director Werner Herzog muestra muy artísticamente cómo las pinturas rupestres eran «movidas» por el vaivén de luces de antorchas produciendo las primeras formas de protocine. Imagino que esas proyecciones habrán sido acompañadas por danzas, música y recitado de palabras mágico-poéticas. El sentido mágico y por lo tanto fascinante de tales proyecciones poéticas está, entonces, en su mismo nacimiento. El diálogo entre imagen en movimiento, palabra poética, sonido y cuerpo es entonces ancestral y originario a su vez que mágico ritual, de allí se deriva su fascinación. Desde aquel formato arcaico hasta hoy, cada nueva tecnología dotará a lo audiovisual poético de nuevas

posibilidades expresivas y creará nuevos sublenguajes que yo enmarco todo dentro de «Lo Audiovisual».

Por otro lado y simultáneamente está la poesía. La poesía es en si misma la esencia de la fascinación dentro del lenguaje verbal. En el campo de éste lenguaje, solo la poesía es capaz de trascender la palabra, de expandir sus límites, de abrir sus significados, de dotarla de vuelo y de arte, de simbolizar, de llevarla al nivel de la magia y la creación de realidad. La palabra poética es mágica y por ello fascinante, descubre nuevos mundos, dice de modos impensados, inventa nuevos universos para transitar y habitar. La poesía tiene cuatro dimensiones que interdialogan en su fascinación: el significado, la dimensión visual, la dimensión sonora y la dimensión escénica/performativa. Cada una de ellas tiene su propio campo de experimentación y ampliación de horizontes a su vez de interrelaciones con las otras dimensiones.

Volviendo al lenguaje de la imagen en movimiento. Con el invento del cinematógrafo por los hermanos Lumiere, éste lenguaje se potencia y esa fascinación aumenta notablemente al parecerse aún más a la realidad. Prueba de ello es que los primeros espectadores de ésta tecnología huyeron corriendo del cine ante el tren que se acercaba en la pantalla. Intuitivamente los Lumiere bautizaron a su invento como «escritura (grafo) en movimiento (cinema)» planteando (poner sobre la mesa) así desde el principio la unión de formas y una nueva manera de escribir, de poetizar. En seguida varios artistas y poetas advirtieron las enormes potencialidades de ésta tecnología para explotar aún más ambas fascinaciones: la de la imagen en movimiento y la de la palabra poética. Son ejemplos de esto dos obras de origen Dada: *Anemic cinema* de Marcel Duchamp y *L'étoile de mer* de Man Ray sobre poema del surrealista Robert Desnos. Luego *Le Sang d'un Poète* de Jean Cocteau, entre otros artistas y trabajos.

Con el invento del video, lo audiovisual se hace accesible a muchos más artistas y poetas al disminuir tanto su costo de producción como el tamaño de los equipos. Se bautizan géneros que ya existían a los cuales se les pone nombre propio Videoarte, Videoperformance, Videodanza, Videoclip. En nuestro caso se comienza a hablar de Videopoesía, CinE (debe ser un error) Poesía, Poetry Film. A su vez con el video surgen nuevos formatos: la videoinstalación poética y la videoperformance poética en vivo. Ernesto M. de Melo e Castro poeta concreto portugués realiza el video *Roda Lume* en 1968. En 1978 Tom Konyves llama «videopoema» a su obra *Sympathies of War*. La videopoesía/poetry film se expande. El uso de computadoras hace posibles nuevas formas y lenguajes expresivos. Internet hace su aporte tanto en cuanto a Net Art así como de difusión

de videos. Imagen en movimiento, poesía y tecnología en constante evolución, son una tríada que potencia la fascinación tanto del poeta/artista en la creación de las obras, como del espectador al percibir tales trabajos.

Los festivales tienen éxito en varios lugares del mundo. Uno de los originarios es el Festival de CinE Poetry de San Francisco por los 80. Nosotros en 1996 fundamos en Argentina Video-Bardo, archivo y festival de videopoesía, con una idea abierta a todos los formatos, concepciones y sublenguajes que trabajen el diálogo entre imagen en movimiento, lenguaje sonoro y lenguaje verbal poético. Así se incluyen videopoemas mono-

canal, cine de poesía, videoinstalaciones poéticas, performances audiovisuales poéticas en vivo, seminarios y charlas. También la poesía visual, sonora y performática tiene su espacio como parte integrante y fuente inseparable de éste diálogo videopoético que sigue y seguirá fascinando.

Hoy hay aproximadamente 15 festivales de Poetry Film o Videopoesía por todo el mundo. Esto seguirá creciendo y evolucionando. La proyecciones holográficas son una tecnología en pleno auge y serán el nuevo formato y lenguaje que fascinará a la videopoesía y al poetry film con su poesía audiovisual sin pantallas.

»The film is a separate work from the text itself and this in turn may be able to open up poetry to people who are not necessarily receptive to the written word.«

-Alastair Cook-

Poetry Films: Cultural Resistance and Creative Reinvention

Martina Pfeiler



Poetry films resist clear-cut categorizations and challenge preconceived notions about what poetry is or should be, while providing numerous answers as to why poetry continues to matter today. In fact, they have become one of the most thriving and imaginative forces within the creative realm of 20th and 21st centuries' media technologies, teaching us how to circulate poetic voices and powerful visions in a globalized world.

To name but a few recent examples (the list here would be endless), *Why I Write*, *Standard Oil Co.*, *The Dice Player*, *1700% Mistaken for Muslim*, or *I Can't Breathe* call for a larger debate as to what role poets and filmmakers – or a transformative combination of both – have taken upon themselves on this planet, pursuing their creative passions that is fueled by experimenting with the intermedia relationship of music, voice, sounds, written text, visuals (of all kinds), performance, dance etc.

For intermedia artist Dick Higgins these experimental media transgressions implied cultural resistance against the institutionalization, isolation, and hierarchization of the arts. Driven by a desire »to fuse two or more existing media,« artists strive to come up with something new that »falls between media,« as stated in Higgins' article published by Something Else Press in 1966.* With the digital age, the Internet and the World Wide Web, as well as a rising number of film festivals and practitioners in many parts of the world, poetry films continue to push these boundaries when remediating and reinventing poetry in a new cultural era.

Over the past decade, poetry films have, if only slowly, begun to reinvigorate universities from within. They have provided me with captivating new ways of teaching poetry within the realm of American Studies and they have brought me into contact with highly interesting and remarkable artists.

My own fascination with poetry film goes back 15 years when doing research in upstate New York, where I came across the poetry film mini-series *The United States of Poetry*, produced by Mark Pellington, Joshua Blum,

and Bob Holman.** I included Amiri Baraka's *The X is Black*, Allen Ginsberg's *Personals Ads*, and Wanda Colman's *Cash* in my seminar »Plug it in! Poetry is on. The E-merging of Poetry and Technology,« which not only I, but also my students greatly enjoyed. These clips, which went beyond filming a poet's performance at a live venue, initiated discussions as to how to best analyze poetry as an integral component of multi-layered media environments, a task that continues to be a complex (and oftentimes fun) endeavor.

In 2004 I attended the 2nd ZEBRA Poetry Film Festival in Berlin, which opened my eyes to the sheer diversity of poetry films as well as their international scope. I have attended the biannual festival ever since and have engaged in stimulating conversations with poets and filmmakers, who generously shared their DVDs with me for my research and teaching. As I was working on a PhD thesis on 20th and 21st centuries U.S.-American poetry from a cultural studies and media studies perspective, I also seized the opportunity to visit George Aguilar, who coined the term »Cin(E-)Poetry,« in San Francisco, and with whom I was in touch for interviews on his work via email. He introduced me to his vast archive-collection of the SF Poetry Film Festival and further fueled my interest in this lively art form.

More recently, my students have taken on the task of creating poetry films themselves with inspiring results. What I continue to find fascinating about poetry films which are based on poems by well-established poets is that they go beyond keeping the legacy of writers alive over decades, if not centuries, by entering into a dialogue with a poem and incorporating it into a new mediascape.

Yet, there is no need to consider print publications of poetry fully obsolete. In fact, I am tempted to predict a highly innovative poetry book revival soon (including new ways of printing and binding) that is characterized by new stylistic forms on the page as a critical response to the screen-world we live in. As for now, the great flood-gates of the wonder-world of poetry film have begun to swing wide open.

* See Higgins, Dick: Intermedia. In: *Something Else Newsletter 1, No. 1*. (Something Else, Press, 1966).

** See Mark Pellington, Joshua Blum, and Bob Holman: *The United States of Poetry* (1996).



Anastasia Novikova

Lyrikverfilmung als Thema des Fremdsprachenunterrichts

Lyrikverfilmungen liefern gute Beispiele dafür, dass wir dasselbe Gedicht auf sehr unterschiedliche Art und Weise wahrnehmen können. Sich bewusst zu werden, wie selektiv und subjektiv unsere Wahrnehmung funktioniert, welche unterschiedlichen Bilder in unseren Köpfen entstehen, ist eine faszinierende Herausforderung für den Fremdsprachenunterricht.

Ein Vergleich von drei Verfilmungen des Gedichts *Ich kann dir die Welt nicht zu Füßen legen* von Heiner Müller kann dies verdeutlichen.* Im Gedicht von Heiner Müller geht es um eine »negative« Liebeserklärung:

»Ich kann dir die Welt nicht zu Füßen legen
Sie gehört mir nicht. Ich werde dir keinen Stern
Pflücken:
Ich habe kein Geld für Blumen und keine Zeit
Verse zu machen nur für dich: mein Leben
Wird so und so zu knapp sein für ein ganzes.
Wenn ich dir sage: für dich werd ich alles tun
Werde ich dir eine Lüge sagen. (Du weißt es)
Ich liebe dich mit meiner ganzen Liebe.«**

Das (un)lyrische Ich, der Sprecher des Gedichts, erklärt seiner Geliebten, was er für sie alles nicht tun wird, wobei die Geliebte nur mit einem »du« angedeutet wird und die Reaktion auf die Liebeserklärung und der situative Rahmen im Gedicht fehlen. In den drei Verfilmungen dieses Texts, die Ralf Schmerberg, Delia Manicke und Linda Uhlig gestaltet haben, gibt es dafür jeweils drei sehr verschiedene situative Rahmen und Geschehensorte: Weltall und Erde / ein Hochzeitsstudio mit Brautkleidern / eine gewöhnliche Vorstadt; genauso unterschiedlich

sind auch die Reaktionen auf die Liebeserklärung: die Frau fällt buchstäblich aus den Wolken auf den harten Erdboden / die Liebeserklärung löst einen Brand im Hochzeitsstudio aus / die Frau entscheidet sich für den Sprecher und somit gegen einen anderen, »soliden« Kandidaten.

Der Sprecher, der im Gedicht eine abstrakte Vermittlungsinstanz ist, wird dabei zu einer konkreten filmischen Größe: In unseren Beispielen gibt es – in allen drei Fällen handelt es sich um eine Stimme aus dem Off – zwei männliche Sprecher, einen älteren und einen jüngeren, und einmal sogar eine Sprecherin. Indem ein Gedicht gesprochen bzw. zur Stimme wird, erhält dieses bereits durch Faktoren wie das Geschlecht des Sprechers, sein Alter, die Sprechweise eine Interpretation und erfährt eine individuelle Bedeutungsstiftung.

Eine weitere Frage ist, wie »images« (mentale Bilder, die beim Lesen eines Gedichts entstehen) zu »pictures« (sichtbaren filmischen Bildern) werden. Darüber nachzudenken, welche Bilder aus dem Gedicht von den Filmemachern aufgegriffen und wie diese in die filmischen Bilder transformiert werden, fördert ebenso die Medienkompetenz wie die Wahrnehmungsreflexion. Der Betrachter ist herausgefordert, möglichst viele assoziative Wege mitzugehen, um die Intention der Filmemacher nachvollziehen zu können. Im Unterricht entsteht dadurch ein authentischer, motivierender Sprech Anlass und eine intensive, textnahe Filmarbeit, und zwar unabhängig davon, ob die Lerner die Verfilmungen persönlich »mögen« und gelungen finden. Im Fremdsprachenunterricht bieten Lyrikverfilmungen als Lerngegenstand die Möglichkeit des Schulens aller Fertigkeiten des Spracherwerbs und fördern dabei die Kreativität.

Die Auseinandersetzung mit der Lyrikverfilmung ist – nicht nur im unterrichtlichen Rahmen – eine spannende und aufschlussreiche Beschäftigung, die zur Förderung der Fähigkeit zur Perspektivenübernahme und zur Relativierung des eigenen Standpunkts beiträgt. Und als Lehrer macht sie einfach richtig Spaß!

* Die drei Beispiele sind:

- (1) *Ich kann dir die Welt nicht zu Füßen legen*, R: Ralf Schmerberg, D 2003, 3:10 Min.
- (2) *Ich kann dir die Welt nicht zu Füßen legen*, R: Delia Manicke (Schülerverfilmung, Jg. 2010–2011), D 2011, 2:28 Min.
- (3) *Ich kann dir die Welt nicht zu Füßen legen*, R: Linda Uhlig, D o. J. (2011?), 1:36 Min.

** Heiner Müller: *Die Gedichte* (Werke, Bd. 1. Hg. von Frank Hörnigk). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998, S. 183.

Videopoesie, oder: Die Faszination der Gattungsmischung

Eduardo Yagüe



Als ich Anfang der 90er-Jahre in meiner Heimatstadt Gijón Theater studierte, war ich besonders von zwei Videos beeindruckt, die in unseren Kursen gezeigt wurden: *Dead Dreams of Monochrome Men* der englischen Gruppe DV8 Physical Theatre und *Die Klage der Kaiserin* der großartigen Pina Bausch. Diese Arbeiten von Schlüsselfiguren der Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts haben mich seither aus verschiedenen Gründen begleitet: vor allem wegen ihrer Mischung der künstlerischen Gattungen (Tanz, Performance, Video) vereint mit einem gehaltvollen Inhalt und lebensverändernden Botschaften.

Diese Videos, die man heute leicht auf YouTube finden kann, waren mit nichts Ähnlichem vergleichbar, das ich bis dahin gesehen hatte: Es waren keine Filme, es waren keine Theaterstücke und auch keine traditionellen Tanzaufführungen. Sie waren etwas Neues, eine Mischung von Gattungen, visionäre und bahnbrechende Werke, wenigstens bedeuteten sie dies für mich. Die Entwicklung der neuen Technologien hat neue künstlerische Experimentierfelder eröffnet, der allgemeine Zugang zu ihnen erlaubt die Weiterentwicklung und die Verbreitung neuer Gattungen, neuer Gattungsmischungen; wir sind privilegierte Beobachter dieser revolutionären Umwälzungen, und der Prozess hat gerade erst angefangen. Das Experimentieren an sich ist natürlich nicht neu. Man muss nur auf die ersten Jahre des Kinos zurückblicken und die wunderbaren Filme der Surrealisten betrachten, die den Avantgarden des 20. Jahrhunderts den Weg gebahnt haben. Die Werke, bei denen Samuel Beckett für das Kino und das Fernsehen Regie geführt hat, die Videoinstallationen von Bill Viola, um nur zwei weitere grundlegende Künstler zu nennen, sind Beispiele für die Mischung von Gattungen und Einflüssen, dafür, wie man in der Kunst Risiken eingeht und inspiriert.

Ich betrachte die Videopoesie als einen perfekten Ort für das Zusammenfließen von Gattungen, doch mag ich auch an sie als eine autonome Gattung denken, wo wir stets – auf welche Art auch immer – auf das Gedicht treffen. Der poetische Charakter des Bildes ist vom Gedicht unabhängig, die Geschichte des Kinos ist voll von poetischen Bildern, ich denke etwa an Tarkovsky (schuf er nicht die erhabensten Videopoeme, als er in den Filmen *Stalker* oder *Mirror* die Gedichte seines Vaters verwendete?). Es ist möglich, dass ein Videopoem – verstanden als die Mischung von Bild, Ton und Gedicht – redundant wird. Für mich besteht die Herausforderung, die Faszination der Gattungsmischung gerade darin, nicht redundant zu sein, sondern etwas Neues zu bieten, zu erzählen, zu suggerieren, neu zu interpretieren, ein neues Werk im Ausgang vom Gedicht zu schaffen. Das ist der Teil der Machens von Videopoemen, der mich am meisten interessiert, ein Gedicht als Basis zu nehmen wie ein Trampolin, um ein verschiedenes Werk zu erzeugen, mit großen experimentellen Anteilen, die aus der kinematographischen Sprache stammen, aber ebenso aus der Malerei, der Musik, dem Tanz oder welcher anderen künstlerischen Disziplin auch immer, die im Video Gebrauch finden kann. Und zugleich sollte der Videokünstler eine persönliche Lektüre des Gedichtes anbieten, die die Erfahrung des Betrachters/Lesers erweitert und so eine neue Perspektive eröffnet und ihn dazu herausfordert, in seinem Textverständnis weiterzugehen.

Manchmal, als Betrachter, stelle ich geringere Ansprüche an den Text als an die Bilder, obschon das Ideal eine Verbindung beider wäre, so dass Text und Bild aufeinander antworten. Schon vor einiger Zeit habe ich mich dafür entschieden, wenigstens in meinen persönlichsten Videoprojekten nur Gedichte zu benutzen, die mich emotional bewegen; das sind solche, die es mir erlauben, mich als Künstler zu hundert Prozent in die Waagschale zu werfen.

Wir leben in einer Gesellschaft, die ununterbrochen Bilder konsumiert. Obschon die Videopoeme nur von kurzer Dauer sind (sagen wir mal im Allgemeinen zwischen 2 und 5 Minuten), ist diese Dauer endlos, wenn wir an die Quantität der Videos denken, die im Internet angeboten werden, an die Geschwindigkeit, mit der sie reproduziert werden und die wenige Zeit, die uns bleibt, ihnen zu folgen. Wir können uns viele Videopoeme ansehen, aber wieviele davon sehen wir zweimal? Oftmals ertrinken unsere Anstrengungen, Grenzen zu überschreiten (wenn es die überhaupt gibt), in diesem Meer der Bilder. Ich bin überzeugt, dass auch die Videopoesie ein Raum der Langsamkeit, der Konzentration und der Reflexion sein kann (ebenso wie es die Poesie ist). Die Banalität fliehen, die Oberflächlichkeit, ist ein Punkt, der mich beschäftigt. Zu versuchen, eine bestimmte Tiefe des Inhalts zu erreichen, ist keine einfache Aufgabe. Als Künstler verlange ich immer eine Übereinkunft mit meinen Bildern in Reflexion, Absicht und Richtung, mit dem, was ich auszudrücken wünsche, bevor ich meine Werke zu schaffen beginne oder sie Anderen zeige. Was möchte ich erzählen? Wie möchte ich es erzählen? Wozu möchte ich es erzählen? Nur wenn es eine innere Bewegung gibt, die mich den Nutzen meiner Anstrengungen empfinden lässt, beginne ich zu erforschen und zu analysieren, welche Bilder es sind, die ein Gedicht in meinem Kopf produziert, ob es sich lohnt, sie in ein Video umzuwandeln, ob sie etwas Interessantes beisteuern, ob sie dem etwas hinzufügen, was ich im Allgemeinen mit meinen Werken vermitteln möchte. Obschon es nicht immer gelingt, glaube ich natürlich, dass sich die Mühe lohnt.

Während dieser Suche entdeckte ich die Faszination der Videopoesie, eine Faszination, die sich auf meine Videos übertragen soll. Wie es weitergeht, ist natürlich ein Geheimnis.

Übers. C. Giraldo Vélez / G. Naschert

Videopoesía, o la fascinación de la mezcla de géneros

Cuando era estudiante de teatro en Gijón, mi ciudad natal, a principios de los años 90, me sentí fascinado por un par de vídeos que nos proyectaron en clase, *Dead Dreams of Monochrome Men*, del grupo inglés DV8 Physical Theatre y *Die Klage der Kaiserin*, de la gran Pina Bausch. Estos trabajos de figuras clave de la danza del siglo XX me acompañan desde entonces por varios motivos: la mezcla de géneros

artísticos (danza, actuación, vídeo) unidos a un contenido profundo con unos mensajes transformadores.

Esos vídeos, que ahora se pueden encontrar fácilmente en YouTube, no eran nada parecido a lo que había visto hasta entonces, no eran películas, no eran obras de teatro, tampoco eran espectáculos de danza al uso. Eran algo nuevo, una mezcla de géneros, unas obras visionarias y rompedoras, al menos eso significaron para mí. El desarrollo de las nuevas tecnologías ha abierto nuevos campos de experimentación artística, el acceso universal a esas tecnologías está permitiendo el desarrollo y la difusión de nuevos géneros, de nuevas mezclas, somos espectadores privilegiados de estos cambios revolucionarios y el proceso no ha hecho más que empezar. La experimentación no es nueva, por supuesto. Sólo hay que volver la mirada a los primeros años del cine y ver las maravillosas películas de los surrealistas abriendo el camino de las vanguardias del siglo XX. Las obras que Samuel Beckett dirigió para cine y televisión, las vídeo instalaciones de Bill Viola, por nombrar sólo a otros dos artistas fundamentales, son ejemplo de mezcla de géneros e influencias, de toma de riesgo en el arte y de inspiración.

