

Rainhard May · Annette K. Schulz · Anke Steinborn

P A N T A

R H E I

wie's fließt, bestimme ich

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtes ist unzulässig und strafbar.

Hinweis: Sämtliche Angaben in diesem Fachbuch/wissenschaftlichen Werk erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung und Kontrolle ohne Gewähr. Eine Haftung der Autoren oder des Verlags aus dem Inhalt dieses Werkes ist ausgeschlossen.

© 2018 Pro Universitate Verlag im Berliner Wissenschafts-Verlag GmbH,
Markgrafenstraße 12–14, 10969 Berlin,
E-Mail: bwv@bwv-verlag.de, Internet: <http://www.bwv-verlag.de>

Druck: docupoint, Magdeburg
Gedruckt auf holzfreiem, chlor- und säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.
Printed in Germany.

Coverentwurf: Tristan Opitz, Danny Backhaus (Schüler der BEST-Sabel Designschule)

Layout: BEST-Sabel Designschule, unter der Leitung von Falko Mieth

Frontispiz in: Hans Schoots: Bert Haanstra.
schilder/tekenaar/fotograaf, Noord-Scharwoude 2014, S. 75.

Alle Zeichnungen in: Bert Haanstra: Twintig Portretten,
Baarn 1981 – in der Reihenfolge: S. 39, 37, 49, 21, 57.

Foto Bert Haanstra, S. 9: (Ausschnitt) von Yvonne Witte.

Die Rechte der Abbildungen wie Filmstills liegen, wo nicht anders ausgewiesen,
bei den Haanstra-Söhnen.

Sollten mögliche Rechte nicht näher bestimmbarer Beteiligter tangiert worden seien,
so bitten wir um Nachsicht wie Rückmeldung.

ISBN Print: 978-3-8305-3826-4
ISBN E-Book: 978-3-8305-2991-0

**Ein Bert Haanstra-Porträt
aus Einzelbildern**



Pro Universitate
Verlag

PANTA RHEI (1951)

ALLES FLIESST

Anke Steinborn

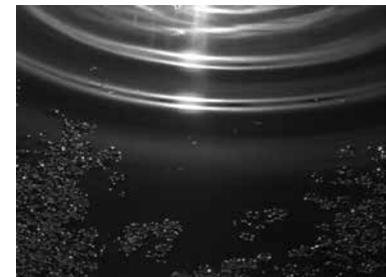
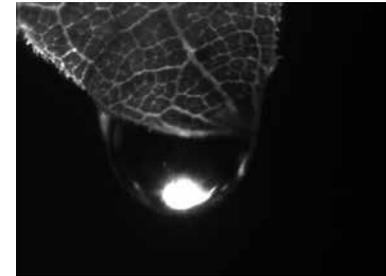
Zur Ästhetik des ewigen Flusses

PANTA RHEI ist nach DE MUIDERKRING HERLEEFT, SPIEGEL VAN HOLLAND und NEDERLANDSE BEELDHOEWKUNST der vierte Film bei dem Bert Haanstra Regie führte. Wie schon SPIEGEL VAN HOLLAND so ist auch dieses elfminütige filmische Werk ein Ausdruck Haanstras Auseinandersetzung zum einen mit der Ästhetik des filmischen Bildes und zum anderen mit den Spezifika des Mediums an sich. Das heißt in der Form seiner visuellen Umsetzung werden neben medientheoretischen insbesondere kunst- und filmhistorische Bezüge deutlich. Wie ein roter Faden zieht sich das Thema Geschichte nicht nur formal, sondern ebenso inhaltlich durch das Gesamtkonzept des Films. PANTA RHEI – „Alles ist im Fluß“¹, die Geschichte als ewig fließender Prozess, die bewegten Filmbilder als Konsequenz aus kunsthistorischen Strömungen und technischem Fortschritt im Bereich der Bild-Medien. In beiden Aspekten – wie auch im Medium Film als solchem – wird die Umsetzung des Gedankens der ewigen Veränderung durch Bewegung verwirklicht.

„PANTA RHEI“² – mit dieser Erkenntnis, festgehalten in seinem fragmentarisch erhaltenem Werk *Peri physeos* (Über die Natur), ging der altgriechische Philosoph Heraklit in die Geschichte ein. Heraklit wirkte zum endenden 6. und beginnenden 5. Jahrhundert v. Chr. in Ephesos, wo er seinerzeit im Dianatempel auch seine erhaltene Schrift niederlegte. Heraklit galt als erster Dialektiker, der in seiner Philosophie vom ewigen Werden und Vergehen die Auflösung der Gegensätze in einer höheren Einheit, in Harmonie, vertrat. So sind ihm

„die Gegensätze der Welt stets empfunden, das heißt »lebendige« Gegensätze [...]: Das Eine wird zum Andern nicht in einem integrierbaren Prozeß des Übergangs, sondern der Tod des Einen ist die Geburt des Anderen. Die radikale Gegensätzlichkeit aller Erscheinungen aber ist aufgehoben in dem Sinn und der Bedeutung solchen lebendigen Spiels.“³

Im sich ewig bewegenden und verändernden Kreislauf des Lebens und somit im Leben selbst sieht Heraklit die höchste Harmonie. Vor diesem Hintergrund entwickelt Haanstra sein filmisches Konzept auf der Basis von Naturaufnahmen, die das



Leben bzw. das Sein des Menschen versinnbildlichen. Der Mensch selbst tritt nicht in Erscheinung – weder visuell noch auditiv. Die Aufnahmen sind lediglich musikalisch mit einer Komposition von Max Vredenburg untermalt, sodass der Mensch hinter der Natur zurücktritt und auf diese Weise eins wird mit ihr.

„Diese Weltordnung hier hat nicht der Götter noch der Menschen einer geschaffen, sondern sie war immer und ist und wird sein: immer lebendes Feuer, aufflammend nach Maßen. Feuers Wende: zuerst Meer; des Meeres eine Hälfte Erde, die andere flammendes Wetter. Das Meer zerfließt und erfüllt sein Maß nach demselben Sinn, der auch galt, bevor es Erde wurde.“⁴

Das Leben der Natur ist der Spiegel des menschlichen Lebens und umgekehrt. In seinem Werk *Sein und Zeit* (1927) führt Martin Heidegger den Gedanken Heraklits fort, indem er zwischen dem Seienden und dem Sein unterscheidet, das Erkennen des Seienden jedoch als einen Prozess sieht, dem das Handeln des Menschen in der Welt und das Verstehen derselben vorausgeht. Somit löst Heidegger die traditionelle binäre Unterscheidung zwischen dem „atemporalen Sein“ und dem „geometrisch bestimmbar Seienden“ in der Zeitlichkeit des Daseins auf. Wie die Verschmelzung von Sein und Seiendem so ist auch die Zeit bei Heidegger nicht mehr länger ein „gerichtetes Nacheinander von Zeitpunkten“, sondern vielmehr ein „verschränktes Ineinander [... von] Gewesenheit, Gegenwart und Zukunft!“.⁵ Die Erkenntnis des Seins erfolgt demzufolge in der Interaktion und Reflexion von Mensch und Umwelt. Erst die Auflösung der binären Unterscheidung zwischen Sein und Seiendem führt zur Erkenntnis der höheren Einheit, in der die Umwelt/die Natur zum Spiegel des Seins wird.

Die folgende Betrachtung des Kurzfilms *PANTA RHEI* soll nun zeigen, in welcher Form Haanstra die Philosophie des ewigen Flusses im Kontext des Seins und des Seienden aufgreift und diese inhaltlich wie formal auf das Medium Film überträgt. Bezüglich der Bildästhetik werden hierbei vor allem die filmspezifischen Mittel Licht, Bewegung und Montage zum Tragen kommen, wohingegen es bei der Betrachtung des Inhalts darum gehen wird, inwieweit Haanstra das Thema Geschichte an sich als fließenden Prozess filmisch verarbeitet.

Metamorphosen. Bewegung und Transformation

„Das Widereinanderstehende zusammenstimmend und aus dem Unstimmigen die schönste Harmonie.“⁶

Grundsätzlich lässt sich *PANTA RHEI* als eine Art poetische Reproduktion des Rhythmus in der Natur betrachten. Gegensätzliche Naturerscheinungen bzw. Naturgesetze wie Leben und Tod, Licht und Schatten, Bewegung und Starre, Luft und Wasser usw. werden aufgegriffen und über eine rhythmische Komposition zum immerwährenden Fluss des Seins also zu einer übergeordneten Harmonie zusammengefügt. Das Prinzip des ewigen Flusses zeigt sich dabei vor allem in der Bewegung.

Bereits im Jahre 1921 arbeitete Adolf Behne in seinem Artikel *Der Film als Kunstwerk* die Bewegung als das spezifische und neue Element des Films heraus. In seiner Untersuchung stellt er die ästhetischen Merkmale des Theaters

denen des »neuen« Mediums Film gegenüber. Auf diese Weise legt er dar, dass man sowohl beim Theater als auch beim Film die Ausdrucksformen in Wort und Bewegung unterteilen kann. Während jedoch beim Theater-Schauspiel Wort und Bewegung ineinander geschaltet werden, kommen beim Film 1000 Momente Bewegung zu einem Wort.⁷ Das Wort – im Theater gesprochen und im Stummfilm geschrieben – umfasst und vereint im Bühnen-Schauspiel Inhalt und Klang, wogegen der (stehende) Zwischentitel des Films lediglich den Inhalt transportiert. Der Klang als Stimmungselement im Film ist zu gleichen Teilen an Wort und Bewegung gekoppelt. Somit liegt das führende Element beim Schauspiel in der laufenden Mitteilung aus Wort und Inhalt, im Film hingegen überwiegen nicht die verbalen, sondern die illustrativen Momente, die von der Bewegung als dem führenden und bestimmenden Faktor des Films getragen werden. Wird der wiedergegebene Bewegungsvorgang ausschließlich für den Film gestaltet und ist der Film für die Umsetzung notwendig, die Bewegung ohne den Film also bedeutungslos, so handelt es sich nach Behne um einen künstlerischen Film: „Die Bewegungen selbst müssen das [filmische] Kunstwerk ausmachen [...] Der Film wird Materialisierung des Bewegungskunstwerks und damit ein, neues, eigenartiges künstlerisches Mittel.“⁸ In seiner filmischen Inszenierung arbeitet Haanstra nicht nur mit der Bewegung der Objekte im Bild, sondern macht sich vor allem die Montage zunutze, um über den Bewegungsrhythmus der verbundenen Einzeleinstellungen eine Transformation der Natur und darüber die des Bildes zu visualisieren. Die Bewegung als solche wird zum zentralen Gestaltungsprinzip Haanstras, um zum einen den ewigen Fluss der Natur in Bilder zu fassen und zum anderen den fortwährenden Fluss der Geschichte bzw. Weiterentwicklung der künstlerischen Bildmedien wiederzugeben.

