



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

»Martin Arnold Found Footage – Film als Palimpsest«

Verfasserin

Martina S. Häfele

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ. Prof. Dr. Ulrich Meurer, M. A.

Inhaltsverzeichnis

1.Einleitung. Film als Palimpsest.....	5
2.Das Filmpalimpsest als Metageschichte.....	10
3.Kino: System und Akzidens.....	20
4.Martin Arnolds Narrationen im Tausch.....	33
4.1 Pièce touchée – The Human Jungle	37
4.2 Passage à l’acte –To Kill a Mockingbird	55
4.3 Alone. Life Wastes Andy Hardy.....	67
5. Film jenseits des Kinos.....	75
5.1Deanimated.....	77
6.Quintessenz.....	84
7.Bibliographie	86
Filmverzeichnis.....	90
Abstract	
Curriculum Vitae	

1. Einleitung. Film als Palimpsest

Das Palimpsest, etymologisch vom Altgriechischen *palin* »wieder, neuerdings« und *psàein* »reiben« abgeleitet, hat die Zeitlichkeit, die es in mannigfacher Weise kennzeichnet, bereits begrifflich eingegliedert.¹ In der Wiederholung – die in Zusammenhang mit Martin Arnold auch als »Wider-holung « verstanden werden kann – ist ein Aspekt angestimmt, der zeitlich Vorangegangenes markiert, dabei in eine neue Gegenwart überführt und gleichzeitig verschiedenartig überformt.²

Papyrus und Pergament zählten von der Antike bis ins Mittelalter zu den wertvollsten Materialien, die der Schriftfixierung dienstbar gemacht werden konnten. Die Kostbarkeit führte zu einer Praxis der Wiederverwertung für die eigens Techniken des Abschabens, Abwaschens und auch der chemischen Bearbeitung entwickelt wurden. Ein dereinst aufgezeichneter Text konnte so weitgehend entfernt und das Trägermaterial wieder urbar gemacht werden. Entscheidend ist, dass dabei mitunter Spuren von Manuskripten erhalten blieben, die – unter der neuen Niederschrift verborgen – ihrer Wiedererweckung harrten. Die mehr oder weniger deutliche Kopräsenz verschiedener Handschriften auf ein und demselben Träger ist Resultat mangelnder technischer Finesse oder nachlässiger Abtragung der schriftlichen Zeugnisse und konstitutiv für das Palimpsest in seiner ursprünglichsten Form.³ Das Palimpsest ist also zunächst ein Manuskript, in dem *»eine neue Schrift eine alte Schrift so überlagert, daß diese zwar verwischt und teilweise zerstört ist, gleichwohl mit einiger Anstrengung noch in Resten gelesen werden kann.«*⁴

Die Kostbarkeit von Papyrusrollen und Pergament, die sich vor allem ihrer eingeschränkten Disponibilität verdankte, evoziert Überlegungen zum Verhältnis des Werts von Material und schriftlich Fixiertem. Aufzeichnungen, die mehr als Memorierhilfe denn als Erbe für nachfolgende Generationen fungierten, wurden auf Wachstafeln und anderen weniger wertvollen Materialien gefertigt, deren verhältnismäßige Kurzlebigkeit eher ihren Gebrauchswert als einen ökonomischen oder ideellen Wert nahe legt. Das Faktum, dass Texte, die einst auf hochgeschätzten Trägern bewahrt, nun Praktiken der Auslöschung

¹ Kluge, Friedrich. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache.S.523.

² Arnold versteht bestimmte Formen der Wiederholung, die seine Filmarbeit kennzeichnen, als »Entgegenholen«. Vgl. Arnold, Martin: Wider- Holung. In: Bedeutung? Für eine transdisziplinäre Semiotik.S.270.

³ Vgl. Weinrich, Harald: Schriften über Schriften. Palimpseste in Literatur, Kunst und Wissenschaft. In: Wie zivilisiert ist der Teufel? Kurze Besuche bei Gut und Böse. S. 25.

⁴ Ebd., S.25.

zugeführt wurden, lässt Rückschlüsse auf Transmutationsprozesse innerhalb einer Gedächtniskultur zu.

Es scheint offenkundig, dass die Bemessung von Stoffen oder rhetorischen Fähigkeiten – als der Verschriftlichung und Bewahrung würdig oder nicht – in direkter Beziehung zum Wert der materialen Grundlage steht. Das jeweilige Medium und die damit einhergehenden kulturellen Praktiken des Aufzeichnens und Erhaltens stehen in einem sich gegenseitig determinierenden Wechselverhältnis. In Bezug auf Palimpseste ist also wichtig festzuhalten, dass Trägermaterialien und Texte, aber auch Bilder und andere Kulturprodukte, denen Bedeutung beigemessen wurde und die für die Tradierung bewahrt wurden, wieder entvalorisiert werden konnten.⁵ Nur so ist denkbar, dass Schriftdokumente, die in der Antike und bis ins Mittelalter herauf gefertigt, in ihre reine Materialität rückübersetzt und damit weitgehend zerstört wurden. Die Wertdeklassierung eines Textes ist also konstitutiv für dessen Abtragung. Das Fortbestehen einer Schrift als Spur aber befördert die Eventualität ihrer Rekonstruktion, ihrer Relektüre und letztlich der Neubewertung als kostbares Gut.

Die Erfindung des modernen Buchdrucks und die so erstmalig entstandene Option, Texte kostengünstig zu vervielfältigen, ließ den Wert älterer Handschriften kompensatorisch ansteigen, so Harald Weinrich. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass handschriftliche Originaltexte häufig zum Abgleich und zur Authentifizierung des gedruckten Textes herangezogen wurden. Dies kann ein Motiv dafür gewesen sein, dass handschriftlichen Abfassungen im Spätmittelalter mit gesteigerter Achtsamkeit begegnet wurde, was dann die Aufspürung von Palimpsesten begünstigte.⁶

Das bejahende Interesse an den Schriftfragmenten, die mehr oder weniger deutlich unter der jüngeren Handschrift durchschimmerten, mag darin begründet liegen, dass solche Palimpseste noch rarer als das einfach beschriebene Pergament gewesen sind. Vor allem aber ist dies der neuerlichen Würdigung einer vormals diskreditierten Schrift geschuldet, der nun ihrer Ursprünglichkeit, d.h. ihres relativen Originalitätsversprechens wegen, eine Aufwertung zuteil wurde. Dies führte in der Logik des Recyclings dazu, dass das Manuskript jüngeren Datums wiederum jener Praxis des Abtragens zum Opfer fiel, die das Palimpsest hervorgebracht hatte – allerdings nicht mehr des begehrten Trägermediums

⁵ Vgl. Groys, Boris. Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie.

⁶ Weinreich, Harald: Schriften über Schriften. Palimpseste in Literatur, Kunst und Wissenschaft. In: Wie zivilisiert ist der Teufel? Kurze Besuche bei Gut und Böse. S. 24.

wegen, sondern um die nunmehr zur Preziose gewordene ursprüngliche Schrift wieder zu gewinnen.⁷

»Auch ihr wird nun also Gewalt angetan, allerdings nicht mehr so sehr mit dem Kratzer oder Schabmesser als vielmehr mit allerhand chemischen Reagentien, (...), so jedenfalls, dass um fast jeden Preis der alte, nunmehr allein als klassisch und kanonisch angesehene Text wieder sichtbar wird. In einem historischen Hin und Zurück verdrängt das Alte nunmehr fast ebenso rücksichtslos das Neue, wie das Neue vorher das Alte verdrängt hatte. Eine säkulare Nemesis scheint über der Geschichte zu walten, um mit der Kultur ein ironisches Spiel zu treiben.«⁸

Es ist wohl vielmehr so, dass mit einer Kultur auch Praktiken erwachsen, die gerade in Bezug auf die Hervorbringung und Verwaltung von Geschichte eine spezifische Form der Distanzierung von derselben erlauben und so eine kritische, mitunter ironische Betrachtungsweise geradezu provozieren.

Das Palimpsest ist Artefakt einer Kultur und gleichsam Testat einer Ideologie der Selbstbewahrung, die sich im Laufe ihrer eigenen Geschichte verändert. Dabei ist sie immer durch Affirmation einerseits und partielle Verdrängung andererseits gekennzeichnet. Das Palimpsest ist in seiner ursprünglichsten Ausprägung Ausdruck dieser Geschichte konstituierenden Ideologie. Es ist Medium als Material und Konnex relationaler, oft paradoxer Überlagerungen von Form, Zeit und heterogenem Inhalt.

Schichtung, Verdoppelung, paradoxe Verflechtung temporaler Aspekte, »materielle Koexistenz bzw. strukturelle Kohärenz« sind Strukturen, die dem Palimpsest zukommen und den Begriff bereits in der Antike zum Gebrauch als Metapher qualifizierten.⁹ In seiner metaphorischen Breite findet der Begriff in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen, etwa in Geschichts- und Kulturtheorie, in Literatur- und Kunsttheorie, aber auch in der Kunst selbst – im literarischen Schaffen etwa – Anwendung. Klaus Krüger konstatiert: »Dies geschieht in besonderer Weise immer dann, wenn es darum geht, die Wirklichkeit (der Außen- oder der Innenwelt, der Objekt- oder der Subjektseite) als

⁷ Ebd., S. 24.

⁸ Ebd., S.26.

⁹ Krüger, Klaus: Das Bild als Palimpsest, S.141.

transitorisch konstituierte, prozesshaft geformte Ordnung von Seinsschichten bzw. als Schichtung von Erfahrungswelten und semiotischen Formationen zu beschreiben.«¹⁰

Der Schriftsteller Thomas de Quincey fügt seinen *Confessions of an English Opium-Eater* einen Text bei, der die Verkettung von Gedächtnis und Vergessen im menschlichen Seelenleben als Schichtentheorie verdeutlicht und das menschliche Gehirn mit seinen Gefügen des Erinnerns und Vergessens explizit als Palimpsest beschreibt. Auch Charles Baudelaire bedient sich im Zusammenhang mit den Schichtungen des Geistes der Palimpsest-Metapher. Baudelaire's Essay *Le palimpseste* steht wie de Quincey's *The Palimpsest of the Human Brain* im Kontext von Grenzerfahrungen, explizit dem Drogenrausch, die nach Baudelaire scheinbar dem Vergessen Anvertrautes in Präsenz umschlagen lassen und sämtliche Schichten der menschlichen Seele simultan zur Entfaltung bringen können.¹¹

» unzählig sind die Gedichte von Freud oder Leid, die sich der Reihe nach in das Palimpsest eures Gedächtnisses eingepägt haben, und wie die Blätter der jungfräulichen Wälder, wie die Schneefelder des Himalaya, die nie zertauen (...), so haben ihre unvergänglichen Schichten sich aufeinandergehäuft und haben sich, jede ihrerseits, mit Vergessen bedeckt. Aber in der Stunde des Todes, oder auch wohl im Fieber, oder infolge der Nachspürungen des Opium, können alle diese Gedichte wieder Leben und Kraft annehmen. Sie sind nicht tot, sie schlafen.«¹²

Die metaphorische Verquickung von Rausch und Palimpsest mutet deshalb als besonders geglückt an, weil beiden eine zumindest partielle Suspendierung normativer Bedingungen zu Eigen ist, beide in je unterschiedlicher Weise subliminal Lauerndes zu Tage fördern und Exzess bedeuten können. Die exzessive Übersteigerung ist dabei immer auf die Regelmäßigkeit und Grenzen jener Systeme bezogen, aus denen heraus sich der Exzess ereignet. Das Palimpsest ist Begrenzung einerseits und Ausgangspunkt potenziertes, in dynamischen Wechselbeziehungen wuchernder, sich entgrenzender Inhalte andererseits.

¹⁰ Ebd., S.141.

¹¹ Vgl. Weinrich, Harald: Schriften über Schriften. Palimpseste in Literatur, Kunst und Wissenschaft.S.30. und Krüger, Klaus: Das Bild als Palimpsest. S.141.

¹² Baudelaire, Charles: Das Palimpsest. In: Die künstlichen Paradiese, die Blumen des Bösen und andere Schriften. S.226.

Aus den Zeilen Baudelaires geht eines besonders deutlich hervor: Sowohl Rausch als auch Palimpsest generieren eine eigene Zeitlichkeit. Scheinbar Kontradiktorisches oder Paradoxes kann sich im Palimpsest vereint vollkommen simultan ereignen.

Keine Kunstform scheint die Palimpsestmetapher besser zu tragen, zu aktualisieren und zu radikalieren als jene, die mit dem *found-footage*-Film entstanden ist. Künstlerische Wiederbelebung von Filmmaterial, das durch filmspezifische Technik und kulturelle Leitlinien in vielfacher Weise vorkodiert ist, bedeutet Verflechtung divergierender Dimensionen von Zeitlichkeit, die sich in der Sukzession des Filmes zu einem komplexen Gewebe verdichten. Entscheidend ist dabei die absolute Simultanität, in der sich Neues und Altes – obgleich häufig in Widerstreit miteinander – im Augenblick der Projektion konstituiert. Der Film organisiert Zeit wie kein anderes Medium; er enthält sie etwa als Spur einer Vergangenheit, als faktische Komponente der Dauer oder als durch Schnitt und Montage getragenes narratives Konstrukt, das sich im filmischen Raum entspinnt. Die Verschränkung verschiedener Ausdrucksformen der Zeit inkludiert eine Verdichtung audio-visueller Information und ist somit potenzierte, radikalisierte Zeit im filmischen Palimpsest.

Der österreichische Experimentalfilmemacher und Künstler Martin Arnold unterzieht das Kino einer ästhetischen Analyse und fertigt im Rückgriff auf den Hollywoodfilm *found-footage*-Arbeiten, die mit filmischen Mitteln jene Strukturen reflexiv und sinnlich wahrnehmbar werden lassen, die das Kinodispositiv bestimmen. Arnolds frühe *found-footage*- Filme forcieren mittels Zerlegung und Remontage kurzer Spielfilmfragmente Exzesse an Information, die die Normen klassischer Repräsentationsformeln deutlich erschüttern. Im kontinuierlichen Vor- und Rücklauf entspinnen sich Mikro- und Metanarrationen, die in symbiotischer und parasitärer Beziehung mit den Bildern, Spuren, Apparaturen, Körpern und Leerstellen des Kinos stehen, die im Ursprungsmaterial eingeschrieben sind. Fragmentierte Narrationen des Hollywoodkinos verflechten sich mit den Erzählungen, die Martin Arnolds Dressuren freilegen oder auch hervorbringen. Dies führt zu einer Wucherung von Geschichte und Geschichten, die sich im Palimpsest in Anlehnung an Zeilen nicht nur selbst einem berauschten Hirn ähnlich entfalten, sondern den sinnsuchenden Verstand eines Publikums, das an den » Realitätseindruck« des Kinos gewöhnt ist, in die Nähe des Rausches oder fieberhaften Delirierens zu dirigieren scheinen. Martin Arnolds Oeuvre entwickelt sich mit der Filmgeschichte gegen die Filmgeschichte, mit dem analogen ins digitale Zeitalter, mit dem klassischen Hollywoodfilm zum

experimentellen Kino, und jüngst zu einem Kinodispositiv, das sich im traditionellen Kunstraum als Installation beim Zerfallen zusieht und währenddessen simultan als Phantom generiert.

Der Film wird von innen heraus, mit und gegen seine eigenen Bedingungen entwickelt und dekonstruiert. Der Film als Palimpsest wird (selbst-)reflexiv und ist zunächst einmal Analogon des Geistes und des Denkens in Bewegung. Damit wird er auch Rahmung einer dynamischen Filmgeschichte.

2. Das Filmpalimpsest als Metageschichte

Das »*Cinema of Attractions*«, das mit Tom Gunning das frühe Kino bis 1906/07 umfasst, zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass es das Publikum, anders als im später dominant werdenden narrativen Kino, weniger zu einer voyeuristischen Haltung verführt, sondern sich selbst als exhibitionistisches, ausstellendes Kino präsentiert. Die Filmgeschichte, so die zentrale These Gunnings, bringt verschiedenartige Zuschauer hervor.¹³

Während im frühen Film etwa der Blick des Zauberers, des Artisten/der Artistin oder der koketten Nackten in die Kamera das Publikum direkt adressiert, tritt mit der Etablierung eines Kinos des Geschichtenerzählens ein Diktum der Verschleierung in Kraft. Die Kommunikation mit dem/der Zuschauer/in wird zugunsten der Illusionssteigerung zunehmend tabuisiert und eine voyeuristische Rezeptionssituation etabliert.

Das Kino der Attraktionen ist ein exhibitionistisches Kino im Sinne einer Inszenierung der eigenen Sichtbarkeit. Dabei scheint gerade dieses Kino einen voyeuristischen Counterpart generieren zu müssen – allerdings wird das Individuum dadurch, dass es adressiert wird, in den Film selbst integriert und so in keine rein voyeuristische, sondern als Teil des sich ausstellenden Kinos in eine tendenziell exhibitionistische Rezeptionshaltung versetzt.

¹³ Tom Gunning: *Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. S.57.

Dieses frühe exhibitionistische Kino, das vorwiegend auf Jahrmärkten oder als Nummern in Varieteeprogrammen präsentiert wurde, steht später entstandenen Filmen trotz deutlich unterschiedlicher Gewichtung und Art der Darbietung einer Narration nicht zwingend oppositionell gegenüber. Die Spezifika, die bis 1907 den Film dominieren, verschwinden im Laufe der Filmgeschichte nicht gänzlich, vielmehr werden Varianten des Kinos der Attraktionen im Avantgardefilm oder auch in verschiedenen Genres des narrativen Kinos erneuert.¹⁴

» *the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself. The attraction to be displayed may also be of a cinematic nature, such as the early close-ups [...], or trick films in which a cinematic manipulation (slow motion, reverse motion, substitution, multiple exposure) provides the film's novelty.*«¹⁵

Auch Martin Arnold exerziert in *passage à l'acte, Alone. Life Wastes Andy Hardy*, insbesondere aber in *pièce touchée* diese einfachen Filmtricks und rückt das filmische Bild wieder in die Nähe des Spektakels. Mit *pièce touchée* entsteht 1989 der erste Teil eines als Triptychon konzipierten *found-footage*-Projekts, dem Hollywoodinszenierungen mehr oder weniger belangloser Konstellationen häuslicher Intimität zugrunde liegen. Mithilfe eines selbst-konstruierten *optical printer* gewinnt Arnold aus einem 18 Sekunden kurzen Fragment mehr als 148.000 Einzelbilder, aus denen er eine präzise Partitur von Bewegung und Rhythmus entwickelt, die im Film ein 16-minütiges »mechanisches Ballett« entstehen lässt. Dieses umfasst im fertigen Film Vor- und Rückläufe genauso wie bildliche Inversionen oder Verdoppelungen.¹⁶

Die Arbeit mit einem *optical printer* ermöglicht das Abfotografieren und Umkopieren – das Bewahren jedes einzelnen Bildes auf einem Zelluloidstreifen. Die eineinhalb Jahre dauernde Prozedur des Umkopierens in reiner Handarbeit beschädigte das Ursprungsmaterial zusehends; so bedeutet die Wiedererweckung des Filmstreifens durch Martin Arnold auch seine faktische Zerstörung.¹⁷ *Pièce touchée* kann damit als ein Palimpsest von materieller Zeugenschaft und faktischer Abwesenheit gefasst werden. Die

¹⁴ Vgl. ebd., S. 57-58.

¹⁵ Ebd., S.58.

¹⁶ Vgl. Anker, Steve: Reanimator, Stutterer, Eraser. Martin Arnold and the Ghosts of Cinema. S. 246.

¹⁷ Vgl. Arnold, Martin im Interview mit Claus Philipp. Philipp, Claus. Tanz mit Fundstücken. Martin Arnold und seine Filme. In: Illetschko, Peter(Hrsg.) Gegenschuss. 16 Regisseure aus Österreich. S. 30.

palimpsestische Verflechtung von Absenz und Präsenz manifestiert sich hier aber vor allem in der Dimension des Reanimierens vergangener Filmpraktiken.

Mit der Neubelebung des frühen Kinos verweist Arnold nicht nur auf dessen Untergang, er leitet zusätzlich eine Ästhetisierung des exhibitionistischen Kinodispositivs ein. Diese Form ästhetisierender Zitation bedeutet nicht mehr nur annektierende Einverleibung; mit der Analyse geht gleichzeitig eine Distanzierung einher, die das exhibitionistische Kino mit seinen Zuschauern als solches reflexiv werden lässt. Das Publikum bleibt so anders als im exhibitionistischen Kino ausgeschlossen, dabei wird nicht nur der Filmemacher als Voyeur entlarvt (oder inszeniert), sondern es werden auch die Rezipienten von *pièce touchée* in eine voyeuristische Haltung gezwungen. Das exhibitionistische Kino schlägt in Arnolds Bearbeitung in sein Gegenteil um, ohne aber – und dies ist entscheidend für dieses Palimpsest – dabei verloren zu gehen.

Der Filmemacher bedient sich nicht nur eines Fragments, das im Kontext des klassischen Erzählkinos entstanden ist, er bedient sich auch an den Narrationscodes, die dem Film eingeschrieben sind. Diese Inszenierungspraktiken dienen im Hollywoodkino insbesondere der Etablierung einer zusammenhängenden Narration. Die Kodierungen bleiben in Arnolds Bearbeitungen lesbar und laden zur Sinnkonstruktion ein, sind aber so weit radikalisiert, dass sie ihrer eigenen Abstraktion entgegenlaufen. Die Abstraktion wird dabei zur Attraktion in einem narrativen Setting. Die künstlerische Relektüre Arnolds ist Affirmation und gleichzeitig Dekonstruktion, die ihrerseits die Ausgangssituation als solche ausstellt; sie ist gleichsam exhibitionistisches wie auch voyeuristisches Kino. Exhibitionismus und Voyeurismus, die sich als Begriffspaar wechselseitig definieren, sich aber als Gegenpole gleichsam ausschließen, sind in Arnolds filmischer Bearbeitung zu einem in sich opponierenden, dynamischen Palimpsest verknüpft.

Laura Mulvey konstatiert, dass das narrative Kino der voyeuristischen Lust des Individuums dezidiert entgegenkommt, indem es die Bedingung für dessen Ergötzen insofern schafft, als es die Narration als geschlossenen Mikrokosmos anbietet, aus dem der/die Rezipient/in formal ausgeschlossen ist. Diese Abtrennung, die nicht zuletzt durch die Dunkelheit des Zuschauer-raums gestützt wird, konstituiert ein Spiel mit voyeuristischen Phantasien. Die Vorführbedingungen und die Narrationsstrategien vermitteln » dem Zuschauer die Empfindung, Einblick in eine private Welt zu nehmen. Ganz eindeutig ist die Position der Zuschauer im Kino die, daß sie ihren eigenen

*Exhibitionismus unterdrücken und die unterdrückten Wünsche auf die Schauspieler projizieren.*¹⁸

Das narrative Kino, von dem Arnold den überwiegenden Teil des Filmmaterials bezieht, zeichnet sich also durch gänzlich andere Faktoren als jenes Kino der Attraktionen aus, das in *pièce touchée* ästhetisch rekonstruiert wird. Die zitierende Wiederbelebung dieser Ästhetik des Kinos der Attraktionen mit Filmbildern, die mehr als dreißig Jahre später, unter veränderten technischen Bedingungen und gesellschaftlichen Konventionen entstanden sind, differenziert auf der Ebene des visuell Wahrnehmbaren ein Paradoxon der Zeit aus. Filmgeschichtliches wird als in die Gegenwart überführte Vergangenheit zur Attraktion seiner selbst.

Pièce touchée, aus einem Szenenfragment des 1954 entstandenen *The Human Jungle* gefertigt, rekreiert die Ästhetik des frühen Attraktionskinos und erzählt gleichzeitig eine Epoche, in der dieses Kino bereits obsolet war. Die Akteure in *The Human Jungle* sind nach der Mode der 30er Jahre gewandet, die Staffage präsentiert sich ebenso zeitgemäß, einige stilistische Verfahren, die charakteristisch für den damals in Hollywood populären *Detective Film* respektive *Film Noir* sind, lassen sich in der für *pièce touchée* adaptierten Sequenz noch ausmachen. Ob anhand von Beleuchtung, Kameraführung oder der eigentümlichen Inszenierung von Geschlechterrollen: Der Zeitpunkt der Filmentstehung kann genauso identifiziert werden wie die Epoche, in der die Diegese situiert ist. Die Sekundärbearbeitung der Sequenz, die die Stilmittel des nonnarrativen Attraktionskinos herbeizitiert, führt angesichts des Settings zur Irritation der Empfindung eines logischen Raum-Zeit-Kontinuums. Diese Irritation, die etwa die filmische Aufhebung von Naturgesetzen wie der Schwerkraft kolportiert und im Attraktionskino häufig als Sensation dargeboten wurde, entsteht bei Arnold nicht allein durch Filmtricks im klassischen Sinne; die komparative Fusion verschiedenartiger ikonographischer Formeln der Filmgeschichte, die sich in der Projektion ereignishaft in der Gegenwart als dynamischer Prozess darbietet, wird selbst zum Attraktionswert, der dann auch die *Idee* eines Kinos der Attraktionen als Sensation aktualisiert. Arnold entwickelt diese Idee ästhetisch innerhalb der Gesetzmäßigkeit des narrativen Hollywoodkinos und presst so Kontradiktorisches in einen paradoxen Dialog.

¹⁸ Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. S. 394.

Arnold erweist in *pièce touchée* aber nicht nur den Anfängen des Kinos und dem US-amerikanischen Unterhaltungsfilm seine (kritische) Reverenz. Der Filmemacher bemüht ferner Stilmittel, die paradigmatisch für Avantgardefilme jüngeren Datums sind und kontrastiert sie mit den Narrationsstrategien des kommerziellen Unterhaltungskinos. Was in *The Human Jungle* noch beiläufige Betätigung eines Lichtschalters zur Illuminierung eines dunklen Raums war, wird in *pièce touchée* im ständigen Vor-und Rücklauf zu einem Flickereffekt gesteigert, der nicht nur an den häufig stockenden frühen Film erinnert, sondern den experimentellen Film ab den 1960er Jahren in besonderer Weise auszeichnen sollte.

» was das Spiel mit dem Lichtschalter betrifft: natürlich ist das eine Attacke gegen das Konzept des strukturellen Films. Ich hatte eine Menge Spaß dabei, den Flickereffekt, eine heilige Reliquie des Avantgardefilmhimmels, mit einer biederen, irdischen Spielfilmrealität zu konfrontieren, das essentielle Filmdenken in ein filmisches Wohn-zimmer zu schicken, wo offensichtlich wenig essentielles Denken geschieht.«¹⁹

Martin Arnold zeigte sich schon früh vom »Kaderdenken« des österreichischen Vorzeige-Avantgardefilmemachers Peter Kubelka, der den Flickereffekt häufig inszeniert, fasziniert und lässt im Interview mit Scott MacDonald anklingen, dass er nicht nur mit dem Oeuvre Kubelkas bestens vertraut ist, sondern seine eigene Arbeit durchaus davon beeinflusst sieht. Arnold legt sein Augenmerk anders als Kubelka weniger auf die Ausdifferenzierung kinematographischer Möglichkeiten, die zwischen einzelnen Kadern oszillieren, als darauf, den spezifischen Bildinhalt und dessen Bedeutung innerhalb einer Industrie und Gedächtniskultur analytisch und spielerisch im Medium selbst auszuhebeln. Wenn Arnold jene Strategien und Ideale würdigt, die die Werke von Avantgardefilmemachern wie Kubelka, Kurt Kren und anderen jeweils kennzeichnen, dabei aber gleichzeitig deren Obsoleszenz behauptet, kann erahnt werden, dass die Frage nach den Bedingungen von Filmgeschichte, nach den Möglichkeiten und Zwängen der (Selbst-)Verortung in derselben, mitformuliert ist.²⁰

¹⁹ Arnold, Martin im Interview mit Scott MacDonald. Ebd., S.292.

²⁰ Vgl. MacDonald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.287.

Martin Arnold rekonstruiert und reflektiert mit dem Akt des Einschreibens in vorgefundenes Zelluloid, das gerade im Spielfilm durch bestimmte Traditionen und Codizes vordeterminiert ist, auch seine individuellen Erfahrungen mit dem Kino.

»Derjenige, der dieses vorgefundene Material bearbeitet, schreibt sich wiederum in Traditionen ein, mit denen er ja auch aufgewachsen ist: Sei es im Rückgriff auf persönliche Erinnerungen, auf Familienfilme beispielsweise, oder – wie in meinem Fall – im Umgang mit mehr oder weniger prominenten Produkten des kommerziellen US-Kinos.«²¹

Pièce touchées historisch- palimpsestische Schichtung resultiert also unter anderem aus der Verschränkung von faktischer Materialität eines bereits mit Inhalten gefüllten Zelluloidstreifens, der Präsenz verschiedener Darstellungsformen aus unterschiedlichen Epochen und Gattungen der Filmgeschichte, sowie Arnolds persönlicher kinematographischer Prägung und Reflexion. Der Film setzt sich aus einem Kanon der Filmgeschichte zusammen, obgleich nur *ein einziges* Filmfragment tatsächlich herangezogen wird.

