

Found Footage Film

Einzelarbeit
in Kulturgeschichte und Kulturtheorie

als Teil der
Masterthesis „v-stream21“ am ICCM 2001

eingereicht am
ICCM, International Center for Culture and Management

von
Josef Bacher

Wien 2002

Inhalt

Vorwort	Seite 2
Found Footage Film	
Geschichte und Schwerpunkte der theoretischen Diskussion	Seite 3
Über Martin Arnold's Film „<i>passage à l'acte</i>“	
Ein analytisches Essay in Bezugnahme auf kulturtheoretische Diskurse	Seite 27
Literaturverzeichnis	Seite 46

Vorwort

In den 90er Jahre erlebte der Found Footage Film eine Renaissance, unter anderem durch Veranstaltungen wie das Found Footage Festival in Wien, im Sommer 1991, durch die zweiteilige Retrospektive „Found Footage“ der internationalen Film- und Videotage Luzern VIPER, 1991 und 1992, sowie durch die „reisende“ Exhibition von Found Footage Filmen und Videos veranstaltet von Eugeni Bonet, die ihre Premiere beim Filmfestival in Valencia hatte. Aber nicht nur die genannten Veranstaltungen, sondern auch die große Zahl an verliehenen Preisen und die umfangreiche mediale Berichterstattung zeugen von der stetig wachsenden Bedeutung von Found Footage für das innovative Filmschaffen seit den 80er Jahren. Herausragende Werke wie jene von Martin Arnold, fanden internationale Anerkennung. Arnolds Film *passage a l'acte* (1993) wird, gemessen an der Preisflut und an Einladungen zu renommierten internationalen Filmfestivals von der Presse als der erfolgreichste österreichische Film aller Zeiten genannt.

Doch eigentlich war es nicht dieser internationale Rummel um Martin Arnold oder um den Found Footage Film, der mich bewegt hat über Found Footage zu schreiben. Vielmehr war es die Tatsache, dass mich Arnolds Filme als ich sie das erste mal sah, außerordentlich faszinierten, nicht nur aufgrund ihrer Originalität, sondern auch aufgrund ihrer künstlerischen Virtuosität und dem rätselhaften „Verwirrspiel“ das mich nicht nur Staunen lies, sondern mich zur Erforschung immer tieferer Schichten des Filmes anregte.

So erhoffe ich, mir, einerseits mit der Darstellung der historischen Fakten und theoretischen Diskussionen um die vermutlich wichtigste Tendenz im post-avantgardistischen Film der Gegenwart bzw. der jüngsten Vergangenheit, im ersten Teil dieser Arbeit, und andererseits mit meinem Essay über Arnolds Film *passage à l'acte*, im zweiten Teil dieser Arbeit, unter Herausarbeitung von dessen Methode, Struktur und kulturtheoretischen Bezügen, die „Sporen“ zur Erlangung meines Titels „Master of Advanced Studies“, in den Fächern Kultur und – Kunstgeschichte, als auch in Kulturtheorie, zu verdienen.

Found Footage Film

Geschichte und Schwerpunkte der theoretischen Diskussion

Es gibt ein anderes Kino, ein Kino jenseits des uns vertrauten, das auf die Praktik des Drehen verzichtet, indem es hauptsächlich Bilder verwendet die von Anderen hergestellt wurden. Ein Kino das von bereits belichteten Zelloidstreifen ausgeht um daraus einen neuen Film herzustellen.

Diese Praxis ist beinahe so alt wie das Kino selbst. Die Wiederverwertung von Filmmaterial, zur Herstellung neuer Filme, wurde bereits in den frühesten Zeiten des Kinos praktiziert, fast zeitgleich mit der Einführung der Montage in die Kinematographie.¹ Immer öfter bedienten sich Filmemacher an nichtverwendetem Material oder an vorhandenen kinematographischen Dokumenten, um daraus, auf kostengünstige Art und Weise (man erspart sich das „Drehen“), Neues zu gestalten.

Diese Art von Filmen die, in Teilen oder auch zur Gänze, aus vorgefundenem Filmmaterial gemacht sind werden als „Found Footage Filme“ bezeichnet, als Überbegriff für Werke denen diese gemeinsame Praxis bzw. dieses Verfahren zugrunde liegt. Gleichzeitig wird aber mit Found Footage Film oft nur ein Subgenre des Experimentalfilms bezeichnet, wobei es sich also um Werke mit einer künstlerischen Ausrichtung handelt (ein anderer Begriff hierfür ist auch „Archival Art Film“²), die vereinzelt schon ab den 30er-Jahren³, entstanden sind. In weiterer Folge werde ich diese Filme, zum besseren Verständnis der Unterschiedlichkeit, als „experimentelle Found Footage Filme“ bezeichnen⁴, zumal die Wiederverwertung und Neubearbeitung von vorhandenem Filmmaterial nicht nur auf künstlerische Praktiken beschränkt ist. Denn eine weitere und historisch ältere Kategorie innerhalb des Found Footage Films, bildet der „Kompilationsfilm“, worunter man Dokumentarfilme versteht, die ausschließlich aus Archivmaterial gemacht werden.

¹ vgl. Yann Beauvais, Found Footage, Vom Wandel der Bilder, in: Blimp (Graz), Heft 16, Frühjahr 1991

² vgl. Sharon Sandusky, Archäologie der Erlösung, Eine Einführung in den Archivkunstfilm, in Blimp, Heft 16, Frühjahr 1991

³ wie z.B Joseph Connel's Meisterwerk *Rose Hobart* (1936)

⁴ auf die Verwendung des Begriffes Archival Art Film, möchte ich verzichten, da das Wort „Archival“ die assoziative Bedeutungsbreite des Begriffes Found Footage einengt

Diese Praxis der Wiederverwertung, des „Recycling“, von gefundenem Material, im Found Footage Film, bei der im Montageprozess, Filmsegmente aneinandergesetzt, Stück für Stück aneinandergesetzt und längere Filmabschnitte mitunter erst zerstückelt und nach einem Muster wieder neu zusammengesetzt werden, lässt an den Begriff der Collage in der bildenden Kunst denken. Das künstlerische Verfahren der Collage, das sich Anfang des letzten Jahrhunderts in der Malerei durchsetzte und vor allem im Dadaismus von großer Bedeutung war, wird von einigen Autoren auch als ein essentielles Verfahren im Bereich des experimentellen Found Footage Films erkannt. So schreibt zum Beispiel der französische Filmtheoretiker und Filmemacher Yann Beauvais: „Es handelt sich um bereits bestehende, von anderen zu bestimmten Zwecken erzeugte Bilder, die in der Folge eine andere Auswertung erfahren. Diese besondere Verwertung begünstigte seit langem das Entstehen einer spezifischen Kinematographie, die sich im Bereich der Collage ansiedeln lässt“.⁵ Doch später, im Zusammenhang mit dem „Collagefilm“, mehr davon.

Das im Begriff Found Footage mitassoziierbare Bild des gefundenen Gegenstandes lässt noch eine weitere Assoziation zu, nämlich „ready-made“, ein von Marcel Duchamps geprägter Ausdruck, bzw. „objet trouvé“. Wie der kanadische Filmtheoretiker William C. Wees uns zeigt⁶, benötigt die Wiederverwertung von Found Footage mitunter nicht mehr, als es zu finden und jemanden wieder vorzuführen. „A lot of Film is perfect left alone, perfectly revealing in it's un- or semi-conscious form“⁷, schreibt Ken Jacobs in seinen Bemerkungen zu *Perfect Film* (1986). Dieser Film ist zusammengesetzt aus diversem Material für eine TV-Berichterstattung über die Ermordung von Malcolm X, wie z.B. aus ungeschnittenen Interviews, Bildern vom Schauplatz u.a. und wurde genau so gezeigt wie er in einem Strassenmülleimer, voll mit TV-Nachrichten-Ausschussmaterial, gefunden wurde. Filme wie Jackie Goss' *Perfect Video* (1989), Alan Berliner's *Family Album* (1986) sind einige Beispiele von vielen, für Found Footage Werke die „perfect left alone“ scheinen.

⁵ Yann Beauvais, Verloren und wiedergefunden, in: Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hg.), Found Footage Film, Luzern 1992, S. 8

⁶ vgl. William C. Wees, Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films, New York 1993, S. 5

⁷ Ken Jacobs, Films That Tell Time: A Ken Jacobs Retrospective, American Museum of the moving Image, New York 1989, S. 19

Details wurden aber doch verändert. Hollis Framton verwendet in seinem Film *Work and Days* (1969) frühe Aufnahmen von einem Paar die ihren Gemüsegarten bepflanzen. Er lies den Film so wie er ihn gefunden hatte jedoch fügte er den Titel und sein Logo am Ende hinzu. Durch die Wahl des Titels, derselbe den Hesiod seinem Almanach und Handbuch für Landwirtschaft gab, meint der Filmemacher, könnten Rezipienten, auf die traditionellen Muster und Rituale in den unscheinbaren Aktivitäten zweier unbekannter Gärtner aufmerksam gemacht werden. Weiters meint der Filmemacher, er habe sein Logo an das Ende des Filmes gesetzt im selben Geiste der chinesischen Connaisseure die ihre Siegel auf Bildern hinterlassen haben als Zeichen von Bewunderung.⁸

Hier begegnen wir dem Spiel mit der Grenze zwischen Kunst und Gebrauchsgegenstand – der Transformation eines Objekt des Alltags in ein Kunstwerk – wie sie etwa Duchamps ready-mades zugrunde liegt. Mit allen notwendigen Attributen versehen, ermöglicht so das nun Besondere, dem Rezipienten, breitere, seien es kritischere oder amüsantere, Lesarten des vormals Gewöhnlichen.

Zusammen mit Picassos blauer Krawatte und Andy Warhols Brillo-Box fordert auch der Found Footage Film die Frage „Ist das (noch) Kunst?“ heraus.

Dantos Antwort gilt auch in diesem Zusammenhang: „Das Werk erhebt Anspruch, Kunst zu sein, dadurch, dass es eine draufgängerische Metapher vorschlägt: der Brillo-Karton-als-Kunstwerk. Und am Ende verwandelt diese Verklärung eines gewöhnlichen Objekts in der Kunstwelt gar nichts. Sie bringt nur die Strukturen der Kunst zum Bewusstsein, die freilich einer gewissen historischen Entwicklung bedurften, bevor diese Metapher möglich wurde. In dem Augenblick da sie möglich war, war so etwas wie der Brillo Karton unvermeidlich und witzlos ... Er tut das, was Kunstwerke immer schon getan haben – er veräußerlicht eine Weise, die Welt zu sehen, er drückt das Innere einer kulturellen Epoche aus und bietet sich als ein Spiegel an, um unsere Könige beim Gewissen zu packen.“⁹

Während Duchamps mit der Trouvaille das Kunstobjekt durch die Gegenüberstellung mit einem industriell gefertigten Objekt hinterfragt, so haben nicht nur Werke wie Warhol's Brillo Box, sondern auch die Entwicklung und Verbreitung der bewegten Bilder, Duchamps Verfahren in den umfassenderen Kontext der „legitimierenden

⁸ Hollis Framton, *Film-Makers' Cooperative Catalogue 7*, New York 1989, S. 168

⁹ Arthur C. Danto, *Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt/Main 1984, S. 314f.

Strukturen“ gestellt und scheinbar in gewisser Weise sogar den Begriff des ready-mades ausgehöhlt.

Mit der inflationären Verbreitung der filmischen Gegenstände, innerhalb derer das „Zitieren“ von Filmmaterial, als erster Schritt zu dessen Umdeutung, zu einem gängigem Standardverfahren wird, verlagert sich der Untersuchungsgegenstand im experimentellen Found Footage Film, von Duchamps ursprünglicher Definition der „trouvaille“, zur Infragestellung der Bildgestaltung und des Mediums an sich.¹⁰

Der kanadische Filmtheoretiker William C. Wees führt uns dieses metaphorische Potential von Found Footage Filmen vor Augen, wenn er schreibt:

“Whatever the filmmaker may do to them – including nothing more than reproduce them exactly as he or she found them – recycled images call attention to themselves as images, as products of the image producing industries of film and television, and therefore as pieces of the vast and intricate mosaic of information, entertainment, and persuasion that constitute the media saturated environment of modern – or many would say postmodern – life. By reminding us that we are seeing images produced and disseminated by the media, found footage films open the door to a critical examination of the methods and motives underlying the media’s use of images”¹¹.

In weiterer Folge zeigt Wees, dass es auch Found Footage Filme gibt die, nicht in der geöffneten Türe zur kritischen Untersuchung der Medien stehen bleiben, sondern, durch die Art und Weise der Verwendung von- und des kreativen Umgangs mit- der Montage des Materials, das kritische Potential, das in den gefundenen Bildern steckt, zu einer Konfrontation der Medien mit deren eigener Waffe – der Manipulation der Bilder, nützen.

Vor diesem Hintergrund hat sich William C. Wees eingehend mit dem Thema der Montage von wiederverwerteten Bilder beschäftigt und unterscheidet drei Methodologien, nämlich Kompilation, Collage, und Appropriation (Aneignung), jeweils hinsichtlich ihren Beziehungen zu Signifikant / Signifikat, kulturellen Produktionsformen bzw. Genre und kulturtheoretischen bzw. ästhetischen Paradigmen¹². Dieses Modell scheint mir gut dafür geeignet zu sein sich unserem Themenkreis weiter zu nähern.

¹⁰ Yann Beauvais, Verloren und wiedergefunden, in Found Footage Film, S. 10

¹¹ William C. Wees, Recycled Images, S. 32

¹² vgl. William C. Wees, Recycled Images, S. 33 ff.

Methode	Signifikation	Genre	Ästhetische Tendenz
Kompilation	Realität	Dokumentarfilm	Realismus
Collage	Bild	Avantgardefilm	Moderne
Appropriation	Simulacrum	Musik Video	Postmoderne

Ester Shub's (auch Esfir Scub genannt) Film *Der Fall der Dynastie Romanow* (1927), ist ein oft zitiertes Beispiel für den „Kompilationsfilm“. Die Filmemacherin montiert Aufnahmen von der Zarenfamilie, die vom Hofkameramann des Zaren gedreht wurden, mit anonymem Material vom Leben der Bauern zu dieser Zeit sowie mit Bildern von öffentlichen und politischen Ereignissen. Durch die Montage werden diese Bilder in einen Kontext gebracht, der die Unwirklichkeit der Dynastie, sowie deren Auseinanderklaffen mit der Welt, die sie angeblich regiert, und letztendlich die Notwendigkeit diese Dynastie stürzen, zum Ausdruck bringt. Hier sind schon alle prinzipiellen Charakteristika fast aller Kompilationsfilme vorhanden: Einstellungen die von Filmen genommen wurden, die ursprünglich nicht unbedingt in einer Beziehung zu einander stehen. Ein Konzept oder Thema, das die Selektion der Einstellungen und deren Aneinanderreihung motiviert. Weiters verbale Begleitung bzw. Führung (durch Voice-Over oder Textinserts) die Hinweise zur themenbezogenen Interpretation durch den Rezipienten liefert¹³. Die Sprache präzisiert die visuell wahrnehmbaren Phänomene in ihrer Bedeutung für den Argumentations- oder Erzählausammenhang.

