

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Sprache, Rhizom, Politik.

Jean-Pierre Gorins Essayfilme der *California Trilogy*

Verfasserin

Elisabeth Hochwarter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreut von: o.Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
I. Vom Essay zum Essayfilm	9
1. Der literarische Essay.....	9
2. Essayfilm.....	12
3. Jean-Pierre Gorin: Essay und „Termitenkunst“.....	13
4. Essayfilm: Antihierarchische Struktur und Sprachvielfalt.....	16
II. Zur Autonomie der Tonspur	18
1. Der Ton in der Theorie.....	18
2. Ton und Bild in den Filmen der <i>Groupe Dziga Vertov</i>	22
III. Poto and Cabengo	32
1. Die Katzenjammerkids und die „Käsknife“.....	33
2. Signifikant und Signifikat im Labor.....	37
4. Ordnung als Sublimierung eines Traums.....	41
5. Bezüge zum Denken von Deleuze und Guattari.....	46
IV. Routine Pleasures	48
1. Überblick über die rhizomatischen Stränge.....	48
2. UND...UND...UND.....	51
3. Sprache der Arbeit, der Routine, der Männlichkeit.....	54
4. Chromatische Sprache und Musik.....	58
V. My Crazy Life	63
1. Das Fiktive und das Dokumentarische.....	64
2. Formen inszenierter Wirklichkeit.....	68
3. Zwischen Tribe und Gang.....	73
Schluss: Dissens statt Konsens	82
 Literaturverzeichnis	 84
Abbildungen	94
Abbildungsverzeichnis	111
Abstract (Deutsch)	113
Abstract (Englisch)	114
Lebenslauf	115

Einleitung

Die drei in dieser Arbeit behandelten Filme sind Teil von Jean-Pierre Gorins in und um San Diego entstandener *California Trilogy*, die die Essayfilme *Poto and Cabengo* (1979), *Routine Pleasures* (1986) und *My Crasy Life* (1991) umfasst. Der Begriff „Essayfilm“ stammt aus der Literaturtheorie und wurde von der Filmtheorie übernommen, um filmische Arbeiten zu bezeichnen, die in keine vorhandene Genrebezeichnung passen. Die Sprache und ihr Bezug zur Gesellschaft ist ein durchgängiges Thema der drei Filme. Zudem haben die Filme das gleiche strukturelle Grundgerüst: eine Dreiteilung, von der aus wiederum Abzweigungen ausgehen. In den ersten beiden Filmen bildet Gorin selbst einen Strang als Erzähler, der sowohl im Bild zu sehen als auch als *voice off* zu hören ist. Er vollführt - wie Montaigne, der Vater des Essays – einen filmischen Gedankenspaziergang aus der Ich-Perspektive. Er dringt in kleinste, abgeschlossene, auch private Sprachwelten einer Familie, eines Modelleisenbahnvereins, einer samoanischen Gang in Kalifornien ein, zu denen wir sonst keinen Zugang bekämen. Die beiden Stränge, die abgesehen vom Erzähler existieren, sind Personen, die wiederum im Kontext von Orten und Institutionen gesehen werden müssen. In *Poto and Cabengo* macht sich Gorin auf die Reise zu den im Titel genannten Zwillingmädchen, die laut den Sensationsmeldungen verschiedener Medien eine eigene Sprache erfunden haben. Die Hauptpersonen des einen Strangs sind die Zwillinge, die im Kontext der Familie zu betrachten sind. Der zweite Strang wäre hier das Außen der Familie: die Sprachwissenschaftler, die Presse und die Schule. Durch *Poto and Cabengo* führt die Stimme Gorins, der, wie wir anfänglich erfahren, sich auf den Weg begibt, um die von den Tagesmedien nicht gestellte Frage bezüglich der Zwillingmädchen Poto und Cabengo zu beantworten: „Was reden sie?“ Die Medien, so erfahren wir weiter, interessierten sich nur so lange für die Zwillingmädchen, als noch von einer erfundenen Sprache der beiden, einer Sensation, die Rede sein konnte. Gorin drehte die Interessenslage um: Er verfolgte eine Geschichte, deren Sensation schon entlarvt, deren Lektion aber noch nicht besehen war. Diese Lektion sollte dem Zuschauer die soziale Situation des amerikanischen Mittelstands, die hybride Kultur Amerikas und die Kehrseite der Medien bzw. des

amerikanischen Traumes, der über die Medien verkauft wurde, sichtbar machen.

In *Routine Pleasures* sind die zwei Stränge, die Gorin mit seiner Person im Film aufeinander treffen lässt, die Männer des „Pacific Beach & Western Railway Clubs“ und Manny Farber, der nur durch seine Texte und Bilder – also medial vermittelt - präsent ist. In *Poto and Cabengo* und *Routine Pleasures* ist dieses Ich des montaigneschen Essays also durch Gorin selbst verkörpert, und zwar nicht nur auf Tonebene als klassische Erzählstimme aus dem Off, sondern als sichtbarer Protagonist, der sichtbar in der Geschichte ist und diese dadurch auch verändert, lenkt, sogar ein Stück weit hineinwächst. Dieses Schwingen zwischen dem scheinbar objektiven Betrachten eines Gegenstandes und der subjektiven Perspektive, die so nah am Geschehen ist, dass sie in den Gegenstand eingreift, ist ein charakteristisches Element des Essays. Es ist paradox, verbindet Nähe mit Distanz und Subjektivität mit Objektivität. Im jüngsten Film *My Crasy Life* ist die Rolle Gorins als Antrieb der Narration durch einen sprechenden Bordcomputer des Polizeiautos, einer künstlichen Intelligenz, ersetzt. Allerdings ist die Selbstreflexion des Mediums Film auch hier gegeben, wenn etwa der Bordcomputer anmerkt, dass er auf dem Rücksitz einen Mitfahrer ortet und daraufhin dem Kameramann ein Lob für das gewählte Kameramodell ausspricht. Hier nimmt der Polizist eine Perspektive ein, die dem der samoanischen Gangs in L. A. gegenübersteht, welche wiederum eine gespaltene Identität aus dem Widerstreit zwischen der samoanischen Herkunft und Tradition und dem Versuch einer Behauptung unter den problematischen, sozialen Lebensbedingungen im Schmelztiegel L. A. resultiert. Sprache bedeutet Identifikation. Die Sprachen, die hier nicht nur zu hören, sondern die durch das Bild der sprechenden Menschen auch zu sehen sind, werden immer im Kontext des sie umgebenden sozialen, kulturellen sowie gesellschaftspolitischen Gefüges sichtbar gemacht. Der Einsatz einer autonomen Bild- und Tonspur, der aus Werken Chris Markers oder Jean-Luc Godards bekannt ist, sowie die collageartige Fülle von verwendetem Material, wie Cartoons, Fotografien, Zeitungsausschnitten, Schriftinserts, lassen ein komplexes formales Gewebe entstehen, um das Thema Sprache zu verhandeln.

I. Vom Essay zum Essayfilm

1. Der literarische Essay

*Essay m. und n. 'knappe, allgemein verständliche Abhandlung über einen wissenschaftlichen Gegenstand', literarische Kunstform in Prosa. Montaigne nennt (1580) seine philosophischen Abhandlungen frz. essais (Plur., eigentl. 'Versuche'). Daraufhin übernimmt Bacon das aus dem Frz. stammende engl. essay im gleichen Sinne in den Titel seiner Traktate (1597). Im 18. Jh. Wird engl. essay teils unverändert im Dt. gebraucht, teils mit Versuch übersetzt; endgültig setzt sich Essay im 19. Jh. durch. Frz. essai 'Versuch, Probe' beruht auf lat. exagium 'das Wägen, Gewicht', spätlat. auch 'Versuch', einer Ableitung von lat. *exagere, vgl. exagire 'abmessen, wägen, untersuchen'.*

Bedeutende Untersuchungen zur literarischen Gattung des Essays haben Max Bense, Georg Lukács und Theodor W. Adorno angestellt. Max Bense stellt fest, dass der Essay gerade von seiner Positionierung in einem Grenzbereich, von seinem Wandeln zwischen Ästhetik und Ethik, zwischen Schöpfung und Tendenz, zwischen Poesie und Prosa lebt und spricht ihm eine eigenständige literarische Realität zu: „Wir kommen also dazu anzunehmen, dass es ein merkwürdiges *Confinium* gibt, das sich zwischen Poesie und Prosa, zwischen dem ästhetischen Stadium der Schöpfung und dem ethischen Stadium der Tendenz ausbildet, immer ein wenig schillernd in seiner Art zu sein bleibt, aber einen berühmten literarischen Rang einnimmt, weil nämlich der *Essay* unmittelbarer literarischer Ausdruck dieses Confiniums zwischen Poesie und Prosa, zwischen Schöpfung und Tendenz, zwischen ästhetischem und ethischem Stadium bedeutet.“¹ Zudem stellt er bei der Übersetzung von „Essay“ als „Versuch“ klar, dass es sich dabei um die Methode des experimentellen Schreibens vergleichbar zur experimentellen Physik handelt, die eine Frage an die Natur stellt, und nicht um einen „Versuch“ über etwas zu schreiben: „Essayistisch schreibt, wer experimentierend verfasst, wer also seinen Gegenstand hin und her wälzt, befragt, betastet, prüft, durchreflektiert, wer von verschiedenen Seiten auf ihn

¹ Bense 1947, 414-424: 417.

losgeht und in seinem Geistesblick sammelt, was er sieht, und verwortet, was der Gegenstand unter den im Schreiben geschaffenen Bedingungen sehen lässt.“² Georg Lukács verortet den Essay nahe an der Kritik und platziert den Essay ebenfalls zwischen einem Begriffspaar, auf dessen einer Seite die Wissenschaft und dessen anderer Seite die Kunst steht: „In der Wissenschaft wirken auf uns die Inhalte, in der Kunst die Formen; die Wissenschaft bietet uns Tatsachen und ihre Zusammenhänge, die Kunst aber Seelen und Schicksale. Wenn auch in den primitiven, noch nicht differenzierten Epochen Wissenschaft und Kunst (und Religion und Ethik und Politik) ungetrennt und in Einem sind, sobald die Wissenschaft losgelöst und selbständig geworden ist, hat alles Vorbereitende seinen Wert verloren.“³ Die Tatsache, dass sich im 19. Jahrhundert die Differenzierung der einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen vollzogen hat und es dadurch eine exakte Trennung gibt, wirkt sich auf Lukács’ Einordnung des Essays in dieses neue System aus. Er beurteilt das Essay als etwas Rückständiges, in Entwicklung Begriffenes: „Die Form des Essays hat bis jetzt noch immer nicht den Weg des Selbständigwerdens zurückgelegt, den ihre Schwester, die Dichtung, schon längst durchlaufen hat: den der Entwicklung aus einer primitiven, undifferenzierten Einheit mit Wissenschaft, Moral und Kunst.“⁴ Der Essay stelle eine Frage an das Leben, so dass wie bei Sokrates „die Frage aller Fragen aus ihr wird, dann aber bleibt alles offen; von außen, aus der Realität, die in keinem Zusammenhang mit der Frage, noch mit dem, was als Möglichkeit einer Antwort ihr eine neue Frage entgegen bringt, kommt etwas, um alles zu unterbrechen. Diese Unterbrechung ist kein Schluss, sie kommt ja nicht aus dem Innern, ist aber dennoch der tiefste Schluss, denn von innen wäre ein Abschließen unmöglich gewesen.“⁵

Dieses offene, prozesshafte, mäandernde Befragen der Gedanken zu einem Thema geschieht in einer Struktur, die nicht hierarchisch ist und kann gar nur in einer solchen Struktur geschehen. Es gibt keine einführende Einleitung, die zu einem Hauptteil und schließlich zum Schluss führt, weil der Essay ein Abschreiten, ein Abwägen von Wegen darstellt, mehrere Perspektiven

² Bense 1947, 414-424: S. 418.

³ Lukács, 7-31: S. 9.

⁴ Ebd., S. 24.

⁵ Ebd., S. 26.

einnimmt und nicht den einen festen Standpunkt hat, von dem aus es ein einziges gültiges Folgern gibt; der Essay wird von „der eisig-endgültigen Vollkommenheit der Philosophie ferngehalten“⁶ wie es Lukacs ausdrückt. Somit ist die Struktur des Essays eine zutiefst moderne: Die „große Erzählung“ ist aufgegeben, die Zentralperspektive aufgelöst zugunsten einer Multiperspektivität, einem Nebeneinander vieler kleiner Erzählungen. Der Essay steigt an einem Punkt ein, der aber an jeder Stelle stehen könnte, und endet an einem Punkt, der ebenso wenig das Ende markieren müsste: Alle Teile des Essays scheinen gleichwertig und verschiebbar nebeneinander zu stehen. Adorno über dieses Charakteristika des Essays: „Er (der Essay, E.H.) fängt nicht mit Adam und Eva an sondern mit dem, worüber er reden will; er sagt, was ihm daran aufgeht, bricht ab, wo er selber am Ende sich fühlt und nicht dort, wo kein Rest mehr bliebe: so rangiert er unter den Allotria. Weder sind seine Begriffe von einem Ersten her konstruiert noch runden sie sich zu einem Letzten.“⁷ Adorno zitiert in *Der Essay als Form* mehrfach Lukács und stellt wie er den Essay in den historischen Zusammenhang der Herausbildung der Wissenschaft als autonomes Wissensgebiet, wodurch die Rolle der Philosophie und der Kunst neu gedacht werden musste: „Die Aktualität des Essays ist die des Anachronistischen. Die Stunde ist ihm günstiger als je. Er wird zerrieben zwischen einer organisierten Wissenschaft, in der alle sich anmaßen, alle und alles zu kontrollieren, und die, was nicht auf den Consens zugeschnitten ist, mit dem scheinheiligen Lob des Intuitiven oder Anregenden aussperrt; und einer Philosophie, die mit dem leeren und abstrakten Rest dessen vorlieb nimmt, was der Wissenschaftsbetrieb noch nicht besetzte und was ihr eben dadurch Objekt und Betriebsamkeit zweiten Grades wird. Der Essay jedoch hat es mit dem Blinden an seinen Gegenständen zu tun. Er möchte mit Begriffen aufsprengen, was in Begriffe nicht eingeht oder was durch die Widersprüche, in welche diese sich verwickeln, verrät, das Netz ihrer Objektivität sei bloß subjektive Veranstaltung.“⁸ Der Essay inkludiert ein Versagen, das kein Versagen ist. Der Essayist wird nicht zu den letzten Dingen durchdringen; er wird Schopenhauer bleiben, „der die Parerga

⁶ Lukács, S. 7.

⁷ Adorno 1981, S. 10.

⁸ Adorno 1981, S. 32.

schreibt, auf die Ankunft seiner (oder eines anderen) *Welt als Wille und Vorstellung* wartend“⁹. Der Essayist stellt einen anderen Anspruch an sein Thema als ein Philosoph, als ein Wissenschaftler, als ein Künstler. Eben dieses Wandeln zwischen den Polen erlaubt ihm einen offenen, spielerischen Umgang mit seinem Thema.

2. Essayfilm

Das, was heute als filmischer Essay bezeichnet wird, hat eine Entwicklungsgeschichte seit den frühen Tagen des Kinos. Der Umstand, dass es sich um filmische, also audiovisuelle Werke handelt, führt zu einer komplexeren Werkstruktur, weil im Medium Film sowohl Bild als auch Ton (gesprochene Sprache, Geräusche, Musik) sowie das geschriebene Wort zur Verwendung kommen können. Dabei können Bild- und Tonebene in ihrer Beschaffenheit vielfach variieren, was vor allem im Essayfilm ausreichend bedient wird. Dadurch wird der ohnehin schon problematische Begriff des Essays noch schwieriger zu denken, weil er eine divergierende Vielfalt an Filmen unter sich zu vereinen sucht. Charakteristisch ist, dass sich essayistische Filme meist um Darstellbarkeit komplexer Begriffe oder Sachverhalte bemühen, wie zum Beispiel Eisensteins Vorhaben *Das Kapital* zu verfilmen oder Hans Richters Film *Börse als Markt*. Hans Richter bezeichnet in einem 1940 erschienenen Zeitungsartikel jene Art des Dokumentarfilms, die es sich zur Aufgabe macht, „Probleme“, „Gedanken“ und „Ideen“ für das Publikum verständlich aufzubereiten, als Essayfilme, denn – so argumentiert Richter – „auch in der Literatur bedeutet ja *Essay* die Behandlung schwieriger Themen in allgemein verständlicher Form“. Das besondere Augenmerk liegt auf der Behandlung der Tonebene als eigenständiges, von der visuellen Ebene autonomes Gestaltungsmittel des Films. Alexandre Astruc schrieb 1948 in *Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter*: „Der Film ist ganz einfach dabei, ein Ausdrucksmittel zu werden, wie es alle anderen Künste zuvor, wie es

⁹ Lukács, S. 29.

insbesondere die Malerei und der Roman gewesen sind. Nachdem er nacheinander eine Jahrmarktattraktion, eine dem Boulevardtheater ähnliche Unterhaltung oder ein Mittel war, die Bilder einer Epoche zu konservieren, wird er nach und nach zu einer Sprache. Einer Sprache, das heißt zu einer Form, in der und durch die ein Künstler seine Gedanken, so abstrakt sie auch seien, ausdrücken oder seine Probleme so exakt formulieren kann, wie das heute im Essay oder im Roman der Fall ist. Darum nenne ich diese neue Epoche des Films die Epoche der Kamera als Federhalter [la caméra-stylo]. Dieses Bild hat einen genauen Sinn. Es bedeutet, dass der Film sich nach und nach aus der Tyrannei des Visuellen befreien wird, des Bildes um des Bildes willen [l'image pour l'image], der Unmittelbaren Fabel, des Konkreten, um zu einem Mittel der Schrift zu werden.“¹⁰

Eigenständig publizierte theoretische Literatur über den essayistischen Film ist spärlich vorhanden. Für den europäischen Raum seien vor allem drei Sammelbände erwähnt: *Schreiben Bilder Sprechen*¹¹, der Beiträge von Filmemachern als auch von Filmwissenschaftlern versammelt, sowie *L'Essai et le Cinéma*¹² und der Sammelband *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität* zur Internationalen Tagung an der Leuphana Universität Lüneburg 2007. Zudem wird der Essay in monographischen Darstellungen von Filmemachern, deren Werk bzw. Teile ihres Werkes dem essayistischen Film zugerechnet werden, behandelt. Vor allem das Werk Chris Markers stellt einen wichtigen Bezugspunkt der Filmwissenschaftler im Diskurs des essayistischen Films dar.

3. Jean-Pierre Gorin: Essay und „Termitenkunst“

Jean-Pierre Gorin hat im Rahmen der Viennale 2007 für das Filmmuseum in Wien eine Filmschau mit dem Titel *Der Weg der Termiten. Beispiele eines Essayistischen Kinos 1909-2004* programmiert. *Der Weg der Termiten* ist der Titel eines von Manny Farber verfassten Essays, in dem er den Begriff „White Elephant Art“ dem Begriff „Termite Art“ gegenüberstellt, wobei sich Farber sowohl auf Bildende Kunst als auch auf Film bezieht. „Termite Art“ ist positiv

¹⁰ Astruc 1948, S.199, 200.

¹¹ Blümlinger/Wulff 1992.

¹² Gagnebin/Liandrat-Guiges 2004.

konnotiert und wird von Farber so beschrieben: „The most inclusive description of the art is that, termite-like, it feels its way through walls of particularization, with no sign that the artist has any object in mind other than eating away the immediate boundaries of this art, and turning these boundaries into conditions of the next achievement.”¹³ Den Begriff „White Elephant Art“ entwendete Manny Farber anscheinend den „White Elephant Auctions“, einem Spiel, bei dem die Teilnehmer billige, oft kitschige Geschenke durch bestimmte Spielregeln austauschen. Auf die Kunst verwendet ist dieser Begriff abwertend zu verstehen, und Manny Farber zählt drei Sünden dieser Kunstwerke auf: „The three sins of white elephant art (1) frame the action with an all over pattern, (2) install every event, character, situation in a frieze of continuities, and (3) treat every inch of the screen and film as a potential area of prizeworthy creativity.”¹⁴

Für Gorin stellen Essayfilme eine Termitenkunst dar, die sich im Kleinen verfängt und sich ins Thema immer weiter „hineinfrisst“. Dabei wird das Medium immer an seine Grenzen geführt. Für die das Programm begleitende Publikation verfasste Gorin einen Text über Essayfilm: *Propossal for a Tussle*. Darin spricht er die oben genannte Schwierigkeit, den Begriff des Essays auf filmische Arbeiten zu übernehmen ebenso an, wie den Zuschauer, der durch die transgressive Energie des Essays aus den konventionellen Genregrenzen katapultiert wird: „There is, as essayist Elizabeth Hardwick pointed out, no „serenity of precision“ to the term. She was refering, of course to the essay in literature, opposing this shape-shifter to the relative formal stability of fiction or poetry. Things get even more difficult when it comes to the cinematic essay. We know or we pretend to know what fiction or documentary are, and we live the content viewer`s life inside this dichotomy that seems as old as the confrontational staging of Louis vs. Georges, Lumière vs. Méliès, in the was museum of film histories. Introduce the notion of the essay and this certitude is blown to bits.”¹⁵

Das In-Stücke-Zerreißen, das Auflösen einer Gewissheit, einer Kontinuität ist der Verdienst des Essays. Er stellt eine Frage und wieder eine Frage und

¹³ Farber 1971 b, S. 135, 136.

¹⁴ Ebd. S.137.

¹⁵ Gorin 2007, S. 9.

wieder, aber die Antwort bleibt aus; alles ist offen. Er setzt der stabilen, seiner selbst sicheren Position einen lästigen Widerpart entgegen. Und er setzt der normierten Form des Genres, dem Kino Hollywoods, ein - mit anderen formellen Mitteln gestaltetes - Pendant entgegen. Somit wird die Form zur politischen Form, die Stimme zur aufbegehrenden des Anderen. In einem Interview erwähnt Gorin in diesem Zusammenhang Flauberts letzten Roman *Bouvard und Pecuchet*. Die Romanfiguren Bouvard und Pecuchet bilden ein skurriles Paar, das sich amateurhaft, mit viel Engagement in eine wissenschaftliche Disziplin wirft, die sie nach Rückschlägen jeweils in eine andere Disziplin führt, weil das Teilwissen unzureichend erscheint. Flauberts Roman ist eine Auseinandersetzung mit der Entstehung vieler Teildisziplinen durch die Verwissenschaftlichung und Segmentierung des Wissens im 19. Jahrhundert, wodurch der Überblick, welchen die „große Erzählung“ gegeben hat, verloren gegangen ist. Das Wissen hat nun eine neue Form, die in diesem Roman durch das liebhaberische Flanieren in den zerfallenen, einzelnen, abgetrennten Disziplinen kritisch und humorvoll dargestellt wird. So hat auch der Essay etwas Amateurhaftes, ein Flanieren durch Wissensgebiete, deren Umfang und Vielfalt es unmöglich macht, in allem Experte zu sein. Es ist der Versuch, einen Überblick zu bewahren, der durch Expertentum und Segmentierung von Wissen verloren gegangen scheint. So ist der Essay negativ ein schwärmerischer, nostalgischer Rückblick auf die große Erzählung, die in der Moderne nicht mehr existent sein kann, positiv gesehen eine Befreiung aus den segmentierten, abgegrenzten Teildisziplinen. Der Essay sammelt in Form und Inhalt spielerisch aus allen Bereichen, nimmt sich die Freiheit und setzt sich bei seinem gedanklichen Spaziergang keine Grenzen und Ziele: „The essay is rumination in Nietzsche's sense of the word, the meandering of an intelligence that tries to multiply the entries and exits into the material it has elected (or by which it has been elected). It is surplus, drifts, ruptures, ellipses and double-backs. It is, in a word, thought, but because it is film it is thought that turns into emotion and back to thought. The strange thing is that as such it flirts with genres (documentary, pamphlet,

fiction, diary...you name them) but never attaches itself to one. It flirts with a range of aesthetics but attaches itself to none."¹⁶

4. Essayfilm: Antihierarchische Struktur und Sprachvielfalt

Im Folgenden soll noch einmal aus der Ferne auf den Essay als Ganzes geblickt werden, um seine Struktur zu sichten. Dazu eine neue Perspektive: „Ein Rhizom verknüpft unaufhörlich semiotische Kettenteile, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen. Ein semiotisches Kettenglied gleicht einem Tuberkel, einer Agglomeration von mimischen und gestischen, Sprech-, Wahrnehmungs- und Denkakten: es gibt keine Sprache an sich, keine Universalität der Sprache, sondern einen Wettstreit von Dialekten, Mundarten, Jargons und Fachsprachen. Es gibt keinen idealen Sprecher-Hörer, ebensowenig eine homogene Sprachgemeinschaft. Die Sprache ist nach einer Formulierung von Weinreich „eine wesentlich heterogene Wirklichkeit“. Es gibt keine Muttersprache, sondern die Machtergreifung einer herrschenden Sprache in einer politischen Vielheit. Die Sprache stabilisiert sich im Umkreis einer Pfarrei, eines Bistums, einer Hauptstadt.“¹⁷

Im Entwurf des Rhizoms von Gilles Deleuze und Félix Guattari finden sich auffällig viele Parellelen zu Themen und formellen Mitteln in Gorins Essayfilmen *Poto and Cabengo* (1979), *Routine Pleasures* (1986) sowie *My Crasy Life* (1991). So umkreisen alle drei Filme je eine Sprache abseits der herrschenden Sprachnorm: Dies ist in *Poto und Cabengo* eine „Geheimsprache“ eineiiger Zwillingmädchen, die sich als eine durch familiäre Umstände herbeigeführte Störung in der Sprachentwicklung entpuppt; in *Routine Pleasures* sind es die fachliche Sprache und Gesten der Männer eines Hobbyeisenbahnvereins sowie die dichterische Sprache Manny Farbers und in *My Crasy Life* die Sprache und Gesten einer samoanischen Gang in L.A. Alle diese Sprachen sind sozial und kulturell geprägt; sie sind aus ihrem

¹⁶ Gorin 2007, S.10.

¹⁷ Deleuze/Guattari 1977, S.12, 13.

Deleuze und Guattari beziehen sich auf: Françoise Robert, *Aspects sociaux du changement dans une grammaire générative*, in: *Langages*, Nr. 32, Dez.1973, S.90.

je eigenen Umfeld heraus zu verstehen. Sie stehen im Gegensatz zur hegemonialen Sprache. Peter Weibel geht in der Einführung des aus einem Ausstellungssymposium zum *steirischen herbst* 1996 hervorgegangenen Katalogs *Inklusion: Exklusion. Probleme des Postkolonialismus* auf Theorien des amerikanischen Soziologen Immanuel Wallerstein ein.¹⁸ Er hebt Wallersteins These hervor, nach der die scheinbar gegenläufigen Ideologien des Rassismus und des Universalismus dazu eingesetzt werden, das Kapital zu vermehren. Rassismus diene zur Rechtfertigung für ungleiche Behandlung beispielsweise bei Entlohnung und Gehalt; Universalismus sei die Kultur der oberen Klassen: „Universelle Kultur, Kenntnis der gleichen Sprachen, literarischen und visuellen Werke, wurde das bürgerliche Erkennungszeichen der Kapitalakkumulierenden der Welt.“¹⁹ So stellen die Sprachen in Gorins Filmen Sprachen abseits der kapitalakkumulierenden Eliten dar. Es sind Sprachen des Randes, der Minorität, der Partikularisierung, der Abgrenzung heraus aus Ausgrenzung. Diese Sprachen, die sonst in der kapitalistischen Kultur und Kulturindustrie unsichtbar und gesichtslos bleiben, werden hier sichtbar und hörbar. Rhizomatisch ist auch, dass diese Themen der Sprachen im Film mit einer Zahl von anderen Themen verkettet sind, die organisch aus dem genauen Hinsehen und Zuhören zu wachsen scheinen. Es gibt nicht nur **ein** dominantes Thema in den Filmen, sondern rhizomatische Verknüpfungen, die nicht hierarchisch geordnet sind. Die von Deleuze und Guattari ausgearbeiteten Prinzipien des Rhizoms – das Prinzip der Konnexion und der Heterogenität, das Prinzip der Vielheit, das des asignifikanten Bruchs und die Prinzipien der Kartographie und der Dekalkomonie (= Abziehbild; Verfahren, Abziehbilder herzustellen²⁰) – weisen ein Nahverhältnis zu Gorins formellen

¹⁸ Weibel/ Žižek 1997.

Weibel bezieht sich auf folgende Werke Wallersteins:

Wallerstein, Immanuel (Hg.), *World Inequality. Origins and Perspectives on the World System*, Black Rose Books, Montréal 1975. Wallerstein, Immanuel, *The Politics of the World Economy*, Cambridge University Press, 1984. Wallerstein, Immanuel, *The Modern World-System* (3Bde.), Academic Press, New York 1974-89. Wallerstein, Immanuel, *The Capitalist World-Economy*, Cambridge University Press, 1979. Wallerstein, Immanuel, *Historical Capitalism*, Verso, London 1983. Ebenso erschienen in deutscher Übersetzung: Wallerstein, Immanuel, *Der historische Kapitalismus*, Argument Verlag, Hamburg 1984. Wallerstein, Immanuel und Etienne Balibar, *Race, Nation, Class. Ambiguous Identities*, Verso, London 1991.

¹⁹ Weibel/ Žižek 1997, S. 17.

²⁰ Diese Information wurde in der deutschen Übersetzung hinzugefügt und sei hier zwecks besseren Verständnisses wiederholt: Deleuze/Guattari 1977, S.20.

Mitteln auf. Inhaltlich ergibt sich dadurch das soziale Umfeld und die diversen Bezüge der in sich geschlossenen Gruppen – der Familie, des Modelleisenbahnclubs und der Gang, ihre Verbindung nach Außen und ihre Abgrenzung gegen äußere Einflüsse.