Diese parteiische Form der Geschichtskonstruktion trägt stets die ironisierende Positur der allgemeinen Definition »objektiver« Historie vor sich her. So bleibt auch die filmkulturelle Topologie des Künstlersubjekts Martin Arnold in Kontrast zur postulierten historischen Objektivität und Originalität eines Dokuments, das bearbeitet wird, wahrnehmbar. Arnold fügt nichts hinzu, was im Ausgangsmaterial selbst nicht bereits angelegt ist, verändert es dennoch grundlegend. Auf diese Weise wird die prekäre Dignität eines filmischen Dokuments in Bezug auf die allgemeine Praxis der Geschichtskonstruktion deutlich. Arnold verleiht der kurzen Sequenz durch insistierende Analyse und Zitation den Status eines klassischen Dokuments, das sich durch den Eingriff des Filmemachers simultan als Blendwerk behauptet.

Pièce touchée ist nicht nur »Schauplatz« einer historischen und ästhetischen Attraktion. Traditionelle Geschichtsdefinitionen werden als Attrappe ausgestellt, an der sich Filmemacher und Publikum delectieren können. Geschichte konstituiert sich hier als dynamischer Prozess, der die Normen des Ausschließens und Einverleibens in der Historiographie adaptiert, sich aber darüber hinaus zwischen Dokument, künstlerischer Zitation und Kreation, allgemeinem Wissen und ästhetischer Erinnerung aufspannt und

²¹ Arnold Martin im Interview mit Claus Phillip. Phillip, Claus: Tanz mit Fundstücken. Martin Arnold und seine Filme. In: Illetschko Peter(Hg): Gegenschuss. 16 Regisseure aus Österreich. S. 28-29.

letztlich in subjektiver Erfahrung des Publikums kulminiert. Arnold forciert in diesem Sinne eine diskursive Geschichtskonstruktion. Diese ist an die Gedächtnisleistung eines (nicht zwingend cinephilen) Publikums in der Dimension kollektiven Wissens gebunden, das sich im Augenblick der persönlichen ästhetischen Erfahrung als Erkenntnis individuiert. Geschichte erweist sich so im filmischen Palimpsest als audio-visueller Denkprozess.

Die Flüchtigkeit des filmischen Bildes, die als palimpsestische Beziehung von Präsenz und Absenz in der Apparatur selbst, als fortlaufende Bewegung des Erscheinens und Verlöschens des einzelnen Kaders vor einer Lichtquelle oder als sich stetig wandelnde Information im digitalen Film mitgedacht werden muss, kann im Augenblick der Wahrnehmung des Bildes durch ein Individuum »ideelle« Stilllegung erfahren. Ideell, weil sie nicht messbares Aussetzen einer Bewegung, nicht die Aufhebung der Flüchtigkeit, sondern im Gegenteil Bewegung des Geistes ist, die dann zu Bewusstsein, also wirklicher Präsenz emergieren kann. Walter Benjamin schreibt: »*Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken, sondern ebenso ihre Stilllegung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es demselben einen Chock (...).*«²²

Benjamin formuliert eine wahrnehmungstheoretische Konzeption des dialektischen Bildes, die gleichzeitig als eine Theorie der Geschichte verstanden werden kann und gerade im Zusammenhang mit Überlegungen zum *found-footage*-Film immer wieder aufgegriffen wird.²³ Geschichtliche Wahrheit kann nach Benjamin nur als flüchtiges Bild in Erscheinung treten, das sich an die Wahrnehmung und Erfahrungswelt eines Subjekts bindet. »*Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist Dialektik in Stillstand.*«²⁴

Dem Film ist die Struktur des Denkens, bereits als apparative Bedingung eingeschrieben: Jedes einzelne Bild muss sich auf ein vorangegangenes Bild beziehen, das in dieser Relation von Ähnlichkeit und Differenz als Bewegung und deren Stilllegung, als Präsenz und Auslöschung wirkt. Das dem Filmischen eigene Paradox materiell gespeicherter Flüchtigkeit, die in der Technik des Mediums ebenso manifest wird wie in der

²² Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Gesammelte Schriften. S.702-703.

²³ Z.B. thematisiert Christa Blümlinger im Kapitel »Ästhetische Erfahrung und Historizität« Walter Benjamins Thesen im Zusammenhang mit dem *found-footage*-Film. In: Blümlinger Christa: Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik der Aneignung im Film und in der Medienkunst. S.19-24.

²⁴ Ebd., S. 576.

Aufbereitung durch den Filmemacher, ist in Arnolds *found-footage*-Arbeiten auch formal erkennbar. Sie tritt im kontinuierlichen Vor- und Rücklauf als Reverenz an die temporäre Stilllegung in Augenschein, ohne aber den Fortgang der innerdiegetischen Narration gänzlich zu unterlaufen. Die Bewegung der Schauspielerkörper wird im Stakkato des Vor- und Zurück immer wieder unterbrochen – oder vielmehr in eine Bewegung übersetzt, die irgendwo zwischen der vergangenen und der zukünftigen festzuhängen scheint und sich dabei selbst bespiegelt.

Die historischen Bilder im *found-footage*-Film – bei *pièce touchée* das Fragment aus *The Human Jungle* und die rezitierten Stilmittel des Kinos der Attraktionen, des industriellen Spielfilms und des Experimentalfilms – sind in ein komparativ oppositionelles Verhältnis gezwungen, das den Film als sich selbst und seine Geschichte denkendes Medium konstituiert. Dieses Spannungsfeld, das sich in der Sukzession des Filmes beständig neu ausdifferenziert, wird mit Benjamin als dialektisches Bild, als Denkbewegung offenbar. So werden die unterschiedlichen historischen Bezugsrahmen in einem Spannungsfeld, das Arnold sorgsam inszeniert, im Film gleichzeitig reflexiv und ästhetisch erlebbar.

Der Film denkt sich nicht nur selbst, er beginnt auch in Komplizenschaft mit seinem Publikum historisch zu denken. Die kontradiktorische Vereinigung disparater Zeitebenen im Film, die sich in der Apparatur, deutlicher aber über Montagestrategien organisiert, radikalisiert die Erfahrung von Zeit – und im *found-footage*-Film die Erfahrung von Geschichte. Diese disparaten Zeitebenen sind im filmischen Palimpsest in einer eigentümlichen, Zeit dispensierenden Simultanität – in intensivierter Zeitlichkeit also – vernetzt.

In Benjamins Konzeption der Bildbegriffe, der Bestimmung von Geschichte als Anschauungsprozess, aber auch in seinen wahrnehmungstheoretischen Überlegungen zum Film ist der Schock oder die Krise, die immer an eine radikalisierte, intensivierte Zeit gebunden sind, von zentraler Bedeutung. Der Schock, der sich aus den blitzartig aufeinandertreffenden Bildern oder Ereignissen ergibt, kann eine gesteigerte Aufmerksamkeit befördern, die der möglichen Erkenntnis/dem Erkennen entgegenkommt. Allerdings bezweifelt Benjamin die Möglichkeit der Erkenntnis befördernden

Schockwirkung in Bezug auf den Film, sofern er einem Publikum weniger der kontemplativen Reflexion als der bloßen Zerstreung dient.²⁵

Arnolds Arbeiten aber konstituieren sich als *found-footage*-Filme immer in einem dynamischen Verhältnis narrativer Suggestion und kontrastierendem Bruch, die damit die Struktur des Denkens integrieren und eine gesteigerte Aufmerksamkeit generieren. Zum denkenden Film hebt Blümlinger hervor:

»die gesteigerte Aufmerksamkeit, die den wechselnden Bildern entgegengebracht wird, kann sich in einem historisch ›denkenden‹ Film produktiv mit einer am Fragmentarischen und zeitlich Heterogenen orientierten Lesbarkeit ›vergangener‹ Bilder in der Gegenwart des Erkennens verbinden.«²⁶

Das Verständnis von Geschichte als lineare Chronik von Ursache-Wirkungsverhältnissen, die durch historische Dokumente objektiv validiert, nicht aber durch die Praktiken der Historiker/innen maßgeblich mitgestaltet ist, wurde spätestens im Laufe des 20. Jahrhunderts fraglich. Erwägungen, wie etwa jene Hayden Whites, Geschichte als narrative Konstruktion zu fassen, die mit literaturanalogen Tropen wie der Metapher, Metonymie, Ironie oder vergleichbaren Verfahren operiert, sind paradigmatisch für das Brüchigwerden postulierter Neutralität in der Historiographie. Damit geht auch die Problematisierung des Konzepts eines historischen Archivs einher.²⁷ Jaimie Baron gibt an, dass seit der Professionalisierung der Historiographie als wissenschaftliche Disziplin, die Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzte, *»archives, originally defined as official institution in which official documents are preserved, have been the foundation upon which modern history has been constructed.«²⁸*

Die klassische Definition eines Dokuments als direktes Testat, die Basis für eine Historiographie bildet, schließt das technisch reproduzierte Bewegtbild zunächst aus, bemerkt Blümlinger:

»Daß Historiker sich nur mit Vorbehalten oder ausnahmsweise dem bewegten Bild zuwenden, hat unter anderem mit dem ambivalenten Status von Photographie und

²⁵ Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.S.41.

²⁶ Blümlinger, Christa: Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst.(Habil.), S.10.

²⁷ Vgl. Jaimie Baron: The Archive Effect. Found Footage and the audiovisual experience of history. S.2.

²⁸ Ebd., S.2: Baron bezieht sich hier auf Ernst Breisach: Historiography: Ancient, Medieval, Modern.

*Film zu tun, denen zwar die Aura der Spur und des Abdrucks, jedoch nicht der Status von Dokumenten zukommt, die eigens für Archive bestimmt wurden.*²⁹

Die diskursive Form filmischer Geschichtskonstruktion, die Arnold fruchtbar macht, annektiert aber die Idee des zum objektiven Filmdokument stilisierten Fragments. Damit ist der heikle Status des sich zwischen Ausgrenzung und Einverleibung konstituierenden Archivs und der Geschichtsschreibung, die an einem solchen Archiv das Versprechen von Vollständigkeit und Objektivität einzulösen glaubt, problematisiert. Der historisch denkende Film wendet sich »*immer auch einer Geschichte zweiten Grades zu, nämlich der Kulturgeschichte von Archiven und damit der Diskursivität und Materialität der Filmbilder innerhalb einer Gedächtnisgeschichte.*«³⁰

Mit der Dekonstruktion des Archivs als Wiege objektiver Geschichte gewinnen Konzeptionen von dynamischen Archiven an Gewicht und die Umwertung der Definition des Dokuments setzt ein. Die dem *found-footage*-Film wesentliche Annexion überlieferten Bild- und Tonmaterials bedeutet künstlerische Neuverortung von Bewahrtem, das in palimpsestischer Gegenüberstellung eine dynamische Meta-Geschichte freilegt, die sich nicht allein auf die Aussage eines einzelnen Dokuments stützt, sondern sich immer wieder neu als bewegliches Dokument aus einer Quantität von Vernetzungsmöglichkeiten konstituiert. Michel Foucault folgend schreibt Christa Blümlinger: »*Es geht also nicht mehr, wie in der traditionellen Geschichtsschreibung, um die »offiziellen« Aussagen der Ereignisgeschichte, sondern um ein Monument in dem Sinne, dass etwas direkt spricht, das nicht von vornherein dazu bestimmt war zu bezeugen oder zu sprechen.*«³¹

Der Filmstreifen aber bleibt materieller Träger von Historie, Zeugnis einer Industrie, ihrer Kodierungen, ihrer Körper und Konventionen, der gerade in dem, was er verschleiert oder aber dezidiert offenlegt, zwar einem Dokument von eindimensional beweisführender Qualität ähnlich ist, sich aber auf einer reflexiven Metaebene zu einer umfassenderen Chronik formt, die der *found-footage*-Film als Palimpsest auf besondere Weise potenziert.

Mit der zunehmenden Digitalisierung der Filmproduktion und -projektion beginnt sich das Kinodispositiv grundlegend zu verändern und die virulenten Fragen nach Originalität und

²⁹ Blümlinger, Christa: Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst.(Habil.), S.23.

³⁰ Ebd., S. 25.

³¹ Blümlinger, Christa: Sichtbares und Sagbares. Notizen zu »Sagbares und Sichtbares«. Kontinuitäten und Brüche im österreichischen Kino. In: Ästhetik und Ideologie. S.84.

Kopie, materieller Substanz und virtueller Präsenz, Historiographie und Archiv im *found-footage*-Film werden, wie noch zu zeigen sein wird, auch in Arnolds jüngeren Palimpsesten künstlerisch ausgelotet. Ausgangspunkt der filmischen Bearbeitung – ob analog oder digital – bleibt der Korpus des amerikanischen Unterhaltungskinos. Dabei ist es Martin Arnold neben der Analyse der technischen und medialen Bedingungen des Films auch immer um eine »Befragung der Traditionen, der Leitbilder und der ideologischen Muster«, die das Hollywoodkino bestimmen, zu tun.³²

3. Kino: System und Akzidents

Martin Arnolds kinematographische Investigationen der dialektischen Verstrickung von Präsenz und Absenz, von Geschichte und Gegenwart, Fiktion und Dokument, legen Form und Funktion des Ineinandergreifens solcher Strukturen im Kino frei. Dabei wird das latent lauernernde Akzidents innerhalb der filmspezifischen Technik, aber auch jenes der Konventionen narrativer Inszenierungs- und Rezeptionspraxis im Hollywoodkino, zutage gefördert und als wesentliches Element des Kinos bestimmt.

Das verstörende Ereignis eines Filmrisses während einer Kinovorstellung in den Kindertagen des Austro-Avantgardisten mag ein erstes Bewusstsein dafür geweckt haben, dass das Gelingen der gewünschten Immersion des Publikums in einen Spielfilm von zwei Faktoren wesentlich abhängt. Das ist einerseits das reibungslose Funktionieren der kinematographischen Apparatur und andererseits die artifizielle Ordnung, in die Filmbilder gebracht werden, um eine Narration zu konstituieren. Martin Arnolds Schilderung der befremdenden Wirkung des unnatürlichen Bewegungsablaufs, die sich ein zweites Mal während der Projektion des wieder zusammengehefteten Zelluloidstreifens einstellte, lässt unweigerlich an die nunmehr mutwillig hervorgebrachten Defekte in seinen *found-footage*-Arbeiten denken.

»Nach dem erneuten Start wurde die zuletzt gesehene Einstellung wiederholt, diesmal allerdings mit einem deutlichen spastischen Ruck in der Kopfbewegung des Häuptlings.[...] Ein sich spastisch gebärdender Häuptling Winnetou, der im

³² Arnold, Martin im Interview mit Claus Philipp. Phillip, Claus. Tanz mit Fundstücken. Martin Arnold und seine Filme. In: Illetschko, Peter (Hrsg.): Gegenschuss. 16 Regisseure aus Österreich. S.36.

Zucken ein Wort verschluckt, in einer Welt, die brüchig ist und sich nach Belieben zurückspulen läßt.»³³

Der plötzliche Erkenntnisgewinn über die potentielle Wiederholbarkeit der kinematographischen Darbietung vernichtet die Möglichkeit, die erzählte Geschichte als »wahr« oder »real« zu erleben; sie wird als technikvermittelte Konstruktion offenkundig. Mit der ihm eigenen Fehlerhaftigkeit bringt sich der Film als Medium und als Technik selbst zur Erscheinung. *»Jede Technik produziert, provoziert und programmiert ein spezifisches Akzidens, einen spezifischen Unfall.«³⁴*, schreibt Paul Virilio. Dieses Akzidens verweist immer auf seine eigene Substanz.

Arnold führt »Unfälle«, etwa die Störung natürlicher Bewegungsfolgen oder die Verstümmelung der im Originalfragment offenkundig gelungenen sprachlichen Äußerungen mutwillig und in akkurater Planung herbei. Damit führt er sie zwar als Störung ein, jedoch als Unfälle in ihrer allgemeinen Bedeutung eines unwillkürlich eintretenden Verfehlens – zunächst – ad absurdum. Diese palimpsestische Verkettung kontradiktorischer Ebenen der Störung bringt zuallererst den Film als Medium zur Erscheinung, das – solange es im Sinne seiner Erfindung regelkonform wirkt – unterhalb der Wahrnehmungsschwelle organisiert ist.

»Medien wirken wie Fensterscheiben: Sie werden ihrer Aufgabe umso besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren. Nur im Rauschen, das aber ist in Störung oder gar im Zusammenbrechen ihres reibungslosen Dienstes, bringt das Medium selbst sich in Erinnerung. Die unverzerrte Botschaft hingegen macht das Medium nahezu unsichtbar. Medien – so können wir das kulturelle Schema im Umgang mit Medien charakterisieren – bleiben der blinde Fleck im Mediengebrauch.«³⁵

Der Film wird in seiner Funktion als Medium ins Bewusstsein gerückt, in Arnolds Filmpalimpsesten aber währenddessen auch wieder bemäntelt. Jene Gesetzmäßigkeiten, die die Etablierung einer Narration regeln und in die Ursprungssequenzen eingeschrieben sind, werden gerade so weit gestört und fruchtbar gemacht, dass neue Mikronarrationen

³³ Arnold, Martin: »Wider-Holung«. Zum Umschreiben von Bedeutung im Film. In: Waniek, Eva (Hrsg.): Bedeutung? Für eine transdisziplinäre Semiotik. S. 267.

³⁴ Virilio, Paul: Technik und Fragmentierung. Paul Virilio im Gespräch mit Sylvere Lotringer. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): Aisthesis, Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. S.72.

³⁵ Krämer, Sybille: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Krämer, S. (Hrsg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien. S.74.

entstehen. Das immersionsgeschulte Publikum wird so an die Medialität erinnert und gleichzeitig zum Vergessen der Leinwand verführt.

»Erst [...] nach dem Sinnestaumel wird dem Kinogeher bewußt, wie sehr das Medium mit all seinen mechanischen Simulationsapparaturen zu manipulieren vermag. Dabei manipulieren Arnolds Filme gleichzeitig selbst. Sie versinnbildlichen und versinnlichen, was vorher nur in trockener strukturalistischer Kopfarbeit vermittelbar schien. Sie erzählen vom Vertrauen, das wir der Maschine geschenkt haben. Und sie zeigen, daß dieses Vertrauen sehr schnell benutzt werden kann.«³⁶

Mit der Ausstellung des Films als Technik und Medium bricht Arnold ein Tabu, von dessen Konstituierung das Kino sein Gelingen üblicherweise ableitet. Der Tabubruch ist faktisch, gleichzeitig aber audiovisuelle Inszenierung und simulierte Störung. Obgleich sie simuliert ist, ist sie als Störung wahrhaftig erfahrbar. Die spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten des Verfehlens in und mit dem Film (als Technik oder als Erzählung) werden über dessen Inszenierung paradoxerweise gerade zum Beweis des Funktionierens des Systems. Damit wird wiederum die Möglichkeit eines anderen, spezifisch aus dem Gelingen dieser Praxis hervorgehenden Akzidents befördert, das sich mit der Technik oder den Systemen der Narrativität, die den möglichen Unfall miterfunden haben, konstituieren muss..

Arnold bespielt also ein dubliertes Tabu, das dem Kino als Ganzes, insbesondere aber dem klassisch narrativen Hollywoodkino in einer Geste des Zitierens spezifischer Codes zuwiderläuft. Der Filmemacher bemerkt, dass mit der Narrativisierung des Films ein Regelsystem etabliert wurde, das der Bändigung der Gefahr »visueller Anarchie« und des Misslingens einer Diegese dienen sollte. Das, was auf eine Leinwand projiziert wird, soll Realität vermitteln, das Faktum der Inszenierung dabei aber verborgen bleiben. Der Realitätseindruck im narrativen Kino ist nach Arnold Resultat eines »massiven Ordnungszwangs«, also eines durchkomponierten Regelsystems.³⁷ Diese Restriktionen werden in der zitierenden Einverleibung des Filmemachers gleichzeitig bezwungen und bestärkt. Das Inszenieren der künstlichen Ordnung und ihrer fortlaufenden Störung, die in

³⁶ Philipp, Claus. Tanz mit Fundstücken. Martin Arnold und seine Filme. In: Illetschko, Peter (Hrsg.): Gegenschuss. 16 Regisseure aus Österreich. S. 27.

³⁷ Vgl. Arnold, Martin: »Wider-Holung«. Zum Umschreiben von Bedeutung im Film. In: Waniek, Eva (Hrsg.): Bedeutung? Für eine transdisziplinäre Semiotik. S. 268.

der Filmtechnik oder im filmischen Ausgangsmaterial virulent sind, ist eine Geste des Affirmierens eines Verbots mit dessen Überschreitung. »Die Überschreitung ist nicht Negation des Verbots, sondern sie geht über das Verbot hinaus und vervollständigt es.«³⁸

Der Tabubruch transzendiert also das Verbot, das diesen evoziert, und bringt sich in einem Verhältnis wechselseitig abhängiger Opposition mit dem Verbot selbst hervor. Dabei wird das ganze System offenkundig und kann als Totalität reflexiv werden. Arnold stellt ein solches Gefüge aus und macht so die Komponenten eines klassischen Kinodispositivs als übergeordnetes Gerüst im Film sichtbar. Darüber hinaus – oder vielleicht treffender – in den Inhalt der Filmbilder eintauchend, differenziert der Filmemacher die Logik von Gebot, Verbot und Überschreitung innerhalb von Mininarrationen aus, deren Elemente sich aus den spezifischen Regelsystemen ableiten, die insbesondere das klassische Hollywoodkino in der Dimension der Narrativität hervorgebracht hat. Das Akzidens wird dabei zum Symptom des über Verbot und Ausschluss geregelten Systems, ist seine affirmierende Entgleisung. Im Palimpsest sind hier nicht nur Regelmäßigkeit und ihre Aussetzung, Technikvergessenheit und Erinnerung simultan präsent, sondern auch die definitorischen Gegenpole des Akzidens widersprüchlich vereint. »Als Schöpfung und Fall ist der Unfall ein unbewusstes Werk, eine Erfindung im Sinne einer Entblößung dessen, was verborgen war – und darauf wartete, sich vor aller Augen zu ereignen.«³⁹

Das In-Erscheinung-Treten des Akzidens bedeutet Konversion von der unbewussten Möglichkeit zur faktischen Präsenz – d.h. auch Bewusstwerdung. Zwei Seiten einer einzigen Sache erlangen in dynamischer Beziehung ihre größtmögliche Autonomie, bis sie am Punkt der stärksten Disparität so eng miteinander verstrickt sind, dass sie ineinander umschlagen. Dabei definieren sie sich gegenseitig, während sie sich gleichzeitig jeweils vernichten. Für gewöhnlich hört das Unbewusste auf, als Unbewusstes zu existieren, sobald es ein Bewusstes ist. Bewusstes aber kann nur in Bezug auf ein Unbewusstes sein – und vice versa. Martin Arnold rekonstruiert die Mechanismen und Dynamiken solcher Prozesse gegenseitiger Hervorbringung, Begrenzung und Entgrenzung und lässt sie im *found-footage*-Film, im audiovisuellen Palimpsest, oszillieren.

Jean-François Lyotard untersucht in seinem 1973 erschienenen Essay *L'Acinéma* (Das Anti-Kino) die Beziehung von Kino und Negation und lanciert dabei die These, dass Kino

³⁸ Bataille, Georges: Die Erotik. S.63.

³⁹ Virilio, Paul: Der eigentliche Unfall. S.23.

Einschreibung von Bewegung, Objekt, Licht, etc. im Verhältnis zu ihrem Ausschluss ist. Die Eliminierung bestimmter Bewegungen, Bilder und Töne dient dabei vor allem der Vermeidung von Brüchen innerhalb einer Narration, ist also Teil eines Ordnungsgefüges von sinngenerierenden Elementen im übergeordneten Rahmen des konventionellen Kinos. Keine Bewegung wird als »unfruchtbare Differenz«, als reine Quelle lustvoller Intensität gezeigt, sondern immer als Verweis auf etwas anderes; »Sie hat nur insofern Wert, als sie in etwas anderem wiederkehrt, [...] etwas Rentables ist.«⁴⁰

Die Kasernierung, wie Lyotard die Systematisierung kinematographischer Bewegung nennt, dient dem Gewährleisten des Realitätseindrucks des Kinos, den auch Martin Arnold kritisch untersucht. Zweck der Eliminierung ist einerseits, die Ordnung des Ganzen zu sichern, und andererseits, unerwünschte Intensitäten zu bändigen, die durch Brüche transportiert würden. Dieses Ordnungssystem ist eine Technik zur Vermeidung des Akzidents auf der Ebene der Narrativität im kommerziellen Kino.

»Und die Ordnung des Ganzen hat ihren Grund einzig und allein in der Funktion des Kinos: Es soll Ordnung in den Bewegungen geben, und die Bewegungen sollen Ordnung stiften. Mit Bewegungen zu schreiben, Filme zu machen, wird als stetes Organisieren von Bewegungen aufgefaßt und praktiziert. Es gibt Regeln der Darstellung für die Lokalisierung im Raum, Regeln der Narration für die Schematisierung der Rede, Regeln des Genres der »Filmmusik« für die klangliche Zeit. Der sogenannte Realitätseindruck ist eine wahre Unterdrückung durch Ordnungen.«⁴¹

Die systematische Ordnung des Kinos und die Absage an den reinen Lustgewinn zugunsten einer wertökonomischen Logik verleiten zu Befunden über Struktur, Politik und Moral einer Gesellschaft, die Martin Arnold immer wieder filmisch extrapoliert. Der Regisseur forciert in seinen frühen Arbeiten Bewegungsexzesse und gelangt 2002 mit *Deanimated. The Invisible Ghost* zum gegensätzlichen Extrem der Immobilisierung. Dies sind Strategien, die mit Lyotard im kommerziellen Kino der Ordnungszwänge weitgehend ausgesondert sind und vorwiegend im experimentellen Film und dem Undergroundkino ausgeschöpft werden.⁴² Die Bewegungsextreme in Arnolds experimentellen Filmen sind in

⁴⁰ Jean-François Lyotard: Das Anti-Kino. In: Liebsch, Dimitri (Hrsg.): Philosophie des Films. Grundlagentexte. S.86.

⁴¹ Ebd., S.86.

⁴² Vgl. ebd., S.95.

Bezug auf das Kino, dessen Produkte die Basis der Neubearbeitung bilden, immer Symptome des Verfehlens etablierter Regelsysteme. Als eigenständige Kunstwerke aber integrieren Arnolds Arbeiten auf der Ebene ihrer ästhetischen Mittel andere Symptome, andere Entgleisungen. Nur in der palimpsestischen Verbindung der Charakteristika traditionellen Kinos und experimenteller Neukreation erhält das Symptom als Akzidens jene Bedeutung, die in Arnolds Filmen bestimmend ist.

Die künstliche Ordnung des kommerziellen Kinos, die zwischen Inskription und Eliminierung oszilliert, beinhaltet nicht nur die Regulierung von Exzessen, sondern vor allem die Tilgung des Akzidens und damit auch die Kontrolle des Zufalls. Lyotard bemerkt treffend: »Wenn man überhaupt keine Bewegung aussondert, dann akzeptiert man das Zufällige, das Unsaubere, das Unscharfe, das Falscheingestellte, [...]«⁴³ Diese Akzeptanz scheint im narrativen Unterhaltungskino undenkbar. Der Zufall kann im Hollywoodkino nur als Teil der Inszenierung, über Regelsysteme kontrolliert in Erscheinung treten, ohne dabei im Sinne Lyotards noch Zufall zu sein.

Die präzise Analyse solcher kinematographischer Grundlagen Martin Arnolds ermöglicht die minutiöse Dosierung und Ausdifferenzierung eben jener Komponenten des Kinos, die dessen Arbeiten sich so komplex verzweigen lassen. Die Möglichkeiten der kinematographischen Apparatur auszuloten, bedeutet, die kreativen Potentiale identifizieren und fruchtbar machen zu können.

Einen Kernpunkt in Arnolds Oeuvre bildet darüber hinaus die Untersuchung der Traditionen filmischer Darstellungs- und Erzählpraktiken, die sich innerhalb einer Kultur und ihrer Techniken ausformen. Solche Kulturprodukte lassen, so Arnold, grundsätzlich Rückschlüsse auf die Beschaffenheit jener Kultur zu, aus der sie hervorgehen.⁴⁴ Die Präzision mit der der Avantgardefilmmacher vorgeht, erlaubt dann auch die gründliche De- und Rekonstruktion ihrer jeweiligen Maxime. Das bedeutet nicht nur, Mikro- und Metanarrationen zu entwickeln, sondern auch die im Filmfragment kulturspezifischen Varianten eingeschriebener Akzidentia sichtbar zu machen und den inskribierten »Unfall« kontrolliert vor den Augen des Publikums ablaufen lassen zu können. Das Kino produziert nicht nur in Dimensionen der Technizität seine eigenen Unfälle oder Zufälle, auch die Narration erweist sich stetig als Konstruktion, die aufgrund ihrer strengen

⁴³ Ebd., S.85.

⁴⁴ Vgl. MacDonald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.292.

Reglementierung – das zeigen Arnolds *found-footage*-Filme – genau das mitproduziert, was über Ausschluss eliminiert werden soll.