Konvention des Kompilationsfilmes ist, dass hier verschiedenes historisches Material „zitiert“ und neu verbunden wird, wobei die Zitate bzw. Bilder als „harte Fakten“, oder Signifikanten von historischen Begebenheiten aus der Realität präsentiert werden, die mit weiteren Signifikanten / Begebenheiten aus der Realität kontextualisiert werden.

Die in Kompilationsfilmen durchgeführte Rekontextualisierung, indem verschiedenes historisches Material „zitiert“ und neu verbunden wird, bewirkt Bewusstsein für mögliche breitere Bedeutung des Ursprungsmaterials. Bei Shub's Film wäre dies der Versuch das Wesen der Macht und der Machtdarstellung zu ergründen.

¹³ vgl. William C. Wees, *Recycled Images*, S. 35

Während Yann Beauvais hier bereits eine Infragestellung des Bildes, mittels des Bildes, sowie eine Problematisierung des normale Bildablaufs durch Hinzufügung von äußeren, fremden Elementen, erkennt und weiters auch von einer gleichzeitigen Befragung des Senders und des Vermittlers, und letztendlich auch des Zuschauers schreibt¹⁴, meine ich mit William C. Wees, dass dies beim Kompilationsfilm nur in sehr angedeuteter unthematisierter Weise passiert, im Hintergrund des eigentlich themenbezogenen realistischen Diskurses. Hier wird die Montage als Methode der Komposition und Argumentation nicht thematisiert (, wie wir noch erfahren werden, im Gegensatz zum Collagefilm), die repräsentative Natur der Bilder wird kaum in Frage gestellt. Die Behauptung einer direkten Korrespondenz zwischen den Bildern und ihren vorfilmischen Quellen in der wirklichen Welt – der Anschein von Realität - wird hier unthematisiert weiter aufrecht gehalten und so der Kompilationsprozess auch nicht problematisiert, da dieser durch den erhobenen Realitätsanspruch versteckt bleiben muß.¹⁵

Dem gegenüber steht der „Collagefilm“, der genau diese Repräsentation der Realität, die ein Hauptmerkmal des Kompilationsfilms ist, in Frage stellt.

Als früher Klassiker des Collagefilms wird oftmals Bruce Connor zitiert, der ab den späten 50er Jahren Filme aus zumeist gefundenem Material hergestellt hat.

Connor's Film *A Movie* (1958) der vorwiegend aus altem Wochenschaumaterial montiert ist, wird von Wees als paradigmatisch für die Methode der Collage als bestimmende Kategorie im jüngeren experimentellen Found Footage Film, angesehen.¹⁶ *„Diese (Anm.: die experimentellen Found Footage Filme) sind demnach essentiell Collage Filme und gehen dadurch über die realistische Kompilation hinaus. Dies bedeutet u.a., dass Found Footage Filme oft mit tatsächlich „gefundenem“, teils anonymen Bildern gemacht werden, die nicht in erster Linie, wie beim Kompilationsfilm, auf bestimmte (historische) Ereignisse referieren. Eine zentrale Montagestrategie von „A Movie“ ist etwa die Erzeugung einer Art Pseudokontinuität mittels disparater Fundstücke.“*¹⁷

¹⁴ vgl. Yann Beauvais, Verloren und wiedergefunden, in Found Footage Film, S. 10 f.

¹⁵ vgl. William C. Wees, Recycled Images, S. 36

¹⁶ vgl. William C. Wees, Recycled Images, S. 38

¹⁷ Thomas Korschill, Negative Ästhetik und experimenteller Film, Kritische Betrachtungen zu einigen Theorie-Praxis-Formationen, Diplomarbeit an der Human –und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien 2001, S. 111

Die sei kurz demonstriert anhand Wees' Kurzbeschreibung dieses Filmes: „*a submarine captain seems to see a scantily dressed woman through his periscope and responds by firing a torpedo which produces a nuclear explosion, followed by huge waves ridden by surfboard riders*“¹⁸.

Der Film ist aus mindestens 4 verschiedenen Quellen hergestellt und in seiner Detailstruktur tatsächlich um einiges komplexer wie die oben beschriebene Zusammenfassung. Conner's Collage produziert nicht nur eine Reihe von visuellen „Gags“ und metaphorischen Verbindungen zwischen sexuellem Verlangen und militärischer Aggressivität, zwischen Orgasmus und Auslöschung, sie dekonstruiert auch konventionelle Schnittstrategien, die durch implizierte Zusammengehörigkeit von Ursache und Wirkung, eine Einstellung mit der nächsten verbinden.¹⁹ Diese für den Rezipienten offensichtlichen inhaltlichen Verbindungen provozieren eine kritische Betrachtung der kinematographischen Repräsentationen²⁰, insbesondere wenn diese Repräsentationen der ursprünglichen medialen Absicht als unmittelbare Signifikanten der Realität dienen sollten.

Es steht beim „Collage Film“ zumeist nicht ein eindeutiges Thema im Vordergrund, das wie beim Kompilationsfilm mit spezifisch ausgesuchten Aufnahmen bearbeitet wird, im Sinne einer Neuinterpretation der verwendeten Bilder. Im Collagefilm steht die Rekontextualisierung von Bildern im Zentrum einer künstlerischen Bearbeitung. Hier wird auch das Repräsentative der Bilder selber, werden die Abbildungsverfahren und Bedeutungsproduktionen der Kinematographie und des Kinos als solche in Frage gestellt.²¹ Der Unterschied zum Kompilationsfilm ist die gezielte Auseinandersetzung mit dem Medium Film und dem Wesen kinematographischer Bilder selber. Gegenüber dem realistischen Diskurs des Kompilationsfilms, vollzieht sich im Collagefilm, als mögliche Erscheinungsform des modernistisch-selbstreflexiven experimentellen Found Footage Film, eine Verlagerung des Interesses vom Signifikat zum Signifikanten.

Daneben stellt Wees jene Methodologie die er als „Appropriation“ bezeichnet hat. Diese, so meint Wees „bereichert“ sich am Potential der Manipulation durch die

¹⁸ William C. Wees, *Recycled Images*, S. 14

¹⁹ vgl. William C. Wees, *Recycled Images* S. 39

²⁰ Wees verwendet hier den Ausdruck „Critique of representation“

²¹ vgl. Thomas Korschill, *Negative Ästhetik und experimenteller Film*, S. 110

Montage und an der Natur der kinematographischen Repräsentation, vermisst aber die dekonstruktiven Strategien und kritischen Gesichtspunkte die für Collage Filme charakteristisch sind.

Als praktisches Beispiel für die Verwendung der „Appropriation“ nennt Wees ein Musikvideo von (eigentlich müsste man sagen über) Michael Jackson, mit dem Titel *The Man in the Mirror*. Die erste Hälfte des Videos zeigt Bilder von Armut, Hunger und Gewalt, die in der folgenden Einstellungssequenz gipfeln: Eine Explosion im Zentrum einer Stadt aus dem Mittleren Osten, marschierende Soldaten, eine Gruppe von Schwarzen die eine Stadtstrasse entlang läuft, P.W. Botha hält eine Rede, Schwarze die Antirassismus Plakate in die Höhe halten, vor einer Farm ein Schild auf dem „Zu verkaufen“ steht, Farmer bei einem Treffen die grimmig dreinschauen, Menschen die Transparente tragen auf denen „Farms not Arms“ geschrieben steht, Menschen die die amerikanische Flagge verbrennen, eine Parade von Panzern auf denen Raketen montiert sind, Bomben die von einem Bomber abgeworfen werden, eine nukleare Explosion auf See. Inzwischen singt Michael Jackson, umringt von einem grossen Chor: „... If you want to make the world a better place, Take a look at yourself and make a change.“ Das gesungene Wort „change“ ist synchron zu dem Bild der nuklearen Explosion. Sofort danach folgen Einstellungen von internationalen führenden Politikern die Freude ausstrahlen. Begin, Sadat und Carter schütteln sich die Hände, Reagan und Gorbachov ... Bischof Tutu lächeln und applaudieren .. es folgen typische „Feel Good“ Bilder aller Art.

Mit dieser Ansammlung von mehr oder weniger vertrauten Bildern aus der aktuellen Berichterstattung hat dieser Film vieles gemeinsam mit dem traditionellen Kompilationsfilm. Andererseits scheint *The Man in the Mirror* durch die Gegenüberstellung von Bildern mit extrem gegensätzlichen Inhalten, und deren Verbindung, auch Gemeinsamkeiten mit dem Collagefilm zu haben.

Um zu verstehen warum dies so ist, und um eine gewisse Einsicht in das Wesen der Appropriation zu erhalten, die eine Darstellung einer nuklearen Explosion als Symbol für eine „Verbesserung“ erlaubt, muß man die Frage nach der Repräsentation im Found Footage Film etwas genauer unter die Lupe nehmen.

Indem sich Wees auf Walter Benjamins Thesen bezieht, wonach Geschichte zu schreiben bedeute ... Geschichte zu zitieren, wobei aber das Konzept des Zitierens

impliziert, dass durch das Zitieren jedes gegebene historische Objekt aus seinem Kontext gerissen werden muß, findet Wees Parallelen zum Umgang mit Geschichte im Kompilationsfilm: „*Compilation films are composed of visual quotations of history ... that have been ripped out of context and placed end to end according to the filmmakers's theme or argument*“.²² Daraus folgert Wees, dass in diesen Fällen Zitate und Repräsentationen (von geschichtlicher Realität) synonym wären und wir so (mit Bezug auf Allan Sekula) scheinbar „die Erscheinung der Geschichte selbst“ erleben. Die Archivbilder stehen oft nicht nur buchstäblich zum Verkauf, auch ihre Bedeutungen sind wie Freiwild. Doch solange die Bilder in den Archiven liegen, „erzählen“ sie sich, in Ermangelung eines Erzählers, als Repräsentanten von Begebenheiten selbst, sind reine unpersönliche Geschichte. Erst wenn die gefilmten Repräsentationen von Begebenheiten aus den Archiven entnommen werden, um den Zwecken eines Filmemachers zu dienen, werden sie auf die Ebene eines Diskurses gebracht. Sie werden von einem identifizierbaren „Erzähler“ mit der Intention einen Zuschauer zu beeinflussen benutzt, also rekontextualisiert. Bilder wie die der explodierenden Atombombe, einer Archivaufnahme von amerikanischen Bombentests am Bikiniatoll, (die ursprünglich sogar die narrativen Elemente wie Count down oder das Geräusch der Explosion entbehren, da sie von ferngesteuerten Kameras ohne Ton aufgenommen wurden), werden aus den Archiven geholt und in Diskurse eingefügt die von bestimmten Absendern für bestimmte Adressaten gestaltet sind.

Zunächst trifft Wees im Folgenden eine Abgrenzung zwischen Kompilation und Appropriation. Im Kompilationsfilm hat eine Archiveinstellung konkrete historische Bezüge die den Diskurs des Filmes in der Realität begründen und so seiner allgemeineren Argumentation Glaubwürdigkeit verleihen.

In *The Man in the Mirror* bezeichnet die Einstellung der nuklearen Explosion, die mit dem synchronen Wort „Change“ in Zusammenhang gebracht werden kann, eine absurd optimistische Wendung im visuellen Diskurs, als emotionaler Appell, womit sich Alles wieder zum guten wendet und sich Alle lieben.

„Die Welt ist schlecht, aber schau dich selber an und ändere dich, „Explosion“, alles wird wieder gut.“ – Die nukleare Explosion, aus der Distanz des ästhetischen Blicks, als Metapher für den Gipfel der Selbstdestruktivität der Menschheit sowie

²² William C. Wees, *Recycled Images*, S. 42

als Ausgangspunkt für die Wendung zum Guten - ein Bild in einem Strom von wiederverwerteten Bildern, falls überhaupt so mit geringem Interesse für ihre historische Besonderheit und ohne direktem logischen oder chronologischen Zusammenhang. „Mit „*The Man In The Mirror*“ begeben wir uns in die postmoderne Welt von Darstellungen die keinen Wahrheitsgehalt haben und in diesem Sinne reine Oberfläche oder Oberflächlichkeit sind.“²³ Der Gegenstand oder die Begebenheit wird durch eine Simulation (bei Wees „simulacrum“) ersetzt. Darstellung von anderen Darstellungen, die von den Massenmedien produziert und übernommen worden sind. Wenn der Kompilationsfilm Geschichte zitiert, dann zitiert *The Man in the Mirror* als Appropriation, die Medien, welche die Geschichte ersetzt und Geschichtlichkeit abgeschafft haben. „*The simulacra produced by postmodernist „superficiality“ occupy the opposite end of the spectrum from the representations of reality that are essential to compilation films and their aesthetic bias towards realism*“.²⁴

Zwischen diesen beiden Extremen Kompilation und Appropriation, liegt das Terrain der Collage, meint Wees, und führt in weiterer Folge eine genauere Abgrenzung zwischen Collage und Appropriation, als filmische Methoden, durch. So verweist Wees auf die kunstgeschichtliche Bedeutung der Collage²⁵, als eine „Waffe“ gegen den Realismus in der Kunst, eines der wichtigsten Mittel der Avantgarde traditionelle Annahmen oder Behauptungen über die Natur der Repräsentation in der Kunst herauszufordern. Durch das Zusammenfügen verschiedenartiger (weniger gefertigter als) gefundener Materialien durch den Künstler und durch den Bruch mit althergebrachten Prinzipien von Kohärenz und organischer Einheit, veränderte die Collage die grundlegenden Regeln der künstlerischen Repräsentation – bzw. der „Referentialität“. „*The question of referentiality inherent in collage thus leads to the replacement of the signified, the objects to be imitated, by a new set of signifiers, calling attention to themselves as real objects in the real world*“.²⁶

²³ William C: Wees, Found Footage und Fragen der Repräsentation, in: Hausheer, Cecilia/Settele, Chritoph (Hg.), Found Footage Film, Luzern 1992, S. 48

²⁴ William C. Wees, Recycled Images, S. 45

²⁵ Wird in der bildenden Kunst das künstlerische Verfahren allgemein gemeint und nicht die spezifische (historische) Technik – die (kubistische) Papiercollage -, wird mitunter der Begriff „Montage“ bevorzugt verwendet. Beim Film verhält es sich nahezu umgekehrt: Montage ist im Film mit der Bedeutung einer medienspezifischen Technik belegt, weshalb „Collage“ das künstlerische Verfahren hier treffender bezeichnet.