II Zur Autonomie der Tonspur

1. Der Ton in der Theorie

In der relativ kurzen Geschichte des Films sind signifikante Wechsel in der Beziehung zwischen Bild und Ton auszumachen. Diese Veränderungen vollziehen sich entlang der technischen Errungenschaften. Gilles Deleuze hat die Beziehung zwischen Bild und Ton bzw. Text in *Das Zeit-Bild* in drei filmgeschichtliche Phasen geteilt:²¹ Die erste Phase ist die des Stummfilms, in der es das Bild gibt und Zwischentitel, die die indirekte Rede darstellen. Der frühe Tonfilm macht es möglich, zur direkten Rede überzugehen; der Ton ist dem Bild beigelegt beziehungsweise untergeordnet. Erst im modernen Kino wird der Ton autonom; Deleuze bezeichnet diese Phase als durch die freie indirekte Rede gekennzeichnet. Akustisches und Visuelles stehen als Disjunktion autonom neben- oder gegeneinander.²²

Waren frühe Filmtheorien durch die Bedingungen des Stummfilms am Bild orientiert, so entwickelte sich nach Aufkommen des Tonfilms erst langsam ein theoretisches Verständnis, das den Ton nicht nur in Bezug auf das Bild, sondern auch als autonomes Element des Films anerkannte. Technisch gesehen war der Ton schon immer etwas Eigenständiges, gänzlich Anderes als das Bild: „das Filmbild entsteht durch optisch-chemische, der Filmtone durch akustisch-elektronische Prozesse. [...] Die Lücke zwischen Bild und Ton im Kino ist also nicht nur eine epistemologische, sondern auch eine ontologische, denn die jeweiligen medial-technischen Grundlagen

²¹ Vgl. Blümlinger 1992, S.11-31 und Büttner 1999, S.81,82.

²² Vgl. ebd.

unterscheiden sich radikal.“²³ In der Wahrnehmung des Zuschauers verbanden sich durch Gewohnheit die beiden Ebenen miteinander, so dass eine innerfilmische Logik entstand: die Diegese bezeichnet die innerfilmische Logik von Raum und Zeit.

Der Autonomie des Tons wird in der Theorie verhältnismäßig spät mit Versuchen zur Betrachtung des Films aus der Perspektive des Akustischen Beachtung gezeugt. Es entstehen neue Begriffe, die andere, denen der Ausgangspunkt und die Abhängigkeit der Bildbetrachtung eingeschrieben sind, ablösen bzw. ergänzen sollen. So spricht Silke Martin in *Die Sichtbarkeit des Tons im Film* von der Entstehung des Begriffs *hors-son* als Pendant zum Begriff *hors-champ*. Sie nennt als Beispiel eine Szene aus *Star Wars: Episode IV*, in der durch die Technik des Dolby Surround der Zuschauer und Zuhörer zuerst die Raumschiffe über sich hinwegfliegen hört und erst dann das Bild der Raumschiffe auf der Leinwand in erwarteter Position von unten über sich hereinschweben sieht: „Die Raumschiffe werden also erst, nachdem sie hörbar sind, auch sichtbar. Das heißt, nichtsichtbare Bilder, die sich im *hors-son*, im Außerhalb des Tons befinden, werden initiiert vom Ton, sichtbar.“²⁴ Somit ist eine entscheidende technische Neuerung mit angesprochen: Dolby Surround wurde in den 1970ern eingeführt. Dolby ermöglicht die Trennung von Tönen und das Übereinanderlegen von Tonspuren. So konnten zum Beispiel lästiges Rauschen oder Nebengeräusche herausgefiltert werden oder mehrere ursprünglich nicht synchrone und räumlich getrennte Geräusche übereinander gelegt werden. Es entstand eine eigene Berufsbezeichnung für Tonmeister: *sound designer*, der Beruf wurde aufgewertet, Walter Murch erhielt für die Tongestaltung von *Apocalypse Now* den ersten Oscar für *sound design*.²⁵

Ein Theoretiker, der sich viel mit der Erneuerung des Tons durch Dolby Technologie und den daraus resultierenden Veränderungen des Verhältnisses von Bild und Ton in Theorie und Praxis beschäftigt, ist Michael Chion. Auch bei ihm finden sich eine Unzahl von Begriffsneufindungen, die neue Phänomene zu kategorisieren versuchen.

²³ Elsaesser/Hagener 2007, S.171.

²⁴ Martin 2010, S.147.

²⁵ Elsaesser/Hagener 2007, S. 176,77.

Grundsätzlich teilt Chion das Akustische des Films in drei Unterbereiche: in das *in*, die *zone visualisé* (was wir hören, sehen wir im Bild), in das *hors champ* (was wir hören, ist nicht im Bild sichtbar, aber Teil des diegetischen Raumes) und das *off* (was wir hören, ist weder im Bild sichtbar noch Teil des diegetischen Raumes, z.B. Off-Erzähler oder Filmmusik), welche beide der *zone acousmatique* angehören. Den Begriff des Akusmatischen übernimmt Michael Chion Silke Martin zufolge von Pierre Schaeffer, welcher den griechischen Begriff wiederum in seiner Neuaufnahme durch Jérôme Peignot aufgriff, um ihn theoretisch zu untermauern. Der Begriff meint im Zusammenhang mit akustischen Medien, dass die Quelle des Hörbaren nicht sichtbar ist.²⁶ Ein Sonderfall des Akusmatischen stellt Chions Begriffszusammensetzung aus *acousmatique* und *être*, das *acousmêtre*, dar, welches eine „körperlose Stimme im Kino, die scheinbar keinen Ursprung hat und allgegenwärtig ist“ bezeichnet. Chion nennt den Zauberer in *Wizard von Oz*, dessen Stimme wir hören, der allgegenwärtig und alles sehend und wissend scheint, dessen Körper wir aber nicht sehen, als Beispiel.²⁷

Die umhüllende Qualität des Dolby Surround Tons wurde vor allem von psychoanalytisch geprägten Theoretikern aufgegriffen, weil sie parallel zur immersiven Qualität der Umhüllung des Fötus durch die Stimme der Mutter im Mutterleib gelesen werden konnte, worauf Theorien von Slavoj Žižek, Kaja Silvermann, Walter Murch und Mary Ann Doane rekurren.²⁸ Mary Ann Doane begreift die Stimme als *sonorous envelope*, deren Umhüllung durch die Überlagerung mehrerer Räume – Filmräume und Kinoraum – dem Zuschauer als stützender Identifikationspunkt dient. Sie unterscheidet zwischen *voice-off* (Ursprung der Stimme befindet sich im diegetischen Raum, aber nicht im Filmbild, Chions *hors-champ*), *voice-over* (Ursprung der Stimme jenseits der diegetischen Begrenzung, Chions *off*) und *innerem Monolog*: die Figur ist zu sehen, aber nicht das Hervorbringen der Stimme, da der Ton verinnerlicht ist.²⁹

Besonderes Interesse am Ausloten der Möglichkeiten in der Gestaltung mit Bild und Ton bzw. Text zeigen Avantgarde-, Experimental- bzw.

²⁶ Martin 2010, S.121.

²⁷ Vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S.175 und Martin 2010, S.121.

²⁸ Elsaesser/Hagener 2007, S. 180.

²⁹ Ebd. S.180.

Essayfilmemacher. Dabei ist auch ein nuanciertes Spektrum an visuellem und akustischem Material auffallend. Bilder umfassen digital oder analog Gefilmtes, Videomaterial, Fernsehmaterial, direkt auf den Film gezeichnetes, geritztes Material, eingefärbte Filmstreifen, abgefilmte Fotografien sowie Text und dergleichen. Der akustische Bereich umfasst Gesprochenes, Geräusche, Musik, Atmosphäre, Stille, weißes Rauschen. Thomas Elsaesser und Malte Hagener fassen in ihrer „Filmtheorie zur Einführung“ die verschiedenen Formen des Akustischen wie folgt zusammen: „Ton kann Bedeutung tragen, Kommunikation ermöglichen und Referenz schaffen – etwa als Sprache –, er kann aber auch nur geräuschhaft sein – etwa als Lärm – oder sich als Geräusch gleichsam auf der Grenze zwischen Sinnhaftigkeit und Sinnlosigkeit befinden – etwa als Schrei oder als unverständliches Gebrabbel.“³⁰

Das, was Deleuze als Disjunktion oder Riss, als Autonom-werden des Tons im modernen Kino beschreibt, wird von den Filmemachern selbst abseits der filmischen Praxis in begleitenden, theoretischen Schriften oder Reflexionen über die eigene Arbeit thematisiert. Es werden Begriffe kreiert, um das auszudrücken, was in der eigenen Arbeit von Bedeutung ist, und wofür es nur unzureichende Begriffe gibt. So nennt Marguerite Duras die zwei autonom nebeneinander oder gegeneinander stehenden Aspekte *Film des Bildes* und *Film der Stimmen*, wobei die Stimmen ein Element der Störung in Hinsicht auf den Film des Bildes darstellen.³¹ Jean-Luc Godard nennt die von ihm gegründete Produktionsfirma *SonImage*³², wobei die Schreibweise sowohl die Zusammengehörigkeit von Ton (Son) und Bild (Image) durch das Zusammenfügen beider Wörter sowie ihre Autonomie durch die groß geschriebenen Anfangsbuchstaben beider Wörter ausdrückt.

³⁰ Ebd. S.173.

³¹ Vgl. Blümlinger 1992, S.22.

³² Zudem hat diese Aneinanderreihung im Französischen eine doppelte Bedeutung, sie kann nämlich auch „sein/ihr Bild“ bedeuten.

3.2. Ton und Bild in den Filmen der Groupe Dziga Vertov

It is necessary to stop making movies on politics, to stop making political movies, and to begin making political movies politically.

Jean-Luc Godard and Jean Pierre Gorin

Bevor Jean-Pierre Gorin 1975 von Frankreich nach Amerika übersiedelte, um an der UCSD Film zu unterrichten, arbeitete er gemeinsam mit Jean-Luc Godard in der Groupe Dziga Vertov an der Entstehung mehrerer Filme³³. In diesen Filmen versuchten Gorin und Godard nicht bloß Filme *über* Politik zu machen, sondern das Medium Film selbst als politisch zu gestalten, was sowohl ein inhaltliches wie ästhetisches Neudenken des Mediums Film notwendig machte. Godard und Gorin formulierten dies so: „It is necessary to stop making movies on politics, to stop making political movies, and to begin making political movies politically.“³⁴

Jean-Pierre Gorin war zu dieser Zeit Student an der Sorbonne bei Michel Foucault, Jacques Lacan und Louis Althusser. Am 1. April 1968 hielt Althusser eine Rede im Piccolo Teatro de Milan, welche später unter dem Titel *Über Brecht und Marx* veröffentlicht wurde.³⁵ In dieser Rede findet sich ein Gedankengang, der analog zu dem von Gorin und Godard später, unter wahrscheinlicher Kenntnis der althusserischen Sicht, formulierten Motto des Filmemachens als „making political movies politically“ gelesen werden muss. Althusser bezieht Karl Marx und Bertolt Brecht aufeinander, um darzustellen wie beide die Praxis, die Technik ihres Metiers – Philosophie und Theater – von innen heraus ändern. Bei Althusser heißt es: „Brecht nimmt das Theater so wie es existiert, und agiert innerhalb des Theaters so wie es existiert. Ebenso nimmt Marx die Philosophie wie sie existiert, und agiert innerhalb der

³³ Die fertig gestellten Filme der *Groupe Dziga Vertov*, an denen Jean-Pierre Gorin maßgeblich beteiligt war, tragen die Titel: *Vent d'est* (1969), *Luttes en Italie* (1970), *Vladimir et Rosa* (1971), *Tout va bien* (1972), *Letter to Jane* (1972).

³⁴ Goodwin/Greil 1972, Cover.

Vgl. dazu auch: Colin MacCabe, *Godard: Images, Sounds, Politics*, London and Basingstoke 1980, S.19, wo es heißt: „It was this more basic question that Godard was to ask and it is summed up in one of the slogans adopted by the Dziga-Vertov group: The problem is not to make *political* films but to make films *politically*.“

³⁵ Althusser 1995.

Philosophie so wie sie existiert. Was Brecht revolutioniert, ist die Art, sie zu praktizieren: was er an Neuem bringt, ist neue Praxis des Theater. Ebenso Marx – was er in der Philosophie revolutioniert, ist die Art, sie zu praktizieren: was er an Neuem bringt, ist eine neue Praxis der Philosophie und nicht wie Gramsci fälschlich gesagt hat, eine neue Philosophie, eine Philosophie der Praxis, sondern eine neue Praxis der Philosophie. Man kann es genau auf diese Weise formulieren: Das Theater Brechts ist kein Theater der Praxis, was neu an ihm ist, ist eine neue Praxis des Theaters.“³⁶

Diese Formel lässt sich auf die Filme der *Groupe Dziga Vertov* übertragen, die versuchen, einen neue Praxis des Films zu erzeugen, und keinen neuen Film der Praxis. Versuche deshalb, weil alle diese Filme von sehr unterschiedlicher Art sind und immer auch ein Suchen der Form, die der politisierten Zeit 1968 und danach gerecht zu werden sucht, darstellen. Strukturelle Veränderungen im Apparat Film sollen dabei helfen, eine neue Ästhetik zu generieren. Der an der Spitze der Produktionshierarchie stehende Regisseur als Auteur soll durch ein gleichrangiges Produktionsensemble ersetzt werden. So sucht Godard Partner direkt aus den Kreisen der revolutionär gesinnten Studenten: Daniel Cohn Bendit, Hauptakteur und Sprecher bei den Studentenrevolten in Nanterre, Jean Pierre Gorin, Maoist der UJCM-I (Union des jeunes communistes marxistes – leninistes)³⁷. Es gibt Gespräche, Diskussionen, die um Storyboards kreisen. Nicht einer soll entscheiden, wie der Film gemacht wird, sondern es soll eine diskursive Arbeitsweise in die Ästhetik des Filmes fließen. So öffnet sich der Film immer wieder für Fragen: Fragen, die offen bleiben müssen, weil es nicht die eine Antwort geben kann. Der Zuschauer soll angeregt werden, seine Antworten oder vielmehr seine Fragen eigenständig zu formulieren. Es gibt Strecken, in denen mehrsprachig Textpassagen über das Bild gesprochen oder gelesen werden. Alles ist unentschieden, diskutierbar, öffnet den Konsens. Dennoch, ein Kritikpunkt der politisch aktiven Studenten war gerade der, dass diese Filme nicht Filme der Praxis sind, sondern eine neue Praxis des Films darstellen. Für diese Position sind diese Filme zu wenig, sie fordern politisches Handeln. Dieser Standpunkt entspricht der Utopie, Kunst im Leben

³⁶ Althusser 1995, S. 545,546.

³⁷ Brenez et al. 2006, S.122.

aufgehen zu lassen. Utopie, die an keinem Ort eingelöst werden kann. Althusser fasst Brechts Thesen zum Theater folgendermaßen zusammen:

„1. Das Theater existiert. Das ist eine historische und kulturelle Tatsache. [...] 2. Ich (Brecht, E.H.) wollte nicht die althergebrachten Regeln des Theaters abschaffen. D.h. ich wollte nicht das Theater abschaffen. Denn die althergebrachten Regeln bewirken, dass das Theater eben das Theater ist. Diese These ist sehr wichtig. Sie bedeutet, dass das Theater nicht das Leben ist, dass das Theater nicht die Wissenschaft ist, dass das Theater nicht Propaganda oder direkte politische Agitation ist.“³⁸

Die Filme der *Groupe Dziga Vertov* haben ein kleines Zielpublikum, das aber nicht befriedigt werden kann, bzw. es sogar von vornherein ausschließt. Auf einer Amerikareise, die Godard und Gorin im April 1970 gemeinsam unternehmen, um *British Sounds* zu zeigen, stoßen sie unter den Studenten auf Ablehnung und Konfrontation. Bei einer Vorführung werden sie von Studenten, die den Film gar nicht erst gesehen haben, mit Tomaten beworfen.³⁹ Neben der Ablehnung im Publikum – sei es aus politischen Gründen oder wegen der spröden Ästhetik oder des um Intellektualität bemühten, teils mehrsprachigen und schwer verständlichen Inhalts – funktionierte die Enthierarchisierung der Filmproduktion nur in minimalen Ansätzen. Der Auteur Godard verschwand nie ganz in einem Kollektiv, die *Groupe Dziga Vertov* war höchstens ein *Couple Dziga Vertov*, wie es Anne Wiazemsky formulierte⁴⁰. Auch in der Fachliteratur existiert die *Groupe Dziga Vertov* hauptsächlich in Monographien über Jean-Luc Godard.

Dziga Vertov

Let us praise Dziga Vertov

Let us praise Dziga Vertov
for if I had to choose the Ten Best Documentaries
of All Time
i'd call it preposterous

³⁸ Althusser 1995, S. 543.

³⁹ Goodwin/Greil 1972, S. 63,64.

⁴⁰ Pantenburg 2010, S.22.

but if there's ONE to choose:

"A SIXTH OF THE WORLD"

Because this moment of our history, this palingenesis,
this dawn, this birth of our memory,
this first draft of what was due to be our world,
good and bad,

Pautovsky made us think of it
Eisenstein made us dream of it
but only one man made us SEE it
DZIGA VERTOV

KINO GLAZ Film Eye Eye First
Camera Eye But Man's Eye (you SEE what I MEAN)
Camera, machine, montage, eyes, like hounds at Harry's
heels
(O for a Muse of light...)
but the Eye über alles, the Eye leading the pack
seeing-donner à voir
and not only the faces, the gestures, the segments of life
but words also, words suddenly alive
by filling the whole screen, heavy words, real words,
(and the magic of the cyrillic, of course, but who's
complainin'?)
Words coming to a new stage of perception
owing to these large, big BLOCKletters,

words achieving equality with images
ideas achieving equality with facts
art achieving equality with life

How d'you say that in Russian?
DZIGA VERTOV

(Chris Marker, 1967)

Die Bezugspunkte zur Namensgebung *Groupe Dziga Vertov* in Beziehung auf den russischen Filmmacher sind vielfältiger Natur. Zum einen schwingt darin der ganze Kontext der Wiederbelebung und des Neudenkens russischer Denker und Filmmacher der Revolutionsbewegung mit, die die westliche, vor allem studentische Welt erfasst hat. Dziga Vertovs Werk wurde neu gesichtet und erhielt einen Stellenwert neben seinem stärker im kulturellen Gedächtnis behaltenen Zeitgenossen Sergej Eisenstein. So benannte eine Gruppe von jungen, revolutionären Studenten der DFFB (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin) – unter ihnen Harun Farocki und Holger Meins – die Akademie in *Vertov Akademie* um. Holger Meins war der Film bald nicht handlungsmächtig genug, und er setzte in der RAF sein Leben für seine Ideologie ein. Harun Farocki hingegen blieb auf der Seite des filmischen Arbeitens und ist heute ein bedeutender Vertreter des Dokumentar- und Essayfilms, dessen Schaffen im White Cube ebenso verankert ist wie im Kino. Chris Marker, der als Begründer des Essayfilms gilt und mit dessen Filmen eine erste theoretische Annäherung an das Phänomen des Essayfilms stattfand, schrieb 1967 oben wiedergegebenes Gedicht *Let us praise Dziga Vertov*. 1967 – das war nach seinem gemeinsam mit Alain Resnais realisierten Erstlingsfilm *Les Statues meurent aussi* (1950-53), nach *Lettres de Sibérie* (1958) und *La Jetée* (1962), aber noch lange vor dem wohl bekanntesten und neben *La Jetée* in der Literatur am häufigsten behandelten Filmessay *Sans Soleil*, um nur einige Filme zu nennen. 1967 – das war auch das Jahr der Uraufführung des Episodenfilms *Loin du Viêt-Nam*, gedreht von einem Regiekollektiv bestehend aus Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouche und Jean-Luc Godard unter der Gesamtleitung von Chris Marker. Nach einem gescheiterten Versuch Godards 1965, 1966 in Nordvietnam eine Drehgenehmigung zu erlangen, reflektiert Godard seine Position als französischer Filmmacher fern von Vietnam in seiner Episode in dem von Marker zusammengestellten und überarbeiteten Episodenfilm. Godard schaut in den Sucher der großen, das Filmbild füllenden 35 mm-Mitchell-Kamera, hinter deren dem Betrachter zugewandten und das Filmbild einnehmenden Objektiv Godard zum Teil verdeckt wird. Die Episode trägt den bezeichnenden Titel *Camera Eye* nach Dziga Vertovs Filmtitel *Kinoglaz*. Allerdings ist es gerade dieses Kameraauge der großen

amerikanischen Mitchell-Apparatur, die dem westlichen Filmemacher den Zugang zu Nordvietnam verwehrt und ihn so zwingt, aus der Ferne zu kämpfen. Und der Kampf des französischen Filmemachers ist der gegen die amerikanische Kinomaschinerie.⁴¹ Das Kameraauge der Filmessayisten Marker, Godard, Farocki ist eines, das – wie Marker in seiner Hommage an Vertov es beschreibt – etwas sichtbar macht, etwas zu sehen gibt. Und nicht nur Gesichter, Gesten und Segmente des Lebens, sondern auch Wörter, die plötzlich und in Großbuchstaben auftauchen und gleichrangig neben den Bildern stehen. Einige Zeilen von Markers Lobgedicht auf Vertov beschreiben das gleichrangige Nebeneinanderstellen von Wörtern und Bildern und die darin enthaltene Bedeutung:

words achieving equality with images

ideas achieving equality with facts

art achieving equality with life

Das Gleichstellen der Wörter mit Bildern bedeutet das Zulassen zweier völlig unterschiedlicher Rezeptionsweisen und Erkenntnisquellen von Wirklichkeit. Diese Qualitäten Vertovs finden sich als bedeutende Elemente in Essayfilmen wieder. Die Filme sind Filme, die sichtbar machen, was anderswo verborgen bleibt, und darin liegt ihr politisches Moment. Der Kunsthistoriker Max Imdahl prägte die Begriffe des *wiederkehrenden* und des *sehenden Sehens*, wobei das wiederkehrende Sehen über das ikonisch Vertraute geschieht und die Bildelemente über die Ähnlichkeit mit Gesehenem in Begriffe gefasst werden. Das *sehende Sehen* allerdings erfolgt über Linien und Grenzen im Bild, über den Akt des Sehens, der Bezüge und Verschränkungen im Bild wahrnimmt, die nicht in eine sprachliche Übersetzung zu überführen sind.⁴² Dieses *sehende Sehen* ist für den Essayfilm von Bedeutung, wenn es darum geht, das Alltägliche aus der gewohnten Ikonographie zu befreien und neu zu sehen, was immer auch heißt, bewusst zu sehen.

In Paris waren es auch Godard und Gorin, die sich in ihrer Filmarbeit auf Vertov bezogen; in einem gemeinsamen Interview begründen sie diesen Bezug: „We think Dziga Vertov was a real Bolshevik movie maker, while Eisenstein was always a bourgeois movie maker – progressive, but still

⁴¹ Kämper/Tode, 1997, S. 254.

⁴² Braun 1997, S.88.

bourgeois. Dziga Vertov was the only one who clearly stated that the workers of the movie industry were to see the world, and show the world, in the name of the proletarian worldwide revolution – this was their real task.”⁴³ Was Volker Pantenburg über das politische Verständnis der Filme der *Groupe Dziga Vertov* sagt, lässt sich auch auf die Agitationsfilme des jungen Harun Farocki anwenden: „Es handelt sich um politische Bildungsfilme, die ein ganz ausdrückliches Vermittlungsinteresse verfolgen: Sie wollen agitieren und politische Theorie in eine soziale Praxis des Filmemachens umsetzen, die dann wiederum in eine politische Handlung des Zuschauers umschlagen soll.“⁴⁴ Ein wichtiges formales Mittel ist die Montage als das Sichtbarmachen des Schnitts im Gegensatz zu der Montage des klassischen Hollywoodkinos, die versucht, die Schnitte zu kitten, Risse zu verschleiern, um eine Kontinuität herzustellen, in die der Zuschauer versinken kann. Elisabeth Büttner beschreibt diese Betonung auf das, was zwischen den Bildern liegt, anhand Godards Film *Ici et ailleurs*. Der Film unterzieht mit Gorin in Palästina gedrehtes, aber nie montiertes Material einer kritischen Betrachtung. Das ICI ist das intellektuell die Revolution verhandelnde und den revolutionären Kampf als Medienspektakel betrachtende Frankreich, das AILLEURS der tatsächliche Kampf der PLO in Palästina. Das ET liegt dazwischen und bricht das Problem, beide Positionen vereinen zu wollen, von innen auf. Filmisch wird das ET wie folgt umgesetzt (Abb.1 und Abb.2): „In ICI ET AILLEURS schneidet Godard das geschriebene Wort ET als isolierten und herausragenden Wert zwischen die Bilder.“⁴⁵ Büttner bringt dieses UND mit Deleuze in Verbindung, der das UND als „identisch mit Verschiedenartigkeit, Vielfalt und Zerstörung der Identität“ definiert.⁴⁶ Dieses UND zerstört auch die innerfilmische Kontinuität, stellt den Film als Film per se aus. Film ist eine Kaderabfolge, geschnitten und montiert, immer wieder Kader UND Kader UND Kader. Ebenso ist der Ton im Film ein autonomes Phänomen, der

⁴³ Goodwin/Luddy/Wise 1972, S.32.

⁴⁴ Pantenburg 2010, S.17.

Pantenburg untersucht in folgender Publikation das gemeinsame Verständnis von Film als Theorie im Schaffen Godards und Farockis: Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld: [transcript] 2006.

⁴⁵ Büttner 1999, S. 90.

⁴⁶ Büttner bezieht sich hier auf: Gilles Deleuze, *Veränderung, was ist das? Gilles Deleuze und SIX FOIS DEUX*, in: Filmkritik, NR. 242, München, Februar 1977, S-80-87.

geschnitten, montiert, überlagert werden kann. Die Filme Godards behandeln Bild und Ton gleichrangig: „Völliges Unverständnis ernten bei Godard Konzepte der Philosophie, die ein Primat der Aussage über das Sichtbare favorisieren. Hier wird die geistige Nähe von Godard zu Deleuze offenbar, denn beiden steht außer Frage, dass das Denken der Bilder dem Denken der Worte ebenbürtig ist. Beide treten damit aus dem traditionellen Selbstverständnis ihrer Disziplinen, Philosophie und Kinematographie, heraus.“⁴⁷ Diese Praktiken tragen zum V-Effekt Brechts, den Althusser bewusst mit Verschiebungs- anstatt mit Verfremdungseffekt ins Französische übersetzt, bei.⁴⁸ Die Position des Betrachters wird „verschoben“, er ist nicht mehr im Zentrum des Geschehens, sondern sieht das Theater - oder auf das Kino übertragen, den Film - als das, was er ist, nämlich als Film. Durch diese Verschiebung ist ein Reflexionsprozess möglich.

Die Benennung der Gruppe nach Dziga Vertov ist auch aus Vertovs experimenteller Beschäftigung mit Ton zu verstehen, die modernen, revolutionären Musikpraxen und -theorien nahe stand. Vertov studierte in Polen Musik und versucht sich als Student an Lautgedichten, bevor er in der Sowjetunion Medizin studiert. Für seinen ersten Tonfilm *Entuziasm* (1930) entwickelt er eigenständig die darin verwendete Tontechnik. Im „Laboratorium des Gehörs“ experimentiert er mit dem Hören, in seinen Filmen kommt es zur Verkehrung von Auge und Ohr, oder er benutzt Schrift als Klangaufzeichnung. Geräusche des Alltags und der Maschinen werden wie Musik behandelt, Chaplin – Fan des russischen Kinos (vor allem Fan von Eisenstein) nannte Vertov deshalb einen Musiker. Und auch Hans Eisler bemerkte, dass es großartig wäre, wie die Musik gegen das Bild stürme.⁴⁹ Somit war Vertov einer der frühen Tonfilm-pioniere, die den Ton dem Bild gleichwertig verstanden; die Tonspur war nicht bloße Unterlegung der Bilder, und die Bilder waren nicht die bloße Illustration des Textes. Diese Autonomie der beiden Elemente des Filmstreifens – Ton und Bild – ist auch ein entscheidender Standpunkt der

⁴⁷ Büttner 1999, S.92.

⁴⁸ Althusser 1995, S.549.

⁴⁹ <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/vertov/>

Groupe Dziga Vertov. Ton und Bild werden in ihren Filmen „gebaut“⁵⁰ und dialektisch einander gegenüber gestellt.

Die ersten beiden Filme der *Groupe Dziga Vertov* – *British Sounds* und *Pravda* - entstanden vor allem in der Zusammenarbeit Godards mit Jean-Henri Roger. Während der Dreharbeiten zu *Vent d'est* in Italien (1969) beklagt sich Godard darüber, dass sein Kollektiv am Strand verschwindet, und er mit der Arbeit am Film allein zurückblieb. So kam ein Hilferuf an Jean-Pierre Gorin⁵¹, der ab diesem Zeitpunkt fixer und wichtigster Partner im Filmkollektiv ist. Das Arbeiten im Kollektiv, um zu einer Erneuerung des Films beizutragen, war ein wichtiges Anliegen, des Weiteren sollte die neue Praxis des Kinos politisch, aktiv und konkret sein.⁵² James Monaco kennzeichnet die Filme Godards in der *Groupe Dziga Vertov* ab *Vent d'est* als einem rhetorischen Stil zugehörig: „Long periodic sentences, often with parallel structures, leading to questions, then questions about questions, then corollary questions: rhetoric Chinese boxes. Always the primal question hangs overhead: „What is to be done?“ For the essayist Montaigne the question was: „Que sais-je?“ For the essayist Godard the question is: „Que fais-je?“⁵³ Elisabeth Büttner beschreibt die Tendenz, den ideologielastigen Tönen die Bilder unterzuordnen, als Periode im Schaffen Godards: „Die filmischen Bilder, die Godard zwischen 1968 und 1972 aufnimmt, sind darauf abgestellt, die oft analytischen Aussagen der Tonebenen zu ergänzen, akustische Theoreme zu untermauern oder in geschriebenen Sätzen nachzuzeichnen. Das Kino wird mit dem Markenzeichen versehen, nichts als eine *Wandtafel* darzustellen, die die konkrete Analyse zu einer konkreten Situation anzubieten weiß.“⁵⁴

Vent d'est ist ein filmischer Versuch eine neue Praxis eines politischen Films im Kollektiv zu machen, und zugleich ist dieser Versuch selbst der eigentliche Inhalt des Films. In einer Szene sehen wir die Filmcrew in der Sommerwiese

⁵⁰ Vgl. Monaco 1976, S.221. James Monaco weist auf Godards Aufsatz „Montage, mon beau souci“ hin, in dem Godard schreibt, dass es das alte Prinzip sei „to go and fetch images and then try to edit them“. Es wäre aber richtig, „to build images“.