Die Dramaturgie des (Bilder-)Flusses

„Zusammensetzungen sind Ganzes und Nichtganzes, Einträchtig-Zwieträchtiges, Einstimmend- Mißstimmendes, und aus Allem Eins und aus Einem Alles.“⁹

Aufnahmen von Wolken, Wasser und Licht in Bewegung machen den Hauptanteil des Filmes aus. Um den Betrachter in den Fluss der kunstvollen Montage der einzelnen Einstellungen zu ziehen, verzichtet Haanstra in *PANTA RHEI* auf die verbale Mitteilung. Das „jedes Objekt ergreifende Bild des Films“¹⁰ tritt an die Stelle des Wortes und bietet so eine länder-, sprachen- und kulturübergreifende Anschauung. Ähnlich wie bei Ruttmanns *BERLIN – SINFONIE EINER GROSSSTADT* (D 1927) vereinen sich auch bei Haanstra Bilder und Musik zu einer rhythmischen Komposition. Jedoch überträgt und erweitert Haanstra den inszenierten Verlauf eines Tages in der Großstadt auf die Metaphorisierung des Lebens-Kreislaufs bzw. des Seins an sich. Neben der Musik wird der Fluss der Bilder über das harmonische Zusammenspiel der filmischen Mittel Montage, Zeitwiedergabe, Bildeinstellung und -komposition sowie Licht erreicht. Dabei offenbart sich in der Dominanz des zyklisch fließenden Rhythmus die Relevanz insbesondere der alles verbindenden Montage.

„Montage ist, so der Filmtheoretiker und -regisseur Vsevolod Pudovkin in seinem 1926 erschienenen Buch über Filmskript und Filmregie, die 'Kunst, einzelne, gesondert aufgenommene Einstellungen so miteinander zu verknüpfen, daß der Zuschauer im Ergebnis den Eindruck einer geschlossenen, ununterbrochenen, sich fortsetzenden Bewegung gewinnt' (Pudovkin 1983, S. 330).“¹¹

Die Wiedergabe des Flusses hängt somit in hohem Maße von einer überzeugenden Montage ab. Bei der Betrachtung des Sequenzprotokolls wird deutlich, dass sich PANTA RHEI abzüglich des Vor- und des Abspanns in sieben thematische Sequenzen gliedert (Abb. 4). Eine Gliederung, die die Verlinkung zur ebenso sieben Tage umfassenden Erschaffung der Welt durch Gott nahelegt. Die Idee des Vergleichs der Schöpfung der Welt mit der des Seins wird darüber hinaus bereits im Vorspann des Films formuliert. Mittels Überblendungen sind hier einige Szenen des Films aneinandergereiht, worauf die Titel viersprachig so ins Bild ein- und ausgezoomt werden, dass der Eindruck entsteht, die Typografie würde atmen und auf diese Weise die ersten Atemzüge, ersten Schritte in die Welt metaphorisieren.

An den Vorspann anschließend beginnt der Zyklus der Zeit-Thematisierung. Windmühlenartige »Lichträder« bewegen sich im Uhrzeigersinn über verschiedene Waldszenerien. Die Einstellungsgröße variiert zwischen einer Totalen und der Detailaufnahme, wobei sich tendenziell im Sequenzverlauf eine Vergrößerung der Motive abzeichnet. Bei den Übergängen hat Haanstra in dieser ersten Sequenz ausschließlich mit dem Schnitt gearbeitet. Die harmonische Verbindung der Szenen erfolgt über den Bewegungsanschluss, das heißt, die Bewegungsrichtung des Lichtes schließt in der folgenden Einstellung an die vorangegangene an. Durch die kreisförmigen Bewegungen des Lichtes werden Assoziationen zu Zeigerbewegungen und dem Fluss der Zeit wach.

Die zweite Sequenz thematisiert den Fluss in Form von wechselnden Wasser- und Wolkenbewegungen. Die Übergänge erfolgen der Charakteristik des Flusses entsprechend hauptsächlich mittels Überblendungen. Geschnitten wurde lediglich zweimal und nur in dem Fall, wenn Wasser auf Wasser folgt, das heißt der regelmäßige Wechsel zwischen Wolken- und Wasserdarstellungen unterbrochen wurde. Im Verlauf der Sequenz nimmt mit der Geschwindigkeit der Bewegungen auch die Intensität des Wassers bzw. die Wasserströmung zu. Der Tropfen zu Beginn der Sequenz geht in eine ruhige Wasseroberfläche über, die wiederum in einen Fluss, der sich zu einem Strom entwickelt bis hin zu einer tosenden Welle des Meeres. Diese Entwicklung des Wassers spiegelt sich auch in der zunehmenden Dramatik der Wolkenformationen wider. War die Kamera in der ersten Sequenz noch bewegungslos und starr, gleitet ihr Blick nun gelegentlich synchron zu einer Welle über das Meer. Die Bewegungsrichtung der Motive wechselt permanent. Die Einheit der Montage wird hier nicht über den Bewegungsanschluss, sondern die ähnliche bzw. anschließende Charakteristik der Motive erreicht.

Die dritte Sequenz umfasst das Thema der Schöpfung von Leben. Zu den Aufnahmen von Wolken – das Reich Gottes – kommen die von Vögeln und Pflanzen. Eine Großaufnahme von Meeresschaum leitet das beginnende, aus Schaum geborene Leben ein. Weite Wolkenlandschaften werden überblendet mit Groß- bzw. Detailaufnahmen von prächtigen aufgehenden Blüten. Licht ist Leben, in diesem Sinne konzentriert sich Haanstra im zweiten Teil der Sequenz ausschließlich auf das Wechselspiel von Licht und Schatten in Form von Wasserspiegelungen mit Lichtreflexionen, auf die ich an späterer Stelle noch einmal detaillierter eingehen werde.

Dem fließenden Wasser werden in der vierten Sequenz die starren Formen von Eiskristallen entgegengesetzt. Doch wird durch diesen Zustandswechsel der Fluss nicht unterbrochen, vielmehr »wachsen« die Eisornamente über die fließenden Bilder, umschlingen diese, wobei sich die Kristalle fast tan-

zend über die darunter befindlichen Meeresszenerien bewegen. Es erfolgt eine filmische Transformation des Wassers zu vielen einzelnen leuchtenden Kristallen bis hin zu Lichtpunkten, wodurch der Kreis zu den Fotogramm ähnlichen Aufnahmen der dritten Sequenz geschlossen wird.

Im fünften Teil des Films wird alles Fließende in all seinen Erscheinungsformen noch einmal zusammengefasst – Sand, Licht, Wolken, Getreidefelder im Wind, Elektrizität (Blitz), Wasser und Regen. Die Visualisierung von Flusslinien tritt hier besonders in den Vordergrund der Bildästhetik. Wie schon in der zweiten Sequenz so entwickeln auch hier die Szenerien eine immer höhere Dramatik, die sich in einer Art Urknall, dem Blitz (in der zweiten Sequenz war es die riesige Welle bzw. die atompilzartige Wolke) entlädt.

In der darauf folgenden Sequenz zeichnet sich ein Neubeginn ab, die Welt erwacht erneut zu Leben. Blätter und Vögel fliegen ungehalten durch die Luft, die Flusslinien sind zu Flugbahnen übergegangen. Wie schon in den Lichtinszenierungen der dritten Sequenz so ist auch hier das bildästhetische Prinzip der sich immer in Bewegung befindlichen Streuung bestimmend. Eindeutige Bewegungsrichtungen sind dabei schwer auszumachen. Die Harmonie des Montageflusses wird hier über die strukturelle Ähnlichkeit der Motive und ihrer Flugbahnen erreicht. Im Gegensatz zur zweiten Sequenz erfolgt der Übergang zwischen den Einstellungen nicht mittels Überblendungen, sondern durch harte Schnitte.

In der siebenten und letzten Sequenz VON PANTA RHEI ist inhaltlich wie formal der Kreis bzw. Kreislauf das bestimmende Element. Ein Großteil der Szenen und Einstellungen des gesamten Films wird hier noch einmal aufgegriffen. Auf diese Weise wird die Idee des Zyklus, des Kreislaufes, durch sich wiederholende Bilder und Bewegungen unterstrichen und mit der Betonung der Kreisform auch formal wiedergegeben. Vor allem Szenen der ersten Sequenz sind hier wiederaufgenommen, zum Teil sogar 1:1 übernommen. Diese Übernahme ist ein weiterer Verweis auf den Schöpfungsmythos, in dem sich Gott am siebenten Tag (Sonntag) nach getaner Arbeit lediglich ausruht. Auch Haanstra schafft in der siebenten Sequenz keine neuen Bilder, sondern greift auf bereits verwendetes Material zurück, auch sein Schöpfungsakt ist damit beendet, die Dinge wiederholen sich, der Kreislauf des Films schließt sich ebenso wie der des Seins.

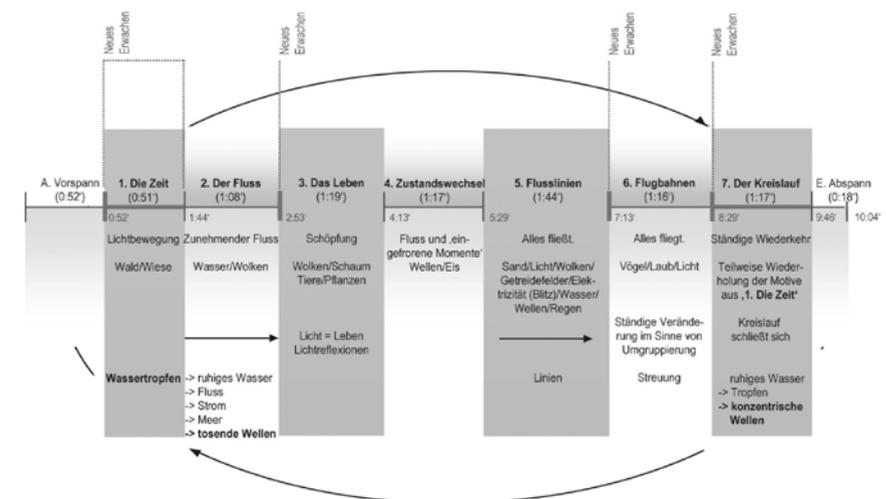


Abb. 4
Übersicht zum
Sequenzprotokoll
(siehe Anhang)