²⁶ Marjorie Perloff, „The Invention of Collage“, in: Parisier Plottel, Jeanne (Hg.), Collage, New York 1983, S. 40

Um dieses Argument nun auf den Film anwenden zu können muß man erkennen, dass „the real world“ für den Filmmacher, der mit gefundenem Material arbeitet das aus den Medien stammt, die Massenmedien sind, die mediale Realität erzeugen. Diese medialen Fragmente, die aus ihrem Kontext gerissen und in einen neuen eingefügt werden, bleiben als solche erkenntlich da die Spuren ihrer medialen Realität an ihnen haften bleiben. Beide, filmische Collage und Appropriation, verweisen so auf ihre Bildhaftigkeit, auf ihre konstruierte Repräsentation von Realität. Die fließende Grenze zwischen beiden verläuft in der Art wie beide auf mediale (als ob) Realität antworten.

Der historische Bezug eines Bildes, wie z.B. ein Neuklearwaffentest im Südpazifik, kann auch für einen Collage Film relevant sein, bedeutsamer aber ist der ursprüngliche Kontext des Bildes im Zusammenhang mit Produktion, Distribution und Rezeption, eigentlich alles mit dem die Medien versuchen die Aura von Realität zu erzeugen. Während die filmische Collage einen analytischen und kritischen Standpunkt gegenüber den medialen Bildern und ihre Verwendungsarten innerhalb der Institutionen von Kino und Fernsehen einnimmt, scheint die Appropriation bereits dahingehend von den Medien vereinnahmt, dass sie die Medien als Quelle von gefundenen Bildern nicht hinterfragt und als gegeben hinnimmt, indem sie Bilder von einem distanzierterem ästhetischen Standpunkt aus, zitiert, homogenisiert und akzeptiert. Der Collage Film unterwirft seine medialen Fragmente einer Art von Dekonstruktion, oder zumindest einer Rekontextualisierung die eine unreflektierte Rezeption von Repräsentationen als Realität (wie z. B. im im Kompilationsfilm) verhindert, und verwehrt eine gleichgültige oder zynische Rezeption, die durch die postmoderne Appropriation gefördert wird.

Ausführlich zeigte uns William C. Wees, dass die Collage als eine grundlegende Methode des experimentellen Found Footage Films durch die beabsichtigte, der Methode impliziten, Heterogenität der Werke fast unweigerlich zu einer Infragestellung von und einer kritischen Auseinandersetzung mit Repräsentationen an sich führt. Die Rekontextualisierung von Fragmenten unterschiedlicher Herkunft ermöglicht so auch eine dekonstruktive Lesart der konkreten Bilder und ihrer ursprünglich intendierten Bedeutungen.²⁷

²⁷ vgl. William C. Wees, *Recycled Images*, S. 47

Durch Einschluß von Realitätsfragmenten, die zumeist primär auf die audiovisuellen Massenmedien referieren, wird aber auch ein medienkritischer Diskurs initiiert. Das politische Potential liegt, so Wees mit Bezug auf Peter Bürger, in der Suspension von Grenzen, (die selbst der experimentelle Film recht lange aufrecht erhalten hat): „*Collage politicizes art by confronting the viewer with actual pieces of reality within a „frame“ that has traditionally signified the separation of art and reality, aesthetic immanence and life praxis*“. ²⁸ Im experimentellen Found Footage Film bleibt die Reflexion und Dekonstruktion des großen Anderen, des Kinos als Ware, nicht bloß abstrakter Wunsch. „Die Macht der Medienindustrie kommt hier durch deren direkten materiellen Einbezug wirklich in den Blick. Diese unmittelbare und dennoch distanzierte Auseinandersetzung mit bzw. innerhalb der Populärkultur löst auch jene einfache und starre Opposition zu ihr auf, so daß ein differenzierter Diskurs möglich wird.“²⁹

So erweist sich der experimentelle Found Footage Film als eine fruchtbare Erneuerung und Verbreiterung des Experimentalfilms, der nun nicht mehr als elitäre Hochkultur verstanden und praktiziert wird. In diesem Sinne unterstreichen auch Found Footage FilmemacherInnen selber das subkulturelle und politische Potential ihrer Praxis. Auch diverse von Wees gesammelte Statements (veröffentlicht 1993, in *Recycled Images*) zeugen von einem neuen Selbstverständnis eines „underground“ und einer bewussten Positionierung gegenüber einer als institutionalisiert wahrgenommenen „Avantgarde“.

Nun, nach der Lektüre der von William Wees' Abhandlung über den Found Footage Film, könnte man auf den Gedanken kommen, dass Herr Wees vielleicht ein wenig streng wenn nicht sogar moralistisch, jedenfalls eingrenzend und abwertend, mit dem „Postmodernen“ im Film aus gefundenem Material umspringt, das er in Werken aus seiner methodische Kategorie Appropriation ortet und auf diese eingrenzt.

Hier möchte ich mit einem Zitat Eco's antworten: „*Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, dass die Vergangenheit,*

²⁸ William C. Wees, *Recycled Images*, S. 51

²⁹ Thomas Korschill, *Negative Ästhetik und experimenteller Film*, S. 112

*nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefasst werden muß: mit Ironie ohne Unschuld.*³⁰ Auch Eco bringt als Beispiel die Collage. Während die Collagen von Braque, Juan Gris und Picasso als modern (und avantgardistisch) vom Publikum abgelehnt wurden, waren die Collagen, die Max Ernst aus alten Stichen, montierte „postmodern“ und vom Publikum akzeptiert. *„Man konnte und kann sie auch wie phantastische Abenteuergeschichten gelesen werden, ohne zu merken, dass sie einen Diskurs über alte Stiche darstellen und vielleicht auch einen über das Collagieren selbst“*³¹. Ich glaube, dass Herr Wees, das „postmoderne“ Potential im Collagefilm selbst übersehen, und so mit seiner alleinigen Zuordnung zur Moderne unrecht hat. Denn die von Eco geschilderte ironische, weil gleichzeitig narrative, Rückbezüglichkeit und Rekontextualisierung, hat uns Wees anhand seiner Ausführungen über den Collagefilm doch gerade vor Augen geführt.

Während Wees also das Metier des Found Footage Films über die von ihm untersuchten Kategorien Kompilation, Collage und Appropriation her zu erschließen versucht, und sich so möglicherweise der Eindruck eines klar absteckbaren homogenen Feldes bilden könnte, findet sich bei dem französischen Filmtheoretiker Yann Beauvais folgendes erfrischende Statement: *„Found Footage Filme zu realisieren bedeutet nicht (...) einen bestimmten Typus von Film zu schaffen, sondern durch die Vielfalt des zur Verfügung stehenden Materials die Lesarten des Filmes zu erweitern. Es gibt keine Found Footage Ästhetik, jedoch existiert ein Filmgenre, das aus einer Vielzahl von Gründen filmische Dokumente bearbeitet, die von den Filmschaffenden nicht selbst gefilmt wurden“*.³²

Die folgenden Kurzdarstellungen verschiedenster Found Footage Filme sollen, neben den bereits beschriebenen, dazu dienen die Heterogenität der Verfahrensweisen mit dem gefundenen Material zu und so die Heterogenität des Feldes verdeutlichen:

So vereitelt René Vignet die Eindeutigkeit des Sinns, die von vielen Zuschauern gewünscht wird, indem er in *La dialectique peut-elle casser des briques?* (1974)

³⁰ Umberto Eco, Nachschrift zum „Namen der Rose“ München/Wien 1987, S. 78

³¹ Umberto Eco, Nachschrift zum „Namen der Rose“, S. 80

³² Yann Beauvais, Verloren und wiedergefunden, in Found Footage Film, S. 24

mittels Untertitelung, und nicht mit Montage, den zugrundeliegenden Karatefilm in eine Geschichte über Macht und deren Darstellung umdeutet.

Oder Maurice Lemaitre, der z.B. in seinen Filmen *Une oeuvre* (1968), oder *Un navet* (1978) die Bilder, mittels Kratz und anderen bildstürmerischen Techniken, verändert bzw. manchmal die ursprünglichen Bilder bis zur Unkenntlichkeit entstellt, so dass oft nur eine vage Erinnerung überbleibt.

Auch interessant, *The Song of Rio Jim* (1978), ein Western mit gefundener Musik, ebenfalls ein Film von Lemaitre, in dem das Konzept von Found Footage auf den Ton angewendet wird. Die Leinwand ist schwarz, kein Bild unterstreicht den erzählenden Ton.

Eine weitere häufige Praxis ist auch die Arbeit mit Bild – und Tonschleifen, gewissermaßen als Analyseversuch, wodurch herausgestellt wird wie das Kino Informationen verteilt bzw. subtile Manipulationen durchführt. Gleichzeitig wird in dieser Praxis aber eher homogenes Material gegen- bzw. aneinandergesetzt, so dass diese Filme nicht eigentlich der Kategorie Collage im Sinne Wees' zuzurechnen sind.

Originell auch *Stadt in Flammen* (1984) der Gruppe SchmelzDahin, die durch die beabsichtigte Einwirkung von Bakterien auf die Filmemulsion Effekte erzielt, welche die im Film thematisierte Stadtverschmutzung metaphorisch unterstreichen.³³

Einen interessanten Ansatz zur Annäherung an das Thema Found Footage Film bietet auch James Peterson, ein amerikanischer Filmtheoretiker, der sich vor allem mit dem amerikanischen Avantgardokino näher befasst. Seine strukturalistische Analyse, die auch Forschungsergebnisse aus der kognitiven Psychologie einbezieht, stellt insbesondere den Aspekt der Sinnkonstruktion im filmischen „Found Footage Text“, sowohl im Rahmen der Produktion durch die Filmemacher, als auch im Verlaufe der Rezeption durch die ZuschauerInnen ins Zentrum. Besonderes Augenmerk richtet er dabei auf die Metapher und ihre Funktion im Prozess der Sinngebung.

Minimalismus und Assemblage sind für Peterson zwei der wichtigsten Konzepte der amerikanischen Nachkriegskunst, die auch das Avantgarde Kino übernommen hat. Viele der amerikanischen Avantgarde Filme werden durch die Verwendung von

³³ vgl. Yann Beauvais, Verloren und wiedergefunden, in Found Footage Film, S. 14 f.

Found Footage hergestellt und können den beiden obengenannten Kategorien zugeordnet werden.

Vor allem können Found Footage Filme, die einzelne oder wenige Bilder in einer Art systemischer Permutation verwenden, die auch für den strukturellen Film typisch ist als minimalistisch bezeichnet werden.

Neben diesem etwas kurzen Statement über den minimalistischen Found Footage Film wendet sich Peterson in der mir vorliegenden Lektüre vorwiegend der Found Footage Kompilation zu, wobei er diesen Begriff auch synonym für Found Footage Assemblage verwendet. Bei der Found Footage Assemblage handelt es sich um eine durch Montage stark bearbeitete Sammlung von Filmmaterial aus ungleichen Quellen. „Die Assemblage Tendenz des Found Footage Kinos legt das Gewicht nicht auf die systematische Bearbeitung eines Filmstreifens, sondern auf die Möglichkeiten, wie eine bestimmte Montage ungleicher Bilder Bedeutung erzeugen kann“.³⁴

Auf der Mikroebene der Einstellungsverknüpfung arbeitet der Autor von Kompilationen auf der Grundlage eines grossen Spektrums von Assoziationen, wobei es vermutlich unmöglich wäre jede denkbare Assoziationsgrundlage zwischen den Einstellungen einer Found Footage Kompilation zu spezifizieren. Peterson verwendet zur näheren Bezeichnung dieser Art des assoziativen Schnitts auch den Ausdruck „polyvalente Montage“ der von Noel Carroll geprägt wurde, weil sich die assoziative Verbindung zwischen den Bildern ständig und unvorhersehbar verschiebt.

Peterson unterscheidet 2 Haupttypen von Assoziationen (auf der Mikroebene).

Assoziationen können entweder konzeptuell sein, beruhend auf Wiederholung und Kontrast im thematischen Gehalt der Bilder, oder grafisch, indem sie auf Wiederholungen von Farben, Formen oder Bewegungen beruhen.

Als eine der zentralen Methoden mit denen Filmemacher konzeptuelle Kohärenz auf der Mikroebene erzielen, beschreibt Peterson die Metapher. *„Bei einer filmischen Metapher handelt es sich um die Darstellung eines Gegenstandes oder Ereignisses durch ein Bild, dessen Gegenstand einige Züge mit ihm gemein hat“*.³⁵

³⁴ James Peterson, Found Footage verstehen, in: Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hg.), Found Footage Film, Luzern 1992, S. 54

³⁵ James Peterson, Found Footage verstehen, in Found Footage Film, S 56

Ein Beispiel für eine filmische Metapher findet sich in Eisensteins *Streik* (1925), in welchem von Bildern von einem Angriff auf die Arbeiter auf das Bild eines Stiers der geschlachtet wird, geschnitten wird. Der Stier wird zum Bedeutungsträger für das eigentlich Repräsentierte, die Arbeiter. Diese Form der Metapher, in welcher der Bedeutungsträger unserem Verständnis des Repräsentierten Substanz verleihen soll, wird als kanonische Metapher bezeichnet. In filmischen Metaphern, wird allgemein die Rolle des Repräsentierten von derjenigen Instanz gespielt, die dem hergestellten Kontext angehört. Die Arbeiter, als Teil des hergestellten narrativen Kontext, spielen die Rolle des Repräsentierten.

Allerdings bilden Metaphern in der Avantgarde Kompilation das eigentliche Gefüge des Diskurses und sind hier nicht einfach Kommentare oder Bereicherungen wie in anderen Filmen. Eher als kanonische Metaphern verwendet der Avantgardefilm sogenannte radikale Metaphern. Im Gegensatz zur kanonischen Metapher, kommt hier das Repräsentierte nicht ins Bild, wir sehen nur den oder die Bedeutungsträger, den metaphorischen Ersatz für das Repräsentierte. Das Verstehen von radikalen Metaphern kann schwierig sein, insbesondere wenn diese, wie für Avantgarde Kompilationen üblich, nur kurze Zeit präsent sind. Doch die Verwendung geläufiger „Freudscher Symbole“ wie, spritzende Schläuche, sich öffnende Blumen, abgeschossene Torpedos, schäumende Flaschenöffnungen usw. die aufdringlich sexueller Natur sind und sich häufig in Found Footage Kompilationen finden, erleichtern wiederum die Sinnkonstruktion durch den Rezipienten.