⁵¹ Godard hatte Gorin 1965 kennengelernt, als Gorin Teil einer politischen Gruppe war, die die *Cahiers Marxist-Leninistes* herausgab. Siehe: Monaco 1976, S.217-18.

⁵² Monaco 1976, S. 213.

⁵³ Ebd., S. 231.

⁵⁴ Büttner 1999, S.45.

sitzen, auf der Tonebene begleitet von einer Kakophonie an Stimmen, die von einem *voice over* durchbrochen wird, das durch auf den Film reflektierende Fragen die Metaebene markiert. Hier sehen wir auch die Tonangel im Bild (Abb.3), wodurch ein Teil der Apparatur des Mediums Film im Bild sichtbar wird und so die Produktionsbedingungen selbst thematisiert. Ein weiterer selbstreflexiver Moment wird erzeugt, wenn auf Bildebene Ana Wiazemsky sich in einem Spiegel betrachtet und dabei allein als filmisches Bewegungsbild ihr Spiegelbild sichtbar ist (Abb.4). Auf Tonebene ist zu hören: „L'invention de la photographie. Pour qui? Contre qui?“ Die Dialektik in dieser Frage zieht sich durch alle Filme der *Groupe Dziga Vertov*. Sie bezeichnet das Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis, zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Ton und Bild. Die Schwierigkeit dem Inhalt gerechte Bilder und Töne zu finden wird auch durch ein handgeschriebenes Insert thematisiert, auf dem zu lesen ist: „Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image“ (Abb.5). Andere Passagen werden von monochrom roten oder schwarzen Kadern unterlegt (Abb.6); dann wieder wird die Bildebene übermalt, das Bild in einem Akt des Überzeichnens des Filmstreifens als ungenügend, noch nicht richtig ausgestellt (Abb. 7, Abb. 8).

Der darauf folgende Film *Luttes en Italie*, der Ende 1969 gedreht wurde, beruht auf einem Text von Louis Althusser, den Gorin noch vor dem Erscheinen lesen konnte: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*.⁵⁵ Althusser unterscheidet darin die „repressiven Staatsapparate“ (die Regierung, die Armee, die Polizei, die Gerichte, die Gefängnisse,...) von den „ideologischen Staatsapparaten“ (ISA), die sich aufteilen in religiöse, schulische, familiale, juristische, politische, kulturelle ISA sowie ISA der Interessensvertretungen und der Information: „Alle Staatsapparate funktionieren sowohl durch den Rückgriff auf Repression als auch auf Ideologie, mit dem Unterschied, dass der (repressive) Staatsapparat auf massiv überwiegende Weise durch den Rückgriff auf Repression funktioniert, während die Ideologischen Staatsapparate auf massiv überwiegende Weise durch den Rückgriff auf Ideologie funktionieren.“⁵⁶ In *Luttes en Italie* begleiten wir eine junge, politisch aktive Studentin durch ihren Alltag; im Parcours durch

⁵⁵ MacCabe 1980, S.65.

⁵⁶ Althusser 2010, S. 60-61.

Szenen, die die verschiedenen ISA und den Staatsapparat sichtbar machen. Der Parcours wird dreimal durchlaufen, jedes Mal ändert sich die Sicht und das Verhalten des Mädchens in den bestimmten Situationen. Auch hier wieder die Frage nach dem *image juste*: „It is not a question of opposing truth to ideology but of analyzing particular ideological struggles – the function of any particular system of representations. These systems of representations are not simply a matter of ideas but of particular practices which produce them.“⁵⁷

Die Filme der *Groupe Dziga Vertov* sind analytische, wortlastige Filme. So besteht in *Letter to Jane* (1972) das Bildmaterial hauptsächlich aus einem Pressefoto, das Jane Fonda in Hanoi, Vietnam zeigt. Darüber sprechen Gorin und Godard eine analytische Bildbefragung. Die Drehzeit betrug einen Tag, das Schreiben des Textes, den Godard und Gorin abwechselnd über die Bilder sprachen, zwei Wochen.⁵⁸

III. Poto and Cabengo

Durch die Ton-Bild-Beziehung im Essayfilm werden Sprachen in ihren politischen, kulturellen, ethnischen Bezügen sichtbar. Sprachliche Vielfalt, die sich auch in Hybridformen, Dialekten, Soziolekten, Idiolekten sowie Ausdruck, Gestik und Mimik äußert, wird der herrschenden Sprache entgegengesetzt. Die herrschende Sprache erweist sich als Konstrukt einer universellen, normierten Einheitssprache oder Standardsprache. Die Sprache der Medien, des klassischen Hollywoodfilms sowie die Sprache der Institutionen sind solche Sprachkonstrukte.

Poto und Cabengo ist eine filmische Reise zu und mit den sechsjährigen Zwillingen Grace und Ginny (Virginia) Kennedy (Abb.14), die laut Sensationsmeldung der Medien eine eigene Sprache erfunden haben. In Wirklichkeit sprechen die Zwillinge ein Sprachgemisch aus Englisch und Deutsch, ausgelöst durch das Sprachwirrwarr, das im Elternhaus gesprochen

⁵⁷ MacCabe 1980, S.65.

⁵⁸ Monaco 1976, S.220.

wird. Die Mutter Christine stammt aus Deutschland, wo sie ihren zukünftigen Mann, den Luftwaffensoldaten Tom Kennedy kennengelernt hat. Auch die deutsche Großmutter, die nur einige Brocken schlechtes, falsch ausgesprochenes Schulenglisch spricht (Oxford English, wie sie meint), lebt im Haushalt. Die Mädchen wuchsen isoliert von außerhalb der Familie stehenden Kontakten auf, weil den Kennedys bei der Geburt gesagt wurde, die Kinder seien „retarded“, und eine Behinderung könne nicht ausgeschlossen werden. Die Familie lebt von der Wohlfahrt. Durch die öffentliche Aufmerksamkeit nach Medienberichten über die Zwillinge und Anfragen der BBC zu Filmrechten erhofft sich die Familie den sozialen Aufstieg. In der filmischen Reise Gorins zur und mit der Familie sind einige dialektische Paare auszumachen: das Hybride und das Reine, Ordnung/Disziplin und Unordnung/Disziplinlosigkeit, Norm und Abweichung, sowie (amerikanischer) Traum und Realität.

1. Die Katzenjammerkids und die Käsknife

Das hybride Sprachnest der Familie Kennedy

Poto and Cabengo beginnt mit gesprochener Sprache aus dem Off und schwarzem Bild. Eine männliche Stimme spricht in mit französischem Akzent gefärbtem Englisch folgenden Satz: „Du bist und bleibst immer nur ein Ausländer in jeder anderen als in deiner Muttersprache. Ich wollte, ich könnte Ihnen die Comicstrips zeigen in den Tageszeitungen Amerikas während der großen Einwanderungswelle: die Katzenjammerkids zum Beispiel, Hans und Fritz, wie sie abhauen mit der englischen Sprache unterm Arm.“ Es ist die Stimme Jean-Pierre Gorins. Er etabliert sich als Erzähler, stellt sofort einen Bezug zum Publikum her und legt das Medium Film offen, wenn er sagt: „Ich wollte, ich könnte Ihnen die Comicstrips zeigen[...]“. Und er thematisiert Muttersprache, Herkunft und Migration und damit auch seine Position als Franzose in Amerika gleich im Vorspann des Films. Daraufhin sehen wir auf der Bildebene ein Katzenjammerkids-Kartoon und hören auf der Tonebene den vorgelesenen Inhalt der Sprechblasen (Abb. 15). Gorin zeigt uns nicht die

Comicstrips, sondern ihr filmisches Bild. Wenn er also zuvor sagt „ich wollte, ich könnte Ihnen die Comicstrips zeigen...“, so legt er die mediale Vermittlung offen, weil bewusst wird, dass dieser Akt des Zeigens nur mittelbar über das Medium Film passieren kann.

Die Katzenjammerkids sind mit zwei Sprachen konfrontiert: mit ihrer deutschen Muttersprache und mit Amerikanisch, der Sprache des Landes, in das sie einwandern. Die eine Sprache wird im sehr kleinen Kreis der Familie gesprochen, die andere Sprache auf dem großen Gebiet des neuen Vaterlandes. Rudolph Dirks, der Erfinder des Comics *The Katzenjammer Kids* wanderte 1884 als Siebenjähriger vom kleinen Ort Heide in Deutschland in die USA aus. Angeblich sprach seine Familie „Denglisch“, ein Kauderwelsch aus Deutsch und Englisch.⁵⁹ Für Rudolph Dirks wurde der amerikanische Traum wahr. Er wurde vom Medienmogul William Randolph Hearst bei The New York Journal als Comiczeichner angestellt. Die Emigranten leben in zwei Sprachwelten, der neuen Sprache des Vaterlandes und der vertrauten Muttersprache. Je länger sie jedoch in Amerika sind, desto weiter entfernen sie sich von der Muttersprache, und auch in der Vatersprache werden sie nie ganz ankommen. Kleiner noch als diese Sprachinseln in Einwanderer-Communities ist jene der Zwillinge Poto and Cabengo. Sie sprechen eine Sprache, die den kleinsten notwendigen Nenner an Beherrschern einer Sprache zur Kommunikation ausmacht: zwei. Gorin über den Ausnahmefall der Zwillinge aus dem Off: „Du bist und bleibst immer Ausländer in jeder anderen als in deiner Sprache, aber diese beiden waren Ausländer in ihrer eigenen Sprache und das machte ihre Faszination aus.“ Herkunft, Migration und Muttersprache sind Themen aller drei Filme und werden von einem Filmemacher vorgetragen, der selbst sein Land verlassen hat, um in seinem neu gewählten Vaterland innerhalb eines anderen Sprach- und Kulturraums zu arbeiten. So gibt es auch hier die dem Essayfilm eigene Doppelbewegung: einmal von der eigenen, subjektiven (Sprach-) Situation ausgehend auf ähnliche (Sprach-) Situationen zu blicken und von dort wieder zurück auf das Selbst. Es ist eine reflektorische Bewegung, bei der jede Schleife ein verändertes Bild des Selbst und des Anderen bringt. Oder mit

⁵⁹ <http://einestages.spiegel.de/s/tb/25082/rudolph-dirks-erfinder-der-sprechblase.html>

Diedrich Diederichsen: „Die bloße Wiederholung des Loops ist eben nicht der enttäuschende, weil zu seinem eigenen Anfang zurückführende Prozess. Es ist dasselbe, mindestens zweimal von mir erlebt. Es ist objektiv dasselbe, daher eine Möglichkeit, die Veränderung meiner erfahrenden Subjektivität zu beobachten, eine Erfahrung zweiter Ordnung zu machen, die sich nicht auf die Linearität von Weg und Wachstum beschränkt.“⁶⁰

Gorin erklärte in einem Interview, dass die Verwendung seiner Stimme als Erzählerstimme als Referenz an den Film noir gedacht sei, genauer noch als eine Anlehnung an einen Typen, der bei seinen Nachforschungen über das Verbrechen zwar bald auf die Auflösung stößt, wobei aber der Lösungsprozess aber ein weit schwieriger zu lösendes moralisches Debakel aufwirft: „Il ya une voix, qui est la mienne et qui est une voix „noire“, comme dans les histoires de détectives. Dans les cas de jumelles c'était à l'évidence une voix modelée sur le brave Chandler. La voix d'un gars qui a une enquête à faire et qui s'aperçoit rapidement que le mystère du crime est vite élucidé mais que le processus d'élucidation le conforme à un problème éthique moins facile à résoudre.“⁶¹ Der Film trägt so Elemente einer Detektivgeschichte in sich, aber auch Elemente des literarischen Essays, der durch die subjektive Perspektive des Schreibenden gekennzeichnet ist. Dadurch, dass Gorin mitunter auch im Bild zu sehen ist, wird die gemäß Chion akusmatische Erzählerstimme aus dem Off im diegetischen Raum verankert, wodurch keine mythische Personifizierung durch Unkenntnis der Quelle des Tons gegeben ist. Jedoch ist die Quelle des Erzählers zumeist nicht sichtbar, wodurch der Erzähler einerseits die Position dessen einnimmt, der augenscheinlich (wir sehen ihn zuweilen im Bild) bei den geschilderten Ereignissen anwesend war und diese somit bezeugen kann, andererseits aber als Stimme aus dem Off aus einer zeitlichen Distanz berichtet, die auch eine reflektorische Distanz zum Erlebten eröffnet. Der Wechsel zwischen unmittelbarem, subjektivem Erleben und reflektiertem, objektiviertem Erzählen korrespondiert mit dem scheinbaren Paradox des Essays, das Subjektives mit Objektivem verbindet. Die Position des essayistischen Fragestellers und Flaneurs verändert die dokumentarische Scheinobjektivität: „Gorin entzieht sich dabei jenen beiden

⁶⁰ Diederichsen 2008, S.34,35.

⁶¹ Fargier 1986, S. 38.

Ansätzen, derer sich der Dokumentarfilm gerne bedient – der neutralen Reportage und der göttlichen Allwissenheit: Vielmehr bringt er sich als offenkundig unbedarfter Fragesteller, als eine Art Philip Marlowe, selbst in die Geschichte ein.⁶² Der filmische Einsatz seines Bildes mit diegetischen Ton abwechselnd mit der Verwendung seiner Stimme als Off-Erzähler kann als bewusstes Spiel mit Nähe und Distanz, Sprung zwischen Subjekt und Objekt verstanden werden. Chion bezeichnet die scheinbar allwissende Stimme aus dem Off als akusmatisch. Diese körperlose Stimme aus dem Off, die Bilder auf eine allwissende, scheinbare Wahrheiten oktroyierende Weise dokumentiert, ist aus Dokumentationen bekannt. Hier wird diese Stimme aber plötzlich als einem Körper zugehörig sichtbar. Zudem wird die Allwissenheit durch das Fragen stellende Subjekt weiter dekonstruiert. Gorin äußerte sich in einem Interview im Zusammenhang mit dem von ihm und Godard gedrehten Filmmaterial in Palästina zu diesem Thema. Das Schneiden des in Palästina gedrehten Materials bereitete Godard und Gorin Schwierigkeiten, weshalb sie beschlossen einen Film über diese Schwierigkeiten zu machen. Es sei eine Möglichkeit den Film zu beenden, indem der Film die Unmöglichkeit des Fertigstellens dieses Films selbst referiert. Gorin dazu im Interview mit Christian Braad Thompson: „The problem, again, is not to do a Marxist film on history, but to do an historical film in a Marxist way. It's obvious that we completely refuse the easy prestige of the reportage movie. We don't make film where we can put a voice-over that would be God's voice capturing all the aspects of moving reality. We want to do something far more complex, which will produce a new kind of aesthetic and political approach to the problem.“⁶³ Zu Poto and Cabengo sagt Gorin: „It's very much an editor's film, and in that respect a war machine against the classical pathos of documentary filmmaking! It's not an accident that I chose to work with Les Blank on the film. It's precisely because I knew that as a very traditional documentary filmmaker he would give me a type of material I would have to fight against. [...] What makes a movie *move* is not the sheer accumulation of physical motion on the screen, it's the intelligence behind it. And in documentaries, this intelligence is by necessity – in its attempt to decipher reality, to frame it, or reframe it –

⁶² Ulman 2004, S.188.

⁶³ Braad Thomsen 1974, S.19.

fictional. I don't like the word "documentary", which tends to position reality in a static relationship to the filmmaker. I like the word "investigation" because it stresses the effort of the filmmaker, the struggle with a reality that one experiences as problematic."⁶⁴

Die Struktur des Essayfilms könnte als unhierarchisch, rhizomatisch beschrieben werden: die einzelnen Szenen sind gleichrangig und können vom Zuschauer unterschiedlich miteinander verbunden werden. Gleich den Bildern und Tönen, die bei einer Bahnfahrt durch die Sinne rezipiert werden, sind auch die filmischen Bilder und Töne des Essayfilms unhierarchisch, gleichrangig aneinandergestellt. Es gibt eine Linearität des Filmstreifens (analog zu der Metapher der Bahnfahrt), auf welchem aber - anders als bei einer Bahnfahrt – durch die Montage nicht zwingend chronologische und räumlich lineare Ordnung herrschen muss. Gorin bewegt sich in seiner Reise zu und mit den Zwillingmädchen in Zeit und Raum hin und her.

2. Signifikant und Signifikat im Labor

So stehen als erste Szene vor dem Titel die Katzenjammerkids mit ihrer hybriden Sprache und nehmen damit eine Antwort auf eine wenig später gestellte Frage vorweg. Nach der Szene mit den Katzenjammerkids folgt der Filmtitel in gelben Buchstaben auf Schwarz: *Poto and Cabengo* (Abb. 17), die Namen mit denen sich die Zwillingmädchen Grace und Ginny gerne anreden. Danach, etwas länger als zwei Minuten, die Stimmen der Zwillinge, aufgenommen im August 1977 im Kinderkrankenhaus von San Diego, wie wir aus einem Insert erfahren (Abb. 16). Über zwei Minuten hören wir den inhaltlich unverständlichen Dialog der Zwillinge, während Schwarzfilm läuft, unterbrochen von Schriftinserts, die wiederum gelb auf schwarz von links nach rechts durchs Bild laufen: „Was reden sie?“

Gorin setzt auf Bild- und Tonebene radikale, formale Mittel ein, die diametral zur filmischen Sprache Hollywoods stehen. Zwei Minuten lang kein indexikalisch filmisches Bild, sondern Schwarzbild mit gelber Schrift, richtet

⁶⁴ Tillman 1988, Online Zugriff: <http://bombsite.com/issues/23/articles/1056>

die Aufmerksamkeit des Zuschauers⁶⁵ auf die Tonebene. Somit wird sie von ihrer klassischen, das Bild unterlegenden Funktion befreit. Auf die per Schriftinsert gestellte Frage „Was reden sie?“ (Abb. 18) folgen vorgelesene Zeitungsmeldungen vor schwarzem Bild, das von teils statischen, teils bewegten, gelben Schriftinserts unterbrochen wird. Die Schriftinserts sind Zitate aus den vorgelesenen Zeitungsartikeln, die den Verlauf der Geschichte der Mädchen und ihre mediale Spiegelung nachzeichnen (Abb. 19). Schon zu Beginn des Filmes enthüllt Gorin somit das, was die Medien an den Zwillingen interessiert – die Sensation einer vermeintlich eigenen, erfundenen Sprache – und das nachlassende Interesse bis zum Verschwinden aus den Medien, als sich die Sensation als Fehlurteil entpuppt. Was aber reden sie? Noch einmal hören wir die ungefähr zweiminütige Sequenz, aufgenommen im Kinderkrankenhaus, doch diesmal mit dem dazugehörigen Bildmaterial (Abb. 21-24). Die Sprache der Zwillinge auf dieser Laboraufzeichnung bleibt für den Empfänger frei von Bedeutung, wie beim Hören einer fremden Sprache treten die Laute, das Material, das Phänomen Sprache in den Vordergrund, weil das mit der Sprache bezeichnete, der Inhalt nicht verstanden werden kann. Durch das erstmalige Hören der Zwillinge vor Schwarzfilm ist das Gesagte entkontextualisiert. Es gibt keine Bezugspunkte zum Sprachlichen, wodurch der Rezipient auf das Sprachliche selbst zurückgeworfen wird.

Es gibt das Phänomen, dass ein Fehler, ein Mangel oder eine Leerstelle etwas aufdeckt, was ansonsten verborgen geblieben wäre. In der negativen Lücke liegt ein positiver Erkenntnisgewinn. So geben auch Sprachstörungen Aufschluss über Funktionsweisen und Charakteristika von Sprache. Aber nicht nur über die Sprache selbst, sondern über soziale, kulturelle, politische Strukturen, in denen sie eingebettet ist und funktioniert oder eben nicht richtig funktioniert. Die unverständliche Sprache der Zwillinge bringt das Phänomen Sprache gegenüber der Bedeutung in den Vordergrund. Der Körper als

⁶⁵ Schon allein die Tatsache, dass in der Theorie des Kinos immerzu vom Zuschauer die Rede ist, enthüllt das Primat des visuellen Bildes und wird als Begriff sodann problematisch, wenn über die autonom gewordene Tonspur des modernen Kinos nachgedacht wird. Der Zuschauer ist schon immer auch Zuhörer. Das Kino spricht seit seiner Entstehung sowohl die auditive als auch die visuelle Wahrnehmung an. Man denke nur an die Filmerzähler und die Musikbegleitung der Stummfilmzeit. Mit dem 3-D Kino oder Versuchen wie dem Geruchskino werden verstärkt die Nahsinne angesprochen und theoretisiert, die auf immanenter Ebene schon immer im Film angesprochen waren.

Medium der Sprache wird bewusst. Der Laut, die Mimik und Gestik drängt sich gegenüber dem Signifikat in den Vordergrund. Das Phänomen tritt vor die Bedeutung, wie Thomas Trummer in seinem Aufsatz *Als Medium und im Medium. Zur Phänomenologie der menschlichen Stimme* es formuliert: „In allen Erscheinungsformen des körpereigenen Ausdrucks sind wir imstande, die Bedeutung von dem Phänomen zu trennen, jedoch bezeichnenderweise nicht restlos. [...] Am besten einsichtig wird uns die reine körperliche Dimension, wenn wir das Gesagte nicht verstehen, d.h. uns die semantische Bedeutung versagt bleibt, etwa, wenn wir eine fremde oder uns unverständliche Sprache hören, Gesten sehen, die wir nicht im Sinne einer nachvollziehbaren Mitteilung interpretieren können.“⁶⁶

Es gibt eine Szene im Sprachlabor, bei der die Zwillinge hintereinander aufgefordert werden, Spielzeuggegenstände aus einem Kübel zu ziehen und sie zu benennen. So ziehen sie nacheinander eine Tasse, einen Kamm und schließlich einen Hammer hervor. Sie vollführen mit den Gegenständen unaufgefordert, also automatisch die dazugehörige, für den Gegenstand typische Bewegung der Verwendung: Giny führt die Tasse zum Mund und tut so, als trinke sie daraus (Abb. 23, 24). Gracy fährt sich mit dem Kamm durch die Haare. Sie können beide Gegenstände benennen, aber als Giny den Hammer herauszieht, hämmert sie damit zwar auf den Tisch, kann aber den Gegenstand nicht benennen. Auch Gracy vollführt diese Bewegung, kann aber das dazugehörige Wort ebenso nicht finden. Hier findet sichtbar und hörbar eine Darstellung der Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant, zwischen Lautbild und Vorstellung, statt. Für die Strukturalisten ist diese Vorstellung des Zeichens weder auf das einzelne Sprechersubjekt, noch auf den bezeichneten Gegenstand zurückzuführen, sondern auf eine eigenständige Bedeutung, die sich aus der Differenz zu anderen Zeichen generiert.⁶⁷ Georg W. Bertram spricht in seiner Einführung in die Sprachphilosophie hinsichtlich der phänomenologisch-strukturalistisch geprägten Richtung Derridas Bezug auf Heidegger an: „Derridas These von der umfassenden Struktur des Bedeutsamen lässt sich im Anschluss an Heidegger verstehen. Heidegger hat ja argumentiert, dass der Begriff der

⁶⁶ Trummer 2004, S.16.

⁶⁷ Bertram 2011, S. 181.

Bedeutung von den Beziehungen zwischen Zeug her entwickelt werden muss. Bedeutung hat demnach ein Hammer durch seine unterschiedlichen Beziehungen zu den Gegenständen wie Nägeln, Hölzern und anderem mehr. (...) Es gilt primär festzuhalten, dass die Differenzen von Gegenständen und Differenzen von sprachlichen Ausdrücken – um es mit Heidegger zu sagen – gleichursprünglich sind. Sie hängen so zusammen, dass nicht das eine das andere gliedert, sondern beide in einer allgemeinen Gliederungsbewegung miteinander verbunden sind.“⁶⁸ Erst als das Bild zu den im Krankenhaus aufgenommenen Aufzeichnungen stößt, können wir durch den Kontext wie auch über Mimik und Gestik eine Vorstellung davon erlangen, wovon das Gespräch der Zwillinge handelt: vom Kochen.

Eine später folgende Szene bei einem Abendessen mit der Familie bringt alle Stimmen, von denen die Zwillinge zumeist umgeben sind, zusammen. Mutter, Großmutter und Vater wechseln von Deutsch auf Englisch, auch innerhalb zusammengesetzter Wörter (Abb. 25, 26). Die Kamera zeigt zumeist die Zwillinge in einer halbnahen Einstellung, während die Mutter mehrmals im Hintergrund durch das Bild geht, um etwas aus der Küche zu holen. Das Bild wird eingefroren, wenn auf der Tonebene ein Wort oder eine Phrase wiederholt wird, um die gemischte Verwendung von deutscher und englischer Sprache zu zeigen. So heißt es da „peach mit Schlagobers“ oder der Vater sagt auf die Auskunft der Mutter, es gebe „mixed salad“ das deutsche Wort „gemischt“. So gemischt wie die Sprache ist als symbolisches Äquivalent auch der servierte Salat, in dem sich neben Tomaten, Reis und Kartoffeln auch Ananasstücke finden. Die Zwillingenmädchen lauschen aufmerksam den Worten und wiederholen Wörter, die sie aufschnappen. Dann gibt es Verwirrung über die verschiedenen Messer, und eines der Mädchen fragt bei der Mutter nach. Der Dialog, in dem es neben dem aus zwei Sprachen zusammengesetzten Wort „Käsknife“ auch noch zu einem Missverständnis kommt⁶⁹, wird filmisch hervorgehoben. Hier wird die Szene mit dem Dialog, die wir zuerst wie in einem klassischen dokumentarischen Film in Bild und

⁶⁸ Ebd. S. 188.

⁶⁹ Das Missverständnis liegt darin, dass Ginny das richtige Messer als Käsemesser bezeichnet und Christine denkt, sie meine das Fleischmesser.

dazugehörigem Ton rezipieren, noch einmal wiedergegeben. Diese Wiederholung der Szene findet aber nur auf der Tonspur statt, auf Bildebene sehen wir die transkribierte Unterhaltung auf schwarzem Hintergrund.

Tom: ...and a Käse Knife?

Ginny: Käse Knife?

G: What' s a Käse Knife for?

G: Is that Käse Knife?

Christine: What?

G: That one.

C: No, that' s not a steak knife. What you've got is a steak knife.

G: Why I got steak knife?

C: Because what you're eating is a Schnitzel and that's something like a steak. You' re using a sharp knife with it.

3. Ordnung als Sublimierung eines Traums

„Why is it so hard to make it in America“

Why is it so hard

To make it in America

I try so hard

To make it in America

(Songtext von Charles Bradley)

Während sprachliche Unordnung herrscht, legt Familie Kennedy Wert auf Ordnung. Das Käsemesser für den Käse, das Steakmesser fürs Steak oder Schnitzel. Vor dem Essen wird gebetet und dem Herrn gedankt. Die Großmutter spricht von Ginny als Schlampe, weil sie alles herumliegen lässt und vom unterschiedlichen Ordnungsbewusstsein der beiden Kinder.

Eine Szene zeigt die Großmutter am Strand, wohin Gorin sie und die Zwillingmädchen zu einem Ausflug in sein Strandhaus mitgenommen hat. Die Großmutter hat Algen oder Seegras aus dem Meer gefischt und hält es in den Händen (Abb. 27). Sie streicht durch das vielfach ineinander verwirrte Grün und scheint es zu kämmen und so ordnen zu wollen. Seegräser bilden unter dem Meeresgrund Rhizome, an denen sie verankert sind. Selbst wenn

es kein Seegras ist, sondern eine Alge, die die Großmutter hier in den Händen hält, steht das Bild für den Versuch etwas Verflochtenes, nicht hierarchisch Organisiertes, Rhizomatisches nach gewohnten, hierarchischen Prinzipien zu ordnen. Es gibt ein weiteres prägnantes Bild für eine mehrfache Überlagerung: der vierfache Autobahnknotenpunkt (Abb. 28), den wir sehen, als die Kamera Tom Kennedy bei einer Autofahrt begleitet und er vom Immobiliengeschäft erzählt. Er träumt von hohen Maklerprovisionen, um seiner Familie den Traum von einem neuen Zuhause erfüllen zu können.

Der Traum vom sozialen Aufstieg, größeren Haus und geordneten Leben spiegelt sich in der Einrichtung und den Erzählungen wider. Etwa im falschen Kamin (Abb. 29) oder wenn Christine sagt, für amerikanische Männer kämen Job und Familie zuerst, das wäre genau das, was sie wolle. Christine hat bestimmte Vorstellungen, die Tom finanziell nicht erfüllen kann. Der Film bezieht den sozialen Stand der Familie ein, zeigt die Lebensumstände und Träume der Familie. Von der medialen Aufmerksamkeit erwartet sich die Familie einen Gewinn. Tom macht eine Ausbildung zum Immobilienmakler. Eine Szene, die Tom und Christine auf dem Bett in ihrem Schlafzimmer bei einem simulierten Immobilienverkauf-Übungsgespräch zeigt (Abb. 30), legt die Wunschvorstellungen Christine Kennedys offen. Sie wolle ein großes Haus, für sieben Kinder müsse es mindestens fünf Schlafzimmer geben und „Price is no problem and it has to have a swimming pool“. Auch eine große Küche, ein Schrankzimmer und eine Badewanne im Elternschlafzimmer dürften nicht fehlen. Zuletzt fragt Christine den fiktiven Makler, in ihren sozialen Stand und ihre reale Position zurückfallend: „Have you tested all the plumblings? Because I don't want to move in and end up with a stuffed up toilet“.