»Das Hollywoodkino ist ein Kino des Ausgrenzens, des Reduzierens und Verleugnens, ein Kino der Verdrängung. Daher sollte man nicht nur auf das achten, was gezeigt wird, sondern auch auf das, was nicht gezeigt wird. Hinter dem Dargestellten steht immer etwas, das nicht dargestellt wird. Und genau das ist das wirklich Interessante. Eine Kultur ist in ihren Leerstellen erkennbar, eine filmische Tradition sozusagen in ihrer Dunkelphase.«⁴⁵

Der Ausschluss allein bedeutet noch nicht zwingend, dass sich ein Akzidens tatsächlich einstellt, begründet aber dessen Eventualität. Und genau diese Möglichkeiten, die das Hollywoodkino mit seinen Techniken und Regelwerken hervorbringt, schöpft Arnold mit filmischen Mitteln aus. Das Material, das Arnolds *found-footage*-Arbeiten zugrunde liegt, ist durch Filmtechnik, Industrie, durch Politik genauso präformiert wie durch die Körper, die vor einer und für eine Kamera agiert haben, und auch durch Art und Sujet der jeweiligen Narration. Solche Faktoren sind dem Kino – wahrnehmbar oder nicht – inskribiert. Arnold legt den Film zur Analyse still und examiniert etwa für *pièce touchée*, *passage à l'acte* und *Alone. Life Wastes Andy Hardy* jedes Filmbild gesondert, ehe er es neu kontextualisiert und in »Kino« rückübersetzt. Dabei können Details ermittelt werden, die sich in der Sukzession der Filmbilder der bewussten Wahrnehmung entziehen.

»Diese Arten der Relektüre machen >verschiedene Filme< sichtbar, die der >normalen< Betrachtung im Kino zumeist verborgen bleiben, denn im raschen Ablauf des Geschehens ist man als Betrachter stets bemüht, jene Elemente zu erfassen, die für die Diegese bestimmend sind. Dabei bleibt kaum Zeit, um den Blick auf (vermeintlich) periphere Details zu richten, die oft eigene und vom narrativen Strang unabhängige Geschichten erzählen.«⁴⁶

Das klassische Unterhaltungskino Hollywoods ist mit David Bordwell »an excessively obvious cinema«, das den immer selben Paradigmen folgt und sich durch konventionalisierte und (ver-)reglementierte Erzählstrategien absolut unmissverständlich

⁴⁵ Arnold, Martin im Interview mit Scott MacDonald. MacDonald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.291.

⁴⁶ Arnold, Martin: »Wider-Holung«. Zum Umschreiben von Bedeutung im Film. In: Waniek, Eva. Bedeutung? Für eine transdisziplinäre Semiotik. S.269.

offeriert.⁴⁷ Der Film adaptiert über die Jahrzehnte, in denen sich der *Hollywood Style* ausformt, zwar zeitgenössische Veränderungen, operiert aber stets mit identischen Schablonen, die in sämtlichen Genres – vom Western bis zum Horrorfilm – Anwendung finden.

Eine filmische Narration ist eine Kette von Ereignissen, die in einem Ursache-Wirkungs-Verhältnis stehen und sich in Raum und Zeit entspinnen.⁴⁸ Bordwell spricht in diesem Zusammenhang auch von Raum- und Zeitsystemen, die mit dem System narrativer Logik und Kausalität in einem dynamischen Verhältnis stehen.⁴⁹ In der klassischen Hollywooderzählung sind Ereignisse in aller Regel an genau umrissene Charaktere gebunden, die sich in ihren jeweiligen Schemata zu diesen Begebenheiten verhalten. Sie selbst nicht nur reglementiert, sondern darüber hinaus selbst Regelsysteme, die Zufälligkeiten – das Akzidenz – bändigen.

»The classical film`s presentation of character traits likewise follows conventions established in earlier theoretical and literary forms. Characters will be typed by occupation [...], age, gender and ethnic identity. To these types, individualized traits are added. Most important, a character is made a consistent bundle of a few salient traits, which usually depend on the character`s narrative function.«⁵⁰

Die Limitierung auf nur wenige Charakterzüge und emotionale Attribute verringert die Komplexität einer Erzählung und garantiert so die Lesbarkeit der Geschichte, an der eine Figur partizipiert. Die Gefahr von Brüchen und jenen *unfruchtbaren Differenzen*, von denen Lyotard spricht, wird so minimiert. Darüber hinaus begünstigen solche Verfahren der Simplifizierung die serielle Ausbildung von Charaktertypen, die als Klischee transkulturell und über mehrere Generationen hinweg verständlich sind. Diese Praxis muss angesichts der globalen Dominanz des US-amerikanischen Unterhaltungskinos auch Auswirkungen auf die Beschaffenheit des Publikums haben. Das Hollywoodkino formt sein eigenes Publikum, indem es Erwartungshaltungen generiert, die in immer gleichen Mustern auch tatsächlich befriedigt zu werden scheinen.

⁴⁷Vgl. Bordwell, David: The classical Hollywood style, 1917-60. In: Bordwell, David, Staiger, Janet, Thompson, Kristin: The Classical Hollywood Style. Film Style & Mode of Production to 1960. S.3.

⁴⁸ Vgl. Bordwell, David; Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. S.55.

⁴⁹ Vgl. Bordwell, David: The Classical Hollywood Style, 1917-60. In: Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin. The Classical Hollywood Style. Film Style & Mode of Production to 1960. S.6.

⁵⁰ Ebd., S. 14.

Das Akzidens tritt im Hollywoodkino entweder als negativ konnotiertes Ereignis, das für die Entwicklung einer bestimmten Geschichte erforderlich ist, oder aber als positiv inszenierter »Zufall« in Erscheinung. In positiver oder negativer Bedeutung, ist es Teil einer Inszenierung narrativer Kausalität. Unfall oder Zufall sind dabei stets kontrolliert in Szene gesetzte Elemente, die Veränderungen initiieren und so dem Fortgang der erzählten Geschichte dienen. Wesentlich dabei ist, dass – gleichgültig, welche Ursache solche »unvorhersehbaren« Entwicklungen innerhalb der Narration letztlich haben – die Charaktere eines Films davon affiziert und entsprechend zu Handlungen motiviert sind. Bordwell schreibt: »*Impersonal causes may initiate or abruptly alter a line of story action which then proceeds by personal causes. A storm may maroon a group of characters, but then psychological causality takes over.*«⁵¹ Die Reaktion einer Figur auf die erzählten Ereignisse muss dabei schlüssig sein, was durch die genaue Festsetzung von Charaktertypen mit je spezifischen Eigenschaften, Geschlecht, beruflicher und sozialer Stellung, Umfeld etc. gewährleistet wird.⁵² Die psychologische Motivation steht mit den Filmhelden im Zentrum des klassischen Unterhaltungskinos. Der Umstand, dass die psychische Beschaffenheit einer Figur so bedeutend ist, entbehrt in Anbetracht der Praxis die Mannigfaltigkeit seelischer Regungen und Emotionen sowie deren Ausdrucksmöglichkeiten im Spielfilm zu beschneiden nicht einer gewissen Ironie. Diese Zensur ist nicht allein in Zusammenhang mit der Vereinfachung zwecks Narrationslogik zu sehen, sondern ist darüber hinaus auch immer Ausdruck der moralischen und politischen Implikationen einer Kultur. So bezieht sich Martin Arnolds Feststellung, das Hollywoodkino zeichne sich durch eine Praxis des Pointierens, Auslassens und Verdrängens aus, zugleich auf die spezifische Praxis der Filmerzeugung und auch die Verfassung der Gesellschaft, die diese Filme hervorbringt und konsumiert.⁵³

Die immer gleiche Konstruktion von Raum und Zeitverhältnissen oder das Festsetzen von bestimmten Typen im Hollywoodkino geht mit Ein- und Ausgrenzungen einher, die nicht nur eine bestimmte Lesart vorgeben, sondern auch eine Simplifizierung, die die Wiederholbarkeit solcher Rollentypen garantiert, mit sich bringt. In diesem Sinne können sie in Anlehnung an Jaques Derrida als Zeichen verstanden werden. Iterierbarkeit ist nach Derrida Bedingung für die Konstitution eines Zeichens und dessen notwendiger

⁵¹ Ebd., S.13.

⁵² Ebd., S.13.

⁵³ Vgl. MacDonald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.291.

Verwendbarkeit.⁵⁴ Hollywood etabliert Zeichensysteme, die massenhaft reproduziert und konsumiert global verständlich sind, und zumindest im Kontext des Kinos prinzipiell unaufhörlich fortgesetzt werden können. Sie sind tradierte Stereotypen, deren Repetitionsfähigkeit inszenatorisch geregelt ist, damit gezielt Sinn generiert werden kann.

Der klassische Hollywoodfilm bringt aber nicht nur sinnbefördernde Konventionen hervor, er leitet sie in wesentlichen Punkten von kulturell vordefinierten »Sinträgern« ab. Im personenzentrierten Unterhaltungskino ist der menschliche Körper als Medium psychischen Ausdrucks bedeutender Bestandteil einer jeder Inszenierung. Wille, Begehren, Angst, Freude, Zweifel oder Enttäuschung werden über Mimik und Gestik, über Bewegung des Körpers oder als sprachliche Ausdrücke, die an den menschlichen Leib gebunden sind, transportiert. Die Formen des Ausdrucks sind im Hollywoodkino ebenso reglementiert, wie die Charaktere, die sich äußern.

Sybille Krämer aber weist mit Paul Zumthor darauf hin, dass etwa die Stimme als Medium der Rede nicht allein Äußerungen gestaltet, sondern diese auch kommentiert. Hier ist das potentielle Akzidens innerhalb eines Systems als »Überschuss an Sinn« definiert, der unwillkürlich durch das Medium mitproduziert wird.⁵⁵

»Die Stimme dient nicht nur den Vorgaben und Intentionen der Sprechenden, sondern handelt ihnen, nicht selten zu unserer Überraschung, manchmal peinlicherweise, oft aber auch zu unserem Vergnügen zuwider. Was das manchmal konterkarierende Spiel der Stimme im Verhältnis zur Rede zu verstehen gibt, bleibt in der Perspektive konventioneller Zeichenverwendung verhüllt.«⁵⁶

Körper, Sprache, Mimik und Gestik sind im amerikanischen Spielfilm so gründlich bereinigt von derlei Zuwiderhandlungen, dass sie wie auch die Erzählung selbst zum Signum einer zur Norm perfektionierten Künstlichkeit werden. Erst in der filmischen Relektüre Martin Arnolds beginnt sich die drainierte Stimme Hollywoods selbst zu kommentieren und sich in ihrem Überfluss zu ergießen.

Der Zufall oder Unfall im Sinne nicht-intendierten Verfehlens, das nicht Teil einer Erzählung ist, ist für das Gelingen einer klassischen Narration also eliminiert. Die relative

⁵⁴ Vgl. Derrida, Jaques: Signatur, Ereignis Kontext. In: Peter Engelmann (Hrsg.): Randgänge der Philosophie. S.300.

⁵⁵ Vgl. Krämer, Sybille: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Krämer, S. (Hrsg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien. S.79

⁵⁶ Ebd., S.79.

Eindimensionalität, die sich aus solchen Verfahren ergibt, kann unter Umständen als Kollateralschaden zu einem sich niemals ereignenden Unfall gedeutet werden –als Mangel, den Arnold mit seinerseits herbeigeführten »Unfällen« kompensatorisch ausgleicht.

Die differenzierte Reminiszenz an filmische Fundamente und die Dekonstruktion der fabrizierten Künstlichkeit im amerikanischen Unterhaltungsfilm der 30er bis 60er Jahre sind paradigmatisch für die Positionierung Martin Arnolds zur Praxis des Beschneidens, des Entmachtens, der »Verreglementierung« des Kinos. In der Bearbeitung des Filmemachers manifestiert sich das stets inskribierte Akzidens auch als Symptom eben dieses Kinos.

Martin Arnold, der ein Studium der Psychologie absolvierte, argumentiert mit Sigmund Freud, dass sich Rudimente verdrängter Wünsche, versagter Regungen des Begehrens oder der Aggressivität gegen die übergeordnete Kontrollinstanz der Vernunft zu verwirklichen suchen und sich im Widerstreit als Symptome äußern. Es entstehen Tics und andere Zwangshandlungen; Fehlleistungen, deren Kontrolle dem menschlichen Willen letztlich versagt bleibt.⁵⁷ Arnold beschreibt seine Art, Filme zu machen, als »Kino der Symptome«, und tatsächlich scheint die Ordnungs- und Kontrollinstanz Hollywood in diesen Filmen zu kranken.⁵⁸ Der Filmemacher reorganisiert im Triptychon *pièce touchée, passage à l'acte* und *Alone.Life Wastes Andy Hardy* das Ausgangsmaterial. Die physische »Integrität« des Filmstreifens wird dabei allerdings nicht angetastet. Jene Symptome, die Arnolds Kino aufzeigt, sind direkt aus der intakten Kinowelt Hollywoods konstruiert und müssen daher dem Ursprungsmaterial als mögliche Entartung selbst eingelagert sein.

Das Symptom ist jenes Akzidens, das sich in der Einschreibung des Filmemachers an der Nahtstelle von Filmtechnik, originärer und neuer Narration ereignet. Die Schauspielerkörper scheinen nun von nervösen Zuckungen befallen, winden sich unter ihren Ticks, von Zwangshandlungen gesteuert, ringen stotternd mit der Sprache, um ihre Sprache, an der Grenze zur Aphasie. Martin Arnold erklärt:

»Im Symptom gibt sich das Verdrängte zu erkennen. Das Hollywoodkino ist [...] ein Kino der Verdrängung. Ich habe ihm ein Symptom eingeschrieben, das einige

⁵⁷ Vgl. MacDonald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.300.

⁵⁸ Vgl. Arnold, Martin im Interview mit Philipp, Claus. Tanz mit Fundstücken.Martin Arnold und seine Filme. In: Illitschko, Peter: Gegenschuss. 16. Regisseure aus Österreich. S.35.

Aspekte des Verdrängten an die Oberfläche bringt, oder zumindest zeigt, daß hinter der dargestellten, heilen Welt eine andere, ganz und gar nicht heile Welt lauert.»⁵⁹

Der Kulturtheoretiker Akira M. Lippit beschreibt Arnolds Kino als »*memory-machine*«, die im kontinuierlichen Vor- und Rücklauf ihre Krankheit, ihren eigenen Zusammenbruch beständig thematisiert.⁶⁰ Das Einsetzen des *optical printer* ermöglicht, so Arnold, gegen die Maschine Kamera zu arbeiten und die minimalen Differenzen in der Raumanordnung der Körper/Körperteile zwischen den einzelnen Bildern so nutzbar zu machen, dass die Bewegung, die in der Projektion des Ursprungsfilms wahrzunehmen war, aufbricht. Martin Arnold schreibt dem Projektor, der dazu konstruiert ist, etwa 24 Bilder pro Sekunde in einer »Vorwärtsbewegung« zu zeigen, selbst ein Symptom ein.⁶¹ Er erzeugt einen ständigen Vor- und Rücklauf, der Irritation genug ist, um eine Störung wahrnehmbar zu machen, dabei aber noch ausreichend Bewegungsfluss, d.h. auch erkennbaren dramatischen Ablauf aufrechterhält, um das Medium selbst als unfallgenerierende Technik im Wechselspiel mit altem und neuem Filminhalt zu thematisieren.

»Etwa vorwärts von Kader 1 bis Kader 10, sukzessive zurück (9,8,7,6,5,4,3) zu Kader 2. Vorwärts bis Kader 11; zurück bis 3; bis 12- und so weiter, eine ansteigende Wellenbewegung. Abrupte Rücksprünge würden gleichsam einen ständigen Filmriß simulieren. Das Symptom, das hier visualisiert würde, bezöge sich völlig auf die Maschine. [...] Bei der Variante, für die ich mich entschieden habe, greift das Symptom, das den Projektor erfaßt, über auf die Schauspieler. Sie bekommen einen Tick. Sie stottern, sie hinken, [...].«⁶²

Der Regisseur dosiert das Maß der Störung so, dass die einzelnen Elemente Autonomie erlangen und so im Palimpsest gleichwertig interagieren können. Das Medium als Technik, Narration als Konstruktion, zitierte und neu kreierte Filmerzählung stehen nicht mehr in einem hierarchischen Gefüge der Wahrnehmbarkeit. Diese Elemente wirken im filmischen Palimpsest ebenso in einer konstruktiven wie dekonstruierenden Dynamik, verdrängen sich gegenseitig und bringen sich gleichzeitig zur Erscheinung. Die Technik kommentiert die Narration, die Narration die Technik, die Kultur und auch die Aktivität des Publikums.

⁵⁹ Arnold, Martin im Interview mit MacDonald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.300.

⁶⁰ Lippit, Akira Mizuta. Cinemnesis: Martin Arnold's Memory Machine. In: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism 24,1997. S. 8-10.

⁶¹ Vgl. Arnold, Martin im Interview mit Philipp, Claus. In: Claus, Phillip:Tanz mit Fundstücken. Martin Arnold und seine Filme. In: Illetschko, Peter (Hrsg.) Gegenschuss. 16.Regisseure aus Österreich. S.31.

⁶² Ebd.S.31.

Das Symptom, das dem Projektor eingeschrieben ist und auf die Schauspielerkörper übergeht, setzt sich letztlich im Publikum, das vom krankenden Kino Arnolds – zumindest sinnlich –angesteckt wird, fort.⁶³

Martin Arnold unterzieht den Film einer »*ästhetischen Psychoanalyse*« und fördert damit Verdrängtes zutage. Er entwickelt das Akzidens, das durch Filmtechnik und Regelmäßigkeit einer Kinoindustrie erzeugt, verdrängt und unkenntlich gemacht wird, vor allem als *ästhetisches* Mittel.⁶⁴ Das Symptom wird das freudianisch gewendete Akzidens und zum substantiellen Element Arnoldschen Kinos. Die Symptome sind nicht nur Ausdruck von Verdrängtem, sie sind auch sinnlich wahrnehmbare, narrative Elemente neuer Filmerzählungen, die im Aufzug des klassischen Kinos nun tatsächlich (nicht selten pathologisches) Begehren, Aggressivität, unausgewogene Geschlechterverhältnisse oder krankende Familiensysteme präsentieren und damit klar gegen die Verbote, die in der goldenen Ära des Hollywoodkinos regieren, verstoßen. Das ist Martin Arnolds persönliche Reminiszenz an Hollywood und gleichzeitig seine künstlerische Revanche an der Filmgeschichte.⁶⁵

⁶³ Arnold gibt an, dass die Bewegung des Films das Publikum sinnlich bewegt – sie geht in den Körper der Betrachter/innen über. Vgl. MacDonald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.289.

⁶⁴ Arnold konstatiert im Interview mit Claus Phillipp, dass es in der Kunst heute weniger um einen Fortschrittsglauben als um ein ästhetisches Befragen der Leitbilder und ideologischen Muster gehe. In diesem Zusammenhang ist Kunst als ästhetische Psychoanalyse definiert. Vgl. Phillipp, Claus: Tanz mit Fundstücken. Martin Arnold und seine Filme. In: Illetschko, Peter (Hrsg.): Gegenschuss. 16 Regisseure aus Österreich. S.37.

⁶⁵ Vgl. MacDonald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.288.

4. Martin Arnolds Narrationen im Tausch

Martin Arnold greift in seinen *found-footage*-Arbeiten auf massenhaft produzierte und popkulturell validierte Unterhaltungsfilm zurück, die innerhalb einer Kultur entweder einen Kultwert erhalten und bewahrt haben, oder aber weitgehend in Vergessenheit geraten sind.

Mit der Geste der zitierenden Aneignung stellt Arnold implizit die Frage nach der Herstellung des kulturellen Werts eines Films. Eine Teilantwort wird durch die Hervorbringung eines *neuen* filmischen Werks auf Basis *alten*, aufgespurten Filmmaterials ästhetisch formuliert. Die kreative Wiederverwertung einzelner Sequenzen diverser Hollywood-Produktionen verschiedener Genres, deren Überformung und Erneuerung, sind nicht nur Indiz einer künstlerischen Reflexion des Filmemachers über die Spezifika des Kinos, sondern initiieren ein Reflexivwerden des Status eines Films und der Mechanismen jener Kultur, die ihn – den Film sowie dessen Wert – hervorbringt. Die Reflexion nicht eben nur über, sondern mit dem Medium künstlerischer Gestaltung bedeutet Antizipation und Kritik, die der dynamischen Korrelation von Tradition und deren Transformation entspricht. In diesem Kulminationspunkt konstituiert sich das Neue mit dem Alten und wird als Palimpsest von paradoxer Einmaligkeit lesbar.

Der Kulturwissenschaftler Boris Groys konstatiert mit dem Rückblick auf die Moderne, dass gerade der Künstler einem gewissen »Innovationszwang« unterliegt, wobei die Kreation von Neuem, »Einmaligem«, nicht etwa durch die Diktate eines Zeitwandels bedingt, sondern vielmehr Produkte der Anpassung an die spezifische Logik einer Kultur sind.⁶⁶ Das Neue ist nur innerhalb einer Tradition, im Verhältnis zum Vorangegangenen, erstmalig und erhält seinen positiven Wert als Neues im Prozess einer kulturellen Valorisierung. »Der Wert eines kulturellen Werkes wird durch sein Verhältnis zu anderen Werken und nicht durch sein Verhältnis zur außerkulturellen Realität, (...)bestimmt.«⁶⁷ Innovation ist mit Groys als allgemeine Umwertung bestehender Werte definiert; als solche ist sie auch eine kulturell ausgeformte, ökonomische Operation. Das Verlangen nach Neuem gehört in die Ordnung ökonomischer Zwänge, die eine Gesellschaft

⁶⁶ Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. S.10.

⁶⁷ Ebd. S. 13.

wesentlich bestimmen. »Die Kultur ist wegen ihrer Dynamik und Innovationsfähigkeit der Wirkungsbereich der ökonomischen Logik par excellence.«⁶⁸

Auch wenn Kunst als eine Art des Umgangs mit dieser kulturellen Logik der Werteverteilung charakterisiert werden kann, ist dem spezifischen Inhalt eines neuen Kunstwerks niemals restlos durch reine Innovationslogik beizukommen. Dies vor allem deshalb, weil es sich zwar prinzipiell für Interpretationen anbietet, aber insofern es durch die Wesensart des Künstlersubjekts, dessen Ideen und Fertigkeiten, bestimmt ist, kein allgemeingültiges Urteil zulässt. Der Konsens innerhalb einer Kultur ist aber dennoch stets ein Urteil.⁶⁹ Wenn auch nicht allein in Bezug auf den Inhalt, wird stets ein temporär gültiges Urteil über ein Werk gefällt: innovativ/wertvoll, redundant/uninteressant. In der Vielzahl der Kunstwerke wird nur eine verhältnismäßig geringe Anzahl überhaupt für wert befunden, rezipiert, interpretiert und letztlich im institutionellen Rahmen archiviert zu werden. Die Archivierung ist dabei nicht nur Teil und Folge eines Urteils, es ist auch entscheidendes Movens für die Etablierung neuer Kunstwerke.

Groys merkt an, dass ein Kunstwerk dann wertvoll ist, wenn es einer akkreditierten künstlerischen Tradition folgt – gleich, ob positiv in einer Affirmation oder negativ mittels eines Bruchs, der den Bezug zu dieser Tradition als Gegensatz stets beinhaltet, sogar darauf verweist. Schon Walter Benjamin formuliert: »Die Einzigartigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang einer Tradition.«⁷⁰

Der Wert eines Kunstwerkes wird also in Graden der relationalen Bezugnahme zu einer kulturellen Tradition bestimmt. Die Archivierung von Valorisiertem, von tradierten Werten, steht dabei in strategischer Wechselwirkung mit der Innovation, setzt sie gewissermaßen voraus.⁷¹ Das Neue darf dabei gerade nicht in radikaler Opposition zum Alten verstanden werden.. Das Neue muss das Alte, das tradiert wurde, in sich aufnehmen, um sich selbst als Innovation auszuweisen. »Wenn sich das Andere selbst partout nicht im Neuen zu erkennen gibt, dann löst sich das Neue in der Masse des Anderen auf; die Geschichte löst sich im Spiel der Differenzen auf.«⁷²

⁶⁸ Ebd., S.14.

⁶⁹ Vgl.ebd.S. 16.

⁷⁰ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. S.16.

⁷¹ Vgl.Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie S.23.

⁷² Ebd., S.30.

Die Postmoderne proklamiert ein Programm partieller Differenzen, in dem weder das radikal Andere noch das Neue aufgehen kann, Werturteile letztlich kraftlos sind. Die Kultur bringt in der Praxis aber noch immer Differenzen hervor, die als entscheidend/interessant, weniger entscheidend/uninteressant gelten und somit die Frage nach der Archivierung von Kulturprodukten aktualisieren. Das zeigt sich nach Groys in der Auswahl bestimmter Werke unter Ausschluss anderer für Filmotheken, Museen und anderen Archiven.⁷³

Die partielle Aufhebung der Grenzen und Differenzen mündet nicht in deren Auslöschung, vielmehr markiert sie diese mehr oder minder durchlässige Grenze in einem Wechselspiel. Die hierarchischen Gefüge bleiben bestehen und schaffen die Option auf Innovation. Diese beiden Pole wirken in jedem Kunstwerk – sie affirmieren und transzendieren die Wertgrenze zu jeder Zeit. Gerade dort, wo Profanes, kulturell nicht Valorisiertes mit Hochbewertetem in einem Kunstwerk kollidiert, koexistiert, kommuniziert und verschmilzt, wird Spannung erzeugt und Einzigartigkeit suggeriert. Damit hat das Werk – in der Logik des Tauschs, der Umwertung der Werte – auch bessere Aussichten, als wertvoll bemessen zu werden. Da das Kunstwerk sowohl am Profanen als auch an der Kultur partizipiert, ist es auch Rahmung für den Austausch dieser beiden Ebenen.

»Beide Schichten, die kulturell valorisierte und die profane, finden sich also auch im einzelnen Kunstwerk, zwar untrennbar verquickt, aber doch nicht organisch zu einer Ganzheit verschmolzen. (...)Die Wertdichotomie wird auch im einzelnen Kunstwerk oder Diskurs nicht aufgehoben. Im Gegenteil, gerade diese Dichotomie bildet die innere Spannung der Innovation. Mit der Zeit läßt die Spannung nach, die Innovation wird archiviert und valorisiert, die Wertgrenzen verschieben sich. Und schließlich wird die nächste Innovation fällig.«⁷⁴

Im Hinblick auf die relative Durchdringung von Tradition und Innovation als kulturökonomisches Prinzip wird also auch die Frage nach der Originalität eines Werks virulent. Groys postuliert, dass jede künstlerische Tätigkeit mit Zitaten aus der bestehenden Kultur einhergeht und daher keinen Anspruch auf das Originäre erheben kann. Dabei gestattet gerade das Arbeiten mit vorgefundenem Text- oder Bildmaterial die

⁷³ Vgl.ebd.S.31

⁷⁴ Ebd., S.72.

Hervorbringung einer interkulturellen Originalität im jeweiligen Werk.⁷⁵ Daraus kann gefolgert werden, dass diese Originalität zweiter Ordnung dann auch Kriterium der Identität des Künstlersubjekts ist. »Durch die Innovation und dem daraus erwachsenden kulturellen Wert erwirbt sich ein (...) Künstler das Recht, seine persönlichen, profanen und »wirklichen« Anliegen der Gesellschaft zu präsentieren. (...) Jedes kulturelle Werk vollzieht eine Umwertung der Werte, die auch die profane, oder wirkliche, Persönlichkeit des Autors aufwertet.«⁷⁶ Das durch die Innovation Aufgewertete hat neben der Bedeutung für die Künstlerpersönlichkeit vor allem Auswirkungen auf das kulturelle Gedächtnis.

Interessant – insbesondere in Hinblick auf die Auseinandersetzung Martin Arnolds mit dem Kultwert des Hollywood-Kommerzkinos – erscheint Groys Feststellung, dass alles, was kulturell valorisiert, auch kommerzialisiert werden kann. Valorisiertes aber büßt infolge der Kommerzialisierung seinen kulturellen Wert ein und muss so als Profanes wieder valorisiert werden. Tatsächlich kritisiert Arnold das Hollywoodkino als massenproduzierte Kinokonserven und verhilft ihm zu neuem Wert, indem er einzelne Aspekte repariert, bearbeitet, affirmiert, ironisiert, sie als Fetischobjekt anbietet und erneut ausstellt. Dadurch wird dem Ausgangsmaterial, seinen Einzelteilen wie auch den Umständen seiner Entstehung im Kunstwerk die Chance zuteil, neu bemessen zu werden. Die Revalorisierung muss aber nicht zwingend in Bezug auf eine Öffentlichkeit gedacht werden. Der *found-footage*-Film Martin Arnolds birgt in sich selbst eine Logik des Tauschs, eine Mikroökonomie der Aufmerksamkeit, die sich in absoluter Simultanität von Altem und Neuem inzestuös befruchtet. Insoweit sich der Film als Einheit heterogener, häufig widersprüchlicher Bestandteile selbst betrachtet, verwirft und unterdessen bekräftigt, kann er auch als Palimpsest verstanden werden, das eine Ökonomie des Tauschs in sich birgt. Diese Filmpalimpseste sind Miniökonomien in potenziertem Zeit. Neues und Altes bestimmen und verwerfen sich als eben dieses Neue und Alte in absoluter Simultanität. Das Neue inkorporiert aber auch das Alte, das Alte das Neue. Martin Arnolds Palimpseste sind in diesem Sinne Geschichte und auch Geschichten im Tausch.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 40.