Neben den radikalen Metaphern werden auch häufig sogenannte umgekehrte Metaphern verwendet. Am Beispiel von „Mein Chirurg ist ein Metzger“, in der Umkehrung „Mein Metzger ist ein Chirurg“, legt uns Peterson nahe, dass die Umkehrung des Vergleichs „A = B“, anders als in der Logik, nicht gleichwertig zur ursprünglichen Aussage ist, und sich so die Bedeutung der Metapher ändert, obwohl beide Aussagen gemeinsame Züge von A und B suggerieren.

Bei Umkehrungen von Metaphern der kanonischen Form im Film, sind die Bedeutungsträger – die eingefügten Bilder - nicht mehr ein Mittel um das Repräsentierte zu kommentieren, indem bestimmte Eigenschaften desselben betont werden; die Aussage der Metapher ist vielmehr eine Neubewertung des Bedeutungsträgers, der zur Zielscheibe der Metapher werden kann.

So fügt Kenneth Anger in *Scorpio Rising* (1963) Einstellungen von Christus in eine Szene ein, in welcher der Motorradfahrer Scorpio Bilder von James Dean und Marlon Brando bewundert. Die Bedeutung dieser Metapher wird durch den Song „I will follow him“ verstärkt. Doch durch die alberne und krankhafte Darstellung des Motorradfahrers, seiner Untertanentreue für seine Gang und sowie seiner Bewunderung von Dean und Brando, wird die Metapher ironisch umgekehrt und lässt Christus in einem neuen Licht, nämlich als einen Helden wie Dean und Brando sehen; als Kultfigur mit einem Todeswunsch, was wiederum einen ironischen Blick auf das Genre der Motorradfilme zulässt.

Des Weiteren zitiert Peterson Found Footage Kompilationen, die Metaphern aus Werbefilmen verwenden und diese durch Verbindung mit anderen Bildern, gleichsam gegen sich selber kehren.

Ähnlich wie Wees im Hinblick auf das kritische Potential von Collagefilmen, kommt Peterson zu folgender Aussage im Bezug auf einen grösseren kulturellen und gesellschaftlichen Kontext: „Auf diese Weise neigt die Found Footage Kompilation dazu, eine kritische Haltung gegenüber der Kultur, aus welcher die verwendete Bilderwelt stammt, einzunehmen, denn diese Neubewertung hat die Tendenz, das eingefügte Bild albern oder gar unheimlich aussehen zu lassen.“³⁶

Doch leitet sich die Kohärenz in der Mikrostruktur der Found Footage Kompilationen nicht nur von der Metapher (als konzeptuelle Kohärenz), sondern auch von grafischen Bildmustern ab; von der Konfiguration von Farben Formen und Bewegung. *Grafische Kohärenz* erkennen wir nur wenn die Beziehungen zwischen graphischen Qualitäten von Bildern sehr einfach sind. Dies trifft insbesondere für einfache Wiederholungen aber auch starke Kontraste zu. Die Wiederholung der grafischen Struktur (der zweidimensionale Bestand an Farben Formen und Bewegung) eines Bildes wird auch als *grafischer Anschluß* bezeichnet, eine bekannte und häufig verwendete Methode im Avantgardefilm. Grafische Kohärenz kann aber auch aufgrund dreidimensionaler Formen der Szenerie entstehen, beruhend auf der räumlichen Darstellung der zweidimensionalen grafischen Anordnung von Farben, Formen und Bewegung. Die sich aus diesen räumlichen Formen bildende Struktur wird auch als *szenografische Struktur* bezeichnet. So kann das Bild eines Gegenstandes also einen szenografischen Anschluß mit einem Bild

³⁶ James Peterson, Found Footage verstehen, in Found Footage Film, S. 62

eines ähnlich geformten Gegenstandes herstellen, selbst wenn diese zwei aufeinanderfolgenden Bilder oder Einstellungen grafisch nicht aneinander anschließen.

Doch ebenso wie es unmöglich ist, jede in einem Zuschauer möglicherweise entstehende Verknüpfung zwischen zwei Einstellungen aufzulisten, ist es unmöglich jedes Gesamtschema aufzulisten, das ein Zuschauer in einer Found Footage Kompilation finden kann. Allerdings meint Peterson grundlegende Arten von Gesamtschemata bzw. *Gesamtkohärenz* erfassen zu können. Einschätzungen für das Verständnis der Gesamtbedeutung und – struktur einer Found Footage Kompilation entstammen dem momentweisen Kontakt mit lokalen Details. Diese werden vom Zuschauer mittels Schemata und Mustern in Gruppen von Details geordnet und weiters in grössere Strukturen integriert. Das heisst, der Zuschauer begibt sich auf die Suche nach passenden, Kohärenz bildenden, Schemata. In einer Art heuristischem Verfahren werden Schemata hierarchisch, beginnend mit einem stark strukturierten Schema, hinsichtlich einer Übereinstimmung der Details, angewendet und bei misslingen wieder verworfen, wonach immer weniger strukturierte skizzenhaftere offenere Schemata angewendet werden. Insbesondere narrative Schemata rechnet Peterson zu den am stärksten strukturierten übergreifenden Schemata.³⁷

Selbst wenn Found Footage Kompilationen oft offen und skizzenhaft strukturiert sind begeben wir uns primär auf die Suche nach einem narrativen Kontext. „Auch wenn wir dazu neigen, das Avantgarde Kino als ein nicht narratives zu betrachten³⁸, bleibt die Suche nach narrativer Organisation grundlegend für Zuschauer von Found Footage Kompilationen“.³⁹

Diese Suche nach narrativen Strukturen im Avantgardefilm begründet Peterson damit, dass die Suche nach kausalen Verknüpfungen zwischen Geschehnissen einen grundlegenden Teil unseres geistigen Lebens ausmacht, als nützliches Mittel zum Verständnis der Welt und zur Bewegung in ihr. Auch hier beruft sich Peterson auf psycholinguistische Forschungen von Jean Mandler, die zeigen, dass Leser auch dann eine narrative Struktur in einen Text hineinzulegen versuchen, wenn eine

³⁷ hier beruft sich Peterson auf die Untersuchung des politischen Diskurses durch Teun van Dijk

³⁸ vgl. auch Tscherkasskys Ansatz vom „non-fiktion film“

³⁹ James Peterson, Found Footage verstehen, in Found Footage Film, S. 66

solche nicht offensichtlich ist und weiters, dass Leser dann eine bessere Wahrnehmung und Erinnerungsfähigkeit für Details haben, wenn Texte narrativ strukturiert sind. Selbst wenn es schwierig ist werden von Zuschauern zuerst narrative Lesarten und erst dann andere Organisationsstrukturen ausprobiert. Neben Found Footage Kompilationen mit klaren offensichtlichen narrativen Rahmen, gibt es häufiger Filme welche die Kompilationsform zur Erkundung verschiedener Facetten eines besonderen Themas verwenden, und so auch eine losere übergreifende Struktur aufweisen. Bei diesen thematisch strukturierten Filmen, kann die Gesamtform nicht so leicht errahnt werden wie die von narrativen, aber das allgemeine Thema legt eine Reihe von Konzepten nahe, deren Untersuchung wahrscheinlich ist.

So vom Zuschauer nicht einmal ein thematisches Schema ausgemacht werden kann, verbleibt ihm noch die Möglichkeit die Stimmung oder Atmosphäre eines Filmes einzuschätzen um zu einer Art von Gesamtkohärenz zu gelangen - *atmosphärische Kohärenz* als eine Art letzte Zuflucht, ein übergreifendes Prinzip, wenn andere Arten von Gesamtkohärenz fehlen. Die Strukturierung von Kompilation als eine offensichtlich wahllose Ansammlung medialer Bilder, ist eine von mehreren atmosphärischen Strategien; z.B. im Sinne der Darstellung von Populärkultur als eine Bombardierung unzusammenhängender und sinnloser Diskurse.

Die Form des „expliziten Rätsels“ bildet einen zweiten Zugang zum atmosphärischen Gesamtschema im Kompilationsfilm, die durch Verwendung von offenen Strukturen und Titeln wie *Construction Job*, *Temporary Arrangements* und *Assemblage*, die Zuschauer vermuten lassen, dass ihre übergreifenden Strukturen einzig obskur oder willkürlich sein könnten. Möglicherweise beinhaltet die Strategie des Rätsels das Potential, beunruhigender und provokatorischer zu sein, als Filme mit narrativen Strukturen. Daneben gibt es auch Found Footage Kompilationen die grafische Muster als übergreifende Strukturen verwenden. So ist *Take the 5:10 to Dreamland* (1977) von Bruce Conner, als Thema mit Variationen in auf- und absteigenden Bewegungen, in drei Segmenten, strukturiert.

Petersons Analyse der Found Footage Kompilation, erachte ich als hilfreich bei der Beleuchtung des Themas Found Footage Film, nicht nur durch das Aufzeigen der Tatsache, dass für Filmemacher diverse Zugänge zur Found Footage Kompilation

bestehen, sondern auch durch die Beschreibungen von Techniken und Strukturen, mit denen, sowohl durch die Filmemacher im Rahmen der Montage, als auch durch die Zuschauer im Akt der Rezeption, Kohärenz und letztlich auch Sinn konstruiert werden.

Zum Found Footage Film und insbesondere zu dessen Positionierung gegenüber der Avantgarde hat der österreichische Filmtheoretiker und Filmemacher Peter Tscherkassky mehrfach Stellung genommen.

Found Footage wird von der Avantgarde schon lange verwendet. So sind die ersten im Vorfeld der Avantgarde anzusiedelnden Filme bereits in den 30er Jahren entstanden (z.B. Henri Storck's *Histoire du Soldat inconnu* (1931)). Insbesondere Filmemacher wie Joseph Cornell, Bruce Conner, Peter Kubelka und Ferry Radax, Ken Jacobs und Ernie Gehr schufen aufsehenerregende Werke welche die Verwendung von Found Footage innerhalb der Avantgarde etablierten. Doch hat Found Footage nie so eine bedeutende Rolle gespielt wie in den vergangenen Jahren.

Tscherkassky sieht im Avantgardefilm eine radikale Gegenposition zum industriellen Kino, insbesondere gegenüber dem Spielfilm. Durch das Unterstreichen des Gemachten, des Hergestellten zur scheinbaren Natürlichkeit im Verhältnis zwischen Abbild und Abgebildeten, werden Analogiecodes zwischen Film und Wirklichkeit durchbrochen – das Analoge wird Referenzpunkt der Kritik der klassischen Filmavantgarde. Die Kritik der Avantgarde richtet sich nicht gegen das Bild als solches, sondern gegen die Auffassung vom kinematografischen Bild als Repräsentant der Wirklichkeit. Dieser vermeintliche „Ikonoklasmus“ ist eher Ausdruck einer gewissen Gleichgültigkeit gegenüber dem was abgebildet wird – das Objekt des Bildes wird beliebig, wird austauschbar...⁴⁰

Diese Haltung prägt den Avantgardefilm bis zur Krise des experimentellen Filmes in den 70ern, die er auf einen Paradigmenwechsel zurückführt: „*War es bis dahin der Filmavantgarde vorbehalten gewesen, innerhalb des technisch avanciertesten*

⁴⁰ vgl. Peter Tscherkassky, Rekonstruierte Kinematografie, in: Horwath, Alexander / Ponger, Lisl / Schlemmer, Gorrfried (Hg.), *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*, Wien: Wespennest 1995, S. 83 f. und Peter Tscherkassky, *Die Analogien der Avant-garde*, in: Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hg.), *Found Footage Film*, Luzern 1992, S 28 f.

*Mediums den Charakter des Gemachten herauszustellen, ging diese Position an das Video verloren. Heute und mehr noch für die Zukunft sind es die Möglichkeiten des computergenerierten Bildes, die eine neue Künstlichkeit erschaffen werden, deren Anwendungsmöglichkeiten sowohl in künstlerischen als auch (und vor allem) im kommerziellen Bereich wir heute erst erahnen können“.*⁴¹

Eine neue Generation der Filmavantgarde hat auf diesen Paradigmenwechsel mit der Beschäftigung mit Found Footage reagiert. Tscherkassky sieht im Found Footage die konsequente Fortführung jener Tradition der Avantgarde, die sich künstlerisch um ein Eigentliches des Kinos und des Films bemüht, auch im Sinne eines medienspezifischen und selbstreflexiven Arbeitens. Allerdings steht nun das Analoge des Filmbildes im Fokus der Aufmerksamkeit, als Ausgangspunkt der künstlerischen Auseinandersetzung und nicht mehr das Hergestellte.

Dabei versteht er das Analoge als einen Kontrapunkt zum Digitalen. Auch in ästhetischer Hinsicht. Tscherkassky zitiert hier Found Footage Filme denen das Eigentümliche des Filmes, im Sinne von erkennbaren Störungen oder Unreinheiten, anhaftet. *„Der Zeitlupeneffekt, oder vielmehr die kleinen Sprünge, ..., machen aus der Fahrt in die Tiefe der Strasse eine Fahrt in den Film selbst hinein. Seine Emulsion wird sichtbar: scheinbar amorphe Stelle, wie etwa die Bildteile des Himmels, bekommen Struktur. Auch die auf der Emulsion abgelagerten Verunreinigungen werden zu Teilen des Bildes. Die Aufnahme selbst rückt kontinuierlich an den Rändern zur Seite, während in ihrer Mitte Platz für neue Schattierungen des Filmkorns zu entstehen scheint“.*⁴² Das Analoge des Filmbildes wird über seine Unzulänglichkeiten gefeiert. Verunreinigungen des Bildes, Fehlbelichtungen, Grobkörnigkeit des Materials, Unschärfen oder das Knistern der Tonspur, verweisen auf das Trägermaterial, auf seine Lücken und scheinbaren Unzulänglichkeiten in die ein Fremdes, nicht wirklich Vor-gesehenes ins Analoge mit eindringen kann. „Störungen“ werden hier ins Zentrum der ästhetischen Auseinandersetzung gestellt.

In anderen Filmen wird das extrem Handwerkliche Hollywoods, wie z.B. die präzise Lichtarchitektur, das Ausgewogene einer Zimmerausstattung oder die räumliche Sinnlichkeit einer Kamerafahrt, das heute in der elektronischen Post-Produktion

⁴¹ Peter Tscherkassky, Die Analogien der Avant-garde, in Found Footage Film, S 28

⁴² Peter Tscherkassky, Die Analogien der Avant-garde, in Found Footage Film, S 32

verloren geht, thematisiert. Oft durch Verfahren die als dekonstruktiv bezeichnet werden können, werden seiner Meinung nach die plastisch sinnlichen Qualitäten des narrativen Films ebenso wie die Bausteine filmischer Illusion von Bewegung sichtbar und spürbar gemacht.