Am Ende des Films besucht Gorin die Familie an ihrem neuen Wohnort. Wir sehen Bilder eines neu angelegten Vorortes und das Haus der Kennedys, in deren Garage zwei Autos stehen, eines davon ist ein Cadillac (Abb. 31). Über die Stimme Gorins aus dem Off erfahren wir, dass sich die Familie den gebrauchten Cadillac mit dem Geld für den Film gekauft hat. Gorin kommentiert: „und ich erinnere mich, wie mein europäisches Wertesystem erschüttert wurde durch die Erkenntnis, dass Cadillacs jetzt die Autos in den Ghettos sind, ob weiß oder schwarz.“

Tom hat schon monatelang kein Haus verkauft, aber Christine erhofft sich Geld durch eine Filmanfrage, deren 90tägige Entscheidungsfrist beinahe abgelaufen ist. Die Auskunft, die die Familie über ihre finanzielle Situation gibt und das niedergeschlagene Gesicht Tom Kennedys sind verknüpft mit Bildern, die das Streben nach Ordnung, Sauberkeit und Wohlstand suggerieren. Statussymbole nehmen einen wichtigen Platz ein. War es in der alten Wohnung der wie bemalter Pappkarton aussehende Kamin samt falschem Feuer, der als Platzhalter für das echte Symbol des Wohlstands stand, so sind es in dem neuen Zuhause der Cadillac, der Fernseher und die Bar (Abb. 32), die den Traum vom Wohlstand ausweisen.

Christine bemüht sich, die Familie geschlossen zu halten und für Ordnung und Kontrolle zu sorgen. Die Großmutter (Abb. 42) steht für das deutsche Erbe der Zwillinge. Gorin zeigt Fotoportraits deutscher Frauen von August Sander aus den späten Zwanziger und frühen Dreißiger Jahren (Abb. 33, 34). Aus dem Off hören wir Gorin zu den Gesichtern sprechen: „Es hatte zu tun mit Strenge, Haltung, Zwang, Autorität, Disziplin, Distanz, Respekt und Stolz.“ Sander versuchte in dem Buch *Antlitz der Zeit* ein physiognomisches Zeitbild des deutschen Menschen zu geben. Er ordnete die Fotografien in sieben Gruppen, von denen eine Portraits von Frauen versammelte und die in dem Gedanken entstanden, Klassen- und Standeszugehörigkeiten widerspiegeln zu können.⁷⁰ Das Verwenden von Fotografien im Film bringt das Element des Dokumentarischen ins Spiel und hält den Film an und verweist auf den Stummfilm mit seinem Gewicht auf der Großaufnahme des Gesichts. Immer wieder sehen wir im Film Großaufnahmen der Gesichter von Christine, Tom und den Zwillingen. Béla Balász sagt zur Großaufnahme im Film: „wenn sich in der Großaufnahme ein Gesicht auf die ganze Bildfläche ausbreitet, wird für Minuten das Gesicht „das Ganze“, in dem das Drama enthalten ist“⁷¹. Und weiter: „Der Gesichtsausdruck ist überhaupt polyphoner als die Sprache. Das Nacheinander der Worte ist wie das Nacheinander der Töne einer Melodie. Doch in einem Gesicht können die verschiedensten Dinge **gleichzeitig** erscheinen wie in einem Akkord, und das Verhältnis dieser Züge zueinander

⁷⁰ Stiegler/Thürlemann 2011, S.185

⁷¹ Balász 2001, S.49.

ergibt die reichhaltigsten Harmonien und Modulationen.“⁷² Das Gesicht in Großaufnahme ist ein filmisches Mittel, das es erlaubt, mehrere Aspekte einer Geschichte synchron darzustellen, ohne die Sprache zu benutzen. Gorin legt jedoch Worte über die Gesichter der deutschen Frauen, mit diesen Worten im Kopf betrachtet der Zuschauer die Gesichter der Mutter und Großmutter und auch der Kinder und Tom. Die Kinder mit ihrem Grimassieren und ihrer bewegten, flüchtigen Mimik entziehen sich der Ordnung und Strenge, und Toms niedergeschlagener, bedrückter Gesichtsausdruck zeigt sein Unterwerfen unter die weiblich geprägte Familienordnung an.

Die Ordnung, die Christine und ihre Mutter der Familie auferlegen, beeinflusst das Heranwachsen der Zwillinge. Erwin Ringel schreibt über die dritte Phase des Spracherwerbs (dauert bis zum Ende des zweiten Lebensjahres), in der der Übergang von der Sprache zur Stimme stattfindet: „Untersuchungen an der Psychosomatischen Ambulanz haben gezeigt, dass diese Phase dort am meisten behindert ist, wo Tendenzen zu übertriebener Sauberkeit, Pedanterie, Gehorsam und besonderer Leistungsdruck herrschen, und dass sie durch Ungezwungenheit, Spiellust und Musikalität am meisten gefördert wird.“⁷³

Im Gegensatz zur familiären Geschlossenheit und Disziplin durch die Eltern, vor allem durch Christine, stehen die Bewegungen der Zwillingenmädchen. Gorin vergleicht Christine mit der Mutter im Katzenjammerkids-Cartoon. In einer Szene sagt Christine, es sei „a little bit of nerve reeking mit zwei Dingelings that are pretty much alive“, und Gorin zeigt später einen Ausschnitt aus einem Katzenjammerkids-Cartoon, in dem die Mutter sagt: „I got to see der nerf [!] doctor!“ (Abb. 35, 36). Die Zwillinge lassen sich mit den Katzenjammer-Kids Hans und Fritz zusammendenken - zumindest was ihre aufwirbelnde Energie und ihr chaotisches Potential betrifft. Scott Bukatman sieht in Comics wie den Katzenjammerkids „little utopias of disorder“: „Rudolph Dirks developed a host of techniques to map the results of the Katzenjammer kids' endless pranks, diagramming, in effect, the breakdown of the social order. Hans and Fritz were locked in a vaudevillian battle of wills

⁷² Ebd. S.45.

⁷³ Ringel 1984, Broschüre ohne Seitenangabe.

with the Captain and the Inspector, an official of the school system (these are names redolent of arbitrary authority).“⁷⁴

Die Zwillinge Poto and Cabengo haben mit ihrer Motorik, Mimik, Gestik und Sprache keinen Platz in der sozialen Ordnung. Institutionen wie das Krankenhaus, das Sprachlabor und die Schule und ihre Angestellten wirken auf die Kinder ein, um sie in die Norm zu integrieren. *Poto and Cabengo* kam 1979 heraus. Die Aufnahmen der Kinder im Sprachlabor wurden 1977 gemacht. In den 70er Jahren war sprachliche Deprivation, also ein Mangel an sprachlicher Simulation bis zur vollständigen Isolation von sprachlichen Reizen, ein Thema, mit dem sich nicht nur Sprachwissenschaftler, Psychologen und Soziologen beschäftigen. Durch das Auffinden von Genie, einem so genannten Wolfskind, 1970 in Los Angeles, wurde sprachliche Deprivation und Isolation zu einem öffentlichen Thema. Unter Wissenschaftlern gab es zwei einander gegenüberstehende Positionen, die mit diesem Phänomen zusammenhingen. Noam Chomsky vertrat die These „We have language by nature not nurture“, Eric Lenneberg sprach von einer „critical period“ im Verlauf der Aneignung von Sprache. Das Phänomen des „Homo ferus“, wie Carl von Linné das wilde Kind systematisierte, beschäftigte nicht nur Wissenschaftler, sondern Schriftsteller, Künstler und Filmemacher.⁷⁵ Truffaut verfilmte 1970 unter dem Titel *The Wild Child* das Leben Victor von Aveyrons, eines Wolfsjungen, der 1800 aus den Wäldern Frankreichs in die Fänge der Wissenschaft gelangte. Die Wissenschaftler um das wilde Kind Genie wurden teils stark angegriffen, weil sie in das Leben des Kindes einwirkten, um ihre Untersuchungen anzustellen, das Kind aber, als es keine Fortschritte mehr machte und für die Wissenschaftler uninteressant wurde, „entsorgt“ wurde. Ein ähnliches Phänomen, aber von weit weniger drastischem Ausmaß als es für Genie der Fall war, ist in *Poto and Cabengo* angesprochen. Gorin zeigt im Film den Kontrast der Zeitungsmeldungen mit der tatsächlichen Situation, und er verknüpft die Zeitungsmeldungen mit den Hoffnungen, die Tom und Christine Kennedy in diese Meldungen legen. Eine

⁷⁴ Bukatman 2011, S.14.

⁷⁵ Generell ist in den 70er Jahren eine neue Sichtweise auf „abnorme“ Phänomene wie Schizophrenie mit einer einhergehenden Neubewertung zu beobachten. Man denke etwa an Ronald D. Laings „Das geteilte Selbst“. Auch Deleuze und Guattari machen die Schizophrenie zu einem wichtigen Begriff in ihrem gemeinsamen, zweibändigen Werk *Kapitalismus und Schizophrenie: Anti-Oedipus* und *Tausend Plateaus*.

Szene zeigt Tom, wie er die in einem Album gesammelten und fein säuberlich eingeklebten Zeitungsmeldungen stolz präsentiert. Ein anderer Aspekt sind die Interviews mit Sprachwissenschaftlern, die die Sprache der Zwillinge untersuchen. Die Zwillinge sollen wieder in der Norm funktionieren, hören wir eine Sprachwissenschaftlerin sagen. Die Institutionen funktionieren als Korrektiv.

4. Bezüge zum Denken von Deleuze und Guattari

Der Befehl

Wie sehr sich die Zwillinge dem Korrektiv und dem Zwang entziehen, zeigt eine Szene, in der die Zwillinge auf Befehl Gorins Zwiebel hacken sollen. Zum einen impliziert der Befehl ein Todesurteil und bedeutet Stillstand, wie Deleuze und Guattari nach Canettis Kapiteln *Der Befehl* und *Die Verwandlung in Masse und Macht* darlegen. Zum anderen ist der Befehl „so etwas wie ein Alarmruf oder eine Fluchtmeldung“⁷⁶. Dieser Fluchtbewegung gilt es zu verwandeln: „Beim Befehl muss das Leben auf die Antwort des Todes antworten, und zwar nicht mehr indem es flüchtet, sondern indem es bewirkt, dass die Flucht agiert und schöpferisch wird. Unter den Befehlen gibt es Parolen, Passwörter, Wörter, die so etwas wie Übergänge, Komponenten des Übergangs sind, während Befehle Stillstände, stratifizierte und organisierte Komponenten markieren. Dieselbe Sache, dasselbe Wort, hat zweifellos Doppelnatur: man muß eine der anderen entziehen – Komponenten der Ordnung in Komponenten des Übergangs verwandeln.“⁷⁷

Unterwirft man sich der gängigen Ordnung, so pariert man den Befehl. Das wäre die Welt von Christina und Tom Kennedy. Die Zwillinge hingegen ergreifen die Flucht. Sie ignorieren den Befehl. Die Flucht ist jene Reaktion des Tieres, das von einem mächtigeren Tier als Beute angesehen und gejagt wird. Deleuze und Guattari sprechen von einer Möglichkeit, die weder die der Eltern noch die der Kinder ist: das Leben muss „auf die Antwort des Todes

⁷⁶ Deleuze/Guattari 1992, S.149.

⁷⁷ Ebd. S.153.

antworten, [...] indem es bewirkt, dass die Flucht agiert und schöpferisch wird“⁷⁸.

Fremd in der eigenen Sprache

Schon der Satz „Du bist und bleibst immer Ausländer in jeder anderen als in deiner Sprache, aber diese beiden waren Ausländer **in** ihrer eigenen Sprache, und das machte ihre Faszination aus“, erinnert an Aussagen von Deleuze und Guattari in den *Tausend Plateaus* über Linguistik. Dort heißt es unter anderem: „Ein Fremder sein, aber in seiner eigenen Sprache, und zwar nicht nur, als ob man eine Fremdsprache spricht. Zweisprachig sein, vielsprachig, aber in ein und derselben Sprache, sogar ohne Dialekt oder Mundart. Ein Bastard sein, ein Mischling, aber durch Veredelung der Rasse. Dann produziert der Stil Sprache. Dann wird die Sprache intensiv, ein reines Kontinuum von Werten und Intensitäten. Dann wird jede Sprache geheim und hat dennoch nichts zu verbergen, dann braucht man kein geheimes Subsystem innerhalb der Sprache auszutüfteln.“⁷⁹ Deleuze und Guattari führen Autoren an, wie Kafka, Beckett, Gherashim Luca und Jean-Luc Godard, die „alle mehr oder weniger zweisprachig sind“ und nicht nur in erster Linie Schriftsteller sind. Sie alle unterwerfen die sprachlichen Elemente einer kontinuierlichen Variation, die für Deleuze und Guattari eine spezifische Art der Verwendung von Sprache darstellt. Sie betonen, dass es nicht zwei verschiedene Arten von Sprache gebe, eine hohe und eine niedere, eine majoritäre und eine minoritäre, eine Hoch- und eine Niedersprache, eine Haupt- und Nebensprache, sondern es gibt zwei Arten Sprache zu verwenden: „Entweder behandelt man die Variablen so, daß man aus ihnen Konstanten und konstante Beziehungen extrahiert oder so, daß man sie in einen Zustand kontinuierlicher Variationen versetzt.“⁸⁰ Gorin spricht die Freiheit an, die ihm das Arbeiten in einer fremden Sprache gegeben hat: „Et c'est bien pour ça que j'étais parti : pour travailler dans un langage qui n'est pas le mien, avec tout l'espace que ça produit. Ça libère! Dans une situation

⁷⁸ Deleuze/Guattari 1992, S.149

⁷⁹ Ebd. S.137.

⁸⁰ Ebd. S.144.

comme ça, ou en est paralysé par la manque de mots, des mots justes, ou au contraire, puisqu'on est afce à un bloc, on tourne autour, du bloc et ce qui se libère alors, c'est la métaphore, la poésie, la dérive...⁸¹

IV. Routine Pleasures

1. Überblick über die rhizomatischen Stränge

Gorins zweiter in Amerika realisierter essayistischer Film *Routine Pleasures* verwebt, wie schon *Poto and Cabengo*, mehrere Themen miteinander, ist dabei aber in seinen rhizomatischen Verzweigungen noch komplexer. Gorin besucht in diesem Film einen Modelleisenbahnverein in Del Mar in Kalifornien, in dem Männer ihren zwischen Arbeit und Spiel angesiedelten Obsessionen nachgehen. Die Motive der Eisenbahn und der Miniaturlandschaft Amerikas sowie das Bild des diszipliniert arbeitenden Mannes finden sich in den Stillleben Manny Farbers und den von ihm beschriebenen amerikanischen Filmen der 30er Jahre (Willman A. Wellman, Howard Hawks, John Ford) wieder. Emmanuel Burdeau fasst die Metaphern des Films folgendermaßen zusammen: „*Routine Pleasures* donne la réponse la plus nette : des trains miniatures, Gorin dit qu'ils offrent une *métaphore polyvalente*. Métaphores du cinéma, lié au chemin de fer depuis sa naissance. Métaphore inversée du gigantisme américain. Métaphore de ce que JPG appelle *la privatisation de l'obsession*, ou encore du professionnalisme maniaque cher à Hawks ou à *Wild Bill* Wellman, dont le film montre quelques extraits. Métaphore encore, ou image cousine des peintures de Farber, dont beaucoup sont parcourues de rails.⁸² Analog zu den Metaphern sind die Sprachzugehörigkeiten, die hier durch ihre filmischen Darstellung untersucht werden, jene der Arbeit, der Disziplin, Amerikas, des Kinos, der Stillleben und der Filmkritik Manny Farbers.

⁸¹ Fargier 1986, S. 42.

⁸² Burdeau 2005, S. 76.

Für *Routine Pleasures* übernahm Babette Mangolte die Kameraarbeit, wie auch im darauf folgenden Film *My Crasy Life*. Gefilmt wurde auf 35 mm, *Routine Pleasures* in Schwarz-Weiß und Farbe, *My Crasy Life* nur in Farbe. Gorin sagt über die Zusammenarbeit mit Babette Mangolte: „With Babette Mangolte, what was at play was the fact that like me, she is French with some sixteen years or more of America in her eye and that she had just come out of an American landscape film of her own, *The Sky On Location*⁸³. Two out-takes of her film, in fact, found their way into my film, two shots of Monument Valley.“⁸⁴

Babette Mangolte hatte zu diesem Zeitpunkt bereits vielfach Erfahrungen als Kamerafrau, unter anderem arbeitete sie mit Chantal Akerman, Michael Snow und Yvonne Rainer zusammen. Geboren in Frankreich, lebte Mangolte seit 1972 in New York. In ihrem Film *The Camera: Je or La Caméra: I* (1977) reflektiert sie ihre Position als Kamerafrau und stellt die Subjekt-Objekt-Verhältnisse des Kameraregimes aus, indem sie autoritäre Verhaltensanweisungen für die vor der Kamera posierenden Frauen aus dem Off gibt. So wie Gorin aus Frankreich nach Amerika gezogen, reflektiert sie ebenfalls die Position des zwischen zwei Ländern-, Sprachen-, Kulturen-seins, wenn sie über den Film sagt: „Der Film gründet auf zwei Erfahrungen: der als Fotografin/Kamerafrau und als jemand, die zwischen zwei Sprachen lebt (Französisch und Englisch). Diese Dualität zeigt der Titel „The Camera/ La Caméra“ mit dem zusätzlichen Wortspiel I=Je/I=Auge.“⁸⁵ Babette Mangoltes Arbeitsweise und Überlegungen machen sie zur idealen Kamerafrau für Gorins Essayfilme.

Wie schon *Poto and Cabengo* beginnt *Routine Pleasures* noch vor dem Filmtitel mit der Hervorhebung der Tonspur: Es sind Geräusche wie die einer Bahnhofsatmosphäre zu hören, zu sehen ist nur Schwarzfilm mit zwei Schriftinserts; es sind Widmungen: „to Chuck Jones“, „and Gustave Flaubert“. Darauf ein Standbild, das Gorin mit einem der Männer aus dem Modelleisenbahnverein zeigt. Sie sitzen auf einer Bahnhofswartehallenbank

⁸³ *The Sky on Location*, 1982, 16 mm, 78 min. Color, On location in the American West, Koproduziert mit dem ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen), Westdeutschland.

⁸⁴ Tillman 1988, Online Zugriff: <http://bombsite.com/issues/23/articles/1056>

⁸⁵ Ruhm 2003, S.117.

im Pacific Rail Club (Abb. 43). Das Standbild bleibt, während Gorin auf der Tonspur einige Sätze spricht. Erst als der Mann neben ihm über seinen einstigen Beruf bei General Motors zu erzählen beginnt, löst sich das Standbild nach dem ersten von ihm gesprochenen Satz und wird zum bewegten Bild.

Sowohl Gorins Position als in der Geschichte stehender, eingreifender Erzähler als auch seine sprachliche, kulturelle, soziale Position als Franzose in Amerika wird innerhalb der ersten Minuten etabliert. Gorin sagt aus dem Off vor s/w-Bildern, die Szenen aus der Miniaturlandschaft zeigen: „Es war mein fünfter vierter Juli in Amerika. Ich war kein richtiger Franzose mehr, aber auch kein richtiger Amerikaner. Das führte zu den seltsamsten Anfällen von Heimweh am Pazifikstrand.“ Wie schon in *Poto and Cabengo* thematisiert Gorin seine eigene sprachliche Position im Film. In einem Interview sagt er über die Entscheidung, Frankreich zu verlassen und in den USA in einer fremden Sprache zu arbeiten: „Et c'est bien pour ça que j'étais parti : pour travailler dans un langage qui n'est pas le mien, avec tout l'espace que ça produit. Ça libère! Dans une situation comme ça, ou en est paralysé par la manque de mots, des mots justes, ou au contraire, puisqu'on est afce à un bloc, on tourne autour, du bloc et ce qui se libère alors, c'est la métaphore, la poésie, la dérive...“⁸⁶

Neben der sprachlichen Differenz wird in *Routine Pleasures* die Differenz zwischen Europa und Amerika auch als raum-zeitliche markiert. Die Weite der amerikanischen Landschaft impliziert ein Raumgefühl, das dem europäischen, zergliederten Raum mit seinem chronologischen Raumgefühl entgegensteht. Dazu Gorin: „Un pays comme la France vit essentiellement sur un axe historique, Les Etats-Unis vivent essentiellement sur un axe géographique.“⁸⁷ Die Reflexion über die unterschiedliche Raumerfahrung in Amerika und Europa wird im Film auch dezidiert benannt, auf einem Schriftinsert ist in weißer Schrift auf Schwarz zu lesen: „History vs. Geography“. Darauf folgt ein Out-take aus Babette Mangoltes Film *The Sky on Location* (Abb. 44), das den Monument Valley bei Sonnenuntergang zeigt. Es ist ein ikonisches Bild des amerikanischen Westen und Western, das die

⁸⁶ Fargier 1986, S. 42.

⁸⁷ Ebd. S. 38.

Weite der Landschaft und den Mythos des einsamen Cowboys beinhaltet. *Sein Heldentum steht für Gewalt, die Weite der Landschaft, das Fehlen familiärer Bindungen und die Notwendigkeit, das Gesetz selbst in die Hand zu nehmen, vor allem aber für Freiheit und Abenteuer*, so beschreibt Rainer Rother den Western als Mythologie der USA im 20. Jahrhundert.⁸⁸

2. UND...UND...UND...

Der Cowboy taucht auch in den Gemälden Manny Farbers auf, sowie indirekt in dem Bild von Männlichkeit, das in der filmischen Aufnahme des Modelleisenbahnclubs entsteht. Die Geschichte des Western ist zudem verknüpft mit der Geschichte der Eisenbahn, die wiederum verknüpft ist mit der Geschichte des Kinos. Wie schon in *Poto and Cabengo* werden hier mehrere Themenstränge rhizomatisch miteinander verflochten, eines ergibt das andere und noch ein anderes und wieder ein anderes. Gorin bezeichnet diese Methode in einem Interview als „layering“, als „et...et...et...et...“.⁸⁹ Bei dieser Methode ist wie in der gemeinsamen Arbeit Gorins und Godards das „Und“ wichtig, welches einen Abschluss verhindert. Für das problematische Filmmaterial für *Jusqu' à la Victoire* (1970, mit Gorin gedreht) findet Godard die formale Lösung in *Ici et ailleurs* (1976). Hier thematisiert er das Problem mit dem Material direkt und schneidet das Wort „ET“ zwischen die Bilder. Elisabeth Büttner bringt dieses UND mit Gilles Deleuzes Gedanken zu Veränderung und Foucault zusammen: „Das UND ist identisch mit Verschiedenartigkeit, Vielfalt und Zerstörung der Identität.“⁹⁰ Sehen ist Denken, Sprechen ist Denken, das Denken jedoch vollzieht sich im Zwischenraum, in der Disjunktion von Sehen und Sprechen.⁹¹

In den *Tausend Plateaus* wiederum spielt das „UND...UND...UND...“ eine Rolle bei der kontinuierlichen Variation der Sprache, einer Umgangsform mit Sprache, die Deleuze und Guattari gegen den Umgang von Sprache als Konstante (Chomsky) setzen. Die kontinuierliche Variation der Sprache wird

⁸⁸ Rother 1998, S.232.

⁸⁹ Fargier 1986, S. 39.

⁹⁰ Büttner 1999, S. 90.

⁹¹ Ebd. S. 90.

auch als „Stottern“ bezeichnet, jeder Autor hat ein eigenes „Stottern“ (Godard wird als Beispiel eines Auteurs genannt, der ein eigenes Stottern hat⁹²): „Stottern ist einfach, aber der Stotterer der Sprache selber zu sein, das ist etwas ganz anderes, da werden alle sprachlichen Elemente variiert, und sogar auch die nichtsprachlichen Elemente, die Ausdrucksvariablen und die Inhaltsvariablen. Eine neue Form der Redundanz. UND...UND...UND... Es hat in der Sprache einen Kampf zwischen dem Verb „être“ [sein] und der Konjunktion „et“ [und] gegeben, zwischen est und et. Diese beiden Terme verstehen und vermischen sich nur zum Schein, denn der eine wirkt in der Sprache als Konstante und bildet die diatonische Tonleiter der Sprache, während der andere alles variiert und die Linien einer verallgemeinernden Chromatik bildet. [...] Proust sagte: „Meisterwerke sind in einer Art Fremdsprache geschrieben.“ Das ist das gleiche wie stottern, allerdings indem man Stotterer in der Sprache und nicht bloß beim Sprechen ist.“⁹³

Dieses « UND...UND...UND... » ist ebenso in der Arbeitsmethode Gorins wie auch in der Manny Farbers zu finden, der für seine „bewegten“ Stillleben verschiedene Bilder, Fotos, Verpackungsmaterial von Schokoladeriegeln, Spielzeughäuser und -figuren und ähnliche Gegenstände auf einer horizontalen Arbeitsfläche anordnet, um diese schichtweise arrangierte Anordnung abzumalen. So entsteht auch Gorins Film aus einer Materialfülle, die Fotografie, fremdes Filmmaterial, Schrift, Gemälde, die amerikanische Miniaturlandschaft im Hangar beinhaltet. Es könnte hier analog zu Deleuze und Guattari eine kontinuierliche Variation, ein Stottern in der filmischen und bildnerischen Sprache konstatiert werden. Auch Gorin und Farber variieren alle bildnerischen und filmischen Elemente und integrieren nichtsprachliche, das heißt nichtfilmische und nichtbildnerische Elemente. Der Essayfilm lebt gerade von dieser Redundanz. War Godard eine schöpferische Bezugsperson Gorins in Frankreich, so wurde Manny Farber diese in Amerika. Das dialogische Moment, das in der *Groupe Dziga Vertov* wie für jedes Schaffen wichtig ist, blieb im Werk wie in der Arbeitsweise Gorins von

⁹² In *Vladimir und Rosa* stottern Gorin und Godard in einer Szene auf dem Tennisplatz tatsächlich. Der Umgang mit dem Medium Film war schon in den Arbeiten der *Groupe Dziga Vertov* ein „Stottern“, wie es Deleuze und Guattari hier nicht als das Stottern, sondern ein Stottern in der Sprache definieren.

⁹³ Deleuze/Guattari 1992.

zentraler Bedeutung. Manny Farber, seine Bilder und sein Schreiben über den Film generierten in Gorin neue Sichtweisen: „The reading of his film criticism gave me a very different key to American cinema than the one I used in France, a way to ground it in the culture and its language, to pry it away from its own mythology. But more importantly, it's from reflecting on his painting, his main activity for years by the time I met him, that I learned the most. The lack of closure in his canvases, the endless “and ... and... and” mechanism that shapes them, his relentless way to multiply the entries and the exits into the material, his way to map his own life by incessantly reordering the jetsam of the culture, his hatred for Big Ideas, his insistence on dodging clichés.”⁹⁴

Das dialogische Moment kommt als formelles Mittel innerhalb des Films zum Ausdruck, obwohl Manny Farber nur vermittelt über Texte, Fotos und Bilder im Film präsent ist. Das passiert etwa, wenn bei der filmischen Erkundung eines Stillebens Farbers die Kamera ein Detail aufnimmt, eine gemalte Notiz, auf der zu lesen ist: „get it finished“ (Abb. 45) und Gorin diese Mitteilung auf seinen Prozess der Filmerzeugung umlegt. Die multiplen Aus- und Eingänge, das Flanieren im Geiste, der Weg über die Umwege, die dem Essay und hier spezifisch Manny Farbers Essay *White Elephant Art versus Termite Art* eigen sind, finden sich in der Art Farbers ein Bild zu malen und der Art Gorins, einen Film zu drehen, wieder. In Manny Farbers *Have a chew on me* (Abb. 46) hat das Auge mehrere Einstiegsmöglichkeiten, wird aber von einem einmal fixierten Gegenstand (zum Beispiel der Schablone, in die ein Pfeil und das Wort „UP“ gestanzt sind) durch dessen Positionierung zu den anderen Gegenständen sowie dem Rahmen des Bildes selbst (und in diesem Fall zusätzlich durch die Richtung des Pfeiles) weitergeführt, auf eine Wanderung durch das Bild mitgenommen. Aus dieser Dynamik kann jederzeit ausgestiegen werden und an anderer Stelle wieder eingestiegen werden, um das Flanieren mit dem Auge neu zu beginnen. In *Routine Pleasures* finden diese multiplen Aus- und Eingänge auf der horizontalen Zeitachse des Filmschauens statt. Der Betrachter des Films stellt Bezüge zu vorher Gesagtem bzw. Gezeigtem her; im Laufe des Films ergeben sich mit Hilfe der

⁹⁴ Tillman 1988, Online Zugriff: <http://bombsite.com/issues/23/articles/1056>

Erinnerung die multiplen Zugänge zum Thema. Verschiedene Querverbindungen, Wege von einem Bild, einer Szene, einem Ton zu anderen, erinnerten Bildern, Szenen, Tönen werden eröffnet.