⁷⁶ Ebd., S. 20.

4.1 Pièce touchée – The Human Jungle

Joseph M. Newmans Kriminalfilm *The Human Jungle* (1954) ist nicht nur ein Beleg für die Ordnungsbestrebungen innerhalb des Hollywoodkinos. Die Narration selbst entspinnt sich um einen Ordnungshüter, der dem moralischen, kriminellen Niedergang einer amerikanischen Großstadt entgegenzutreten versucht. Jene Missstände, die bereits im Titel des Films als gesellschaftlicher Wildwuchs angedeutet und moralisch verworfen sind, bleiben im Fragment, das Martin Arnold für seine Bearbeitung auserkoren hat, zunächst verborgen. In der 18 Sekunden langen Originalsequenz ist ein heimisches Idyll dargeboten, das von untadeligen partnerschaftlichen Ritualen durchsetzt ist, die nach den Standards des Hollywoodkinos der 1950er Jahre zur moralischen Mustergültigkeit geglättet sind.

Arnold erkennt bereits in der manipulativen Inszenierungspraxis solch normativer Beziehungssysteme und Geschlechterdifferenzen Missstände, die Anstoß zur kritischen Relektüre sind. Diese Missstände bilden sodann auch Teilinhalte neuer Narrationen, die ironisch, komisch, sexuell aufgeladen und nicht selten unheimlich sind. Die Originalszene präsentiert ein Schema »idealer« Geschlechterverhältnisse, das massenhaft tradiert, zur »unsichtbaren Geste« geronnen ist und in *pièce touchée* als Hollywoodklischee polemisiert, unterstrichen und aufgebrochen wird.⁷⁷ Arnold formuliert:

»In die Spielfilmszene, die ich zur Herstellung von pièce touchée verwendet habe, hat die Gesellschaft der 50er Jahre eine Reihe ihrer filmischen Darstellungscodes und jede Menge ihrer sozialen Normen, vor allem die der Geschlechterdifferenz, eingeschrieben. Und all das kann man bereits anhand von wenigen Bildern erkennen (...).«⁷⁸

Arnold macht diese Kodierungen urbar und setzt sie in ein dualistisches Verhältnis zur Neubearbeitung. Altes und Neues bestäubt sich und wächst in Folge zu neuen Bedeutungsdimensionen heran. So werden nicht nur neue Sinnzusammenhänge geschaffen, auch der Resonanzraum für die »alten«, im Ursprungmaterial eingeschriebenen Informationen wird ausgedehnt. Dabei werden die Wirkmechanismen von Bedeutungsakkumulation und Manipulation filmisch demonstriert und demontiert.

⁷⁷ Vgl. MacDonald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.285.

⁷⁸ Arnold Martin, zitiert nach MacDonald, Scott. Ebd., S.289.

Praktiken der Reproduktion und Reorganisation einzelner Kader, die auch die Filmarbeit Arnolds charakterisieren, »forcieren einen analytischen Blick auf den ursprünglichen Film und tragen dazu bei, die Logik bestimmter Darstellungsstrategien zu erkennen.«⁷⁹ Die Neukontextualisierung einzelner Kader einer einzigen Quelle führt in Martin Arnolds Arbeiten zu dem, was Gabriele Jutz vom Zusammenprall heterogenen Filmmaterials ableitet: »zu einer Wucherung von Sinn, zu einer Multiplikation von Stimmen oder Äußerungsinstanzen, wo es ursprünglich nur eine gab.«⁸⁰

Die Potenzierung der Bedeutungs- und Ausdeutungsmöglichkeiten stellt sich in *pièce touchée* nicht allein dadurch ein, dass der Filmmacher das Original durch seine Bearbeitung kommentiert oder sich Ursprungsmaterial und Neubearbeitung multiperspektivisch selbst diskutieren. Es sind Arnolds Eingriffe in die Bewegungsabläufe, vor allem jene der Körper, die zusätzliche Bedeutungen generieren. Im Interview mit MacDonald gibt Arnold an, dass bereits minimale Verschiebungen der Bewegung beträchtliche Bedeutungstransformationen mit sich bringen können. In der Montage eines Vor- und Rücklaufs werden über Wiederholungen und Brüche nicht nur Bedeutungen verschoben, sondern darüber hinaus gänzlich neue Gesten geschaffen. Bewegungen eines Körpers (mitunter auch Gegenstandes), die im Original kaum wahrnehmbar und wenig kommunikativ waren, werden zu wesentlichen Bedeutungsträgern.⁸¹ Die Wiederholung vormals beiläufiger Bewegungen bringt Gesten hervor, die dann unweigerlich in einer kommunikativen Funktion, als Träger je spezifischer Bedeutungen erkennbar werden.

Diese Elemente filmischer Bedeutungsproduktion werden bereits am Beginn von *pièce touchée* offenkundig und zur Anwendung gebracht. Eine Frau, die in ihre Zeitung vertieft im Lehnstuhl ruht, dabei scheinbar selbstvergessen eine kaum wahrnehmbare Bewegung ihres Fingers ausführt, beginnt in Arnolds Remontage Anzeichen von Unruhe, Nervosität oder Unmut zu entwickeln. Vielleicht hat sie einen Tick, möglicherweise deutet sie aber auch eine Handlung an, deren Sinn sich noch erschließen muss. Diese denkbaren Ausdeutungen sind der insistierenden Repetition einer winzigen Bewegung des Fingers geschuldet, die in Differenz zum ruhenden Körper, der völlige Intentionslosigkeit suggeriert, zur bedeutungsvollen Geste heranwächst.

⁷⁹ Jutz, Gabriele: *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*. S. 178.

⁸⁰ Ebd., S.178.

⁸¹ Vgl. MacDonald, Scott: *Sp...Sp...Spaces of Inscription*. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): *Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute*. S.290.

»Man sieht zwei Kader, die ständig wiederholt werden und eine regungslose Frau zeigen, die in einem Fauteuil sitzt. Bei längerer Betrachtung merkt man, daß einer ihrer Finger sehr unscharf abgebildet ist. Sobald ein dritter und vierter Kader dazukommen, gerät der Finger in Bewegung, und als Betrachter ist man geneigt, ihm eine bestimmte Bedeutung zuzuschreiben. Man sieht einen »zuckenden« oder »zitternden« Finger, der schließlich zu einem »klopfenden« Finger wird. Bewegung kommt ins Bild, Bedeutung wird gesehen.«⁸²

Arnold deutet sein Spiel mit variablen Bedeutungsoptionen bereits durch die Wahl des Filmtitels an. Die Mehrdeutigkeit des Begriffs *pièce touchée*, der sich sowohl Arnolds Arbeitsweise wie auch den Charakteristika des Films verbindet, potenziert die möglichen Bedeutungsaufloadungen zwischen Titel, Film und sinnkonstruierendem Publikum. Maureen Turim schreibt:

»Raum, Fragment, Ganzheit, Ausdehnung und Theaterstück: all diese unterschiedlichen Bedeutungen sind in dem für den Titel gewählten französischen »pièce« angelegt, das durch die Auslassung eines bestimmten oder unbestimmten Artikels seines gängigen Gebrauchs entrückt wurde. Das architektonische Setting und seine narrative Szene sind »touchée«: berührt, verändert, transformiert, verwundet.«⁸³

Wörtlich übersetzt meint *pièce touchée* »berührtes Stück«, ist aber auch eine im Kontext des Schachspiels gebräuchliche Phrase, deren deutsches Pendant »berührt-geführt« eine Regel beschreibt, nach der eine einmal berührte Spielfigur auch geführt werden muss.⁸⁴ Diese Bedeutungen wecken Assoziationen zum taktilen Herstellungsverfahren des Films, bilden aber vor allem Korrespondenzen zu den Körpern, gelegentlich auch Objekten in *pièce touchée*, die wie Gliederpuppen durch unsichtbare Fäden geführt zu werden scheinen.⁸⁵

⁸² Ebd., S.290.

⁸³ Turim, Maureen: Eine Begegnung mit dem Bild. Martin Arnolds »pièce touchée«. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.301.

⁸⁴ Vgl. Arnold Martin im Interview mit Scott MacDonald. MacDonald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.) Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.292.

⁸⁵ Auch Scott Mac Donald weist auf die Beziehung zwischen Gliederpuppe und deren Spieler hin. Er schreibt: »Die Frau in der Einstellung ist regungslos, passiv, sie wartet auf den Mann; und wenn er heimkommt, bewirkt seine Bewegung eine Bewegung ihrerseits. Wenn die Tür sich zu öffnen beginnt, bewegt sich ihr Kopf in dieselbe Richtung; wenn seine Hand die Tür schließt, schwenkt ihr Kopf mit. Das ist, als wäre sie eine Marionette, die mit Fäden an ihm befestigt ist.« Siehe MacDonald, Scott:

Turim interpretiert das Zucken des Fingers als mögliches Symptom der Nervosität einer wartenden Frau und deutet die Szene damit bereits nach den gebräuchlichen Klischees einer Geschlechter-dichotomie, die im Ursprungsmaterial vibrieren und in Arnolds Film polemisch aufbereitet werden.⁸⁶

Die Frau in *pièce touchée* ist aber noch weit weniger als bloß passiver Resonanzkörper zur Aktivität des Mannes, der erwartet und wenig später auf der Bildfläche erscheinen wird. Sie wird sogar jenes kleinen Bereichs der Geistigkeit beraubt, der ihr im Original als Zeitunglesende noch zugestanden wird. Der trommelnde Finger der rechten Hand scheint in wechselndem Takt den abgelesenen Text, am Verstand vorbei, in Morsezeichen zu übertragen, in den linken Arm einzuhämmern und so in den Körper der Frau einzusenken. Die inszenierte Pose eines rudimentären Intellekts im Hollywoodfilm wird damit zur reinen Körperlichkeit einer attraktiven Ehefrau vermindert.

Hat der Mann, der sich anschickt, ins Wohnzimmer einzutreten, erst einmal die Türe geöffnet und den Arm zum Betätigen des Lichtschalters erhoben, manifestiert sich eine Interrelation von Bewegungen, die sich als Bedeutungsträger für Interpretationen der Verhältnisse der Geschlechter und der Filmfiguren aufdrängen. Wie der Mann seinen Arm im Hintergrund der Szenerie nach oben bewegt, so hebt sich auch die Zeitung der Frau. Im Stakkato des Vor- und Zurück mutet es ganz so an, als würde der Eintretende über unsichtbare Stränge wiederholt die Zeitung aus den Händen der Gattin zu ziehen versuchen. Diese hält dagegen, und so gewinnen Assoziationen zu Dominanzansprüchen und Rivalität im Wohnzimmeridyll an Gehalt. Solche Assoziationen werden bereits etwas früher geweckt, als sich die Türe wiederholt nur einen Spalt breit zu öffnen und wieder zu schließen beginnt: Türe und Frau scheinen verbunden zu sein; die Bewegung der Türe, die sich in der Neigung des Kopfes fortsetzt, wird in der insistierenden Wiederholung zur ebenso insistierenden Gegenbewegung. Die Frau scheint die Türe mit dem Kopf zu- und damit eine Abwehrhaltung auszudrücken. Die Frage Thomas Miessgangs nach dem Eintretenden, »*Ist es ein freundlicher Besucher oder ein bad intruder?*« bringt genau jene

Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.288.

⁸⁶ Vgl. Turim, Maureen: Eine Begegnung mit dem Bild. Martin Arnolds » *pièce touchée* «. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.303.

Ambiguität zum Ausdruck, die sich hier in *pièce touchée* zwischen Originalfragment und Arnoldschem Symptomkino ausbreitet.⁸⁷

Das Szenenfragment, das Arnold zu *pièce touchée* umgestaltet, zeigt im Original in wenigen Sekunden eine triviale (und inszenatorisch trivialisierte) Begrüßungszeremonie, deren geregelte Abläufe die ihr zugrundeliegenden Motivationen längst ersetzt haben. Der ritualisierte und zeitlich begrenzte Begrüßungscode wird durch Arnolds fortwährenden Vor- und Rücklauf so ausgebreitet und überspannt, dass Disproportionalitäten entstehen, die das Zeremoniell und dessen Inhalte ad absurdum führen. Die Begrüßung dauert zu lange, als dass spontane, adäquate Reaktionen nach den Schema einer klassischen Hollywoodnarration noch glaubhaft inszeniert und nichtintendierte Sinnabweichungen ausgeschlossen werden könnten. Sie dauert zu lange, um überhaupt noch als einfache Begrüßung verstanden zu werden.

Die Ursprungsszene ist in ihre kleinsten Einzelsegmente aufgespalten; ihre Teilstücke setzen sich als Sedimente in den entstandenen Brüchen ab und bieten sowohl Verweise zu ihrer originären Funktion wie Hinweise zu alternativen Bedeutungskonstruktionen. Bedeutung, die mit der Bewegung ins Bild kommt, wuchert dabei in und mit der Zeit.

Die Zeit, die verstreicht, bis sich verschiedene Bewegungen als Handlung klassifizieren lassen, dehnt sich zu einer aufreibend langen Dauer aus. Gleichzeitig aber verdichtet sich die Bildinformation in der Vorwärts- und Rückwärtsbewegung, und mit ihr verengt sich die empfundene Zeit. Das unregelmäßige Pulsieren bringt dabei Inhalte hervor, die in der Ursprungsnarration dezidiert übergegangen wurden. Diese bespiegeln und multiplizieren sich, indem sie sich im Vor- und Zurück nicht nur beständig ausformen und durchkreuzen, sondern sich ihr Sein und Nichtsein wechselseitig kommunizieren. Das Anhalten der Zeit und die gleichzeitige Ausdehnung derselben mittels Rhythmisierung sind rivalisierende Ebenen. Das Stakkato erhöht die Bilderflut und den Rhythmus wie in einem Spiegelkabinett. Dabei entsteht in der Überfülle, der Quantität des zeitlichen Ausdrucks, eine an die Grenzen des Stillstands reichende Qualität filmischer Zeit und Bewegung. Turim spricht von einer Dynamik der Aktion und deren Auflösung, »als könne eine

⁸⁷ Miessgang, Thomas: Jenseits der Wörter. Die multiplen Erzählungen des Filmemachers Martin Arnold. In: Gerald Matt, Thomas Miessgang: Martin Arnold Deanimated. Publikation zur Ausstellung S.16.

*Handlung und deren Aufhebung in einem Zeitspiegel eingefangen werden, um sodann in fortlaufender und umgekehrter Folge wiedergespiegelt zu werden».*⁸⁸

Das Eintreffen des Mannes wird in *pièce touchée* zu einer deutlich libidinösen Annäherung, die sich zwischen triebhaftem Zustreben und hastiger Rückwärtsbewegung konstituiert. Sexuelles Begehren scheint sich im Widerstreit mit der Ratio, als Symptom des Kinos der Verdrängung, im Körper des Mannes psychosomatisch auszudrücken. Es sind aber nicht allein unmissverständliche Details, wie etwa das sich rhythmisch bewegende Becken, oder die wenig subtile körperliche Annäherung an die Frau im Fauteuil, die die sexuelle Aufladung der Szene bestimmen. Der Flickereffekt, der zuvor durch das wiederholte (zwanghafte) Betätigen eines Lichtschalters in Szene gesetzt wurde, setzt sich in der raschen Vorwärts- und Rückwärtsbewegung des Körpers fort. Die Sexualisierung konstituiert sich über den Rhythmus des Vorpreschens und Zögerns, wodurch das Publikum auch körperlich affiziert wird.⁸⁹ Gabriele Jutz stellt fest: »Vom Flickerfilm geht ein beträchtliches Lust-, aber auch Gewaltpotential aus. Er überführt das Optische in das Libidinöse, [...] und sexualisiert den üblicherweise auf Distanz bedachten Blick.«⁹⁰

Die Lustintensitäten, die *pièce touchée* bereitstellt, generieren sich nach Arnold über die Bewegungen im Film, die direkt auf den Körper des Betrachters/der Betrachterin übergehen.⁹¹ Die erotische Aufladung des Films basiert also nur zum Teil auf der Interpretationsleistung der Rezipienten und Rezipientinnen, die das Dargestellte kontextualisieren.

»Die Sinnlichkeit und Energetik eines Kunstwerks wirkt immer dort, wo man noch nicht oder nicht mehr vom Dargestellten oder irgendwelchen Bedeutungen reden kann. Formen, Farben, Kontraste und Rhythmen machen den Betrachter nicht in

⁸⁸ Turim, Maureen: Eine Begegnung mit dem Bild. Martin Arnolds »pièce touchée«. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.304.

⁸⁹ Martin Arnold selbst formuliert im Interview mit Scott Mac Donald, dass *pièce touchée* häufig als erotisch beschrieben wird und vermutet, dass die erlebte Triebhaftigkeit bereits auf formaler Ebene entsteht und dem unregelmäßigen Vor- und Rücklauf geschuldet ist. Vgl. MacDonald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.289.

⁹⁰ Jutz, Gabriele: Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde. S.135.

⁹¹ Vgl. Arnold, Martin im Interview mit Scott MacDonald. MacDonald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.289.

der Welt der Sprache und Logik betroffen; sie kommunizieren in einer tieferen Schicht. Ich würde den Diskurs, an dem sie teilhaben, im Unbewußten orten.»⁹²

Geschlechterdarstellung und gender-basierte kulturelle, politische Ausdeutungen treten auf einer höheren Ebene hinzu, wo sie, so Arnold, die erotische Grundstimmung des Films kanalisieren.⁹³

Die Gesetzmäßigkeiten dieses filmischen Palimpsests korrelieren in erstaunlicher Weise mit den Grundbestimmungen des Erotischen, die Georges Bataille formuliert. Im Zusammenhang mit der erotischen Wirkung und der Darstellung sexuellen Begehrens in *pièce touchée* scheinen sowohl die Strukturen des Palimpsestischen als auch die der Erotik, wie Bataille sie darlegt, jeweils ineinander zu klingen. Batailles Thesen illuminieren Aspekte der Erotik, die auf das filmische Palimpsest Arnolds insbesondere dort anwendbar sind, wo sich Kulminationspunkte von Kontinuierlichem und Diskontinuierlichem einstellen. *Pièce touchée* ist als Palimpsest in gewissem Sinne selbst ein erotisches Gebilde, das sich schier endlos vom Diskontinuierlichen zum Kontinuierlichen und umgekehrt fortpflanzt und auflöst.

Georges Bataille definiert den Menschen als ein Geschöpf, das das Prinzip einer Kontinuität a priori zwar in sich trägt, aber vor allem durch die Erfahrung der Diskontinuität bestimmt ist. »*Wir sind diskontinuierliche Wesen, Individuen, die getrennt voneinander in einem unbegreiflichen Abenteuer sterben, aber wir haben Sehnsucht nach der verlorenen Kontinuität.*«⁹⁴

Die Erotik ist mit Bataille ein psychisches Begehren, das der sexuellen Fortpflanzung im Grunde entgegengesetzt ist. Sie ist das Begehren, in einen Zustand der größtmöglichen Kontinuität zu gelangen. »[...] wenn es auch richtig ist, die Erotik so zu definieren, daß der erotische Genuß und die Fortpflanzung als Zweck unabhängig voneinander sind, so ist der wesentliche Sinn der Fortpflanzung nichtsdestoweniger der Schlüssel zur Erotik.«⁹⁵

In der geschlechtslosen Reproduktion teilt sich das einzellige Wesen. Dieses niedere Lebewesen bildet zwei Zellkerne aus; aus diesem einen Wesen entstehen so zwei. Dabei kann, so Bataille, gerade nicht angenommen werden, dass diese Wesen ein anderes

⁹² Arnold, Martin im Interview mit Scott MacDonald, ebd., S.290.

⁹³ Ebd., S. 289.

⁹⁴ Bataille, Georges: Die Erotik. S. 16

⁹⁵ Ebd., S. 14

geschaffen hat. Das originäre Wesen verschwindet, stirbt, und stiftet zwei neue Lebewesen.⁹⁶

»Es hört insofern auf zu sein, als es diskontinuierlich war. Zumindest an einem Punkt der Fortpflanzung hat es Kontinuität gegeben. Es gibt einen Punkt, an dem das ursprünglich Eine übergeht in Zwei. Sobald zwei vorhanden sind, ist die Diskontinuität jedes der Wesen wiederhergestellt. Aber der Übergang schließt zwischen den beiden einen Augenblick von Kontinuität ein. Das erste stirbt, aber in seinem Tod zeigt sich der fundamentale Augenblick der Kontinuität zweier Wesen.«⁹⁷

Das Wesen der geschlechtlichen Fortpflanzung ist unabhängig vom Tod des Vorangegangenen und trägt diese Kontinuität in sich. Dieses »höhere« Lebewesen entsteht nicht aus der Teilung eines Kerns, sondern aus der *Vereinigung* zweier in ihrem Elementarzustand diskontinuierlicher Wesen. Es ist ein schöpferischer Akt, der auf der Ebene seiner kleinsten Teile eine Verschmelzung der Keimzellen innerhalb eines diskontinuierlichen Wesens beinhaltet. Das höhere Lebewesen reproduziert sich, ohne dabei verloren zu gehen.⁹⁸

In der geschlechtlichen, wie in der ungeschlechtlichen Fortpflanzung *»wird an der Grenze die umfassende Kontinuität der Wesen aufgedeckt. (...) jedesmal, wenn sich die Tiefe der Kontinuität offenbart, tritt der Tod in Erscheinung, der die individuelle Diskontinuität stets aufhebt.(...) .«⁹⁹* So ist der Sinn der Erotik formelhaft bestimmt als ein *»Jasagen zum Leben bis in den Tod. (...) Denn obwohl die erotische Aktivität zuerst ein Überschwang des Lebens ist, ist der Gegenstand dieses psychischen Bestrebens (...) dem Tod nicht fremd.¹⁰⁰* Im Bewusstsein des Menschen ist die Erotik das, was das Sein in Frage stellt. Die Erotik birgt nach Bataille stets einen bedeutenden Aspekt der Gewalttätigkeit – des Überschreitens eines Verbots etwa, oder existentieller, der Auflösung des Selbst und des anderen.

»Alles, was die Erotik ins Werk setzt, hat zum Ziel, das Wesen im Allerintimsten zu treffen, dort wo das Herz versagt. Der Übergang vom Normalzustand zu dem des

⁹⁶ Vgl.ebd., S. 16.

⁹⁷ Ebd., S.16.

⁹⁸ Vgl. ebd., S.16.

⁹⁹ Ebd., S.94.

¹⁰⁰ Ebd.,S.13.

erotischen Verlangens setzt in uns eine verhältnismäßige Auflösung des in der diskontinuierlichen Ordnung konstituierten Wesens voraus. (...) Die ganze erotische Veranstaltung ist auf eine Zerstörung der Struktur jenes abgeschlossenen Wesens ausgerichtet, das der Partner des Spiels im Normalzustand ist.»¹⁰¹

Der Mensch löst sich aber, wenn die Erotik sich sexuell kanalisiert, nicht gänzlich auf. Im ekstatischen Taumel, in der Sexualität, der körperlichen oder religiösen Erotik etwa, kann er eine lustvolle *Annäherung* an den Tod erleben – und damit einen Augenblick der angestrebten Kontinuität erfahren, sich dabei als diskontinuierliches Wesen aufs Spiel setzen.

Das Fragment aus *The Human Jungle* ist metaphorisch gewendet jenes diskontinuierliche Wesen, das sich mit Arnolds Zutun in seine Kerne aufteilt und neue diskontinuierliche Wesen produziert. Dabei hört das Fragment, so wie es einmal war, auf zu existieren. In diesem Sinne ist *pièce touchée* ein aus der Teilung eines in sich geschlossenen »Wesens« hervorgehendes Produkt. Gleichzeitig ist es aber auch wesentlich durch das Element der Vereinigung bestimmt. Jener Plan, der Arnolds Remontage vorausgeht, nimmt nicht nur *The Human Jungle*, die Kultur, in der dieser Film entstand, die apparativen Bedingungen und andere Entitäten in sich auf, und geht erst mit der Vereinigung als neues Werk auf. Das Neue koexistiert mit dem Vorangegangenen. In diesem Sinne existiert das Fragment weiter. Im Palimpsest Arnolds kooperieren sowohl die Gesetzmäßigkeiten der Fortpflanzungsstrategien einzelliger Lebewesen als auch solche höher entwickelter Wesen im Sinne Batailles. Im Palimpsest sind beide Formen der »Re-Produktion« möglich. Es birgt ein Paradox der Hervorbringung mit einer simultanen Vernichtung und einer Fortpflanzung, die mehrere autonome »Geschöpfe« in unterschiedlichen Entwicklungsstadien koexistieren lässt. Da im Palimpsest jeder dieser Ausgangspunkte mit den jeweiligen Produkten zu jeder Zeit synchron präsent ist und zusammenhängt, wird etwas der Kontinuität Ähnliches erzeugt. In der Sukzession des Filmes wird Diskontinuität genauso erzeugt wie Kontinuität. Übergänge vom Diskontinuierlichen zum Kontinuierlichen und vice versa sind dabei keine Phänomene, die zeitversetzt manifest werden. Im filmischen Palimpsest sind sie ein kontinuierliches Paradox. Es umfasst eine gleichzeitige »Zweieinigkeit«, die, wie Bataille am Beispiel des Individuums und seines Doubles darlegt, im Grunde nicht zu denken ist, ohne der Logik eine Absage zu erteilen.

¹⁰¹ Ebd., S.20

»Darin liegt eine Bizarrierie, der die Vorstellungskraft nur mit Mühe folgt.«¹⁰² Das künstlerische Palimpsest macht diese Bizarrieren auf verschiedenen Ebenen zugänglich: zum einen als sinnliche Erfahrung der Elemente, aus denen es sich konstituiert, in einer Dimension, in der logische Konflikte suspendiert sind. Zum anderen affiziert es den Geist. In dieser Ebene nötigen die kontradiktorischen Informationen zum Sondieren von Bedeutungen, die sich in *pièce touchée* in verschiedene Mini-Narrationen auffächern.

Pièce touchée forciert einen »*information overload*« und scheint die filmische Explikation einer Philosophie der Überschreitung, der Verausgabung, der Lust und Gewaltsamkeit, der Ekstase im Sinne Georges Batailles zu bedeuten.¹⁰³ Diese Reflexionen zur Erotik sind wesentlich an den Grundgedanken der ekstatischen Überschreitung gebunden, die im Begehren vollzogen wird. Der Überschreitung ist ein Verbot eingeschrieben, das den Verstoß, der selbst Lustintensitäten birgt, regelt. »*Die Frage nach der Erotik ist eine nach dem Begehren und den symbolischen Ausdrucksformen, die sich das Begehren sucht.*«¹⁰⁴

Die »symbolischen Ausdrucksformen« der Erotik sind in *pièce touchée* ritualisierte Zwangshandlungen von Körpern, die nicht nur die sexuelle Begierde, sondern die damit verbundenen gesellschaftlichen Verbote zum Ausdruck bringen. Die Darstellung sexualisierter Szenen innerhalb des vercodierten und entsexualisierten Hollywoodkinos berührt dabei selbst ein Tabu. Die Triebhaftigkeit ist in Arnolds obsessiven Vor- und Zurück zu einer Erotomanie gesteigert und als solche direkt fühlbar.

Emotionale Affizierung des Publikums wird auch dort hervorgebracht, wo sich durch die Neubearbeitungen des originalen Szenenfragments Unverhältnismäßigkeiten in Bewegung, Mimik und Gestik einstellen, die in Kontrast zum Plausibilitätskino Hollywoods stehen. Diese Divergenzen sind nicht nur emotional wahrnehmbar, sondern auch wesentlich an den Geist als Instanz des reflexiven Vergleichs gebunden.

Veränderungen des raum-zeitlichen Gefüges, die disproportionale Wandlung einer so lauterer Szenerie im Original zu einem von sexueller Spannung und Aggressivität gezeichneten Geschlechterkampf, der sich in grimassierenden Gesichtern und zwanghaft zuckenden Gliedern spiegelt, erzeugt zusätzlich emotionale Betroffenheit, die zwischen

¹⁰² Ebd.,S.17.

¹⁰³ Matt verweist darauf, dass die Spielarten früher *found-footage*-Filme Arnolds eine Überforderung der Rezipienten/innen mittels *information overload* forcieren. Vgl. Matt, Gerald. Vorwort. In: Gerald Matt, Thomas Miessgang, Kunsthalle Wien: Martin Arnold Deanimated. Publikation zur Ausstellung Vorwort, ohne Seitenzahl.

¹⁰⁴ Heinrichs, Hans- Jürgen. Der Wunsch nach einer souveränen Existenz.S.14.

Amusement und Befremdung changiert. Missverhältnisse dieser Art sind den Körpern und Innenwelten der Schauspieler eingliedert und wesentliches Movens Arnoldscher Narration. Thomas Miessgang erklärt: *»So entstehen durch die manipulativen Einschreibungen und time- stretches emotionale Disproportionalitäten, die das narrative Kontinuum aufbrechen und das Gefühlsequilibrium, um das sich das Hollywoodkino desperately bemüht, aus der Balance bringen«.*¹⁰⁵

Auf diese Weise wird nicht nur das sinnliche Potential der Szene, sondern auch der Sinn umgelagert.