Neben dem Sieben-Tage-Zyklus der Sequenzen wird in der dramaturgischen Struktur auch der Zyklus der Jahreszeiten und der des Tagesverlaufs deutlich. Viermal zeichnet sich im Verlauf des Films eine Art »neues Erwachen« nach einer starken Verdunklung der Szenerie und Beschleunigung des Geschehens ab. Analog zum Frühling, der Jahreszeit, in der die Natur neu erwacht, ist die erste Sequenz von einer ruhigen, morgendlichen Aufbruchsstimmung geprägt. Das zweite »Erwachen« lässt sich in der dritten Sequenz beobachten, in der die starken Lichtreflexionen auf die Intensität der Sonne im Sommer hinweisen. Ein dritter »Neubeginn« erfolgt mit der sechsten Sequenz, die aufgrund der Thematisierung des Laubes und dem Zug der Vögel dem Herbst zuzuschreiben ist. Im Anschluss daran beginnt die siebente Sequenz erneut mit der morgendlichen Stimmung der ersten Sequenz, um dann im weiteren Verlauf eine immer dunklere, abendliche, fast winterliche Stimmung anzunehmen. Über verschiedene Zwischeneinstellungen wird der Betrachter fließend zum Ende der Sequenz geleitet, wo konzentrische Wellen wieder auf den Beginn des Zyklus verweisen und zugleich den Kreis der Inszenierung schließen. Indem die letzte Sequenz die vorangegangenen mehr oder weniger zusammenfasst, wird der zyklische Geschwindigkeitswechsel zwischen Beschleunigung und Ruhe auf den Moment der Zeit übertragen. Die lange detaillierte Behandlung des Themas in den Sequenzen eins bis sechs wird nicht nur in der siebenten Sequenz, sondern bereits zu Beginn in Form des Vorspanns verkürzt wiedergegeben.

Alles in allem zeigt die Filmanalyse und dabei insbesondere die Auswertung des Sequenzprotokolls (siehe Anhang), dass sich Haanstras Übersetzung des ewigen Flusses sowohl dramaturgisch als auch bildästhetisch eindrucksvoll nachvollziehen lässt. So gelingt es Haanstra, dem Thema zum einen über die Dramaturgie ein Eigenleben zu verleihen und zum anderen über die durch Bewegung zum Leben erweckten »Dinge« im Film gerecht zu werden.

Das unheimliche Leben der Dinge

„Das Wesen der Dinge versteckt sich gern.“¹²

In Haanstras Inszenierung zeichnen sich deutliche Parallelen zur Ästhetik des Weimarer Autorenkinos ab. Offensichtlich wird dies vor allem an der Verbindung des Lyrischen mit dem Dokumentarischen. Auch wenn seine Aufnahmen Naturerscheinungen und Dinge in gewisser Weise dokumentieren, werden diese über einen Abstraktionsprozess ebenso objektiviert wie auch poetisiert. Bezogen auf die Malerei formulierte Alfred Neumeyer im Jahre 1927 in seinem Aufsatz *Zur Raumpsychologie der Neuen Sachlichkeit* drei Abstraktionsstufen der Dinglichkeit, die in der neusachlichen Malerei zur Entwirklichung der Gegenständlichkeit führen: 1. die bewusste Abstraktion vom Atmosphärischen, 2. die unbewusste Abstraktion vom Transitorischen und 3. die fiktive Abstraktion von der Wertung bzw. Abstraktion von der akzentuierenden Wertung.¹³ Diese Abstraktionsstufen wurden von Regisseuren des Weimarer Kinos, etwa Georg Wilhelm Pabst, auf das Medium Film übertragen. Und auch Haanstras Prozess der Bildabstraktion lehnt an Neumeyers Überlegungen an. Sowohl in den Groß- und Detailaufnahmen der Blüten und Blätter als auch in denen der Wellen und der Wolken wird der Gegenstand der Aufnahme, also das Objekt, von seiner Umgebung isoliert. Blüten, die das menschliche Auge sehr viel kleiner und in einem über einen längeren Zeit-

raum unveränderten Zustand wahrnimmt, werden durch den Zeitraffer zu Leben erweckt. Sie öffnen sich in Sekunden, ein Tropfen fällt in Zeitlupe von einem Blatt. Mit seinen durch Reduktion verdichteten Bildkompositionen (Detailaufnahmen) offeriert Haanstra einen analytischen Blick auf oft nicht wahrgenommene alltägliche Vorgänge. Das Leben der Natur wird – auch für das menschliche Auge – anschaulich und bewusst. Die Detail-/Großaufnahmen wechseln sich mit weiten Landschaften in der Totalen und Halbtotale ab, ohne, dass das eine in den unmittelbaren Kontext des anderen zu setzen ist. Auf diese Weise werden alltägliche natürliche Vorgänge aus ihrem Zusammenhang gelöst und so in ein anderes Bezugssystem übertragen, dass der Eindruck des Überwirklichen entsteht.

Eine weitere Abstraktion des Bildraums erfolgt über den Schnitt und das Gegeneinandersetzen ein- und desselben Motivs. Mit dieser Form der Montage, in der Haanstra den Gegenschnitt in Form einer Richtungsänderung der Bewegung inszeniert, wird das Raumempfinden des Betrachters extrem gestört. Trotz dieser Störung durch gegenläufige Bewegungen wird über das gleichbleibende Motiv der fortlaufende Fluss aufrechterhalten, ohne dabei an einem definierten Bildraum festzuhalten. Nach dem gleichen Prinzip funktionieren die Überblendungen. Indem Haanstra strukturell ähnliche Motive durch Überblendung ineinander verschmelzen lässt, vollzieht sich eine Art non-kausaler Ortswechsel. Noch deutlicher wird diese Methode in einem späteren Werk Haanstras, dem Kurzfilm *REMBRANDT, SCHILDER VAN DE MENS*. Auch hier verschmelzen die verschiedenen Selbstporträts des Malers zu einem einzigen verdichteten Porträt, wodurch die Definition eines Bildraums unmöglich ist. Der Höhepunkt der Bildraumfragmentierung wird in *PANTA RHEI* durch die unbewusste Abstraktion vom Transitorischen erreicht. In der dritten Sequenz schließen an die wechselnden Einstellungen der aufgehenden Blüten (Großaufnahme) und der Wolkenszenarien (Totale) die Detailaufnahmen der Lichtreflexionen an. Die lebenserweckende Bewegung der sich öffnenden Blüte (äußere Bewegung) wird in eine Dynamik des Lichtes, das heißt in eine intensive Licht- und Schattenmodulation übersetzt. Die hell leuchtenden Lichtpunkte schimmern in kaum wahrnehmbarer Bewegung vor einem dunklen fast schwarzen Hintergrund. Der Bildraum hat neben der Bewegung auch seine Tiefe verloren. Die Lichter scheinen zeitlich und räumlich isoliert und somit entwirklicht. Diese Visualisierung des Lichtes steht in hartem Kontrast zu der in der ersten Sequenz. Dort diente die kreisförmige Bewegung des weichen »Lichtrades« dazu, die einzelnen, durch harte Schnitte getrennten Einstellungen über die Bewegung des Lichtes harmonisch miteinander zu verbinden. Dieser sogenannte »unsichtbare Schnitt« ist ebenfalls eine Gestaltungsform des Weimarer Autorenkinos, die besonders G. W. Pabst bewusst und gekonnt praktizierte. Der Fluss der Bilder wird dabei nicht über ein gleichbleibendes Motiv, sondern die fortgeführte bzw. anschließende Bewegung – auch ganz unterschiedlicher Motive – umgesetzt.

„Licht wird zu Wasser, Wasser zu Materie, Materie wird Wasser, Wasser wird zu Licht ...“¹⁴ *PANTA RHEI* »erzählt« nicht nur die Geschichte des ewigen Flusses, sondern auch die der Transformation. Zur Umsetzung seiner Metamorphosen bedient sich Haanstra einer Reihe wesentlicher aus der Filmgeschichte bekannter Gestaltungstechniken und schließt auf diese Weise wiederum den Kreis zu den Ursprüngen des Mediums Film an sich.

»Lichtmalerei«. Von Rembrandt bis Moholy-Nagy

„Die Sonne wird jung Tag für Tag ... entzündet sich und verlischt.“¹⁵

Licht ist Leben, das Dunkel der Tod. Um zu gedeihen, benötigt die Natur das Licht, ohne Licht und Wärme ist sie dem Tode geweiht. Das zyklische Aufgehen und Versinken der Sonne sowie die metaphorische Gleichsetzung von Licht und Schatten mit Leben und Tod bewirkten, dass mit dem Wandel von Lichtintensitäten auch immer das Zyklische des Lebens an sich verbunden wurde. Diese Assoziation spiegelt sich seit jeher in der Kunst wider und beeinflusst maßgebend nicht nur die Kunst- sondern auch die Medientheorie. Heraklit bezeichnet das Licht als die Flammen der Sterne, von denen die Flamme der Sonne das hellste Licht sei.¹⁶ Desweiteren sieht Heraklit im Urprinzip Feuer die einheitliche und allgemeine Grundlage aller Naturerscheinungen begründet.¹⁷ Beide Aussagen Heraklits verbunden, führen zu dem Schluss, dass das Licht in seiner Eigenschaft als Flamme das Urprinzip Feuer verkörpert und somit alle Naturerscheinungen in ihrem Ursprung vereint. In Anlehnung daran ist auch Haanstras Verfilmung des ewigen Flusses untrennbar mit der Inszenierung des Lichts verbunden. Unverkennbar finden sich in seiner Art des Umgangs mit Licht deutliche Parallelen zur niederländischen Tradition der Hell-Dunkel-Malerei Rembrandts und Vermeers bis hin zur Auffassung des fotografischen Bildes seitens der Bauhaus-Bewegung zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts. Licht ist Schöpfung – im Leben, in der Malerei und vor allem in Fotografie und Film. Ausgehend von Rembrandt soll im Folgenden gezeigt werden, welchen Einfluss der Maler bis heute auf zeitgenössische Ästhetiktheorien hat und vor allem, wie Haanstra diese in seine Bildwelt überträgt.