Veo la videopoesía como un lugar perfecto para la confluencia de géneros, pero también me gusta pensar en ella como un género autónomo, donde siempre encontraremos, de la manera que sea, el poema. El carácter poético de la imagen es independiente del texto poético, la historia del cine está repleta de imágenes poéticas, pienso, por ejemplo, en Tarkovski (por cierto ¿no hacía la más sublimes de las «videopoesías» cuando usaba los poemas de su padre en *Stalker* o en *Mirror*?). Quizás un videopoema entendido como la mezcla de imagen, sonido y poesía pueda llegar a ser redundante. Para mí el desafío, lo fascinante del género es encontrar la manera de no serlo, de ofrecer algo nuevo, de contar, sugerir, reinterpretar, de crear una obra nueva a partir del poema. Esta es la parte de hacer videopoemas que más me interesa, el tomar como base una poesía que sirva como trampolín para crear una obra distinta, con grandes dosis experimentales, que se nutra del lenguaje cinematográfico, pero también de la pintura, de la música, de la danza o de cualquier otra disciplina artística susceptible de ser usada en un vídeo, y que a la vez ofrezca una lectura personal del poema por parte del videocreador, ampliando el campo de experiencias del espectador/lector, ofreciéndole así un nuevo punto de vista y retándole para que vaya más allá con su interpretación.

A veces, como espectador, tiendo a volverme menos exigente con el poema que con las imágenes, aunque lo ideal sería la unión de ambos, la retroalimentación de texto e imágenes.

Hace tiempo que decidí usar en mis vídeos (al menos en mis proyectos más personales) sólo aquellos poemas que me muevan emocionalmente, aquellos que me permitan arriesgarme al cien por cien como artista.

Vivimos en una sociedad que consume imágenes sin parar. Aunque los videopoemas suelen tener una duración corta (digamos entre dos y cinco minutos como máximo, hablando en términos generales), es eterna si pensamos en la cantidad de vídeos que se ofrecen en internet, en la velocidad a la que se reproducen y el poco tiempo que tenemos para procesarlos. Podemos ver muchos videopoemas, pero ¿cuántos volvemos a ver? Muchas veces nuestros esfuerzos de trascender (si es que los hay) se ahogan en ese océano de imágenes. Creo que la videopoesía puede ser un espacio de lentitud, de concentración, de reflexión (como la poesía lo es). Huir de la banalización, de la superficialidad es un aspecto que me

preocupa. Intentar buscar cierta profundidad de contenido no es tarea fácil. Como artista me exijo siempre un compromiso de reflexión, de intención y de dirección con mis imágenes, con lo que deseo expresar, antes de ponerme a producir o a mostrar mis obras. ¿Qué es lo que quiero contar? ¿Cómo lo quiero contar? ¿Para qué lo quiero contar? Sólo si hay un movimiento interno que me haga sentir la utilidad del esfuerzo es cuando me pongo a investigar y a analizar qué imágenes son las que surgen en mi cabeza cuando leo un poema, si vale la pena trasladarlas a un vídeo, si aportan algo interesante al poema, si añaden también algo a lo que globalmente quiero transmitir con mis obras. Por supuesto, aunque no siempre se consigue, creo que el trabajo vale la pena.

Es durante esa búsqueda cuando encuentro la fascinación de la videopoesía, fascinación que me gustaría trasladar a mis vídeos. Cómo conseguirlo, es un misterio.

»Der sujetlose Film
ist der vershaftete
Film.«

-Viktor Slovskij-

»Poetry and Film Can't Live Together«



Avi Dabach

When I was a first year film student, I made a short documentary about the late Hebrew poet T. Carmi. It was a short documentary that spoke about his life and the poems that he wrote. As a beginner, I tried to find images to show while the poems were read. When I showed the short film to my professors, one of them shook his head and said – poetry is simply not a visual medium – there is no connection between cinema and poetic texts. I didn't know how to answer that at the time. I felt that he was deeply mistaken. For the rest of my film studies, I didn't go back to this question of the relationship between film and poetry.

When I graduated from film school I bought a camera and started experimenting. I had to answer that question. Is it true that poetry and cinema are so different and cannot be brought together? I made a few videos. I didn't even know that the genre exists and has a name. I discovered not only that poetry and film can and should work together, I discovered the possibilities that this hybrid creature offers to those who love poetry and make films. It took me a while to understand and define what poetry film is, but the important experience for me was to discover a new, thrilling and fascinating space and language which developed inside me. I found a different way to make films. When I work on

a poetry film I usually do not write a script. I often do not know what I am going to shoot, or how I will edit the footage. When I find myself stuck, I read the poem again and again trying to see the images that it brings into my mind, feel the rhythm it dictates in the editing room, or hear the music or the soundtrack it produces. The whole process is intuitive; I almost cannot explain to another person what I am doing while I am working on it (and sometimes not even when the film is done).

When I first heard about the genre, and learned about the festivals dedicated to it, most importantly the Zebra in Berlin, it was like meeting old friends that I did not know I had. To watch so many different styles and attitudes, so many directors who make films as poems, was inspiring, and it encouraged me to make some more. My cinematic language was developed, and I became more daring in the interpretation that I gave to the poems: trying to expand and even contradict the theme or the metaphors of the poem.

I don't know if my film school professor saw any of my works or was exposed to this genre, but one thing is certain: I got my answer.

Zata Banks



PoetryFilm: Semiotics and Multimodality

Poetry films offer creative opportunities for exploring new semiotic modes and for communicating messages and meanings in innovative ways. Poetry films open up new methods of engagement, new audiences, and new means of self-expression, and also provide rich potential for the creation, perception and experience of emotion and meaning.

How do we create meanings? How do we perceive meanings? How do we experience these meanings? In any act of communication there's a source, a sender, a message, a channel, and a receiver. The poetry film artform provides a means of exploring complex inter-semiotic relationships.

We are surrounded by communicative signs in literature, art, culture and in the world at large. Whilst words represent one system of communicating, there are many other ways of making meanings, for instance, colour semiotics, typographic design, and haptic, olfactive, gustatory and durational experiences – indeed, a comprehensive list could be infinite. The uses of spoken and written words to communicate represent just two approaches among many. Through using meaning-making systems other than words, by communicating without words, or by not using words alone, we can bypass these direct signifiers and tap directly into pools of meaning, or the signifieds, associated with those words. Different combinations of systems, or modes, can reinforce each other, render meanings more complex and subtle, or contrast with each other to illuminate different perspectives. Powerful juxtapositions, associations and new meanings can therefore emerge.

Visual design elements such as shapes and lines can be as effective as letters and words, and design principles are rooted firmly in the psychology of perception, so, there are good reasons why certain elements are more powerful than others. Shapes and forms are essential to visual vocabulary and visual grammar, and knowledge of design rationale and design thinking can help to create stronger visual artworks. It is important to note that absence is as valuable as presence in a semiotic context, for instance, silence is the absence of sound, the aural equivalent of the white space employed by gallery architects and by graphic designers, which can be very effective when used as a strategic element.

In this context, why does there seem to have been such a sudden rise in the popularity of poetry and film hybrids in

recent years? Why are more people, Generation Z and beyond, turning to poetry and film to find means of expression in today's media-saturated society? In the book *The Sixth Language*, the media ecologist and evolution specialist Robert K. Logan argues that speech, writing, maths, science, computing and internet use form an evolutionary chain of languages, and that new languages arise when information overload occurs, and the previous language can't cope. New processing systems and new languages become necessary. We could take this idea further by suggesting that perhaps new artforms become necessary.

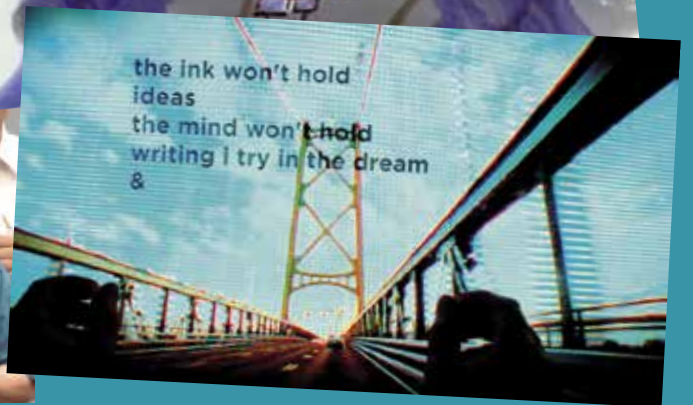
The term 'media ecology' refers to the study of how communication channels affect human perception and understanding. Media ecologists argue that social and political change is actually caused by the current state of communication technology. The Sapir-Whorf hypothesis, developed by Benjamin Whorf, suggests that not only do language and grammar influence the way we form thoughts, but that language and grammar actually determine our thoughts, and determine our cognitive and perceptual abilities. The idea that the structure of language determines what people are even capable of conceiving is illustrated by George Orwell's dystopian novel *Nineteen Eighty-Four*, in which Newspeak is the fictional language designed to limit freedom of thought. This raises bigger questions ... as a result of technological and social changes, is the way we think, and what we are capable of thinking, changing too?

Crucially, variations occur in the reception of communicated transmissions because all signs need to be interpreted. The receiver of any meaningful transmission, or, any audience of a poetry film artwork, has to decode the full richness of the meaning and its associations through complex cognitive processes. The meanings we send and receive are not fixed. The receiver is fully involved in the decoding, and the decoding is dependent on perception.

Communication has always been multi-modal; however, today we seem to be moving towards an unprecedented consolidation of modes, and technology enables us to navigate these modes more easily. The understanding of semiotics and multimodality provides rich and valuable means for focussing and articulating critical readings of poetry film artworks.

2.

fil
me
des
mo
nats



the ink won't hold
ideas
the mind won't hold
writing I try in the dream
&

Der Conny ihr Pony

Aline Helmcke / Guido Naschert



Film des Monats Februar 2015

Informationen zum Film

Der Conny ihr Pony

D 2008, 4:46 Min

Animation: Robert Pohle u. Martin Hentze

Text u. Voice-Over: Gabriel Vetter

Preise: u. a. 1. Preis des ZEBRA Poetry Film Festivals 2010

Hätte sich die Conny doch nur einen Braunbären gewünscht! Ihr Pony passt einfach nicht in den Schaffhausener Bus. *Der Conny ihr Pony* (2008) von Robert Pohle und Martin Hentze ist bereits ein allseits bekannter Poesiefilm. Er wurde mehrfach ausgezeichnet und war 2009 sogar für den Deutschen Filmpreis nominiert. Er beruht auf einem Text des Schweizer Slam-Poeten Gabriel Vetter.

Was aber wäre passiert, wenn Conny tatsächlich einen Braunbären bekommen hätte? Sie malt es sich dramatisch aus: Der Bär hätte die Schaffhausener Rentner gefressen, sich an einem Hüftgelenk verschluckt, wäre verwest und hätte dadurch das Grundwasser vergiftet. Das Rentnergeld wäre brach gelegen und die Schweiz schließlich von den Bulgaren eingenommen worden.

Gabriel Vetter entwirft in seinem Text ironisierend ein traumatisches Erlebnis im Übergang zur Pubertät, das sich im Kopf des Kindes zu einer großen Zerstörungsphantasie ausweitet. Ihr fällt schließlich das ganze Land zum Opfer. Der grotesk-absurde Ausgangskonflikt steigert sich also bis zur Katastrophe, um mit einer ebenfalls absurden, fast resignativen Schlusspointe zu enden. Der Autor, 1983 in Schaffhausen geboren, gehört seit einigen Jahren zu den erfolgreichen Slam-Poeten und Kabarettisten seines Landes. 2011 kürte man ihn zum Schweizer Meister im Poetry Slam. Seine Texte leben von der Mischung aus energischer Performanz und kabarettistisch-aggressiver Satire. Genau damit dominiert er den Film und verleiht dem Visuellen Struktur.

Der Poesiefilm von Pohle und Hentze ist eine Semesterarbeit, die 2008 unter der Betreuung von Prof. Uli Kühnle und Karl Schikora an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle entstand. Der Film bedient sich einer mixed media-Ästhetik, die Zeichen- und Legetrick mit digital erzeugten Retroelemente (Staub und Kratzer im Super 8-Film) verbindet. Wir sehen ein Arrangement aus Animation, Realfilm, Zeichnungen, Grafiken und Fotografien. Die Kameraschwenks sind dabei ein dominantes Bindeglied zwischen Szenen und Einstellungen. Sie geben den visuellen Rhythmus an und verstärken den Eindruck von Tempo und Druck, der durch den Vortrag erzeugt wird.

Diese Schwenks verdeutlichen, dass der Film eigentlich in einer multimedialen Welt spielt, die aus einem noch größeren Raum heraus entsteht: dem Arbeitsraum des Filmemachers.

Die Kamerabewegungen tasten diesen Raum aus, indem sie sich auf unterschiedliche Bildausschnitte konzentrieren, welche die jeweilige Szene ausmachen. An zwei Stellen greifen Künstlerhände sichtbar ins Geschehen ein und heften z.B. einer der Conny-Zeichnungen mit dem Klammeraffen eine Zahnsperre an und setzen ihr eine reale Brille auf (Min. 02:01–02:09; auch 04:07). Durch derartige Fiktionsbrüche werden die Werkstatt und das Spiel mit den grafischen Möglichkeiten bewusst gehalten. Das engt zwar den Imaginationsraum des Textes ein, bereichert ihn jedoch zugleich um neue Betrachtungsmöglichkeiten.

Einzelne Elemente des Textes werden direkt bebildert. Der Poetryfilm zeigt allerdings nur einen Ausschnitt dessen, was der Text an Handlung beschreibt, und er öffnet auch nie den Blick in den gesamten Arbeitsraum des Filmemachers. Zuweilen verbinden sich Text und Bild ganz direkt: so am Anfang, wenn das Voice-over auf die Lippenbewegungen eines gezeichneten, animierten Conny-Portraits abgestimmt wird (Min. 00:35). Außerdem machen Sprechblasen den Text lesbar und integrieren ihn ins Gesamtgefüge des Gezeigten. Mit dem Signal des Megafons verweist das Bild (ironisch?) auf die Lautstärke des Rezitierenden (Min. 00:35–00:41).

Interessant ist zudem der freie Umgang mit der Hauptfigur. Wird Conny im Text als elfjähriges Mädchen mit Zahnsperre und einer Brille mit Abdeckkleber beschrieben, vermeidet der Film ein zu einfaches Klischee. Die Protagonistin taucht in allen erdenklichen Variationen auf, womit die Filmemacher es dem Betrachter überlassen, sich seine eigene Conny auszusuchen. Eine ähnliche Offenheit (wenngleich in geringerem Maße) besteht für das Pony, den Bären und den Bus. Mit derartigen Strategien der visuellen Öffnung wird der Anschein einer linearen und logischen Geschichte unterlaufen und die Behauptung der einen, richtigen Visualisierung des Textes aufgegeben.

Der Film hat alles, was einen erfolgreichen Poesiefilm auszeichnet: das gekonnte visuelle Spiel mit der Vorlage, die nie zu einfach bebildert wird; das Vermeiden kitschiger Sentimentalität und das Selbstbewusstsein, dem Text durch die eigene Medienvielfalt etwas Neues hinzuzufügen.

The Dice Player

Aline Helmcke / Guido Naschert



Film des Monats März 2015

Informationen zum Film

The Dice Player

Ägypten 2013, 3:15 Min

Animation: Nissmah Roshdy

Text u. Voice-Over: Mahmoud Darwish (1941–2008). Lesung bei der Veranstaltung ›In the Shade of Words‹ 2008. – Dt.

Übersetzung: Mahmoud Darwish: *Der Würfelspieler*. Gedicht. Arabisch-deutsch. Aus dem Arabischen und mit einem Vorwort von Adel Karasholi. München 2009, S. 23–33.

Musik: Le Trio Joubran

Preise: u. a. 1. Preis des ZEBRA Poetry Film Festivals 2014; 2. Platz beim Masr. Bokra Film Festival 2015

Mit ihrem kalligrafischen Poesiefilm *The Dice Player (Der Würfelspieler)* hat die ägyptische Filmemacherin Nissmah Roshdy das Publikum des letzten ZEBRA-Festivals in Berlin beeindruckt und den 1. Preis der Jury gewonnen. Der Film ist eine Hommage an den 2008 verstorbenen palästinensischen Dichter Mahmoud Darwish.

Dass Poesiefilme als Examensthema immer beliebter werden, belegt auf eindrückliche und erfolgreiche Weise *The Dice Player* von Nissmah Roshdy. Ihr Animationsfilm ist eine Bachelorarbeit, die die heute 23-jährige Filmemacherin an der Fakultät für angewandte Wissenschaften und Künste der Deutschen Universität in Kairo erstellt hat. Als Vorlage wählte sie sich ein Langgedicht des bedeutenden Dichters Mahmoud Darwish (geboren 1941 in Al-Barwa/Palästina, gestorben 2008 in Houston/Texas), auf das sie in einer Vortragsfassung aus dem Todesjahr des Autors aufmerksam geworden war. Diese Fassung liegt dem Film auch als Voice-over zugrunde. Darwish liest hier Auszüge aus seinem Text zu einem Stück der palästinensischen Musikgruppe Le Trio Joubran.

The Dice Player nähert sich dem Text von Mahmud Darwish mit großem Respekt, ja geradezu mit Ehrfurcht. Darwish war über viele Jahrzehnte eine der wichtigsten Stimmen der zeitgenössischen palästinensischen und arabischen Poesie. In Deutschland wurde er 2003 mit dem Erich-Maria-Remarque-Friedenspreis der Stadt Osnabrück geehrt.

Formal ist *The Dice Player* ein Schriftfilm, der die Schönheit der arabischen Kalligrafie betont und sie durch eine Pergament- und Tusche-Simulation in Szene setzt. Die Nähe von Schrift und Zeichnung tritt hervor, wenn die bewegte Linie sowohl Schrift- als auch Bildelemente erzeugt; des Weiteren, wenn Elemente der Schrift sich zu erkennbaren Silhouetten von Menschen und Gegenständen formen. Durch ihre Entscheidung für die überwiegend silhouettenhafte Darstellung der bildhaften Szenen lässt die Filmemacherin sowohl dem Text als auch dem Betrachter genügend Spielraum, das Dargestellte zu ergänzen.

Der Film lebt außerdem von der Dramatik der Musik und Rezitation. Die Schriftzeichen tanzen förmlich zur Musik. Dabei folgen die Bilder – manchmal vielleicht etwas zu textgetreu – den Versen, versetzen sie aber immer durch den Tanz der Schrift in zusätzliche Schwingungen. Gewalt, Krieg und Tod

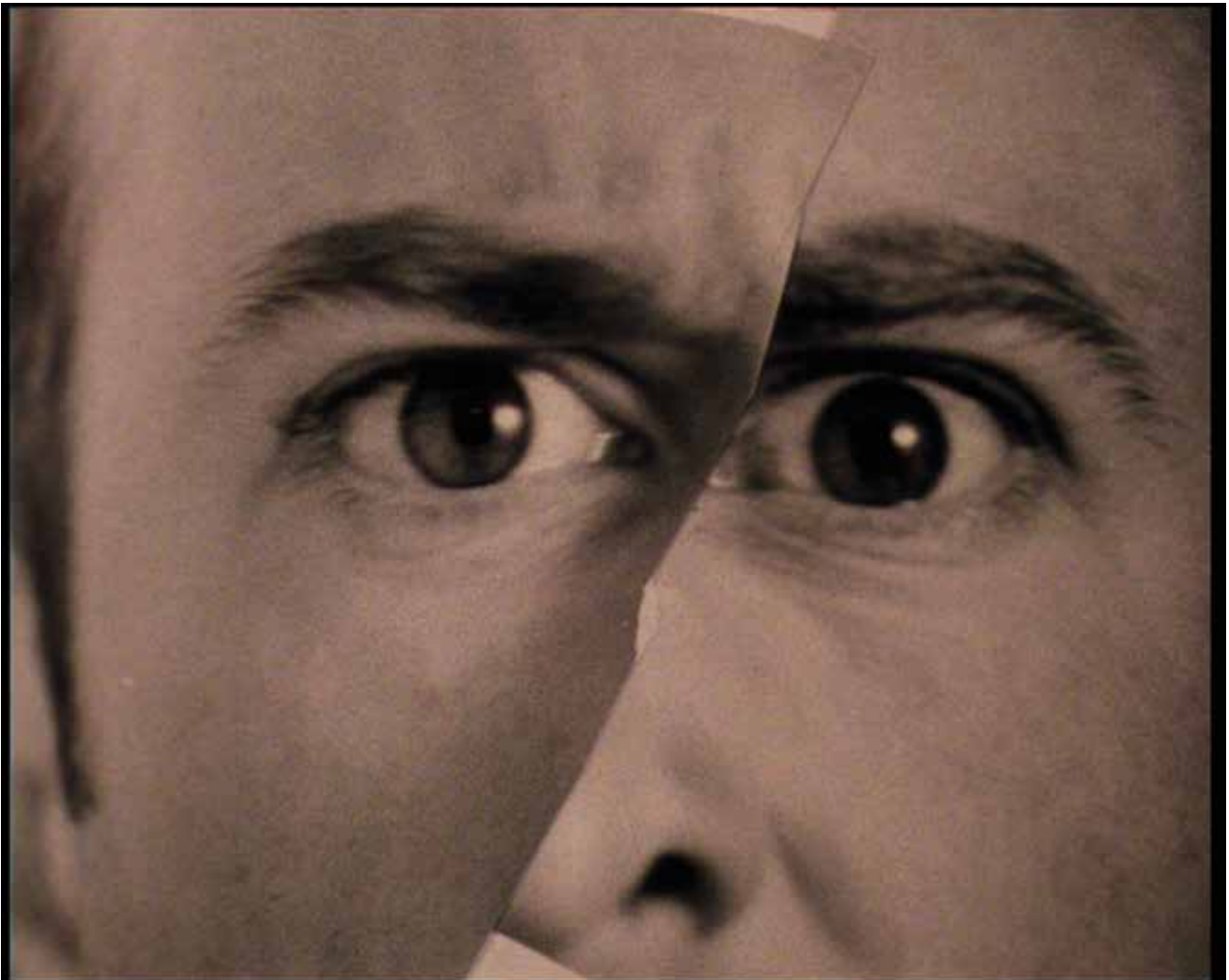
wird dadurch nichts von ihrem Schrecken und Ernst genommen, sondern der Vorlage gemäß die Kraft der Literatur und Kunst der politischen Realität gegenüber behauptet.