*»Die quälend langsam inszenierte Begegnung öffnet für den Betrachter einen evokativen Raum, der ein Handlungsspektrum des Mannes von zärtlicher Berührung bis zu aggressiver Penetration und sogar physischer Züchtigung plausibel erscheinen lässt. Eine Multiplizität emotionaler Möglichkeiten, auf die die Frau unangemessen eindimensional reagiert.«*¹⁰⁶

So zeigt sich Arnolds Kino der Symptome als sich stetig potenzierende Disharmonie in den Körper-Psyche-Relationen der Figuren, der Beziehung zwischen Mann und Frau und auch in den Narrationen, die in und zwischen *pièce touchée* und *The Human Jungle* eingelagert sind.

Der Mann, der im Original seine Hand auf dem Fauteuil ablegt, beginnt in Arnolds Bearbeitung, den Stoff zwanghaft zu massieren und dabei die Hüften zu schwingen, während er sich wiederholt anschickt, seine Frau zu küssen, zu picken, zu dominieren.¹⁰⁷ Die beharrliche Repetition verdichtet die sexuelle und aggressive Aufladung des Geschehens und die Disparität zwischen Körper und Innenwelt der Figuren vergrößert sich zusehends. Gesichter verzerren sich in inadäquatem Grinsen, Augen flattern, Köpfe nicken bejahend und drehen sich verneinend in einer widersprüchlichen Vehemenz so weit, dass die Gebärden des Ausdrucks ihrer Abstraktion entgegen zu gestikulieren und wieder in reine Bewegung umzuschlagen drohen.

¹⁰⁵ Miessgang, Thomas: Jenseits der Wörter. Die multiplen Erzählungen des Filmemachers Martin Arnold. In: Gerald Matt, Thomas Miessgang, Kunsthalle Wien: Martin Arnold Deanimated. Publikation zur Ausstellung S16.

¹⁰⁶ Ebd., S.17.

¹⁰⁷ Martin Arnold führt das Massieren, das der Mann an der Lehne des Fauteuils ausführt, als Beispiel dafür an, wie sich simple Bewegung mittels Repetition zu einer Geste ummodellieren lässt und dann als Ausdruck spezifischer Bedeutungen gelesen wird. Vgl. MacDonald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.290..

In stetigem Vor-und Zurück, in vertikaler und horizontaler Umkehrung der Filmbilder erheben sich die Figuren in *pièce touchée* zu einem gleichsam mechanischen wie frenetischen Tanz. Bis schließlich die invertierende Kreisbewegung der Bilder die Frau zu zentrifugieren und unerbittlich in ihre verschiedenen Stofflichkeiten aufzuspalten scheint. Es sind Bilder des Stillstands und gleichzeitig exzessiver Motion.

»One of the film's most brilliant moments erupts as the woman, halted and centrally positioned, begins turning in a circular motion, with her moving arms echoing the spinning of her torso. This creates a moment of direct kinetic delight and the recognition that this human image is the product of an insensate machine. Psychologically speaking, she could be undergoing a schizophrenic ›break‹.«¹⁰⁸

Hier scheint der Scheitelpunkt einer ekstatischen Überschreitung visualisiert, der im Sinne Batailles, auch innerhalb der Diegese den Übertritt des diskontinuierlichen Wesens in seine Auflösung markiert.

Die Verkehrung des Bildes bringt in Arnolds pulsierender Montage immer wieder Aufspaltungen und Verdoppelungen hervor, die zu psychologischen Ausdeutungen, wie sie Steve Anker andeutet, reizen. Darüber hinaus evozieren diese Vervielfältigungen auch narrative Brüche, die den kritische Verweis auf die Repetitionsstrategien bestimmter Schemata im Hollywoodfilm ebenso inkludieren, wie die ikonographische Reminiszenz an das frühe Kino der Attraktionen, in dem solche Filmtricks dargeboten wurden oder aber an das Doppelgängermotiv verschiedener Genres des narrativen Films.

Ein weiterer Bruch zeigt sich darin, dass die Figuren, so wie sie aufgespalten und verdoppelt sind, als Charaktere der Narration eingeebnet werden. Sie kommunizieren sich selbst als Doublette, stiften sich spiegelnd ihre eigene Identität, die sich in der Verdoppelung just aufhebt. Die Charaktere, die sich in einem 3-dimensionalen Raum als Wesen mit krankender Psyche und Physis, mit individuellen Begehrlichkeiten und Idiosynkrasien konstituieren, werden dabei zu ihren abstrakten Zeichen. Sie werden zu Flächen, Formen, Konturen, schwarz-weißen Mustern innerhalb einer einfachen Bildfläche. *Pièce touchée* oszilliert so im Spannungsfeld von Abstraktion und Narration, zwischen Sinnlichkeit und Sinn. Arnolds Emphase des filmischen Bildes und des

¹⁰⁸ Anker, Steve: Reanimator, Stutterer, Eraser. Martin Arnold and the Ghosts of Cinema. In: Tscherkassky, Peter (Hrsg): Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema. S.247.

filmischen Raums als Konstruktion verbindet sich auf absurde, schöpferische und dekonstruierende Weise mit dem narrativen Gestus dieses *found-footage*-Films.

Martin Arnold emanzipiert den Film partiell von der Sentenz visueller Realitätsillusion, an der das Hollywoodkino antizipiert, indem er dessen graphische Beschaffenheit unterstreicht. Immer wieder makuliert Arnold den filmischen Raum zu flachen Bildern und verhindert damit die Wahrnehmung geometrischer Tiefe. Schon in der Szene zu Beginn des Films, in der die Frau im Lehnstuhl sitzend mit einer Kopfbewegung die Türe physisch zu bewegen scheint, fällt der Raum zur bloßen Bildfläche zusammen. Gleichzeitig wird eine Handlung ersichtlich, eine narrative Komponente erzeugt, die die Ordnung des Illusions- und Kausalitätskinos wieder herstellt. So ist die scheinbare »Gegenwehr« der Frau eben nicht allein differierende Bewegung geometrischer Formen innerhalb einer Fläche, sondern ebenso Ausdruck von Regungen eines individuellen Charakters. Die Menschenfigur bleibt hier erhalten obwohl der Raum, in dem sie existiert (und nur existieren kann, solange sie menschlich ist), schwindet.

Ein ähnliches palimpsestisches Paradoxon aus Abstraktion und Realismus wird ferner in der Tanzszene offenbar, die als Höhepunkt der Narration die Schlusssequenz einleitet. Der Film folgt einem dramatischen Aufbau und liefert zahlreiche Elemente, aus denen sich assoziativ eine klassische Narration konstruieren lässt. Es sind »ikonische Einheiten«, wie Maureen Turim bemerkt, aus denen sich das Paar als »quasi-narratives Zusammentreffen und als abstrakte graphische Konfiguration« konstituiert.¹⁰⁹ Die stockende Annäherung des Mannes an die Frau ist einer anderen Ebene der Interaktion gewichen, die Mann und Frau als (Tanz-) Partner zu interpretieren nahelegt, auch wenn sie nicht immer gleichzeitig im Bild agieren.

»In dieser Einstellung, jetzt gefüllt mit Vorhängen und Tapetenmustern im Hintergrund, in der nur sie präsent ist, verkehrt sich das Bild sowohl von oben nach unten wie auch von links nach rechts. Damit wird ein noch abstrakterer Raum an Mustern und Verkehrungen freigegeben, der sich weiter fortsetzt, während die Zeitlichkeit invertiert, um den Mann ins Bild zurückzubringen.«¹¹⁰

¹⁰⁹ Vgl. Turim, Maureen: Eine Begegnung mit dem Bild. Martin Arnolds »pièce touchée«. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.306.

¹¹⁰ Ebd.,S.306.

Beide kehren schließlich zum Ausgangspunkt der Tanzszene zurück und der Film endet, nicht wie im Hollywoodkino mit einem klassischen Happy End, aber doch mit einer Auflösung der Spannungsklimax. Ein letzter polemischer Verweis auf die Geschlechterpolitik der 1950er Jahre, die im Hollywoodkino Resonanz findet, flackert auf – der Mann scheint seine Tanzpartnerin mit einer dezenten Dominanzgeste, die durch seine Körperhaltung suggeriert wird, in den Fauteuil »zurückzuschieben«. Die Frau fügt sich glückselig lächelnd und der Mann deutet eine Bewegung an, die eine neuerliche Annäherung meinen könnte: zu einem Kuss oder einem Akt der Aggression.

Pièce touchée wird auf der Tonebene von einem rhythmischen Dröhnen begleitet, das in gleichbleibender Intensität die triebhafte, sexuelle und aggressive Grundstimmung des Films antreibt. Es pulsiert auch nach dem ekstatischen Tanz des Paares unverändert und bildet damit einen akustischen Counterpart zur visuellen und narrativen Auflösung des filmischen Höhepunkts. Das Dröhnen bleibt bis zur letzten Sekunde wahrnehmbar und erweckt den Eindruck, dass sich jene Handlungen, die sich in der Schlussequenz ankündigen, erneut zu ähnlich aufreibenden Anstrengungen, erotischen Spannungen und aggressiven Ränkespielen aufbauen werden, die diesen *found-footage*-Film charakterisieren.

Das rhythmische Geräusch ist die Wiederholung eines minimalen Teils des Originalsoundtracks, »ohne dabei referentiell oder repräsentativ zu sein«.¹¹¹ Es ist eine eng gelegte Tonbandschleife, die das stark übersteuert aufgezeichnete Geräusch wiedergibt, das im Ursprungsmaterial mit dem Betätigen der Türe einhergeht.¹¹² In der Wiederholung gemahnt es an maschinelle Abläufe und lässt sich in Hinblick auf die medienreflexive Ebene Arnoldschen Filmschaffens auch als Verweis auf die filmspezifischen Techniken interpretieren. »Natürlich war mir bewußt, daß das Geräusch an Projektoren, ungeblimpte Kameras und im Fall von *pièce touchée* auch an das Geräusch eines optical printer erinnert.«¹¹³ Dieser maschinelle Grundton findet in *pièce touchée* sowohl als visuelle als auch narrative Komponente Resonanz.

¹¹¹ Arnold, Martin im Interview mit Scott MacDonald . MacDonald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.293.

¹¹² Ebd., S.293.

¹¹³ Ebd., S.293.

Das Repetieren von winzigen Bewegungssegmenten im Vor- und Rücklauf belebt die Figuren nicht nur mit einem Rhythmus, der an maschinelle Abläufe erinnert, die Körper, die in ihren Bewegungen fragmentiert werden, gewinnen Ähnlichkeit zu Automaten.

Die Wahrnehmung von etwas Automatengleichen im Menschen erregt Amusement, soweit der Mensch durch Mechanismen, die den spezifischen Eigenschaften von Lebendigem kontradiktorisch gegenüberstehen, verdinglicht wird, registriert Henri Bergson. »Das Komische an einem Menschen ist das, was an ein Ding erinnert. Es ist das, was an einen starren Mechanismus oder Automatismus, einen seelenlosen Rhythmus denken läßt.«¹¹⁴

Bergson bestimmt permanente Veränderlichkeit, Einmaligkeit und vollkommene Autonomie als Grundsituation eines Lebewesens und folgert, dass Repetition, Inversion und Interferenz von Reihenfolgen dem zukommen, was nicht belebt ist – dem Mechanischen, dem Automatischen. Die Repetition ist mit Bergson eine wiederkehrende Verflechtung von Faktoren, die dem natürlichen Fortlauf des Lebens entgegensteht; sie ist unnatürlich und wirkt komisch, sofern sie in Bezug zum Lebewesen gesetzt werden kann.

Der französische Philosoph stellt fest, dass Komik überhaupt nur in Bezug auf den Menschen zu denken ist – nur dort, wo Analogien zu »wahrhaft Menschlichem« bestehen, und Abweichungen zutage treten, kann sie sich entfalten. Der Mensch muss mit den Qualifikationen und Beschränkungen seiner eigenen Spezies den relationalen Bezugspunkt zur Entgleisung bilden, um Komik als solcher gewahrt werden zu können.

Die Befähigung des Menschen, Empfindungen von Empathie partiell suspendieren zu können, intensiviert das Erlebnis des Komischen und befördert das Lachen. »Das Lachen hat keinen größeren Feind als die Emotion«, schreibt Bergson.¹¹⁵ Das Komische richtet sich an den von Mitleid temporär gereinigten Intellekt und verlangt zusätzlich nach einem Kollektiv von Intellekten um sich gänzlich entfalten zu können. Der Mensch benötigt die Erfahrung der Kopräsenz anderer, um Komik restlos zu genießen.¹¹⁶ In seiner ausdrucksreichen Qualität ist das Lachen, das durch Komisches erregt wird kommunikativ, erfüllt eine soziale Funktion innerhalb einer tatsächlichen Gemeinschaft und der

¹¹⁴ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. S. 63.

¹¹⁵ Ebd., S. 12.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 14.

Gesellschaft an sich. Durch die Angst, die es einflößen kann, ist es auch regulierend und motiviert zur selbstkorrektiven Anpassung.¹¹⁷

Insbesondere dann, wenn eine Erwartungshaltung oder der erkennbare Wille, eine bestimmte Handlung zu setzen, durch gezielte Sabotage von außen, aber auch durch innere Zwänge unterminiert wird, stellen sich komische Effekte ein. Von besonderer Bedeutung ist dabei der Moment der Unfreiheit, das Machtlos-Werden des Willens eines Individuums und damit einhergehend auch der Kontrollverlust, der als Aberration in Erscheinung tritt. Dort, wo sich repetitive Bewegungsmuster am Menschen zeigen, werden immer auch Abweichungen offenbar, die auch deshalb zum Lachen reizen, weil sie Zeugnisse des Scheiterns des individuellen Willens sind. So der Wille sich an einem Widerstand beharrlich abmüht, die Pedanterie eines Geistes der Trägheit des Körpers (oder umgekehrt) zuwiderläuft, rückt der Mensch in die Nähe des Automatischen.¹¹⁸

In Arnolds *pièce touchée*, aber auch in Filmen wie *passage à l'acte* oder *Alone. Life wastes Andy Hardy* scheint der persönliche Wille der jeweiligen Figuren, der sich in Bewegung oder Wort auszudrücken sucht, beständig an einem Widerstand zu scheitern. Genau an diesem Scheitern aber scheint sich der Wille aber gleichzeitig zu bekräftigen. Je häufiger eine intendierte Bewegung unterbrochen und wieder aufgenommen wird, umso drängender wirkt der Wille, umso ernstlicher sein Versagen. Bewegungen werden zu mechanischen Bestandteilen eines fehlschlagenden Willens. Die Wiederholung der missglückenden Bewegungseinheiten verstärkt den Eindruck des Mechanischen und potenziert damit auch die Wirkung des Komischen. Gleichzeitig knüpft sich die Repetition an Assoziationen des endlosen Wollens, eines Begehrens, das sich nicht einmal in seinem umfassenden und endgültigen Fehlschlagen auflösen vermag. So sind Arnolds *found-footage*-Filme immer von einem komischen und gleichzeitig tragischen Unterton begleitet.

Mit der Montagetechnik des Vor- und Zurück kreiert Arnold neue Bewegungsfolgen in veränderten Sinnzusammenhängen, die, sofern sie an die Schauspielerkörper gebunden sind, das Postulat des menschlichen Willens stets eingliedern. In der Dimension der Körperlichkeit wird das Verunglücken des Willens am deutlichsten offenbar: als Tick, als sexuelles Begehren, das den Körper am Verstand und der bewussten Kontrolle vorbei

¹¹⁷ Vgl.ebd. S. 22.

¹¹⁸ Vgl.ebd.S.22.

dirigiert in *pièce touchée*, als Stottern in *passage à l'acte* oder beidem in *Alone. Life Wastes Andy Hardy*.

Die überdeutliche Demaskierung solcher Aberrationen ist es auch, die Bergson als wesentlich für die Karikatur und ihre komische Wirkung bestimmt. In der Karikatur werden Abweichungen, die als Spur nur latent vorhanden sind, extrapoliert und gezielt überzeichnet. Der Karikaturist »läßt die Personen, die er zeichnet, die Grimassen schneiden, die sie schneiden würden, wenn sie ihre schon vorhandene Grimasse jemals zu Ende schnitten. Er spürt unter den oberflächlichen Harmonien der Form den hartnäckigen Widerstand der Materie.«¹¹⁹

Ein unterschwelliges Ungleichgewicht (beispielsweise in einem Gesicht) hat das Potential, in einer Deformation (einer Grimasse) zu entarten – Bergson spricht in diesem Zusammenhang tatsächlich von Ticks – immer in sich angelegt.¹²⁰ Der Karikaturist beraubt jene »positiv« konnotierten Wirkungsvermögen, die einer solchen Deformation für gewöhnlich entgegenhalten, ihrer Kraft, und partizipiert damit gar an einer Dimension des Dämonischen.¹²¹

In dieser Definition ist auch Martin Arnold Karikaturist. Der amerikanische Film der goldenen Ära Hollywoods mag mitunter zu einer Karikatur seiner selbst geworden sein –in Arnolds insistierender Auseinandersetzung mit den Praktiken und Konventionen US-amerikanischen Unterhaltungskinos verschärft sich die Grotteske aber so weit, dass sie dabei auch immer wieder ihr genaues Gegenteil befördert: ein Trauerspiel um bitteres Verfehlen und das unbehagliche, nicht selten unheimliche Aus-den-Fugen-Geraten einer streng geregelten Kinowelt.

Die filmischen Palimpseste bringen dabei zur Erscheinung, was dem Ursprungsmaterial direkt oder als unbemerkte Spur eingeschrieben ist. Regungen in Gesicht und Körper der Charaktere werden durch Martin Arnolds Bearbeitungen zu überdeutlichen Posituren gesteigert, wodurch die Figuren und mit ihnen auch deren Darsteller einer untrüglichen Lächerlichkeit preisgegeben werden. Das stetige Vor- und Zurück der Bilder lässt die Bewegung der Figuren immer wieder stocken, macht eine Störung des Willens und des

¹¹⁹ Ebd., S.25.

¹²⁰ Vgl. ebd., S.25

¹²¹ Ebd., S. 25

Körpers visuell und auditiv wahrnehmbar: die Charaktere lösen sich in ihren Karikaturen auf.

Die komischen Effekte stellen sich in Arnolds Arbeiten, insbesondere in *pièce touchée* auch dadurch ein, dass nicht nur die Protagonisten bis zu einem gewissen Grad zu entseelten Maschinen degenerieren, sondern der Wille des Individuums sich in die Gegenstände eingesenkt zu haben scheint. Die Türe etwa, die der Mann wieder und wieder zu öffnen versucht, widersetzt sich und befördert ihn, just als das Eintreten endlich zu gelingen beginnt, in ihrer vertikalen Spiegelung wieder hinaus. Das Objekt ist menschenähnlich geworden und partizipiert mit Bergsons Bestimmungen so an der Dimension des Komischen. Miessgang bemerkt: »Die Tücke des Objekts wird zum Slapstick, ein alltäglicher Vorgang zum ambiguen Spiel zwischen Hoffnung und Horror; das nervöse Gliederzucken scheint sich wie ein Virus auf die Gegenstände zu übertragen – ein metaphorischer Transfer vom Organischen zum Anorganischen.«¹²²

Arnolds frühe *found-footage*-Filme übersteuern die Komik häufig soweit, dass jenes Verfehlen, das das Komische stiftet, wieder als reine Deformation ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Die Repetition kleinerer Abweichungen bringt die Humoreske hervor; das repetitive Insistieren auf diesen Entartungen fokussiert das Publikum simultan auf eine Narration unheimlicher, aggressionsdurchwachsender Entfaltungen pathologischer Triebhaftigkeit und des Versagens. Sowohl in *pièce touchée*, als auch *passage à l'acte* und *Alone. Life Wastes Andy Hardy* werden solche divergenten Extreme kultiviert und als Palimpseste einem Publikum überantwortet, dessen Lachen dann mitunter am Beklemmenden versagen muss.

¹²² Miessgang, Thomas: *Jenseits der Wörter. Die multiplen Erzählungen des Filmemachers Martin Arnold*. In: Gerald Matt, Thomas Miessgang, *Kunsthalle Wien: Martin Arnold Deanimated*. Publikation zur Ausstellung S.16.

4.2 passage á l'acte - To Kill a Mockingbird

Trotz offenkundiger formaler, ästhetischer und inhaltlicher Analogien und Querverweise, die *pièce touchée*, *passage á l'acte* und *Alone. Life Wastes Andy Hardy* als Triptychon, und damit als drei Arbeiten umfassendes Hyper-Palimpsest, erkennbar werden lassen, sind je Film differierende Subelemente führend. *Passage á l'acte*, der 1993 als zweiter Teil der Trilogie entstand, ist wie *pièce touchée* aus einer Hollywoodinszenierung privater Rituale häuslicher Intimität entwickelt. Das Paar, das sich in *pièce touchée* noch stumm in buhlerischen Zwangshandlungen gewunden hat, ist zu einer Familie herangewachsen, in der sich das Arnoldsche Symptomkino, um einige Syndrome erweitert, fortpflanzt.

Das Fragment, das Martin Arnold zu *passage á l'acte* überformt, ist der *Oscar*-prämierten Literaturverfilmung *To Kill a Mockingbird* des US-Regisseurs Robert Mulligan entnommen. Die Geschichte des Originals umkreist den Rassenwahn in den amerikanischen Südstaaten zur Zeit der großen Depression. Atticus Finch, dargestellt von Hollywoodstar Gregory Peck, vertritt als engagierter Pflichtverteidiger einen der Vergewaltigung beschuldigten afroamerikanischen Farmarbeiter und damit den Typus des weißen, moralisch unzweifelhaften, mutigen und sanftmütigen (Film-)Helden. Diese Charaktereigenschaften werden auch durch das Engagement, das Atticus Finch als integrierender, alleinerziehender Vater zweier Kinder zeigt, deutlich hervorgehoben.

Aufgrund der großen Popularität und des Wiedererkennungswerts des Films ist die Spannung zwischen Originalnarration und jenen abweichenden Inhalten, die Arnold ausmacht oder erzeugt, ungleich verschärft. Die Szene, die *passage á l'acte* zugrunde liegt, ist dabei aber gerade nicht repräsentativ für den Film, bemerkt Arnold, »und hat auch mit dem zentralen Rassismus-Thema, das den Film bekannt gemacht hat, nichts zu tun. Man sieht eine Art Familienfrühstück, das sich in seiner ursprünglichen Gestalt keineswegs von anderen Filmszenen unterscheidet, die Erwachsene und Kinder bei Tisch zeigen.«¹²³

Die Möglichkeit den Originalfilm zu identifizieren und damit die Ursprungsnarration mitzudenken, ist vor allem an den Wiedererkennungswert des populären Schauspielers Gregory Peck gebunden.

¹²³ Martin Arnold im Interview mit Scott MacDonald. MacDonald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.295.

To Kill a Mockingbird zeigt keine klassische Familienkonstellation, sondern eine Nachbarin, die am Tisch bei Gregory Peck/dem Vater und den beiden Kindern Platz genommen hat. Diese Frau fungiert in *passage á l'acte* als Mutter des Familienverbunds, wodurch ein wesentlicher Teil der »Heldenhaftigkeit«, die Atticus Finch im Original gerade deshalb anhaftet, weil er sich als Alleinerzieher bewährt, bereits in der ersten Sekunde des *found- footage*-Films eingestampft wird. Mit dieser Geste der zitierenden Bemächtigung tastet Arnold nicht nur das künstlerische und geistige Eigentum eines Autors und Regisseurs an, er nimmt darüber hinaus die Charaktere des Films und gleichermaßen deren Darsteller in Besitz. James Leo Cahill definiert zwei Formen des Besitzes, die in Arnolds Filmen als Inbesitznahme und Besessenheit virulent sind:

» *›Possession‹ refers to ownership, as in objects deemed private property or even authorship, (...) as well as being inappropriately occupied by others; internally divided through invasion or inhabitation by spirits, demons, ghosts, or in more secular societies, unconscious drives. Arnold, through his acts of appropriation and re-animation of recycled footage, possesses the characters of the films in both senses.*«¹²⁴

Auch in *passage á l'acte* bringt Arnolds Stakkato aus Vor- und Rücklauf spastische Zuckungen, zwanghaft unterbrochene und wiederholte Bewegungsintervalle, aggressive Ausbrüche, Ticks und nun auch Sprachausfälle hervor, die die Figuren und damit die Darsteller deformieren. Psychoanalytisch ausgedeutet verweisen solche Symptome auf abgespaltene Wünsche, die als ihre pathologische Degeneration aus dem Unterbewusstsein hervorbrechen, wie der Filmemacher betont.¹²⁵ Der Titel des Films, den Arnold einem Lexikon der Psychoanalyse und Psychiatrie entlehnt hat, verdeutlicht diesen Zusammenhang. Arnold erklärt, dass *passage á l'acte* ein veralteter Begriff in der französischen Psychiatrie ist, der impulsive Akte bezeichnet, »*die mit dem gewöhnlichen Motivationssystem eines Menschen nicht mehr erklärbar und zumeist auto- oder heteroaggressiv sind.*«¹²⁶

Die Sanftmütigkeit des Atticus Finch ist in Arnolds Bearbeitung einem besessen gestikulierten Befehlsausdruck gewichen, der den Sohn, der aus der Türe geeilt ist, an den

¹²⁴ Cahill, James Leo: The Cineseizure. Booklet zur DVD Martin Arnold. The Cineseizure

¹²⁵ Vgl. Martin Arnold über sein Kino der Symptome. Philipp, Claus. Tanz mit Fundstücken. Martin Arnold und seine Filme. In: Illitschko, Peter: Gegenschuss. 16 Regisseure aus Österreich. S.35.

¹²⁶ Martin Arnold im Interview mit Scott MacDonald. MacDonald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.295.

Küchentisch zurückbeordert. Der nun offenkundig werdende Dominanzanspruch, der mit dem deutenden Zeigefinger erhoben wird, beginnt im Vor- und Rücklauf im Körper des Schauspielers gegen Widerstände anzutreten und sich mit steigender Intensität zu zerreiben. Von Stottern und Stammeln begleitet, zerfällt die Gebärde und mit ihr der Mensch, der sie erzeugt. Gregory Peck degeneriert zum *Missing Link* in der evolutionstheoretischen Entwicklung zwischen Affe und Mensch. Ist die Lautäußerung »yeah«, die Finch/Peck hervorbringt, noch einen Moment lang Zeichen verbaler Kommunikationsfähigkeit, ist das »ahm« und das anschließend zu vernehmende »bahm« bestenfalls noch Onomatopoesie, die das Schlagen der im Hintergrund flatternden Türe aufgreift, bevor die Sprache zum bloßen Geräusch verkümmert.

Die Familie, die durch Arnolds Intervention hervorgebracht wird, lässt an zwangsvergesellschaftete und verhaltensgestörte Tier-Mensch-Kreaturen denken, die sich in rasanten Evolutionssprüngen und Rückentwicklungen um den Erhalt einer Kultur bemühen, der sie eigentlich nicht (mehr) angehören. Das adrett gewandete Mädchen am Tisch – im Original »tomboyish«, gerade in die Ordnung kleidertragender Schulmädchen (zwangs-)eintretend – führt vielfach wiederholt ihr Glas Milch zum Mund und scheint dabei den eigentlichen Zweck der Handlung – das Trinken – nicht ins Gedächtnis rufen zu können. Die an einer Tasse nippende Mutter, die zwar die Sprache, aber nicht die Kenntnis von den Brauchtümern zivilisierter Nahrungsaufnahme eingebüßt hat, motiviert das Mädchen mit steigender Eindringlichkeit, sie nachzuahmen. Die Bilder dieser Szene sind in so rasant wechselnden Schuss-Gegenschuss- Einstellungen montiert, dass sich die Assoziation aufdrängt, es handle sich bei Mutter und Kind um ein und dieselbe Figur in einer unmöglichen Zeitschleife evolutionärer Regression. Der zivilisatorische Niedergang schreitet mit dem Fortgang der Narration zusehends voran; das Mädchen hackt mit ihrer Gabel am Teller vorbei auf den Tisch ein, während die Frau noch demonstrativ trinkend auf den Gebrauch ihres Gefäßes insistiert. Der Junge, der an den Frühstückstisch zurückgekehrt ist, gemahnt seine Schwester in zwanghaft repetierten Sprachfragmenten zur Eile; hier scheinen die Dominanzgesten des Vaters erfolgreich tradiert worden zu sein. Das Mädchen ringt seinerseits um die Sprache, stottert ein »I'm ready« hervor, ehe es wieder in debiles Quaken verfällt.

»Die Artikulationen sind in einem prä- (oder post?)semantischen Feld zwischen sinnentleerter Lautproduktion und qualvollen Verbalisierungsversuchen situiert.