3. Sprache der Arbeit, der Routine, der Männlichkeit

Hatten in *Poto and Cabengo* vorrangig Frauen das Sagen, so steht in *Routine Pleasures* die Sprache der Männer im Vordergrund: die Sprache der durch die Bank männlichen Mitglieder des Modelleisenbahnclubs, des Malers und Filmkritikers Manny Farbers, die Sprache der Arbeit in amerikanischen Filmen der 1920er und 30er Jahre und wie schon zuvor Gorins selbst. Diesmal sind die Frauen Randfiguren der Geschichte, und das sind sie in Teilen des Films im wörtlichen Sinne, wenn weibliche Figuren in der Miniaturlandschaft des Hangars oder in einem Stillleben Farbers auftauchen. Wie die stereotype weibliche Beredsamkeit, erfüllt *Routine Pleasures* das Klischee der männlichen Sparsamkeit an Worten, die das Bild des einsamen Cowboys prägt. So ist es auch kein Zufall, dass Gorin ein Bild des Monument Valleys als Standbild zeigt, als ikonisches Bild des amerikanischen Westens, in dem der Film gedreht wurde. Und es ist ein ikonisches Bild der Western, die immer schon im Zusammenhang mit der Eisenbahn stehen. Dazu mischen sich Bilder des Miniaturamerikas der Modelleisenbahner, Farbers Bilder, in denen Cowboys und Eisenbahner auftauchen mit Gedanken Farbers zu Filmen wie *Other Men's Women*, Metaphern des Kinos wie der Film der Gebrüder Lumière, der eine Eisenbahn beim Verlassen des Bahnhofs zeigt (Abb. 47 bis Abb. 49). Der amerikanische Westen ist rhizomatisch, schreiben Deleuze und Guattari: „Man müsste Amerika einen besonderen Platz einräumen. Gewiß, es ist nicht frei von der Herrschaft der Bäume und der Suche nach Wurzeln. [...] Trotzdem geschieht alles, was wichtig war und ist, durch das amerikanische Rhizom: Beatnik, Underground, Banden und Gangs, aufeinanderfolgende Seitentriebe, die unmittelbar mit einem Außen verbunden sind. [...] Und die Himmelsrichtungen in Amerika sind anders: im Osten findet die Suche nach dem Baum und die Rückkehr zur Alten Welt statt. Aber der Westen ist rhizomatisch, mit seinen Indianern ohne Abstammungslinie, seinem immer

fliehenden Horizont, seinen beweglichen und verschiebbaren Grenzen. Im Westen, wo sogar die Bäume Rhizome bilden, gibt es eine typisch amerikanische *Karte*.⁹⁵

Die Männer des Clubs sprechen nicht viel, und wenn sie sprechen, dann in einer Fachsprache, die die Arbeit der Eisenbahner imitiert. Es ist eine Sprache der Arbeit, des Alltags und der Routine. Und weil sie eine Fachsprache ist, ist sie eine Sprache, die inkludiert und exkludiert. Diese Bewegung der Zugehörigkeit und des Außenseins thematisiert Gorin auf Ton- und Bildebene, wenn er gegen Ende des Filmes aus dem Off spricht: „Eines Abends als ich hörte, dass zwei Wagenplattformen umgefallen waren (Bild: „two pigflats laid over“, Abb. 50), und ich mit einem Gefühl zwischen Freude und Angst verstand, was die zwei Worte bedeuteten, wurde mir bewusst, wie verstrickt ich war (Bild: 2 technische Zeichnungen der Wagenplattform, Abb. 51 und 52). Und eine dieser ironischen Selbstkasteiungen, die Farber auf seine Leinwand gebannt hatte, kam mir in den Sinn (Bild: Farbers Leinwand: get it finished, Abb. 45). Tja, wie konnte ich da wieder rauskommen?“

Diese Männer treffen sich nach der Arbeit oder in der Pension, um wiederum in der Sprache der Arbeit zu sprechen und in räumlichen, zeitlichen und sozialen Strukturen der Arbeitswelt zu agieren. Die Routine ist ein wichtiges Element des Films. Franz Schuh hat in einer Podiumsdiskussion zu dem Thema *Lust an Grenzen. Zur Verregelung des Alltags* Stanley Cohens und Laurie Taylors Buch *Escape Attempts: The Theory and Practice of Resistance in Everyday Life* (1992) angesprochen: „Da geht es darum, daß die Realität der Alltäglichkeit dermaßen beherrschend ist, daß alle Versuche, aus den Routinen und aus den Scripts ausbrechen [!], entweder tödlich enden, oder – in der Distanzierung von den Scripts – diese erst recht wieder bestärken. Die Kunst oder andere Systeme sind Versuche, aus dieser lebensweltlichen Strenge Ausbruchsversuche zu finden.“⁹⁶ Diese Männer haben anscheinend Lust an der Eingrenzung, an der Regelhaftigkeit und Routine, der sie sich freiwillig unterwerfen. Sie gibt Sicherheit, vermindert die Eigenverantwortung und gibt klare Strukturen vor. Musil bezeichnet die sozialen Bindungen mit ihren Regeln und Einschränkungen als „Kraftakkumulatoren“: „Man spricht

⁹⁵ Deleuze/Guattari 1992, S.33.

⁹⁶ IKUS. Institut für Kulturstudien 1994, S. 9.

allgemeiner als von Ideologie von Bindungen, die das Leben des Menschen halten. Wenn das Leben sozial gebunden und individuell nur beschränkt beweglich ist, ist es erleichtert. [...] Grundsätze, Richtlinien, Vorbilder, Beschränktheiten sind Kraftakkumulatoren. [...] Heute ist die hauptsächliche Bindung der Beruf. Mit der Berufsbezeichnung und einem kleinen Zusatz[,] wie begabt oder unbegabt und unterhaltsam oder nicht, anständig oder unanständig[,] ist heute fast alles über den Menschen gesagt, wozu sein Leben Anlaß bietet. Vielleicht sammelt er in seinen freien Stunden Marken, spielt Tennis oder geht den Frauen hinterher: aber er betreibt auch das als einen Amateurberuf ebenso methodisch und ausschließlich wie den eigentlichen.“⁹⁷

Hier fließen das berufliche und private Handeln, wie in Musils Beschreibung, zusammen. Der Amateur übt seine Leidenschaft aus wie einen Beruf. Die Struktur der Routine zeigt das Bild der Tabelle (Abb. 53, 54) im Eisenbahnclub und die Wichtigkeit der Uhr. Für die Handlungen im Hangar gibt es eine eigene Zeit. Gorin sagt aus dem Off, als sich die Uhren einschalten, der Fahrdienstleiter bereit ist, die neue Schicht beginnt und das Bild von s/w auf Farbe springt: „Es war eine komprimierte Version der Echtzeit: Zehn Minuten waren eine Stunde, eine Stunde waren sechs Stunden, ein Tag waren sechs Tage, ein Monat sechs Monate. Die Zeit hatte einen anderen Gang eingelegt.“ Die Züge in der Miniaturlandschaft folgen dieser Zeit und bewegen sich nach einer genau festgelegten Ordnung, die in der Tabelle aufgezeichnet ist. „Foucault hat eine sehr ausführliche These darüber aufgestellt, wie es überhaupt dazu gekommen ist, daß sich so etwas wie Alltag eingependelt hat. Das geschah über ein System der Normierung von Zeit. [...] Die Zeiteinteilung wird so strikt, daß der Mensch - oder das Subjekt, wie Foucault sagt, denn Subjekt heißt ja auch der Unterwürfige – über das Beachten der Zeit plötzlich in einem permanenten System des Strafens und der Selbstbestrafung beheimatet ist.“⁹⁸

Die Welt der Eisenbahner und ihre Invertierung in eine künstliche Miniaturwelt im Hangar ist eine anachronistische Welt. Während außerhalb des Hangars die Arbeitswelt nicht mehr mechanisch und schon lang nicht mehr

⁹⁷ Musil 1967, S.33.

⁹⁸ IKUS. Institut für Kulturstudien 1994, S. 10.

handwerklich dominiert ist, halten die Männer des Modelleisenbahnclubs an einer romantischen Vorstellung von Arbeit fest: „The world outside is alluded to on the soundtrack, a world of real estate deals and of incessant transformation of the landscape, a world in turmoil. But inside the club, shelter and solace were found in the voodoolike manipulation of these miniature trains, these objects which had played such a role in years past to create the wealth and the might of this country, but were—in the real world—by now almost obsolete. In a sense the film stays locked inside their conservative imagination. It seemed interesting in the 80's to investigate the conservative imagination, to offer a view of conservatism which would not rehash the traditional macro-political pieties, but instead would probe the imagination of people I knew had voted for Reagan.”⁹⁹

Außerhalb dieser rückwärtsgewandten Schutzstätte ist die Arbeitswelt hingegen durch die neuen Medien der elektronischen Datenverarbeitung und Informationsflüsse geprägt, private und öffentliche Räume sowie Distanzen und Zeit sind im Verschwinden begriffen. Der Zug steht nicht mehr für Schnelligkeit und Zukunft, sondern für Nostalgie. Das Bild der Männer im Inneren der Miniaturlandschaft mit all ihren Kabeln wirkt dagegen wie ein Bild vom Inneren einer Maschine mit ihren Gedärmen (Abb. 55, 56). Es ist ein rhizomatisches Bild und auch ein Automatenbild (Deleuze). Es steht für die Veränderung des Raumes und der Zeit, die diese Männer so gerne vergessen möchten. Auch in dem Dialog im Bauch der Maschine kommt diese Spannung zwischen zwei Zeit-Räumen zum Ausdruck, wenn Korky sagt: This is Neverland. Infinity. I' m in West Infinity, Roy is in East Infinity“ (Abb. 57, 58). Die Stadt ist eine zentrale Maschine, in der elektronischen Maschinen eine immer größere Bedeutung zukommt, sagt Peter Weibel. Ohne das Netzwerk der Maschinen würde unsere Welt, besonders die Stadt kollabieren. Zudem ändert sich der Raum durch die wechselseitige Durchdringung von Außen- und Innenräumen.¹⁰⁰ Das Innen und Außen ist in der Miniaturlandschaft invertiert. Auch eine Durchdringung der Körper und der Miniaturlandschaft, die anderen Ordnungen angehören, ist sichtbar (Abb. 59). Es gibt ein Innen und ein Außen, das sich wechselseitig durchdringt, was etwa in den Bildern

⁹⁹ Tillman 1988, Online Zugriff: <http://bombsite.com/issues/23/articles/1056>

¹⁰⁰ Vgl. Weibel 1991, S. 65-74.

zum Ausdruck kommt, in denen die Männer wie Erdmännchen durch Klappen in der Miniaturlandschaft auftauchen (Abb. 60 bis 63). Das Innere der Miniaturlandschaft mit seinen Kabeln kann wiederum als Metapher des stützenden Apparates der elektronischen Welt gelesen werden, wodurch es zu einer weiteren Verdrehung des Außen und Innen kommt.

4. Chromatische Sprache und Musik

Ein weiterer Bezug zum Denken von Deleuze und Guattari

„Si je suis, dans mes films, obsédé par le langage, c’ est parce que je suis obsédé par la musique; et il me semble que mes films ne se comprennent vraiment que si on comprend le jazz. Ils sont faits comme du Coltrane ou comme du Monk, c’ est l’ idée de jouer la fausse note au moment juste : et c’ est ça, *la note juste*.“¹⁰¹ Die Nähe zur Musik, die Gorin in diesem Interview betont, zieht sich durch alle drei untersuchten Filme. Sie sind in der Montage rhythmisch angelegt und auch auf Tonebene durch Stimmen aus dem Off und die ausgewählte Musik zusätzlich rhythmisiert. Die Filme haben einen Drive, der dem Jazz oder der Beat-Literatur nahe steht. Es ist interessant, dass sich auch hier Analogien zu Aussagen von Deleuze und Guattari in den *Tausend Plateaus* finden. Je weiter die Sprache durch kontinuierliche Variation von der konstanten Form entfernt wird, „um so näher steht sie nicht nur der musikalischen Notation, sondern der Musik selber“. Mehrere in Gorins Trilogie verhandelte Sprachen fallen unter jene, die Deleuze und Guattari zu den „chromatischen Sprachen“ zählen: „Es ist übrigens charakteristisch für Geheimsprachen, Argots, Jargons, Fachsprachen, Abzählreime und Marktschreie, daß sie sich weniger durch ihre lexikalischen Erfindungen oder rhetorischen Figuren auszeichnen als durch die Art und Weise, in der sie kontinuierliche Variationen an den alltäglichen Elementen der Sprache vornehmen. Sie sind chromatische Sprachen, die einer musikalischen Notation ganz nahe stehen. Eine Geheimsprache hat nicht nur eine Chiffre oder einen verborgenen Code, der noch mit einer Konstante arbeitet und ein

¹⁰¹ Nevers/Vatrican 1994, S. 62.

Subsystem bildet; sie variiert das Variablensystem der öffentlichen Sprache.“¹⁰²

Die kontinuierliche Variation der Sprache und ihre Nähe zur Musik steht in Zusammenhang mit dem Begriff des Rhizoms, den ich schon im Kapitel über die Makrostruktur des essayistischen Films eingeführt habe: „Indem die Musik alle Komponenten kontinuierlich variiert, wird sie selber zu einem supralinearen System, zu einem Rhizom anstelle eines Baumes; sie unterstellt sich einem virtuellen kosmischen Kontinuum, zu dem sogar die Löcher, die Phasen der Stille, die Brüche und die Einschnitte gehören.“¹⁰³

Könnten diese Löcher, Phasen der Stille und Brüche im Film das Schwarzbild sein, Brüche in der Autonomie von Ton- und Bildspur liegen und Phasen der Stille das weiße Rauschen auf der Tonspur sein? Man ist versucht, hier Analogien zu stilistischen Merkmalen des modernen Films, die vor allem in den Essayfilmen zahlreich und intensiv Verwendung finden, auszumachen.

An anderer Stelle führen Deleuze und Guattari den Synthesizer als Begriff ein, der für die Funktionsweise der abstrakten Maschine steht, die durch die kontinuierliche Variation den Gegensatz zwischen Ausdrucksform und Inhaltsform einebnet: „Ein Synthesizer variiert kontinuierlich sämtliche Parameter und bewirkt, dass nach und nach *völlig heterogene Elemente sich irgendwie verwandeln*. Sobald es diese Konjunktion (von Deterritorialisierungskanten, E.H.) gibt, gibt es eine gemeinsame Materie. Nur da erreicht man die abstrakte Maschine oder das Diagramm des Gefüges. Der Synthesizer hat die Urteilskraft ersetzt, und die Materie die Figur oder geformte Substanz.“¹⁰⁴

Die Sprache Manny Farbers, die im Film durch Auszüge aus Schriften Farbers thematisiert wird, kann im Sinne von Deleuze und Guattari als konstante Variation der offiziellen Sprache gelesen werden. Durch Neologismen und Verwendung von Wörtern in einem ungewohnten Kontext wird das Lesen seiner Texte erschwert. Durch die Variation der offiziellen Sprache tritt eine hemmende Wirkung ein; der Leser hat es nicht mit einem konventionellen Sprachgebrauch und -verständnis zu tun, sondern mit einer

¹⁰² Deleuze/Guattari 1992, S.135.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd. S.152, 153.

Verschiebung. So werden Wörter neu gelesen und hinterfragt, wobei oft auch die Kluft zwischen Wort und Bedeutung offengelegt wird, welche im alltäglichen Sprachgebrauch meist nicht bewusst wird. Die offizielle Sprache kittet zudem diese Kluft und versucht sie so zu verdecken. Die Sprache Manny Farbers hingegen nimmt sich - wie in der Poesie - Freiheiten und lässt Bedeutungen und Bilder entstehen, die näher an der Wahrheit zu liegen scheinen als die der offiziellen Sprache. Hans Blumenberg attestiert der Sprache eine „immanente Tendenz“, die durch zwei Richtungen, nämlich zum einen der „Eindeutigkeit“ und zum anderen der „Vieldeutigkeit“ gekennzeichnet ist. Wissenschaftssprache tendiere zu Eindeutigkeit von Begriffen und Bedeutungen, die auch durch die Form wissenschaftlicher Mitteilungen gegeben ist, die das dialogische Moment ausschließt. Philosophische Sprache nimmt eine Sonderstellung in den Wissenschaften ein, denn ihre Tendenz ist auf „kontrollierte Mehrdeutigkeit“ gerichtet. Die Poesie hingegen weise eine Tendenz zur „Vieldeutigkeit“ auf, hier komme es zur „Bildung neuer Deutigkeiten“, in der das „banalste Alltagswort“ neben „die geweihte metaphysische Vokabel“ trete und so eine Neuheit, eine Bewußtheit entstehen lasse.¹⁰⁵ „Der ästhetische Effekt der sprachlichen Tendenz auf Vieldeutigkeit ist zunächst die Überraschung am Vertrauten, der Selbstwertgewinn des bloßen Mittels, das Heraustreten des Selbstverständlichen aus der Sphäre der als solcher unbeachteten *Lebenswelt*.“¹⁰⁶ Je normierter die Sprache nicht nur der Wissenschaft, sondern auch des Alltags wird, desto stärker ist die Opposition poetischer Sprache, welche allerdings erst durch die Bindung des „Unwahrscheinlichen“ an das „Wahrscheinliche“ ästhetische Qualität erlangt. Blumenberg formuliert in Bezug auf eine Feststellung Paul Valéry's in *Calepin d'un Poète* von 1928 diese Bedingung zur Erlangung ästhetischer Qualität folgendermaßen: „Die *Wahrscheinlichkeit des Unwahrscheinlichen* ist die logische Strukturformel des ästhetischen Gegenstandes.“¹⁰⁷

Kennzeichnend für das Poetische wie auch für Texte Manny Farbers ist die Unmöglichkeit einer Übersetzung. Die Wörter sind präzise gewählt, und

¹⁰⁵ Vgl. Blumenberg 1981, S. 137-162.

¹⁰⁶ Ebd. S.146.

¹⁰⁷ Ebd. S.153.

ebenso wie ihre Bedeutung spielen auch ihr Klang, ihr Rhythmus und ihre Intonation eine wichtige Rolle. All diese Aspekte verändern sich bei einer Übersetzung in eine andere Sprache. So schreibt Manny Farber beispielsweise Hawks „landscapes action“ oder nennt „Termite Art“, die er in Gegensatz zu „White Elephant Art“ setzt, auch „termite-fungus-centipede-art“, um nur zwei seiner kreativen Sprachschöpfungen herauszugreifen. Roberto Polito schreibt in seiner Einführung zu den von ihm 2009 herausgegebenen, vollständigen Filmschriften Manny Farbers: „Farber once described his prose style as *a struggle to remain faithful tot he transistory, multisuggestive complication of a movie image and/or negative space*. No other film critic has written so inventively from inside the moment of a movie. His writing can appear to be composed exclusively of digressions from an absent center.“¹⁰⁸

Negative Space war der Titel der ersten Veröffentlichung gesammelter Filmessays Manny Farbers 1971. Aus dem Vorwort Farbers zu *Negative Space* stammt das oben von Polito angeführte Zitat Farbers über sein Schreiben. In diesem Vorwort erklärt Farber seine Idee des negative space :

„Negative Space, the command of experience which an artist can set resonating within a film, is a sense of terrain created partly by the audience’s imagination and partly by camera-actors-director [...] Negative space assumes the director testing himself as an intelligence against what appears on screen, so that there is a murmur of poetic action enlarging the terrain of the film, giving the scene an extra-objective breadth. It has to do with flux, movement, and air ; always the sense of an artist knowing where he’s at : a movie filled with negative space is always a textural work throbbing with acuity.“¹⁰⁹

Negative Space enthält einige der wichtigsten Essays Manny Farbers, wie *Underground Films* (1957) und *White Elephant Art vs. Termite Art* (1962). In *Routine Pleasures* tauchen diese Titel in weißen Buchstaben auf Schwarz auf, ziehen auf der Leinwand vorüber (Abb. 64). Auch Textpassagen oder einzelne Ausdrücke wie die schon erwähnte Wortanhäufung für „Termite Art“, nämlich „termite-tapeworm-fungus-moss-art“ ziehen weiß auf schwarz vor den Augen des Betrachters vorüber (Abb. 65), gerade lang genug, um einen

¹⁰⁸ Polito 2009, Einleitung von Robert Polito, S.XIX.

¹⁰⁹ Farber 1971 a, S.9-10.

kleinen Eindruck von der seltsam fremden und assoziationsreichen Wortwelt Manny Farbers zu erlangen. Weiße Elefanten und Termiten-Fadenwürmer-Pilz-Moss ziehen am Auge des Betrachters vorüber und kombinieren sich mit den Bildern Manny Farbers als Baby, Zimmermann, jugendlicher Footballspieler, Künstler, jazzigen Tönen, Kamerareisen über Farbers Gemälde und Gorins Stimme aus dem Off über Manny Farber sprechend. Gorin nutzt den negativen Raum des Films, erweitert die Szenen, lässt wie Farber das Zentrum in einer Deterritorialisierung verschwinden. *Routine Pleasure* vollzieht die von Farber beschriebene transitorische, fluktuierende, öffnende Bewegung. Weder E noch U, weder hohe noch niedrige Kunst, weder Zentrum noch Rand sind existent, alles verbindet sich rhizomatisch zu einem immer wieder neu andockenden Geflecht. Farbers Art zu schreiben wurde wiederholt mit seiner Art zu malen verglichen. Jonathan Rosenbaum schreibt mit Bezug auf Bill Krohn über Manny Farber: „What made him different, a trailblazer, was his writing, which resembled much of his painting by generating a text that, as Bill Krohn has put it, *can be entered at any point, without hierarchy, center or horizon-line, entailing a refusal to systematize which often makes it impossible to tell from the beginning of an essay on a film or a filmmaker where it is going to end up*“.¹¹⁰

Gorin hat gemeinsam mit Patrick Amos einen Essay über Manny Farber verfasst, indem sie auf das in *Routine Pleasures* abgefilmte autobiografische, Stillleben *Birthplace : Douglas, Ariz.* (1979, Abb. 66) und die bis *Keep blaming everyone* (1984) entstandenen Bilder zu sprechen kommen: „At stake of these painting sis the mapping of his mental processes; and the works originality holds to his anti-dialectical approach, the pluralist strategies that tend to produce contradictions within the picture, and within each of its gestures, without offering any resolution. In their refusal to coalesce into a single image, their reliance on a cumulative *and...and...and* advance, these paintings operate as rhizomatous arrangements, boards that can be entered or exited at any point, where each object in the field functions as a switching device, where ideas of closure and origin seem irrelevant.“¹¹¹

¹¹⁰ Rosenbaum 2008, Online Zugriff: <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=14534>

¹¹¹ Amos/Gorin 1986, Online Zugriff: http://www.rouge.com.au/12/farber_amos_gorin.html

V. My Crasy Life

Ich finde, die Idee, die Dinge zu sehen und zu denken, wird durch TV, Video und Satellitenübertragung ziemlich stark verändert; Worte werden verstreut und aufgelöst. So etwas meinte auch William Burroughs, als er vom „Cut Up“ sprach: Die Zukunft des Schreibens ist im Raum, nicht in der Zeit... Eine andere Art des Denkens und Verstehens, eher so wie Menschen in primitiveren Zeiten gedacht haben mögen.¹¹²

Keith Haring

Trotzdem geschieht alles, was wichtig war und ist, durch das amerikanische Rhizom: Beatnik, Underground, Banden und Gangs, aufeinanderfolgende Seitentriebe, die unmittelbar mit einem Außen verbunden sind.¹¹³

Deleuze und Guattari

Der lange Entstehungszeitraum der einzelnen Filme der *California Trilogy* brachte auch Änderungen in der Konzeption der Filme mit sich. Vor allem für den dritten Film, der 1992 fertig werden sollte, sind verschiedene thematische Änderungen überliefert. So sprach Gorin in einem Interview von 1986 bereits von einer Idee zu einem dritten Film: „Comme pour le précédent, il y aura trois éléments qui n'ont aucune raison de se rencontrer et qui finissent par se croiser, par faire réseau. Ce sont : 1) une série d'interviews que j'ai faits de la femme d'un type qui, un jour, dans un Mac Donald, a tué trente-deux personnes; 2) la reconstruction fictionnelle, avec une actrice, d'une interview de la mère de Lee Harvey Oswald, publiée il y a vingt ans, sous le titre *Mother in the street*; 3) au milieu de tout ça, il y a moi, comme dans les autres films comme narrateur.“¹¹⁴ Von diesem Thema hat sich nur die Dreiteilung erhalten und auf einer leiser mitschwingenden Ebene das Thema der nicht nachzuvollziehenden Gewalt. *My Crasy Life* beschäftigt sich, wie die vorhergehenden Filme, mit einer geschlossenen Gruppe von Menschen, die

¹¹² Licitra Ponti 1983, S.80.

¹¹³ Deleuze/Guattari 1992, S.33.

¹¹⁴ Fargier 1986, S. 38.

auch durch ihre gemeinsame Sprache geprägt ist. Waren es zuvor die Familie und der Modelleisenbahnclub, so sind es in *My Crasy Life* samoanische Gangmitglieder, West Side S.O.S., Sons of Samoa, 32nd Street Gangbangers in Long Beach, Los Angeles. Wie in allen drei Filmen gibt es also auch hier drei Hauptstränge, von denen wieder rhizomatische Arme und Seitenarme ausgehen, aber einer dieser Hauptstränge ändert sich im dritten Film entscheidend: In *My Crasy Life* ist die Person Gorin und seine Stimme durch einen Polizisten und einen sprechenden Computer im Polizeiauto ersetzt. Sergeant Jerry Kaono patrouilliert mit seinem mit einem sprechenden Bordcomputer ausgestatteten Streifenwagen durch die Straßen von Long Beach, aber er fliegt auch nach Samoa, auf die Heimatinsel der Gangster.

1. Das Fiktive und das Dokumentarische

Der Film vermischt Elemente des Science Fiction mit Dokumentarischem, das sonderbar mit Fiktivem gemischt ist. Schon *Poto and Cabengo* und *My Crasy Life* enthalten gestellte Szenen und nachträglich montierte Ton- und Bildebenen¹¹⁵, aber in *My Crasy Life* nimmt die Vermischung von Dokumentarischem und Fiktivem eine neue Qualität an und ist in einigen Fällen nicht mehr zu übersehen. Die Wirklichkeitsnähe des Dokumentarischen ist schon immer eine getrübbte, allein die pure Anwesenheit der Kamera verändert das Aufgezeichnete und gibt ihm eine bestimmte Rahmung. Wie im Labor, wo die Versuchsbedingungen Einfluss auf die Dokumentation der Wirklichkeit nehmen, kann auch die filmische Wirklichkeit keine objektive Aufzeichnung der Wirklichkeit sein. Der Essayfilm reflektiert seine Rahmenbedingungen, macht sie sichtbar, stellt sie aus und negiert so nicht das Problem der Unmöglichkeit einer objektiven Betrachtung. *My Crasy*

¹¹⁵ In *Routine Pleasures* bittet Gorin beispielsweise die Männer des Modelleisenbahnclubs, den Hangar zu verlassen und ins Freie zu gehen, wo sie scheinbar einen vorbeifahrenden Zug betrachten und diese Betrachtung auch kommentieren. In Wirklichkeit ist die Szene gestellt, der Dialog fiktiv und der vorbeifahrende Zug inexistent. In *Poto and Cabengo* gibt es eine Szene in der Bibliothek im Zoo, in der die Zwillinge wild herumlaufen und Bücher aus den Regalen nehmen. Die Stimme Gorins, die wir aus dem Off hören und die scheinbar in diesem Moment an die Kinder appelliert, wurde erst nachträglich aufgenommen und über das Bildmaterial gelegt.

Life stellt mit dem Unterlaufen der dokumentarischen Form durch das Fiktive das Problem des dokumentarischen „Es-ist-so-gewesen“ heraus. Dieses „Es-ist-so-gewesen“ ist selbst in dem von Roland Barthes in Bezug auf die Referenz der analogen Fotografie angewandten Sinn bereits problematisch, weil die Bedingungen und der Aufnahmeapparat völlig ausgeblendet werden.¹¹⁶ Diesen Umständen des Eindringens eines Blicks von Außen ist sich der Essayfilm bewusst. Gerade bei sozialen, ethnischen, geschlossenen Randgruppen der Gesellschaft ist gerade der dokumentarische Impetus, der sich als allwissend und objektiv generiert, ein Problem, weil er eine Sichtachse vorgibt, die meist den gesellschaftlichen Konsens in der Verortung von Minorität nachzeichnet. Gegen diesen Konsens setzt der Film einen „Dissens“, in dem nach Rancière's Begriff in *Das Unvernehmen* durch eine neue Aufteilung des Sinnlichen, eine neue Aufteilung des Sichtbaren und Sagbaren, das Politische entsteht.¹¹⁷ In der Kunst verbindet die ästhetische Revolution die „Ratio der Fakten“ mit der „Ratio der Fiktion“. Von der Literatur, (Balzac, Proust, Flaubert) ausgehend, kommt es zu einer Verbindung von Fakt und Fiktion; Fiktion wird nicht mehr als Lüge verstanden, sondern als bestimmte Anordnung von Zeichen. Das Kino übernimmt die neue Erzählweise, wobei Rancière den Dokumentarfilm als fähigeren Ort für fiktionale Erfindung kennzeichnet, weil der Spielfilm zu Stereotypisierung neige. Als Beispiel führt er Markers *Alexanders Grab* an, der die „Geschichte Russlands von der Zarenzeit bis zum Postkommunismus anhand des Schicksals eines Regisseurs, Alexander Medwedkin, in Dichtung“ übersetzt.¹¹⁸ Diese Übersetzung in Dichtung birgt eine Möglichkeit, Geschichte durch eine „materielle“ Neuordnung von Zeichen und Bildern, eine neue Aufteilung des Sinnlichen, neu zu denken: „Weder wird Medwedkin zu einer erfundenen Figur, noch werden erfundene Geschichten über die Sowjetunion erzählt. Marker spielt mit der Kombination verschiedener Typen von Spuren (Interviews, aussagekräftige Gesichter, Archivdokumente, Ausschnitte aus dokumentarischen und fiktionalen Filmen etc.), um Möglichkeiten vorzuschlagen, wie man diese Geschichte denken kann. Das Reale muss zur

¹¹⁶ Vgl. Barthes 1989, S.87.

¹¹⁷ Vgl. Rancière 2002.