Eugène Fromentin, der 1876 ein einflussreiches Buch über die holländische Malerei publizierte, beschreibt Rembrandt als den „Maler des Lichts“:

„Sein Ideal, dem er wie im Traum mit geschlossenen Augen nachjagt, ist das Licht; die Umgebung der Gegenstände durch einen Lichtkranz, die Phosphoreszierung auf dunklem Grund. Es ist flüchtig, ungewiß, mit kaum zu bemerkenden Linien zusammengestellt, bereit zu verschwinden, noch bevor sie ganz auf der Leinwand sind.“¹⁸



Abb. 5
Rembrandt van Rijn:
Landschaft mit
drei Bäumen, 1643

Rembrandts Bilder sind nicht – wie bis dahin üblich – gleichmäßig ausgeleuchtet. Große Bildteile liegen im Dunkeln. Im Kontrast dazu stehen überhelle Lichtpartien, denen keine konkreten Lichtquellen zuzuordnen sind. Das Licht scheint von innen heraus zu strahlen und hat vor allem einen

symbolischen Charakter. Mit seiner dramatischen Inszenierung von Licht und Schatten, also einer betonten Hell-Dunkel-Malerei, erzielt Rembrandt suggestive, emotionale Effekte. In seinen Grafiken überträgt er die Dynamik des

Lichtes in eine der Bewegung. So sind seine Schraffuren großzügig und lebendig, ohne pedantische Feinteiligkeit.

An Rembrandts Lichtmalerei anlehnend sind auch die fotogrammähnlichen Aufnahmen der Lichtreflexionen in der dritten Sequenz von PANTA RHEI von harten Hell-Dunkel-Kontrasten charakterisiert. Und so wie Rembrandt die Emotionen in den impulsiven Strich übertrug, geschieht dies bei Haanstra über die Betonung der Bewegung im Film, zum einen in der fortlaufenden Bewegung (Linien) und zum anderen im inszenierten Richtungswechsel in der Montage (dynamisierte Strukturen). Die Ähnlichkeiten ihrer Visualisierungen zeigen sich insbesondere anhand eines Vergleichs von Haanstras PANTA RHEI mit einer Radierung Rembrandts aus dem Jahre 1643 (Abb. 5). Nicht nur bildkompositorisch und in Bezug auf die wiedergegebene Stimmung, sondern auch in der Dynamik der Bewegung scheint Haanstras Verfilmung an Rembrandts Radierung anzulehnen. Die schwungvolle Linienführung, mit der Rembrandt seine Wolkenstruktur dramatisiert, greift Haanstra in seiner filmischen Komposition auf, indem er die einzelnen Aufnahmen verschiedenen Richtungen folgend zusammenmontiert und so die Bewegung der Linien auf den Film überträgt.

Wie Haanstra so galt schon Rembrandt seinerzeit als moderner Beobachter und »Regisseur«, als „Maler des Lebens“.¹⁹ Hierbei wurde das Leben

„nicht länger als eine Reihenfolge äußerer Erscheinungen, fest zusammengehalten durch ein innerliches, leitendes Prinzip gesehen, [...] es ist ein ungreifbares Ganzes geworden, das sowohl Licht- wie auch Schattenseiten hat, ohne eine dahinterliegende Idee, die vom Künstler ans Licht gebracht werden könnte.“²⁰

Rembrandts Auffassung des Lichts als Leben hat den Film nachhaltig beeinflusst.

„Im deutschen Stummfilm, aber auch im frühen Hollywoodfilm lassen sich z. B. deutliche Lichtinszenierungen finden, die sich vom Hell-Dunkel der holländischen Genremalerei leiten ließen. Nicht zufällig wird vom Rembrandt-Licht und von der Chiaroscuro-Beleuchtung gesprochen, die sich an der Lichtsetzung in den Bildern Rembrandts und Caravaggios orientierten und damit eine religiöse und mystische Atmosphäre erzeugten (vgl. Baxter 1975). [...] Das Etikett »im Rembrandtstil« [...] findet sich für eine Reihe von Filmen der Stummfilmzeit. Das dort besonders gern eingesetzte Seitenlicht aus einer oft unsichtbaren Lichtquelle läßt die Räume plastisch werden, macht sie aber nicht gänzlich sichtbar, sondern erzeugt vor allem unheilvolle, bedrohliche Stimmungen (vgl. auch Eisner 1975, S. 47ff.).“²¹

Die Übertragung des Einsatzes von Licht in der Malerei auf die Formgebung durch Licht in den »neuen« Medien Fotografie und Film prägte auch die Diskussion der Kinodebatte zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts. Vor allem Laszlo Moholy-Nagy führte als Mitglied des Bauhauses eine Reihe von Experimenten zunächst bezüglich der Fotografie, später gleichermaßen zum Film durch.

„Von Anfang an erkannte er, daß das Licht als eigentliches Gestaltungsmittel zu fassen sei [...]. Moholy sah in der Fotografie eine Möglichkeit, die Grenzen der Naturdarstellung zu erweitern und im fotografischen Apparat, bei all seiner Unvoll-

kommenheit, ein Mittel, um das Auge und seine Beobachtungsgabe zu ergänzen. (Bewegungserfassung, Vogelperspektive, Untersichten usw.)“²²

Auch Moholy-Nagy begann sein künstlerisches Schaffen auf dem Gebiet der klassischen Kunst. In seinen Zeichnungen orientierte er sich an Rembrandt und van Gogh, von denen er viele Aspekte der künstlerischen Auffassung übernahm.²³ Die klassischen und »neuen« Kunstmedien reflektierend resümiert Nagy, dass die Pigmentmalerei „mit der verschiedenen Reflexionsfähigkeit der verschiedenen Farbstoffe“ arbeite, wohingegen die Fotografie den Übergang zur „Gestaltung des direkten Lichtes“ bezeichne.²⁴ Insbesondere das Fotogramm war für ihn „die Brücke zu einer neuen optischen Gestaltung [...], die nicht mehr mit Leinwand, nicht mehr mit Pinsel, nicht mehr mit Farbstoff, sondern mit reflektorischen Spielen, mit ‚Beleuchtungsfresken‘ durchgeführt“ wurde.²⁵ Das Fotogramm ist losgelöst von der materiellen Formung (den Pigmenten), das Licht wird „in seiner direkten Strahlung fluktuierend, oszillierend fast ohne Umsetzung erfasst [...]. Somit sind die ohne Kamera angefertigten Bilder [...] gleichzeitig unmittelbare Lichtdiagramme, die die Arbeit des Lichtes während einer gewissen Zeit, das heißt die Bewegung des Lichtes im Raum, fixieren.“²⁶ Erst die technische Apparatur öffnete den Weg zur Entmaterialisierung des Lichtes, welches auf diese Weise zum alleinigen Mittel des künstlerischen Ausdrucks wird. Das Licht ist das Medium der Fotografie und des Films „wie die Farbe in der Malerei oder der Ton in der Musik.“²⁷ Das heißt die Bildästhetik der „Lichtkomposition“²⁸ wird in erster Linie vom innerbildlichen Rhythmus aus hell und dunkel getragen.

„Eine geringe Menge weiß ist fähig, durch ihre Aktivität große Flächen von tiefstem schwarz leuchtend im Gleichgewicht zu halten, wobei es weniger auf die Formbildung als auf Menge, Richtung und Lagebeziehungen der einzelnen Lichterscheinungen ankommt [...] Die Möglichkeiten der Lichtkomposition werden desto größer, je mehr wir uns von der statischen Darstellung entfernen und dem beweglichen Bild des [lichtflutenden] Filmes entgegengehen.“²⁹

Die Lichtreflexionen in der dritten Sequenz von PANTA RHEI lehnen bildästhetisch stark an die Fotogramme Moholy-Nagys an. Haanstra und Nagy arbeiten mit ähnlichen Formen. Es scheint, als hätte Haanstra die Fotogramme Nagys in Bewegung gesetzt und so zum Leben erweckt. Und auch Moholy-Nagy entwickelte seinerzeit bereits Konzepte zu Lichtspiel-Filmen³⁰, die insbesondere hinsichtlich der Inszenierungsform von Licht und Bewegung sowie der engen Verbindung von Licht und Glas in Haanstras Filmen PANTA RHEI und GLAS aufgegriffen werden. Darüber hinaus lässt sich PANTA RHEI auch zu den Ausführungen Nagys zur Fotoplastik, einer Art Fotomontage, in Bezug setzen:

„Die Fotoplastik ist klar, übersichtlich und verwendet die fotografischen Elemente in einem konzentrierten, von allem störenden Beiwerk entledigten Zustand. Sie zeigt geballte Situationen, die assoziativ ungemein rasch weitergesponnen werden können. Die sparsamere Art ermöglicht eine leichtere Faßbarkeit, oft ein aufblitzen des sonst verborgenen Sinnes.“³¹

Indem Haanstra seine Motive auf ihr Wesentliches reduziert, den Bildraum extrem verdichtet, leitet er die Aufmerksamkeit des Betrachters von den auf

den ersten Blick »alltäglich« anmutenden Motiven auf den verborgenen Sinn seiner Inszenierung. Über die Reduktion der Motive erfolgt die Konzentration auf das Licht. Das heißt in den Mittelpunkt des gesamten Films rückt das Licht in Bezug auf die Schöpfung des Lebens im Allgemeinen und als Medium der Fotografie und des Films im Besonderen. Dem Zyklus des Lebens entsprechend vollzieht sich in PANTA RHEI auch lichtdramaturgisch ein wiederholter Wechsel zwischen High-Key- und Low-Key-Stil. Zu Beginn des Films (erste Sequenz) wird ausschließlich mit High-Key gearbeitet, das heißt, das Beleuchtungsniveau ist weitestgehend ausgeglichen, helle, lichte Tonwerte lassen alles genau und überdeutlich erkennen. Im Verlauf des Films werden diese Aufnahmen zunehmend von Low-Key-Aufnahmen durchbrochen. Diese Aufnahmen sind insgesamt sehr dunkel mit wenig bis gar nicht durchgezeichneten Schattenflächen. Durch den düsteren Charakter wird die Handlung dramatisiert und das Geschehen zu einem „geheimnisvollen Vorgang“.³² Der harte Kontrast zwischen Licht und Schatten, der bei Haanstra eine ebenso tragende Rolle spielt wie bei Rembrandt und Moholy-Nagy, bewirkt eine »Entleerung« des Raums. In diesem objektlosen Raum wird das Licht zum alleinigen Medium der Wahrnehmung. Vor diesem Hintergrund kann Haanstra ebenso wie Rembrandt und Moholy-Nagy als »Lichtkünstler« bezeichnet werden, der über den Prozess der Abstraktion neue Wahrnehmungsformen eröffnet.