Darwish's Gedicht ist im Titel eine Referenz an eines der bekanntesten avantgardistischen Gedichte der französischen Literatur, an Stéphane Mallarmés *Un Coup de dés (Ein Würfelwurf)* aus dem Jahr 1897. Man sieht es Roshdys Film nach, dass er nicht noch mehr aus dem Bild des Würfelspiels gemacht hat. Darwish hatte es in seinem Gedicht dazu benutzt, um den zu großen Erwartungen seiner Leser an ihn als Dichter und Stimme seines Volkes zu begegnen. Der Würfel ist hier eine Metapher für die Bedeutung des Zufälligen und Kontingenten in der Kunst und für die poetische Neuordnung der Welt angesichts des Zerfalls allesdurchdringender Sinnstabilität.

Mit ihrer Animationskunst versteht sich Nissmah Roshdy als Grenzgängerin zwischen westlicher und arabischer Kultur. Sie ist sich sehr bewusst, dass gerade durch die elektronischen Medien beide Kulturen näher zusammengerückt sind, was jedoch ihrer Erfahrung nach auch zu einem Kulturverlust bei der jüngeren Generation führt. Der Poesiefilm erfüllt hier eine besondere kulturvermittelnde Mission, wenn es darum geht, im elektronischen Medium im In- und Ausland für die Literatur und Sprache der eigenen Kultur zu werben. Auch dadurch hebt sich *The Dice Player* aus der Menge der Poesiefilme hervor, dass er am Beispiel eines Textes nicht nur an einen verstorbenen Dichter erinnert, sondern die übergeordnete Bedeutung der Literatur darzustellen vermag.

15th February

Stefan Petermann



Film des Monats April 2015

Informationen zum Film

15th February

England 1995, 6:40 Min.

Regie: Tim Webb in Zusammenarbeit mit Janice Biggs

Text u. Voice-over: Peter Reading (1946–2011) nach seinem Gedicht *15th February*

Preise: u. a. ICA Dick Award 1995, 1. Preis des ZEBRA Poetry Film Festivals 2002

Literaturhinweis: Siehe auch die Filmanalyse von Stefanie Orphal: *Poesiefilm. Lyrik im audiovisuellen Medium*. Berlin, Boston 2014, S. 229–235

Wie sich ein hoffendes Herz in scharlachrotes Madengewimmel verwandeln kann, zeigt der britische Regisseur und Animationskünstler Tim Webb in seinem bekannten Poesiefilm *15th February* nach einem Gedicht von Peter Reading. Darin wird der Valentinstag zum Horror einer enttäuschten Liebe.

Da ist eine Briefmarke. Sie wird geleckt von einer Zunge. Und diese Zunge siehst du so nah, jede Unebenheit siehst du, voller unregelmäßiger Unebenheiten ist diese Zunge, nahezu abstoßend in all ihren Details. Diese Zunge leckt über die Rückseite der Briefmarke und diese Briefmarke wirst du, weil sie nun befeuchtet ist, auf einen Briefumschlag kleben können. Und weil der Briefumschlag nun frankiert ist, wird er an einen Ort geschickt werden können. Die Post wird ihn transportieren, denn die Briefmarke beweist: für den Transport wurde ein Entgelt entrichtet. Doch der Brief ist zu groß für den Briefkastenschlitz, weshalb der Brief zerknüllt werden muss, um in den Briefkasten zu passen, was bedeutet, dass der Brief zerknüllt nur den Empfänger erreichen wird. Die Botschaft wird beschädigt sein. Dabei ist diese Botschaft die wichtigste von allen. Die Botschaft ist Liebe. Und diese Liebe ist beschädigt.

Da ist ein Tag. Der vierzehnte Februar. Da ist der Valentinstag. Der Tag, an dem du von Liebe sprechen sollst. In Supermärkten sollst du Karten kaufen, Konfekt in herzförmigen Schachteln, an Ständen Blumen, um sagen zu können: Ich liebe dich. Da ist der Titel eines Gedichts. Es heißt *15th February*. Der fünfzehnte Februar ist der Tag nach der Liebe.

Da ist ein Rhythmus. Denn da sind Wiederholungen von Bildern: Zigaretten, die in Aschenbechern ausgedrückt werden, Blumen, die im Zeitraffer verwelken, wie gehabt Zungen, die Briefmarken lecken, Stempel, die Briefe frankieren, Konsumenten, die eine Einkaufsstraße entlangschlendern. Wiederholt werden diese Bilder, hintereinander geschnitten, gegeneinander, wieder und wieder, bis die Bilder sich von ihrem Bildsinn lösen und keine Botschaft mehr haben, sondern nur eine Funktion mehr: Dem Rhythmus zu dienen.

Da ist ein Atmen. Ein Einsaugen von Zigarettenrauch. Ein Schlagen des Herzens. Schritte sind da. Papierknüllen. Lauter Töne, die sich wie die Bilder zu einem Rhythmus fügen. Laut sind sie, lauter als du sie wirklich hören könntest, so laut, als würde jemand neben dir atmen und dir den Zigarettenqualm ins Gesicht pusten. Fast schmeckst du das Nikotin.

Da sind die Worte. Auch sie schmeckst du fast. Denn da ist eine Stimme. Es ist die Stimme des Autors. Er heißt Peter Reading. Es ist sein Gedicht. Und wie er sein Gedicht einspricht, zerstört er es. Einen Satz voller Worte sagt er und tauscht dann diese Worte aus, setzt sie an unterschiedlichen Stellen wieder ein, verändert so den Sinn seiner Sätze. Nein, eigentlich zerstört er nicht. Eigentlich erschafft er durch diese Veränderungen erst die Geschichte.

Wie er anfangs feststellt:

*the heart was scarlet satin, sort of stuffed.
I sort of felt it was me own heart, like*

Und dann verändert:

*I sort of stuffed and tore her sort of scarlet
I stuffed her, like, and felt her sort of satin.*

Und schließlich anlangt bei:

*I tore her satin felt her stuffed her scarlet
tore out her heart stuff scarred her Satan har*

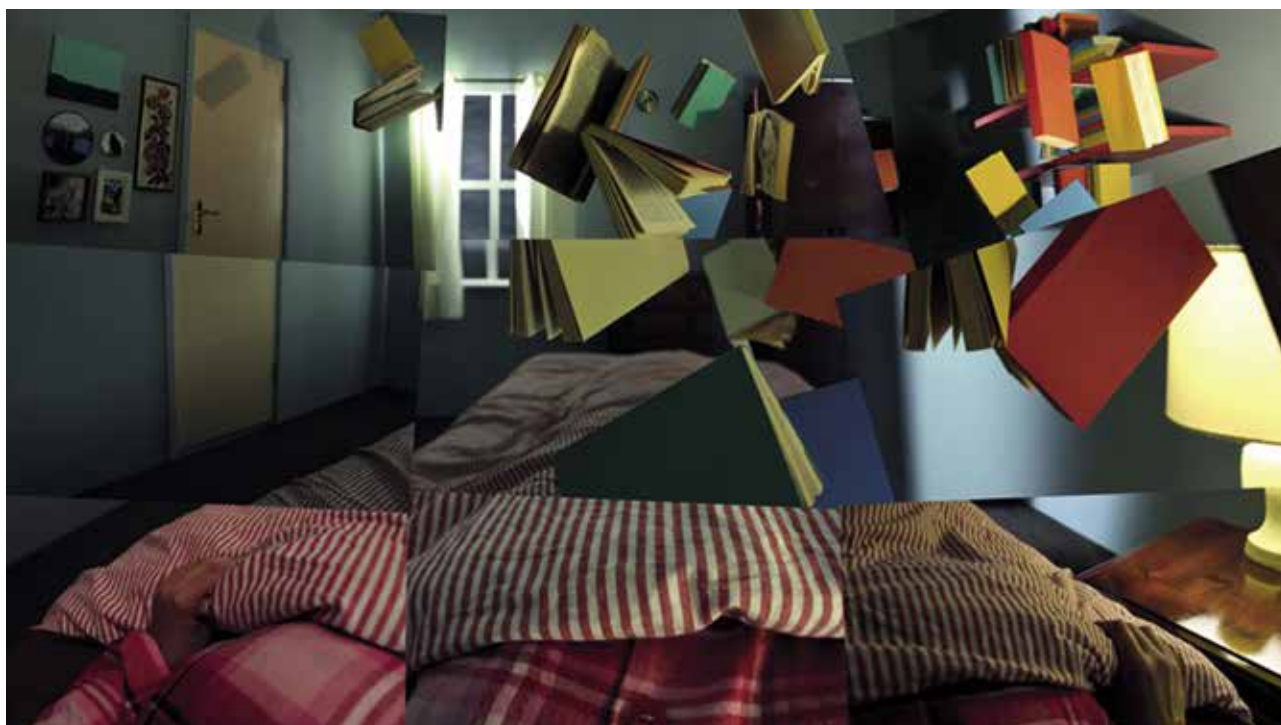
Da erzählt er die Geschichte einer Liebe, die enttäuscht wird. Und was die Enttäuschung mit dem Enttäuschten macht. Wie Liebe zu Verbitterung wird, vielleicht schon immer Hass war. Und so spricht er auch diese Worte. Erwartungsvoll erst, ein wenig unsicher vielleicht, zunehmend hastiger, rasender, schneidend bald, zerstückelt das Schöne, ersetzt durch Hartes und Kaltes. Mit jeder Wiederholung steigert sich die Rage. Brutal wird, was zuvor zärtlich gemeint war. Der im Geheimen liebende Briefschreiber wird zum fischblütigen Rohling. Wie Maden sind nun die Worte des Autors.

Da sind also Maden. Und die Maden waren erst ein scharlachrotes Herz, das gekauft wurde mit der Absicht, Liebe auszudrücken. Doch das scharlachrote Herz zerwimmelt es in Rote-Bohnen-ähnliche Maden, die wie die hasserfüllt ausgestoßenen Worte auseinanderstreben. Ein Gewirr. Da sind Zigaretten, deren noch brennende Spitzen sich im scharlachroten Herzen ausdrücken. Da sind Nadeln, die in das scharlachrote Herz stechen, die Nadeln mit der guten Absicht, das scharlachrote Herz zu flicken. Doch zu spät. Das Herz blutet schon scharlachrot. Und in das Blut als Tinte taucht sich ein Stift und kratzt scharlachblutrot auf Briefpapier drei Kreuze, drei Kreuze, die drei Küsse bedeuten sollten, an dieser Stelle aber bereits den Tod einer Liebe meinen.

Denn da war eine Liebe. Aber sie wurde nie erfüllt. In zweihundertvierundneunzig Schnitten erzählt dieser Film davon. Es ist der fünfzehnte Februar.

On Loop

Aline Helmcke / Guido Naschert



Film des Monats Mai 2015

Informationen zum Film

On Loop

England 2013, 5:00 Min.

Regie: Christine Hooper

Text: Christine Hooper u. Victoria Manifold

Voice-over: Susan Calman

Sound-design: Tom Lock Griffith

Preise: u. a. »New Talent Award« Animated Exeter 2014; Jury Price Schnongs 2014

Four in the morning, crapped out, yawning«
 («Vier Uhr morgens, völlig durch den Wind,
 gähmend») – so beschreibt Christine Hooper
 ihren eigenen Film. Und kürzer ist er kaum in
 Worte zu fassen. *On Loop* greift das Thema der
 Schlaflosigkeit auf und versucht diesen surrea-
 len Zustand in Wort und Bild zu gestalten.

Wer kennt nicht jenen traumschweren Moment, wenn wir aus dem Schlaf gerissen mit müden Augen die Umwelt unseres Bettes erkunden und die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit noch fließend sind. Die britische Filmemacherin

Christine Hooper hat darüber einen Poesiefilm gedreht, der noch eine andere Grenze fragwürdig erscheinen lässt: die zwischen Gedichtverfilmung und Filmgedicht.

Entstanden ist das Kunstwerk am Royal College of Art in London (dort unterrichtet übrigens auch Tim Webb, siehe unseren Film des Monats April). Christine Hooper hat mit *On Loop* vor zwei Jahren ihren Abschluss gemacht. Seitdem ist der Film bereits mehrfach prämiert worden und lief auf renommierten Animationsfestivals, so unter anderem in Annecy, auf dem ASFF, Animated Exeter und dem Cutout Fest.

On Loop versetzt uns in den Betrachterstandpunkt einer im Bett liegenden Frau, nennen wir sie die ›Schlaflose‹, deren Pyjama samt Bettdecke den Vordergrund eines Zimmerausschnitts bildet. Dieser nahtlose Übergang von Bett und Raum ist inzwischen in Poesiefilmen zur Begründung einer surrealen Formsprache geläufig. Die Dekoration des Zimmers folgt einer Traumlogik, die durch eine bunte, hypnotisierende Farbgebung aus Rot- und Grüntönen unterstrichen wird. Für Letzteres wird der Maler David Hockney gelegentlich als Referenz genannt. Hooper selbst gesteht in Interviews außerdem ihre Faszination für die (Musik-)Videos Michel Gondrys: »If you like Michel Gondry's work, hopefully you will like my film! His work is a big influence on me; from how he tells narratives through nonconventional formats, to his use of colour and his playful tone.« Zu dieser spielerischen Erzählform gehört auch der unklare Status der Dinge. In der Sprache Sigmund Freuds handelt es sich hier um mit unbewusster Bedeutung aufgeladene ›Tagesreste‹ der Schlaflosen, die aber trotzdem als räumliche Gegenstände weitgehend motiviert bleiben. Andere Elemente fungieren hingegen eher als ›Trigger‹ von Ängsten (der Mann mit der Maske etwa oder die weibliche Autoritätsperson, die mit ihrem Urteil »Interesting!« die Schlaflose stresst). In dieser magischen Halbschlafwelt sind die Grenzen von Innen und Außen bedrohlich instabil.

Zur Traumlogik des Films passend wurde für das Voice-over die Schauspielerin und Comedian Susan Calman ausgesucht, die mit ihrem schottischen Akzent sehr zur Stimmung des Films beiträgt. Dazu Hooper: »The most challenging part is combing the picture and the sound so they work together to tell the narrative, not one just illustrating the other. This was one of the biggest challenges when making *On Loop* – I wanted the visual and the voice over to be inseparable.« In der Tat kann man sagen: Text und visuelle Information ergänzen sich, statt sich gegenseitig ihren Zauber zu nehmen.

Alles beginnt im Dunkeln. Wir sind in die Position der Aufwachenden versetzt. Sie schlägt die Augen auf und – noch bevor sie ihre Umgebung klar wahrzunehmen beginnt – spricht sie einen Vorwurf aus: »You made me break my paper weight.« An wen ist er wohl gerichtet? Der vorige Tag war offenbar kein angenehmer. Während die Umgebung zunehmend aus der Unschärfe und Dunkelheit hervortritt (mit »what's that noise?« schaltet die Hauptprotagonistin die Nachttischlampe an, 1:06 Min.) und den Blick auf das Schlafzimmer freigibt, wird die Irrationalität der Gedanken-Loops (»Will tell him how I feel tomorrow ... but maybe

now«), Überlegungen (»Could have a green tee but don't wanna wee«) und wiederkehrenden Befürchtungen (»Did I turn the cooker off? I must have turned the cooker off!«) der Schlaflosen deutlich. Die latente Beunruhigung und die Mühe, mitten in der Nacht einen klaren Gedanken zu fassen, wird auf der Textebene über Wortspiele gelöst: »What did she mean? Was it mean what she meant?« (ab 1:11 Min.). Diese quasi nach psychoanalytischen Vorgaben gestaltete Sprache wirft die Frage auf, ob wir es hier ausschließlich mit einem Angsttraum zu tun haben oder es auch Elemente der Wunscherfüllung gibt? Und welche Bedeutung mag wohl der sexuellen Störung durch die Nachbarn zukommen (»next door's sex noise«)?

Das aus Realfilm und Stop-Motion gemischte Filmbild ist zum großen Teil verfremdet und setzt sich aus bis zu neun einzelnen Fragmenten zusammen. Der Zustand verzerrter Wahrnehmung wird also über ein mehrfaches Spiel mit der Fragmentierung wiedergegeben, welche die gleiche Einstellung in collagehaft zusammengefügt Einzelteilen zeigt. Sowie sich die Gedanken verselbständigen, verselbständigen sich mit Hilfe der Stop-Motion Technik die Gegenstände im Raum und führen zusammen mit den störenden Geräuschen der Nachbarn zu einem Crescendo, in dem sich der Monolog der Protagonistin bis zur Sinnlosigkeit steigert (3:30 Min.). Erst das Klingeln des Weckers holt sie ins Hier und Jetzt zurück. Vieles ist trügerisch in diesem Film. Auch die Gestaltung seines Endes. Scheinbar schließt er im Schwarz geschlossener Augen. Mit denselben Worten, mit denen sie aufgewacht war, findet die Sprecherin zum Schlaf zurück: »You made me brake my paper weight.« Doch nach dem Abspann taucht erneut ein Hund auf, den wir schon aus einer früheren Szene kennen. Und es fragt sich, welche Rolle wohl die Tiere in diesem Traumszenario spielen. Der Hund, der auf die Protagonistin liebevoll zuläuft, und die Katze auf dem Handydisplay, die gleich dreimal in den Abgrund springt.

On Loop ist ein Poesiefilm, aber keine Gedichtverfilmung im engeren Sinn. Ein Grenzfall, der im Poetryfilm-Genre öfter vorkommt. Hoopers Film zielt auf die Schaffung einer eigenen Filmprosa, die sich mit ihrer Traumlogik und dem weitgehenden Verzicht auf Handlung und lineares Erzählen dem Bilder- und Bewusstseinsstrom der lyrischen Wortsprache annähert. Die Filmemacherin war in diesem Fall selbst maßgeblich an der Entstehung des lyrischen Textes beteiligt. Die Frage, ob dieser auch als Gedicht ohne den Rahmen des Films bestehen würde, scheint hier ebenso zweitrangig wie bei einem gelungenen Songtext. *On Loop* ist ein Filmpoem.

The Polish Language

Aline Helmcke / Guido Naschert



Film des Monats Juni 2015

Informationen zum Film

The Polish Language

Irland 2009, 8:22 Min.

Regie: Alice Lyons u. Orla Mc Hardy

Text: Alice Lyons

Produzent: Steve Woods

Sound u. Musik: Justin Spooner

Preise: u. a. ›Beste Animation‹ Galway Film Fleadh 2009; ›Beste Animation‹ Kerry Film Festival 2010; ›Besondere Erwähnung‹ beim Corto International Film Festival Mexiko 2010; Nominierung in der Kategorie ›Beste Animation‹ bei den Irish Film & Television Awards 2010

Dieser Poesiefilm ist eine Hommage an die subversive Kraft der Literatur. Er erinnert an den Teil der polnischen Lyrik des 20. Jahrhunderts, die nur illegal gedruckt und heimlich gelesen werden konnte. In *The Polish Language* nähern sich Alice Lyons und Orla Mc Hardy dem Thema über die Materialität von Sprache und Schrift.

Alles begann in der Hauptsynagoge von Krakau. Ihre besondere Akustik ließ die Dichterin Alice Lyons auf ein Pärchen aufmerksam werden, das sich in einer gedämpften, zischen- und konsonantenreichen Sprache miteinander unterhielt. Dieser auditive Moment war so stark und eindrucksvoll, dass er zum eigentlichen Ausgangspunkt des Films *The Polish Language* wurde. Und das, obschon das gleichnamige Gedicht, welches dem Film zugrunde liegt, bereits einige Jahre zuvor entstanden war.

Alice Lyons gehört zu den Autorinnen, die nach neuen medialen Möglichkeiten und Kontexten für (ihre) Lyrik suchen. Die 1960 in Paterson New Jersey geborene Dichterin stammt aus einer irisch-amerikanischen Familie und wuchs in den USA auf, wo sie Europäische Ideengeschichte, Soziolinguistik und Kunst studierte. Ihre Liebe zur Poesie entdeckte sie in den 1970er Jahren in den Lyrikkursen von William Meredith's (1919–2007). Später unterrichtete sie selbst englische Literatur und Sprache sowie Kunst und Design, ehe sie 1998 nach Irland zog. Seitdem widmet sie sich der Schriftstellerei und arbeitet als Kuratorin und Dozentin. Der polnischen Kultur fühlt sie sich seit langer Zeit verbunden.