¹¹⁸ Vgl. Rancière 2006, S. 56-64.

Dichtung werden, damit es gedacht werden kann.“¹¹⁹ In der Verbindung von Fiktivem und Dokumentarischem, dem Einsatz verschiedener Typen von Spuren und seiner offenen Form, in der mehrere Verknüpfungen von Bildern und Tönen miteinander möglich ist, stellt *My Crasy Life* ebenso eine Möglichkeit dar, Geschichte neu zu denken. In *My Crasy Life* ist es die Geschichte einer Randgruppe, die sowohl in ihrer samoanischen Herkunft als auch in ihrem Leben in Amerika in einer Gang betrachtet wird: „Ils sont samoans [des Iles Samoa] ou mexicains, blacks ou cambodgiens, coréens, vietnamiens, etc., donc ils ont besoin de s’affirmer comme tels. Arrivés aux Etats-Unis, ils ont eu besoin d’entrer, par exemple, dans un gang de Samoans parce que les Mexicains leurs créaient des problèmes. Mais, au moment où on entre dans un gang, on tombe dans autres catégories : on est *black*, *blood* ou *crip*. Donc en fait, on devient américain en étant gangster. Et les gangsters parlent un langage aussi impénétrable que les jumelles de *Poto and Cabengo*, aussi *mortel*, c’est-à-dire menacé de mort, et menaçant de mort. Il y a cette dimension-là de tragédie.“¹²⁰ Die angesprochene tragische Dimension wird im Film nicht durch eine blutige Bilderflut des Grauens und des Todes ins Voyeuristische getragen, sondern die Gefahr des Todes bleibt im Film latent spürbar. Dieses latente Gefühl zeichnet sich so als Spur der Wirklichkeit ab, denn gerade diese latente Todesgefahr ist ein ständiger Begleiter der Gangmitglieder und spiegelt sich in Sprache, Erzählungen, Gesten und Handlungen wider. Filmisch wird diese Latenz durch zwei kurz aufflackernde Bilder - eines Ermordeten mit eingeschlagenem Kopf, der in einer Blutlache liegt, hergestellt - die gerade wegen ihres kurzen Aufflackerns Bedeutung erlangen und im Gedächtnis bleiben. Vor dem Hintergrund dieser Bilder werden die Erzählungen über Schießereien oder ermordete Gangmitglieder, aber auch in Interviewszenen sich entspinnde, künftig mögliche Rachemorde zur aktuellen, potenziellen Todesgefahr.

Die doppelte Identifizierung mit samoanischer Herkunft und der Gang in L.A. beinhaltet verschiedene Elemente: samoanische Sprache und Gangslang, die Inseln Amerikanisch-Samoas und Los Angeles auf dem Festland, die Geschichten aus Samoa und die Geschichten der Gang, die Kultur und die

¹¹⁹ Rancière 2006, S.61.

¹²⁰ Nevers/Vatrican 1994, S. 63.

Zeichen Samoas und die Kultur und Zeichen der Gang. Samoa und die Gang sind die beiden stärksten Identifizierungen der Gangmitglieder, neben denen es sicher weitere, schwächer ausgebildete geben wird. Identität ist nicht etwas Konstantes, Unveränderliches und Einheitliches, sondern Veränderbares, Plurales. Die verschiedenen Identifizierungen der Gangmitglieder mit ihrem Ursprung wie auch mit der Gang in L. A. weisen Konflikte zwischen diesen beiden Welten als auch Übereinstimmungen auf. Mit der Migration in ein fremdes Land sind die Samoaner gezwungen, sich neu zu definieren und zu identifizieren. Die Pluralisierung der Gesellschaft wird gerade in Amerika, in der Vielzahl von kulturellen, ethnischen, politischen, religiösen Gruppen, sichtbar.

Wolfgang Welsch hat in seinem Aufsatz *Identität im Übergang. Philosophische Untersuchungen zur aktuellen Affinität von Kunst, Psychiatrie und Gesellschaft* die Kunst der Moderne als Ort des Anderen, des Abnormen im Gegensatz zur gesellschaftlichen Norm ausgewiesen. Dieses Verhältnis erfahre in der Postmoderne eine Inversion: das einst als abnorm bzw. psychisch krank Diagnostizierte wird plötzlich zur gesellschaftlichen Normalität; es kommt zu einer Pluralisierung der Gesellschaft, einer Aufsplitterung der Identität einer Person in mehrere nebeneinander existierende Identitäten (also einer Pluralisierung, die sowohl im Makroraum der Gesellschaft als auch auf Mikroebene des menschlichen Körpers auszumachen ist).¹²¹ In Bezug auf Cindy Shermans Fotoarbeiten, in denen sie verschiedene Rollen annimmt und dabei doch einen leeren Kern der harten Identität lässt, beschreibt Welsch den Wandel von Identität zu Identifikation:

„Traditionell suchte man die Identität und Variabilität einer Person von einem als substantiell oder substrathaft begriffenen Kern her zu verstehen. [...] Modern ist dies fraglich geworden. [...] Identität entsteht nicht quasi-biologisch durch Entfaltung eines Personenkerns, sondern im wörtlichsten Sinn durch Identifikation.“¹²² Identifikation kann über verschiedene vorher aufgezählte Elemente passieren: Sprache, Räume, Beziehungen, Arbeit, Kleidung, Familie. Die Codes der samoanischen Gang, ihre Sprache, Gestik, ihr Rapp-Gesang, Graffitis, Tattoos und ihre Kleidung repräsentieren im Film ihren

¹²¹ Welsch 2003, S.168-200.

¹²² Ebd. S. 176, 181.

Wunsch nach Verortung in Amerika über die Gang ebenso wie ihre romantische Sehnsucht nach ihrem Ursprung: Samoa.

2. Formen inszenierter Wirklichkeit

Gestellte Interviews

Das Dialogische öffnet einen Denkraum, der wie in der sokratischen Methode von den Impulsen immer neu entzündet wird. Der Essayfilm hat meist ein laut denkendes Subjekt, das im Dialog mit sich selbst steht und als Stimme aus dem Off agiert. In *Poto and Cabengo* stellte der Regisseur selbst dieses Subjekt dar, agierte im visuellen wie akustischen On und Off und stellte sich selbst Fragen, trat also mit sich selbst in einen Dialog. Dasselbe gilt für *Routine Pleasures*, in dem der Dialog aber auf einen Dialog mit Manny Farber und seinen Bildern erweitert wurde. In *My Crasy Life* tritt an die Stelle Gorins Seargent Kaono und der sprechender Computer des Streifenwagens. Durch diese dopplete Besetzung und die Fragen des Computers entsteht eine dialogische Struktur.

Das Dialogische findet aber auch in Interviewsituationen statt: Immer wieder werden klassische Dialoge zwischengeschnitten, in denen die Kamera im Schuss - Gegenschussverfahren zwischen einem Gangmitglied und einem gleichbleibenden Fragesteller hin- und herspringt (Abb. 70 und 71). Dieser Fragesteller ist nicht näher markiert, es ist eine Interviewsituation, die das klassische dokumentarische Interview imitiert. Die Gangmitglieder, die sonst im Film meist in der Gruppe gezeigt werden, sind in diesen Szenen isoliert und durch die Position als Befragte auf gewisse Weise entmachtet. Elias Canetti schreibt über das Fragen in „Masse und Macht“: „Alles Fragen ist Eindringen. (...) Wenn sie sich häufen (die Fragen, Anm.), erregen sie bald den Unmut des Gefragten. Nicht nur wird er äußerlich festgehalten; mit jeder Antwort zeigt er ein Stück mehr von sich.“¹²³ Die Befragten unterwerfen sich den Fragen des Gegenübers, der Dank der Position als Fragestellender Besitzer der Macht ist. Canetti leitet das Fragen wie den Befehl aus

¹²³ Canetti 1992, S.327, 328.

beobachtetem Verhalten im Tierreich ab, indem er die Frage mit dem Beschnüffeln von möglicher Beute in Zusammenhang bringt: „Die Frage, die letzten Endes auf Zerlegung aus ist, beginnt mit Berührung.“¹²⁴ [...] Die erste Frage gilt der Identität, die zweite gilt dem Orte.“¹²⁵ Die archaische Situation für diese Berührung und die Frage nach der Identität ist jene, in der das Raubtier seine Beute beschnüffelt und danach fragt: „Wer bist du?“ und „Kann man dich essen?“¹²⁶ Auch in den Dialogen des Films geht es zuerst um die Frage: Wer bist du? Nenne deinen Namen! Und schon bei dieser Antwort wird bewusst, was sich durch den weiteren Dialog zieht: Ich, das sind hier zwei. Die Identität der samoanischen Gangster ist geprägt von zwei Identifizierungen, die eine mit der Gang und die andere mit der samoanischen Familie. So tragen die Befragten zwei Namen: den „echten“ der Herkunft, ihren amtlich eingetragenen Geburtsnamen und den „verliehenen“ der Gang, ihren Spitznamen. Diese doppelte Zugehörigkeit wird auch in vermischten Bezeichnungen greifbar. Die Mitglieder der Gang nennen die anderen Mitglieder auch Brüder (Bro, Brother) oder Homies, und bezeichnen die Gang auch als Familie. Familie und Zusammengehörigkeit ist den Gangmitgliedern wichtig. Aber immer wieder enthüllt der Dialog eine fatale Gewaltspirale, in die sich die Gangmitglieder verstricken. Das ständige Befragen der Gangmitglieder, was sie tun würden, wenn jemand ihre Homies oder ihre Familienmitglieder umbringe, enthüllt dem Zuhörer den tragischen Rachezirkel: „I will kill him back“. Für den Zuschauer liegt die Fatalität der Gangstruktur offen dar, die Gangmitglieder scheinen hingegen nicht im Stande, sie zu erkennen und daraus auszubrechen. Der Film legt offen, macht sichtbar, aber lässt ebenso neue Fragen entstehen. Bezeichnend für den Film ist die Frage, die der Computer zuletzt an den Seargent richtet: „These gangsters, Jerry. Do they hold as much mystery for you as they do for me?“

¹²⁴ Canetti 1992, S.328.

¹²⁵ Ebd. S.329.

¹²⁶ Ebd. S.330.

Das performative Gang-Slang-Wörterbuch

Dass die Gang eine Welt für sich ist, zu der das Außen keinen Zugang hat, wird auch durch die dem Außen unverständliche Sprache klar. Gorin spricht in einem Videointerview der Filmzeitschrift CARGO die amerikanische Serie *The Wire* an, die sich durch den Einsatz von unverständlicher Sprache (der Hafenarbeiter, der Drogendealer, ethnischer und sozialer Minoritäten) auszeichne. In *The Wire* werde offensichtlich, dass Sprache Klasse sei. Hollywood hingegen verdecke mit einer immerzu verständlichen Sprache diese Tatsache. *The Wire* schafft es durch den Einsatz von unverständlicher Sprache, die teils authentisch ist, weil in der Serie Leute „vo der Straße“ neben ausgebildeten Schauspielern zum Einsatz kommen, einen Bruch zwischen dem Zuschauer und dem Film zu erzeugen.¹²⁷

In *My Crasy Life* geht es, wie in *Poto and Cabengo* und *Routine Pleasures*, um eine Sprache, die nicht allen verständlich ist. Während sich in *Poto and Cabengo* Sprachwissenschaftler und Lehrer um die Sprache der Zwillinge bemühen und *Routine Pleasures* von einer Fachsprache und einer freien, dichterischen Sprache Manny Farbers erzählt, ist es in *My Crasy Life* vorrangig der Polizist Kaono, der sich die Sprache der Gangbanger aneignen muss, um für Ordnung zu sorgen. Die unverständliche Sprache der Gang wird in *My Crasy Life* in einer Szene übersetzt und zugleich verortet. Gleich einem performativen Wörterbuch, sprechen und gestikulieren die Gangmitglieder vor der Kamera Begriffserklärungen. Der Gangsling wird von seinen Sprechern selbst auf performative Weise erläutert. Die in Schrift festgehaltenen Wörter werden dadurch von sprechenden, sich bewegenden Körpern ersetzt (Abb. 76 bis 81). Damit wird alles mittransportiert, was für die Sprache des Gangslangs wichtig ist: Stimme, Rhythmus, Intonation, Mimik und Gestik, die verschiedene Körperzeichen beinhaltet. Ihr ganzer Habitus scheint auf. Zudem ist es nicht ein Festschreiben von Außen, sondern ein „Flüssigbleiben“ von Innen.

Deleuze und Guattari haben den Slang, wie schon erwähnt, als einen spezifischen Umgang mit der Sprache, nämlich den der kontinuierlichen

¹²⁷ <http://www.cargo-film.de/kino-dvd/twin-brother-jean-pierre-gorin-im-gesprach/78/>

Variation der so genannten majoritären Sprache, definiert. Sprache, die so behandelt wird, haben sie als chromatische Sprache bezeichnet, die der Musik nahe steht. In *My Crasy Life* ist diese Analogie zwischen Sprache und Musik besonders deutlich. Gorin gibt an, seit *My Crasy Life* verstärkt zu versuchen, „Film nach musikalischen Prinzipien neu zu denken“.¹²⁸ Wenn die Mitglieder der Gang sprechen, dann ist das fast wie ein Gesang, und wenn sie rappen – und Rap und ihre Musik spielt im Film eine zentrale Rolle – dann ist das wie Sprechen. Peter Wollen hat den Einfluss von Subkulturen und das Aufkommen der DJ-Kultur auf den Film präzise analysiert: „During the seventies the tight narrowly-defined problematic of modernism began to break into pieces, especially in the visual arts- long its citadel. In cinema, the impact of modernism had been delayed. [...] It soon became clear that the old doctrines of purity, of self-definition, of art about art, had collapsed and been replaced by a new and extremely heterogeneous expansion of art into a whole range of semiotic practices, with new types of audience relationship and with new and unanticipated forms of signification. At the same time, a new type of relationship between avantgarde art and popular culture began to develop. This was possible not only because of changes in art but because of changes in popular culture itself. The most obvious signs of this were the rise of „youth subcultures“ and other types of minority subculture, and the massive change in the music industry that followed the success of rock'n'roll. [...] In fact, aspects of the popular culture paradoxically echo many of the themes of post-structuralist para-literature. For instance: Rapping takes disco leaps ahead... For the new, black, New York d.j.s who back raps, cutting is co-extensive with play-back. Break-mixing creates a multi-layered, almost textural sound, which locates the word for rap in a space of „found“ sounds.“ (Mix of Sue Steward, *The Key of R-A-P*, Collusion 1, Summer 81 and Atlanta & Alexander, *Wheels of Steel*, ZG 6, 81). As Atlanta and Alexander point out

¹²⁸ Ulman 2004, S. 189.

Nach *My Crasy Life* entsteht der Film *Ein Brief an Peter* (1992), der Peter Sellars bei der Inszenierung der Messiaen-Oper *Saint Françoise d'Assise* bei den Salzburger Festspielen begleitet. In diesem Film ist Musik wieder ein strukturelles Denkmodell für den Film. Inhaltlich gibt es analog zur *California Trilogy* das Moment des Zwischen-zwei-Sprachen-Seins: Peter Sellar versucht in schlechtem Französisch sich dem Bariton verständlich zu machen, und Franz von Assisi will mit den Vögeln sprechen.

rap recalls Burroughs cut-up and play-back. But it also echoes Barthes's plurality of voices – in fact, S/Z looks like a rap over the found sound of *Sarrasine*.¹²⁹ Hier sind wir also wieder beim Begriff „multi-layered“, der ein Echo in Gorins Beschreibung des Essays als Methode des „layering“ bezeichnet. Und bei Deleuze und Guattari, die den Synthesizer als Begriff in *Tausend Plateaus* einführen.

Wenn die Gangmitglieder die einzelnen Gang-Slang-Begriffe aussprechen und dann ihre Bedeutung erklären, ist dieses performative Sprechen, in dem die Gesten und die Intonation der Wörter so bedeutend sind, schon nahe am Sprachgesang. Das Fließende, der osmotische Übergang zwischen Gesprochenem und Gesungenem, genau das ist Rap: ein Sprechgesang, einmal mehr gesprochen, dann mehr gesungen. Beim Rappen gab es ursprünglich einen Scratcher, der den Sound durch Scratching und Backspinning verändert, und einen MC (Master of Ceremony), der für den Sprechgesang in einem Slang sorgte. Durch die Technik des Backspinning (auf zwei Plattentellern liegt die gleiche Platte, und eine Passage wird hintereinander noch einmal abgespielt) kommt es zu Loops.

Slangs sind nach Bourdieu nicht bloß „Ablehnung der herrschenden Sprechformen“, sondern zugleich „hoch euphemisierte Sprechweisen“: „Slang ist das Produkt des Strebens nach Distinktionsgewinn auf einem beherrschten Markt. Er ist eine der Formen, über die sich Individuen – und vor allem Männer – mit geringem ökonomischem und kulturellem Kapital von dem absetzen können, was sie als schwach und effeminiert betrachten. Ihr Streben nach Unterscheidung geht daher Hand in Hand mit einer tief verwurzelten Bejahung der bestehenden Hierarchie, etwa der Hierarchie zwischen den Geschlechtern. Es führt außerdem dazu, dass sie gerade jene Merkmale (z.B. Körperkraft, mangelnde Bildung), denen sie ihre untergeordnete Position im sozialen Raum verdanken, in der Regel selbstverständlich halten und sogar noch betonen.“¹³⁰ Bourdieu bezeichnet das als symbolische Macht oder symbolische Gewalt. Es ist eine unsichtbare Macht, die verkannt wird und dadurch als legitim anerkannt werde (*reconnaissance, méconnaissance*).

¹²⁹ Wollen 1982, S. 212-214.

¹³⁰ Thompson 2005, S.25.

3. Zwischen Tribe und Gang

Graffiti

Graffiti art, break dancing and rap music are the three art forms of the new urban tribes.

J.Walter Negro¹³¹

Die inszenierten Interviews haben mit der Frage nach dem Namen, die immer doppelt beantwortet wird – mit dem Namen der Geburtsurkunde und dem Namen in der Gang - schon die Flucht aus der bürgerlichen Existenz aufgedeckt. In den im Film zu sehenden Graffitis bekommt diese Verneinung eine weitere Konnotation. Graffitis mit erfundenen Namen, den Tags der Sprayer, entziehen sich, so Jean Baudrillard, der „privaten Individualität“ der Eigennamen: „Was diese Namen in Anspruch nehmen, ist nicht eine bürgerliche Identität, eine Persönlichkeit, sondern die radikale Exklusivität des Clans, der Bande, der Gang, der Altersklasse, der Gruppe oder Ethnie, die, wie man weiß, durch die Übertragung des Namens, durch die absolute Treue zu diesem Namen, dieser totemistischen Benennung entsteht, selbst wenn diese geradewegs aus den Underground-Comics stammt.“¹³² Die Gang grenzt sich ab, verteidigt ihre Exklusivität und setzt dazu auch eine Abgrenzung durch Sprache, den Gang Slang, ein. Diese Variaton der herrschenden Sprache ist durch Rhythmik gekennzeichnet.

My Crasy Life beginnt mit einer Szene, in der samoanische Kinder « Schere-Stein-Papier » spielen (Abb. 67). Sie sagen immer wieder ein Wort als Timing für die Geste, das durch die rhythmische Wiederholung zum Word-Rap wird. Dann erst folgt der Titel: Auf schwarzem Hintergrund wird mit blauer Farbe handschriftlich „MY CRASY LIFE“ ins Filmbild „geschrieben“ (Abb. 68). In diesem filmischen Schreiben bleibt jedoch der Körper des Schreibenden unsichtbar. Die Geste des Schreibens ist nicht explizit vorhanden, aber in dem linear fortschreitenden Sichtbarwerden des Aufschreibens der einzelnen Buchstaben enthalten. Später im Film gibt es eine Szene, in der ein Ex-

¹³¹ Bianchi 1984, S.82.

¹³² Baudrillard 1978, S.26.

Gangmitglied Graffiti auf eine Containertür schreibt. Es ist dieselbe Handschrift. Der Titel wird also offensichtlich von einem Protagonisten des Films geschrieben, auch die Filmmusik stammt teils von den Protagonisten selbst. Durch diese Vorgehensweise wird das Filmobjekt – die Gang – auf die Gestaltungsebene gezogen. Der Titel wird von Rap-Musik der Gang unterlegt, die an dieser Stelle aus Lauten und Beatboxing besteht. Hier ist das Rappen Filmmusik und außerdiegetisch. Jedoch wird im Laufe des Films die Rappmusik auch diegetisch verwendet, wenn die Gang beim Rappen gefilmt wird und somit als Quelle der Musik im Bild verankert ist. Der Titel selbst *My Crasy Life* beinhaltet ein Wort aus dem Gang-Slang. Crasy ist eine Variante von Crazy und meint nach einem Online-Lexikon für Slang: „Another term for *crazy* but on a greater level. Use it when you want to mean *insane*, sowie „the level of craziness that only a woman can achieve.“¹³³ Diese Bedeutungsverschiebung durch Veränderung eines Buchstaben ist charakteristisch für Slang. Auch die Bedeutungsvielfalt und das Unfixierte sind zu betonen. Dieser Umgang mit Sprache ist, wie schon angesprochen, eine kontinuierliche Variation der offiziellen Sprache und somit eine Art Subsprache. Neben dieser subversiven Taktik der Verschiebung enthält die Art der Titelgestaltung ein wesentliches Moment des Films: das Körperliche. Ebenso wie die Handschrift des Titels sind die im Film auftauchenden Graffiti Handschriften, aber mit der Spraydose in der Hand. Und Graffiti sind nicht nur Handschriften, sondern genauer betrachtet Schriften, die unter Einsatz des gesamten Körpers entstehen und für deren Stil Rhythmus, Musik und Körpergefühl ein wichtiger Einfluss ist.

Graffiti ist « Körperliches Engagement, Sprache der Gebärden, der Gesten, Kursivschrift, Wiedereinschreibung des Körpers auf eine entmenslichte Architektur», wie Michael Thévoz es formuliert hat.¹³⁴ Und er stellt das Körperliche, den Vorgang des Schreibens in den Vordergrund: „Das Magische des grafischen Aktes wird reaktiviert, indem es als Vorgang das ästhetische Resultat überwiegt. Schablonen, Handabdrücke, Überlagerung der Zeichen, Spuren der Aneignung und der Beschwörung als Antwort auf jene in den

¹³³ <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=crazy>

¹³⁴ Thévoz 1984, S10-11.

Höhlen.“¹³⁵ In *My Crasy Life* bestehen alle gezeigten Graffitis, so wie die Tätowierungen der samoanischen Gangmitglieder, aus Schriftzeichen, Wörtern, Sätzen (Abb. 69, 82 und 83).

Eine Szene in Honolulu zeigt zwei Ex-Gangmitglieder bei der Arbeit als Stapelfahrer und Verlader am Hafen. Sie laden einen Container, einer der beiden zückt einen Marker und schreibt eine „Nachricht“ an die Innenwand des Containers: STRIKER LOC STRONG„BEACH CUZZ! BIG TRLY1st„ SONSXOFXSAMOA WEST„SIDERS.

„Cuzz“ ist eine Bezeichnung für ein Gangmitglied (kommt auch von Cousin) oder einen sehr guten Freund, wird in der Gang Synonym mit Cripp oder Blood verwendet. Auch „loc“ kann eine Bezeichnung für ein Gangmitglied sein, aber ebenso „crazy“ bedeuten oder als Abkürzung für „Love of Crip“ stehen.¹³⁶ So kann ein Wort mehrere Bedeutungen tragen und bedeutet je nach Kontext etwas anderes. Die Gangsprache ist also offen und flexibel. Durch Auslassen von Buchstaben und Verwendung von Zeichen wird die Graffiti-Botschaft zusätzlich verschlüsselt. Die Botschaften bleiben für Außenstehende unzugänglich. Ein weiteres Kennzeichen von Gang-Graffitis ist die Schreibweise. So können einzelne Buchstaben durch andere ersetzt werden. Die Crips, die in Feindschaft mit den Bloods leben, schreiben aus „disrespect“ gegenüber den Bloods statt dem Buchstaben b ein c; die Bloods wiederum streichen den Buchstaben c durch, um ihre Missachtung der Crips auszudrücken. So können die Graffitis je nach Schreibweise einer anderen Gang zugeordnet werden.

Das Beschreiben des öffentlichen Raums in einer Sprache, die veränderbar, offen (auch für Zeichen und Bilder) und körperbetont ist, steht im Gegenastz zu der Sprache der Institutionen. Die offizielle, institutionalisierte Sprache ist eine fixierte, geschlossene Sprache, die ihre Form durch Maschinen (früher Schreibmaschine, heute Computer) erhält. Die Sprache der Straße dagegen kennt keine Regeln, Formvorschriften, Begrenzungen. Sie kann sich wie ein Rhizom überall ausbreiten und alles miteinander in Beziehung setzen. Die

¹³⁵ Thévoz. S.11.

¹³⁶ <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=crip>

Straße dient als „alternative und subversive Form aller Massenmedien“, wie es Jean Baudrillard in *Kool Killers – Der Aufstand der Zeichen* formuliert.¹³⁷

Graffitis kennen, wie schon erwähnt, keine Begrenzungen. Sie können alles beschreiben oder überschreiben. Der Ort, an dem sich die Gang trifft – eine Garage – ist ein Raum, der nicht ganz Innenraum ist und auch nicht Außenraum. Es ist ein Ort, in dem man nicht verweilt und dessen großen Bruder, die Parkgarage, Marc Augé als „Nicht-Ort“ bezeichnet hat. In diesem „Nicht-Ort“ setzt sich die Gang nieder und greift von ihm Besitz, ebenso wie von der Straße. Hier ist alles mit Graffitis überzogen (Abb. 83). Durch dieses Beschreiben der Wände, des Fernsehapparates, der Möbel wird die Umgebung in Besitz genommen, sich angeeignet. Die Graffitis machen die Wände, Flächen und Gegenstände wieder zu einem Körper, „gänzlich erogenisiert durch die Schrift, so wie der Körper durch die primitive Inschrift der Tätowierung erogenisiert werden kann“ und so ein „Material symbolischen Tauschs“ wird.¹³⁸

Tätowierungen

tätowieren

Vb. 'kolorierte Muster oder Zeichnungen durch Nadelstiche in die Haut einbringen' (2. Hälfte 18.Jh.), anfangs *tät(t)owiren*, *tattowieren*, *tatauieren*, *tat(o)uieren*. Zugrunde liegt polynes. *Tatau* 'tätowieren, eintätowiertes Zeichen', wohl aus *ta*- 'schlagen' und *tau* 'Zeichen, Muster, Bilder' gebildet. Die engl. Wiedergabe *tattoo* (Cook 1769), heute *tattoo*, gelangt ins Frz. Und wird dort umgestaltet zu fraz. *tatouer* (1778). Ans Engl. schließt sich wohl auch das dt. Verb an (Erstbeleg 1777), das jedoch in der Schreibweise vielfach vom Frz. beeinflusst sein dürfte.¹³⁹

Das Wort „tätowieren“ hat also seinen Ursprung in Polynesien, dem die Samoainseln angehören. Der westliche Teil bildet das seit 1962 unabhängige Samoa, der östliche Teil, Amerikanisch Samoa, ist ein Außengebiet der USA. Der Film springt mehrmals zwischen Aufnahmen in Amerikanisch-Samoa und

¹³⁷ Vgl. Baudrillard 1978.

¹³⁸ Baudrillard 1978, S.34, 35.

¹³⁹ Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, Erarbeitet unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer, Deutscher Taschenbuch Verlag, Berlin 1993, S.1415.

Los Angeles hin und her und vermischt damit die Räume, Geschichten und Kulturen miteinander. So bringt er auch die Praktik des Tätowierens in der samoanischen Kultur und der Kultur der Gang zusammen. Mehrmals werden Tätowierungen gezeigt und auch explizit zum Gegenstand des Films gemacht. Das erste filmische Aufnehmen eines tätowierten Körpers wird in der ersten Szene nach dem Titel gezeigt: ein junger Samoaner unterhält sich im Gefängnis mit dem Polizisten Kaono über die folgende Gerichtsverhandlung und ihre Folgen. Auffällig dabei sind die Zeichen der beiden, ihre Statussymbole an diesem Ort, dem Gefängnis. Der junge Samoaner trägt die Gefängniskleidung, auf der zu lesen ist: L.A. County. Im Gefängnis gehört einem Gefangenen nichts, nicht einmal die Kleidung, die er trägt. Sein Körper und seine Handlungen werden überwacht. In dieser Situation ist das Phänomen der Gefängnistätowierungen interessant, weil es ein Versuch ist, sich selbst zu gestalten in einem Umfeld, das genau diesen eigenen Gestaltungswillen einschränken will. Der Polizist, der ihm gegenüber sitzt, trägt eine andere Uniform - die der Polizei. Sie definiert ihn als Mitglied einer Institution und als Inhaber einer bestimmten Macht, die er ausüben darf. Seine Zeichen sind nicht auf dem Körper, sondern auf der Kleidung, weil sie ihm von der Institution mit der Uniform verliehen wurden. Auch diese Kleidung gehört nicht ihm und schränkt seine Handlungen in gewisser Weise ein, aber sie verleiht ihm auch Macht und Ehre, die sich in Uniform und Abzeichen ausdrückt.