„Raum ist zuerst Lichtung [...] Das Tagen des Raumes ist dabei ein Tagen, das im Betrachter selbst stattfindet: die Lichtung ist ein Vorgang der Perzeption“.³³ Im Kontext dieses Zitats betrachtet, zeigt sich im wiederholt inszenierten »Erwachen« bzw. »Tagen« in PANTA RHEI auch die Wiederholung des Bewusstmachens der Wahrnehmung. Was Haanstra dem Betrachter in der ersten Sequenz mit der filmischen Visualisierung einer Wald-»Lichtung« vor Augen führt, wird mit der wiederkehrenden Thematisierung der »Lichtwerdung« immer wieder in dessen Bewusstsein zurückgerufen. Um Licht zu werden bedarf es der Dunkelheit. Somit offenbart sich erst im Kontrast von Licht und Dunkel die Wahrheit der höchsten Einheit, die im ewigen Fluss begriffene Harmonie der zwei Pole: „Denn es gäbe keine Harmonie, wenn es nicht hoch und tief [hell und dunkel, Leben und Tod, ... AS] gäbe, und kein Lebewesen, wenn nicht die Gegensätze weiblich-männlich wären.“³⁴

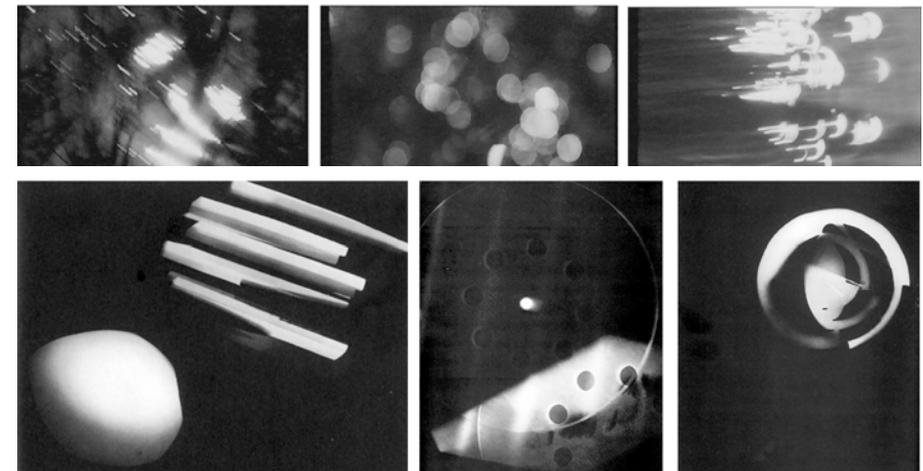


Abb. 6
PANTA RHEI
(NL 1951)

Abb. 7
Laszlo Moholy-
Nagy: Fotogramme,
1922-1926

Die Struktur der Streuung. Flusslinien und Flugbahnen

„Mehr als sichtbare gilt unsichtbare Harmonie.“³⁵

Den sichtlich harmonischen, technisch perfektionierten Überblendungen sowie der bis ins Detail konzipierten Arbeit mit dem Licht steht in *PANTA RHEI* die weniger offensichtliche Harmonie der kontrastierenden Elemente gegenüber. Eine Harmonie, die – wie an früherer Stelle erwähnt – vor allem aus dem »unsichtbaren Schnitt« resultiert, bei dem der Fluss der Bilder so gestaltet wird, dass „ihn der Zuschauer als ‚lebensechte Dynamik‘, als Wirklichkeitsillusion empfindet. Was die Kamera aufnimmt, soll als ‚wahre Kontinuität des Wirklichen‘ erscheinen“.³⁶ Sowohl Siegfried Kracauer als auch André Bazin sahen darin „das Prinzip des filmischen Realismus“³⁷ verwirklicht. Harmonie wird hier über die Bewegung erzeugt, in *PANTA RHEI* je nach Motiv über Flusslinien oder Flugbahnen. Während es sich bei den Flusslinien, wie der Name schon sagt, um eine gerichtete, lineare Bewegung handelt, können Flugbahnen durchaus ihre Richtung wechseln und die Struktur einer Streuung annehmen. Erfolgt mit dem Schnitt ein Wechsel in der Bewegungsrichtung, wird der harmonische Anschluss über die Beschaffenheit des Motivs vollzogen. So kann es sich hierbei zum Beispiel um ein und dasselbe Motiv handeln (Einstellung 21/22) oder die gleiche Struktur aufweisen, z. B. Linienstruktur (Einstellungen 74-76) oder Streuung (Einstellungen 105-107) oder im Gegenschneidverfahren eine »Geschichte« erzählen (Einstellungen 30-33). Diese verschiedenen Bezüge agieren wie einzelne Plateaus (Teilmengen) innerhalb der Gesamtheit des Films. Nichts ist dem anderen untergeordnet, alles bewegt sich im Fluss.

„Ein Buch [und so auch der Film, AS ...] besteht aus verschiedenen geformten Materien, aus den unterschiedlichsten Daten und Geschwindigkeiten. Wenn man das Buch [den Film, AS] einem Subjekt zuschreibt, läßt man diese Arbeit der Materien und die Äußerlichkeit ihrer Beziehungen außer acht [...] Wie bei allen anderen Dingen gibt es auch in einem Buch [Film, AS] gliedernde oder segmentierende Linien, Schichten und Territorien; aber auch Fluchtlinien, Bewegungen, die die Territorialisierung und Schichtung auflösen.“³⁸

Haanstras künstlerische Inszenierung »dokumentarischer« Naturaufnahmen zeigt genau dieses Zusammenspiel der »gliedernden Linie« und ihre Auflösung in verschiedene gedankliche Fluchtlinien. Mit *PANTA RHEI* liefert er weniger ein Bild der Welt als vielmehr ein Gefühl des Seins – Bilder also, in denen der Betrachter selbst die höchste Einheit und Harmonie entdecken muss.

„[E]in Buch [Film, AS] ist, entgegen einem fest verwurzelten Glauben, kein Bild der Welt. Es bildet mit der Welt ein Rhizom. Es gibt eine aparallele Evolution von Buch [Film, AS] und Welt, wobei das Buch die Deterritorialisierung der Welt sichert, die Welt aber eine Reterritorialisierung des Buches [Films, AS] bewirkt, das sich seinerseits selber in der Welt deterritorialisiert (wenn es dazu in der Lage ist).“³⁹

Haanstra macht die Vielfältigkeit der Erscheinungen in der Natur sichtbar, er richtet den Blick auf die Details, die vielen Formen und Strukturen, die sich im Fluss der Bewegung immer wieder vereinen. Es ist die Welt von einem anderen, uns bis dahin weitestgehend unbekanntem, Blickwinkel aus betrachtet.

Der Blick durch die technische Apparatur macht es möglich, die menschliche Wahrnehmung zu erweitern, sei es durch Sichtbarmachen verborgener Bewegungen oder Bewusstmachen der uns umgebenden Strukturen. In der sechsten Sequenz greift Haanstra mit Aufnahmen eines Kornfeldes und dem Flug von Vögeln Motive aus Vincent van Goghs *Kornfeld mit Krähen* auf (Abb. 8/9). In Schwärmen bilden die Vögel Strukturen, die uns fast täglich begegnen, uns aber selten bewusst sind. Mit seiner sensiblen filmischen Beobachtung des ziehenden Vogelschwarms visualisiert Haanstra schon 1951 eine Bildwelt, die dem – erst später in der poststrukturalistischen Philosophie theoretisierten – Ideal der ständigen Veränderung entspricht. Durch Bewegung und Umgruppierung wandelt sich ununterbrochen die Struktur des Schwarms. Die lineare Bewegung jedes einzelnen Vogels bewirkt diese Veränderung, die in ihrer Gesamtheit als Streuung wahrgenommen wird.

„Zieht Linien, setzt nie einen Punkt! Geschwindigkeit macht den Punkt zur Linie!“⁴⁰ War es in der Malerei und der Fotografie möglich, Strukturen und Momente in einem statischen Bild festzuhalten und somit bewusst zu machen, bot erst der Film die Möglichkeit, diese Standbilder in Bewegung zu versetzen und die Bildpunkte in Bewegungslinien zu transformieren. Im Film vereinen sich der Strich (Linie) der klassischen Malerei/Grafik mit dem Korn (Punkt) der Fotografie. Durch die Verschiebung des Kornes auf den einzelnen Bildern des Films wird über die Korn-Bewegung eine Flugbahn generiert, die weit mehr die Ästhetik der Bilder prägt als das Korn selbst. Diese Beobachtung ist analog zu sehen zum zeitgeistlichen Wandel von der Interpretation der abgebildeten Dinge zur Identifizierung ihrer »Flugbahnen«.⁴¹ Nur so ist es möglich, Richtungswechsel und Deterritorialisierungen zuzulassen, die Welt nicht als unbewegliche Konstruktion zu verstehen, sondern als einen Prozess des Werdens und Vergehens zu erkennen.

„Es geht nicht um diesen oder jenen Ort auf der Erde, auch nicht um einen bestimmten Moment in der Geschichte, und noch weniger um diese oder jene Kategorie des Geistes. Es geht um das Modell, das unaufhörlich entsteht und einstürzt, und um den Prozeß, der unaufhörlich fortgesetzt, unterbrochen und wieder aufgenommen wird.“⁴²

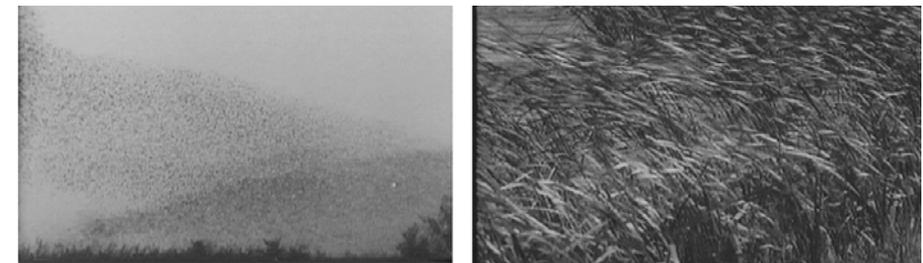


Abb. 8
PANTA RHEI
(NL 1951)

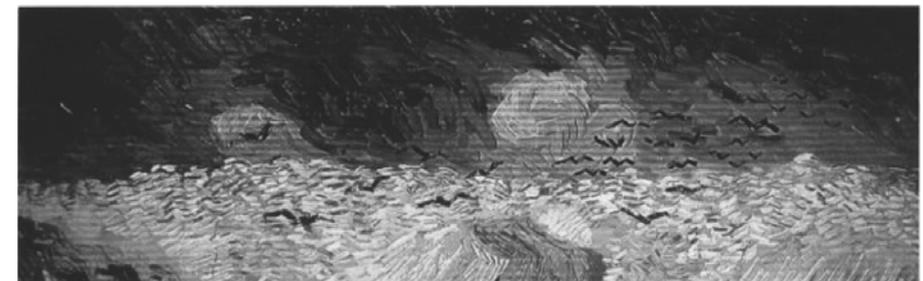


Abb. 9
Vincent van
Gogh: *Kornfeld mit
Krähen*, 1890

Der Kreis. Aus der Mitte entspringt ein Fluss

„Nun ist der Bogen dem Namen nach Leben, in der Tat aber Tod.“⁴³

Das Konzept der Polarität, das sich durch PANTA RHEI hindurchzieht, lässt sich auf eine einzige geometrische Form verdichten, den Kreis. Der Kreis ist ein Schlüsselement dieses Kurzfilms. Nicht nur, dass sich die Narration in einer Kreisform schließt (Abb 4), auch inhaltlich trifft man immer wieder auf Parallelen zur symbolischen Bedeutung der Kreisform. Wie Heraklit schon bemerkte, umfasst der Kreisbogen die beiden Pole Leben und Tod und damit den Kreislauf des Werdens und Vergehens. Kreisförmig bewegt sich das strahlende »Lichtrad« in der ersten Sequenz und kreisförmig breiten sich auch die Wellen auf einer ruhigen Wasseroberfläche aus, wenn diese berührt wird. Das »Wasser sei der Anfang der Dinge“.⁴⁴ Diese Erkenntnis des ersten griechischen Philosophen Thales von Milet wird von Bert Haanstra aufgegriffen, indem er den beginnenden Fluss der zweiten Sequenz mit einem auf die Wasserfläche fallenden Tropfen einleitet. Der daraus resultierende konzentrische Wellenkreis steht nicht nur am Anfang von Haanstras Geschichte des ewigen Flusses, sondern beendet auch diese. Die Wiederholung dieses Motivs suggeriert wiederum die Fortsetzung des Kreislaufs, wodurch das Wasser ebenso wie das Licht zum Inbegriff der Schöpfung wird.