Einfache Worte und Floskeln [...] verketten sich zu repetitiven Stakkati, andere degenerieren zu inintelligiblem Stammeln, Röcheln oder Schreien.»¹²⁷

Das Mädchen reagiert vor allem physisch auf den Jungen, der sich am Frühstückstisch in einer Masturbationsgeste ergeht, sich dann stockend zu erheben versucht und dabei über ein unsichtbares Band seine Zwänge auf die Schwester zu übertragen scheint. Gregory Peck kommentiert das Gebaren der Kinder mit anhaltendem Kopfschütteln. Auf das Gesicht der Mutter legt sich ein Ausdruck der Verzweiflung und Befremdung – ein Auge beginnt nervös in ihrem maskenartigen Gesicht zu zucken. Das Mädchen folgt ihrem Bruder unterdessen zur Türe, gegen die es stupide hämmert und offenkundig zunächst nicht öffnen kann. Es verliert seine Schulbücher und dabei noch das letzte Merkmal des Menschlichen – den aufrechten Gang. Die Mutter deutet nun völlig hilflos auf ihre Tasse, ehe sie die Hände ineinanderlegt, um die übergebliebenen Insignien einer Kultur, die in kleinbürgerlicher Privatheit untergegangen sind, stupide zu beklatschen. Es scheint, als würde sie erneut versuchen, mit der einfachsten Zeichensprache ein geistig retardiertes Wesen für vollkommen sinnlos gewordene Manieren und Manieriertheiten zu begeistern. Ein Hauch betretener Rührung wird an den Eltern erkennbar, als sich das Mädchen nochmals aufrichtet, um den Vater – laut schmatzend und viel zu oft – zu küssen. Sogar ein verabschiedendes »bye« gelingt ihr, bevor sie aus der Türe stürmt und *passage á l'acte* nach 12-minütigem Bild- und Geräusch-Stakkati endet.

Martin Arnold organisiert das schwarz-weiße *found-footage*-Material, wie schon in *pièce touchée*, zu einem beständigen Vor- und Rücklauf kleiner Bewegungsintervalle, legt in der Arbeit an *passage á l'acte* aber zusätzlich einen Fokus auf die Geschehnisse in der Original-Tonspur. Die Sprache wird in Arnolds Bearbeitung häufig so weit fragmentiert, dass sie sich den Nebengeräuschen, die der Synchronon bereitstellt, soweit annähert, dass sie sich zum reinen Klangereignis, das jeglicher semantischen Funktion entbunden ist, wandelt. Durch die fortwährende Repetition werden die Geräusche zusätzlich intensiviert – werden, so Arnold, »*lauter gehört als im ursprünglichen narrativen Ablauf, und der Selektionsmechanismus, der die Wahrnehmung von Sprache in den Vordergrund stellt,*

¹²⁷ Miessgang, Thomas: *Jenseits der Wörter. Die multiplen Erzählungen des Filmemachers Martin Arnold.* In: Gerald Matt, Thomas Miessgang, Kunsthalle Wien: *Martin Arnold Deanimated.* Publikation zur Ausstellung S.17.

scheint ausgeschaltet zu sein. Geräusch und Sprache werden zu einem gleichwertigen und daher gleichbedeutenden Schallereignis.»¹²⁸

Auch Steve Anker bemerkt, dass nebensächliche Sound-Effekte, die im Originalfragment in den Hintergrund treten oder sich der Wahrnehmung entziehen, durch Arnolds Bearbeitung eine gleichwertige Präsenz erhalten wie die abstrahierten Stimmmodulationen und Wortfragmente. Er betont, dass daraus die Transformation eines »conventional soundtrack into a radically new musical composition« resultiert.¹²⁹

Tatsächlich zeugen Arnolds frühe *found-footage*-Arbeiten von einer starken Affinität zur Musik. Christa Blümlinger unterstreicht, dass diese in den Einzelbildpartituren des Filmemachers bereits »als strukturelle Korrespondenz« angelegt sind.¹³⁰ Arnolds Filmarbeit selbst, insbesondere jene zu *passage à l'acte*, kann als Analogon zu den in der Hip-Hop-Musik gebräuchlichen Techniken des Samplings und Scratchings betrachtet werden.¹³¹ Die gesampelten und wiederholten Phrasen, einzelne repetierte Geräusche, werden zu *themes* und zusammen mit den rhythmisch montierten Bildern zu einer quasi-musikalischen Gesamtpartitur.

»Er [der Zuschauer] ist bereit sich vom Rhythmus tragen zu lassen und er nimmt gleichzeitig am Drama eines Sprachzerfalls teil, das wahlweise als Zertrümmerung der Semantik und damit der geölten Hollywood Erzähl-Maschine gedeutet werden kann oder aber als intensionale Regression in eine primordiale Zone jenseits der Befehlsketten einer Idiomatik, die als normative Setzung im Filmdialog, die gesellschaftliche Kommunikation dirigiert.«¹³²

Der beständige Vor- und Rücklauf demontiert auch die Ordnung des Sprachgefüges, so Martin Arnold, setzt gleichzeitig ungeordnete Klangereignisse in eine relationale Beziehung und lässt sie dabei organisiert erscheinen. Der Filmemacher folgert: »indem nun auch die Geräusche plötzlich einer bestimmten Ordnung gehorchen, verliert die

¹²⁸ Martin Arnold im Interview mit Scott MacDonald. Mac Donald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.297.

¹²⁹ Anker, Steve. Reanimator, Stutterer, Eraser. Martin Arnold and the Ghosts of Cinema. In: Tscherkassky, Peter (Hrsg.): Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema. S.248.

¹³⁰ Blümlinger, Christa. Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst

¹³¹ Vgl. Arnold, Martin im Interview mit Scott MacDonald. Mac Donald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.296.

¹³² Miessgang, Thomas: Jenseits der Wörter. Die multiplen Erzählungen des Filmemachers Martin Arnold. In: Gerald Matt, Thomas Miessgang, Kunsthalle Wien: Martin Arnold Deanimated. Publikation zur Ausstellung S.17.

Sprache ihre Souveränität und ihren Rang, den sie eben daraus bezieht, daß ihre Lautfolge geordnet ist.«¹³³ Aber nicht nur die Sprache verliert ihre Souveränität, auch die Figuren, die sich verbal zu artikulieren versuchen, brechen in den Ordnungsgefügen, durch die sie konstituiert sind, weg. Sie zerbrechen in den vorgegebenen Schemata »adäquaten« Familiengebarens genauso wie in den kulturellen Zwängen sexueller und aggressiver Impulskontrolle und werden letztlich als menschliche Individuen fragwürdig. Im Sinne einer klassischen Narration sind die Figuren als Werkzeuge der Sprach- und Sinnvermittlung unbrauchbar geworden und sind nunmehr selbst ironisierende Kommentare zu den Ordnungssystemen, der Kultur, der Familie und vor allem des Hollywoodkinos.

*»Die Sätze, die man in passage á l'acte hört, sind derart klischeehaft, daß sie nichts Persönliches mehr zum Ausdruck bringen. Man fragt sich, wer da eigentlich spricht. Die gesellschaftliche Norm spricht durch die Sprache, und die Sprache spricht sich selbst, und sonst spricht niemand! Man erlebt hier keine Menschen, die ein Gespräch führen, man erlebt vielmehr ein Gespräch, das die Menschen führt.«*¹³⁴

Die wenigen, überwiegend im Imperativ gehaltenen Satzformen, die in *passage á l'acte* noch auszumachen sind, verlieren nicht allein deshalb ihre Bedeutung, weil das Repertoire an Vokabeln empfindlich eingeschränkt ist und die Sätze nicht mehr in einen Gesamtkontext sprachsymbolischer Bedeutung eingebettet sind: Sie werden bedeutungslos, weil die Individuen, die ein Sprachsystem überhaupt erst sinnvoll machen, keine mehr sind, die an einer Sprachkultur partizipieren können.

»Beim Spracherwerb wird mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung auch der Eintritt in die Ordnung der Gesellschaft vollzogen.(...) Der Austritt aus den beiden Ordnungen ist nur im Wahnsinn möglich und daher schwer nachzuvollziehen. Das trifft auf uns genauso zu wie auf die Protagonisten in passage á l'acte. Wobei es denen noch schlechter geht: die sind nämlich nicht nur Gefangene der Ordnung

¹³³ Arnold, Martin im Interview mit Scott MacDonald. Mac Donald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute. S.297.

¹³⁴ Ebd., S. 297.

der Familie, der Gesellschaft und Sprache, sondern auch Gefangene in der Ordnung des Hollywoodkinos.«¹³⁵

Der Eintritt in die gesellschaftliche Ordnung bedeutet in *passage á l'acte* gerade für die Frau, sich in das System Familie ein-, der patriarchalischen Ordnung unterzuordnen und damit in ein vorsprachliches Stadium zu regredieren. Aber auch die übrigen Mitglieder der Familie sind Matrizen eines Regelsystems, die Arnold zu viehischen Karikaturen überzeichnet, um sie in ihrer Fehlfunktionalität innerhalb dieser Systeme bloß- und auszustellen. Die komische Wirkung der Symptom-Exuberanzen, die diese Figuren entwickeln, potenziert sich in der Bezugnahme zu jenem Kino, dem sie ursprünglich entstammen. Damit tritt ein Aspekt in den Vordergrund, der Arnolds Filme als Palimpseste besonders kennzeichnet. Der Filmemacher arbeitet *mit* dem Hollywoodfilm *gegen* die Paradigmen dieses Kinos.

Die Hollywoodindustrie produziert nicht nur schematisierte Massenware, sondern integriert auch Strategien der Mystifizierung, um ihre Produkte in eine Aura der Einzigartigkeit zu betten. Das Kino wird über dessen eigentlichen Attraktionswert hinaus mit mythischen Figuren bestückt, deren extradiegetische Existenz eine narrative Funktion für die Filme und deren jeweiliges Sujet erfüllt.¹³⁶ Über die gezielte Kreation von Filmstars und deren durchkomponierte Star-Images wird die Lesart eines dargestellten Charakters und dessen Funktion in der Filmnarration bereits präformiert. Die dargestellten Figuren und der Erfolg der Filme wiederum dienen bereits in der goldenen Ära des Hollywoodkinos auch umgekehrt dazu, einen regelrechten Personenkult zu generieren, der die postulierte Persönlichkeit der Schauspieler/innen formt.

»The film performance of a star both animates the desire that plays around the stars published image, yet holds that desire in place by the operation of the fiction. The use of the fiction always exceeds the star`s image and the star`s presence in a film, except at the single point where the fiction is suspended in favour of the pure performance: the »fetishistic« moment.«¹³⁷

Die künstliche Hervorbringung von *Star-personalities* auch jenseits der Filmstudios, dient der Rekreation einer Aura, die Walter Benjamin mit den perfektionierten Standards der

¹³⁵ Ebd., S. 298.

¹³⁶ Vgl. Ellis, John: From Visible Fictions. Stars as a Cinematic Phenomenon. In: Baudry, Leo; Cohen, Marshall (Hrsg.): Film Theory and Criticism. S. 539.

¹³⁷ Ebd., S. 543.

technischen Reproduzierbarkeit eines Kunstwerks und dessen massenhafter Verbreitung verloren sieht.¹³⁸ Die technische Reproduzierbarkeit bringt den Status der Echtheit und Originalität eines Kunstwerks ins Wanken und damit die Aura zur Auflösung, die als »eine einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«, definiert ist.¹³⁹ Benjamin argumentiert, dass Kunstwerke ursprünglich im Zusammenhang mit magischen oder religiösen Ritualen entstanden sind und betont, »daß die auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: Der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.«¹⁴⁰ Mit der technischen Reproduzierbarkeit löst sich das Kunstwerk erstmals von seiner rituellen Bestimmung, verliert seine Einmaligkeit, den Status der Originalität und somit seinen Kultwert.

Auch der Filmschauspieler büßt, von der Apparatur fragmentiert und als Filmfigur technisch reproduziert, seine Aura ein und wird erst durch die Bemühungen der Filmindustrie zu jener Persönlichkeit, die in einen quasireligiösen Status erhoben, kultisch verehrt werden kann.¹⁴¹

Martin Arnold nimmt in seinen *found-footage*-Arbeiten verschiedene Hollywoodfilme regelrecht in Besitz, dabei auch die mitwirkenden Schauspieler und mit ihnen deren künstliche Aura. Er erweist sich damit als diebischer »Sammler«, »der immer etwas vom Fetischdiener behält und durch seinen Besitz des Kunstwerks an dessen kultischer Kraft Anteil hat.«¹⁴² Die Inbesitznahme selbst ist demzufolge eine prekäre Art der Huldigung, die in den rituellen Vor- und Rücklaufprozessionen, die Arnold anführt, als kultisches Ritual Ausdruck findet.

Wenn Arnold die »mythische« Persönlichkeit Gregory Pecks, die unweigerlich mit der heroischen Figur des Atticus Finch verknüpft ist, in *passage á l'acte* als Gegenstand eines Kultes integriert, macht er nicht nur Gebrauch von deren auratischer Aufladung, er potenziert diese sogar ein Stück weit. Walter Benjamin verweist darauf, dass der an Bedeutsamkeit gewinnende Ausstellungswert technisch reproduzierter Kunstwerke beginnt

¹³⁸ Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. S. 13 und S. 28.

¹³⁹ Ebd., S.15.

¹⁴⁰ Ebd., S.16.

¹⁴¹ Vgl.ebd., S.28.

¹⁴² Ebd., S.17.

ihren einstmaligen Kultwert zu ersetzen.¹⁴³ Gerade in der Rekontextualisierung des artifiziellen Kultwerts – etwa einer Schauspielerpersönlichkeit – wird dieser reflexiv zum Brennpunkt erhoben und damit erhöht.¹⁴⁴ So erhält die Aura selbst einen Ausstellungswert, der über das eigentliche Kunstwerk hinaus tendiert, und wird in Arnolds Bearbeitung zum palimpsestischen Paradox ihrer Präsenz in Abwesenheit.

Mit der Inbesitznahme durch den Filmemacher werden Figur und Schauspieler zum Fetisch und damit gleichzeitig zum Objekt. Die postulierte Persönlichkeit und Individualität Gregory Pecks gerät schon allein durch diese »Entsubjektivierung« ins Wanken. So wird die Affirmation der Aura bei Arnold unmittelbar zum Ausgangspunkt ihrer Destruktion. Als in Besitz genommenes Objekt ist der Schauspieler seines subjektiven Willens, seiner Autonomie und damit einhergehend tatsächlich seiner Persönlichkeit, d.h. seiner Originalität, und seiner Aura beraubt.

»The original motivations of the characters and the illusion of interior autonomy they perform is disrupted and over-written by the frame- by- frame re-assembly of the footage. By means of Arnold`s cuts and reinterpretations the characters lose bodily control, go into convulsions, and even the simplest of movements (...) become total bodily struggles. Arnold evacuates characters of illusions of subjectivity, rendering them as figures.«¹⁴⁵

Arnold entlarvt die Figuren als Hohlformen des Hollywoodkinos und bedient sich zu diesem Zweck genau jener Techniken, die die US- amerikanische Filmindustrie perfektioniert hat, um Illusionen von interessanten, aber vor allem individuellen Filmcharakteren und Schauspielerpersönlichkeiten zu generieren. Er forciert die Auslöschung ihrer Aura mit den Mechanismen ihrer künstlichen Hervorbringung und lässt sie – gleichzeitig an- und abwesend – in *passage á l`acte* oder auch in *Alone. Life wastes Andy Hardy* – wirken.

Die *Credits*, wie etwa die Namen der Darsteller, die in den Originalwerken ausgewiesen werden, sind in diesen *found-footage*-Filmen eliminiert. Der Filmemacher macht aber von den *Images* und dem über Film und Presse erzeugten Wiedererkennungswert Gregory Pecks oder auch Judy Garlands und Mickey Rooneys Gebrauch und tradiert damit den

¹⁴³ Vgl. ebd. S. 18

¹⁴⁴ Vgl. Wees, William C. C: The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found Footage Films. In: Cinema Journal 41,2. S. 6-7.

¹⁴⁵ Cahill, James Leo: The Cineseizure. Booklet zur DVD »Martin Arnold. The Cineseizure«.

Kult, der um diese Figuren produziert wurde. Unterdessen aber werden Schauspieler und Charaktere häretisch diskreditiert. Sie sind Marionetten mit frevelhaften Begierden, sexuell obsessiv, impulsiv und aggressiv, geistig retardiert, sprachunfähig – kurz, am Hollywoodkino siechend. William C. Wees bemerkt: »*For Arnold (...) the star's aura is part of the problem and must be extinguished in the process of bringing the repressed content of Hollywood cinema to the surface.*«¹⁴⁶

Wees betont, dass die Aura von Hollywoodstars durch *Images* – faktische Bilder oder ideelle Gebilde – geformt, beliebig erzeugt und somit ebenso willkürlich angeeignet und manipuliert werden können. Daraus resultiert eine Ambiguität der Aura. Diese ist » *the result of celebrating the images while, at the same time, analyzing and reinterpreting them and subjecting them to the complex, formal manipulation and self-referential commentary.*«¹⁴⁷ Mit und gegen Walter Benjamin argumentiert Wees, dass ein findiger Filmkünstler die *Images* der Stars zu jeder gewünschten visuellen Gestalt oder Bedeutungsdimension modifizieren kann, ohne aber »*that image's peculiar intensity and richness of meaning, which is what attracted the filmmaker's attention in the first place and which even endless mechanical reproduction (pace Walter Benjamin) cannot extinguish,* endgültig zu vernichten.«¹⁴⁸

Damit sind solche Sekundärbearbeitungen in Hinblick auf die Aura eines Stars oder ikonischen Kunstwerks grundsätzlich als Palimpseste definiert. In Bezug auf Arnolds Kino aber konstatiert Wees, dass der Filmemacher die Aura der Hollywoodikonen zur Gänze zum Verschwinden bringe. Er schreibt: »*Arnold, (...), interferes so directly and violently in the production and reception of the images that the stars' auras simply fall away, leaving the stars exposed, as if it were, to our amused and critical inspection of their tics and stammering symptoms of repressed desires.*«¹⁴⁹

In der Tat zerschellen die »Auradispositionen«, die Hollywood zur Glorifizierung filmischer Charaktere und deren Schauspielerpersönlichkeiten setzt an den kontrastierenden Mängeln, die Arnolds Bearbeitungen freilegen. Arnolds Figuren sind einerseits Hollywoodkopien eines fehlenden Originals, andererseits aber scheinen sie sich

¹⁴⁶ Wees, William C: The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found Footage Films. In: Cinema Journal 41,2. S. 14.

¹⁴⁷ Ebd., S.7.

¹⁴⁸ Ebd., S.14.

¹⁴⁹ Ebd., S.15.

mit ihren Symptomen immerhin als Individuen, als menschliche Urformen zu behaupten, die allerdings durch ihre Ticks, ihr Stottern und Hinken so beschädigt sind, dass sie im Rahmen eines Kinos der Verdrängung nicht mehr kultisch verehrt werden können. Diese Mängel, die die Zerstörung der Aura im Sinne des Hollywoodkinos bedeuten, sind in Martin Arnolds Kino gleichsam ihre Errettung. Die Aura bleibt mit ihrer Auflösung erhalten– wenn auch mehr als reflexiver Verweis in einer Geste der Demontage aus ihrem Inneren heraus, denn als äußerliche Aufladung im Rahmen eines schwelgerischen und vor allem künstlichen Götzenkults.

Walter Benjamin sieht das natürliche Vorkommen der Aura in technisch reproduzierten Kunstwerken nur in einer einzigen Ausprägung rudimentär erhalten: im Portrait.

»Er [Der Kultwert] bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz. Keineswegs zufällig steht das Portrait im Mittelpunkt der frühen Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal.«¹⁵⁰

Das Antlitz also vermittelt auch in seiner technischen Reproduktion einen Aspekt des Originären und tatsächlichen Seins. Es generiert ein hic et nunc, das Benjamin für den Kultwert, die Aura, als unabdingbar betrachtet.¹⁵¹ Diese Überlegung scheint in Bezug auf einen weiteren Film Arnolds, der sich durch die palimpsestische Problematisierung der Aura auszeichnet, besonders interessant.

Jeanne oder auch *Jeanne Marie Renée* (2003) ist ein *found-footage*-Film und auch eine Videoinstallation, in dessen/deren Titel die Frage nach Individualität und Originalität, aber auch der Möglichkeit des Zitierens einer bestimmten Aura bereits angespielt ist.

In einem Endlosloop wird das gefühlsbetonte Mienenspiel der Schauspielerin Renée (Marie) Falconetti in der Rolle der Jeanne d'Arc ausschweifend wiedergegeben. Carl Theodor Dreyers Stummfilm *La passion de Jeanne d'Arc* ist auf die Großaufnahme dieses einen Gesichts reduziert und als bewegtes Portrait zeitlich (theoretisch) unbegrenzt ausgedehnt. Die schauspielerische Leistung der Falconetti, die Spezifika des Gesichts der

¹⁵⁰ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. S.21.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 11.

darstellenden Frau, der dargestellten Frauenfigur oder die Affekte der Filmfigur Jeanne d'Arc werden in der zeitlichen Extension immer weniger als einmalige, originäre Erscheinungen, sondern als Objekte vollkommener Künstlichkeit ausgestellt. Regungen der Verzweiflung, des Schmerzes und der Trauer, die sich im Gesicht abzeichnen, gerieren als reine Pathosformeln und verlieren zusehends ihre expressive und kommunikative Bedeutung. Sie werden zu reiner Bewegung eines Gesichts, das zu niemandem mehr gehört. Falconetti ist nicht mehr die Schauspielerin, die ihre Rolle so vortrefflich spielt, aber auch nicht Jeanne d' Arc. Auch die Figur Jeanne d' Arc verschwindet zusehends mit ihrer Leidensgeschichte hinter inadäquaten Gesichtsausdrücken, der sinnlos in Falten gelegten Stirn und den gehaltlos gewordenen Tränen.

Die Fokussierung, die Arnold vornimmt, aber hat den Charakter einer kultischen Überhöhung und anektiert die Aura, die sowohl die Geschichte von der Heldenhaftigkeit der historischen Filmfigur umweht, als auch die Einmaligkeit des Spiels der längst verstorbenen Falconetti. Das Hier und Jetzt, die Originalität, wandelt sich im Loop zur Kopie einer Kopie einer zitierten Aura, die im Menschenantlitz dauerpräsent, mit diesem beständig verfällt. Das Gesicht changiert letztlich zwischen Fetischobjekt und Karikatur. Wenn auch mit einer gänzlich anderen Grundstimmung, ist auch diese Arbeit Arnolds ein Palimpsest, das wie *passage á l'acte* Heterogenes so vernetzt, dass ein dynamisches Kunstwerk entsteht, das sich in der Rezeption durch ein Publikum zu einer tatsächlich einmaligen Komposition vervollständigt. Der *found-footage*-Film kann sich, obgleich er sich aus Zitaten speist und damit als Kopie technisch reproduzierter Einheiten ausweist, dennoch als originär und einmalig behaupten. Er wird mit seinen Bildern, Tönen, Rhythmen und Geschichten zum offenen metaphorischen Ausdruck, der in keiner anderen Form als in eben dieser artikuliert werden kann.

4.3 Alone. Life Wastes Andy Hardy

Der Philosoph und Kunstkritiker Arthur Coleman Danto bemerkt, dass dem Kunstwerk ganz ähnliche Strukturen zukommen wie der Metapher. Mit Rückbezug auf Aristoteles definiert Danto: Die Metapher ist »eine Art elliptischer Syllogismus mit einem fehlenden Glied und somit eine enthymemische Konklusion.«¹⁵² Das Enthymem ist immer durch eine Leerstelle gekennzeichnet, die durch geistige Aktivität geschlossen werden muss. Enthymeme setzen eine Kenntnis von Grundmustern, Begriffen, Zusammenhängen – kurz spezifische Kompetenzen – voraus, ohne die die Leerstellen der Metapher/des Kunstwerks nicht ergänzt, angemessene Ausdeutungen nicht bewerkstelligt werden können.¹⁵³ Gilles Deleuze verweist im Zusammenhang mit dem Film darauf, dass die Metapher, extrinsisch oder intrinsisch, immer eine Bewertung der jeweiligen Komposition und damit eine geistige Tätigkeit im Sinne Dantos einschließt. Die Metapher, so Deleuze, »integriert das Denken in das Bild.«¹⁵⁴

»Damit nimmt ein Kreislauf Gestalt an, der gleichzeitig den Autor, den Film und den Zuschauer umfaßt. Folglich umfaßt der vollständige Kreislauf den sensorischen Schock, der uns Bilder ins bewußte Denken hebt, aber auch das figurative Denken (...), das uns die Bilder und den affektiven Schock wieder zurückführt. Beide Ebenen zur Koexistenz zu bringen, die höchste Stufe des Bewußtseins mit der tiefen Stufe des Unbewußten zu verbinden (...).«¹⁵⁵

Auch wenn der Film (als Kunstwerk , als Metapher) selbst Strukturen des Denkens integriert und auch Denkprozesse bei seinen Rezipienten/innen initiiert und davon wesentlich abhängt, kann eine gelungene Reflexion über das Werk das eigentliche Kunstwerk in keiner Weise ersetzen. Keine noch so elaborierte Reflexion, keine Paraphrase und auch keine Zusammenfassung eines Werks oder einer Metapher, so Arthur C. Danto, kann jemals den Menschen in genau jener Weise affizieren, wie es das Kunstwerk selbst kann; »und keine kritische Erläuterung der inneren Metapher eines

¹⁵² Danto, Arthur C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. S.260.

¹⁵³ Vgl. Ebd., S. 266-267.

¹⁵⁴ Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. S. 211.

¹⁵⁵ Ebd., S. 211.

Werks kann das Werk ersetzen, insofern die Beschreibung einer Metapher einfach nicht die Kraft besitzt, die sie beschreibt.«¹⁵⁶

Filme wie *pièce touchée, passage à l'acte* und *Alone. Life Wastes Andy Hardy* sind als Kunstwerke per definitionem Metaphern ähnlich. Insbesondere *found-footage*-Filme generieren als Palimpseste heterogene audiovisuelle Ausdrücke, die spezifische Bedeutungen tragen und in ihrer filmischen Einheit, als Metapher, durch die Rezipient/innen enthymemisch erschlossen werden müssen.

Sie integrieren und generieren darüber hinaus auch kleinere Metaphern-Einheiten. Arnolds Arbeiten zitieren Klischees, die zwar zunächst nicht mit Metaphern gleichgesetzt werden können, deren Interpretation aber ähnlich wie die Auslegung des Kunstwerks von einer spezifischen Grundkompetenz – einem Vorwissen, einer Denkfähigkeit und emotionalen Eignung – abhängt.¹⁵⁷

Arnold zitiert in *Alone. Life Wastes Andy Hardy*, wie in den beiden früher entstandenen Teilen der Serie Klischees, insbesondere jene, die das Hollywoodkino tradiert, isoliert sie als Matrizen und bereitet sie für ihren metaphorischen Gebrauch auf. Ein Aspekt solcher Zitation kann sein, »dem Publikum zu schmeicheln, dem unterstellt wird, daß es das Zitat erkennt, einfach weil die Anspielung hier eine Vertrautheit voraussetzt, da das Zitat selbst als bekannt vorausgesetzt wird.«¹⁵⁸ Solche Zitate haben nach Danto immer eine »metaphorische Pragmatik«, die über die Metapher selbst hinausweist, auch wenn das verwendete Zitat selbst bereits eine Metapher ist.¹⁵⁹ Das Zitat wird gebraucht, »um eine zwischen der Situation, auf die es aktuell angewandt wird, und der durch das Zitat intendierten Situation erkannte Parallele festzulegen.«¹⁶⁰ Diese Feststellungen sind in Bezug auf *Alone. Life Wastes Andy Hardy* in mehrerlei Hinsicht von Bedeutung.

Der *found-footage*-Film ist immer durch den Gebrauch von Zitaten bestimmt. Als audiovisuelle Metaphern erschlossen zeigen sie über die augenscheinliche Gleichheit, die sie als Bild- und Tonkopien a priori haben, hinaus Parallelen zwischen Alter und neuer Modifikation auf. So wird wiederum eine andere enthymemische Konklusion befördert, die durch die Metapher selbst in Umrissen präformiert ist. Arnolds Metapher integriert das

¹⁵⁶ Danto, Arthur C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. S. 264.

¹⁵⁷ Danto gibt an, Klischees gehen »als Redewendungen, als Destillate, als gültig anerkannte Weisheit in die Rede ein«, sie richtig zu verwenden bedeutet, über kulturelle Kompetenz zu verfügen. Vgl. ebd., S.269.

¹⁵⁸ Ebd., S.276.

¹⁵⁹ Ebd., S.277.

¹⁶⁰ Ebd., S.277.

Zitat und damit auch seinen originären Kontext. Isoliert und rekontextualisiert ist es nicht nur Medium seiner ursprünglichen Funktion, sondern gleichzeitig Basis neuer Bedeutungseinheiten.

Die Metaphern Arnolds sind mit den zitierten Klischees selbst palimpsestisch organisiert und dabei gleichzeitig singulärer, unersetzbarer Ausdruck. Diese Metaphern beinhalten nicht nur einen Metakommentar zu den Klischees des US-amerikanischen Unterhaltungskinos oder zu den neu gewonnenen Bedeutungskontexten, sondern auch zu Arnolds eigenem Filmschaffen. *Alone. Life Wastes Andy Hardy* zitiert die beiden ersten Teile der Trilogie formal und auch inhaltlich. Darüber hinaus scheinen die Diskurse, die Arnolds Kino begleiten, in diese Arbeit integriert und mit filmischen Mitteln ironisch und metaphorisch kommentiert.

Mit *Alone. Life Wastes Andy Hardy* stellt Martin Arnold *pièce touchée* und *passage à l'acte* 1998 eine weitere polemische Extrapolation idealisierter Familiensysteme zur Seite, die nun vor allem für jenes Publikum, das mit den Arbeiten des Filmemachers bereits vertraut ist, unweigerlich als besondere Merkmale, als Klischees des Hollywoodkinos und gleichzeitig als interne Metaphern des Arnoldschen Kinos lesbar sind.