Später im Film (nach etwa 55 Minuten) sehen wir eine Aufnahme einer Fotografie von dem jungen Samoaner in seinem Elternhaus auf Samoa. Er ist jünger, hat weniger Tätowierungen und formt seine Hände zu einem Symbol; dazu samoanischer Gesang. Das Bild wechselt den Ort, nämlich noch einmal in das Gefängnis und die Situation in der ersten Szene nach der Titelsequenz, der Ton „bleibt“ allerdings noch in Samoa, bevor das Lied nur noch im Hintergrund zu hören ist und im „Vordergrund“ zum diegetischen Ton des Gefängnisses wird. Der junge Samoaner bezeichnet in dieser Szene seine Tätowierungen auf den Händen und Armen wie Orte auf einer Landkarte: „Das ist die Insel, von der ich komme. Meine Heimatstadt (Paolo auf Hawaii). Das ist meine Gang in Compton. Das hab ich früher gemacht: Verbrechen.“

Danach fragt ihn der Polizist nach Narben, der Samoaner hebt sein Shirt und zeigt Narben durch Messerschnitte auf Bauch und Brust. Dabei enthüllt er eine weitere Tätowierung über der Brust, deutlich lesbar ist „SAMOAN“, darüber vielleicht „I AM“ (Abb. 82 bis 84). Eine Szene zeigt den Vorgang des Tätowierens selbst: Ein Gangmitglied lässt sich den Buchstaben S - der für seine SOS Gang steht - tätowieren. Der Vorgang des Tätowierens ist ein schmerzhaftes Einschreiben in den Körper, der mit der Erinnerung eng verknüpft ist. Nietzsche bringt den Schmerz in Zusammenhang mit der Mnemotechnik: *Man brennt etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört wehzutun, bleibt im Gedächtnis - das ist der Hauptsatz der ältesten (leider auch allerlängsten) Psychologie auf Erden.*¹⁴⁰ Auch an die Narben sei hier zu denken, die der Index einer Auseinandersetzung, eines Kampfes sind und die Erinnerung an das vergangene Geschehen in sich tragen.

Alle Tätowierungen, die wir sehen, sind Schrift, weichen also von den traditionellen Zeichen, Mustern und Bildern der polynesischen Tätowierungen ab, die aus einer Tradition kommen, in der die mündliche Überlieferung und Zeichen aus der Natur eine große Rolle spielten, weil es keine Schrift gab (außer Rongorongo auf den Osterinseln). Wir sehen im Film auch eine Szene in Amerikanisch-Samoa, in der ein Einwohner seine traditionellen Tätowierungen einem Gangmitglied zeigt und diese ebenfalls benennt: aso faaifo, kaumagu. Das aso fa'aifo bedeckt den Rücken bis zur Leiste (Abb. 85). Die Tätowierung unterliegt einem Bedeutungswandel. Als Cook 1774 einen tätowierten Südseeinselbewohner namens Omai mit nach Europa nahm und auch das Wort Tattoo mitbrachte¹⁴¹, war die Tätowierungen ein Zeichen des edlen Wilden aus einem Paradies. Später änderte sich der kolonialistische Blick: „Je verwaschener und unpolitischer die Utopie des irdischen Paradieses im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde, desto mehr machte sich eine „realistischere Sicht“ auf die Südsee breit, die die Inseln vornehmlich als ausbeutbare Rohstoffquellen, militärische Stützpunkte und Prestigeobjekte der internationalen Politik begriff (Beispiel: Deutsch-Samoa). In der Sicht des Kolonialismus wurde aus dem „edlen Wilden“ der Aufklärung das

¹⁴⁰ Assmann 1996, S. 26.

¹⁴¹ Oettermann 1994, S.9.

dunkelhäutige, tätowierte, armselige, renitente, arbeitsscheue Gesindel.“¹⁴² So sind auch die Tätowierungen der Gang nicht mehr Ausdruck einer romantischen Beziehung zu den Wilden im Paradies, sondern einer sozialen Unterschicht, der Joblosen, der Kriminalität und des Gefängnisses. Cesare Lombrosos 1876 erschienenes kriminalanthropologisches Werk *L'Uomo delinquente* kategorisiert die Körper von Verbrechern und stellt einen direkten Zusammenhang zwischen Aussehen - also biologischen Gegebenheiten - und Moral her. Verbrecher seien krank, es handle sich um „moralisches Irresein“, und die Tätowierungen, denen sich ein Krimineller freiwillig unter Schmerzen unterziehe, wären ein Erkennungszeichen der Krankheit.¹⁴³ Auch Adolf Loos bezeichnet in *Ornament und Verbrechen* Tätowierungen des modernen Menschen als Verbrechen: „Der papua tätowiert seine haut, sein boot, seine ruder, kurz alles, was ihm erreichbar ist. Er ist kein verbrecher. Der moderne mensch, der sich tätowiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter. Es gibt gefängnisse, in denen achtzig prozent der häftlinge tätowierungen aufweisen. Die tätowierten, die nicht in haft sind, sind latente verbrecher oder degenerierte aristokraten. Wenn ein tätowierter in freiheit stirbt, so ist er eben einige jahre, bevor er einen mord verübt hat, gestorben [...] Was aber beim papua und beim kinde natürlich ist, ist beim modernen menschen eine degenerationerscheinung. Ich habe folgende erkenntnis gefunden und der welt geschenkt: Evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande.“¹⁴⁴ Während es durchaus Bilder gibt, die Samoa als grünes Paradies zeigen und Bilder, die die jungen Samoaner in Zusammenhang mit überwachenden, strafenden und korrigierenden Institutionen wie Polizei, Gefängnis und Gericht zeigen, bleibt der Film nicht bei kolonialen und postkolonialen Stereotypen stehen. Er öffnet ein Dazwischen, in dem es zu keiner definitiven Festschreibung von Identität kommt und dringt auch durch die Methode des fiktionalen Dokumentarischen (oder der dokumentarischen Fiktion) unter die Oberfläche des Phänomens der Gang ein. Zudem gestattet die Selbstreflexivität des Mediums Essayfilm das Einziehen einer Metaebene, etwa wenn zu Beginn des Films der

¹⁴² Ebd. S.48, 49.

¹⁴³ Oettermann 1994, S.63.

¹⁴⁴ Loos 1908, S.15.

Polizeicomputer Literatur über Samoa auflistet, die auch postkoloniale Theorie enthält. Hier wird dieser Blick auf das Andere ausgestellt, um dann mit dem Wissen um diese Diskurse auf den Film zu schauen.

Das Mündliche als Beschwörung des Mythischen

In einer Szene erzählen sich die Gangmitglieder alte samoanische Mythen. Das zeigt die Bindung an die Vorfahren durch die Texte, die mündlich von Generation zu Generation weitergegeben wurden. Die mündliche Weitergabe steht im Gegensatz zum Festhalten durch Schrift. Diese Szene steht in formeller Hinsicht einer anderen Szene nahe, in der wiederum die Gangmitglieder versammelt sind und die Geschichten von ermordeten Gangmitgliedern erzählen. Auch diese Geschichten werden mündlich überliefert, sind direkt abhängig von den erinnernden und erzählenden Personen und liefern den Mythos der Gang. Die gemeinsame Erinnerung hält sie zusammen, und die Überlieferung an junge Gangmitglieder wird zum Mythos und geachteten Ursprung der eigenen Geschichte. Zwischen diese Erzählungen und Anschlüsse montierte Bilder des vor den Wolken vorbeiziehenden Vollmondes bringen die beiden Orte näher zusammen und betonen den mythischen Moment (Abb. 72 und Abb. 73). Ebenso wie die Geschichten oder die Tätowierungen bringen Szenen, die Musik und Tanz zeigen, die beiden Orte über das Moment der mündlich weitergegebenen Erzählung zusammen. Die mündliche Erzählung, die der Schrift entbehrt, wird mit einer mythischen Art zu denken in Verbindung gebracht, im Gegensatz zur Entstehung der Schriftkultur, in der das mythische Denken durch das logische Denken abgelöst wird. Flusser schreibt über die Einführung des Alphabets und somit die Möglichkeit von schriftlicher Notation: „Mit Hilfe des Alphabets wurde das mythische Geplapper begradigt, damit es eindeutig eine Zeile entlang einem Ruf-, einem Fragezeichen oder einem Schlußpunkt zulaufen könne (statt sich in Kreisen zu winden), damit es überhaupt erst kompetent werde, richtige Fragen zu stellen, richtige Befehle zu erteilen, richtig zu erzählen und zu erklären. Das Alphabet wurde erfunden, um das mythische Sprechen durch ein logisches Sprechen zu ersetzen, und damit

das mythische Denken durch ein logisches Denken. Das Alphabet wurde erfunden, um überhaupt erst buchstäblich *denken* zu können.“¹⁴⁵

Zudem enthält die schriftlose Kommunikationsform ein wesentliches Element, das der Nähe und Gleichzeitigkeit: „Die Erfindung der Schrift vor zirka 5000 Jahren war die erste Kommunikationsrevolution, weil hier erstmals die direkte lokale Kommunikation zwischen Personen, die isochron und isotop, also in der gleichen Zeit und am gleichen Ort lebten, verlassen wurde, die bis dahin einzige Möglichkeit der Kommunikation. Das lokale Universum der Kommunikation wurde schon auf indexikalischer Ebene (z.B. Rauchzeichen, Trommelgeräusche) durchbrochen. Die Medien haben aber durch ihre fast universelle Perforation des Raumes mittels elektromagnetischer Wellen (1887) die Vielzahl von lokalen Universen insgesamt in ein Universum der Non-Lokalität transformiert, wo virtuell alles überall passieren kann.“¹⁴⁶ Durch den paradigmatischen Wechsel von der Schrift zur elektronischen Datenübertragung des Computers, der durch das binäre Zahlensystem von Null und Eins gekennzeichnet ist, kommt es zu der von Peter Weibel angesprochenen Non-Lokalität. Diese neue elektronische Welt wird im Film ebenso angesprochen wie die archaische, mündliche Welt. In einer Szene „faxt“ sich das Filmteam laut Tonspur an den Strand von Samoa, auf Bildebene wird zwischen der Stadt L. A. und der paradiesisch anmutenden Landschaft Samoas eine Montage ohne kontinuierlichen Anschluss vollzogen. Das andere Eindringen dieser neuen Welt ist durch den sprechenden Computer im Polizeiauto gegeben (Abb. 74, 75). Die Einführung einer künstlichen Intelligenz mit scheinbar menschlichen Zügen, die dem Berechnen mit Hilfe von zwei Ziffern vorgelagert ist, fand sich auch in Stanley Kubricks „Space Odyssey“ mit dem Computer HAL. Deleuze kommentiert die Einführung der Computer, die neue Automaten sind, in *Das Zeit-Bild* als Gefährdung des Kinos: „Die moderne Gestalt des Automaten ist das Korrelat eines elektronischen Automatismus. Das elektronische Bild – also das Tele- oder Videobild, das im Entstehen begriffene digitale Bild – wird entweder zur Veränderung des Kinos oder zu seiner Ersetzung führen, die seinen Tod

¹⁴⁵ Flusser S.36.

¹⁴⁶ Weibel 1991: S.65-74.

bedeutet.“¹⁴⁷ Es ist bezeichnend für Essayfilme, dass gerade hier diese neuen Bilder inkludiert werden. Chris Marker und auch Jean-Luc Godard haben sowohl das Videobild als auch das Tele- und Computerbild wiederholt in Filmen eingesetzt.

Schluss: Dissens statt Konsens

Die Filme der California Trilogy sind alle drei auf 16 mm gedreht und wurden in Kooperation mit Fernsehsendern realisiert. Daneben wurden diese Filme sowohl auf internationalen Filmfestivals und Programmkinos, als auch in Ausstellungen, etwa im Museum of Modern Art in New York, im Louvre in Paris oder am Institute of Contemporary Arts in London, gezeigt. Die Breite der Verbreitungskanäle hat zum einen in den Charakteristika von Essayfilmen ihre Begründung, die sie sowohl für Kunstmuseen als auch für das Kino und Kinematheken interessant macht. Zum anderen ist eine allgemeine Tendenz zur Diffundierung dokumentarischer Formen in die Kunstwelt zu beobachten. Nicolas Bourriaud hat die Abwanderung des dokumentarischen Genres aus den Kinos in die Kunstgalerien thematisiert: „Dieses Hin und Her setzt sich im ästhetischen Regime fort, mit der Invasion dessen, was Serge Daney *das Visuelle* nannte (die Prinzipien der Werbung werden auf das Filmbild angewandt), und mit dem problematischen Charakter des Bildes in der Kunst. Um es kurz zu machen: während der Film sich mehr und mehr in Richtung Bild bewegte (auf Kosten der Cadrage), bewegte sich die Kunst in entgegengesetzter Richtung und floh vor dem Symbol, um dem Realen mit der dokumentarischen Form zu begegnen.“¹⁴⁸ Hier sind wir wieder beim ästhetischen Regime, dem Rancière eine Verbindung der Ratio der Fakten mit der Ratio der Fiktion zuschreibt, welche die Erzählweisen grundlegend verändert und in der durch diese Neuordnung von Zeichen und Bildern das Politische entstehen kann. Für den Film bringt er, wie schon in

¹⁴⁷ Deleuze 1997, S.339.

¹⁴⁸ Bourriaud 2009, S. 29.

Zusammenhang mit *My Crasy Life* erwähnt, einen Essayfilm Chris Markers als Beispiel für so eine Neuordnung von Zeichen.¹⁴⁹ Essayfilme und essayistische Praktiken im Bereich der Fotografie und der Installation haben vermehrt Bedeutung und Raum im Kunstbetrieb eingenommen. Vor allem die Fähigkeit, das Dokumentarische in eine Form des Politischen zu überführen, macht den Essayfilm und essayistische Praktiken so aktuell. In einer globalisierten, technologisierten Welt, in der das Visuelle von außen auf uns zuströmt und uns einhüllt, ist die Ästhetik, die das Sichtbare und Sagbare neu verteilt, eine Möglichkeit, dem wirkungslos gewordenen Bild zu entkommen. Die Idee vom Bild, das direkt in politische Handlung mündet, erwies sich als haltlos: „Der klassische Gebrauch des unerträglichen Bildes zog eine gerade Linie vom unerträglichen Anblick zum Bewusstsein von der Wirklichkeit, die er ausdrückte, und von diesem zum Veränderungswillen. Doch diese Verbindung zwischen Darstellung, Wissen und Handlung war eine bloße Annahme. [...] Die Bilder der Kunst liefern nicht Bilder für den Kampf. Sie tragen dazu bei, neue Gestaltungen des Sichtbaren, des Sagbaren und des Denkbaren zu entwerfen, und eben dadurch eine neue Landschaft des Möglichen. Aber sie können das nur, wenn sie weder ihre Bedeutung, noch ihre Wirkung vorwegnehmen.“¹⁵⁰ Diese Aufgabe, „neue Gestaltungen des Sichtbaren, des Sagbaren und des Denkbaren zu entwerfen“, lösen die Essayfilme Gorins mit ihren vielfältigen Ton- und Bildtypen und Beziehungen zueinander und nebeneinander ein. Die offene Form des Essayfilms erzeugt bei jedem erneuten Sehen andere Möglichkeiten der Anordnung der Bilder und Töne und somit des Sichtbaren, Sagbaren und Denkbaren. Und somit stehen die Filme im Gegensatz zu dokumentarischen Formen, die auf das Unerträgliche des Bildes lenken und damit einen Konsens der gesellschaftlich verankerten Missbilligung reproduzieren, dem die Fähigkeit politisch zu sein, abhanden gekommen ist. Das Politische entsteht im Dissens.

¹⁴⁹ Vg. Rancière 2009

¹⁵⁰ Rancière 2009, S.121.

Literaturverzeichnis

Allgemeine Erläuterungen: Die Titel sind in alphabetischer Reihenfolge mit Kurzbeleg nach den Nachnamen der AutorInnen bzw. HerausgeberInnen angeführt. Gibt es mehrere Publikationen eines Autors/einer Autorin bzw. Herausgebers/Herausgeberin aus demselben Jahr, so werden jene durch Buchstaben (a, b usw.) unterschieden. Die einzelnen Publikationen werden dabei chronologisch geordnet, beginnend mit der jüngsten Veröffentlichung. Gibt es von Publikationen Ausgaben in verschiedenen Sprachen, so werden diese nach Möglichkeit angegeben. Bei unselbständigen Publikationen wird der Sammelband, dem sie entnommen sind, dann in Kurzbelegform angegeben, wenn er in diesem Literaturverzeichnis ebenfalls angeführt wird.

Adorno 1981

Theodor W. Adorno, *Der Essay als Form*, in: *Noten zur Literatur*, S. 9-33, Frankfurt am Main 1981.

Althusser 2010

Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, in: Frieder Otto Wolf (Hg.), *Louis Althusser, Gesammelte Schriften*, Band 5, 1. Halbband, Hamburg 2010.

Althusser 1995

Louis Althusser, *Sur Brecht et Marx*, in: Louis Althusser, *Écrits philosophiques et politiques*, S. 541-556, Band II, Paris 1995.

Amos/Gorin 1986

Patrick Amos and Jean-Pierre Gorin, *The Farber Machine*, 1986, publiziert im Online-Magazin *Rouge*: http://www.rouge.com.au/12/farber_amos_gorin.html, überarbeitete Fassung eines Essays im Katalog zu einer von Julia Brown kuratierten Ausstellung zum Werk Manny Farbers im Museum of Contemporary Art, Los Angeles (November 1985-February 1986), erstveröffentlicht in *Art in America*, April 1986.

Assmann 1996

Aleida Assmann, *Zur Metaphorik der Erinnerung*, in: Kai Uwe Hemken (Hg.), *Gedächtnisbilder, Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, S.16-46, Leipzig 1996.

Astruc 1948

Alexandre Astruc, *Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter*, (1948, Erstabdruck in: *Der Film – Manuskripte, Gespräche, Dokumente*, Bd.2, Hg. von Theodor Kotulla, München 1964), in: Christa Blümlinger und Constantin Wulff (Hg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, , S.199-204, Wien 1992.

Balász 2001

Béla Balász, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main 2001.

Barthes 1989

Roland Barthes, *Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989.

Baudrillard 1978

Jean Baudrillard, *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978.

Bense 1947

Max Bense, *Über den Essay und seine Prosa*, in: Merkur, Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken, Heft I, 1.Jahrgang, Stuttgart 1947.

Bertram 2011

Georg W. Bertram, *Sprachphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2011.

Bianchi 1984

Paolo Bianchi (Hg.), *Graffiti. Wandkunst und wilde Bilder*, Basel/Bosto/Stuttgart 1984.

Blumenberg 1981

Hans Blumenberg, *Sprachsituation und immanente Poetik*, in: Hans Blumenberg, *Wirklichkeiten in denen wir leben, Aufsätze und eine Rede*, S. 137-162, Stuttgart 1981.

Blümlinger/Wulff 1992

Christa Blümlinger und Constantin Wulff, *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien 1992.

Blümlinger 1992

Christa Blümlinger, *Zwischen den Bildern/Lesen*, in: Christa Blümlinger und Constantin Wulff, *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, S.11-31, Wien 1992.

Bourriaud 2009

Nicolas Bourriaud, *Radikant*, Berlin 2009.

Bukatman 2011

Scott Bukatman, *Little Utopias of Disorder*, in: *American Art*, Vol.25, Nr.2, S. 11-14, Sommer 2011.

Büttner 1999

Elisabeth Büttner, *Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (Ici et Ailleurs) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L'image-temps)*, Wien 1999.

Braad Thomsen 1974

Christian Braad Thomsen, Filmmaking and history, Jean Pierre Gorin interviewed by Christian Braad Thomsen, in: *Jump Cut*, Nr.3, S. 17-19, 1974.

Braun 1997

Peter Braun, *Begegnungen – Abschiede. Chris Marker als Fotograf*, in: Birgit Kämper/Thomas Tode (Hg.), *Chris Marker, Filmessayist*, S.87-99, München 1997.

Brenez et al. 2006

Nicole Brenez et al., *Jean-Luc Godard: Documents*, Paris: Centre Pompidou 2006.

Burdeau 2005

Emmanuel Burdeau, *Traductions simultanées (présentation de Jean-Pierre Gorin)*, in : *Cahiers du Cinéma*, , S. 74-76, Februar 2005.

Canetti 1992

Elias Canetti, *Masse und Macht*. Hildesheim 1992.

Deleuze 1997

Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, Frankfurt am Main 1997.

Deleuze/Guattari 1992

Gilles Deleuze und Felix Guattari, *Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992.

Deleuze/Guattari 1977

Gilles Deleuze und Felix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977.

Diederichsen 2008

Diedrich Diederichsen, *Eigenblutdopping, Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Wien 2008.

Elsaesser/Hagener 2007

Thomas Elsaesser und Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007.

Farber 1971 a

Farber, Manny, *Negative Space*, Manny Farber on the Movies, London 1971.

Farber 1971 b

Manny Farber, *White Elephant Art vs. Termite Art*, in: Manny Farber, *Negative Space*, *Manny Farber on the Movies*, S.134-144, London 1971.

Fargier 1986

Jean-Paul Fargier, *Ici et La-Bas, Entretien avec Jean-Pierre Gorin*, in: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 388, S. 37-42, Dezember 1986.

Flusser 2002

Vilém Flusser, *Die Schrift, Hat Schreiben Zukunft?* Göttingen 2002.

Gagnebin/ Liandrat-Guiges 2004

Murielle Gagnebin und Suzanne Liandrat-Guiges, *L`essai et le cinéma*, Seyssel 2004.

Goodwin/Greil 1972

Michael Goodwin und Marcus Greil, *Double Feature, Movies and Politics*, New York 1972.

Goodwin/Luddy/Wise 1972

Michael Goodwin, Tom Luddy und Naomie Wise, *The Dziga Vertov Film Group in America, An Interview with Jean-Luc Godard and Jean Pierre Gorin*, in: Michael Goodwin und Greil Marcus (Hg.), *Double Feature, Movies and Politics*, S.7-70, New York 1972.

Gorin 2007

Jean Pierre Gorin, Proposal for a Tussle, in: Astrid Ofner (Hg.), *Der Weg der Termiten. Beispiele eines Essayistischen Kinos 1909-2004*, , S. 9-14, Wien 2007.

IKUS. Institut für Kulturstudien 1994

IKUS. Institut für Kulturstudien (Hg.), *Lust an Grenzen. Zur Verregelung des Alltags, Podiumsdiskussion mit Bruno Domany, Martin Michael Ross, Franz Schuh, Dietmar Steiner, Johannes Voggenhuber*, IKUS Lectures, Nr.22, 3. Jahrgang, Wien 1994.

Kämper/Tode 1997

Birgit Kämper und Thomas Tode, *Chris Marker. Filmmessayist*, München 1997.

Licitra Ponti 1984

Lisa Licitra Ponti im Gespräch mit Keith Haring am 9. Oktober 1983 in Mailand, in: Paolo Bianchi (Hg.), *Graffiti, Wandkunst und wilde Bilder*, Basel, Boston, Stuttgart, 1984.

Loos 1908

Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*, 1908, in: Ulrich Conrads (Hg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Braunschweig/Wiesbaden, 1981.

Lukács 2011

Georg Lukács, *Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper*, in: *Die Seele und die Formen*, Bielefeld 2011.

Martin 2010

Silke Martin, *Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Tons seit den 1920er Jahren*, Marburg 2010.

MacCabe 1980

Colin MacCabe, *Godard: Images, Sounds, Politics*, London und Basingstoke 1980.

Monaco 1976

James Monaco, *The New Wave*, Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette, Oxford University Press, New York 1976.

Musil 1967

Robert Musil, *Der deutsche Mensch als Symptom*, aus dem Nachlass herausgegeben von der Vereinigung Robert-Musil-Archiv Klagenfurt, Hamburg 1967.

Nevers/Vatrican 1994

Camille Nevers et Vincent Vatrican, *French Connection*, Entretien avec Jean-Pierre Gorin, in: *Cahiers du Cinema*, Nr. 476, S. 60-63 Februar 1994.

Oettermann 1994

Stephan Oettermann, *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*, Hamburg 1994.

Pantenburg 2010

Volker Pantenburg, *Ränder des Kinos*, Godard – Wiseman – Benning – Costa, Berlin 2010.

Polito 2009

Polito, Robert (Hg.), *Farber on Film, The Complete Film Writings of Manny Farber*, USA 2009.

Rancière 2009

Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009. Originalausgabe: *Le spectateur émancipé*, Paris 2008.

Rancière 2006

Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen, Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006. Originalausgabe: *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris 2000.

Rancière 1995

Jacques Rancière, *Das Unvernehmen: Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main 2002. Originalausgabe: Jacques Rancière, *La mésentente: politique et philosophie*, Paris 1995.

Ringel 1984

Ringel, Erwin, Die Bedeutung der Stimme und Musik für unsere Welt. Festrede zur Eröffnung des Internationalen Brucknerfestes Linz 1984, Broschüre ohne Seitenangabe.

Rosenbaum 2008

Jonathan Rosenbaum, *They Drive by Night: The Criticism of Manny Farber*, 2008, Online Zugriff: <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=14534>

Ruhm 2003

Constanze Ruhm, *Babette Mangolte, The Camera: Je or la Caméra*, in: Ausst.Kat. *Fate or Alien Modes*, kuratiert von Constanze Ruhm, Secession Wien, 2003.

Stiegler/Thürlemann 2011

Bernd Stiegler und Felix Thürlemann, *Meisterwerke der Fotografie*, Stuttgart 2011.

Thévoz 1984

Michael Thévoz, *Die Mauer als erogene Zone*, in: Paolo Bianchi (Hg.), *Graffiti, Wandkunst und wilde Bilder*, Basel, Boston, Stuttgart, 1984.

Thompson 2005

John B. Thompson, Einführung, in: Pierre Bourdieu, *Was heißt Sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*, Wien 2005.

Tillman 1988

Lynne Tillman, *Jean Pierre Gorin*, Interview, in: Bomb 23/Spring, Brooklyn, NY 1988, Online Zugriff: <http://bombsite.com/issues/23/articles/1056>

Trummer 2004

Thomas Trummer, *Als Medium und im Medium. Zur Phänomenologie der menschlichen Stimme*, in: Thomas Trummer (Hg.), Ausst. Kat. *StimmenBilder. Die menschliche Stimme in der bildenden Kunst*, S.12-27, Kunsthaus Mürz 2004.

Ulman 2004

Erik Ulman, *Eine fröhliche Wissenschaft*, in: Kat. Viennale 2004, Vienna International Film Festival, Wien 2004.

Weibel/ Žižek 1997

Peter Weibel und Slavoj Žižek (Hg.), *Inklusion: Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration*, Wien 1997.

Weibel 1991

Peter Weibel, *Der neue Raum im elektronischen Zeitalter*, in: Heidemarie Seblatnig (Hg.), *außenräume/innenräume. Der Wandel des Raumbegriffs im Zeitalter der elektronischen Medien*, S. 65-74, Wien/Salzburg 1991.

Welsch 2003

Wolfgang Welsch, *Identität im Übergang. Philosophische Untersuchungen zur aktuellen Affinität von Kunst, Psychiatrie und Gesellschaft*, in: Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 2003.

Wollen 1982

Peter Wollen, *Semiotic Counter-Strategies: Retrospect 1982*; in: Peter Wollen, *Readings and Writings*, S. 208-215, London 1982.