Im konzentrischen Wellenkreis verbinden sich auch die beiden an früherer Stelle betrachteten Bewegungsstrukturen Linie und Streuung. Die kreisförmigen Linien bewegen sich strahlenförmig, streuend – wie in Flugbahnen – vom Mittelpunkt weg. Vom Kamerastandpunkt der leichten Vogelperspektive erscheinen die Wellen für den Betrachter nicht kreisrund, sondern ellipsenförmig.

„Die moderne Wahrnehmungslehre bezeichnet den Kreis (genauer: den abgeflachten Kreis, also die Ellipse) als die Grundfiguration menschlicher Wahrnehmung, weil er weitaus mehr als die erst in der Renaissance aufkommende lineare Perspektive den natürlichen Sehgewohnheiten entspricht.“⁴⁵

In diesem Zusammenhang können die kreisförmigen Wellen auch als Metapher des »Augen-Öffnens« für die Wahrnehmung des Seienden verstanden werden. Unumstritten ist die Bedeutung des Kreises konzentrisch umgeben von weiteren Kreisen (Wellenringen) als Zeichen für »Geburt, Wachstum und Ausbreitung, zyklische Wiedergeburt bzw. die drei Mondphasen, die drei Seins-ebenen Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, die drei Welten Erde, Himmel und Hölle, die drei Sphären Erde, Wasser, Luft und anderes mehr“.⁴⁶ Das heißt, in den konzentrischen Wellenringen werden alle in PANTA RHEI thematisierten Elemente zusammengeführt und zu einer Art Symbol verdichtet. Somit wird das Anliegen des Films in einer einzigen Einstellung auf den Punkt gebracht. In der Symbolik repräsentiert das universelle Zeichen des Kreises »Ganzheit, Totalität und Vollkommenheit, das in sich geschlossenes Selbst, das Unendliche und ewig Wirksame“.⁴⁷ Doch neben seiner Komplexität vereint der Kreis auch Widersprüche in sich: »Zum einen ist die den Raum umschließende Zeit gemeint, zum anderen aber auch Raumlosigkeit (es gibt kein oben und unten) bzw. das Nichtvorhandensein von Zeit (es gibt keinen Anfang und kein Ende), zum dritten den Gedanken an ewige Wiederkehr“⁴⁸, der in gewisser Weise

wiederum an den Gedanken der Unsterblichkeit geknüpft ist. Die Form des Kreises dient Haanstra als Rahmung seiner Idee des ewigen Flusses bzw. des nicht endenden Kreislaufs. Diese Rahmung kommt auch in einzelnen Einstellungen, wie der der aufgehenden Sonnenblumenblüte zum Tragen. Das Motiv der Sonnenblume lässt sofort an die Malerei Vincent van Goghs denken, der niederländische Maler, der mit diesem Motiv Weltruhm erlangte. Über die Sonnenblume kontextualisiert Haanstra sein filmisches Schaffen mit seinen niederländischen Wurzeln, seinem Ursprung, seiner Heimat. Da die Archetypik »in den Rundformen von Ellipse und Kreis zutiefst menschliche Seins- und Entwicklungsstationen repräsentiert“ sieht, versinnbildlicht die Kreisform der Sonnenblumenblüte nicht nur die »natürliche Urhöhle“, den Mutterleib, der Niederländer, sondern auch ihre kulturelle Entwicklung.⁴⁹



Abb. 10

Links: PANTA RHEI
Rechts: René Magritte:
Der falsche Spiegel,
1935

Zum Ende der siebenten Sequenz schließlich umrahmt die Sonnenblume in Großaufnahme eine dramatische Wolkenszenerie (Totale). Aufgrund der Zeit, in der PANTA RHEI entstand liegt die Vermutung nahe, dass Haanstra mit dieser Inszenierung auf die Identitätskrise der Niederländer nach dem Zweiten Weltkrieg anspielt. Im 17. Jahrhundert, zur Zeit Rembrandts, waren die Niederlande die führende europäische See-, Handels- und Kolonialmacht und standen kulturell in höchster Blüte, bevor sie in den darauffolgenden Jahrhunderten zunächst ihre Vormachtstellung und später dann zunehmend an Eigenständigkeit und Einfluss verlor. In den Jahren 1949-1963 wurde die Kolonialherrschaft endgültig beendet. Den Niederländern ging mit ihrem Verlust an Raum auch ein Teil ihrer Identität verloren. Die Enge, die sie plötzlich in ihrem kleinen Land empfanden⁵⁰, spiegelt sich in der Rahmung der Wolkenszenerie durch die Sonnenblume wider. Die Zeiten der fernen Weiten waren vorüber, die niederländische Identität auf ihren ursprünglichen Kern reduziert. Die Sonne in der Mitte der Blüte lässt diese – in Anlehnung an René Magrittes *Der falsche Spiegel* (Abb. 10) – wie ein Auge erscheinen, in dem sich der Blick auf die Welt widerspiegelt, der wiederum von der Kamera gespiegelt auf das filmische Bild übertragen wurde. Mit dieser Einstellung knüpft Bert Haanstra an SPIEGEL VAN HOLLAND an und formuliert eine Variation. Er zeigt Ansichten, die sich in PANTA RHEI nicht bildlich im Wasser spiegeln, sondern metaphysisch auf die einzelnen Motive wie Sonnenblume und Wasser übertragen werden. So wird auch in PANTA RHEI das der niederländischen Nation Fluch und Segen bringende Wasser zum filmischen Schlüsselement. Nach der Einstellung der aufgehenden Sonnenblume beginnt mit einem Tropfen, der von einem Blatt fällt (Einstellung 123), der Kreislauf des Flusses erneut. Mit der Wiederholung des Motivs aus der ersten Sequenz schließt Haan-

stra seinen Film über den ewigen Fluss des Seienden und Seins zu einem Kreis und bringt die Verbindung der Philosophie Heraklits mit der niederländischen Kultur auf den Punkt: „Der Seelen Tod ist Wasser zu werden, Wassers Tod Erde zu werden; aus Erde aber gewinnt Wasser Leben und aus Wasser die Seele.“⁵¹

Auf den Punkt gebracht. Ein Resümee.

„... es gilt wach zu sein, um die Rätselhaftigkeit des Kosmos zu verstehen, um die Doppeldeutigkeit dieser Welt, die doch Eine ist, zu begreifen.“⁵²

Über die filmische Inszenierung des Seienden führt Haanstra den Betrachter auf die Spuren des Seins. Hierbei wird das Sein im Allgemeinen der nationalen Identität übergeordnet, die nur vage und metaphorisch in Erscheinung tritt. Vorrangig geht es um den Prozess des Erkennens. Im Kontext des visuellen Zeitalters weiß Haanstra wie schon Moholy-Nagy feststellte: „Nicht der Schrift-, sondern der Fotografieunkundige wird der Analphabet der Zukunft sein.“⁵³ Und auch Heraklit erkannte schon Jahrhunderte zuvor: „Denn Augen sind genauere Zeugen als die Ohren. ... Schlechte Zeugen sind den Menschen Augen und Ohren, wenn die Seele deren Sprache nicht versteht.“⁵⁴ Stilistisch schöpft Haanstra aus dem kunsthistorischen Erbe, etwa der niederländischen Maler Rembrandt und van Gogh. Ausgehend von Erkenntnissen und Ideen aus Malerei und Fotografie entwickelt er als Autodidakt eine ihm eigene Filmsprache, die sich v. a. am Prozess des Sehens orientiert. In PANTA RHEI nutzt Bert Haanstra das Medium Film mit all seinen Möglichkeiten der Illusion als Spiegel der Natur, einer Natur, die nie – auch nicht mit dem technischen Blick der Kamera – ganz objektiv zu erfassen ist, aber jedem einzelnen die Möglichkeit eröffnet, sie subjektiv wahrzunehmen. Hierbei geht es nicht darum, einzelne Zeichen und deren Bedeutungen zu entschlüsseln, sondern in den Gegensätzen (Differenzen) die höhere Einheit zu begreifen, nicht eine Identität über Vergangenes zu formulieren, sondern in der Kette der Zeichen des ewigen Flusses der Natur das Sein zu erkennen. Denn

„[e]s gibt keine Identität, sondern nur Differenz, keine Kernpunkte des Denkens, sondern nur ein Netzwerk aufeinander bezogener Zeichen, eine unendliche Kette immer weiterverweisender Signifikanten. ‚Bedeutung‘ ergibt sich nur aus dieser Beziehung und Differenz zwischen den Zeichen; sie ist damit prinzipiell entlang der gesamten Signifikantenkette verstreut und niemals in einem Zeichen vollständig gegeben“.⁵⁵

¹ Snell (Hg.): *Heraklit. Fragmente*, S. 39

² PANTA RHEI (griechisch) bedeutet übersetzt: Alles fließt, vgl. ebd.

³ Snell (Hg.): *Heraklit. Fragmente*, S. 51

⁴ Ebd., S. 15

⁵ Vgl. Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon-Literatur- und Kulturtheorie*, S. 243

⁶ Snell (Hg.): *Heraklit. Fragmente*, S. 9

⁷ Behne: *Der Film als Kunstwerk*. In: *Sozialistische Monatshefte* (1921) 27, S. 1116

⁸ Ebd.