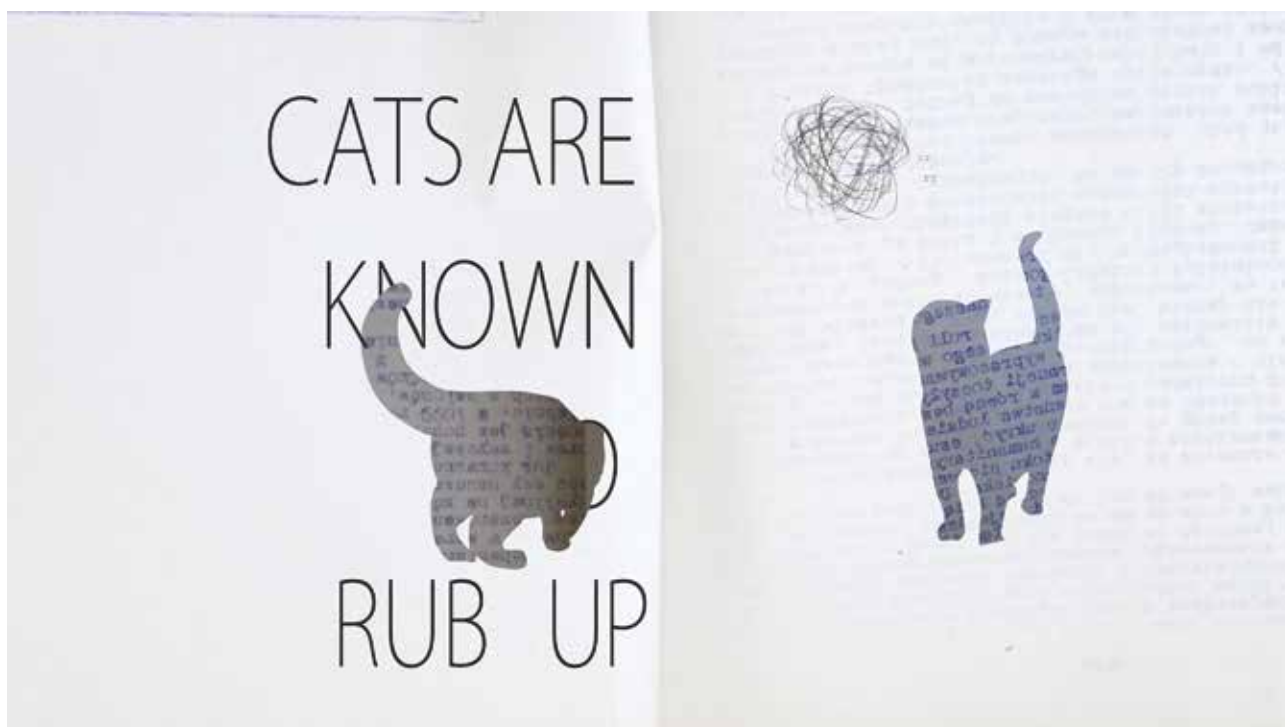
Was sie unter einem Poesiefilm versteht, hat Lyons einmal folgendermaßen zusammengefasst: »Films can be a variant of a poetry reading. They can capture the rhythm and sound of words; they can, of course, give the poem a visual dimension. I loved the idea of using film to extend a poem, not illustrate it.« Genau diese Erweiterung ihres Gedichts *The Polish Language* ist auch im Film zu beobachten, der es keineswegs bloß auf die visuelle Adaption ihres eigenen Textes abgesehen hat. Vielmehr werden von Beginn an weitere Gedichte als Voice-over über das Bild gelegt, die zum melancholisch-nostalgischen Eindruck beitragen und dem Film einen geschichtlichen Tiefenraum eröffnen. Man hört knisternde Aufnahmen von Tadeusz Różewicz (1921–2014), Zbigniew Herbert (1924–1998) und der Krakauer Dichterin Wisława Szymborska (1923–2012), die zu den bedeutendsten Stimmen

ihrer Generation zählen. Alice Lyons erläutert: »I chose to work with Szymborska, Różewicz and Herbert readings in the soundtrack as they are part of the postwar Polish group of poets who were on our minds in the making of the film.«

Ein zentraler Aspekt bei der Filmgestaltung war die Suche nach den richtigen Schrifttypen, deren Abfolge den Film strukturieren. Lyons/Mc Hardy haben vor allem modernistische Fonts gewählt, die an die Typographie und Ästhetik der polnischen Plakatschule und Animation der 1980er Jahre erinnern. Daneben verleiht die Vielfalt der Medien und Materialien dem Film seine visuelle Spannung. Von der Handschrift, dem Manuskript und der Schreibmaschine bis zur Druckerpresse verfolgen wir Stationen des Publizierens und sehen, wie sich der Text durch Stempeldrucke, Collagen und Scherenschnitte, über Pergamentpapier, Handzeichnungen und Geheimschriften, ja sogar Häuserwände und Beton fortsetzt.

Diese einander in ungewöhnlicher Weise abwechselnden Materialien evozieren eine ganze Welt des klandestinen Schreibens, das in der polnischen Literatur eine lange Tradition hat. Der Widerstandskämpfer und Agent Jan Karski (1914–2000) bemerkt in seinen Erinnerungen an die polnische Untergrundarbeit während des 2. Weltkriegs: »Vor dem Krieg hatte ich keine Vorstellung, was für eine ungeheure Wirkung Dichtung auf ein Volk haben kann, das für ein Ideal kämpft. Keine Untergrundzeitung erschien ohne Gedicht. [...] Die Untergrundpresse war nicht nur ein politisches und militärisches Sprachrohr, sondern auch ein Medium für Kultur und Religion.« (*Mein Bericht an die Welt. Geschichte eines Staates im Untergrund*. München 2011, S. 386) Die drei im Film zu hörenden Schriftsteller sind in diesem Erfahrungsraum aufgewachsen, dessen harte Realität in einer kurzen Diasequenz angedeutet wird.

The Polish Language ist als Gedicht und Film den Autorinnen und Autoren gewidmet, die nur unter schwierigen Bedingungen künstlerisch am Leben bleiben konnten. Der Poesiefilm von Alice Lyons und Orla Mc Hardy ist daher weit mehr als eine Gedichtverfilmung. Er lässt etwas von der beklemmenden Atmosphäre der Unterdrückung erahnen und erinnert an den Überlebenswillen der Betroffenen.

Still aus *The Polish Language*

»The Poetryfilm is a democratic tool because it gives all people (also children and illiterate grown up) an easy way to express themselves and participate in the public debate.«

-Birgit Hatlehol-

The Polish Language

If language could shrug shoulders,
raise eyebrows or turn palms up
you might have a tiny idea.

A poultice of sliced onions on the throat
may help you speak it.

Cats are known to rub up against its sibilance.

Crush a cherry and a beet to arrive at its colour:
czerwony.
If that fails to convince, make a soup.

To make an effigy you'd need a lot of concrete
(more than you think)
a stork, some amber, honey from bees that live near rape
a quantity of shirts freely removed from the backs
of anyone you meet and a great deal of wood
from a primeval forest.

When you are fed up with the world
STOP
and just listen.

As a matter of fact
in this sonorous, consonant tongue
my art was revived.

My Polish brothers and sisters in art
(the ones who survived)
robbed of flint
you made fire
out of evil
you wrote live.

[2002]

Alice Lyons

Die polnische Sprache

Wenn die Sprache mit den Achseln zucken,
die Brauen hochziehen oder die Handflächen nach oben drehen könnte,
würdest du eine ungefähre Vorstellung davon bekommen.

Etwas Brei kleingeschnittener Zwiebeln in der Kehle
kann dir helfen, es auszusprechen.

Katzen reiben sich bekanntlich an ihrem Zischen.

Zerdrücke eine Kirsche und Rote Bete um ihren Farbton zu treffen:
czerwony.
Wenn das nicht überzeugt, koche eine Suppe daraus.

Um ein Bild davon zu machen, bräuchtest du viel Beton
(mehr als du denkst),
einen Storch, etwas Bernstein, Honig von Bienen, die am Raps leben,
eine Menge Hemden, ausgezogen vom Rücken
aller, denen du begegnest, und jede Menge
Urwaldholz.

Wenn Du der Welt überdrüssig bist
STOP
und lausche.

Tatsächlich wurde meine Kunst
in dieser volltönenden, konsonantenreichen Aussprache
wiederbelebt.

Meinen polnischen Brüdern und Schwestern in der Kunst
(denen, die überlebten)
der Zündhölzer beraubt
habt ihr Feuer gemacht
aus dem Übel
Leben geschrieben.

Übers. A. Helmcke/G. Naschert

Der längste Kuss

Moritz Gause



Film des Monats Juli 2015

Informationen zum Film

Der längste Kuss

Ö 2014, 4:31 Min.

Regie u. Darsteller: Hubert Sielecki

Text: Gerhard Rühm

Voice-over: Monika Lichtenfeld u. Gerhard Rühm

Mitwirkende: Maria Temnitschka u. Praved Krishnapilla

In seinem Film *Der längste Kuss* fragt Hubert Sielecki mit Gerhard Rühm nach dem Sinn spektakulärer Rekordversuche, der Einheit von Sprecher und Stimme und danach, was eigentlich ein Kuss ist.

Die 90er Jahre werden mir immer als das Jahrzehnt der Guinness-World-Records in Erinnerung bleiben. Klar, in den 90ern gab es auch Suzanne Vega, den Wu-Tang-Clan und

Sammelbilder von Ayrton Senna zum Tauschen. Aber jene Rekordjagden haben meine Wahrnehmung der 90er, meine retrospektive Wahrnehmung, stärker geprägt. Die Rekordjagd hat seitdem für mich einen aufmerksamkeitsheischenden, schmierigen Beigeschmack, wird immer mit den billig glitzernden Papp-Einbänden der großformatigen Rekordbücher verbunden bleiben, die bei meinen Klassenkameraden und mir hoch im Kurs standen. Mit der Zeit sind mir Rekorde per se suspekt geworden; die größte Tomate, der längste Fin-

gernagel, die längsten Fingernägel, der höchste Sprung von einer Rampe aus Raviolidosen und was da Rekorde mehr sein mögen. Die Dekontextualisierung, die der Rekordversuch im Bereich alltäglicher Handlungen vornimmt, geht unter im Getöse der Vermarktung; die eigentliche Handlung, sei es das Stricken des größten Pullovers oder die längste Angelpartie ohne Schlafen und Defäkieren, verschwindet hinter Personalisierung, Eventisierung oder der Dienstbarmachung des Rekordversuchs für einen Zweck, der der rekordfähig gemachten Alltagshandlung häufig vollkommen fremd ist. Eine Dekontextualisierung wird also vorgenommen, aber in den seltensten Fällen eine solche, die uns über zweckfremde (emotive, ästhetische) Qualitäten alltäglicher Handlung nachdenken lässt.

Hubert Sieleckis Film *Der längste Kuss* ist eine große Dekontextualisierungsmaschine. Sielecki verwendet für seinen Film eine Partitur von Gerhard Rühm, die dieser und Monika Lichtenfeld eingesprochen haben. Rühms Partitur basiert auf einer Pressemeldung, die den Rekordversuch für den weltweit längsten Kuss zum Thema hat. In seiner Partitur arbeitet Rühm mit zum Ende hin sich beständig steigern den Wort- bzw. Wortgruppenwiederholungen, analog zur stimmlichen Darstellung im gleichnamigen Poesiefilm. Die der Partitur zugrunde liegende Repetitionsfigur hat eine enorme Verfremdung des Textmaterials zur Folge. Diese lenkt die Aufmerksamkeit sowohl auf die sachliche Lexik und den pseudowissenschaftlichen Duktus der Pressemeldung, als auch auf die klanglichen Qualitäten des Sprachmaterials.

In der (bildlichen) Ersetzung Lichtenfelds und Rühms durch ausnahmslos von Sielecki gespieltes Spitals-Personal, dessen Vertreter für die Stimmen jener stehen, setzt Sielecki die zweite Verfremdung ins Werk. Dieses sozusagen pantomimische Verfahren im Stile eines ›Playback‹ verwendet Sielecki häufiger; beispielsweise in den Filmen *der kurator** und *der minister*** – mit dem Unterschied, dass es in diesen Filmen nur einen (jeweils von Sielecki gespielten) Darsteller gibt, nicht wie in *Der längste Kuss* mit zunehmender Wiederholungsintensität zu Anfang zwei, zum Ende acht. Rühms Partitur, die nur von zwei Stimmen, einer weiblichen und einer männlichen, gesprochen wird, faltet sich im Film sozusagen auf, aus zwei Stimmen erwachsen nach und nach acht Sprecher – vier ›weiblich‹, vier ›männlich‹ kostümierte. Dies verstärkt die Dissoziation von visuellem Sprecher und auditiver Stimme erheblich. Jene Dissoziation hat einen paradoxen

Effekt: durch die mangelnde Verknüpfung von Gehörtem und Gesehenem, oder, besser gesagt, durch den Zweifel an der Einheit jener, wird die Aufmerksamkeit einerseits stärker auf Habitus, Gestik etc. des bzw. der scheinbar Sprechenden gelenkt, andererseits aber auch auf den Zweifel am Text, auf dessen klangliche Qualitäten und so fort, es konstituiert sich ein Zustand des Schwankens zwischen Bedeutung, Klang und Bild, und diese können nicht endgültig integriert werden. Der Zuschauer und Hörer bleibt im Modus des Zweifels gefangen und realisiert die visuellen und klanglichen Elemente nicht als Einheit, sondern als einzelne Elemente, zwischen denen die Aufmerksamkeit schwankt, ohne dem einen gegen das andere Gültigkeit zusprechen zu können.

Die Absurdität des Rekordversuchs, insbesondere der einem Kuss unangemessene medizinische Slang und schließlich auch die jenem vollkommen unangemessene Instrumentalisierung des Rekordversuchs durch einen Apothekerverband werden durch die Darstellung der Sprecher, durch medizinisches Personal zusätzlich konterkariert. Ein großartiger Einfall Sieleckis, der die stark konzeptuelle Anlage sowohl der Partitur als auch des ›Playback‹-Films um eine überaus unterhaltsame humoristische Komponente bereichert. Mittlerweile hat Sielecki nach einem Konzept von Gerhard Rühm einen weiteren Film hergestellt – *Der längste Kuss – Version 1* von Gerhard Rühm.*** Dieser unternimmt lediglich eine graphische Darstellung der Patterns der Partitur. In dieser Reduziertheit sicherlich auch ein reizvoller Zugang zur sprachlich-musikalischen Konzeption der Partitur. Aber längst nicht so anregend, wie acht ältere Krankenhausmitarbeiter, die mit gewichtiger Gestik über den Bakterien austausch während eines Kusses dozieren.

* Siehe Hubert Sielecki: *der kurator*. Ö 2011.

** Siehe Hubert Sielecki: *der minister*. Ö 2011.

*** Siehe Hubert Sielecki/Gerhard Rühm: *Der längste Kuss – Version 1*.

The Sonnet Project / Sonnet No. 50

Aline Helmcke/Guido Naschert



Film des Monats August 2015

Informationen zum Film

Sonnet 50

USA 2013, 1:32 Min.

Regie: Nicholas Biagetti

Text: William Shakespeare (1564–1616)

Schauspieler:in u. Voice-over: Cristina Lippolis

Drehort: John F. Kennedy International Airport, Queens

Produzent: Ross Williams / New York Shakespeare Exchange (NYSX)

Website: sonnetprojectnyc.com

Eines der umfangreichsten Poesiefilm-Projekte unserer Tage, das New Yorker *The Sonnet Project*, bringt Shakespeare auf das Smartphone. Nach dem Prinzip ›154 Gedichte – 154 Orte – 154 Schauspieler‹ werden seit 2013 alle Sonette des Klassikers auf der Bühne des New Yorker Alltags szenisch neu interpretiert. Hier ein Beispiel.

Shakespeare auf dem Smartphone – das gibt es schon in verschiedenen Varianten. Was die New Yorker Theatergesellschaft *NY Shakespeare Exchange (NYSX)* jedoch seit zwei Jahren unternimmt, geht weit darüber hinaus: Die gesamten 154 Shakespeare-Sonette werden an ebenso vielen Orten im Zentrum New Yorks von ebenso vielen Schauspielern gelesen und szenisch dargestellt. Jeder Clip von anderthalb bis drei Minuten Länge soll ein weltweites Publikum dazu einladen, die klassischen Texte neu wahrzunehmen.

Es gehört zum Programm der *NYSX*, Shakespeare auf verschiedenste Weise in die Gegenwart zu holen und radikal zeitgenössische Anknüpfungspunkte für das Verständnis seiner Literatur anzubieten. Ross Williams, der künstlerische Leiter des Projekts, meint: »We're always looking for new ways to reach audiences that go beyond the restrictions of a live performance in a small theater.« Billy Magnussen, einer der beteiligten Regisseure, fügt gegenüber der *New York Times* hinzu: »It brings Shakespeare to people who might not be in touch with it, and we can use social media like Twitter and Instagram to spread the word.« In der Tat wurde auf die Einbettung des Projekts in das Umfeld der sozialen Medien ein besonderes Augenmerk gelegt. Ein Großteil der über Crowdfunding und Spenden eingeworbenen Projektmittel diente zur Ausarbeitung von Website und App. Zu Beginn standen annähernd 30.000 \$ zur Verfügung. Schauspielergagen werden hingegen nicht gezahlt. Auch die Regisseure arbeiten auf eigene Kosten.

Bevor die Zuschauer auf der Website oder der Smartphone-App die Filme sehen können, sind sie zunächst dazu angehalten, die Shakespeareschen Texte zu lesen und sich genauer zu informieren. Neben Textwiedergabe und Informationen zum Filmteam erhalten sie kurze ›Textanalysen‹ und Hintergrundinformationen zu den Drehorten und Schauspielern. Mit der App kann man darüber hinaus literarische Exkursionen durch New York unternehmen.

Interessierte Filmemacher bewarben sich über ein Formular, in welchem sie neben einem Exposé ihre technischen Voraussetzungen darlegten. Ihnen wurden Schauspieler und Textcoaches zu Seite gestellt, die vor allem bei der Rezitation behilflich waren und dafür sorgten, dass die Shakespeare-Intonation nicht verloren ging. Der professionelle Umgang mit dem Text ist den Produzenten wichtig, da das Projekt dazu gedacht ist, Schüler und Studenten bei der genauen Lektüre und zum eigenen Filmemachen anzuleiten.

Dass die *NYSX* Gedichte gewählt hat, anstatt kleinere Szenen aus Shakespeares Dramenwerk zu verfilmen, liegt an der Affinität von Gedicht und Kurzfilm. Das Sonett eignet sich durch seine gedrängte Form besonders für das Clip-Format. Eigentlich sollten diese Clips zu Shakespeares 450. Geburtstag am 23. April 2014 bereits vorliegen. Die Beiträge wandelten sich jedoch im Laufe der Zeit von einfachen Rezitationsdarbietungen zu anspruchsvolleren Poesiefilmen. Das Filmemachen wird also noch eine Weile andauern.

An dieser Stelle können wir nur ein Beispiel präsentieren. Es sei gleich hinzugefügt, dass nicht jeder der Filme visuell zu überzeugen vermag. Von der komödiantischen Variante bis zum nächtlichen Drama, von der Handkamera bis zur Digitalbearbeitung kann man allerdings eine große Bandbreite von visuellen Adaptionen finden. Die musikalische Untermalung vereint Stilrichtungen von Klassik bis Hip-Hop. Einige Filme sind wie für ein Kinopublikum gestaltet, andere haben eher den literarisch Interessierten im Blick. Keiner der Filme neigt dazu, die Texte zu illustrieren, sondern jeder versucht einen zentralen Bedeutungsaspekt in die Gegenwart zu holen. Topographisch führt uns *The Sonnet Project* zum 9/11-Monument oder dem Gebäude der Vereinten Nationen, in die Parks, über die Brücke bis in die Bibliotheken und die Bars. Die Anknüpfungspunkte dafür liegen teils mehr auf der inhaltlichen Ebene, teils sind es sprachliche Besonderheiten des Textes, die dann zur Auswahl eines bestimmten Ortes oder der Rollenwahl des Schauspielers-Rezitatoren geführt haben. So entsteht ein dem Poesiefilm eigenes ästhetisches Spiel: Der Betrachter ist aufgefordert, die intermedialen Resonanzen zwischen lyrischem Text und Film aufzufinden.

In unserem stillen und knappen Beispiel zum Sonett Nr. 50 hat Regisseur Nicholas Biagetti vor allem die Stimmung des Gedichts zu treffen versucht und mit der Inszenierung einer jungen schwangeren Frau, die am Ende des Films in Tränen ausbricht, ein Skript aufgerufen, das in wenigen Einstellungen und unter Zuhilfenahme des Shakespeareschen Textes eine eigene Geschichte erzählt. Shakespeares Ritt auf dem Pferd wird zur ungewissen Einfahrt in den John F. Kennedy Airport umgedeutet. Vor allem der sentenzenartige Schlussvers »My grief lies onward, and my joy behind« funktioniert dabei als tragende Pointe, die Film und Text verbindet.