Internet

Urban Dictionary

<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=crip>

Cargo

<http://www.cargo-film.de/kino-dvd/twin-brother-jean-pierre-gorin-im-gesprach/78/>

Senses of Cinema

<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/vertov/>



Abbildung 1: Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville, *Ici et ailleurs*, 1974



Abbildung 2: *Ici et ailleurs*



Abbildung 3: Groupe Dziga Vertov, *Vent d'est*, 1969



Abbildung 4: *Vent d'est*

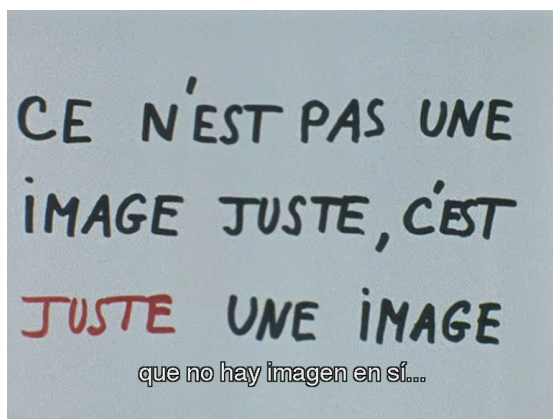


Abbildung 5: *Vent d'est*

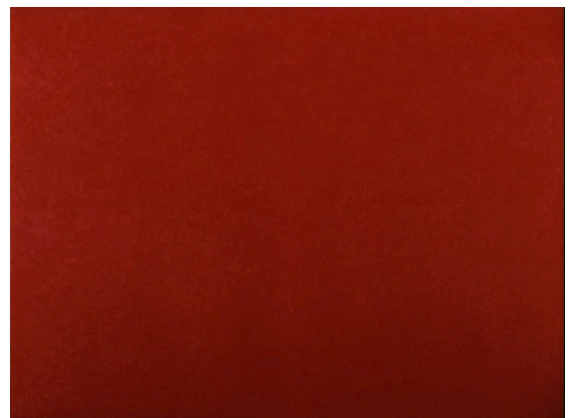


Abbildung 6: *Vent d'est*



Abbildung 7: *Vent d'est*



Abbildung 8: *Vent d'est*

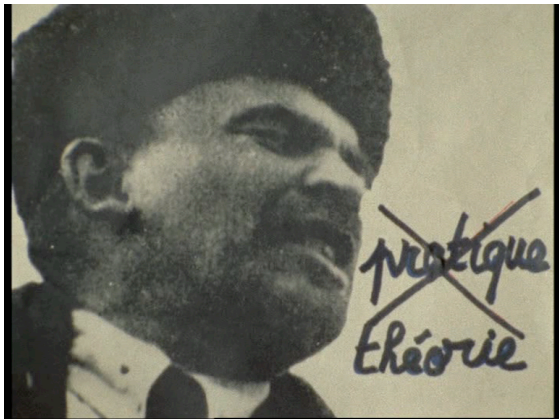


Abbildung 9: Groupe Dziga Vertov, *Vladimir et Rosa*, 1970



Abbildung 10: *Vladimir et Rosa*

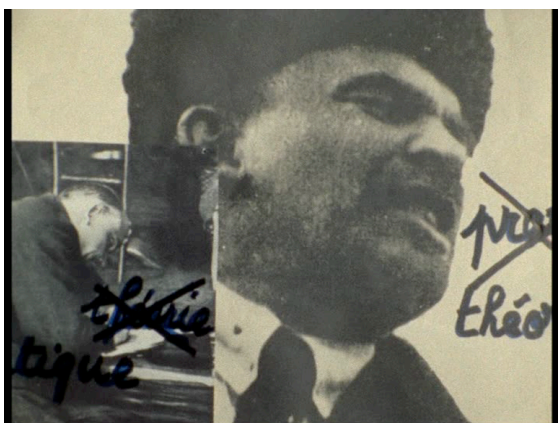


Abbildung 11: *Vladimir et Rosa*



Abbildung 12: *Vladimir et Rosa*

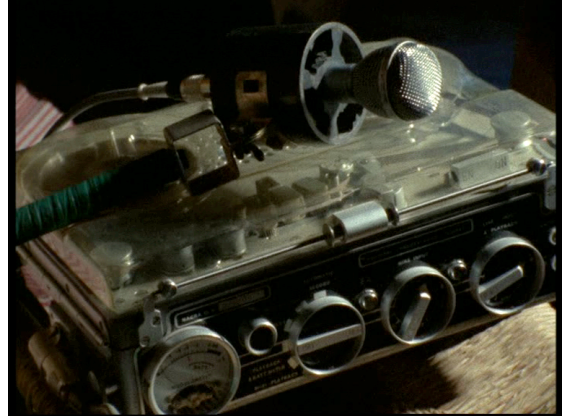


Abbildung 13: *Vladimir et Rosa*



Abbildung 14: Jean-Pierre Gorin, *Poto and Cabengo*, 1979

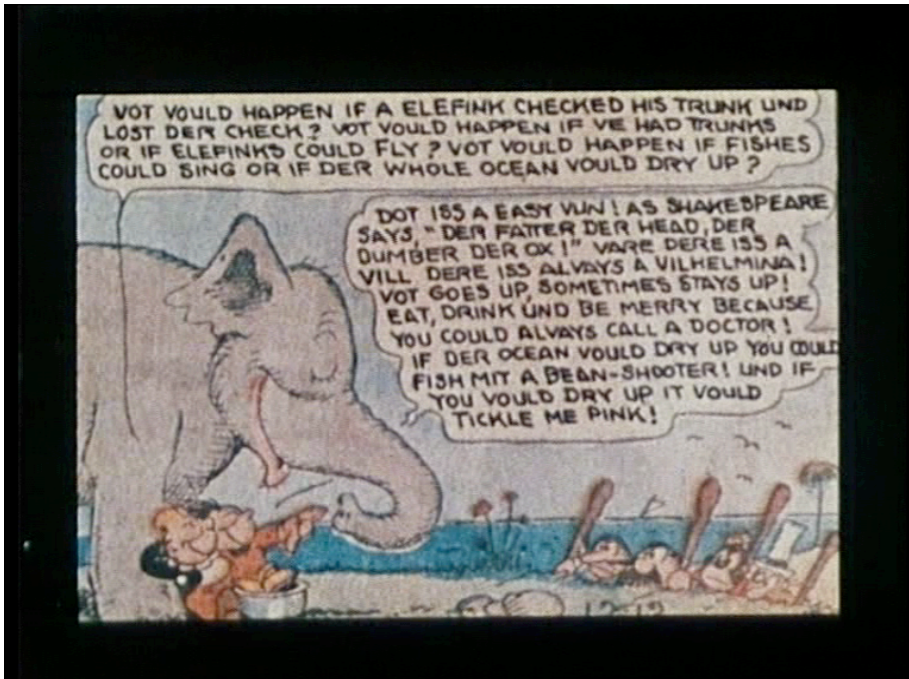


Abbildung 15: *Poto and Cabengo*

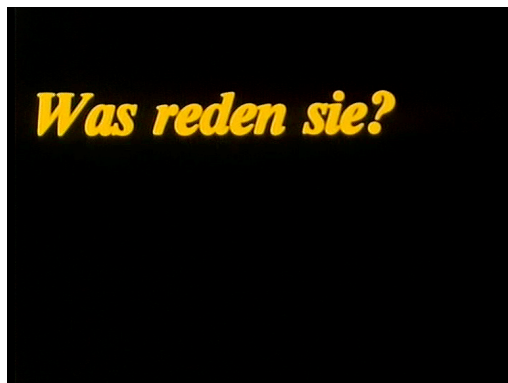
Abbildung 16: *Poto and Cabengo*Abbildung 17: *Poto and Cabengo*Abbildung 18: *Poto and Cabengo*Abbildung 19: *Poto and Cabengo*Abbildung 20: *Poto and Cabengo*



Abbildung 21: *Poto and Cabengo*



Abbildung 22: *Poto and Cabengo*



Abbildung 23: *Poto and Cabengo*



Abbildung 24: *Poto and Cabengo*



Abbildung 25: *Poto and Cabengo*



Abbildung 26: *Poto and Cabengo*



Abbildung 27: *Poto and Cabengo*

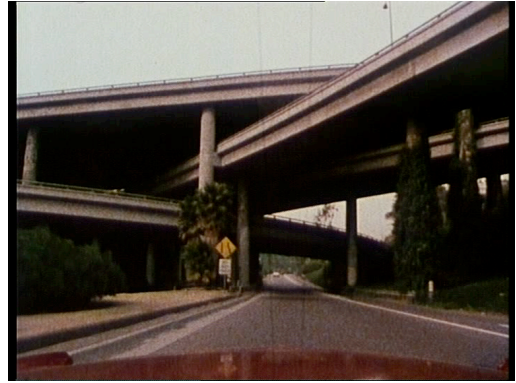


Abbildung 28: *Poto and Cabengo*



Abbildung 29: *Poto and Cabengo*



Abbildung 30: *Poto and Cabengo*

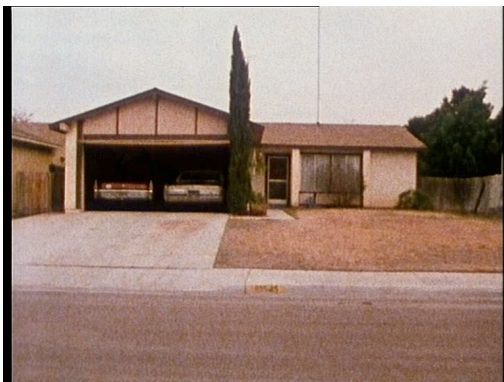


Abbildung 31: *Poto and Cabengo*



Abbildung 32: *Poto and Cabengo*



Abbildung 33: Poto and Cabengo



Abbildung 34: Poto and Cabengo



Abbildung 35: Poto and Cabengo



Abbildung 36: Poto and Cabengo

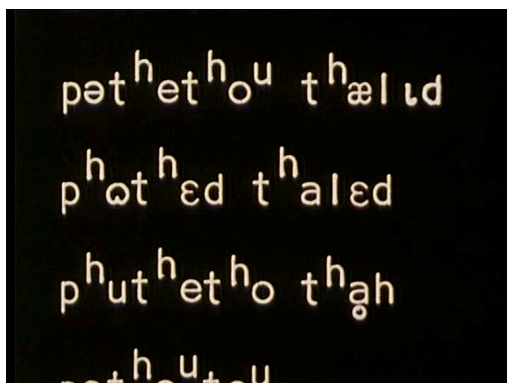


Abbildung 37: Poto and Cabengo

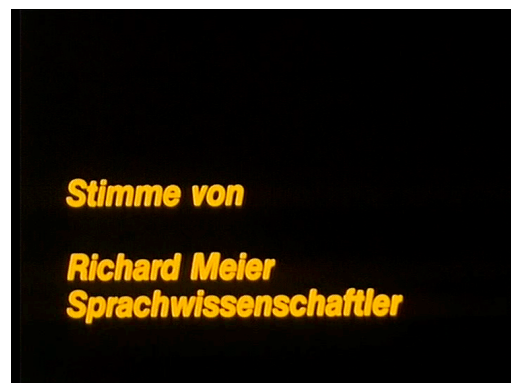


Abbildung 38: Poto and Cabengo

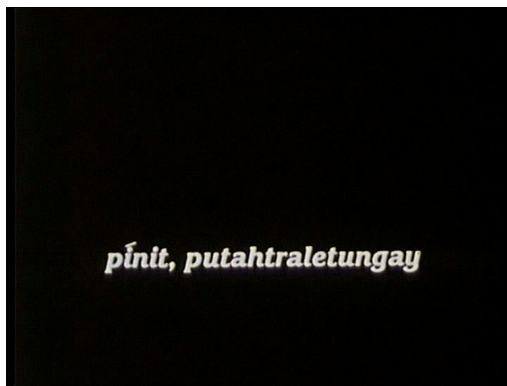


Abbildung 39: *Poto and Cabengo*

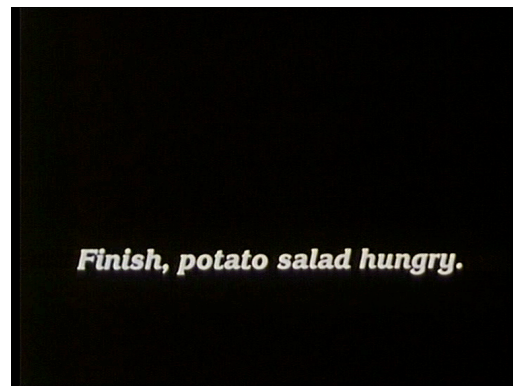


Abbildung 40: *Poto and Cabengo*



Abbildung 41: *Poto and Cabengo*



Abbildung 42: *Poto and Cabengo*

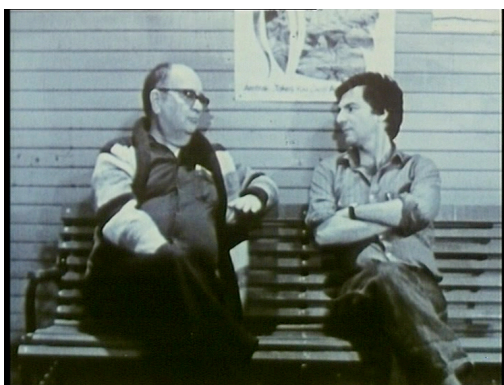


Abbildung 43: Jean-Pierre Gorin, *Routine Pleasures*, 1986



Abbildung 44: *Routine Pleasures*

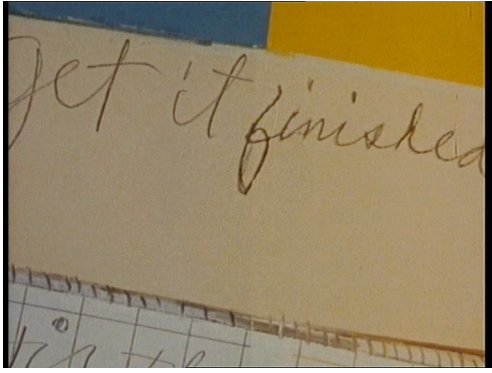


Abbildung 45: *Routine Pleasures*



Abbildung 46: Manny Farber, *Have a chew on me*, Öl auf Leinwand, 147 x 342 cm, 1983

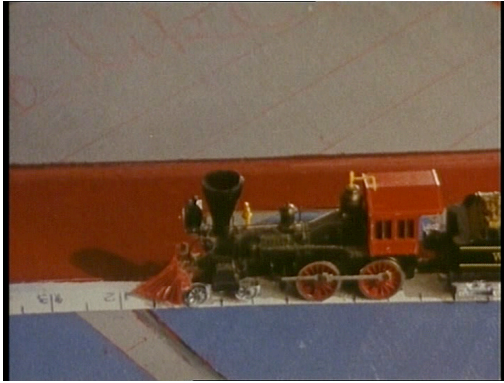


Abbildung 47: *Routine Pleasures*



Abbildung 48: *Routine Pleasures*



Abbildung 49: *Routine Pleasures*

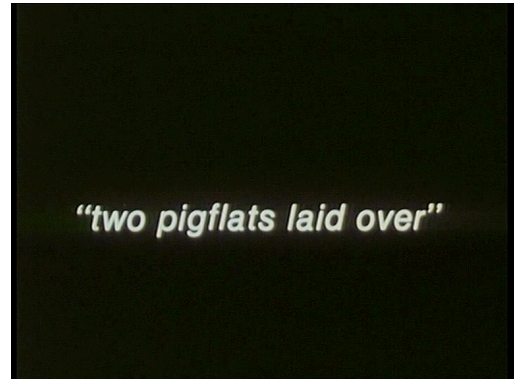


Abbildung 50: *Routine Pleasure*

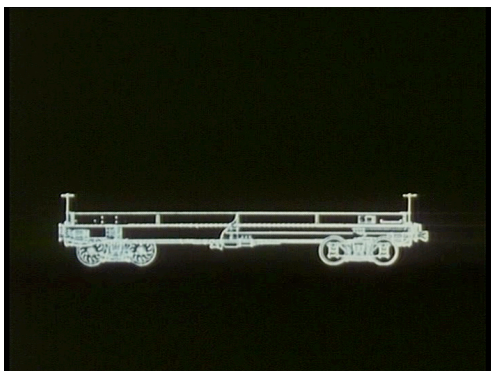


Abbildung 51: *Routine Pleasures*

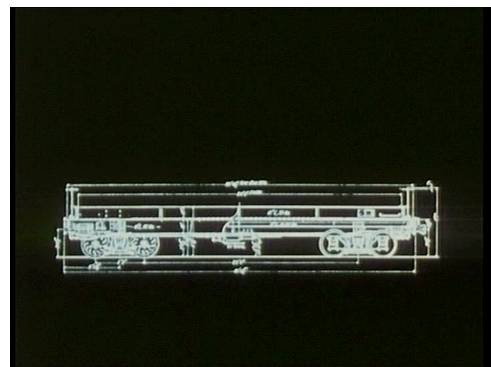


Abbildung 52: *Routine Pleasures*

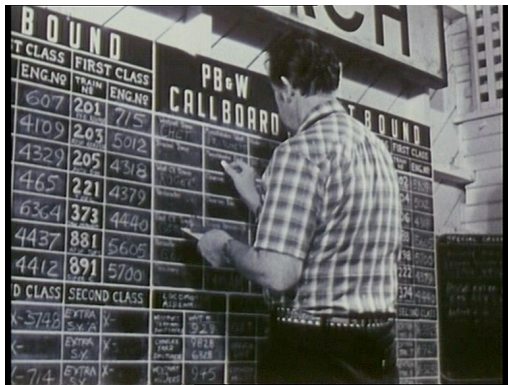
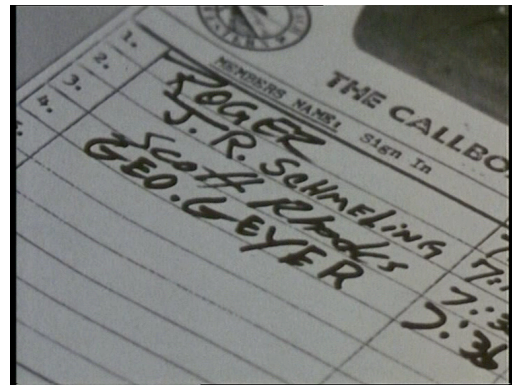
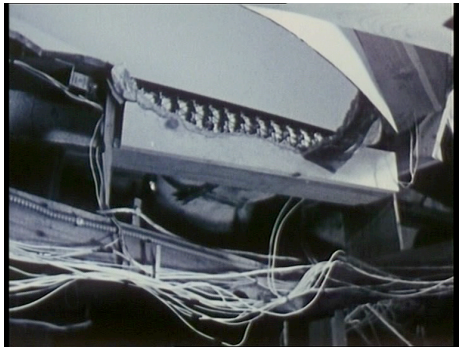
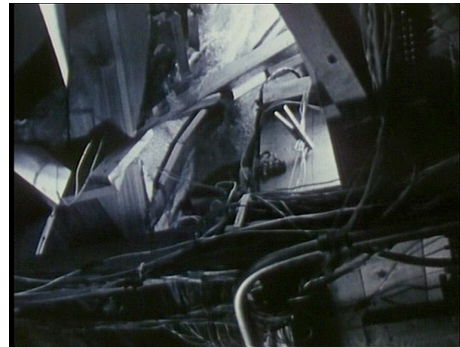
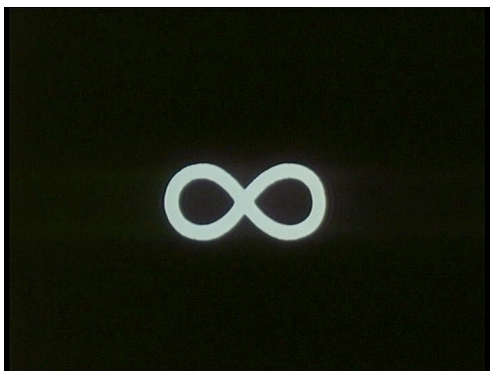
Abbildung 53: *Routine Pleasures*Abbildung 54: *Routine Pleasures*Abbildung 55: *Routine Pleasures*Abbildung 56: *Routine Pleasures*Abbildung 57: *Routine Pleasures*Abbildung 58: *Routine Pleasures*



Abbildung 59: *Routine Pleasures*



Abbildung 60: *Routine Pleasures*



Abbildung 61: *Routine Pleasures*

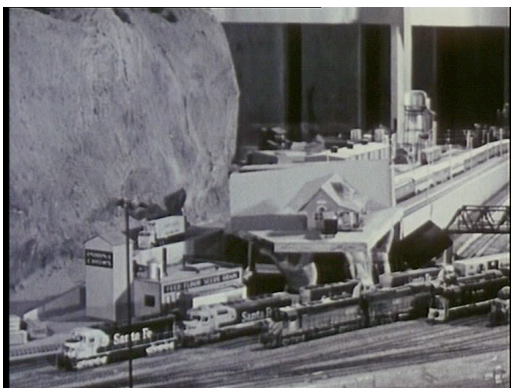


Abbildung 62: *Routine Pleasures*

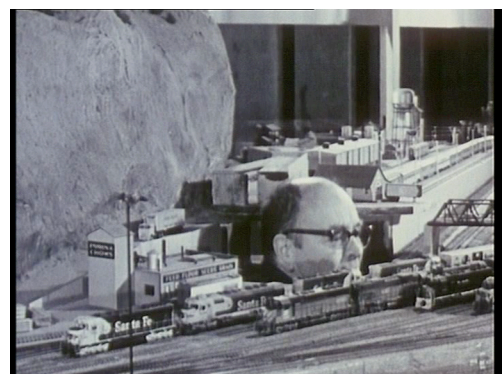


Abbildung 63: *Routine Pleasures*

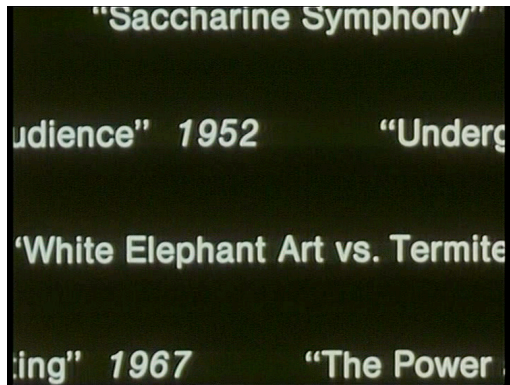


Abbildung 64: *Routine Pleasures*

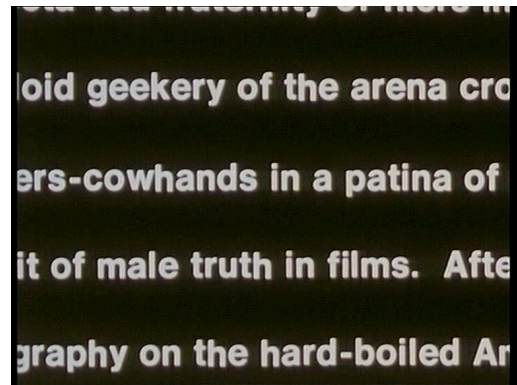


Abbildung 65: *Routine Pleasures*



Abbildung 66: Manny Farber, *Birthplace: Douglas, Ariz.*, Öl auf Leinwand, 113 x 147 cm, 1979



Abbildung 67: Jean-Pierre Gorin, *My Crazy Life*, 1991

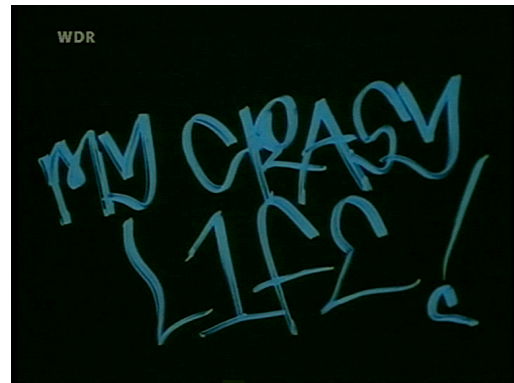


Abbildung 68: *My Crazy Life*



Abbildung 69: *My Crazy Life*



Abbildung 70: *My Crazy Life*



Abbildung 71: *My Crazy Life*

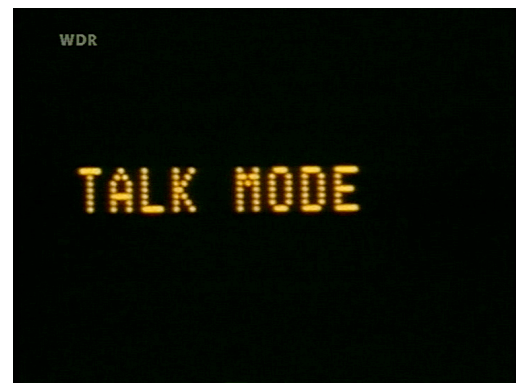
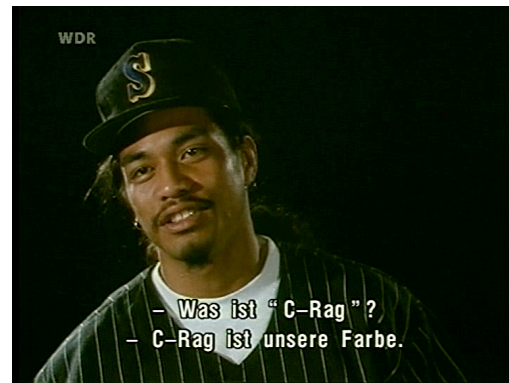
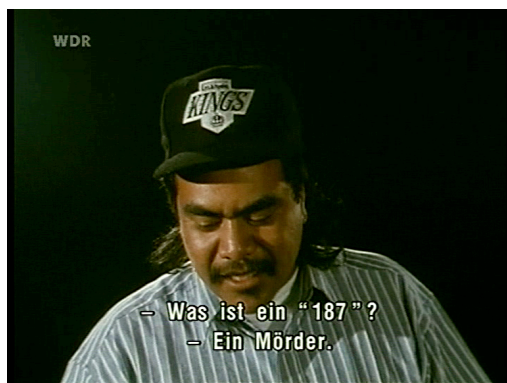
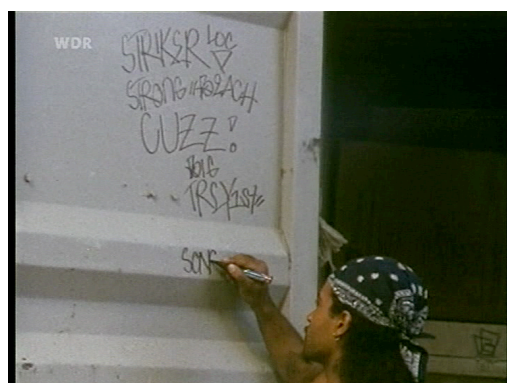
Abbildung 72: *My Crazy Life*Abbildung 73: *My Crazy Life*Abbildung 74: *My Crazy Life*Abbildung 75: *My Crazy Life*Abbildung 76: *My Crazy Life*Abbildung 77: *My Crazy Life*

Abbildung 78: *My Crazy Life*Abbildung 79: *My Crazy Life*Abbildung 80: *My Crazy Life*Abbildung 81: *My Crazy Life*Abbildung 82: *My Crazy Life*Abbildung 83: *My Crazy Life*

Abbildungsverzeichnis

Bei allen Abbildungen zu den besprochenen Filmen handelt es sich um Standbilder, die ich aus folgenden DVDs angefertigt habe (in alphabetischer Reihenfolge nach Filmtitel):

Ici et ailleurs (1974): DVD-Box, *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov* (1986-1974), Intermedio, Gaumont, Barcelona: Prodimag 2008.

My Crasy Life: DVD, *Mein schräges Leben*, WDR Mittschnittservice, 2008.

Poto and Cabengo: DVD, *Poto und Cabengo* (deutsche Fassung), ZDF Mittschnittservice, 2008.

Routine Pleasures: DVD, *Eingefahrene Träume* (deutsche Fassung), ZDF Mittschnittservice, 2008.

Vent d'est (1969): DVD-Box, *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov* (1986-1974), Intermedio, Gaumont, Barcelona: Prodimag 2008.

Vladimir et Rosa (1970): DVD-Box, *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov* (1986-1974), Intermedio, Gaumont, Barcelona: Prodimag 2008.

Die Abbildungen der Gemälde Manny Farbers wurden folgenden Publikationen entnommen:

Abb. 46: Manny Farber, *Have a chew on me*, Öl auf Leinwand, 147 x 342 cm, 1983, aus: Quint/Krichman Projects (Hg.), *Manny Farber. Paintings in the Eighties*, La Jolla, California, 1991, Plate 4, keine Seitenangaben.

Abb. 66: Manny Farber, *Birthplace: Douglas, Ariz.*, Öl auf Leinwand, 113 x 147 cm, 1979, aus: Museum of Contemporary Art San Diego (Hg.), *Manny Farber: About Face*, San Diego 2004, S.36.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der filmischen Darstellung von Sprache in Jean-Pierre Gorins Essayfilmen der *California Trilogy: Poto and Cabengo* (1979), *Routine Pleasures* (1986) und *My Crasy Life* (1991). Die Analyse umfasst gesprochene Sprache, Schrift, Musik sowie Körpersprache und wird innerhalb des Rahmens der sozialen, kulturellen, ethnischen und politischen Bezüge vollzogen. Dabei wird gefragt, wie sich die Ton- und die Bildebene in der Montage aufeinander beziehen und in welcher Form Gorins Essayfilme Ästhetik und Politik miteinander verbinden. Das erste Kapitel untersucht die spezifische Form des Essayfilms, das zweite Kapitel Gorins Zusammenarbeit mit Jean-Luc Godard in der *Groupe Dziga Vertov* und ihre Suche nach einer politischen Filmästhetik. Der Hauptteil der Arbeit bietet eine eingehende Analyse der filmischen Darstellung von Sprache in den Essayfilmen der *California Trilogy*. Mit Hilfe von Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Entwurf des Rhizoms als einer antihierarchischen Struktur und ihrer Idee einer kontinuierlichen Variation der herrschenden Sprache wird ein mögliches politisches Moment der Ästhetik dieser Filme herausgestellt. *My Crasy Life*, der jüngste Film der Trilogie, wird schließlich auch mit Rancières Verständnis des Politischen in der Kunst im Sinne einer „Aufteilung des Sinnlichen“ konfrontiert. Der Essayfilm erweist sich durch die vielgestaltige Natur des autonomen Ton- und Bildmaterials und den Einsatz verschiedenartiger Montagestrategien als ideales Medium, um neue Anordnungen des Sichtbaren, Sagbaren und Denkbaren zu gestalten.

Abstract (English)

This thesis discusses the filmic representation of various forms of language in Jean Pierre Gorin's essay films in the *California Trilogy*: *Poto and Cabengo* (1979), *Routine Pleasures* (1986) und *My Crasy Life* (1991). It analyses spoken language, writing, music and body language in its social, cultural, ethnical and political relevance. Furthermore, it points out how sound and image correlate in the montage and asks in which way Gorin's essay films connect the aesthetical to the political. The first chapter deals with the specific form of the essay film, whereas the second chapter treats Gorin's collaboration with Jean-Luc Godard in *the Groupe Dziga Vertov* and their attempt to make movies "politically" – as they call it. The main part of my thesis is an in depth analysis of the filmic representation of language in the three essay films of the *California Trilogy*. Gilles Deleuze's and Félix Guattari's term "rhizome" as a non-hierarchical structure and their concept of a "continuing variation" of the official language offer a tool to link the aesthetics of these films to politics. *My Crasy Life*, the most recent film of the trilogy, is also discussed in terms of Jacques Rancière's definition of the "politics of the aesthetics" in *The Distribution of the Sensible*. In this respect essay films turn out to be a productive medium to discuss new "distributions of the sensible," employing a wide range of autonomous sound and image material together with various montage strategies.

Lebenslauf

Elisabeth Hochwarter

geboren am 7.4. 1983, Oberwart/Burgenland

Ausbildung /Weiterbildung

2011/12	Grundmodul Journalismus I + II, Schreibwerkstatt, Friedrich Funder Institut, Wien, Reportage-Workshop, Kuratorium für Journalistenausbildung, Salzburg
2007	Ablegung des ersten Teils der dreiteiligen Prüfung zum staatlich geprüften Fremdenführer (Rechtskunde und Rechnungswesen, Marketing und PR)
2005-2007	Ausbildung zum staatlich geprüften Fremdenführer, WIFI Wien
seit 2001	Studium der Kunstgeschichte mit den Wahlfächern Theater-, Film- und Medienwissenschaften sowie Zeitgeschichte
1993-2001	Gymnasium Oberschützen, fremdsprachlicher Zweig

Berufserfahrung

April, Mai 2012	Wochenzeitung DIE FURCHE, Volontariat, Redaktion
seit März 2012	BAWAG Contemporary, Webcontent
seit Mai 2010	BAWAG Contemporary, Empfang
seit Jänner 2010 bis Februar 2012	Generali Foundation, Empfang
seit Februar 2009 bis Dezember 2009	Foundationsquartier (Generali Foundation und BAWAG Foundation), Empfang
August bis November 2008	Generali Foundation, Praktikum Studienraum und Sammlung