⁹ Snell (Hg.): *Heraklit. Fragmente*, S. 9

¹⁰ Märten: *Formen für den Alltag*, S. 119

¹¹ Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 137

¹² Snell (Hg.): *Heraklit. Fragmente*, S. 37

¹³ Vgl. Neumeyer: *Zur Raumpychologie der Neuen Sachlichkeit*. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, S. 69

¹⁴ „Light becomes water, water becomes matter, matter becomes water, water becomes light ...“
In: Bert Haanstra, *Retrospektive*, Netherlands Ministry of Foreign Affairs, S. 28

¹⁵ Snell (Hg.): *Heraklit. Fragmente*, S. 9

¹⁶ Vgl. ebd., S. 41

¹⁷ Vgl. Steiner (Hg.): *Lexikon der Weltliteratur*, S. 334

¹⁸ Fromentin: *Les maîtres d'autrefois*, Paris 1876, S. 411. Zit. in: Brown/Kelch/van Thiel: *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*, S. 118

¹⁹ Vgl. Brown, Kelch, van Thiel: *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*, S. 117

²⁰ Ebd., S. 118

²¹ Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 77/78

²² Passuth: *Moholy-Nagy*, S. 443

²³ Vgl. ebd., S. 375

²⁴ Ebd., S. 323

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd., S. 323 und 363

²⁷ Ebd., S. 310

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 310ff.

³⁰ Vgl. ebd., S. 328ff.

³¹ Ebd., S. 321

³² Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 78

³³ Böhme: *Das Licht als Medium der Kunst*, S. 4f

³⁴ Snell (Hg.): *Heraklit. Fragmente*, S. 45

³⁵ Ebd., S. 21

³⁶ Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 146

³⁷ Ebd.

³⁸ Deleuze/Guattari: *Einleitung Rhizom*. In dies.: *Tausend Plateaus*, S. 12

³⁹ Ebd., S. 22

⁴⁰ Ebd., S. 41, vgl. auch Virilio: *Fahrzeug*. In ders.: *Fahren, fahren, fahren ...*, S. 22: da zur Linearität und der veränderten Wahrnehmung durch die Geschwindigkeit

⁴¹ engl.: trajectories. Vgl. Deleuze: *What Children say*. In ders.: *Essays Critical and Clinical*, S. 61f

⁴² Deleuze/Guattari: *Einleitung Rhizom*. In dies.: *Tausend Plateaus*, S. 35

⁴³ Bogen = βίος, Leben = βίός, Snell (Hg.): *Heraklit. Fragmente*, S. 19

⁴⁴ Ebd., S. 49

⁴⁵ Braem/Heil: *Die Sprache der Formen*, S. 74. Vgl. auch die Theorie von Shegin in: *Die Sprache des Bildes*, Dresden 1982

⁴⁶ Ebd., S. 84

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd., S. 75ff.

⁵⁰ Vgl. Teil I, May: *Niederländer in Haanstras Spiegel*, in diesem Buch

⁵¹ Snell (Hg.): *Heraklit. Fragmente*, S. 17

⁵² Ebd., S. 51

⁵³ Passuth: *Moholy-Nagy*, S. 74. Vgl. auch Laszlo Moholy-Nagy: *Fotografie ist Lichtgestaltung*. In: *Bauhaus*, 1928/1, S. 319ff

⁵⁴ Snell (Hg.): *Heraklit. Fragmente*, S. 33

⁵⁵ Zapf: *Kurze Geschichte der anglo-amerikanischen Literaturtheorie*, S. 200

Sequenzprotokoll PANTA RHEI, Bert Haanstra, NL 1951 (10:04")

Nr.	Dauer in Sek.	Einstellungsgröße	Bildinhalt, Komposition	Handlung,	Beleuchtungseffekte	Kamerawinkel und -bewegung	Zeitwiedergabe	Geräusche und Musik	Übergang
0	52"		Vorspann: Wolken -> Wellen -> Wald (fließende Schatten) -> Wasser -> Wolken	Titelytografie wie 'Atmen' - Überblendungen der einzelnen Titel in 4 Sprachen					Überblendung
1	7"	ganze Szenerie	'dramatischer' Himmel mit sich leicht abzeichnender kreisrunder Sonne	langgestreckte Wolken ziehen langsam an der Sonne vorüber	Morgen- oder Abendstimmung?	frontal, Kamera ohne Bewegung	fast Echtzeit	langsam, bedächtig	Schnitt
2	5"	Halbnahe?	Wiese, drei Baumstämme im Anschnitt am oberen Bildrand sichtbar. Drei Bäume werfen ihre langen Schatten in einer Diagonale von rechts oben nach links unten auf die Wiese, ein vierter Schatten zeichnet sich nur im extremen Anschnitt ab.	Die Schatten der Bäume wandern kreisförmig (im Uhrzeigersinn) in Richtung links oben des Bildausschnitts	insgesamt gleichmäßig hell ausgeleuchtet, Schatten der Bäume zeichnen sich dunkel ab.	Vogelperspektive, Kamera ohne Bewegung	beschleunigt	*	Schnitt
3	6"	?	Drei Baumstämme umgeben von Farn, über das Bild legt sich von links oben ein Windmühlenrad ähnliches Licht.	Die Lichtstrahlen bewegen sich im Uhrzeigersinn.	linke Bildhälfte überbelichtet, kaum Zeichnung	frontal, Kamera ohne Bewegung	beschleunigt	*	Schnitt
4	6"	Nahe?	ein Baumstamm (im Anschnitt) im linken Drittel des Bildes. Daneben drei harte linienförmige parallele Schatten von links unten nach rechts oben über das gesamte Bild verlaufend.	Die Schatten ziehen sich langsam nach rechts unten auseinander.	Bild insgesamt überbelichtet, dunkle Schatten zeichnen sich als Dominante ab.	von oben, Kamera ohne Bewegung	beschleunigt		Schnitt
5	7"		ähnlich wie Nr. 3	Die Lichtstrahlen bewegen sich im Uhrzeigersinn. Im Licht drei 'Schatten der Baumstämme', die sich mitbewegen	normale gleichmäßige Ausleuchtung, bis auf den Bereich, wo das Licht auf den Waldboden trifft (starke Überbelichtung)	frontal, Kamera ohne Bewegung	beschleunigt		Schnitt
6	2"	Großaufn.	ein Blatt von oben links im Anschnitt	ein Wassertropfen gleitet auf dem Blatt von oben links nach recht in die untere Bildmitte	Blatt normal ausgeleuchtet, Hintergrund unterbelichtet und unscharf (fast vollständig schwarz)	frontal, Kamera ohne Bewegung	Echtzeit		Schnitt
7	4"	Detail	Blattspitze aus der oberen Bildmitte	dicker Wassertropfen gleitet von der Blattspitze	Blatt etwas unterbelichtet, Hintergrund schwarz	frontal, Kamera ohne Bewegung	verlangsamt		Schnitt
8	2"	Nahaufnahme	Wasser, links im Bild Blütenzweige, die über das Wasser ragen	Wassertropfen fällt von oben ins Bild -> löst im Wasser konzentrische Kreise (Wellen) aus	Wasser dunkel, Blütenzweige hell ausgeleuchtet, helles Licht auf Wellen	frontal, Kamera ohne Bewegung	Echtzeit		Schnitt

9	2"	Nahaufnahme	Zweige mit Blättern	Lichtstrahlen bewegen sich vier- telkreisförmig im Uhrzeigersinn recht schleunig über die rechte Bildhälfte von rechts unten nach links oben	Licht von links, rechte Bildhälfte gleitet ins schwarz	frontal, Kamera ohne Bewegung	?		Schnitt
10	3"	Großaufn.	Blätter, Lichtreflexe	Lichtstrahlen bewegen sich vier- telkreisförmig im Uhrzeigersinn recht schleunig über das Bild von links unten nach rechts oben	unterbelichtet, partielle Lichter	frontal, Kamera ohne Bewegung	?		Schnitt
11	2"	Nahaufnahme	Baumstamm im Anschnitt in der Bildmitte	konzentrische Lichtwellen fließen über den Baumstamm von rechts nach links	unterbelichtet, partielle Lichter	frontal, Kamera ohne Bewegung	?		Schnitt
12	2"	Großaufn.	Wasser, darauf schwimmend im unteren Bildbereich Blüten/Laub, von oben konzentrische Wellen	konzentrische Wellen breiten sich von oben in die Bildmitte aus	gleichmäßige Ausleuchtung, extreme Lichter auf den Wellen	von oben, Kamera ohne Bewegung	Echtzeit		Schnitt
13	2"	Großaufn.	Baumstamm im Anschnitt in der Bildmitte	konzentrische Lichtwellen fließen über den Baumstamm von rechts nach links	unterbelichtet, partielle Lichter	frontal, Kamera ohne Bewegung	?		Schnitt
14	3"	Großaufn.	flaches Gewässer/Ufer mit Sand und Algen	konzentrische Wellen breiten sich von oben über das gesamte Bild aus	gleichmäßige Ausleuchtung, Lichter auf den Wellen	von oben, Kamera ohne Bewegung	Echtzeit		Schnitt
15	>1:44'	...	Motiv: Wolken Wolken Wasser/Wolken	Bewegung: → ↓ ↑ ← ↺ ↻	alles Überblendungen bis auf zwei Schnitte	Überblendung
16	3"		Wasser/Wolken	↻					Schnitt
17	7"		Wolken	↻					Schnitt
18	3"		Wolken	↻					Schnitt
19	5"		Wasser	↻					Schnitt
20	4"		Wolken	↻					Schnitt
21	2"		Wasser	↻					Schnitt
22	3"		Wolken	↻					Schnitt
23	6"		Wolken	↻					Schnitt
24	2"		Wasser	↻					Schnitt
25	4"		Wasser	↻					Schnitt
26	10"		Wolken	↻					Schnitt
27	4"		Wolke - (wie Atmopliz)	↻					Schnitt
28	5"		riesige Welle	↻					Schnitt
29	8"		Wolken	↻					Schnitt