Hier ortet Tscherkassky also einen Paradigmenwechsel, mit dem eine neue Generation der Filmavantgarde unter dem Eindruck des synthetisch erzeugten Bildes des (digitalen) Videos, zum Analogen zurückkehrt und gleichzeitig in einer Kontinuität des künstlerischen Interesses am je Eigenen des Films als Film steht.

Während der strukturelle Film die Entstehung von Sinn und Bedeutung von Grunde auf erforscht, baut Found Footage seine Sinnkonstruktionen auf bereits gefügten Sinnkonstruktionen auf. In diesem Zusammenhang steht Tscherkassky's Argument vom avantgardistischen Film (und im besonderen vom experimentellen Found Footage Film) als *nicht-fiktionalen Film*, der die Konstruktion von Sinn nicht verdeckt, wie der konventionelle (Spiel- oder Dokumentarfilm), sondern sie – in der Brechung sichtbar macht.⁴³ Durch die, der Verwendung von Found Footage, impliziten Brechungen erkennen wir, wie wir im Film über Analogie und Repräsentation der Wirklichkeit scheinbar natürlichen Sinn zuzuschreiben gewohnt sind. Sowohl der strukturelle Film als auch der experimentellen Found Footage Film zielen auf eine selbst reflexive BetrachterInnenposition (indem man sich selbst bei der Konstruktion von Sinn beobachten kann), einen diskursiven Prozess anstelle einer (herkömmlichen) Identifikationsbezeichnung. *„Während der erstere dabei jedoch, aus dem Bereich des Fiktiven und Imaginären (mittels reduktiver Strategien) gänzlich her auszutreten versucht, operiert letzterer, diesseits eines solchen illusorischen Unterfangens, ganz direkt und bewusst innerhalb dieses Bereichs. Beim Found Footage Film soll die Vervielfältigung und das Wuchern von Bedeutungen zu einer kritischen Lektüre führen, nicht zu deren Reduktion“.*⁴⁴

Vor diesem Hintergrund schreibt Tscherkassky dem Found Footage Film das Potential zu, durch die Etablierung filmischer analoger Abbildungsprozesse als künstlerisches Ausgangsmaterial, die künstlerische Position der Kinematographie im Triangel von Film, Malerei und digitalem Video, neu zu bestimmen.⁴⁵

⁴³ vgl. Peter Tscherkassky, Wirkliche Filme oder: Gibt es ein nicht-fiktionales Kino?, in: Blimp (Graz), Heft 16, Frühjahr 1991, S. 38

⁴⁴ Thomas Korschill, Negative Ästhetik und experimenteller Film, S. 115

⁴⁵ vgl. Peter Tscherkassky, Die Analogien der Avant-garde, in Found Footage Film, S 34

Thomas Korschill stellt im Rahmen seiner Diplomarbeit, die „Dekonstruktion“⁴⁶ des Fiktiven durch den Found Footage Film, in einen grösseren kulturellen und gesellschaftlichen Kontext: „...*Das ist es auch was sich beim Found Footage Film mitunter vollzieht: Das Arbeiten „innerhalb“ (der Kulturindustrie, der Populärkultur, der Gesellschaft) tritt an die Stelle der früheren, im Geiste Adornos auch vom Experimentalfilm beanspruchten Position von „Exterritorialität“, die in mancherlei Hinsicht oft mehr einer Flucht vor den realen (bzw., in bezug auf die filmischen Bedeutungsprozesse, symbolischen) Verhältnissen gleichkam als einer Auseinandersetzung mit ihr*“.⁴⁷

Gerade vor der hier nochmals erwähnten Gegenposition des klassischen Avantgardefilms zum Industriellen Kino im Vergleich zum experimentellen Found Footage Film, der zwar das Potential zur Kritik am industriellen Kino teilt, aber gleichzeitig auch, weil innerhalb stehend, aus diesem Industriellen Kino hervorgeht, scheint mir wichtig zu verdeutlichen, dass beide nicht unabhängig von eben diesem industriellen Kino existieren können.

⁴⁶ dieser Begriff wird weder von Tscherkassky noch von Korschill verwendet erscheint mir aber bestens geeignet das gegenständliche Verfahren treffend zu benennen

⁴⁷ Thomas Korschill, Negative Ästhetik und experimenteller Film, S. 116

Über Martin Arnold's Film „*passage à l'acte*“

Ein analytisches Essay

in Bezugnahme auf kulturtheoretische Diskurse

Das Szenario ist ein alltägliches Kinofamilienfrühstück Anfang der sechziger Jahre. Vater, Mutter, Tochter, Sohn sitzen um den Tisch herum. Der Sohn springt vom Tisch auf und läuft zur Türe, will sie öffnen, doch irgendwie scheint der Film hängen-geblieben zu sein und mit dem Film seine Protagonisten, die in, sich rasch wiederholenden, Mikrobewegungen verharren. Sobald der Junge die Türe ein paar Zentimeter geöffnet hat, fällt sie wieder zu, dies schnell hintereinander, stakkatoartig.. Alles zittert synchron, anscheinend im Takt der auf- und zuschlagenden Türe. Gregory Peck in der Rolle des Vaters, stammelt und stottert wiederholt Lauffetzen wie „Oh, Jam“. Nach ca. 6 Sekunden scheint es geschafft, der Bann gebrochen, die Türe fliegt weit auf der Junge läuft ins Freie. Doch nun die Türe fällt nicht mehr zurück, sondern vibriert vor und zurück, ebenso stakkatoartig wie zuvor, im geöffneten Zustand, begleitet wie zuvor auch, von einem penetranten schlagartigen Geräusch. Der Rest der Familie zittert im Takt der Türe mit. Nach ca. 15 Sekunden verlangsamt sich die Geschwindigkeit mit der sich die Türe vor und zurückbewegt gleichzeitig wird der Bewegungsradius der Türe immer grösser. Die synchronen Bewegungen der Personen werden ebenfalls grösser, das Zittern, wird zu einem Rucken. Der Vater beginnt im Takt, der von der Türe vorgegeben scheint, rhythmisch Wortfetzen zu stammeln, was sich in etwa so anhört wie: „eam, eam, meh, mea, meah, mehr, jea, mjea, eam-eam-eam-eam-eam-eam-eam ..., jeam, jam, ja, jim, jim, ...“. Nach 1 min 14 fällt die Türe endlich zu. ...

Nun, diese Einleitung, in Form einer relativ detaillierten Beschreibung des Filmanfangs, mag dazu dienen uns zu verdeutlichen, dass hier keine traditionelle Erzählung stattfindet, also etwas was leicht nacherzählt werden könnte.

Üblicherweise wird ja eine Kurzzusammenfassung einer Rezension oder Analyse eines Filmes vorangestellt und eine Annäherung an eine solche Kurzzusammenfassung, wäre möglich, doch was wäre dadurch gewonnen?

Denn eine Art Kurzbeschreibung des Inhalts, dieses Filmes könnte nur durch Beschränkung auf das Denotative und somit unter Weglassung all jener wunderbaren elementaren Konnotationen erfolgen, die diesen Film prägen; etwa ein ständiges Zittern, Vibrieren, denn kaum eine Bewegung geht normal vor sich, wird scheinbar hunderte male wiederholt und wirkt dadurch zerstückelt und gehemmt. Scheinbar haben alle Personen Ticks oder spastische Konvulsionen die sich in einem „Zucken“ oder verbal in einem „Stammeln“ ausdrücken. Gesten wirken grotesk übersteigert und Personen erlangen so karikative Züge. Allem zu Grunde liegt Rhythmik, die auch scheinbar von bestimmten Personen oder dominanten Bewegungen ausgeht, und sich auf andere Personen überträgt, diese unterwirft. Es dröhnt und hämmert, die Protagonisten sprechen nicht normal, es wird gestottert, „gerapt“, rhythmisch werden Wortfetzen gestammelt, Lärm ... und doch ist es rhythmisch. Durch rasche Schnittfolge erzielte Montageblöcke wirken fast hypnotisierend, magisch und gleichzeitig unangenehm. Man spürt energetische Geladenheit, Sinnlichkeit und Aggression - Humorvolles, virtuosos Chaos auf den ersten Blick, und doch Struktur und Narration auf den zweiten.

Der Versuch der Schilderung eines aufs Essentielle gekürzten Handlungsstranges, bereinigt, entledigt von Störendem zum Zweck der Nacherzählung, zum Zweck eine gemeinsame Basis zu schaffen, von der aus man weiter Schritte, in Richtung einer Analyse, unternehmen kann erscheint mir hier sinnlos.

Dies anzumerken ist vor allem deshalb wichtig weil, gerade das „Störende“ ein essentielles Hauptmerkmal des Filmes ist, ein zweites ist aber gerade auch die Tatsache, dass vordergründig keine eindeutige klare narrative Struktur vorhanden ist, und der Film so ein Spektrum von Lesarten anbietet, wobei eine von mir angefertigte Kurzfassung diese Tatsache unterminieren würde. Gleichzeitig entfaltet sich in diesem Film ein virtuosos Spiel mit Rhythmus und Bewegung, dass sich über die Gesetze des (klassischen) narrativen Films hinwegsetzt. Dennoch ist der Film aber nicht etwa ein zufälliges durcheinander, man erkennt Struktur, Kohärenz und „Gesetzmäßigkeiten“, sowohl auf der Mikroebene in Form wiederholter Vor- und Rückläufe von kleinsten Bewegungsabläufen, als auch in der seltsamen Art in der die Personen, ähnlich Marionetten, scheinbar von unsichtbaren Fäden gezogen, unter unnatürlichen Zuckungen, Handlungen ausführen, worin wieder das Potential zur Konstruktion von einer übergreifenden Handlung bzw. Sinn ausgemacht werden

kann. In dieser Möglichkeit für Sinn liegt aber auch die Schwierigkeit einer Inhaltsbeschreibung und gleichzeitig auch das Faszinosum dieses vielbeachteten Films.

Ich setze also voraus, dass der Leser meiner Zeilen, den Film bereits gesehen hat, und werde auf die, für Rezensionen oder Analysen übliche vorausgestellte Kurzzusammenfassung, die dazu dienen soll, das „Gesehene“ in Erinnerung zu rufen, kurzerhand verzichten.

Nun was sind die Fakten die man an *passage à l'acte* feststellen kann. Der Film ist 12 Minuten lang, schwarz-weiß, wurde 1993 fertiggestellt und aus einer kurzen Szene aus dem Film *To Kill a Mockingbird* (1962), also aus Found Footage, montiert. Es handelt sich hierbei also um einen experimentellen Found Footage Film. Leider liegt mir der Originalfilm nicht vor, und so kann ich nur versuchen diesen aus der Bearbeitung von Arnold zu rekonstruieren, also Vermutungen anstellen, die später in diesen Text einfließen werden. Die Sequenz aus *To Kill a Mockingbird* die Arnold verwendet ist wohl nur einige Sekunden lang und besteht aus 5 Einstellungen, in 3 Einstellungsgrößen und ist aus 3 Kamerapositionen gefilmt. Erwähnenswert ist, dass die in der Rezeption antizipierte Mutter, im Original nicht die Mutter der Kinder noch überhaupt liiert mit dem Vater ist. Weiters ist das Zentralthema von *To Kill a Mockingbird* (Anti-) Rassismus, der von Arnold nicht thematisiert wird; so ist in einer Einstellung am Bildrand eine schwarze Köchin mit Küchenutensilien hantiert, zwar sichtbar, wird von Arnold kaum ins Bild gerückt.

Zur Arbeitsweise von Martin Arnold: Er arbeitet mit einem selbstgebaute „optical printer“, mit dem er von einem vorhandenen Filmstreifen, jedes Bild einzeln abfotografiert, auf einen zweiten Filmstreifen kopiert. In die Bildbühne eines Fotovergrößerers hat er sich 2 Stifte einbauen lassen um hier den Film der als Ausgangsmaterial dient einzuspannen. Das jeweilige Einzelbild wird von unten beleuchtet und von einer darüber montierten Bolex Kamera formatfüllend abfotografiert. Davon ausgehend, dass ein Kinofilm mit einer Bildfrequenz von 24 Bildern pro Sekunde projiziert wird – so lässt sich ausrechnen, dass ein 12 Minuten langer Film, wie der gegenständliche, aus ca. 17.000 Einzelbildern zusammengesetzt ist. Während Arnold für sein Erstlingswerk *pièce touchée* (1989)

im Ganzen ca. 148.000 Einzelbilder hergestellt hat und für die Fertigstellung ca. eineinhalb Jahre benötigte, hat er sich in der Endphase der Herstellung von *passage à l'acte* die Arbeit erleichtert und mit einer professionellen Apparatur in einem Studio gearbeitet.

Wie bereits erwähnt verwandelt Arnold die kurze Originaleinstellung durch die Methode eines „kontinuierlichen“ Vor- und Rücklaufs in einen zwölfminütigen Film, der, soviel steht fest, von etwas anderem handelt als die Vorlage. In Form einer ansteigenden Wellenbewegung, beginnt Arnold bei einem Kader X, „fährt“ vor bis zu einem Kader Y, und dann von einem Kader Y-1 wieder zurück bis zu einem beliebigen Kader z.B. X+12, wobei im Rücklauf jeder zweite Kader ausgelassen wird. Durch den Rücklauf werden Sprünge vermieden und Kontinuität erreicht. Arnold setzt also beim Einzelbild an, beim Baustein der Bewegungsreproduktion, um damit neuartige Bewegung zu produzieren oder auch „Kinematographie“, als Einschreibung, Aufzeichnung von Bewegung.

Doch wie genau geht dieser Prozess der Bewegungsreproduktion vor sich?
In der Originalsequenz gibt es jenen Handlungsbaustein, innerhalb dessen der Vater, indem er mit ausgestreckter Hand und Zeigefinger auf den früheren Sitzplatz des Jungen deutet und durch die verbale Anweisung „Sit down“, den Jungen, der gerade wieder zur Tür hereingekommen ist, anweist wieder Platz zu nehmen. In der Originalsequenz wird dieser Vorgang nicht länger als 4 oder 5 Sekunden dauern. Arnold macht daraus eine Sequenz von ca. 1 Minute und 40 Sekunden! Aus dieser Geste des Zeigens wird ein Monumentalvorgang, der die Geste in mannigfaltiger Variation jedoch in permanenter Kontinuität zeigt.

Durch die Wiederholung wird eine relativ kleine Geste, welcher der Zuschauer in einem „normalen „ Film wohl kaum besondere Aufmerksamkeit zukommen lassen würde, in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt und das für mehr als eine Minute.