Arnold scheint in seiner Trilogie die zeitlichen Entwicklungsstufen eines Familienprototyps des amerikanischen Unterhaltungskinos nachzuzeichnen. Die Mutter in *Alone. Life Wastes Andy Hardy*, gespielt von Fay Holden, ist stark gealtert, der Vater nach wie vor despotisch, die Kinder zu Jugendlichen herangewachsen. Und alle sind sie in ihrem Verbund offenkundig *alone*.

Diese *found-footage*-Arbeit vereint Fragmente dreier verschiedener Filme aus der Andy Hardy-Reihe, die in den späten 30er- bis 40er Jahren äußerst populär und gegenwärtig in Vergessenheit geraten, als Vorläufer heutiger TV-Familiendramen gilt.¹⁶¹ Mickey Rooney und die junge Judy Garland, beides ikonische Schauspieler, die von der (industriell prolongierten) Aura einer »*youthful wholesomeness*« umgeben sind, werden wie die anderen Protagonisten in Martin Arnolds Vor- und Rücklaufexzessen zu Kreaturen mit

¹⁶¹ Vgl. Anker, Steve: Reanimator, Stutterer, Eraser. Martin Arnold and the Ghosts of Cinema. In: Tscherkassky, Peter (Hrsg): Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema S. 249.

Ticks, lästerlichen Begierden, sexuellen Obsessionen, despotischen Anwandlungen oder animalischen Zügen.¹⁶²

Schon zu Beginn des Films widersteht die Mutter der Umarmung ihres juvenilen Sohnes nur noch zaghaft. Unter den wiederholten Küssen Rooneys scheint der Ausdruck latenter Sehnsucht in ihrem Gesicht und Körper gelindert und dem einer bejahenden Melancholie zu weichen. Andy Hardy/Mickey Rooney streicht fast massierend über ihre Oberarme, ehe er sich gewissermaßen beglückt löst und der begehrende Blick der Mutter sich an den Körper des Jungen heftet. Ein Schnitt zeigt den strafenden Vater, der Andy Hardy/Mickey Rooney nicht nur verbal den Mund verbietet, sondern auch körperlich züchtigt. Der Sohn fügt sich, in einem Moment scheinbarer Erkenntnis. Judy Garland flackert ins Bild und offenkundig auch ins (Schuld-)Bewusstsein des Jungen. Im Stakkato von Überblendungen der Gesichter beider Jugendlichen erobert Garland schließlich den Bildraum und bringt die Bruchstücke eines Wortes, eines Satzes, einer Melodie hervor: »*Alone. In a night that was meant for love.*« In Arnolds Manipulation wird die personifizierte Lieblichkeit und Unschuld Betsy/Judy Garland, zur boshafte Diagnostikerin, die ihren Befund mit immer wieder entgleitender Stimme melodios stotternd herauswürgt. Die Schnittfolge suggeriert, dass ihre stäupenden Worte an die Mutter gerichtet sind, die im Bett überspannt, lüstern keuchend, mit einer kleinen Bewegung den Sohn, der sich mit den Worten »*You know where I'm going*« verabschiedet, wieder ins Schlafzimmer zurückholen zu wollen scheint. Der folgende Schnitt zu Judy Garland ist ebenso suggestiv wie Mutters Fingerzeig. Thomas Miessgang bemerkt: »*Die zu einem Netz der Bedeutungsvielfdimensionalitäten verwobenen Mikro-Erzählungen der ersten beiden Filme verengen sich hier zu einem durchaus monokausal lesbaren narrativen Strang, (...)*«¹⁶³ Und tatsächlich tritt Rooney in Arnolds Vor- und Rücklauf gegen interne Barrieren an, nun stockend zu Garland. Er präsentiert sich der zunehmend enthusiasmierten jungen Frau in einer Pirouette, ehe diese radebrechend »*You're beautiful*« skandiert. Das Gesicht der entsetzten Mutter, das mit tränengefüllten Augen durch die Szene der Annäherung zuckt, unterstreicht die Akzentuierungen eines von libidinösen Besitzansprüchen, Eifersucht und Rivalität durchzogenen Beziehungsgeflechts. Der folgende Kuss der beiden Teenager deutet zunächst eine *Happy End*-Auflösung à la Hollywood an. Arnolds Wiederholung aber lösen

¹⁶² Ebd., S.249.

¹⁶³ Miessgang, Thomas: *Jenseits der Wörter. Die multiplen Erzählungen des Filmemachers Martin Arnold.* In: Gerald Matt, Thomas Miessgang, Kunsthalle Wien: *Martin Arnold Deanimated.* Publikation zur Ausstellung S.17.

den Kuss, der im klassischen Hollywoodkino vermutlich sogar eine Auslöschung aller inzestuösen Lüste behaupten könnte, aus seiner emotionsmanipulativen Funktion. Der im Vor- und Rücklauf wiederholte Kuss wird zu einer weitgehend mechanischen Handlung. Dieser mischt sich schließlich eine deutliche Ablehnung bei, die von beiden Protagonisten fauchend bekundet wird.

Arnold lanciert mit *Alone. Life Wastes Andy Hardy*, wie in den beiden früher entstandenen Teilen des Triptychons die Darstellung sexueller Triebhaftigkeit, die in all ihren möglichen Existenzformen im Hollywoodfilm der goldenen Ära tabuisiert ist. Schon für *pièce touchée* und *passage à l'acte* extrahiert der Filmemacher latent lauernerde, sexuelle Inhalte aus dem Originalmaterial und lässt sie als Symptome von Verdrängtem in Erscheinung treten. Diese tabuisierten Begierden sind in *Alone. Life Wastes Andy Hardy* weit weniger als symptomatische Eruptionen kenntlich gemacht, denn als Kausalitätsketten generierende Motive, die eine dramatische Entwicklung antreiben. Arnold nutzt die Montage als konterkarierendes Zitat der Inszenierungspraktiken des Plausibilitätskinos einerseits, und erzeugt andererseits eine Narration, die die Rudimente eines klassischen Mythos integriert. Es wird die Tragödie um den antiken König Ödipus zitiert, der wie ihm prophezeit, seinen Vater getötet und seine Mutter gehehlicht hat.¹⁶⁴ *Alone. Life Wastes Andy Hardy* wurde vielfach als ödipales Drama interpretiert – indes nicht mehr in Bezug auf die antike Legende um die Mythengestalt, sondern ihrer prominentesten Abwandlung in der Theorie des Ödipuskomplexes nach Sigmund Freud.¹⁶⁵

Der Ödipuskomplex umfasst mit Freud sämtliche auf die Eltern bezogenen ambivalenten, liebes- oder hassbestimmten, unbewussten Wünsche des Kindes während seiner psychosexuellen Entwicklung. Die sexuellen Begierden des Kindes richten sich nach Freud auf den gegengeschlechtlichen Elternteil; Eifersucht, Hassgefühle und Todeswünsche richten auf den gleichgeschlechtlichen Elternteil. Das Kind entwickelt infolge des Begehrens Schuldgefühle sowie eine schleichende Angst vor Bestrafung. In der positiven Bewältigung des Ödipuskonflikts verzichtet das Kind auf die Inzestwünsche,

¹⁶⁴ Vgl. Schwab, Gustav. Die Sage von Ödipus. In: Derselbe. Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. S.235-245.

¹⁶⁵ James Leo Cahill beispielsweise schreibt von »Oedipal desires«, Steve Anker, der in seinem Text auch auf Cahill zurückgreift von »Oedipal lust«. Vgl. Cahill, James Leo: The Cineseizure. Booklet zur DVD »Martin Arnold. The Cineseizure« und Anker, Steve.Reanimator, Stutterer, Eraser. Martin Arnold and the Ghosts of Cinema.In: Tscherkassky, Peter (Hrsg): Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema S. 249.

löst sich vom gegengeschlechtlichen Teil des Elternpaares und erwirbt seine eigene Identität.¹⁶⁶

Auch wenn das inzestuöse Begehren in *Alone. Life Wastes Andy Hardy* die Mutterfigur weit mehr zu bestimmen scheint als den Sohn, sind die Motive von gegengeschlechtlicher Begierde im Eltern-Kind-Gefüge, von Schuld, Bestrafung und möglicher Auflösung des Konflikts im Sinne Freuds eindeutig erkennbar. Der Film erzählt also tatsächlich nicht nur ein ödipales Drama, sondern zitiert Freuds Thesen zum Ödipuskomplex.

Boris Groys weist darauf hin, dass der Mythos von Ödipus, einst Teil klassisch humanistischer Bildung, zu Lebenszeiten Freuds bereits weitgehend in Vergessenheit geraten war. Indem Freud sich aber den Mythos anverwandelte, und gleichzeitig in Gestalt des Ödipuskomplexes in die Psyche eines jeden Menschen transferierte, wurde auch das Interesse an der Lektüre von Texten (wieder-)erweckt, die das Ödipusthema behandeln. Groys sieht Freud in diesem Zusammenhang als »Mittler zwischen der klassischen Bildung und dem Geist seiner Zeit.«¹⁶⁷ In der Logik der kulturökonomischen Umwertung der Werte macht Groys zwei Wertschichten aus, »die die innere und kulturell produktive Spannung erzeugen«, die die Thesen zum Ödipuskomplex bergen.¹⁶⁸

»Aus der Sicht der klassischen Bildung war Freuds Lektüre der Ödipustragödie eine Art Lästerung. Freud führt das profane Interesse an Massenpsychologie und »niedrigen« perversen Begierden in die hohe kulturelle Tradition ein.(...) Freud integrierte damit eine »niedrige« Lektüre bestimmter Texte in die hohe Kultur, die später eine bedeutende Karriere machen sollte. Auf der anderen Seite ist für Freud der durchschnittliche, demokratische Massenmensch unmittelbarer Träger der hohen griechischen Tragödie (...) Dadurch werden einer breiten Leserschaft die altgriechischen Mythen erschlossen.«¹⁶⁹

Die Zitation des Stoffs durch Freud machte seine Kommerzialisierung, den innovativen Tausch nach Groys, überhaupt erst möglich. Die massenhafte Verbreitung wiederum bedingt seine Aufnahme in ein kulturelles Gedächtnis und dann auch die Möglichkeit eines allgemein verständlichen Gebrauchs der Ödipusformel als Metapher. Mit Groys lässt sich der antike Mythos in Zusammenspiel mit den offenkundig kulturell validierten Thesen

¹⁶⁶ Vgl. Freud, Sigmund: Abriss der Psychoanalyse.

¹⁶⁷ Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie.S.120.

¹⁶⁸ Ebd., S.121.

¹⁶⁹ Ebd., S121.

Freuds bereits als Palimpsest lesen, das Arnold in seinem filmischen Palimpsest um einige Schichtungen erweitert.

Der Diskurs in den die ersten beiden Teile der Serie – *pièce touchée* und *passage à l'acte* – eingebettet wurden, schien sich mit zunehmendem Bekanntheitsgrad der Filme nicht nur zu erweitern, sondern vielmehr inzestuös fortzupflanzen und dabei nur noch die Destillate der Thesen Freuds zu integrieren. Arnold selbst bot in verschiedenen Interviews Deutungsmöglichkeiten wesentlicher Aspekte seines Kinos an, die an die Lehrsätze des Wiener Theoretikers, Neurologen und Psychoanalytikers anknüpfen.¹⁷⁰ Diese Freudkommentare mögen eine Triebfeder für die häufig redundanten Diskurse zu Arnolds frühen Arbeiten sein. Die Redundanz wiederum kann als Signum einer Diskurskultur gewertet werden, die in der Zitation festhängt; dabei wird zwar eine Kernaussage verdichtet, die Gedanken aber, die dem Zitat zugrunde liegen, d.h. der Diskurs selbst zusehends verwässert. Damit beginnt sich auch die Bedeutung des Zitierten und wieder Zitierten zu transformieren. *Alone. Life Wastes Andy Hardy* scheint diese Mechanismen und die vorangegangenen Diskurse durch sanfte Ironie mit einer neuen Freud-Metapher zu kommentieren. Das ödipale Drama, wird mit Arnold zum Freud'schen Drama und zum Drama um Freud. Arnold nutzt das zum Kulturgut gewordene Halbwissen vom Ödipuskomplex und erzählt mit Fragmenten des Hollywoodkinos (das Arnold, wie bereits ausgeführt, freudianisch als Kino der Verdrängung wertet) nicht nur die Tabus dieses Kinos, sondern die Geschichte des Ödipuskonflikts als Symptom einer wiederum inzestuösen Dynamik und der damit verbundenen Regression innerhalb einer Kultur und deren Diskursen.

Arnold bleibt mit *Alone. Life Wastes Andy Hardy* bei jener Formensprache, die bereits *pièce touchée* und *passage à l'acte* als (Freud-Thesen adaptierendes) Symptomkino bestimmt. Damit zitiert sich der Filmemacher selbstironisch als Teil dieser Kultur, von der er sich gleichzeitig distanziert. Kierkegaard bemerkt, dass es im Wesentlichen zwei mögliche Formen gibt, sich ironisch zu äußern.

»Entweder setzt sich der Ironiker mit dem Unwesen, das er bekämpfen möchte, gleich, oder er nimmt zu ihm ein Verhältnis der Entgegensetzung ein, natürlich jedoch stets so, daß er sich bewußt ist, seine Erscheinung sei der Gegensatz zu

¹⁷⁰ Siehe als Beispiel: Mac Donald, Scott: Sp...Sp...Spaces of Inscription. In: Horwath, Alexander u.a. (Hrsg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute.

dem, daran er selbst festhält, und daß er die Freude über das Mißverhältnis genießt.»¹⁷¹

Arnold macht beide Formen der Ironie ästhetisch fruchtbar. Die Figuren in *Alone. Life Wastes Andy Hardy* zucken und stottern noch immer, sind immer (oder noch mehr) von tabuisierten sexuellen Wünschen getrieben. Der Vor- und Rücklauf, der diese Symptome hervorbringt, bleibt auch in dieser *found-footage*-Arbeit dominant. Im Zusammenhang mit der Freudthematik und den Diskursen, die sich durch die Integration populärwissenschaftlichen Freudwissens auszeichnen, aber wird der Vor- und Rücklauf zum ironisierenden filmischen Pendant einer altertümlichen, einst in der Psychotherapie angewandten Pendelhypnose, mit der Arnold die Augen der Rezipient/innen zu führen und sein Publikum hypnotisieren zu wollen scheint – und möglicherweise gerade dadurch in einen Zustand gesteigerter Aufmerksamkeit versetzt.

¹⁷¹ Kierkegaard, Sören. Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates. S. 245.

5. Kino jenseits des Kinos

Martin Arnolds jüngste Arbeiten fokussieren und reflektieren die Wahrnehmungsleistungen des Publikums in ähnlicher Weise wie etwa *Alone. Life Wastes Andy Hardy*, wobei die Rezeptionssituation nunmehr grundlegend verändert ist. Diese Palimpseste sind nicht allein für das Kino, sondern vor allem für den musealen Raum konzipiert und mit dem/r nun mobilisierten Betrachter/in um wesentliche Aspekte erweitert.

Die Cartoon-Serien *Shadow Cuts* (2010), *Soft Palate* (2011) und *Self Control* (2011), aber auch Cartoon-basierte *found-footage*-Filme wie *Haunted House* (2011) oder auch *Hydra* (2013), *Charon* (2013) und *Nix* (2013) sind wie die frühen Arbeiten Arnolds von einem beständigen Vor- und Rücklauf, Repetitionen oder Zeitextraktionen gekennzeichnet und bringen im Ursprungsmaterial verborgene, von sexueller Triebhaftigkeit, latenter Gewalt oder unheimlicher Gespenstigkeit geprägte Inhalte hervor. Arnold ist es dabei nicht mehr allein um eine rhythmische Reorganisation unversehrter Bilder zu tun – er greift nun in die einzelnen Frames ein und fragmentiert nicht nur die Ursprungsnarration, sondern auch die ikonischen Comic-Figuren.

Disneys Mickey Mouse und Pluto pflegen in *Shadow Cuts* eine scheinbar libidinöse Beziehung, die Steve Anker nicht etwa als artenübergreifende Annäherung, als »trans-racial« (Hund und Maus!), sondern als homoerotisch klassifiziert. Sie sind durch den pikanten Unterton augenblicklich der US-amerikanischen Familienunterhaltung entwachsen und zu Figuren eines humoristischen Erwachsenenkinos avanciert.¹⁷² *Soft Palate* und *Self Control*, wie auch die später entstandenen Cartoon-Bearbeitungen extrapolieren vor allem graphische Einzelteile, die sich durch den anhaltenden Flickereffekt – dem Erscheinen und Verlöschen unterschiedlicher Fragmente im schwarzen Bildfeld – erst im Fortlauf des Filmes, zwischen Bildinformation und Dunkelphase, im Gedächtnis der Rezipient/innen zu Figuren und Narrationen formen. Augen werden mitunter zu schwarzen Löchern, in die die Rezipient/innen blicken und die gleichsam auf die Betrachter/innen zurückstarren. Arnold formuliert: »Den temporär erblindeten Figuren auf der Leinwand stehen temporär erblindete BetrachterInnen

¹⁷² Anker schreibt: »In *Shadow Cuts*, a continually pulsating flicker and an iris opening and closing reveal Mickey and his dog Pluto on a bed, locked in an embrace that hovers between homoerotic and helpless attachment.« Anker, Steve: *Reanimator, Stutterer, Eraser. Martin Arnold and the Ghosts of Cinema*. In: Tscherkassky, Peter (Hrsg): *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*. S.255

gegenüber. Auch ihnen zerbricht die Wahrnehmung in den Dunkelphasen der Projektion.»

173

Arnold dirigiert damit den Blick der Betrachter/innen und intensiviert so eine Form der Immobilisierung, die in der filmischen Installation im Museumskontext durch die Emanzipation vom Kinossessel gerade aufgehoben schien. Dabei wird nicht nur das Kinodispositiv im Palimpsest von Präsenz und Absenz reflexiv, sondern auch das Museum und seine Tradition der Werkpräsentation palimpsestisch in die Installation integriert. Boris Groys bemerkt:

»Das museale Licht beleuchtet die Kunstwerke nicht mehr von außen. Statt dessen sind es jetzt die Bilder selbst – als Video-, Fernseh- und Kinobilder –, die das Licht ausstrahlen. Früher war das museale Licht eindeutig das symbolische Eigentum des Betrachters: In diesem Licht hat er das Werk gesehen. Jetzt wird das Licht zum Teil des Werks – und der Blick des Betrachters wird dieser luziferischen, dämonischen Lichtgestaltung unterworfen.«¹⁷⁴

Als Installation im Kunstraum ist die Wahrnehmung des Films nicht mehr kollektives Ereignis wie im traditionellen Kino, sondern vielmehr individuelle Erfahrung, die die persönliche Entscheidung über die Verweildauer bei einem Werk erzwingt. Juliane Rebentisch führt die Individualisierung der Filmerfahrung in der kinematographischen Installation nicht allein auf die physische Bewegungsfreiheit der Rezipient/innen zurück, sondern auf die konstitutive Unsicherheit gegenüber der jeweils einzigartigen Präsentationssituation und schließt daraus, dass für das Individuum eine Notwendigkeit virulent wird, seine eigene Position und gleichzeitig die Gegebenheiten der Installation zu reflektieren.¹⁷⁵ *»Gerade mit Blick auf diese Konfrontation erweist sich die kinematographische Installation als Hybrid zwischen bildender Kunst und Kino: Sie ist weder das eine noch das andere, sondern beides zugleich.«¹⁷⁶* Die filmische Installation konstituiert sich also immer als Palimpsest, das das Dispositiv der musealen Präsentation, das Werk selbst, aber vor allem das Kinodispositiv reflexiv werden lässt.

¹⁷³ Martin Arnold. In: fair. Zeitung für Kunst und Ästhetik. Nr. 13/II, 2011. S.19.

¹⁷⁴ Groys, Boris: Einführung in die Heterochronie. In: Derselbe. Topologie der Kunst.S.99.

¹⁷⁵ Rebentisch, Juliane: Die kinematographische Installation. In: Derselbe: Ästhetik der Installation. S. 199.

¹⁷⁶ Ebd., S.192.

5.1 Deanimated -The Invisible Ghost

Martin Arnold vollzieht die Wende vom Experimentalfilm zur kinematographischen Installation 2002 mit den eigens für eine Ausstellung in der Wiener Kunsthalle gefertigten *found-footage*-Arbeiten *Deanimated: The Invisible Ghost* (2002), *Dissociated* (2002) und *Forsaken* (2002). *Deanimated* bildet das zentrale Werk der als Triptychon konzipierten Installationen und ist titelgebend für die Schau.

Arnold differenziert mit der Migration in den Kunstraum nicht nur die räumlichen Grenzen des Kinos aus, sondern markiert gleichzeitig das Ende des gesamten traditionellen Kinodispositivs: »*the end of celluloid based cinema, the end of analogue indexicality, the end of cinema as it was experienced*«, wie James Leo Cahill bemerkt.¹⁷⁷ Mit *Deanimated: The Invisible Ghost* kultiviert Arnold in mehrerlei Hinsicht ein »*phantom cinema*« – er generiert ein Kino der Phantome und rekreiert das Kino als Phantom.¹⁷⁸

Diese *found-footage*-Arbeiten entstehen nicht mehr aus dem Prozess taktiler Reorganisation analoger Bilder, wodurch Arnolds frühes Filmschaffen gekennzeichnet ist, sondern sind zitierende Überformungen teils populärer Hollywoodfilme mittels *digital composing*. Die digitalen Kopien der schwarz-weißen Filme verweisen noch auf ein analoges Kinozeitalter, bedeuten aber auch »*digital dematerialization of film's fragile celluloid body, the inauguration of a cinematic after-life through the ›incorporation‹ of one medium by another.*«¹⁷⁹ In dieser Inkorporation koexistieren das virtuelle Original und dessen digitale Kopie und erhalten in der kinematographischen Installation jeweils einen Ausstellungswert; Form, Funktion und Kontext des sich verändernden Mediums und Mediengebrauchs sind sowohl als Leerstellen als auch Präsenzen eingegliedert und konstituieren faktisch und reflexiv ein palimpsestisch strukturiertes kinematographisches Objekt.

Dissociated, *Forsaken* und auch *Deanimated* werden, wie im Kunstkontext gebräuchlich, als Loops gezeigt und kontrastieren daher die im klassischen Immersionskino

¹⁷⁷ Cahill, James Leo: ...and Afterwards? Martin Arnold's Phantom Cinema. In: »Deaths of Cinema«, *Spectator* 27. S. 21.

¹⁷⁸ Ebd., S.22.

¹⁷⁹ Ebd., S.22.

programmierten Zeitrahmen der Darbietung. Gerade dieser Kontrast verweist auf die Grenzen und Kulminationspunkte, die zwischen dem Film als Kunstobjekt und dem Film als Teil des Kinodispositivs virulent sind. Die potentiell endlose Repetition bindet die Betrachter/innen auf andere Weise an den Film als das illusionistische, narrative Kino, das gleichsam die Basis für diese *found-footage*-Neubearbeitungen bildet.

»Nicht nur sind Filmloops inzwischen geradezu zum Inbegriff eines filmischen Antiillusionismus avanciert, weil die filmische Darstellung durch die endlose Wiederholung denaturalisiert und für eine verstärkte Reflexion auf deren Mittel freigesetzt wird. Die Endlosigkeit des Loops konfrontiert den Betrachter zudem in besonderer Weise mit der Zeit seiner eigenen Erfahrung gegenüber der Zeit des Films beziehungsweise des Videos.«¹⁸⁰

Arnold installiert für die Ausstellung eine Überzahl an Sesseln, um die Struktur eines traditionellen Lichtspieltheaters zu simulieren. Die wenigen Individuen, die sich in der Regel frei in einer Ausstellung bewegen, spiegeln in den leeren Sitzreihen die Absenz eines Kinopublikums und das Fehlen einer externen zeitlichen Begrenzung durch den geloopten Film. Arnold forciert mit der Nachempfindung einer Kinoarchitektur, also mit der Repräsentation eines Phantomkinos, paradoxerweise gerade die Erkenntnis der Abwesenheit des kinematographischen Raums. Vor allem aber erweitert die relationale Leere im musealen Raum und die von Arnold bewusst lancierte Erfahrung der individuellen Verlorenheit in der extensiven Zeitlichkeit der Projektion das Geschehen in den kinematographischen Objekten selbst.¹⁸¹

Foresaken basiert auf der Bearbeitung des Fred-Zinnemann-Westernklassikers *High Noon* (1952) und entwirft als kinematographische Installation zweier diametraler Projektionsflächen mehrere Topografien entvölkerter Territorien des Kinos. In Loops von neun Minuten Länge entfaltet sich in *Forsaken* eine geisterhafte Kulisse, die sich mit ihrem Gegenüber spiegelnd nicht nur verdoppelt, sondern auch immer neue Raumanordnungen hervorbringt, da sich die Bewegtbilder nicht gänzlich synchron entwickeln. Die Akteure sind größtenteils aus dem Film retuschiert, die legendäre *shoot-*

¹⁸⁰ Rebentisch, Juliane: Die kinematographische Installation. In: Dieselbe: Ästhetik der Installation. S. 195.

¹⁸¹ »What I want is to create the impression that the audience is also lost – not only the actors. So what I'll do is put in tons of rows of chairs, and usually there won't be more than 10 people in the whole theater. It will be like a cheap, outdated, countryside movie space, showing an outdated film where the actors are getting lost.« Martin Arnold zitiert nach Anker, Steve: Reanimator, Stutterer, Eraser. Martin Arnold and the Ghosts of Cinema In: Tscherkassky, Peter (Hrsg): Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema. S.253.

out-Szene zwischen Outlaw und Gesetzeshüter des Ursprungsfilms zu einer Choreographie im Staub auftreffender Revolverkugeln abstrahiert. Die traditionelle Westernkulisse wird als dynamischer, artifizieller Filmraum ausgestellt – die Klimax der Ursprungsnarration wird dabei in ihrer Abstraktion in doppeltem Sinne zum verräumlichten kinematographischen Ereignis. Der Film steht sich selbst in einem »shoot-out« gegenüber. *Forsaken* betrachtet sich selbst als *found-footage*-Arbeit Arnolds oder als Phantomwestern Hollywoods und konstituiert sich so als besichtigendes Subjekt. Gleichzeitig aber bringt er sich selbstreflexiv als betrachtetes Objekt hervor. Der Film als Palimpsest vertieft und erweitert damit den Status als Objekt, der ihm durch die Installation im Kunstkontext auch räumlich gegeben ist.

Eine ähnliche Schuss-Gegenschuss-Konstellation zweier aufeinander bezogener Projektionsflächen wird auch mit *Dissociated* entworfen. Aus diesem Palimpsest ist der filmische Raum allerdings weitgehend ausgegliedert, erfährt seine Ausdehnung überwiegend in kleinen mimischen Bewegungen der Filmfiguren, vor allem aber im Ausstellungs- sowie dem Gedächtnisraum der Betrachter/innen. Gezeigt werden die geloopten Close-Ups der Hollywoodstars Bette Davis und Anne Baxter, die Arnold aus Joseph L. Mankiewicz's *All About Eve* (1950) extrahiert und digital bearbeitet. Arnold isoliert, wie schon in früheren Arbeiten, kaum wahrnehmbare Bewegungen und bringt auch in *Dissociated* über Wiederholungen (und nun auch über *digital composing*) variable Formen des Ausdrucks hervor. »*Each character expresses a set of shifting facial emotions that range from indifference to brooding consternation. Slight movements are imperceptibly repeated, so that eyebrow raises and slow turns of the head become meaningful in themselves (...).*«¹⁸² In ihren Einzelteilen sind die Projektionen jeweils als filmische Bewegungsstudien oder als bloße Analysen der Bedeutungsakkumulation lesbar; erst im Ausstellungsraum zueinander in Beziehung gesetzt erhalten die bedeutungstragenden Ausdrucksformen entschieden kommunikative Funktion. Nur in diesem Bezug werden die mimischen Gesten zu Reaktionen zweier Frauen und so in der Tradition des narrativen Kausalitätskinos, das als Spur in Arnolds Bearbeitung immer erhalten bleibt, tatsächlich sinnvoll bzw. sinngenerierend. Auch *Dissociated* konstituiert sich wie *Forsaken* in der kinematographischen Installation gleichzeitig als filmisches Objekt im Raum und andererseits als rudimentäres narratives Kino.

¹⁸² Ebd., S. 250.