The Sonnet Project lässt aufmerken. In diesem modellhaften Experiment nutzt eine Theatergruppe den Poesiefilm, um das Theater zu den Menschen zu bringen, statt im Bühnenraum auf sie zu warten. Doch bietet das Medium nicht nur die Chance zu einer theatralischen Intervention in den öffentlichen Handlungsraum, sondern ebenso zu einer interaktiven und multi-

medialen Kooperation mit dem Publikum. Es ist erstaunlich, in welcher Größenordnung derartige Projekte bereits realisiert werden können, wenn die nötige Crowdfunding-Kompetenz vorhanden ist. Das Modell wartet auch bei uns nur auf die richtige Produktions- und Förderkonstellation. Technisch ist längst alles möglich.

Sonnet 50

How heavy do I journey on the way,
 When what I seek – my weary travel's end –
 Doth teach that ease and that repose to say
 'Thus far the miles are measured from my friend.'
 The beast that bears me, tired with my woe,
 Plods dully on to bear that weight in me,
 As if by some instinct the wretch did know
 His rider lov'd not speed, being made from thee.
 The bloody spur cannot provoke him on
 That sometimes anger thrusts into his hide,
 Which heavily he answers with a groan
 More sharp to me than spurring to his side;
 For that same groan doth put this in my mind:
 My grief lies onward and my joy behind.

William Shakespeare

Sonett 50

Wie mühsam schlepp' ich mich von Ort zu Ort,
 Wenn meiner Reise Ziel, das sonst mich triebe
 Zu eilen, jetzt mir zuruft immerfort:
 »So fern weilst Du nun schon von Deiner Liebe!«
 Mein Reitthier kommt nur langsam von der Stelle,
 Als trüg' es mit mir meines Grames Bürde
 Und fühlte durch Instinkt, daß eine Schnelle
 Die mich von Dir entfernt, nicht freuen würde.
 Selbst durch den blutigen Sporn läßt sich' nicht stören,
 Womit mein Unmuth dann und wann es schlägt,
 Als Antwort muß ich traurig Stöhnen hören,
 Das tiefer mich als es mein Sporn bewegt,
 Denn in's Gedächtniß ruft es mir zurück:
 Mein Gram liegt vor mir, hinter mir mein Glück.

Übers. F. Bodenstedt

»The reason I use the word ›poetry‹ is to set it off against the ›film novel‹, which is represented by the entertainment film, or the reportage which is represented by the documentary.

Where I would consider the entertainment film as ›novel‹, I would describe the exploration into the realm of mood, the lyrical sensation as ›poetry‹. I would call all experimental films ›film poetry‹.«

-Hans Richter-

Anna Blume

Aline Helmcke/Guido Naschert



Film des Monats September 2015

Informationen zum Film

Anna Blume

D / Bulgarien 2009, 9:35 Min.

Regie u. Animation: Ebele Okoye u. Vessela Dantcheva

Gedicht (1919) u. Voice-over (1932): Kurt Schwitters (1887–1948)

Preise: u. a. »Ritter-Sport-Preis« beim ZEBRA Poetry Film Festival 2010

Ein Liebesgedicht an eine Frau, gleichzeitig der Versuch, das Besondere der Geliebten zu beschreiben. In ihrem Poesiefilm *Anna Blume* (2009) schließen sich Ebele Okoye und Vessela Dantcheva an die Vorgaben Kurt Schwitters an – radikal subjektiv, versteht sich!

Ganz in dadaistischer Manier konstruiert Kurt Schwitters in seinem Gedicht *An Anna Blume* aus dem Jahr 1919 starke Bilder, um sie gleich darauf zu brechen oder gar ad absurdum zu führen. Der Versuch, beim Lesen die Geliebte vor dem inneren Auge erstehen zu lassen, wird jeden in arge Schwierigkeiten bringen. Hier knüpft der Animationfilm *Anna Blume* (2009) an. Der Kurzfilm wurde mit den finanziellen Mitteln der Robert Bosch Stiftung und des Bulgarischen National Film Centre produziert. Er lief seitdem auf mehr als achtzig Festivals und hat zahlreiche Festivalpreise gewonnen.

Ebele Okoye und Vessela Dantcheva erliegen nicht der Versuchung, ein klar umrissenes Portrait der Anna Blume zu zeichnen. Vielmehr ist es das ausufernde Verlangen des Liebenden, »die Wollust und das Bedürfnis nach Vereinnahmung im Gewand der Liebe«, die hier visualisiert werden.* Wie die Gedichtvorlage so evoziert auch der Film starke Bilder, spinnt irrealer Beziehungen und wirkt befremdlich und verfremdend bis zum Schluss.

Zunächst wird nicht die Angebetete eingeführt, sondern die Präsenz des Sprechers etabliert: Zigarettenqualm drängt sich schon in den Vorspann. Dann ist das Schreiben eines Stiftes auf Papier zu hören, gleich darauf Kurt Schwitters Stimme in einer Aufnahme aus dem Jahr 1932, der den ersten Teil des Gedichts rezitiert. Die Präsenz des Verfassers wird durch die Tonebene fast körperlich spürbar, während auf der visuellen Ebene der Zigarettenqualm den Blick zur stark stilisierten schwarz-weißen Szenerie der ersten Einstellung führt.

Es entwickelt sich im folgenden ein spannungsreiches Beziehungsgeflecht sowohl zwischen dem Wortlaut des Gedichts und der visuellen Gestaltung des Films, als auch zwischen der Etablierung der visuellen Motive und deren Verwandlungen über die gesamte Dauer des Films. Das von Schwitters rezitierte Gedicht dient als Voice-over – allerdings wird es durch lange Pausen unterbrochen, in denen das Visuelle im Vordergrund steht. So wird dem Bild genug Raum gegeben, seine ganz eigenen erzählerischen Qualitäten zu entfalten. Beschreibungen, die

im Text auftauchen, finden sich in vielfältiger Weise im Film wieder, etwa wenn Anna auf Händen geht (»Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst auf die Hände auf den Händen wanderst du«), sich ein schwarzer Vogel aus ihren Haaren löst (»Anna Blume hat ein Vogel«) oder sie ein grünes Ungeheuer anfaucht. Die Elemente werden aber überwiegend gerade nicht dann sichtbar, wenn sie hörbar sind und umgekehrt.

Die Mittel der Animation setzen Okoye und Dantcheva ganz bewusst ein. Was die Erschaffung der Bildwelt mit ihren belebten Gegenständen und seltsamen Kreaturen angeht, so ist das augenfällig. Ein weiterer Aspekt sind die fließenden Übergänge von einer Einstellung zur anderen, die die Dramaturgie des Films bestimmen. Die kaum texturierten Farben und Formen, in denen die Szenerie gestaltet ist, erlauben es, das Dargestellte beständig neu zu definieren. Der Betrachter wird so in die Irre geführt, überrascht und in ungeahnte Kontexte entführt.

Anna Blume entwickelt mit seinen surreal anmutenden Bildwelten eine ganz eigene Poetik. Hauptprotagonist ist zunächst eine Kreatur, die sich aus dem Lippenstiftabdruck einer Kaffeetasse löst. Von einem schwarzen Hut verfolgt, flieht sie in die Stadt, macht sich selbständig, verschlingt gierig rote Dinge aus der sonst schwarz-weißen Welt um sich, wächst und mutiert dabei beständig. Zuletzt wird sie vom Hut eingeholt und gebissen. Das mittlerweile riesige Wesen platzt und überschwemmt die Stadt, bis sich die gesamte Bildfläche mit Rot füllt, aus der sich endlich die unschuldige Figur Annas im roten Kleid löst – nachdem nahezu zwei Drittel des Films vergangen sind (5:08)! Bereits vorher werden allerdings Hinweise gestreut, die Anna als Protagonistin einführen: zuerst der rote Lippenstiftabdruck am Rand der Kaffeetasse (0:48). In der zweiten Minute taucht im Hintergrund ihr Gesicht als Wandmalerei auf (2:04), dann erscheint sie als sirenenhafte Moderatorin auf einer Wand von Fernsehmonitoren, die die lechzenden Zuschauer vor einem Fernsehgeschäft betört (2:51).

Zuletzt löst Anna sich auf. Sie wird von einem der Buchstaben gebissen, die sie umzingeln: A-N-N-A. Aus der Bisswunde strömen weitere Buchstaben (7:00). Anna wird zu dem, was sie ist: zur Fiktion des Dichters. Die Buchstaben verlieren sich im Schwarz des Bildes – nein, im Schwarz der Tinte!

Denn nun löst sich ein Tintenfass aus der Einstellung, die uns in den Raum zurückbringt, mit dem der Film begann: Der Brief »An Anna

Blume« liegt auf dem Tisch. Er ist fertig geschrieben.

* Siehe die Filmpräsentation auf der Webseite der Robert-Bosch-Stiftung mit weiteren Informationen.

The Man with the Beautiful Eyes

Catalina Giraldo Vélez



Film des Monats Oktober 2015

Informationen zum Film

The Man with the Beautiful Eyes

GB 1999, 5:41 Min.

Regie: Jonathan Hodgson.

Gedicht: Charles Bukowski (1920–1994)

Illustration: Jonny Hannah

Produktion: Jonathan Bairstow

Preise: u. a. »Bester animierter Kurzfilm« des BAFTA 2000, Hauptpreis »Bester Animationsfilm« auf dem Filmfest Dresden 2000

Wie langweilig das Erwachsenenleben sein kann! In *The Man with the Beautiful Eyes* (1999) von Jonathan Hodgson spricht eine ermüdete Stimme von den Abenteuern der Kindheit, in denen die Welt noch perfekt schien. Der Film basiert auf einem Gedicht von Charles Bukowski.

Von dem Bild, das auf der Leinwand läuft, fühle ich mich angezogen. Ich kann es nicht lassen, es zu betrachten, der

Kraft der Linien zu folgen, der Vibration der Farben, den einfachen Formen, die sich fließend und frei verwandeln, um zu neuen Einstellungen und Bildern zu führen. Gleichzeitig, das Bild vorwegnehmend oder ergänzend, verführt mich eine Stimme. Sie klingt etwas ermüdet, aber ich lasse gerne zu, dass sie mir die Kindheitsgeschichte erzählt, die Bukowski 1992 als narratives Gedicht und sicherlich autobiografisch aufgeschrieben hat.

An *The Man with the Beautiful Eyes* fällt auf, dass die Geschichte aus einer Kinderperspektive erzählt wird; aus der Sicht einer Gruppe von Kindern, die voller Neugier, Ängsten und Fantasien sind. Die organischen Linien, die bebenden Texturen, die farbigen Formen und der freie Strich der Animation können als Übersetzung dieser Perspektive verstanden werden. Auch die starke Tendenz, die Einstellungen in hohem oder niedrigem Winkel zu zeigen, sind ein Mittel, mit dem wir uns daran erinnern können, wie die Welt aus kindlicher Sicht aussah, als man noch kaum einen Meter groß war, oder im Gegenteil: wie wenn man seinen Kopf nach unten neigt, um auf die Kleineren herunterzuschauen, so wie die Eltern die Kinder beobachten.

The Man with the Beautiful Eyes besitzt eine Struktur, in der Bild und Text die Geschichte gleichsam Hand in Hand erzählen. Die typografischen Spielereien sind hingegen visuelle Strategien, welche die bildliche Narration ergänzen und bereichern, indem sie zusätzlich einige wichtige Elemente hervorheben: den Goldfisch, den Glanz der Augen, den Verlauf der Zeit sowie punktuelle verbale Ausdrücke der Erwachsenen. Das Bild erweitert den Text von Bukowski, reichert ihn um neue Informationen an. So wird die ganze Zeit von den schönen Augen eines Mannes gesprochen, aber in Wirklichkeit bekommen wir diese Augen nicht zu Gesicht! Wir sehen nur ihren ungeheuren Glanz, der die Kinder erhellt und verzaubert. *Blazed*. Es ist die Faszination eines Blicks, den sie (glücklicherweise?) noch nicht begreifen können.

»Our parents were ashamed that they were not like that man ...« Die Eltern werden als das Gegenteil dieser Schönheit gezeigt, zunächst durch den Text und verstärkend noch durch das Bild: die Handlung des Rasierens, des übergründlichen Putzens bis zur Erschöpfung, das Unkrautjäten, »LOVE & HATE« auf den Fäusten. Alles, was die kindliche Neugier erwecken kann, alles, was zu schön ist, passt nicht in die erwachsene Welt und muss ausgelöscht werden: »and we were afraid then that all throughout our lives things like that would happen, that nobody wanted anybody to be strong and beautiful like that, that others would never allow it, and that many people would have to die.«

Die Werteordnung und Schönheitsnorm dieser Welt haben einen eigenen Maßstab, der sehr weit von der Ordnung, der Kontrolle und der Reinheit entfernt ist, die das Leben der Eltern neurotisieren: ein Wald aus wildwucherndem Bambus, ein Teich großer, farbiger und sanftmütiger Fische, ein Mann mit schönen Augen und einer natürlichen Kraft und Ausstrahlung. Alles dies bedeutet Glück und Freiheit.

Am Ende der Animation führt uns ein Zoom-out wieder aus der Geschichte heraus und verortet sie in Kalifornien, wo Bukowski den größten Teil seines Lebens verbracht hat. In einem Schaufenster erscheint eine Schreibmaschine, wie sie der Autor benutzt haben könnte, umgeben von musikalischen Instrumenten. Das Geschäft heißt *Chinaski's*, wie das Alter Ego des Dichters in einigen seiner Werke (etwa im Film *Barfly* von Barbet Schröder, für den Bukowski das Drehbuch geschrieben hat). Damit setzt der Regisseur gewissermaßen die Unterschrift des Autors ins Bild und hebt das Autobiografische des Films hervor. Diese Reise zu den Wahrnehmungen der Kindheit endet also mit den grauen Bildern der Schreibmaschine in einem Schaufenster in irgendeiner Straße, bevölkert von alltäglichen Fußgängern. Im Hintergrund jedoch rufen die Kinder weiter und hören nicht damit auf.

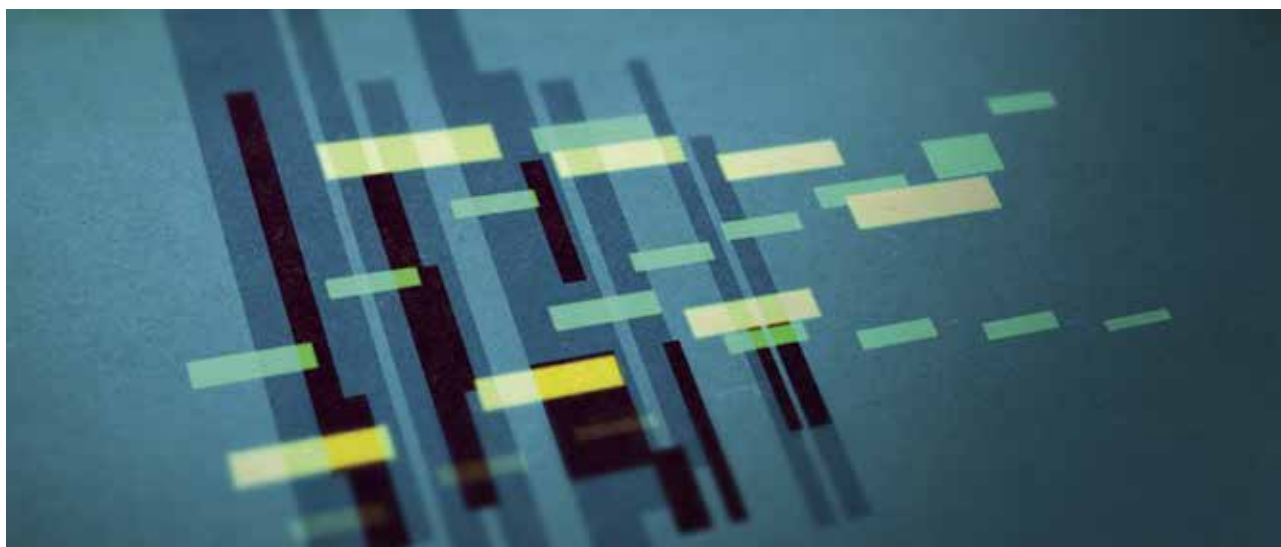
Ich fühle mich von dem Bild, das auf der Leinwand läuft, angezogen und ich frage mich: Ist dies eine Geschichte über das Ende der Kindheit und der Unschuld? Jonathan Hodgson, der Regisseur des Films, scheint dies nahezulegen. Gleich die erste Einstellung der Animation konzentriert sich auf das Plakat eines verlorenen Kindes (»Have you seen this child«). Sie dauert fünfzehn Sekunden und kehrt später noch mehrmals wieder. Das Hemd des Jungen auf dem Plakat gleicht dem Hemd eines der Protagonisten. Es gibt sogar einen Moment, wo beide nebeneinander auftauchen. Ihre Beziehung ist evident.

The Man with the Beautiful Eyes spricht mit müder Stimme über die Nostalgie, mit der wir auf die ersten Lebensjahre zurückblicken, wo die Welt noch perfekt schien. Am Schluss jedoch wird der Film wieder zum Text, zum Gedicht auf dem Papier in der Schreibmaschine im Schaufenster. Und draußen, vor diesem Schaufenster? Naja, dort bleibt nur die Enttäuschung des erwachsenen Lebens. Ein in die Gosse geworfener Mann, der auch Bukowski selbst sein könnte, an dem die Menschen achtlos vorbeilaufen.

Aus dem Spanischen übersetzt von C. Giraldo Vélez / G. Naschert

The Pipes

Aline Helmcke/Guido Naschert



Film des Monats November 2015

Informationen zum Film

The Pipes/Pipene.

Norwegen 2014, 3:15 Min.

Regie: Kristian Pedersen

Gedicht u. Voice-over: Øyvind Rimbereid

Musik (Orgel): Nils Henrik Asheim

Produktion: Gasspedal Animert

Preise: Preis des Goethe Instituts auf dem ZEBRA Poetry Film Festival 2014

Astrakte Farben und Formen gehörten schon früh zum experimentellen Repertoire des Poesiefilms. In *The Pipes/Pipene* (2014) verbindet der norwegische Künstler Kristian Pedersen die Bildsprache der Filmavantgarde mit Orgelklängen und spielt so zum Gedicht von Øyvind Rimbereid sein eigenes Requiem auf die Stavanger Fischfabriken.

Vielleicht erinnert sich mancher Leser noch an den Auftritt des norwegischen Dichters Øyvind Rimbereid auf dem letzten ZEBRA-Festival 2014 in Berlin. Im Rahmen des Länder-schwerpunkts Norwegen las er seine Texte von einer Stummfilmorgel begleitet. In Norwegen, dies konnte das ZEBRA-Programm eindrucklich vor Augen führen, hat sich seit einiger Zeit eine lebendige Poesie- und Poesiefilmszene etabliert, die sich regelmäßig auf dem Osloer Poesiefestival präsentiert. Unter den Filmemachern des Landes sticht Kristian Pedersen

hervor. Seit 2007 hat er bereits zahlreiche Animationen zu Gedichten skandinavischer Autoren geschaffen. Sie wurden von *Gasspedal Animert* produziert. In Pedersens Filmen reagieren oft grafische Formen auf die Rhythmen von Soundscape und Voice-over. Dies gilt auch für den Film *The Pipes/Pipene* aus dem Jahr 2014, den Nils Henrik Asheim mit Harmoniumklängen vertont hat.

Die Wahl der Orgel gehört zum Thema. Das im Film vom Autor selbst vorgetragene Gedicht wurde ursprünglich für die Eröffnung der Stavanger Konzerthalle und ihrer neuen Orgel im September 2012 geschrieben. Erschienen ist es dann 2013 in Øyvind Rimbereid's von der Kritik vielgelobtem Gedichtband *Orgelsjoen* (wörtl. Orgelsee). Rimbereid zählt zu den wichtigsten Stimmen der norwegischen Gegenwartslyrik. In den Texten dieses Bandes hat der in Stavanger geborene Schriftsteller Sinnlichkeit, Technik und Geschichte eng miteinander verbunden. Orgelklänge rufen in der Regel große, religiöse Emotionen

hervor. Nicht so in diesem Fall. Gedicht und Film beschwören in ihrem titelgebenden Wortspiel – das sich im Deutschen nicht wiedergeben lässt: »Pipene« bedeutet auf Norwegisch Orgelpfeifen, aber auch Schornsteine, Schlote – die Klänge der industriellen Massenfertigung.

Dieser Bezug begründet auch Pedersens Wahl der Bildsprache, die ihren ganz eigenen Weg geht. Die computergenerierten Formen erinnern stark an die Ästhetik der Filmavantgarde der 1920er und 1930er Jahre: Man denke an Hans Richters *Rhythmus 21* (1921) oder Oskar Fischingers »absolute Filme«. Zugleich evozieren die Texturen und Farben in *The Pipes/Pipene* starke analoge, ja fast haptische Qualitäten. Durch dieses abstrakte Spiel zwischen Tonspur und Bild behandelt der Film also das Verhältnis von Industrialisierung und Kunst auf eine vom Gedicht unabhängige Weise und lässt der Wortsprache dadurch Raum.