30	>2:53	...	Wellen, Vogel	↔↔	Überblendung
31	5"	...	Wellen	↔↔	Schnitt
32	6"	...	Schaum	↔↔	Schnitt
33	7"	...	Wellen	↔↔	Schnitt
34	3"	Totale/ Detail	Blüte aufgehend / Hg Wolken	⊙ ↓	konzentrisch	...	beschleunigt	Überblendung
35	1"	...	'dramatische' dunkle Wolken	⊙ ←	Überblendungen
36	3"	...	Blüte aufgehend / Hg Wolken	⊙ ←	beschleunigt	...
37	1"	...	'dramatische' dunkle Wolken	⊙ ←
38	6"	...	Blüte aufgehend / Hg Wolken	⊙ ←	beschleunigt	...
39	3"	...	'dramatische' dunkle Wolken	⊙ ←
40	>3:26	...	Fotogrammähnliche Aufnahmen von Meer und Blattstrukturen	↔↔	Lichter/Lichtpunkte bewegen sich 'tanzend' vor einem dunklen Hintergrund	Überblendung
41	1:28	...	z.B. glitzerndes Meer bei Nacht	↔↔
42								12 Motivwechsel mittels Überblendungen
43								Überblendung
44								
45								
46								
47								
48								
49								
50								
51								
52	>4:13	...	Meer	↔↔	Überblendung
53	4"	...	Meer	↔↔
54	3"	...	Aufnahmen von Wellen in allen möglichen Richtungen verlaufend	↔↔	Bildwechsel durch 4 Schnitte
55	2"	...						
56	1"	...	Aufnahmen von Wellen in allen möglichen Richtungen verlaufend	↔↔	Kamera gleitet mit der Wellenbewegung über das Meer K	Bildwechsel mit teils Überblendung
57	1"	...						Überblendung
58	3"	...						
59	4"	...						
60	5"	...	Wasser mit Schaum	↔↔	überblendet mit Eisstrukturen von rechts unten nach links oben verlaufend K	Überblendung
61	4"	...	Wasser	↔↔	Überblendungen
62	4"	...	Eiskristalle werden darüber geblendet	↔↔
63	4"	...	Aufnahme von Wellen	↔↔
64	4"	...	Überblendung - Kristalle und Lichtpunkte Meer	↔↔	Kamera gleitet mit der Wellenbewegung über das Meer K	Überblendungen
65	2"	...						

66	4"	...	Schaum	↔↔	Überblendung: Welle von rechts, Eis von oben, gegenläufige Bewegung Überblendung, Meer im dunkeln glitzernd	Schnitt
67	6"	...	in sich fließendes Meer Meer/ Strandsicht	↔↔	Schnitt
68	2"	...					Kamerabewegung →	Überblendung
69	>5:29	...	Wellen Sand	↔↔	5 Schnitte
70	4"	...	Lichtspiegelungen auf dem Boden	↔↔	Überblendung
71	4"	...	Struktur des sich spiegelnden Laubes	↔↔	Überblendungen
72	4"	...	(In Form von Lichtpunkten auf dem Boden), wird in Laubaufnahme wieder aufgegriffen	↔↔
73	4"	...	Wolken	↔↔
74	2"	...	Getreidefelder im Wind	↔↔
75	2"	...	Getreidefelder im Wind	↔↔
76	2"	...	Getreidefelder im Wind	↔↔
77	8"	...	dunkle Wolken	↔↔	von links nach rechts aufziehend	Überblendung
78	16"	...	große Welle	↔↔	Überblendungen
79	6"	...	Wolken	↔↔
80	7"	...	Welle	↔↔
81	13"	...	Wolke	↔↔
82	6"	...	Welle	↔↔	Schnitte
83	8"	...	Wolke (sehr dunkel)	↔↔
84	1"	...	Wellen	↔↔
85	1"	...	dunkle Wolke - Blitz	↔↔	← große Wellenüberblendung von rechts
86	8"	...	Wasser/Welle	↔↔
87	4"	...	Wasser, gleichmäßige Wellenstruktur	↔↔
88	2"	...	Wolken	↔↔	Regen fällt auf Wasserberfläche
89	3"	...	Wüste/Wiese/Steppe	↔↔	ein Licht verläuft entgegen den Uhrzeigersinn in Richtung rechten unteren Bildrand
90	12"	...	Ansicht einer Ortschaft/Stedlung mit dunklen Wolken darüber	↔↔	schwarze Wolke zieht nach oben weg	...	beschleunigt	...
91	2"	...	Wüste/Wiese/Steppe	↔↔	ein Licht verläuft entgegen den Uhrzeigersinn in Richtung rechten unteren Bildrand

92	3"	Baumstamm in der Mitte des Bildes	Lichter reflektieren auf Rinde	Froschperspektive	
93	3"	Himmel	Blatt fällt vom Himmel		
94	3"	helle Blätter fallen vor dunklem Waldhintergrund			
95	2"	Laubboden, Schatten (Baumstamm)	Lichtreflexe 'fliegen' wie Laub über das Bild		alles Schnitte
96	2"	Zweige mit Laub im Wind	Lichtreflexe 'fliegen' wie Laub über das Bild		
97	2"	Laubboden, Schatten (Baumstamm)	Bewegung des Laubes setzt sich hier fort, trotz anderer Perspektive		
98	3"	Wald	Blätter fallen in gleicher Richtung		
99	2"	Baumkrone im Anschnitt	Vogel fliegen am Himmel wie zuvor das Laub		
100	2"	Himmel, unten im Bild Baumkrone im Anschnitt	Laub fällt herab		
101	2"	Baumkrone	gesamte Struktur in Bewegung		
102	3"	Vogel wie Kornstruktur am Himmel, gleichmäßig über das Bild verteilt	wellenförmige Bewegung der Gruppierung um die Bildmitte		
103	6"	Gruppe von Vögeln (Konzentration von vielen Punkten) in der Bildmitte	wellenförmige Bewegung der Gruppierung von einem zum anderen Bildrand		alles Schnitte
104	2"	Gruppe von Vögeln (Kornstruktur) wie Streifen über den unteren Teil des Bildes	Vogel bewegen sich wie Wellen in alle Richtungen des Bildes		
105	16"	Vogelschwarm am Himmel			
106	3"	Waldboden/Laub			
107	3"	Vogelschwarm, über das gesamte Bild ausbreitet			
108	1"	Laub			Schnitt

109	<8:29' 1"	Laub	↓	Schnitt
110	2"	Laub und Baumschatten	→	Überblendung
111	5"	ruhige Wasseroberfläche, darüber Laub, im Hintergrund spiegelt sich der Schatten des Baumstamms im Wasser		Überblendung
112	6"	Waldansicht, Baumstämme im Anschnitt	Licht/Schatten bewegt sich im Uhrzeigersinn über das Bild	Schnitt
113	6"	Waldansicht, Baumstämme im Anschnitt	Licht/Schatten bewegt sich im Uhrzeigersinn über das Bild, dunkler Schatten deckt sich von rechts über das Bild	Überblendung
114	3"	Weiße von rechts in das Bild	←	
115	12"	Wolken	→	
116	5"	Wolken	←	
117	4"	Wolken	←	
118	4"	sehr dunkle Wolken	←	
119	9"	fast schwarze Wolken	→	
120	4"	schwarze Wolken	→	
121	4"	hinter den Wolken kommt in der Bildmitte immer deutlicher die Sonne hell zum Vorschein	⊙	alles Überblendungen
122	6"	Wolkenszenarie mit leuchtender Sonne im Mittelpunkt, gerahmt von einer Sonnenblumenblüte, die sich konzentrisch nach außen öffnet	⊙	
123	3"	ein Blatt von oben links im Anschnitt	ein Wassertropfen gleitet auf dem Blatt von oben links nach rechts in die untere Bildmitte	Schnitt
124	3"	ruhige Wasseroberfläche, darüber im Anschnitt einige Zweige mit Laub	Wassertropfen fällt von oben ins Bild auf die Wasseroberfläche, konzentrische Kreise aus Bildmitte	Überblendung
	>9:46'	Abspann: Panta Rhei	in die Wellenkreise eingeblendet und in die Bildmitte weggezoomt	Überblendung

- Harald Braem / Christoph Heil: *Die Sprache der Formen*, München 1990
- Christopher Brown / Jan Kelch / Pieter van Thiel: *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde*, Berlin 1991
- Hartmut Böhme: *Das Licht als Medium der Kunst. Über Erfahrungsarmut und ästhetisches Gegenlicht in der technischen Zivilisation*. Berlin: Antrittsvorlesung an der Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät III, Institut für Kulturwissenschaft, 2. November 1994
- Gilles Deleuze: *What Children say. Essays Critical and Clinical*, London 1998, S. 61-67
- Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992
- Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand* (1955), Frankfurt/M. 1980
- Knut Hiekethier: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart 1996
- Anna-Carola Krauße: *Geschichte der Malerei. Von der Renaissance bis heute*, Köln 1995
- Lu Märten: *Formen für den Alltag. Schriften, Aufsätze, Vorträge (1903-1945)*, Hg. Rainhard May, Dresden 1982
- Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart/Weimar 2001
- Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*, Dresden 1982
- Marcel Paquet: *René Magritte, 1898-1967 – Der sichtbare Gedanke*, Köln 1993
- Bruno Snell (Hg.): *Heraklit. Fragmente*, Zürich 1989

Zeitschriften und andere Materialien:

- Adolf Behne: *Der Film als Kunstwerk*. In: *Sozialistische Monatshefte* (1921) 27, S. 1116-1118
- Alfred Neumeyer: *Zur Raumpsychologie der Neuen Sachlichkeit*. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* (1927/28) 61, S. 66ff.
- Bert Haanstra, Retrospektive*, Netherlands Ministry of Foreign Affairs, o. J.

Abbildungsnachweis

- Bert Haanstra compleet*, 10 DVD-Box, DVD 5: PANTHA RHEI
- Abb. 4: Übersicht zum Sequenzprotokoll; Anke Steinborn, 03/2005
- Abb. 5: Radierung, Kaltnadel und Kupferstich, Graphische Sammlung ETH Zürich (www.kulturzueri.ch/kulturdatenbank-zurich/veranstaltungen/das-wahre-gold-eines-bankiers-druckgraphik-aus-der-sammlung-heinrich-schulthess-von-meiss/; Februar 2017)
- Abb. 6, 8, 10 (links): DVD-Captures: PANTA RHEI
- Abb. 7: Fotogramme von Laszlo Moholy-Nagy, links: zwischen 1923 und 1925. Mitte: Transparente Scheibe, um 1924. Rechts: zwischen 1922 und 1926. Alle in: Passuth: *Moholy-Nagy*, Abb. 112, 119, 114
- Abb. 8: DVD-Captures: PANTA RHEI
- Abb. 9: *Stenogramm einer aufgewühlten Seele: Kornfeld mit Krähen*, Vincent van Gogh, 1890, Öl auf Leinwand. In: Krauße: *Geschichte der Malerei*, S. 79
- Abb. 10 (rechts): *Le faux miroir – Der falsche Spiegel*, René Magritte, 1935, Öl auf Leinwand. In: Paquet: *Magritte*, S. 11