Sowohl der Tropus der illusionistischen Konstruktion filmischer Räumlichkeiten sowie jener der kausalen Sinnakkumulation im narrativen Kino wird – wie in *Dissociated* und *Foresaken* angespielt – mit *Deanimated: The Invisible Ghost* extensiv und im Bataillschen Sinne exzessiv dekonstruiert. Arnold lässt die Figuren des B-Movies *The Invisible Ghost* in *Deanimated* unter ihren zusehends abstrus erscheinenden Handlungen und Gesten verfallen, ehe sie über eine Dauer von 60 Minuten gänzlich verlöschen. *Deanimated*, so Gerald Matt, *nähert sich (...) jenem Nullpunkt der Existenz, wo die Figuren sich selbst beim Verlöschen zusehen.*«¹⁸³

Schon *The Invisible Ghost* (1941) von Joseph H. Lewis kreierte unheimliche Präsenzen absenter Figuren, Abspaltungen, Auslöschungen, paradoxe Verdoppelungen zwischen Existenz und Nicht-Sein. So steht *Deanimated*, wie Cahill treffend bemerkt, »in uncanny proximity to *Invisible Ghost*, like its doppelgänger or ghostly twin sibling.«¹⁸⁴

Bela Lugosi pflegt in *The Invisible Ghost* als Dr. Kessler jährlich ein Dinner zu bestreiten, bei dem der Realitätsflüchtige seine abwesende Gattin als halluzinierte, unsichtbare Gestalt auf einem leeren Sessel platziert und vom Diener Evans bewirten lässt. Arnold schließt an das Aufreißen dieser präsenzbesetzten Leerstelle an und leitet einen Exzess von Absenzen ein, die im Kontrast zur Ursprungsnarration und divergierend zu den sichtbaren Existenzen, die gleichsam verlöschen werden, in eine geheimnisvolle Präsenz umschlagen. »The trope of the “invisible ghost” introduced in the source footage through an empty chair spreads throughout the piece like a contagion.«¹⁸⁵

Die Leerstellen sind in Lewis` Film, zwar phantasmagorische, aber dennoch kausal begründete Komponenten innerhalb der Narration, und auch Elemente, die die investigativen Bemühungen eines Kommissars initiieren und ein Hybrid aus Horror- und Kriminalgeschichte konstituieren.

Martin Arnolds *Deanimated* hat nicht nur beinahe Spielfilmlänge, sondern bezieht jene Strukturen ein, die *The Invisible Ghost* als klassisch narrativen Film, mit den Credits aber vor allem als ein spezifisches Werk eines bestimmten Regisseurs und die Besetzung als dieser Arbeit zugehörig kennzeichnen. Dadurch, dass Arnold die Filmcredits integriert

¹⁸³ Matt, Gerald. Vorwort zur Ausstellung *Deanimated*. In: Derselbe, Thomas Miessgang, Kunsthalle Wien: Martin Arnold *Deanimated*. Publikation zur Ausstellung, ohne Seitenzahl.

¹⁸⁴ Cahill, James Leo: ...and Afterwards? Martin Arnold's Phantom Cinema. In: »Deaths of Cinema«, *Spectator* 27. Ebd., S.21

¹⁸⁵ Ebd., S.21.

und die Eröffnung von *Deanimated* und *The Invisible Ghost* ident scheint, ist die Unterscheidung von Kopie und Original zunächst verunmöglicht und damit die Frage nach Werk und Autorschaft verschärft. *Deanimated* ist ein Palimpsest, das den Ursprungsfilm mit dem originären Autor als Objekt im Kunstraum ausstellt, und sich bereits dadurch gleichzeitig als ein anderes Werk, nämlich das Arnolds, konstituieren muss.

Ähnlichkeiten, scheinbare Gleichheiten und Parallelen sind innerhalb dieses filmischen Palimpsests so eng gelegt, dass die entstehenden Verdoppelungen kaum als eigene Komplexe zu differenzieren sind. Offenkundig werden die Divergenzen zwischen den palimpsestischen Schichtungen dort, wo die Motive, die in *Invisible Ghost* als sinnetablierende Elemente verwendet, durch Arnolds Eingriffe übersteigert, ihrer Abstraktion zugeführt und damit in deren ursprünglicher Funktion obsolet werden. Die partiellen Invisibilitäten des Ursprungsfilms werden in *Deanimated* ausgedehnt, Akteure ausgelöscht und das Bild mit Interieurs digital so geschlossen, dass keine Leerstellen im Sinne räumlicher Absenz sichtbar sind. Arnold führt den Tropus der unsichtbaren Gegenwart also weiter, entfernt aber mit den sprachlichen Äußerungen der Akteure, den toten Körpern, die im Hause Kesslers anfallen oder auch anderen tragenden Figuren die entscheidenden Begründungsparameter des Kausalitätskinos. Die Schauspieler agieren in Arnolds *Deanimated* mit digital zugemorphten Mündern, spielen mit reaktiver Emotionalität gegen eine Leere, die im Original noch von einem Wort, einem sinngenerierenden Hinweis, einem leiblichen Counterpart besetzt war.

»Arnold digitally erases characters from the original footage and morphs actors' mouths shut during stretches of dialogue, slowly dissolving the visual and narrative coherence of the film. Actors with de-animated lips grimace and mutely gesture at each other, as if struck by aphasia, their sealed mouths swallowing their words with pained expressions. Instead of engaging in a cinematic talking cure, they unwillingly enact the silent treatment.«¹⁸⁶

Kesslers Kommunikation mit dessen abwesender Frau impliziert im Original einen gebrochenen Charakter, der sich in einem objektiv sinnlosen Akt ergeht; diese Geste aber ist innerhalb der Narration keineswegs sinnlos, nicht zuletzt deshalb, weil sie durch Kesslers Tochter (Polly Ann Young) verbal erläutert wird. Die Morde, die Kessler zunächst unentdeckt in einer Art Trance begeht und die in *The Invisible Ghost* eine

¹⁸⁶ Ebd., S.21.

Bandbreite von »adäquaten« Aktionen und Reaktionen begründen, sind in Arnolds Bearbeitung unkenntlich gemacht; wie die Kriminalgeschichte wird damit auch die Präsenz der verbleibenden Filmfiguren inhaltslos, ihr Horror zum bloßen Phänomen. Zwar scheinen sie das, was herausgelöscht wurde, noch wahrzunehmen und die Absenzen kontrastierend zu markieren, sie selbst sind aber in *Deanimated* der Narration und damit ihrer eigenen Geschichte beraubt und so visuell wahrnehmbare, paradoxe Erscheinungen des Nicht-Seins. Der Kommissar, der durch die zitierende Inbesitznahme von *The Invisible Ghost* noch reflexiv als solcher präsent ist, in *Deanimated* aber gleichzeitig keiner mehr sein kann, da er nichts zu untersuchen hat, formuliert die Worte, die zum Paradigma Arnoldschen Phantomkinos werden: » *No clues, no fingerprints, no motive, - nothing.* «

Mit Rücksicht auf Lyotards Essay *l'Acinéma* und dessen Thesen zur Ordnungsfunktion der Auslöschung im Kino formuliert Akira Mizuta Lippitt: »*Als Kino des Unvorgestellten und Unvorstellbaren besteht Arnolds Werk aus einer Reihe von Nicht-Bildern, Antibildern. Die animagination des Kinos in Deanimated ist nicht einfach eine Frage der Ökonomie, (...) sondern vielmehr einer nachlassenden Bewegung und Darstellung, einer Materialität des Leeren.*«¹⁸⁷

Die Materialität des Leeren beginnt auch die Figuren des Films ersetzen. Sie werden zusehends immobilisiert, aus ihrer Rollen herausgelöst und als Schauspieler, die auf ihren Einsatz warten, kenntlich gemacht. Diese Funktionslosigkeit weicht, so Arnold, von den Erwartungshaltungen gegenüber Darstellern im Spielfilm ab, die für gewöhnlich agieren, handeln, ihre Figuren ausfüllen.¹⁸⁸ »*In Deanimated sehen wir Schauspieler in ihrer Freizeit, Warhol'sche Schauspieler, die einfach zu früh geboren worden sind.*«¹⁸⁹ Arnold eröffnet mit dem Warhol'schem Blick auf die Funktionslosigkeit der Darsteller, der zur Entstehungszeit des Originalfilms noch nicht möglich war, durch die paradoxe Kreation von Anti-Bildern mit Bildern des Kinos nebenbei auch einen palimpsestischen Widerspruch differenter Zeitebenen und Filmpraktiken.

Das Doppelgängermotiv, das in *The Invisible Ghost* virulent ist, generiert bereits eine Vielzahl an Existenzen in Absenz, von multiplizierten Körpern, die abwesend und

¹⁸⁷ Lippitt, Akira Mizuta: ---MA. In: Gerald Matt, Thomas Miessgang, Kunsthalle Wien: Martin Arnold *Deanimated*. Publikation zur Ausstellung . S.30.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 33.

¹⁸⁹ Martin Arnold zitiert nach Akira Lippitt. Ebd.S.33

anwesend zugleich sind. Das Erscheinen eines identischen Zwilling, dem der Tod des anderen vorausgegangen war; die totgeglaubte Ehefrau, die in einem Gemälde unheimlich präsent ist und an Amnesie leidend in ihrem Körper inexistent, dennoch physisch erscheint; der vom Horrorfilmstar Lugosi verkörperte Dr. Kessler, der sich psychotisch abspaltet und zwei in einem ist – all diese Wucherungen potenzieren sich durch Arnolds Zitation zu einem Exzess palimpsestischer Überlagerung, während sie sukzessive erlöschen.

Mit der Eliminierung der Schauspielerkörper beginnt ein räumlicher Körper die Absenzen aufzufangen, zu rahmen und gleichzeitig zu ersetzen. Der Raum tritt mit den Bewegungen der Kamera in Dialog und wird zum eigentlichen Akteur des Films, bis er mit der materiellen Leere in völliger Dunkelheit zusammenfällt. Noch Minuten, nachdem das Insert »The End« im Bildfeld erscheint, breitet sich das Schwarz aus und »visual noise and scratchy ambient sounds from the original tail leader of the film« transzendieren den Endpunkt von *The Invisible Ghost* und auch das Ende des Kinos, das Arnold in der kinematographischen Installation auslotet.¹⁹⁰ Der Filmemacher und Künstler befördert die äußerste Annäherung an die existentielle Auslöschung in das Sein, in eine ausdrückliche Präsenz; er inszeniert mit *Deanimated: The Invisible Ghost*, wie Cahill formuliert, »cinema's death in order to engage its re-invention«.¹⁹¹

»Arnold's encryption of the film Invisible Ghost into the digital video loop and installation Deanimated: The Invisible Ghost invents a phantom cinema, a cinematic afterlife, a something that exists beyond the ends/aims of cinema as an invention or a commercial enterprise. It loops, without telos. It is interminable, endless, without end.«¹⁹²

Die im Loop immer wieder rekreierte Auszehrung aktiviert mit dem Evasiven ein Paradox der Existenz in Dauerpräsenz. In *Deanimated: The Invisible Ghost* wird die Leere nicht nur ausgestellt, sondern als Abweichung konkretisiert und als Negativform zu ihrem Positiv so in Beziehung gesetzt, dass sich reflexiv Vollständigkeit konstituieren kann. »Manchmal müssen die verlorengegangenen Teile wieder sichtbar gemacht oder

¹⁹⁰ Anker, Steve. Reanimator, Stutterer, Eraser. Martin Arnold and the Ghosts of Cinema In: Tscherkassky, Peter (Hrsg): *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*. S.253.

¹⁹¹ Cahill, James Leo...and Afterwards? Martin Arnold's Phantom Cinema. In: »Deaths of Cinema«, *Spectator* 27. S.23.

¹⁹² Ebd., S.23.

muß all das wiedergefunden werden, was im Bild nicht zu sehen, was unterschlagen worden ist,(...). Nur indem man eine Trennung vornimmt oder eine Leere aufreißt, läßt sich das gesamte Bild wiederfinden.«¹⁹³

Mit *Deanimated: The Invisible Ghost* zitiert und deanimiert Martin Arnold das narrative Hollywoodkino, reanimiert in der kinematographischen Installation das klassische Kinodispositiv und markiert damit gleichzeitig seine Obsoleszenz. Dieses Palimpsest umschließt die äußersten Widerspiele der kinematographischen Absenz und Präsenz und generiert anhand des Hollywoodkinos reflexiv eine Totalität. Das Kino komplettiert sich mit dessen Verschwinden und begegnet sich selbst und den Rezipient/innen als Phantom im Kunstraum.

6. Quintessenz

Die künstlerische Zitation und Rekreation vorgefundenen Filmmaterials bringt filmische Palimpseste hervor, die sich durch multiple Schichtungen, die dynamisch interagieren, auszeichnen. Martin Arnolds *found-footage*-Arbeiten überführen Fragmente aus der goldenen Ära des Hollywoodkinos, denen sowohl die spezifische Technik als auch die Insignien der Kultur, aus der sie hervorgehen, inskribiert sind, in eine filmische Gegenwart, in der sich Geschichte palimpsestisch als wandelbarer Prozess generieren kann. Die zitative Verwertung und Ästhetisierung von Vergangenenem läßt nicht nur die Geschichte selbst, sondern auch die Kulturtechniken ihrer Hervorbringung und Bewahrung reflexiv werden. Der *found-footage*-Film erweist sich so als historisch denkendes Palimpsest; es konstituiert sich als audiovisueller Denkprozess, in dem sich das Kino mit seiner Geschichte, seinen apparativen und kulturellen Bedingungen selbstreflexiv dekonstruiert und formt.

Martin Arnolds Arbeiten bringen dabei den Film als Medium mit dessen spezifischen Dispositionen zur Erscheinung und destabilisieren außerdem die im narrativen Hollywoodkino forcierten Hierarchien der Wahrnehmbarkeit. Gebändigte oder dezidiert eliminierte Inhalte werden so in eine Ebene nachdrücklicher Vernehmlichkeit erhoben. Der österreichische Filmemacher und Künstler verweist kritisch auf eine Praxis der Verreglementierung und Ausgrenzung im kommerziellen Kino und läßt die tradierten

¹⁹³ Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. S. 36.

Systeme narrativer Konstruktion und Manipulation mit seinem eigenen Filmschaffen im Palimpsest – in Juxtaposition zueinander, wie auch in Interaktion miteinander – korrelieren. Dabei entstehen neue Mikro- und Metanarrationen, Wucherungen an Sinn, die sich mit den Inhalten des Ausgangsmaterials häufig paradox vernetzen. Das überlieferte Material und die Neubearbeitung stehen in einer dynamischen Relation der Tradition mit ihrer Öffnung und differenzieren sich in einem produktiven Tausch wechselseitig aus. So entstehen auch innerhalb dieser *found-footage*-Filme Mini-Palimpseste der Materialität, der Technizität, der Historizität, der filmspezifischen Zeitdimensionen, des filmischen Raumes oder auch der Narration und Bedeutung.

Die Spezifika des Ursprungsmaterials entfalten sich nicht nur in absoluter Simultanität zu Arnolds Umgestaltungen, sie werden mit diesen erst in ihrer Fülle (mit den Absenzen, die sie begleiten) wahrnehmbar. Die Reorganisation des Materials affirmiert die originären Strukturen mit deren gleichzeitiger Dekonstruktion und generiert so am Fragment deren partielles Verfehlen innerhalb der Systeme des (Hollywood-)Kinos. Mit dem Originalmaterial, dessen zunächst subliminal lauernden Abweichungen und dem neuen kinematographischen Anordnungen Arnolds entsteht im filmischen Palimpsest eine dynamische, dabei immer nur relationale, reflexive Gesamtheit. Das über Ausschluss und Reglementierung organisierte »Kino der Verdrängung« Hollywoods wird als künstlerisch gewendetes »Symptomkino« um Aspekte ergänzt, die Absentes wieder in die Filmerfahrung zurückbringen. Mit der Überführung des Films in den Kunstraum erweitern sich Arnolds *found-footage*-Arbeiten, gerieren mit dem Symptomkino zu einem »Phantomkino«. Der Filmemacher und Künstler rekreiert das gesamte traditionelle Kinodispositiv mit dessen fortschreitender Auflösung. So wird das Kino – zwischen Präsenz und Absenz – selbst(-reflexiv) Teil der kinematographischen Installationen; es ist mit Martin Arnolds *found-footage*-Arbeiten Film als Palimpsest.

7. Bibliographie

- Anker, Steve*: Reanimator, Stutterer, Eraser. Martin Arnold and the Ghosts of Cinema.
In: Tscherkassky, Peter (Hrsg.): Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema. (=Filmmuseum-Synema-Publikationen). Verlag des Österreichischen Filmmuseums. Wien 2012, S. 244-255.
- Arnold, Martin*: »Wider-Holung«. Zum Umschreiben von Bedeutung im Film. In: Waniek, Eva (Hrsg.): Bedeutung? Für eine transdisziplinäre Semiotik. Turia und Kant, Wien 2000, S.267-272.
- Baron, Jaimie*: The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history. Routledge Chapman & Hall, London 2013.
- Baudelaire, Charles*: Die künstlichen Paradiese – Die Blumen des Bösen und andere Schriften. Parkland Verlag, Köln 1999.
- Bataille, Georges*: Die Erotik. Matthes & Seitz. München 1994.
- Benjamin, Walter*: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Edition Suhrkamp 28, Frankfurt a.M., 1977.
- Benjamin, Walter*: Über den Begriff der Geschichte. [1940]. In: Benjamin, Walter: Gesammelte Werke. Hrsg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Thiedemann. Suhrkamp Wissenschaft, Bd. 1/2. Frankfurt am Main 1991. S. 690-708.
- Bergson, Henri*: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Aus dem Französischen von Roswitha Plancherel-Walter. Die Arche, Zürich 1972.
- Blümlinger, Christa*: Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst. Habilitationsschrift. Vorwerk 8, Berlin 2009.
- Blümlinger, Christa und Karl Sierek*: Notizen zu „Sagbares und Sichtbares“. Kontinuitäten und Brüche im österreichischen Kino. In: Ästhetik und Ideologie. Klagenfurt, 3.-4. Oktober 1996, S. 95-108.

- Cahill, James Leo*:... and afterwards? Martin Arnold's Phantom Cinema, *Spectator* 27, special issue on »Deaths of Cinema« Supplement, Sommer 2007, S.19-25.
- Cahill, James Leo*: The Cineseizure. Booklet zur DVD » Martin Arnold. The Cineseizure«.
- Danto, Arthur Coleman*: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984.
- Deleuze, Gilles*: Das Zeit-Bild. Kino 2. Suhrkamp, 6. Auflage, Frankfurt am Main 1996.
- Derrida, Jaques*: Signatur Ereignis Kontext. In: Peter Engelmann (Hrsg). Randgänge der Philosophie. Passagen Verlag, Wien 1988. S. 291-314.
- Ellis, John*: *From Visible Fictions*. Stars as a Cinematic Phenomenon. In: Leo Baudry, Marshall Cohen: Film Theory and Criticism. Introductory Readings. Oxford Universty Press 1999. S. 539-547.
- Freud, Sigmund*: Abriss der Psychoanalyse. Reclam, Stuttgart 2012.
- Groys, Boris*: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. Carl Hanser Verlag, München 1992.
- Groys, Boris*: Topologie der Kunst. Carl Hanser Verlag, München 2003.
- Gunning, Tom*: The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: Elsaesser, Thomas (Hrsg.): Early Cinema. Space – Frame – Narrative. BFI Publishing, London 1990. S. 56-62.
- Heinrichs, Hans-Jürgen*: Der Wunsch nach einer souveränen Existenz. Georges Bataille: Philosoph. Dichter. Kunsttheoretiker. Anthropologe. Literaturverlag Droschl, Graz-Wien 1999.
- Kierkegaard, Sören*: Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates. Suhrkamp Taschenbücher Wissenschaft, Bd. 127, Frankfurt am Main 1976.
- Kluge, Friedrich*: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Walter de Gruyter, 22. Auflage, Berlin, 1989.

- Krüger, Klaus*: Das Bild als Palimpsest. In: Belting, Hans (Hrsg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. Wilhelm Fink Verlag, München 2007, S. 133-165.
- Lippit, Akira Mizuta*: Cinemnesis. Martin Arnold's Memory Machine. The Journal of Media Arts and Cultural Criticism 24, NY 1997. S.8-10.
- Lippit, Akira Mizuta*: Ex-Cinema. From a Theory of Experimental Film and Video. University of California Press, Berkeley & Los Angeles 2012.
- Lippit, Akira Mizuta. Lippitt, ---MA*. In: Gerald Matt, Thomas Miessgang, Kunsthalle Wien: Martin Arnold Deanimated. Publikation zur Ausstellung. Springer Verlag, Wien 2002. S.30- 34.
- Lyotard, Jean-François* : Das Anti-Kino. In: Liebsch, Dimitri(Hrsg.). Philosophie des Films. Grundlagentexte. Mentis Verlag, Paderborn 2005. S. 85-99.
- MacDonald, Scott*: Sp... Sp... Spaces of Inscription. An Interview with Martin Arnold. In: Horwath, Alexander, Lisl Ponger und Gottfried Schlemmer (Hrsg.): Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute; Wespennest, Wien 1995. S. 285-300.
- Matt, Gerald*: Vorwort zu Ausstellungspublikation. In: Gerald Matt, Thomas Miessgang und Kunsthalle Wien (Hrsg.): Martin Arnold. Deanimated. Publikation zur Ausstellung. Springer Verlag, Wien 2002.
- Miessgang, Thomas*: Jenseits der Wörter. Die multiplen Erzählungen des Filmemachers Martin Arnold. In: Matt, Gerald, Thomas Miessgang und Kunsthalle Wien: Martin Arnold. Deanimated. Publikation zur Ausstellung. Springer Verlag, Wien 2002. S.15-19.
- Mulvey, Laura*: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Franz-Josef Albersmaier (Hrsg.). Texte zur Theorie des Films. Universal-Bibliothek, Bd. 9943, 5. Auflage, Reclam-Verlag, Stuttgart 2003. S.389-409.
- Philipp, Claus*: Tanz mit Fundstücken. In: Illetschko, Peter (Hrsg.): Gegenschuss. 16 Regisseure aus Österreich. Wespennest, Wien 1995. S. 25-40.
- Rebentisch, Juliane*: Ästhetik der Installation. Edition Suhrmamp 2318, Frankfurt a.M 2003.

Schwab, Gustav: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Parkland Verlag, Köln
1997. S.235- 253.

Stief Angela: Schwarze Löcher. Martin Arnold im Gespräch mit Angela Stief. In: fair.
Zeitung für Kunst und Ästhetik, Nr. 13 / II-2011, S. 21.

Turim, Maureen: Ein Zusammentreffen mit dem Bild. Martin Arnolds Pièce touchée. In:
Horwath, Alexander, Lisl Ponger und Gottfried Schlemmer (Hrsg.):
Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute. Wespennest, Wien 1995, S. 301
307.

Wees, William C[harles]: The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde
Found- Footage Films. In: Cinema Journal, Jg. 41, Nr.2 (Winter 2002),
S.3-18.

Filmverzeichnis

Alone. Life Wastes Andy Hardy: 1998. s/w Film, 16mm. 15 min. Fassung: DVD. »Martin Arnold. The Cineseizure«. Index 18 in Zusammenarbeit mit Re:Voir.

Charon: R. Martin Arnold. 2013, 1-Kanal Video, Farbe, ohne Ton, Leihgabe der Galerie Martin Janda.

Dissociated: R: Martin Arnold, 2002. s/w-Film auf DVD, 8 min, 2002. Produktion: AMOUR FOU, Leihgabe der Galerie Martin Janda.

Deanimated (The Invisible Ghost): R: Martin Arnold, 2002. s/w –Film auf DVD.60min. Produktion: AMOUR FOU,., Leihgabe der Galerie Martin Janda.

Foresaken: R. Martin Arnold. 2002. s/w- Film auf DVD. 9 min. Produktion AMOUR FOU. Leihgabe der Galerie Martin Janda

Hydra: Martin Arnold, 2013, 1- Kanal- Video, Farbe ohne Ton, Leihgabe der Galerie Martin Janda.

Jeanne: R. Martin Arnold. 2003, s/w-Film auf DVD, endless-Loop, Leihgabe der Galerie Martin Janda.

La passion de Jeanne d'Arc: R: Carl Theodor Dreyer. Drehbuch, Joseph Delteil, C.Th Dreyer. F 1928 , Société générale des films.

Nix: R:Martin Arnold. 2013. 1-Kanal- Video, Farbe ohne Ton, Leihgabe der Galerie Martin Janda.

Passage á l'acte: R: Martin Arnold.1993. s/w Film, 16 mm, 12 min. Fassung: DVD. »Martin Arnold. The Cineseizure«. Index 18 in Zusammenarbeit mit Re:Voir.

Pièce Touchée: R: Martin Arnold, 1989. s/w- Film, 16 mm, 16 min. Fassung: DVD. »Martin Arnold. The Cineseizure«. Index 18 in Zusammenarbeit mit Re:Voir.

Shadow Cuts: R: Martin Arnold, 2010. 4,10 min. DVD. Leihgabe der Galerie Martin Janda.

Soft Palate: R: Martin Arnold, 2010. 3,10min. DVD. Leihgabe der Galerie Martin Janda.

The Human Jungle: R: Joseph M. Newman, D: Daniel Fuchs, William Sackheim. USA, 1954. Allied Artist Production.

The Invisible Ghost: R: Joseph H. Lewis. D: Helen Martin, Al Martin. USA 1941. Banner Productions, Monogram Pictures.

To Kill A Mockingbird: R: Robert Mulligan. Drehbuch: Horton Foote USA, 1962., Universal International Pictures.

Abstract

Martin Arnolds Zitation und Reorganisation vorgefundenen Filmmaterials lässt audiovisuelle Palimpseste entstehen, die vor allem durch multiple Schichtungen, die dynamisch interagieren charakterisiert sind. Mit seinen Arbeiten macht der Avantgardefilmmacher und Künstler Fragmente aus der goldenen Ära des Hollywoodkinos urbar, denen sowohl die spezifische Technik als auch die Insignien jener Kultur, der sie entstammen eingeschrieben sind und überführt sie so in eine Gegenwart, in der sich Geschichte als Prozess generiert. Dabei werden sowohl (Film-) Geschichte (n) als auch die Kulturtechniken ihrer Hervorbringung und Bewahrung reflexiv. Martin Arnolds *found-footage*- Filme erweisen sich als historisch denkende Palimpseste, sind audiovisuelle Denkprozesse, in denen sich das Kino selbstreflexiv dekonstruiert und rekreiert.

Diese Palimpseste bringen den Film als Medium mit dessen Spezifika zur Erscheinung und destabilisieren außerdem die Hierarchien der Wahrnehmbarkeit, die für das narrative Kino konstitutiv sind. Der Filmmacher verweist kritisch auf eine Praxis der Verreglementierung und Ausgrenzung im US-amerikanischen Unterhaltungskino und lässt diese Ordnungssysteme in Juxtaposition zu- und in Interaktion mit seiner eigenen Filmarbeit palimpsestisch korrelieren. So entstehen neue Mikro- und Metanarrationen, die sich mit den Charakteristika des Ursprungsmaterials multidimensional und häufig paradox vernetzen.

Martin Arnolds Reorganisation des Materials affirmiert dessen originäre Strukturen mit deren Dekonstruktion und inszeniert dabei deren partielles Verfehlen in den Systemen des kommerziellen Kinos. Mit dem Originalmaterial, den im Unterhaltungskino verdrängten aber gleichwohl präsenten Inhalten und den neuen kinematographischen Schöpfungen entsteht im filmischen Palimpsest eine stets relationale Vollständigkeit. Der Film wird mit Arnolds »Symptomkino« um jene Aspekte ergänzt, die im Hollywoodkino ausgesondert sind, Absentes in die Filmerfahrung integriert und eine Basis für neue Vernetzungsmöglichkeiten produziert. Mit der Überführung des Films in den musealen Kontext reanimiert Martin Arnold das traditionelle Kinodispositiv mit dessen systematischer Auflösung. Das Kino wird als Totalität reflexiv und als kinematographische Installation Teil des Films als Palimpsest.

Abstract

Austrian avantgarde filmmaker and artist Martin Arnold creates dynamic audiovisual palimpsests through citation and appropriation of found footage, often materials extracted from films associated with the 'golden era' of Hollywood cinema. Comprised of a multitude of traces and cinematic tropes, these fragments are heavily inscribed with cultural meanings from their original context, resurrected and re-interpreted and overwritten in the creation of the artist's new micro and meta-narratives. The original archive film and newly created filmic bodies converse/co-exist in a potent and at times paradoxical relation, correlating in a productive exchange.

Arnold's cinematic re-reading and assemblage juxtaposes these elements in a continuous process of simultaneous affirmation and deconstruction, where found-footage film manifests as self-reflective mediation, re-constituted as a multi-dimensional palimpsest of history-in-progress, of rampant meaning and aesthetic cerebration.

His artistic practice visually interrogates film as medium, and considers its myriad intrinsic dispositions: deconstructing cinematic language, Arnold destabilizes Hollywood's narrative conventions and visual hierarchies - conjuring a spectral landscape of what is visible, and what remains hidden. Here archive film not only revives cinema's past, it actively probes the different cultural trajectories and partial failures inherent in classic cinema's structural frameworks: new film works emerge –palimpsests of the genre's own history, oscillating between presence and absence, form and meaning – further illuminated through the crossover of film into the gallery space.

Curriculum Vitae

Name: Martina S. Häfele

Geburtsdatum: 07.09.1979

Geburtsort: Bregenz

Staatsangehörigkeit: Österreich

Schulbildung: 1986/87 Volksschule Herrenried
1990/91 Bundesrealgymnasium Dornbirn Schoren

Schulabschluss: 2000 Matura mit »gutem Erfolg«

Studium: 2002 Inskription an der Universität für Musik und darstellende
Kunst/ Filmakademie als außerordentliche Studentin
2004/2005 Immatrikulation für das Studium der Theater- Film- und
Medienwissenschaften

Adresse: Stumpergasse 35/26
1060 Wien

e-mail: mahae@hotmail.de