Zu Beginn sind zunächst einmal nur die Geräusche der Orgeltasten zu hören. Vom unteren Bildrand hüpfen transparent wirkende quadratische Formen in die Höhe. Sobald ein Ton erklingt, füllt sich das erste Quadrat mit Farben. Mit dem Einsetzen der Stimme ändert sich der Hintergrund. Im Verlauf bewegen sich die abstrakten Formen weiterhin sowohl zum Rhythmus und den Impulsen der Orgelklänge als auch zu den Lauten der Stimme. Farbe und Formen orientieren sich oftmals an den Zäsuren, die das Voice-over vorgibt. Eine zusätzliche Dynamisierung des Bildraums wird durch die suggerierten Kamerabewegungen erzeugt, die den Formen folgen. Die Rechtecke vervielfältigen sich und werden zu Kuben.

Im zweiten Teil des Films nehmen eher Streifen, mehr Reflektionen als Körper/Objekte, die Tiefe des Raumes ein. Musikalisch dominieren jetzt lang gespielte Akkorde. Es entsteht eine subtile Mehrfarbigkeit teils auseinander driftender, teils sich überlagernder Formen. Die vertikale Bewegung wird von einer horizontalen ergänzt. Die abschließende Formation mutet wie Schrift an. Sie löst sich mit dem letzten Akkord auf.

Gegenüber diesen abstrakten, audiovisuellen Synästhesien lassen die Assoziationen des Gedichts konkrete, dinghafte Bilder hervortreten. Zwischen Abstraktion und Konkretheit stiftet die Orgel ein wichtiges verbindendes Element, das sowohl als Tonspur wie auch als Metapher Bild und Text miteinander kommunizieren lässt. Jeder der drei Bereiche behält dabei seine Eigenständigkeit.

Schon die Doppeldeutigkeit des Titels überblendet Orchestermusik und industrielle Stadtlandschaft. Die Fabrik wird selbst zum Orchester. Stavanger kennen wir heute als eine der Ölmegapolen Europas. Die im Untertitel genannten Jahreszahlen gelten jedoch einem älteren Industriezweig. 1873 wurde mit der *Stavanger Preserving Company* die erste Konservierungsfabrik für Sardinenbüchsen am Ort eröffnet,

1983 die letzte geschlossen. Die Falzmaschine für die Dosen, die Kisten, das Salz, die Makrelenschwärme – alles erinnert in diesem Gedicht an das geschäftige Treiben, das die weißen Häuser am Stavanger Hafen über mehr als ein Jahrhundert erfüllte und dessen Atmosphäre im Gedicht wie ein Märchen aus alter Zeit über der Stadt schwebt. Rimbereid, 1966 geboren, lernte die Welt dieser Fabriken noch in seiner Kindheit und Jugend kennen; heute lässt sie sich im Norwegischen Konservierungsmuseum bestaunen. Dieses befindet sich übrigens nur wenige Schritte vom Konzerthaus entfernt, zu dessen Orgeleinweihung das Gedicht geschrieben wurde. Hört man genau hin, so spielt diese Orgel also ein Requiem, ein Requiem zum Gedenken auf die alten Stavanger Fischfabriken, die einst mit ihren Schornsteinen die Hafensilhouette prägten.

Die Pfeifen Stavanger Konservierung 1873–1983

Da kam kein Klang

Doch das Orchester war das bedeutendste seiner Art
und spielte extrem präzise

selbst als die Schläge
der Falzmaschine aufhörten

oder die Kälte in die Akkorde kroch

Finger laufen über Viertelkisten wie über Tasten
Leichtes Rieseln von Salz über den Fässern
Schnipp schnapp von Scheren Fischköpfe schneidend

ein leiser, aber gespannter Ton einer Fangschnur

Doch aus den Orgelpfeifen kam kein Klang
Für dieses Konzert gab es ein Bild:

Verschleiernder Rauch, wo man ein Märchen erahnen sollte,
von Schlot zu Schlot wehend über der Stadt

Ein weiß gestrichenes Haus, Leitungswasser frisch wie der April
und das grüne Sofabett, das eines Tages zum Rasen ausgeklappt
würde

Bis sich das Märchen im Westen auflöste und in Schwärme von
Makrelenwolken verwandelte
niemand konnte sehen wurde von Menschenhand gemacht

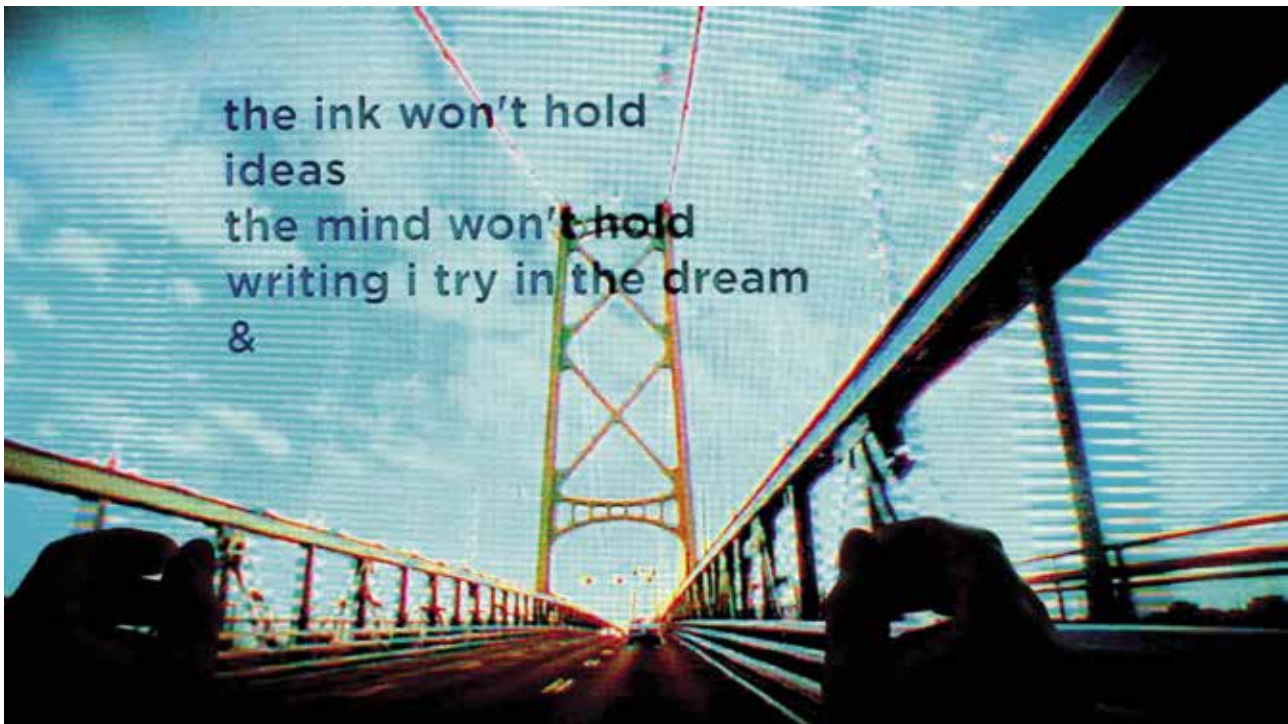
Es war dies, das war die Kunst.

Übers. G. Naschert

Øyvind Rimbereid

The Complete Works

Sabine Kues



Film des Monats Dezember 2015

Informationen zum Film

The Complete Works

Kanada 2015, 41 Min.

Regie: Justin Stephenson

Text: Barrie Philipp »bp« Nichol (1944–1988)

Produzent: Justin Stephenson

Preise: DOK Leipzig 2015, Next Masters Wettbewerb

Faszination wurde zur Obsession für den Titeldesigner Justin Stephenson: Knapp 15 Jahre lang arbeitete er an seinem animierten Dokumentarfilm *The Complete Works* über den kanadischen Dichter bpNichol. Konkrete Poesie trifft hierbei auf Titeldesign und zeigt auf beeindruckende Weise, wie sich Poesie und Film ergänzen können.

Das Schreibmaschinengedicht *The Complete Works* des kanadischen Autors bpNichol besteht lediglich aus den Buchstaben und Symbolen einer Schreibmaschinentastatur ergänzt um die Fußnote: »*any possible permutation of all listed elements.« Diese Umstellung und Vertauschung hat sich der Regisseur Justin Stephenson in seinem animierten Dokumentarfilm zunutze gemacht. Mit unterschiedlichen Animationsstilen und durch die subjektiven Erzählungen und Performances seiner Interviewpartner erstellt er – ganz im Sinne von bpNichols – nicht nur ein Korpus an Werken, sondern lässt diese tatsächlich neue Formen annehmen.

Justin Stephenson ist Titeldesigner. An seinem Debütfilm arbeitete er 15 Jahre lang – und sicherlich ist es nicht zuviel behauptet, wenn man sagt, er entwickelte geradezu eine Obsession für den Autor und sein Werk. Gelohnt hat sich seine intensive Recherche in bpNichols Erbe allemal. Die Vielfalt seiner Stile, die jedes seiner filmischen Kapitel ausmacht, gibt zu erkennen, wie Bild und Schrift, Film und Poesie sich gegenseitig in ihrer Ausdruckskraft bestärken können.

Für jedes der Werke von bpNichol findet Stephenson eine eigene Form, die vom Comicstrip, Western über Dokumentarfilm bis hin zu händisch bzw. computergenerierten Titeln und Bildern reicht.

Auch die Rahmenhandlung, die als eine Art Roadtrip dokumentarisches Material von Autofahrten zeigt und symbolisch die Strecken zwischen den Interviews mit Freunden und Dichterkollegen überbrückt, vereint mehrere Stile. Der Weg von einem Interpretieren zum nächsten bebildert ein Segment des Gedichts aus dem ersten Teil von *The Martyrology Book 5*. Dazu werden Filmbilder und durchsichtige beschriftete Folien überblendet, die eine Hand in das Bild hineinhält. Über mehrere Folien verteilt befinden sich die Zeilen des Gedichts:

»metaphorically the page is a window

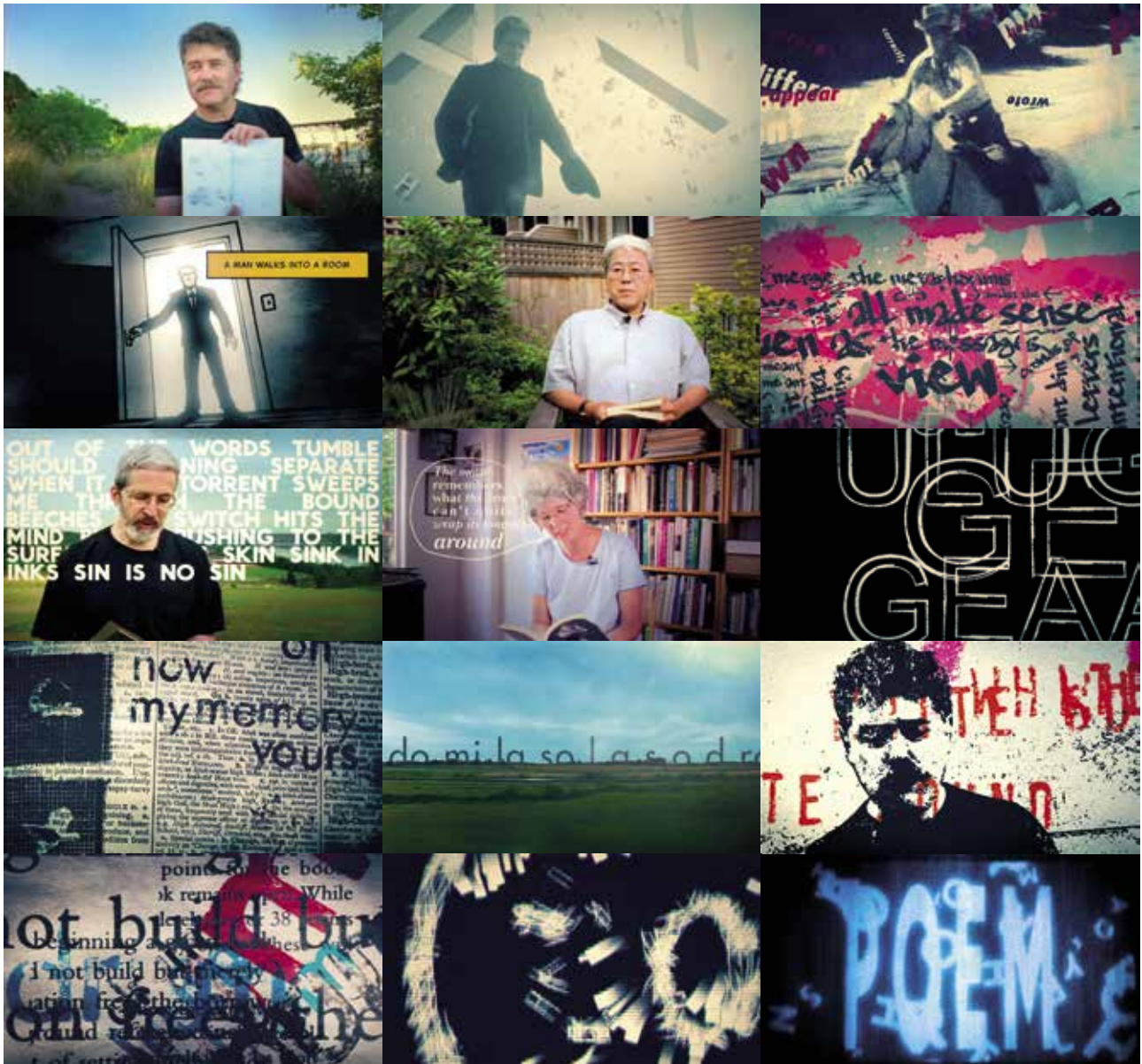
it's not
i try writing on the glass &
the ink won't hold
ideas
the mind won't hold
writing in the dream &
this is a pen moving on paper
metaphorically this is a pen moving on paper«

Die Folien überlagern wiederum Bilder, die erneut abgefilmt werden und eine weitere Ebene erzeugen. Dieses Spiel mit der Materialität ist ein wesentliches Element von bpNichols Texten und wird daher vom Filmemacher aufgegriffen: Den roten Faden des Films bilden dabei die vielen Lektüren und Lesarten der Vortragenden, die Stephenson als Leser auftreten lässt und deren Rezitation er mit wilden Formen kommentiert. Auch diese Beteiligung ist essentiell für bpNichols Gedichte. Stephenson erklärt: »The thing that really drew me to his work was that he overtly invited the reader to participate in the meaning of the text. The act of reading, my reading, became a subject of the work. The text happened on the page in my hands.« Stephenson und seine Mitstreiter erwecken die Werke des 1988 verstorbenen bpNichol wieder zum Leben, indem sie einzelne Texte vortragen, vorlesen und durch dokumentarisches Bildmaterial und animierte Titel interpretieren.

Der Film *The Complete Works* spielt also mit den Möglichkeiten der Konkreten Poesie und Lautpoesie, geht aber auch über diese hinaus. Im Kapitel »Optical Sound« wird bpNichols Stimme in einem Sonogramm grafisch visualisiert, während er gleichzeitig in einer Aufzeichnung seines Gedichts *song for saint ein* zu hören ist. Das Gedicht umfasst unter anderem die zwei Zeilen »i am this noise / my voice says so«, die der Film um die weitere Zeile »I am this image« ergänzt und den Text damit für seine Zwecke fortschreibt.

Ein vergleichbares Verfahren kommt bei der Adaption von bpNichols Lautgedicht *White Sound* zur Anwendung: Die Überlagerungen von Stempelabdrücken wandelt der Film in überlagerte Tonspuren um und programmiert daraus mittels Software eine Videoperformance. Stephenson selbst bezeichnet dies als Remake des Originals. Vorgetragen wird *White Sound* von dem kanadischen Poeten Steven Ross Smith. Für Ross waren die Performances der Lautpoesiegruppe um bpNichol *The (four) Horsemen* die Initialzündung für seinen Werdegang als Lyriker.

Justin Stephenson schafft in seinem Poetryfilm vor allem dies: die Werke eines Poeten, dessen Leidenschaft die Auseinandersetzung mit der Beziehung von Form und Inhalt

Stills aus *The Complete Works*

ist, mit eben derselben Leidenschaft darzustellen – aber auf eigene Weise. Der Regisseur Atom Egoyan hat es folgendermaßen ausgedrückt: Der Film *The Complete Works* sei »an exciting and immersive experience, and a fantastic introduction to the poet bpNichol's work. There are several moments in the film where form and content are fused spectacularly

and with stunning effect. Justin Stephenson has conceived an experience overflowing with wit, and beauty. More than a tribute, this film is a multi-layered evocation.«

»... while film poems have long been recognized as central to the avant-garde film tradition, poetry-films have received little special attention ... because poetry-films are a kind of hybrid art form and, therefore, seem less ›pure‹, less essentially cinematic, in the high modernist sense.«

-William C. Wees-

3. interviews

Ebele Okoye on Poetry film and her short *Anna Blume*

Poetryfilmkanal: When and how did you come up with the idea to make a film based on a poem for the first time?

Okoye: Going down memory lane now, I remember the first time I had the urge to make a film based on a poetry was in 1987. I had read a poetry collection titled *Someone Talking to Something* by an African Writer called Ama Ata Aidoo. I never succeeded in making any film because I had no means of making a film out of anything, be it live action or animation. I had not gained Animation knowledge and I had no video camera. Eventually in 2006, I made my first film *The Lunatic* out of a prose written and discarded by my then flat mate Simone Kanter.

On how many poetry films did you work since then?

Not enough! Since then I have made only four poetry films.

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

I am not a person who can say that a particular work is my favourite. I guess this is because there are different aspects to what impresses me about a particular work. However, I would say that generally Dadaistic works qualify as my favourite and looking at it from that angle, I would say Kurt Schwitters is on the top of the list of my favourite poets.

Ebele Okoye



Charles Baudelaire is another poet whose works I admire so much. Perhaps because of the circumstances under which I got to read *Les Fleurs du mal*. I am not certain if the German translation does the work justice though, but it really captivated me.

Have you been in touch with the respective authors of the poems while working on each film? If so, at which point are you sharing your film idea with the author and how much influence has his/her comment on the development of the film?

I am in touch with some of the Authors but never during the production. This is probably because I work spontaneously and swiftly. I do these just as a means of expressing MYSELF, devoid of any intention of making an ›awesome film‹. To that effect, the authors only get to see what I have done when I am through. Nevertheless, if an opportunity arises where a poet asks for us to go into a co-operation to produce any of their works, that would be a much welcomed idea.

Are your films independent productions? If not, how do you get funding for them?

Aside *Anna Blume* which was a German Bulgarian Co-Production, financed through the Robert Bosch Promotional Prize for Animation, all other have been independent productions.

Do you think that animation has a particular quality that fits to the way a poem works? If so, can you tell us a bit more about what you think makes animation so special in this respect?

It is quite simple: Being that most poems are never direct literary expressions, in my opinion, Animation offers the best medium to explore a poetry film because it gives you the freedom of an absolutely abstract visual expression, of this is called for.

How closely/loosely do you think text and visuals should be related in a poetry film?

There is no rule of thumb. Some things call for direct representation and juxtaposition of images and text while some others might call for visual translations which might not be directly recognizable with the text. I do think it is all a matter of personal choice and what one wants to achieve with the poem. I personally like to simply bring out the images the words evoke in me without further considerations of how to twist things to make an awesome film.

Can you give us an insight into your process of developing visuals and storyline for a poem when working on a poetry film?

Unlike in narrative animation, I do not have a laid down working process for poetry film. I have had to pick some words and draw out the individual images associated with them. In some other cases I tackled it sequence by sequence and built the visuals directly while the story is evolving.

How important do you consider the voice-over and sound-design? Does the text of the poem need to be visualised or heard at all?

Visualization of the text of a poem is not necessary but I don't know if I have succeeded in NOT doing these. You know that the ideas most of us have in our heads as critics are always stronger than the ideas which we lay down as film makers. Sometimes we succeed in doing these and other times we have to make the text visible or audible.

After realising several films that deal with visual poetry: do you have any personal rules, do's and don'ts when working on a poetry film?

No! I don't. Poetry film for me is ART and as a painter too who paints without rules, this is also extended to poetry film making.

Kristian Pedersen on Poetry film and his short *Pipene*

Poetryfilmkanal: *Pipene* is not your first short film that is based on a poem. When did you start making poetry films and how did you get interested in this genre?

Pedersen: The first attempt was during art school (where else?) around 2007. One of my childhood friends had published his first book around the time I was looking for a bachelor project. His short stories boggled my brain, and they seemed like something adaptable as a short episode series. So the first film was a pilot for a series never completed.

I was later made aware of small presses exercising alternative means of publishing – that a publication doesn't necessarily have to be a hardbound book. Literary expressions can take most any form. So the MA project culminated in a new film, and suggested motion graphics as a means of literary publication. This was later catalyzed and published by the Norwegian small press Gasspedal, and so a series of short poetry films begun. These films have since travelled the world, mostly through ZEBRA Poetry Film Festival, which also was our gateway to the poetry film genre. I appreciate how these films are hybrids and fit in several places: festivals for film and animation, literature events, galleries and even for educational purposes.

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

Any technique can be the right one for the right film – animation is the tool I have at my disposal. I like how animation may convey or illustrate while maintaining some space for a reading experience. A poem walks a fine line when paired with visuals, and I think animation can help preserve an open reading.

How did you come across the poem *Pipene* by Øyvind Rimbereid?

