

Volker Pantenburg: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa

Berlin: August 2010, 112 S., ISBN 978-3-941360-08-2, € 9,80

Der Rand des Kinos, an dem sich die vier im Titel genannten Regisseure versammeln, ist der Rand der Institution Kino. Die Filmemacher (bei den Ausführungen über Godard handelt es sich um die Filme, die er um 1970 mit dem Kollektiv Dziga Vertov drehte) befinden sich alle außerhalb der gängigen Distributionszusammenhänge und stellen eine Art parallel-cinema dar. Das Kollektiv Dziga Vertov bewegte sich Ende der 60er Jahre aus den bekannten Präsentations- und Distributionsformen heraus, sie vertrieben ihre Filme teilweise selbst und führten sie bei Versammlungen vor, selten aber in einem regelmäßig stattfindendem Programm eines Kinos. Bei James Benning stellt sich die Randposition fast gegenteilig dar: als Experimentalfilmer unterscheidet er sich von seinen Kollegen, indem er seine Filme beinahe ausschließlich im Kino zeigt und den Ausstellungskontext, auf den man inzwischen beim Experimentalfilm (und der Videokunst) angewiesen ist, ablehnt. (S.62) Pedro Costa hingegen ist der einzige Regisseur dieser Zusammenstellung, der regelmäßig auf Video dreht. Und Frederick Wiseman findet in der Sammlung mit seinen zwei ‚Kleinstadtsymphonien‘ *Aspen* (1991) und *Belfast Maine* (1999) Eingang, handelt es sich hierbei doch jeweils um Portraits, die nicht die Metropolen, sondern kleine Orte ins Zentrum rücken. Die Ränder des Kinos bezeichnen hier also nicht, wie man bei dem Titel auch vermuten könnte, ‚postkinematographische‘ Aspekte wie Film auf portable media, digitale Distributionsplattformen wie mubi.com oder ein weiteres Kapitel der Paratextforschung, sondern das eigenwillige Arbeiten jenseits etablierter Produktions- und Distributionszusammenhänge.

Das Kapitel zu den Filmen der Groupe Dziga Vertov stellt das kürzeste dar. Pantenburg konzentriert sich zudem überwiegend auf den Film *Le vent d'est* (1969). Die Filme der Gruppe stellen noch immer ein Forschungsdesiderat dar, sind sie doch bisher bloß in schlechter Qualität im Internet sowie auf einer spanischen DVD-Edition zu finden. Es ist hier kein Wettbewerb, wer der Randständigste der hier vertretenen Filmemacher ist, aber das Kapitel zur Gruppe Dziga Vertov hätte durchaus länger sein dürfen. Anders ist es jedoch bei den folgenden drei Filmemachern. Wiseman wird auch unter die Ränder subsumiert, weil sich die beiden Filme, die Pantenburg hier betrachtet, am Rande des Wiseman-Werkes befinden. *Aspen* und *Belfast, Maine* sind zwei Kleinstadt-Filme und unterscheiden sich damit deutlich von den Institutionen-Filmen, für die der Regisseur sonst bekannt ist. Zudem steht in *Aspen* eine wohlhabende, bürgerliche Schicht im Zentrum, was zunächst die sozialen Probleme, die man bei Wiseman gewohnt ist, verschwinden lässt. Doch Pantenburg wendet hier ein Verfahren an, das er auch im Costa-Kapitel wieder benutzt: er denkt die beiden Filme zusammen, legt sie übereinander und kann so plausibel aufzeigen, dass bei *Aspen* das Soziale gerade durch seine

Abwesenheit thematisiert wird. Wenn man die Filme Wisemans kennt, fällt einem diese Differenz auf, so dass die Bilder in *Aspen* genau nach dieser Abwesenheit befragt werden können. Auch im Kapitel zu James Benning gelingt es Pantenburg, die verschiedenen Filme auf inspirierende und erhellende Weise zu verknüpfen. *Und O Sanguie* (1989) von Pedro Costa schließlich wird mit *A Corner in Wheat* (1909) von D. W. Griffith und *Klassenverhältnissen* (1984) von Straub/Huillet ‚überblendet‘. Diese Art der Analyse, auf etwas zu verweisen, das eigentlich nicht zu sehen ist, zieht sich durch das ganze Buch, wird explizit aber bei den Überlegungen zu Pedro Costa angewandt. Pantenburg nennt hier drei solcher Prinzipien der ‚Unsichtbarkeit‘ (S.91): das Verhältnis von Bild und dem räumlichen Off, also die Beziehung von Sichtbarem und Abwesendem, das von Bild und Ton sowie die ‚ökonomische Rückseite‘ der Filme, also die Bedingungen des Drehs und der konzeptionelle Ansatz der Filme. (Vgl. S.100)

Es sind diese verschiedenen Aspekte des Unsichtbaren, die an den Rändern des Kinos zu wirkungsvollen Analyseinstrumenten werden. Pantenburg plädiert damit für eine Filmanalyse, die sich weder auf das Sichtbare der Bilder beschränkt, noch sich auf einen hermeneutischen Interpretationsansatz zurück zieht. Es geht ihm nicht darum, in einzelnen, zueinander abgegrenzten Werkanalysen etwas zu erklären, sondern vielfältige Bezüge herzustellen, um sich dem zu nähern, was zunächst unsichtbar bleibt, das sich aber möglicherweise aber auch erst in der Differenz des einen Films zum anderen ergibt. Denn die Herausforderung, die die Filme Godards, Wisemans, Bennings und Costas für die Rezipienten darstellen, ist nicht nur, dass sie prinzipiell nur selten zu sehen sind, sondern dass es ebenso schwierig ist, über sie zu schreiben, da sie sich allzu oft Beschreibungen und Benennungen entziehen. (Vgl. S.39)

Florian Krautkrämer (Braunschweig)