Doch die Geste wird nicht in einem Stück, als Ganzes wiederholt. So sehen wir allein den Beginn der Geste, das Aufheben des Armes, schon in mehrfachem Vor- und Rücklauf, wodurch diese Bewegung immer wieder gestoppt wird und von neuem begonnen wird. Je nachdem wie lange Arnold innerhalb der Bewegung den Vorlauf

„abspielt“ desto größer erscheint die Bewegung, desto klarer wird die Lesbarkeit der Geste als ein Deuten mit dem Finger. Wenn dieser Vorlauf jedoch nur über einige wenige Kader geht so lässt sich dadurch mitunter noch keine ganze interpretierbare Geste ausmachen. Was wir sehen kann als Zittern, Vibrieren, Zucken, als Verhaltenheit, im weiteren auf der emotionalen Ebene als Unsicherheit, Angst oder Nervosität, interpretiert werden. Wenn man allerdings jenen Endteil der Sequenz betrachtet in der, der Vater die Hand wieder unter den Tisch, vermutlich auf den Schenkel, legt und dies in der Wiederholung, in Verbindung mit einem Klopfgeräusch, so wird daraus ein „auf den Tisch klopfen, wie um das Gesagte oder Gemeinte zu untermauern“, die Geste bekommt einen insistierenden Charakter. Die Gesamtgeste als Bewegungseinheit wird hier in kleinste Bestandteile zerlegt, und mehrfach wiederholt, wodurch diese sichtbar gemacht und ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden, und neue Bedeutungen erlangen können. Aber auch die Gesamtgeste, die ursprünglich ein „Zeigen“ bzw. „Anweisen“ bedeutete, erfährt eine Bedeutungsveränderung, indem sie nun als „Befehl“ aufgefasst werden kann. Arnold selbst meint dazu: *“(…) es war faszinierend, zu sehen, dass bereits kleinste Verschiebungen der Bewegung größere Bedeutungsverschiebungen mit sich bringen können. Und es war auch faszinierend zu sehen, dass bestimmte, im Original nicht vorhandene, Gesten im Vor- und Rücklauf erst geschaffen werden“*.⁴⁸

Aber nicht nur die Geste an sich erfährt Bedeutungsverbreiterung, indem ihre Bewegungsbestandteile in der Manier einer kreativen Permutation bearbeitet werden. Durch diesen vorangehenden Prozess erfährt auch der übergreifende Gesamtzusammenhang eine Verschiebung. Dies erinnert an virtuose Soloimprovisation im Jazz, aber auch an minimalistische Musik eines Philip Glass, an ein Extempore über das „Zeigen“ bzw. über die Geste selbst.

In diesem Zusammenhang muss aber auch der Tontrakt beachtet werden, denn der Ton verstärkt diese Bedeutungsveränderung der Teilbewegungen, indem jeweils der Endpunkt eines Vorlaufes mit einem klopf- oder schlagartigen Geräusch (das von der Türbewegung her zu stammen scheint) unterlegt ist. Durch mehrfache Wiederholung in hoher Geschwindigkeit wird dieser Ton zu einem Trommelgeräusch. Auf der

⁴⁸ Martin Arnold im Interview mit Scott Macdonald, Scott Macdonald, SP...Sp...Spaces of Inscription, in: Horwath, Alexander / Ponger, Lisl / Schlemmer, Gorrfried (Hg.), Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute, Wien: Wespennest 1995, S. 290

sprachlichen Ebene aber verleiht die Wiederholung von Wörtern und Sätzen dem Sprachgeschehen einen insistierenden Charakter, man hört Litaneien oder Befehle. Wenn nur Silben wiederholt werden, hört man ein Stottern. Der insistierende Charakter ist auch in der gegenständlichen Sequenz spürbar, wenn der Vater etwa Wortfetzen stottert die sich aus „Sit down“ zusammensetzen.

Diese eben erwähnte Geschwindigkeit der Wiederholung wirkt während des ganzen Filmes auch als Taktgeber, aufgrund dessen sich auch Rhythmus entwickelt, der das Geschehen auf der Tonebene mit dem auf der Bildebene verbindet. Während des ganzen Filmes sind Geräusche, Sprachfetzen als auch Sprache selbst vorhanden, die aber immer rhythmisch akzentuiert erscheinen und so auch die Rhythmik der Bilder unterstreichen.

Diese Rhythmik der Bilder wird aber vor allem an den Bewegungen, den Gesten erkennbar und da vor allem an den größten, den dominanten Bewegungen. Wenn der Vater also mit dem Finger deutet, im Rhythmus des Vor- und Rücklaufs, dann bewegen sich gleichzeitig auch andere Bildbestandteile, die gerade in Bewegung sind, mit. Wie Marionetten bewegen sich die anderen Personen, wippen im Takt, bewegen ihre Lippen oder nippen an Kaffeetassen, im Rhythmus des deutenden Fingers.

Indem alle Bewegungen in einem Zusammenhang zu stehen scheinen, erzielt Arnold Synchronizität und Bewegungskohärenz. In weiterer Folge ergibt sich hieraus aber auch ein übergeordneter Bedeutungszusammenhang. Hier erfolgt eine Einladung an den Zuschauer den einzelnen Bewegungsabschnitten kausale Beziehungen zuzuschreiben, und diese in einen narrativen Kontext zu stellen. Die Zeigebewegung des Vaters, zusammen mit seinen verbalen Äußerungen werden so, ins Grotteske verstärkt, auch lesbar als ein Zentrum von dem die restlichen Bewegungen gesteuert bzw. verursacht werden – Ursache und Wirkung.

Bringt man dies nun in einen übergreifenden Bedeutungszusammenhang bezogen auf die Handlung des ganzen Filmes, kann der Vater so auch als das „autoritäre Zentrum der Familie“ betrachtet werden. Diese Eigenschaft der Rolle des Vaters war im ursprünglichen Material wohl nicht so klar erkennbar, aber dennoch schon ansatzweise vorhanden. In Arnolds Film wird er zu einem Despoten. Diese Veränderung der Charakterzüge, durch Veränderung und Betonung von vorher

kaum oder nur ansatzweise erkennbaren (Detail-)Handlungen, ist beispielhaft dafür wie auch die anderen Charaktere verändert werden. So wird der Sohn zum ausführenden Adjutanten, der die Autorität des Vaters übernimmt und gegen seine Schwester richtet. Die Tochter anfangs noch um ihren persönlichen Freiraum kämpfend, resigniert und wird zum gehorsamen Zombie. Die Mutter, sprachlos immerfort lächelnd und an der Kaffeetasse nippend, bleibt passiver Zuschauer. In einem gesellschaftlichen Kontext betrachtet, entlarvt Arnolds Film hier die patriarchalische Befehlskette und damit auch das psychische Gefüge der traditionellen Familie.

Letztlich ist es aber nicht der Vater oder dessen Finger der das Regime führt bzw. die Choreographie dieses seltsamen Tanzes vorgibt, sondern die Neuordnung der Bilder durch den Filmemacher selbst, in Form einer Recodierung des Ursprungsmaterials. Arnold destruiert im ersten Schritt das vorhandene Material, indem er es in Einzelbilder zerlegt. Im zweiten Schritt setzt er es neu zusammen, konstruiert also durch seine Methode des kontinuierlichen Vor- und Rücklaufs etwas Neues aus den elementaren Bestandteilen des Ursprünglichen.

Dem Zuschauer, auf der Suche nach dem Sinn, wird hier das Angebot gemacht die vorliegenden Einzelbewegungen, die als zusammengehörend erlebt werden, in einen narrativen Kontext zu stellen. Da hier aber kein konkreter sondern nur ein angedeuteter narrativer Rahmen vorliegt, obliegt es dem Rezipienten hier verschiedene narrative Muster auszuprobieren, bzw. das durch die Einzelbewegungen angedeutete Thema zu untersuchen.

Dennoch gibt es einen roten Faden, eine scheinbare Lösung des Rätsels.

Wenngleich Arnold den Zuschauer ins narrative Jenseits entführen könnte, geschieht dies nicht. Denn nicht irgendwelche Gesten werden bearbeitet und untersucht, gezielt ausgewählte Mikrosequenzen entnommen aus dem Ursprungsmaterial, werden durch mehrfachen Vor- und Rücklauf bearbeitet und restrukturiert, die sich zu einem übergreifenden narrativen Rahmen, einer „Story“, zusammensetzen lassen. Hierbei fungiert die ursprüngliche Szene sozusagen als denotativer Faden, den Arnold durch seine Montage kopiert, verlängert, in Schleifen legt und verwickelt, wodurch sich neue Konnotationen entwickeln und so Möglichkeiten für neue narrative Lesarten bzw. Rezeptionsangebote entstehen.

Doch des Rätsels Lösung ergibt sich nicht von selbst, hier muss der Zuschauer Arbeit leisten, wie erwähnt Lesarten ausprobieren, misslungene narrative Konzepte wider verwerfen und neu beginnen. So wird es nicht wundern wenn, man von Rezipienten die unterschiedlichsten Stories zu hören bekommen wird, die zwar alle von der Familie und „Befehlen“ handeln werden, aber genauere Schilderungen des Handlungsablaufes werden äusserst unterschiedlich sein.

Auf jeden Fall lohnenswert ist der Blick auf den handlungsdramaturgischen Aufbau von Arnold's Film. Natürlich muß ich hier einen reduzierenden interpretativen Eingriff vornehmen um den bereits zuvor erwähnten narrativen Faden, der zwar eine Story ermöglicht, dennoch selbst immer unscharf und assoziativ bleibt, nun in die Schriftform zu übersetzen, gekürzt zu Zwecken des Überblicks und der Hantierbarkeit, mit den Bestandteilen. Vor diesem Hintergrund kann ich an *passage a l'acte* folgende Handlungsabschnitte und Konstruktion der Handlungslinie erkennen:

I. - Exposition – Einführung der Parteien und ihrer Positionen; 00:02 – 00:25, 25 Sek.
Vier Personen am Frühstückstisch, offensichtlich Vater Mutter, Sohn und Tochter. Der Junge springt auf und verlässt den Raum.

II. - Aufbau des Konflikts; 00:26 – 04:26, 4 Min.
Der Vater ruft ihn zurück. Sohn Jim betritt wieder den Raum. Der Vater weist ihn an sich wieder auf seinen Platz zu setzen und auf seine Schwester zu warten. Der Junge setzt sich und blickt nun scheinbar nervös wartend zu seiner Schwester.
Ende der Exposition

III. - Durchführung und Zuspitzung des Konflikts / Klärung Höhepunkt/Tiefpunkt der Hauptfigur; 04:28 – 06:58, 2 Min. 20 Sek.
Nach einiger Zeit platzt ein gestottertes „Hurry up“ aus dem Jungen heraus, das an seine Schwester gerichtet ist. Die Tochter reagiert kaum. Nachdem der Junge mehrmals, in aggressiver Weise, von der Tochter fordert sich zu beeilen, beginnt diese stotternd, fast quiekend zu antworten: „I'm trying to.“ Dies Aufforderung und die Antwort werden rasch hintereinander geschnitten, scheinbar will jeder der beiden das letzte Wort haben. So entsteht der Eindruck einer Art Streitgespräch, in

dem die Tochter, erkennbar auch an ihrer Gestik (sie trommelt bei jedem Statement mit dem Milchglas auf den Tisch), anscheinend mehr und mehr gegen die befehlsartigen Aufforderungen des Bruders zu protestieren beginnt. Während am Anfang der Subsequenz der Junge länger im Bild war, so ist gegen Ende der Subsequenz die Tochter länger zu sehen; Auf jedes „Hurry Up“ des Jungen antwortet sie nun ebenfalls insistierend etwa mit „I'm try try try trying trying trying to!“ Am Ende der Subsequenz entsteht aus der Bewegung in der die Tochter das Milchglas zum Munde führt der Eindruck als ob sie ihren Bruder dadurch aus dem Bild befördern, drängen würde. Es scheint (jedenfalls kurz) so als ob sie sich dem Drängen des Bruders nun erfolgreich zur Wehr setzen könnte ...

IV. - Wende (Peripetie) herbeigeführt durch äußere Initiative;

06:59 – 08:17, 1 Min. 18 Sek.

Doch dann, zu einem „Come on, Come on, Come on, Come on“ vom Jungen aus dem Off, kommen plötzlich die Eltern wieder ins Bild. Diese blicken stumm um den ganzen Tisch herum. Vater lächelt und wendet den Blick zum Sohn hin, Mutter zur lächelt zur Tochter an der Kaffetasse nippend. Beide bewegen sich im Rhythmus zur Stimme des Jungen. Die Tochter antwortet darauf mit „I'm trying to“, anfangs genau so schlagkräftig wie in der Sequenz zuvor. Dies wiederholt sich einige male. Doch dann wird aus dem Off die Stimme des Jungen wieder als Zuruf bzw. Aufforderung „Come on!“ hörbar, die anfangs noch mit einem „To“ von der Tochter beantwortet werden. Er scheint so seinen Terror zu verstärken. Die Eltern lächeln in Wohlgefallen. Die Schnitte werden immer schneller. Die Montage, von der Nahen von der Tochter auf die Halbnahen von den Eltern, bekommt einen hypnotischen Charakter. Schließlich ist nur mehr das nunmehr unaufhörlich hintereinander wiederkehrende „Come On“ des Jungen zu hören. Die Tochter kommt eine Zeit lang kaum noch ins Bild. Für einige Sekunden sieht man nur lächelnde fast glücklich wirkende Eltern, die sich im Rhythmus der Aufforderungen des Jungen bewegen, und anscheinend das Geschehen befürworten. Dann als die Tochter wieder ins Bild kommt, hat sie den Kopf auf die Hand gestützt, wirkt genervt, resignierend, gebrochen. Scheinbar hat das aggressive Dauerfeuer des Jungen gewirkt. Die kommende Wende des Geschehens wird hier eingeleitet.

V. - Umkehr bzw. Neutralisierung der Gegensätze & Lösung des Konflikts / Untergang der Hauptfigur / Happy End der Hauptfigur; 08:17 – 11:14, 2 Min. 57 Sek.

Zu jedem weiteren „Come On“ des Jungen trommelt nun die Tochter lautstark mit der Gabel auf den Teller, in scheinbarem Protest der keine Worte mehr findet. Mit jeder Aufforderung des Jungen antwortet sie mit zunehmendem Trommeln auf den Teller, nach einiger Zeit beginnt sie Laute von sich zu geben die sich wie quacken anhören, daraus wieder dann letztendlich ein „I’m ready“. Die Gehirnwäsche hat funktioniert. Der Junge springt auf, die Schwester tut’s ihm gleich. Beide bewegen sich in Richtung Türe, wobei die Tochter mit seltsam sich vor den Kopf ausstreckendem Arm dem Jungen zu folgen schein, etwa in der Art eines willenlosen Zombies. Die Schwester verliert auf dem Weg zur Türe noch ihre Schulbücher, wobei das Aufklauben, wie ein Verneigen vor den Eltern wirkt. Daddy bekommt noch ein Küsschen-stakkato. Mit einem „Bye“ verlässt sie ebenfalls den Raum.