This was through the collaboration between Gasspedal and Rimbereids publisher Gyldendal. Rimbereid is one of Norway's most celebrated poets, and was on our top wish list. This poem appears in his poetry collection *Orgelsjøen* (*The Organ sea*). *Pipene* (in Norwegian meaning both chimneys and musical organ pipes) is an ode to the industrial and cultural history of Stavanger, a city that thrived for a century on the canning industry before it shifted to the oil industry. It was first performed at the opening of Stavanger Concert Hall and the inauguration of its custom built organ.

Rimbereids editor sent us the soundtrack used in the film: a live performance with organ accompaniment, recorded at a literature event in Oslo. The poem mentions that »no sound came from the pipes/chimneys« – and in the beginning you hear the organist play without pumping air through the instrument. So what you hear is the keys and parts in the organ being played and handled without air to create sound.

Can you tell us more about how you developed the idea for the film *Pipene*?

I wanted to make references to history of visual music. So I knew it would be abstract, but I needed a visual toolbox to design from.

A remnant from the canning industry is the vast amount of printed labels from all the canned goods. Today these are popular collector items. Dating from late 1800s and onward, many of these were artistically designed and illustrated and screen printed, with strong colors and high contrasts. So those led to the use of color and a certain paper texture in the film.

I also went to visit the organ workshop that built the instrument for Stavanger Concert Hall. They showed me around and told me about the building process and I documented everything I could see. All over there were shelves and rooms filled with parts and pieces of instruments the size of houses. The escalating arrangement and size of pipes and pipe mouths led to a great deal of how the graphics took form.

Do you think that non representative forms are a particularly good way to relate to a poem on a visual level? And if so, what makes this combination so powerful?

No poetry film is alike, and choice of technique will vary according to the lyrical content and the filmmakers' preferred tools and intentions. I appreciate abstract visualization because it leaves space for an experience. If a poetry film is a room, it may already be crowded with connotations by voice, words, and in this case a musical soundscape. All of these convey something themselves. To introduce a visual and animated language in here should sometimes be taken in gentle steps, to avoid suffocating the film. Too many levels of expression in one place can fill in all the blank spaces so nothing is left for the imagination. Non representative visuals or subtle abstractions can leave space for an individual reading, and I find this effective for these projects: trying to give a third party the opportunity to participate in the experience.



Kristian Pedersen

I often start the process with wanting to place too much together; shape, color, movement and reference. After struggling with it a while and wondering why it doesn't work, I start taking things away, and then it slowly starts making some sense. So I am a fan of simplicity, even though I always start out with overly saturated visuals. This usually leads to a bunch of process down-fall; well intended but failed attempts of animation that are now orphans somewhere in my computer. I don't have the heart to delete them either, they're all part of the end result.

Did you try to evoke certain associations that are related in any particular way to the content of the poem?

I tried! But I guess it's kind of subtle. In the poetry collection where *Pipene* is featured, every poem has some correlation to the organ instrument. The opening poem describes a sort of ›world‹ bellows that continuously throughout time breathes life into everything in the world by day, and inhales by night. A way of translating this visually was to have the music and voice breathe life into the colors, and this is why the film starts and ends in black and white. I introduce or saturate colors in correlation with the soundtrack: air pumping through the organ pipes, or certain changes in the voice-over. When the film is coming to an end, it desaturates as the last breaths of air fades away. Then someone in the audience coughs, and kicks up one last square jumping in and out of frame. I could't resist it.

Which films are you influenced by?

Most anything! But it varies between projects. For *Pipene* I devoured Oskar Fischinger and other visual music artists. Classics like Len Lye and Lis Rhodes or contemporary motion graphics like JR Canest and Impactist. I was especially fascinated by Rainer Wehingers visual score for Ligetis *Artikulation*. These may not necessarily shine through in the film, but they're somewhere in the matrix.

Otherwise I guess the earliest and strongest influence was *Tom & Jerry* and most any *Looney Tunes* episode. That's where I learned bouncing or squeeze-and-stretch, and a general disregard for laws of physics. And I love digging for golden title sequences at *ArtOfTheTitle* or *WatchtheTitles*. Check out *Dr. No* or the end credits for *X-men: First Class*.

Despite the fact that the forms we see in the film have a very haptic, almost analogue feel to it, they are generated digitally. The way you treat the color makes them look like a projection or reflection rather than an object or a physical

form. Would you define this as your general style or in which way did you relate the aesthetic to this particular poem?

The different film projects usually follow their own labyrinthine design process, and end up in different aesthetics because they have different starting points. But I guess the way I have the graphics behave and react is a general style, I can't hide how I walk! I also like taking the edge off a digital appearance, to make it seem tactile. The graphics in *Pipene* are also hinged to analogue sound. They follow the clicks and bumps or any crescendo or forte in the soundscape.

Can you tell us more about the dramatic visual structure of the film? For example, there seems to be a development from flat 2D forms to illusionary 3D forms and vice versa as well as a colour dramaturgy. Do you plan these things – or are you working intuitively on this?

The cube shapes are actually remains of taller pipes that were discarded somewhere in the design process. These busy cubes could better be an image of a mechanical orchestra playing together, or the mechanics inside a large instrument being handled. Through the film the image is tilted to seem slightly 3D. This is to create some space and variations for the eye, and a sense of there being something more outside the frame. Also, with the paper texture, it's a close up of a sort of label, where the ›printed‹ graphics are alive.

I try to plan these things, but it seems with poetry films I have to follow intuition. A storyboard with style frames can look promising at first, but as the animation progresses the planned scenes often won't shake hands with the impression of the voice or content. They can rarely be treated separately. So then follow experiments with timing and momentum: where does the voice need to be alone, and where can the graphics be acrobatic? The trick is usually to have done extensive research and design testing, so I have a large toolbox to rummage through while working: to find the right shape in a scene like an author finds the right word in a sentence.

Christine Hooper on Poetry film and her short *On Loop*



Christine Hooper

Poetryfilmkanal: How did you develop the idea for the film *On Loop*?

Hooper: *On Loop* started life when I came across an interesting quote from film critic Bill Nichols which I found whilst writing my dissertation; 'Every film is a documentary'. He argues that every film, even the most whimsical of fictions, gives evidence of it's director. From the culture they were brought up in to their personal experiences, it is played out within their work. So I decided to make a film drawing on my personal experiences to give a feel of authenticity but not be restrained by the documentary format. One thing I had a lot of experience of was insomnia, so I chose that as the theme.

Films which strike a chord with me are usually either those which I have identified with or those which have made me laugh. I wanted to make a film that other insomniacs could identify with. One that they could watch and think, 'Oh I do that too!', to make them feel less alone. Also, by making it a comedy, I wanted to enable insomniacs to laugh at insomnia. By poking fun at the irrationality of those thoughts I hope that when next tackling a sleepless night someone might remember it and it bring some light relief.

Why did you decide to choose the form of a poem instead of a common voice-over text?

A few years back I was wondering around at a music festival and it suddenly started to pour down with rain. I took cover in the nearest tent, never ventured to before due to preconceptions, but shelter was needed! It was the poetry tent. If it wasn't for it's proximity I may never have gone in but I'm so glad it rained. The spoken word poet-comics opened up a new world to me. I felt the rhythm of this format was a perfect fit to convey the repetition of thoughts felt when suffering from insomnia.

Can you tell us about the poem in relation to the rhythm and the imagery of the film? Was it difficult for you to work on the timing of text an imagery and was it necessary to change, shorten or re-write parts of the poem as you were working on the film?

The poem and the visuals came together hand in hand. Each line was written to be paired with a visual so that they worked together to convey the message. I spent time working through the poem and refining the storyboard, then created an animatic to get a feel for the timings before I went onto shoot. I usually write too little than too much so the length wasn't too much of an issue.

Is there a reason that you wrote the poem together with Victoria Manifold?

I had never written a script before and felt unsure of my capabilities. Having someone to bounce ideas of, at whatever stage or confidence level of writing, is a really valuable tool as you can tell instantly if it is funny or not.

Do you think that the poem would work as a pure written text, or does it express its full meaning only as being part of the film?

I wanted the visual and the voice-over to be inseparable, so that the combination of the picture and the sound work together to tell the narrative, not one just illustrating the other. The film is full of jokes where the punchline is visual so I think the poem alone does work but has a very different darker feel.

Who is the lady who enters through the door at some point?

Ha! It is someone specific but I can't say! In general it was inspired by those passive aggressive people who dish out compliments. A compliment is a mixture of a compliment and an insult. These are comments you get, such as 'it's interesting', that you think were a compliment, then at 4am realise the person was probably backhandedly being rude.

4. analyse

Jan Schilling



Om Maṇi Padme Boom: Caroline Petters' *Hum Bom!*

The poem *Hūṃ Bom!* by Allen Ginsberg, written in 1971 and published a year later in the collection *The Fall of America*, is a famous example of the poet's anti-war poetry. Photographer Caroline Petters uploaded her poetry video based on the first part of Ginsberg's poem under the title *Hum Bom!* forty years after the original poem, in 2011, on the video platform Vimeo.

I will analyze both the content of the poem in connection to the video and the extension of the poem that is achieved by the video. The intention is to point out that Petters not only goes beyond illustrating Ginsberg's poem very effectively. She also manages to amplify what Ginsberg left unsaid. Before providing an interpretation of Ginsberg's poem as well as Petters' poetry video, I would like to meditate on the title of the poem by Ginsberg and the variation used by Petters in order to facilitate its understanding. An intuitive reading will immediately connect the title to the repetitively used words »whom bomb« and take »hum bom« as a naïve or reduced spelling of the key phrase of the poem. I will propose two other readings, the first will focus on the original title *Hūṃ Bom!* and the other on the title of Petters' video *Hum Bom!*.

The first reading links Ginsberg's title to Eastern traditions, which can be regarded as a consequence of his travels to India. According to this reading, the poet took the Sanskrit word »*hūṃ*« (sounding very much like the English »whom«)

out of the mantra »om maṇi padme hūṃ«, which Ginsberg was surely aware of since he referred to the same mantra in another poem titled *Thoughts Sitting Breathing* and published in 1973. The meaning and translation of »*hūṃ*« is not unambiguous but in the context of the mantra »*hūṃ*« may signify the act of interrogation which could reflect upon the frequent use of questions throughout the poem.**

»Hum Bom!«, as used in the poetry film, in the second reading, now only consisting of normal Roman letters, leads to an interpretation on an onomatopoeic level. First, »hum« can be considered as really meaning the verb »to hum« or the sound of humming in general. In addition, »bom«, which on a phonetic level sounds exactly like »bomb« (/bɒm/), can be extended to »boom« with some imagination. The connection of both leads to a sound sequence of a low humming sound ending with a boom (or at least a »bom«), the falling bomb and its inevitable explosion.

Examining the title from a concrete poetry perspective allows both readings to interact in the intersection of Sanskrit transliteration and onomatopoeia. The macron above the 'ū' as well as the exclamation mark at the end of the title could be interpreted as minimalistic pictographs. Both resemble bombs dropped by airplanes, first descending horizontally and later vertically. This observation reconciles the interpretation of the original and the modified title, as proposed

above, by enhancing the aural reading with a visual explanation. Furthermore, it also strengthens the interconnectedness of title and content.

The act of bombing is the central motif of the poem: ›to bomb‹ is the only verb in it and additionally fortified by the auxiliary ›do‹ as in ›what do we do?‹, which is answered with ›you bomb‹ or ›we bomb‹. In her poetry film, Petters is foreshadowing this in the first sixteen seconds before the video is interrupted for the first time. In this beginning a static camera slowly focuses in on a teenage girl in a red cheerleading uniform standing in front of a white background, rustling with two red, white and blue pompoms. Initially, the image is blurred. The viewer can detect the movement of the pompoms but cannot see the girl whose outlines can only be made out after about five seconds. Her face is only being revealed at the end of this sequence. The introductory image with the undefined pompoms in the center resembles the infamous mushroom clouds of A- or H-bombs. Juxtaposing these two images, the similarity becomes evident. The girl's red waist together with her pompoms gives her the same shape that the explosion of A- or H-bombs has. The image in the video not being focused emphasizes this impression.

At the 0:19 second mark, after having announced title and author, the camera once again focuses in on the girl now performing a cheer, jumping up and down, while reciting the first stanza of the poem. She jumps and claps her pompoms in 4/4 time, stressing the first and the third quarter which is where the question ›whom bomb?‹ (Petters, 0:20) and the answer ›we bomb them!‹ (ibid.) begin. Ginsberg's poetry is often ascribed with a chant-like quality, fortified by the mantra-reference in the title, something which Petters knows to pick up and elaborate on by taking the poet performing the poem on a stage*** and transforming him into a young girl performing a cheer. The chant turns into a call and response pattern that can typically be found in various sports.

Petters basically uses the same technique for all five stanzas, the camera does not move or zoom at all during the video. All it does is focus in at the beginning of each stanza and blur the image in the end. This creates an effect of the different stanzas blending into each other. In between some stanzas audio and video tracks are in fact overlapping. The stanzas also differ in terms of rhythm and movement of the girl, she can be seen jumping in all stanzas except the third in which she remains on the ground. Also, the third

stanza is the only part not consisting of any exclamation or order but only the two main questions of the poem ›what do we do?‹ (0:32) and ›who do we bomb?‹ (ibid.).

The girl performs the same clapping forward motion of her hands in the first, second and last stanza, in which the text is rhythmically identical as well. As discussed above, the third stanza is different in terms of the cheerleader's movement but the fourth is more interesting to analyze. Here the girl jumps up and down as before, only this time it is in 6/4 and, even more important, she points her arms towards the viewer when shouting ›you bomb‹ (0:39) and throwing her arms to her sides when exclaiming ›you bomb them‹ (0:40). The viewer is directly addressed not only by the use of the pronoun ›you‹ but also by the direction into which her arms point. The third person plural ›them‹ is being spatially distanced from the girl by her spreading her arms (0:43). In contrast to this, in the second half of the stanza when she says ›we bomb‹ (0:44), she opens her arms just enough to reveal lettering on her chest and her smiling face (0:46). This motion can be interpreted as a gesture of telling the reader to look at who ›we‹ is.

Also notable is that the girl's cheerleading outfit is not unequivocally recognizable until the third stanza, previously being hidden by the pompoms. The red and white uniform she is wearing has written ›USA‹ in large letters across her chest. The effect created is highlighted by the blue color of the letters. Therewith, the uniform contains all of the American flag's colors. This could only at the first glance be mistaken for a manifestation of patriotism. It should rather be seen as soaking with irony. *Hūm Bom!* has written anti-war poem all over it once you are aware of Ginsberg's critical stands towards American foreign policy, especially towards the American role in the Vietnam War during which the poem was published. Petters hereby implicitly attributes a name and an identity to the poem's ›we‹ that Ginsberg does not define. The ›we‹ does not remain anonymous in Petters' poetry video, the poem no longer reads ›we bomb them‹ but instead it states ›the United States of America bomb them‹. Here the incoherence of the peaceful mantra referred to in the title and the content of the poem becomes tangible. The concrete poetry approach to the title supports this subtle irony.

Pronouns fulfil an important function in the construction of the poem. In Ginsberg's *Hūm Bom!* there are four different responses to the questions ›what do we do?‹ and ›who do we

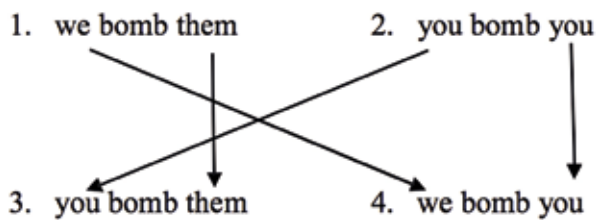
* Allen Ginsberg: ›*Hūm Bom!*‹ *The Fall of America: Poems of These States, 1965–1971*. San Francisco: City Lights, 1972, n. p.

** See ›hum‹ Revised and enlarged edition of Prin. V. S. Apte's *The practical Sanskrit-English dictionary*. Poona: Prasad Prakashan, 1957–1959 (Digital Dictionaries of South Asia).

*** *Allen Ginsberg reads Hum Bom* (YouTube-Video).



bomb?«. It begins with »we bomb them«, followed by »you bomb you«, »you bomb them« and finally »we bomb you«. It is noteworthy that the first two can be seen as a pair which is then continually transferred onto the latter two:



To follow this notion, the progression can be vocalized as ›we, the USA, bomb them, the enemy‹ and ›you, the audience and most likely the American people, bomb yourself‹, followed by transferring the burden of bombing the other to the second person you. ›You, the audience, bomb them, the enemy‹ while ›we, the USA, bomb you, the audience and therefore our own people‹. The ›we‹, as a defender against said enemy, has now become an auto-destructive force.

This subtle but steady transgression is being smiled away in the video. The message is there, but the buoyant tone of the young girl and her up-and-down movement, accompanied by throwing her arms, does not let the viewer catch his or her breath to follow this revelation. Petters demonstrates

effectively in which ways propaganda can have its effect on people. Unpleasant messages are hidden in positive, literally cheerful, imagery. Finally, the artist disperses the possibility of wanting to subliminally influence her viewers by showing the text of the poem, slightly differing from the original formatting, at the end of her video, black on white (0:59).

In conclusion, Petters sticks to the original words of the poem but enhances them with her imagery. She replaces the chant with a cheer and Ginsberg's poetic voice with a young girl. She puts her finger on the ›we‹ and gives it a name. Petters reflects with an ironic undertone not only on *Hūm Bom!* but also on the use of war propaganda. The scarce setting concentrates the viewer's attention on the cheerleader and her movements, jumps and claps, her arms and pompoms, without allowing him or her to be distracted. In fact, throughout the whole video, the background does not change. It remains blank and no other objects are introduced. The camera only shows the cheerleading girl whose body and face are illuminated without any visible shadows. The rapid consecutive blending of the stanzas keeps the viewer from unwinding. All in all, Petters has managed to appropriate Ginsberg's words and created her own version with the help of her audio-visuals. *Hum Bom!* demonstrates the indelible topicality of criticism of American warmongering in the world which has not ceased in the decades following the original publication of *Hūm Bom!*.

5. creative

CINEPOEM – or – Take a Walk on the Wild Side



Foto: Álvaro José Guimarães

Cathy de Haan

Die Filmszene ändert sich. Nicht nur in Deutschland suchen und finden FilmemacherInnen neue ästhetische Formen. Die Vision eines radikalen authentischen Kinos lebt, eines Kinos, das berührt, über Grenzen geht und einlädt, Film neu zu erfahren.

Das Genre Poetryfilm – als hybride Form – gibt dafür maßgebliche Impulse. Denn das interdisziplinäre Arbeiten ist hier immanent. Dokumentarische und fiktionale Ästhetik mischen sich, die Arbeit mit Laiendarstellern steht parallel zu der mit professionellen Schauspielern, Animation, Archivmaterial und inszenierte Szenen werden miteinander verwoben. Text findet traditionell auf der narrativen und auditiven Ebene, aber auch visuell statt.

Mit »lab/p – poetry in motion« wollten wir das Genre experimentell erkunden. Das Projekt wurde 2014 von OSTPOL e. V. in Kooperation mit dem Deutschen Literaturinstitut Leipzig (DLL), der Bauhaus-Universität Weimar und dem Bauhaus Film-Institut durchgeführt und von der Mitteldeutschen Medienförderung (MDM), der Sächsischen Landesanstalt für privaten Rund-

funk und neue Medien (SLM), der Thüringer Staatskanzlei, DOK Leipzig und dem ZEBRA Poetry Film Festival unterstützt.

»lab/p – poetry in motion« ist ein wildes Projekt. Seine Filme entführen uns in Bereiche jenseits der gewohnten Wahrnehmung. LyrikerInnen und FilmemacherInnen erfinden mit prägnanten Visionen Sprache und Welt neu. Diese Unbedingtheit ist aufregend, aber nicht bequem. Die KünstlerInnen legen den Finger in emotionale Wunden, zwingen, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen, entwickeln einen provokanten Diskurs über Gewalt, behandeln das Phänomen der Sprachlosigkeit. Sie spielen mit den Regeln des Raumes und der Rhythmen. Ihre Farben, Formen und Texte ignorieren bewusst das Korsett von Grammatik und Perspektive.

KünstlerInnen mit diesen dezidierten Positionen in einem Projekt zusammenzubringen, ist immer ein Abenteuer – und nicht ohne Risiko. Das Ergebnis kann ein Feuerwerk der

Kreativität oder einfach nur gegenseitiges Unverständnis sein. Wenn unabhängige Kunst-Anarchisten aufeinander treffen, ist alles drin. Für »lab/p – poetry in motion« haben wir diesen

** Invite 9 Poets / Invite 9 Filmmakers / get 9 Poetry Films. lab/p – poetry in motion. Hg. von OSTPOL e. V. Leipzig [2015]*

Weg gemeinsam mit 18 AutorInnen und FilmemacherInnen gewagt. Schon der Prozess der Entstehung war dabei eine Herausforderung. In der Zusammenarbeit von AutorInnen und FilmemacherInnen ergab sich – jenseits der traditionellen Rollenverteilung von DrehbuchautorIn und RegisseurIn – ein aufrichtiger kooperativer Prozess.