Wenngleich eine scharfe Abgrenzung der Handlungsteile wie ich Sie oben zu zeigen versuche problematisch (und wenn nicht sogar, im studentischen Übermut des Entdeckers, aufgepfropft) ist, können an Arnolds Film Ähnlichkeiten mit der klassische Struktur des 5-Akters erkannt werden. Der Experimentalfilm im Gewand antiker Tradition?! Nun, jedenfalls haben wir es hier weder eindeutig mit einer Tragödie, noch mit einer Komödie zu tun. Dies vor allem, weil wir hier 2 Hauptfiguren mit unterschiedlichen Schicksalen begegnen. Während in den ersten 3 Sequenzen des Filmes der Junge die Hauptfigur des Filmes zu sein scheint, dies auch gemessen an der Zeit die er im Bild zu sehen ist, wird im weiteren Verlauf die Tochter zur Haupt- bzw. Identifikationsfigur. Wenn man nun den Handlungsverlauf aus der Sicht der Tochter betrachtet, die am Ende unterworfen wird und „untergeht“, so scheint es sich hierbei um eine Tragödie zu handeln. Aus der Sicht des Jungen erleben wir eher so etwas wie eine Komödie, da er ja sozusagen die Oberhand behält gegen die widerspenstige Tochter, und in dem „Psycho-Drama“ als Sieger vom Platz geht. Zu behaupten dass die Handlungsdarbietung des gegenständliche Film in der Struktur des klassischen Dramas erfolgt, wäre aus den oben genannten Gründen zweifellos falsch. Dennoch ist Ähnlichkeit in der Struktur der Handlungsdarbietung erkennbar und diese dient hier als (möglicherweise unbewusst eingesetzte) Strukturierung für die Erzählung von Handlung, wobei

anzumerken ist, dass der denotative Gehalt der Bild- und Handlungselemente für die Konstruktion einer Gesamthandlung bzw. zur Feststellung einer übergreifenden Struktur, kaum hinreichend ist und nur durch den massiven Einbezug von konnotativen Bedeutungen zu solch einem Ziel führen kann.

Arnolds Film bietet die Möglichkeit Sinnkonstruktion als lustvollen Prozess zu erleben, nicht zuletzt weil man Lösungen erarbeiten kann. Durch das Ausmaß in dem der Zuschauer während des ganzen Filmes zur Konstruktion von Bedeutung und Sinn auf den verschiedensten Ebenen gebracht wird, kann dieser den eigenen Konstruktionsakt – als Versuch und Irrtum - auch bewusst erleben.

Er wird nicht nur auf die Idee gebracht, dass er es ist, der hier konstruiert, sondern auch darauf, dass er dies aufgrund von Gegebenheiten tut, die selber Konstrukte sind. Wenn etwa ein nervöses Zittern der Hand des Jungen, die auf seinem Schenkel liegt sichtbar wird, weiß der Zuschauer, dass dies im Original nicht vorhanden war. Er weiß, dass er hier etwas sieht, dass vom Filmemacher konstruiert wurde und letztendlich der ganze Film ein Konstrukt ist. Der Zuschauer ist sich durchaus bewusst, dass er es hier mit einer Rekonstruktion von vorhandenem Material zu tun hat. Denn der Film den er zu sehen bekommt, hat wenig zu tun mit dem „vorgefundenen“ Original aus den 60er Jahren, welches, wiederum in der Konstruktion des Rezipienten, das Klischee der heilen Welt des amerikanischen Bürgertums transportiert.

Dieses Erleben des konstruktiven Prozesses selber ist von Bedeutung, denn im klassischen narrativen Kino ist dies keinesfalls Thema. Dort geht es um die Erzeugung von Realität, um Natürlichkeit im Verhältnis von Abbild und Abgebildeten, um Analogie zur Realität. Das Repräsentative der Bilder selber, die Abbildungsverfahren und Bedeutungsproduktionen der Kinematographie und des Kinos werden von diesem als gegeben behauptet und verschleiert. Gesetze wie „unsichtbarer Schnitt“, „Kontinuität“, „Achssprung“ wachen als Analogiecodes darüber dass dieses als „Gemachtes“ nie in Frage gestellt wird. Mit seinem Verfahren entreißt Arnold nicht nur unbedeutende Szenen aus einem filmischen Subtext, sondern problematisiert auch die vorgeschriebenen Codes über Kameraeinstellungen, Schnitttechniken, Rollenschemata sowie die Erzählweise des klassischen Hollywoodfilmes, indem er sie sichtbar macht und verfremdet.

Zum Beispiel beginnt das „kohärente Raumgefüge“ welches durch Schuss – Gegenschussmuster im klassischen Film erzielt werden soll, durch die rasche Wiederholung, in der “Streit“-Sequenz zwischen Tochter und Sohn, gleichsam in sich selbst „umzukippen“. Erlebt wird nun nicht mehr eine eindeutige räumliche Situation die aus verschiedenen Perspektiven gesehen wird, die noch erkennbaren Bestandteile der beiden Einstellungen schmelzen zusammen zu einem neuen aus mehreren Perspektiven gleichzeitig gezeigtem abstrakter Raum, zu einer räumlichen Utopie.

Wie Arnold die Rollenschemata herausarbeitet, ins Groteske verstärkt wiedergibt und so in ein gesellschaftskritisches Statement zur Rollenverteilung und Machtverhältnissen in der traditionellen Familie verkehrt, habe ich zuvor schon dargelegt. So zeigt er einen verwobenen gesellschaftlichen Subtext auf, wodurch deutlich wird, dass es sich nicht bloß um “unbedeutende“ Szenen handelt, sondern, dass Spielfilme mit ihren scheinbar harmlosen Anteilen, wie auch insgesamt, höchst bedeutende und auf die Gesellschaft rückwirkende Kulturprodukte sind.

*„Die (Protagonisten von passage à l’acte) sind nämlich nicht nur Gefangene der Ordnung der Familie, der Gesellschaft und der Sprache, sondern auch Gefangene der Ordnung des Hollywoodkinos“.*⁴⁹ Arnold sieht das Hollywoodkino als ein Kino des Ausgrenzens, Reduzierens und Verleugnens, als Kino der Verdrängung. *„Das was früher einmal „Realitätseindruck des Kinos“ genannt wurde, stellt sich nicht von selbst ein, es wird mit einer Reihe von Verboten und Ausschlüssen erst erzwungen. Und natürlich findet man in der Erzählung ähnliche Anschlussphänomene: Manche Geschichten werden erzählt, andere nicht!“*⁵⁰

Aus diesem Grunde versucht Arnold das zu beachten und zu zeigen, was nicht gezeigt wird, denn, so meint Arnold, eine Kultur ist immer an ihren Leerstellen erkennbar. Seine Arbeitsweise bezeichnet Arnold als ein „Einschreiben“, in Filme in die sich bereits andere eingeschrieben haben, als ein „Einschreiben“ in die Tradition der Darstellung. *„Das heißt: Ich analysiere die Schreibweise des klassischen Hollywood-Kinos sehr genau, um sie nachher spielerisch zu brechen. Und über diese Brechung kommt das hinein, was ich das „Ausgegrenzte“, das „Fremde“ nennen*

⁴⁹ Martin Arnold im Interview mit Scott Macdonald, Scott Macdonald, SP...Sp...Spaces of Inscription, Avantgardefilm Österreich. 1950 bis Heute, S. 298

⁵⁰ Martin Arnold im Interview mit Scott Macdonald, Scott Macdonald, SP...Sp...Spaces of Inscription, Avantgardefilm Österreich. 1950 bis Heute, S. 291

würde. Ich bringe Elemente in die Filmszenen, die bei der ersten Einschreibung heftigst vermieden wurden. ... die – wenn man so will –psychoanalytischen Anklänge in *passage à l'acte* sind genau das, was in den „Originaltexten nicht vorkommt“.⁵¹

Arnolds „ästhetische Psychoanalyse“, schreibt dem Hollywoodkino „Symptome“ ein, durch die sich das Verdrängte zu erkennen gibt oder zumindest zeigt, dass hinter der heilen Welt eine andere ganz und gar nicht heile Welt lauert.

Doch kritisiert Arnold nicht bloß den „Spielfilm“ oder die Medienindustrie als solche. Hollywood wird hier sowohl als Produkt als auch als Produzent einer Kultur gesehen, indem es die bestimmenden Codes einer Gesellschaft spiegelt und gleichzeitig auch definiert.⁵²

Spannend dabei ist, dass am kulturindustriellen Material selbst etwas anschaulich gemacht wird, dass dies in einer direkten Auseinandersetzung geschieht. *Passage à l'acte* ist eine „respektlose Hommage“⁵³ und zugleich Dekonstruktion, zeigt sozusagen von innen her, das was durchleuchtet und kritisiert wird.

Tscherkasskys Argument, dass der avantgardistische Film und besonders auch der Found Footage Film, im Unterschied zum fiktionalen Film, die Konstruktion von Sinn, sichtbar werden lässt, trifft auch auf *passage à l'acte* zu. Wir erleben von innen her was das Fiktive am Film ist, und genau das macht ihn zum Non-Fiction Film. Ohne die Illusion entstehen zu lassen, man könne den Bereich der Fiktion wirklich verlassen, bewegt er sich inmitten des Fiktiven. Versuchte der klassische Avantgardefilm noch aus dem Bereich des Fiktiven und Imaginären (der Behauptung von Realität) gänzlich herauszutreten, wirkt *passage à l'acte* diesseits eines solchen illusorischen Unterfangens, ganz direkt und bewusst innerhalb dieses Bereichs und generiert neue Sinnkonstruktionen aus bereits bestehenden.

Passage à l'acte ist kein Collagefilm, zumal hier keine heterogenen Materialien gegeneinandergesetzt werden. Von seiner Methode her ist dieser Film eher mit Werken des minimalistischen strukturellen Found Footage Films vergleichbar, der einzelne oder wenige Bilder in der Art einer systemischen Permutation verarbeitet.

⁵¹ Marin Arnold im Interview mit Claus Philipp, Claus Philipp, Tanz mit Fundstücken, in: Illetschko, Peter (Hg.), GEGENSCHUSS 16 Regisseure aus Österreich, Wien 1995, S. 29

⁵² vgl. Thomas Korschill, negative Ästhetik und experimenteller Film, S. 114

⁵³ den Begriff habe ich von Tscherkassky übernommen, vgl. Tscherkassky, Wirkliche Filme

Ein bekanntes Beispiel für diese Methode ist Ernie Gehr's Film *Eureka* (1972 –79). Eine fünfminütige Fahrtaufnahme aus dem Jahr 1905, aufgenommen von der Plattform einer Strassenbahn die sich schnurgerade eine Strasse entlangbewegt, diente hier als Ausgangsmaterial. Gehr hat diese Aufnahme verlangsamt, indem er jeden Kader acht mal hintereinander kopierte und daraus einen Film von ca. 30 Minuten Länge gemacht. Doch ist diese Form der Bearbeitung in Found Footage Film viel weniger häufig anzutreffen als etwa die Collage (nach Wees), oder die Assemblage (nach Peterson).

Wenngleich auch andere Filmemacher mit einer ähnlichen Methode interessante Ergebnisse erzielten, ist Arnolds virtuoser Umgang mit dieser Methode, die er auch in seinen Filmen *pièce touchée* (1989) und *Life Wastes Andy Hardy* anwendet, jedoch einzigartig. Dafür sprechen nicht nur die zahlreichen Preise die er für seine Arbeiten verliehen bekam, sowie die zahlreichen Rezensionen von namhaften Filmkritikern, sondern auch die Tatsache, dass diese Methode von vielen Filmemachern übernommen wurde, die aber diese ästhetische Qualität nie erreichten.

Der Grund hierfür mag in dem Umstand zu finden sein, dass Arnolds Methode auch eine „Gefahr“ in sich birgt: Die virtuose und letztlich auch homogene Bearbeitung von Fragmenten der Populärkultur, die sich in der Einheitlichkeit von Material und Form auswirkt, kann nämlich auch zur Reauratisierung dieser Fragmente beitragen. Durch den ästhetischen Rahmen kann das subversive Potential auch abgeschwächt und neutralisiert werden, zu einer Rückkehr des Interesses zum Signifikat beitragen, wie wir das auch in grosser Zahl z.B. in Musikvideos erleben können.

Parallelen zu der von William C. Wees veranschaulicht gemachten Kritik an der Appropriation, worunter eine Methode versteht die mit der Form der Collage arbeitet jedoch inhaltlich keinesfalls die Tiefe der kritischen Referenzialität der Collage erreicht und diese nur „simuliert“, scheinen mir in diesem Zusammenhang durchaus gegeben und angebracht. Den Unterschied jedoch schafft der kritische Filmemacher, durch die Auswahl und fokussierendes Herausarbeiten von gesellschaftlichen Thematiken die dem aus der Populärkultur bezogenem Material unweigerlich eingeschrieben sind.

Sucht man nun nach einer übergreifenderen kulturtheoretischen Zuordnung, so meine ich, dass an *passage à l'acte* durchaus Parallelen zu Theorien der Postmoderne und des Dekonstruktivismus erkennbar sind.

Postmodern im Sinne eines Einbeziehens, einer Weiterentwicklung sowohl von idealistischen Theorien oder Ansätzen der Moderne, als auch von Qualitäten des narrativen Analoges industriellen Kinos. Wenn z.B. der österreichischer Avantgarde-Filmmacher Peter Kubelka in seinem „Kaderdenken“ fortschrittlich „die unerforschten Essenzen“ des Mediums filmisch erkunden und unter Vermeidung des Narrativen, den „filmischsten Film“ machen wollte, so meint Arnold: *„Ich betrachte das was ist und war. Indem ich Spielfilmszenen bearbeite, arbeite ich mit dem industriell hergestellten Unterhaltungskino. Und daher sind für mich auch die einzelnen Bilder wichtig; sie erzählen nicht nur von bestimmten Orten, Schauspielern und Handlungen, sondern auch von den Träumen, Wünschen und Tabus der Epoche und Gesellschaft, die sie hergestellt hat.“*⁵⁴ Unter Einbeziehung von „ästhetischem Wissen“ der klassischen Filmavantgarde wird hier eine Rückkehr zum Analoges des Filmbildes vollzogen, indem Arnold seine Sinnkonstruktionen auf bereits gefügten Sinnkonstruktionen aufbaut und so zeigt wie wir im Film über Analogie und Repräsentation der Wirklichkeit scheinbar natürlich Sinn zuzuschreiben gewohnt sind und narrative Strukturen entwickeln.

Mit anderen Worten, hat Arnold die Moderne verdaut, er trägt sie nicht mehr als bedrückende Bürde herum. Arnold überwindet den Hollywoodschinken genauso wie den strengen strukturalistischen Experimentalfilm.

Nun mag man sich die Frage stellen warum Arnold Ende der 80er noch einen Film macht der von den Machtstrukturen der bürgerlichen Familie handelt, welches ja in den 70er schon ausführlich behandelt worden ist. Darauf könnte man zwei Antworten geben. Erstens, könnte man meinen dass das Thema immer noch so viel hergibt, dass es immer noch jemand interessiert. Zweitens könnte man mit einer Gegenfrage antworten: Wie ernst meint er „das“ denn wirklich? Ironie ist ein gängiges Thema in der Postmoderne und auch im experimentellen Film. Mitunter läuft man ja Gefahr, das ironisch gemeinte falsch zu verstehen und ernst zu nehmen. Natürlich kann man den Film nur als schräges Psychodrama einer bürgerlichen Familie „lesen“ (dies

⁵⁴ Martin Arnold im Interview mit Scott Macdonald, Scott Macdonald, SP...Sp...Spaces of Inscription, Avantgardefilm Österreich. 1950 bis Heute, S. 287

wäre die Gefahr), doch stecken dahinter Diskurse über die manipulative Darstellung der Gesellschaft durch die Medienindustrie, über kinematographische Sinnkonstruktion, über das Filmemachen selbst.

Wenn Lyotard die Forderungen äußert: *„Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Differenzen, retten wir die Differenzen, retten wir die Ehre des Namens“*⁵⁵, so sehe ich diese in Arnolds Werk erfüllt.

Gleichsam spielt *passage à l'acte* im Modernen in der Darstellung selbst auf Nicht-Darstellbares als Wirklichkeit (und nicht etwa als „Erhabenes“) an und verweigert sich dem Trost der guten Formen; verschafft Klarheit darüber, dass es uns nicht zukommt, Wirklichkeit zu liefern und liefert Anspielungen auf ein Denkbare als Wirklichkeit (was ich hier aber nicht mit dem „Erhabenen“ gleichsetzen will), aber im Negativen - durch die Darstellung ihrer Nicht-Darstellbarkeit.⁵⁶

Doch lassen sich an *passage à l'acte* auch Parallelen zu den Verfahren und Anliegen des Dekonstruktivismus erkennen.

Wenngleich Dekonstruktion eine ganze Reihe von Strömungen in Philosophie, Architektur, Kunst und Literatur seit den sechziger Jahren, bezeichnet, so steht Dekonstruktion im engeren Sinne als Kennzeichen für ein Lektüre- und Analyseverfahren von Texten, in der Literaturwissenschaft, das sich von hermeneutischen Theorien und der Praxis der Interpretation abgrenzt. Als Gegenbewegung zu einer hermeneutischen Interpretation, die Texte auf einen bestimmten Sinn hin liest, richtet sich die Aufmerksamkeit auf die rhetorischen Gesten und die unvermeidbare Metaphorik eines jeden Textes, eines literarischen so gut wie eines philosophischen oder anderen, indem die Dekonstruktion Texte so behandelt, als wären es literarische Texte. Im Bezug auf einen erweiterten Textbegriff bei Derrida meint Peter Engelmann: *„Auf allen Gebieten, könnte man sagen, auf die sich der Textbegriff übertragen lässt, kann auch dekonstruiert werden. In dieser Hinsicht kann man dann auch von der Übertragung von Regeln und Ordnungsbegriffen sprechen.“*⁵⁷ In diesem Zusammenhang lässt sich der Textbegriff auch auf den Film übertragen, wobei man Film als Kombination verschiedenster

⁵⁵ Jean-Francois Lyotard, Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: Engelmann, Peter (Hg.), Postmoderne und Dekonstruktion, Stuttgart 1990, S. 48

⁵⁶ Jean-Francois Lyotard, Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, S. 48

⁵⁷ Peter Engelmann, Einführung zu: Postmoderne und Dekonstruktion, S.30

Zeichensysteme verstehen muß. Im Rahmen seiner bildlichen Diskursivität ahmt der Film einerseits den Roman, die Novelle oder das Drama nach und modifiziert sie, andererseits folgt der Film auch den Prinzipien der musikalischen Komposition oder der Malerei.

Während die hermeneutische Textbefragung letztlich eine rekonstruierbare Sinneinheit unterstellt, rückt die Dekonstruktion die Sinnvariabilität in den Mittelpunkt der Betrachtung. Dazu Derrida mit Verweis auf Husserl: „(...) *die Erfahrung der unendlichen Derivation der Zeichen, die umherirren und die Schauplätze wechseln und wechselseitig ohne Anfang und Ende ihre Vergegenwärtigung verzaubern*“.⁵⁸ Anders gesagt Sinnpräsenz ist nicht zu haben, weil historische Sinnverschiebungen die Fixierung von Signifikanten auf bestimmte Signifikate verhindern. Diese Aufwertung des Nebensächlichen, Sekundären oder Supplementären (hier die historische und räumliche Variabilität aller Zeichen) zur Hauptsache, ist ein bevorzugtes Verfahren der Dekonstruktion, vor allem in Derridas Kritik an der Sprechakttheorie.⁵⁹

In der Dekonstruktion geht es um das Nachspüren von im Text angelegten Widersprüchen, um den Nachweis, dass und wie ein Text seine Bedeutung selbst hinterfragt, durchkreuzt und gerade mit solchen Paradoxien Sinn schafft. So wird im Rahmen der dekonstruktiven „Lektüre“ nicht nur die ‘reine’ Bedeutung eines Textes unabhängig vom sprachlich-textuellen Ausdruck in Frage gestellt, sondern auch der gewohnte Zusammenhang zwischen Autor und Text, d.h. die Intention. *„Ziel ist eine Schicht des Textes, von der der Autor nichts weiß, oder die er zumindest nicht beherrscht und die den Zusammenhang des Texts und damit eine Auffassung in Frage stellt, für die ein Text nur eine ‘transparente Folie’ über Bedeutung und Sinn ist. Eine Freilegung dieser gefährdenden Kräfte verlangt einmal, daß der Text von innen, von seinen eigenen Voraussetzungen her nachvollzogen wird. Andererseits wird gezeigt, daß das jeweils Vorausgesetzte nur eine Setzung ist, die andere Möglichkeiten ausblendet und dabei übersieht, daß das, was vermeintlich ausgeschlossen ist, weiter fortwirkt, ja die Konstruktion des Textes zerrüttet. Der Text wird zu einer Struktur ohne sinngebendes Zentrum, in der konträr zu einem*

⁵⁸ Jacques Derrida, Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt 1997, S. 165

⁵⁹ vgl. Peter V. Zima, Die Dekonstruktion Einführung und Kritik, Tübingen/Basel 1994, S. 42

*Textverständnis, das von der Autorität des Autors oder vom Gedanken einer organischen Einheit her gedacht wird, alle Beziehungen, und zwar ohne jede Hierarchie, möglich sind.*⁶⁰

Wenn man nun Dekonstruktion als ein Kalkül versteht, das bei der Lektüre von Texten angewandt wird, um die Geltungsansprüche einer auf die Ermittlung von Sinn ausgerichteten Interpretation zu unterlaufen, so meine ich, dass auch in *passage à l'acte* dieses Kalkül vorzufinden ist, wobei hier der „filmische Text“, die Verknüpfung von Bildern, Gegenstand der Subversion ist. Arnold befragt die scheinbare Idylle der frühstückenden Familie, anhand der Gesten. Untersucht diese wie schon zuvor dargelegt, von Innen her, im Vor- und Rücklauf und zeigt so in der Brechung, das was vorher ausgeschlossen, verdrängt war, das Ausgeschlossene welches die scheinbare Homogenität bedingt. Er zeigt, dass das Vorausgesetzte, sei dies die Natürlichkeit der väterlichen Dominanz, oder die Schreibweise des klassischen Hollywood-Kinos, oder die Natürlichkeit der Sinnzuschreibung, nur eine Setzung ist. Wenn Nietzsche, auf den sich Derrida in seiner Argumentation stützt, in seinem Text über die Wahrheit die Dekonstruktion des Wahrheitsbegriffs in die Wege leitet, indem er ihn in ein bewegliches Heer von Metaphern auflöst⁶¹, löst Arnold in seinen bedeutungsvollen Vor- und Rückläufen die Eindeutigkeit des filmischen Abbilds als Signifikant für Realität auf, indem er den metaphorischen, metonymischen Charakter des Films an sich aufdeckt und so auf den auf Konventionen beruhenden Charakter des Zeichensystem Film verweist.

Ebenso wie die Dekonstruktivisten kritisiert und entlarvt Arnold den Subjektmythos, der darin besteht, dass man sich über die Heterogenität der subjektiven Instanz hinwegsetzt und hinwegtäuscht. Zu dieser ideologischen Täuschung gehört auch die Verflechtung von Subjektivität und Herrschaftsprinzip, auf die Derrida in „Point des suspension“ hinweist. *„Die virile Gewalt des erwachsenen Mannes, des Vaters, Gatten oder Bruders (...) gehört dem Schema an, das den Subjektbegriff beherrscht.*⁶² Durch die filmische Dekonstruktion des filmischen Zeichensystems

⁶⁰ Nikolaus Wegmann: Dekonstruktion: / Artikel im: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Weimar, Klaus (Hg.), Berlin / New York 1997. Bd I. S. 334

⁶¹ vgl. Friedrich Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, in: Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik. Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino, München 1980, Bd. 1, S.880

⁶² Übersetzung des Originalzitats übernommen aus: Peter V. Zima, Die Dekonstruktion Einführung und Kritik, Tübingen/Basel 1994, S. 48, im Original in: J. Derrida, Points de suspension, Entretien,

und des Subjekts (sei dies der Regisseur von *To Kill a Mockingbird*, die Rolle des „Vaters“ im Film, oder das Hollywoodkino) lässt Arnold die zugleich gewalttätige und illusorische Einheit zergehen, die diese beiden Instanzen zu dem macht, was sie sind. Mit diesem dekonstruktiven Aufdecken der Widersprüche und Aporien der filmischen Bedeutungsproduktion gelangt Arnold zur Medien- und Ideologiekritik. Arnolds Film zeigt also durch aus starke Parallelen zur Theorie und Praxis der Dekonstruktion bzw. des Dekonstruktivismus.

Allerdings ist Arnolds Werk nun keineswegs ein wissenschaftliches oder literarisches, sondern ein virtuoses Kunstwerk, ein hochkomplexes, unterhaltsames Verwirrspiel, in dem der Spieler durchaus das Risiko eingehen muss in tiefer Melancholie anzukommen, in einer Trauer oder Resignation, die jeder tiefgreifenden Erkenntnis vorangeht, die möglicherweise aus der Einsicht in die Nichtdarstellbarkeit und in Nichtdenkbarkeit von Wirklichkeit resultiert. Nun, vielleicht führt diese Einsicht in die „Leere der Dinge“⁶³, letztendlich ja zu einer heilsamen Klarheit über die Wirklichkeit und deren Konstruktion.

„Was also ist Wahrheit? ... Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Antropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Rektionen, die poetisch und rethorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.“⁶⁴

S. 295

⁶³ dies ist ein Begriff der im Buddhismus häufig verwendet wird

⁶⁴ Friedrich Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, in: Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik. Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino, München 1980, Bd. 1, S. 880

Literaturverzeichnis

Arnold Martin, im Interview mit Scott Macdonald, Scott Macdonald, SP...Sp...Spaces of Inscription, in: Horwath, Alexander / Ponger, Lisl / Schlemmer, Gottfried (Hg.), Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute, Wien: Wespennest 1995

Ders., im Interview mit Claus Philipp, Claus Philipp, Tanz mit Fundstücken, in: Illitschko, Peter (Hg.), GEGENSCHUSS 16 Regisseure aus Österreich, Wien 1995

Beauvais, Yann, Found Footage, Vom Wandel der Bilder, in: Blimp (Graz), Heft 16, Frühjahr 1991

Ders., Verloren und wiedergefunden, in: Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hg.), Found Footage Film, Luzern 1992

Eco, Umberto, Nachschrift zum „Namen der Rose“ München/Wien 1987

Engelmann, Peter, Einführung zu: Postmoderne und Dekonstruktion, Stuttgart 1990

Danto, Arthur C., Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt/Main 1984

Derrida, Jacques, Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt 1997

Framton, Hollis, Film-Makers' Cooperative Catalogue 7, New York 1989

Jacobs, Ken, Films That Tell Time: A Ken Jacobs Retrospective, American Museum of the moving Image, New York 1989

Korschill, Thomas, Negative Ästhetik und experimenteller Film, Kritische Betrachtungen zu einigen Theorie-Praxis-Formationen, Diplomarbeit an der Human- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien 2001

Lyotard, Jean-Francois, Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: Engelmann, Peter (Hg.), Postmoderne und Dekonstruktion, Stuttgart 1990, S. 48

Nietzsche, Friedrich, Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, in: Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik. Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino, München 1980, Bd. 1, S.880

Perloff, Marjorie, „The Invention of Collage“, in: Parisier Plottel, Jeanne (Hg.), Collage, New York 1983

Peterson, James, Found Footage verstehen, in: Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hg.), Found Footage Film, Luzern 1992

Sandusky, Sharon, Archäologie der Erlösung, Eine Einführung in den Archivkunstfilm, in Blimp, Heft 16, Frühjahr 1991

Tscherkassky, Peter, Rekonstruierte Kinematografie, in: Horwath, Alexander / Ponger, Lisl / Schlemmer, Gottfried (Hg.), Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute, Wien: Wespennest 1995

Ders., Die Analogien der Avant-garde, in: Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hg.), Found Footage Film, Luzern 1992

Ders., Wirkliche Filme oder: Gibt es ein nicht-fiktionales Kino?, in: Blimp (Graz), Heft 16, Frühjahr 1991

Wees, William C., Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films, New York 1993

Ders., Found Footage und Fragen der Repräsentation, in: Hausheer, Cecilia/Settele, Christoph (Hg.), Found Footage Film, Luzern 1992, S. 48

Wegmann, Nikolaus: Dekonstruktion: / Artikel im: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Weimar, Klaus (Hg.), Berlin / New York 1997. Bd I.

Zima, Peter V., Die Dekonstruktion Einführung und Kritik, Tübingen/Basel 1994