Entstanden sind keine ›verfilmten Gedichte‹ sondern CINEPOEMs, für welche sich die Teams bewusst in einen Entwicklungsprozess auf Augenhöhe begeben haben. *They took a walk on the wild side* – haben mutig die Kontrolle über das jeweilige persönliche Sujet abgegeben, sich aufeinander eingelassen und gemeinsam Worte und Bilder gefunden.

Aus jedem Film spricht die individuelle künstlerische Handschrift des beteiligten Teams. Die Herkunftsländer der KünstlerInnen sind dabei international – China, Deutschland, Kolumbien, Russland und die Ukraine sind unter diesen vertreten. Dieser interkulturelle Aspekt bereichert die interdisziplinäre Zusammenarbeit um eine zusätzliche spannende Perspektive. Die Filme werden nicht nur weltweit zu Festivals eingeladen, aufgrund der Internationalität des Projekts erreichen uns auch Kooperationsanfragen von den verschiedensten Kontinenten. Im Mai 2015 haben wir mit großer Resonanz in Istanbul einen Poetryfilm Workshop durchgeführt. Die nun vorliegende Projektpublikation (ein Booklet inkl. DVD mit Filmen und Kurzinterviews*) wird noch weiter zur Verbreitung beitragen. Es bleibt spannend und Ihr seid eingeladen, uns dabei zu begleiten.

DIE PROJEKTFILME

Die Angst des Wolfs vor dem Wolf | The Wolf Fearing the Wolf
Juliane Jaschnow und Stefan Petermann, D 2014, ca. 3 min

Ausgebranntes Haus | Burned House
Eva-Maria Arndt und Antje Kersten, D 2014, ca. 4 min

Das Bild in dem Bild in dem Bild in dem Bild |
The Picture in the Picture in the Picture in the Picture
Catalina Giraldo Veléz und Marlen Pelny, D 2014, ca. 4 min

Echo
Damaris Zielke und Peter Thiers, D 2014, ca. 7 min

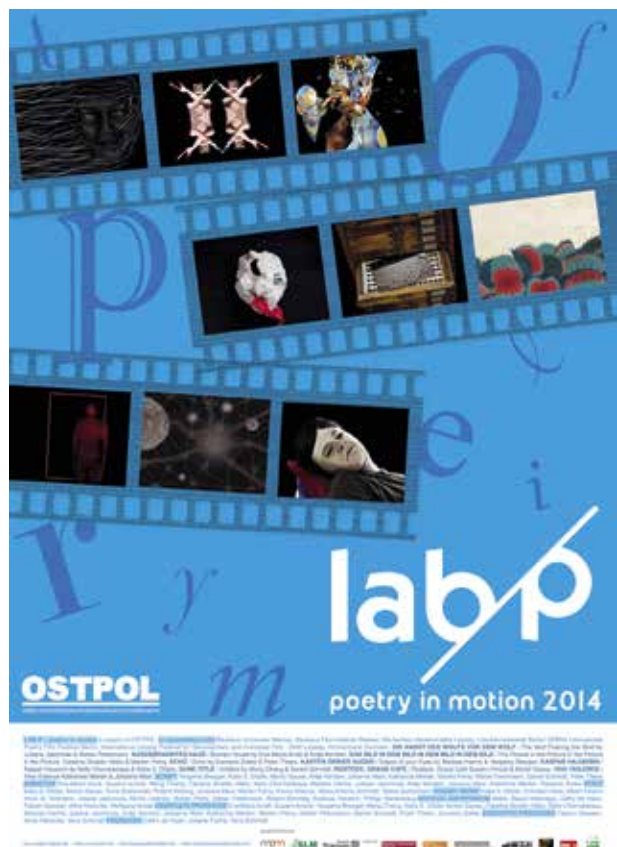
kanten deiner augen | Edges of your Eyes
Melissa Harms und Yevgeniy Breyger, D 2014, ca. 5 min

kaspar hauserin
Nelly Chernetskaya und Katia S. Ditzler, D 2014, ca. 3.40 min

Ohne Titel | Untitled
Meng Chang und Daniel Schmidt, D 2014, ca. 3min

Rostock, Grand Café
Susann Arnold und Moritz Gause, D 2014, ca. 4.30 min

Viva Violence
Katharina Merten und Johanna Maxl, D 2014, ca. 3 min



»The kinship between modern poetry and film ... hinges upon the subordination of plot to rhythm, but also upon a montage aesthetics that privileges the fragment and its abrasion of other fragments.«

-Susan McCabe-

die autoren

Aline Helmcke, Bildende Künstlerin und Filmemacherin mit den Schwerpunkten Zeichnung, Collage und Animation, ist zusammen mit Guido Naschert Begründerin und Herausgeberin des *Poetryfilmkanals*. Sie studierte Bildende Kunst an der Universität der Künste Berlin und Animation am Royal College of Art in London. Ihre Arbeiten sind sowohl in Ausstellungen als auch auf Festivals vertreten, so unter anderem dem Internationalen Trickfilmfestival Stuttgart, der Transmediale Berlin, dem Vienna Independent Shorts, dem Rencontres Internationales Paris und dem Animasivo in Mexico City. Zur Zeit ist Aline als künstlerische Mitarbeiterin an der Bauhaus-Universität Weimar beschäftigt.

Anastasia Novikova promovierte zum Thema *Lyrikverfilmungen im DaF-Unterricht. Theoretische Grundlagen und didaktische Praxis* (Hamburg 2013). Sie lebt in Heidelberg und Ruse (Bulgarien). In Ruse leitet sie den Bereich ›Wissenschaft bei der Internationalen Elias Canetti Gesellschaft. Am Institut für Deutsch als Fremdsprachenphilologie der Universität Heidelberg unterrichtet sie als Lehrbeauftragte Literatur- und Filmdidaktik. Zum Thema *Lyrikverfilmung* bietet sie Workshops und Lehrerfortbildungen an.

Avi Dabach, born in 1972, Jerusalem, is Director & Video Artist. Graduate with distinction of the Sam Spiegel Film School, Jerusalem. Produced and directed over 30 short films and videos, among them 12 poetry films. Produced and directed the documentary *The Last Zionist*, and working on a full length film, supported by the Israel film fund.

Catalina Giraldo Vélez, Designerin und Filmemacherin, stammt aus Manizales/Kolumbien. Nach ihrem Studium arbeitete sie bis 2011 in den Bereichen Design, Fotografie und Kulturmanagement in Bogotá. 2011 kam sie nach Deutschland, um sich an der Bauhaus-Universität in Weimar in den

Bereichen Medienkunst und Animation zu spezialisieren. 2014 gründete sie mit *Gato & Mono Design* ihr eigenes Studio für Bild und Text. Sie lebt in Weimar.

Cathy de Haan liebt Film, Musik und Poesie. Und statt sich für eine Gattung zu entscheiden, verfolgt sie alle: vor und hinter der Kamera, auf und hinter der Bühne, im Schneiderraum und am Schreibtisch, im Tonstudio und im Kino. Von Bolivien bis Usbekistan, von Albanien bis Jordanien, stiftet sie zu neuen Perspektiven für Film, Musik und Poesie an, produziert Filme sowie kulturelle Veranstaltungen und arbeitet als Regisseurin, Schauspielerin und Musikerin. Sie berät Filmfestivals und Kulturinstitutionen, u. a. das Goethe-Institut und die Robert Bosch Stiftung. Als Kuratorin initiiert und realisiert sie Programme und Workshops – den Fokus dabei auf Cross-Media-Projekte und Independent Film Making. Lehrveranstaltungen im In- und Ausland für Kreatives Schreiben, Cross Media und Dramaturgie. Zusammen mit OSTPOL e. V. produziert sie internationale kulturelle Programme wie das Kurzfilmprogramm ANSICHTSSACHE oder das Experimentalfilmprojekt *lab/p – poetry in motion* für AutorInnen und FilmemacherInnen. Sie ist Mitbegründerin und Co-Direktorin des Entwicklungsprogramms CINEMATCH für unabhängige FilmemacherInnen. Cathy de Haan ist Mitglied der European Film Academy.

Christine Hooper is an award winning animation director and graduate from the Royal College of Art Animation MA. Her graduation film *On Loop*, a venture into the head of an insomniac voiced by comedienne Susan Calman, has been shown at over 50 film festivals worldwide including Annecy, LSFF and LIAF. It has won multiple awards including the Terrence Conran Foundation Award, Lumen Animate Award, Vimeo Staff Pick and has had over 200k views on Vimeo to date.

die autoren

Dave Bonta is a poet and web publisher from Pennsylvania who since 2009 has been finding and sharing the best poetry videos on the web at *Moving Poems*. He has authored several short collections of poetry, and has supplied texts for videopoems by Swoon (Marc Neys), Nic Sebastian, Marie Craven, and Donna Vorreyer. His own videopoems have been screened at the International Film Poetry Festival in Athens, the Poetry, Places & Soundscapes exhibition in Leicester, and VideoBardo in Buenos Aires. He's currently on year three of a ten-year project to create erasure poems from every entry of the 17th-century Diary of Samuel Pepys at *Via Negativa*.

Ebele Okoye, Jg. 1969, ist eine nigerianische Malerin und Animationszeichnerin. Nach einem Kunststudium am Institute of Management and Technology in Enugu von 1985 bis 1989 war sie freischaffende Graphikerin und Cartoonistin in Lagos, Nigeria. Ab 1995 widmete sie sich ausschließlich der Malerei. 2000 migrierte sie nach Deutschland und studierte an der Fachhochschule Düsseldorf Kommunikationsdesign. Sie bildete sich ab 2003 an der Internationale Filmschule Köln zur Trick- und Animationsfilmzeichnerin weiter. Seit 2008 lebt und arbeitet sie in Berlin.

Eduardo Yagüe hat Theaterwissenschaft und spanische Philologie studiert und anschließend als Schauspieler und Schauspiellehrer gearbeitet. Als Videokünstler ist er erst seit Kurzem, dafür jedoch sehr intensiv unterwegs. Seine Filme wurden auf verschiedenen Festivals für Videopoesie und Videokunst innerhalb und außerhalb Spaniens gezeigt. Sein Interesse gilt vor allem der Gattungsmischung, außerdem sucht er die Grenzen und Interaktionen der poetischen und kinematographischen Sprache. Seine Videos zeichnen sich besonders durch die Rolle der Schauspieler sowie durch die Wahl starker und emotional bewegender Gedichte aus.

Eleni Cay is a researcher who likes to escape from the everyday to the world of poetry. She has been writing poems since she was a young girl. Her first collection, *A butterfly's*

shivering in the digital age which is written in Slovakian, was published after she won a national poetry competition in her native country Slovakia. With her English language poems, Eleni won the MK Calling Prize 2013. She is currently Poet in Residence at the Westbury Arts Centre in England. She likes creating multimedia poems which merge photographs, piano music and poems.

Guido Naschert, Literaturwissenschaftler, Philosoph und Publizist, ist zusammen mit Aline Helmcke Begründer und Herausgeber des *Poetryfilmkanals*. Nach dem Studium der Rhetorik, Philosophie und Germanistik und der Promotion in Tübingen lehrte er an verschiedenen Universitäten Literaturwissenschaft und Philosophie und war von 2009 bis 2012 Mitarbeiter am Forschungszentrum Gotha. Seit 2013 ist er freiberuflicher Publizist. Sein Interesse gilt immer wieder den Grenzbereichen der Wortpoesie wie etwa der Song- und Gebärdensprachen-Poesie oder dem Poetryfilm. Seit 2014 wirkt er im Vorstand der Literarischen Gesellschaft Thüringen e. V. mit. Er lebt in Weimar.

Jan Schülling is an undergraduate student of English/American Studies and Philosophy at the Ruhr-University in Bochum. He is currently finishing his BA his studies to begin MA courses in English/American Studies in 2016. His essay was a contribution to the seminar *U. S. Poetry Goes Intermedia* held by Martina Pfeiler in 2015.

Javier Alejandro Robledo, geb. 1962 in Buenos Aires/Argentinien, sein Anagramm lautet »El Joven Bardo de Roja Lira«, ist Dichter, Videokünstler, Performer und Produzent. Bisher veröffentlichte er fünf Gedichtbände und einen Band Erzählungen und trat damit auf Literaturfestivals in mehreren Ländern auf. Von 1996 bis 2004 war er Herausgeber des von ihm selbst gegründeten Journals *Bardo revista de poesía* (1996–2004). Seine Videopoeme, Videoinstallationen, Performances und Dokus wurden auf internationalen Festivals gezeigt. Seit 1996 ist er Produzent des *VideoBardo*, *Archivo y Festival Internacional de Videopoesia*, das bereits in sechzehn Ländern an

Poetryfilm-Veranstaltungen mitgewirkt hat. Außerdem unterrichtet Javier Robledo Videopoesie und Videoperformance an verschiedenen Universitäten.

Kristian Pedersen, Filmmaker and designer, graduated with an MA in Visual Communication from Bergen Academy of Art and Design. Working as a freelance animator and designer in Oslo, he has produced animated poetry films in collaboration with the small press *Gasspedal* and editor Audun Lindholm, the publishing house *Gyldendal*, and the Norwegian National Library. His films have been featured at festivals for film, animation, literature and poetry.

Martina Pfeiler teaches American literature, culture, and media at the Ruhr-Universität Bochum in Germany. She is the author of *Poetry Goes Intermedia: U.S.-amerikanische Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive* (Francke 2010), *Sounds of Poetry. Contemporary American Performance Poets* (Narr 2003), as well as co-editor of *Pott Meets Poetry: Die erste illustrierte Slam-Anthologie des Ruhrgebiets* (Lektora 2014). In 2007 she was invited to Brazil to teach a workshop on *Poetry and New Media: from U.S.-American Performance Poetry to Cin(E-) Poetry to Mash-Ups on the Internet* at UNESP, Araraquara. She is currently finishing a new book project (Habilitation) titled *Ahab in Love: The Creative Reception of Moby-Dick in Popular Culture*. She has also taught in the U.S.A. and in the Netherlands.

Moritz Gause wurde 1986 in Berlin geboren und wuchs dort, in Brandenburg und in Thüringen auf. Er studiert Komparatistik in Jena und betreut seit 2011 gemeinsam mit Romina Nikolić das Literaturprojekt *Wortwechsel*. 2013 erhielt er das Arbeitsstipendium des Freistaates Thüringen.

Nissmah Roshdy is a Media Designer based in Cairo, who graduated from the faculty of Applied Sciences and Arts from the German University in Cairo in 2014. Being a poet and writer

before studying filmmaking, Nissmah made her bachelor degree on Arabic Poetry and how it can be visualized using animation, the result of which was her debut film *La'eb Al-Nard (The Dice Player)* based on a poem by Mahmoud Darwish. The film was one the first animated poetry films to be made with an Arabic poem, it gained popularity online, and went on to be screened in several festivals worldwide, winning the ZEBRA Film Prize for best Poetry Film in Berlin, the 2nd place in MasrDotBokra Film Festival in Cairo, and Best Animated Film in Zayed University Film Festival in Abu Dhabi.

Ram Devineni is a filmmaker, publisher and founder of *Rat-tapallax films and magazine*. He produced, edited and directed the feature documentary *The Human Tower*, which was shot in India, Chile, and Spain. Recently, he produced *The Russian Woodpecker*, which won the Grand Jury Prize at the 2015 Sundance Film Festival. He is the co-creator of the augmented reality comic book, *Priya's Shakti*, which received the 2014 Tribeca Film Institute New Media Fund from the Ford Foundation.

Robert Peake is a British-American poet living near London. He created the *Transatlantic Poetry on Air* reading series. His debut full-length collection *The Knowledge* is now available from *Nine Arches Press*. He creates poetryfilms in collaboration with his wife, the composer and pianist Valerie Kampmeier. Their work has screened at festivals in Berlin, London, Athens, and Miami, and their collaboration *Buttons* won the 2014 Southbank Centre »Shot Through the Heart« poetryfilm competition in the children's category.

Sabine Kues studierte nach dem Bachelor-Abschluss in Komparatistik an der Ludwig-Maximilians-Universität in München den trinationalen Master European Film and Media Studies an der Bauhaus Universität in Weimar, der Université Lyon 2 und der Universität Utrecht. Für *artechock*, *Nisimazine* und *Cineuropa* verfasste sie bereits mehrere Filmkritiken.

die autoren

Sigrun Höllrigl, Jg. 1966, wuchs in der Schweiz auf. Sie studierte Germanistik und Philosophie in Wien. Nach ersten Projekten im Medienkunstbereich war sie im IT Management für internationale Unternehmen tätig. Seit 2008 arbeitet Sigrun Höllrigl als freischaffende Künstlerin. Neben Literatur und Film gehört Veranstaltungsorganisation mit zu ihren Tätigkeitsfeldern. Seit 2011 leitet sie das *Art Visuals & Poetry (Film) Festival* in Wien. Mit ihren Textfilmen ist Sigrun Höllrigl international auf Festivals vertreten. Im April 2015 erschien ihr Roman *Odysseus X* in der *edition keiper* (Graz).

Stefan Petermann wurde in Werdau geboren. Er studierte an der Bauhaus Universität Weimar. 2009 erschien sein Debütroman *Der Schlaf und das Flüstern*, danach der Erzählband *Ausschau halten nach Tigern*. Für seinen letzten Roman *Das Gegenteil von Henry Sy* wurde er vom Literaturhaus Bremen ausgezeichnet. 2015 war er Stadtschreiber von Wels. Er lebt in Weimar.

Stefanie Orphal hat Literaturwissenschaften, Medienwissenschaften und BWL in Potsdam und Paris studiert. Ihr Interesse an Literaturverfilmungen und Lyrik führte sie 2008 zum Thema Poetryfilm und zum ZEBRA Poetry Film Festival der Literatur-Werkstatt Berlin. Nach einem Praktikum und intensiven Recherchen im Festivalarchiv schrieb Sie Ihre Abschlussarbeit zum Thema und promovierte anschließend an der Freien Universität Berlin. Ihre Dissertation ist 2014 unter dem Titel *Poesie-Film. Lyrik im audiovisuellen Medium* im DeGruyter-Verlag erschienen.

Thomas Zandegiacomo Del Bel lebt in Berlin und hat Germanistik, Romanistik und Medien- und Kommunikationswissenschaft in Mannheim studiert. Er arbeitet als freier wissenschaftlicher Mitarbeiter am ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe. Seit 2006 ist er Künstlerischer Leiter des ZEBRA Poetry Film Festival und Filmkurator für interfilm Berlin. Außerdem ist er als Jurymitglied bei verschiedenen Filmfestivals und als Medienpädagoge tätig.

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

Zata Banks is the founder of *PoetryFilm*, the influential research art project launched in 2002. *PoetryFilm* has produced over 80 events at cinemas, galleries, literary festivals and academic institutions – including Tate Britain, The ICA, British Film Institute, Cannes Film Festival, CCCB Barcelona, O Miami, and Curzon Cinemas. *PoetryFilm* lectures have been presented for the MA Creative Writing course at Warwick University, MA Filmmaking at The National Film & Television School, and MA Visual Communication at The Royal College of Art. Zata has judged poetry film prizes for the Southbank Centre in London, Zebra Festival in Berlin, Apples & Snakes poetry organization, CYCLOP festival in Kiev, and Carbon Culture Review. *PoetryFilm* is supported by Arts Council England, who recently funded the cataloguing of the entire project archive, which at present contains over 1,000 films. *PoetryFilm* is an accredited member of Film Hub London, part of the BFI Audience Network, and holds a trademark awarded by the Intellectual Property Office.

poetry film kanal

Poetryfilmkanal ist ein Kooperationsprojekt der Literarischen Gesellschaft Thüringen e. V. und des Studiengangs Multimediales Erzählen der Bauhaus-Universität Weimar.



Bauhaus-Universität Weimar

Projektleitung

Aline Helmcke, Bauhaus-Universität Weimar/
Studiengang Multimediales Erzählen
Guido Naschert, Literarische Gesellschaft Thüringen e. V.
info@poetryfilm.de
www.poetryfilm.de
www.poetryfilmkanal.de

Projektträgerin

Literarische Gesellschaft Thüringen e. V.
Geschäftsführerin: Dipl.-Ing. Sigrun Lüdde
literarische-gesellschaft@t-online.de
www.literarische-gesellschaft.de

Anschrift

Literarische Gesellschaft Thüringen e. V.
Marktstraße 2-4
D-99423 Weimar

1. Vorsitzender: Thomas Spaniel
2. Vorsitzender: Johannes Steinhöfel

Telefon: 03643 776699
Telefax: 03643 776866

Team

Aline Helmcke
Catalina Giraldo Vélez
Guido Naschert
Moritz Gause
Sabine Kues
Stefan Petermann

Partner & Unterstützer

OSTPOL
VEREIN ZUR FÖRDERUNG INTERNATIONALER KULTURPROJEKTE

back:up
18. KURZFILMFESTIVAL
WEIMAR 18.–22.05.2016

**literatur
WERKstatt
berlin**

**Bauhaus
Film-Institut**

1. Weimarer Poetryfilm-Preis

Ein Kooperationsprojekt
der Literarischen Gesellschaft Thüringen e. V.
und des backup_festivals

Einsendeschluss:
15. 03. 2016

www.poetryfilm.de
www.backup_festival.de

Projektträger:



Literarische
Gesellschaft
Thüringen e.V.

backup
18. KURZFILMFESTIVAL
WEIMAR 18.–22.05.2016

Förderer:



ISBN 978-3-936305-38-8

9 Euro