



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Rhythmische Allianzen

Das Verhältnis von Bild und Ton in den Filmen von Robert Nelson, Jean-Marie Straub/Danièle Huillet und Mauricio Kagel

Verfasserin

Marina Sawall

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ. Prof. Dr. Elisabeth Büttner M.A.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
Film als offene Form	6
Die Kontinuität des V-Effekts im Kino	9
I Bild und Ton im Untergrund – Robert Nelson: BLEU SHUT (1970); SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES: PART I (1976)	11
I.1. BLEU SHUT: “Playful Pretense” im New American Cinema	11
I.1.1. Die Differenzerfahrung der différance	14
La trahison des images	16
Die Bedeutung der Schrift	17
I.1.2. BLEU SHUT als Deleuzianisches Zeitbild.....	19
Aktuell und virtuell	21
Umwertung der Werte	22
I.2. SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES: PART I	24
I.2.1. Zeitschichten im Wüstensand	27
I.2.2. Underground dog on Hollywood Boulevard	29
Nelson versus „The Industry“: THE GODFATHER	34
Francis Ford Coppola: “The great white knight who made it”?	37
In den Hollywood Hills	40
II Hörbilder des Utopischen – Jean-Marie Straub und Danièle Huillet: TROP TOT, TROP TARD (1980-81)	44
II.1. Das utopische Potenzial der freien indirekten Rede nach Deleuze	47
II.1.1. Unzeitgemäße Revolutionen	47
Archäologie der Gegenwart.....	49
Die aufsteigende Rede.....	51
II.1.2. Exkurs: FORTINI/CANI (1976): Punktuelle Korrespondenzen und die „Krise des Off“	55
II.2. Die Dialektik objektiven Zeigens	61
II.2.1. Le Plan Straubien und die Gleichberechtigung aller kompositorischen Elemente	61
II.2.2. Von der Natur der Dinge	66
Wenn das Bild schwankt: Der filmische Zeigegestus zwischen Empathie und Objektivität	69
II.2.3. Exkurs: QUEI LORO INCONTRI (2006): Wie die Götter die Menschen sehen ..	72
III Satire des Kontrapunkts – Mauricio Kagel: DUO (1967/68); LUDWIG VAN (1969)	75
“Film als totale Komposition”	77
III.1. DUO: ‘visible music’	78
III.1.1. Cage und Kagel – Neue Formen der Notation und der Aufführungspraxis... 82	
Filmnotation	85
III.1.2. Transposition der grafischen Partitur ins Filmbild.....	86
Verräumlichung: Zeit – Raum – Bewegung	86
Montage.....	89
Projektion und Wirklichkeit	92
III.2. LUDWIG VAN: Ein Beitrag von Beethoven zur Musik unserer Zeit.....	94
III.2.1. Die Kunst und die Künste – Fluxus in LUDWIG VAN	97

III.2.2. Kagels Beethoven: „verkagelter“ Beethoven?.....	101
Die <i>Handschuhsequenz</i> : L'idée fixe.....	105
Das <i>Musikzimmer</i> : ‚distinct-obscur‘ des kinetischen Notentexts.....	108
Über-Beethoven	114
Schlusswort	116
Abbildungsverzeichnis.....	120
Filmverzeichnis.....	121
Literaturverzeichnis	122
Danksagung	131
Abstracts	132
Lebenslauf.....	137

Einleitung



Abb. 1

“Ok, here we go on a real tricky one!” Mit diesen Worten eröffnet die Moderatorin aus dem Off eine der Raterunden, in denen Bill und Bob, die Mitspieler aus Robert Nelsons BLEU SHUT (USA 1970) in einem unsinnigen Spiel fiktive Bootsnamen erraten sollen. Zur Auswahl stehen illustre Schöpfungen wie „Kant Budget“, „Fan Dan Go“, „Atomic Weekender“ oder „Mick Stup Bunks“. Die Ratenden reagieren wahrhaft euphorisch, wiederholen die Vorschläge mehrmals mit verschiedener Akzentuierung und kommentieren sie mit Bemerkungen wie: “Oh, these are fantastic boat names!”, oder: “It could also fit into a conversation.”

Bob und Bill haben Spaß daran, die mysteriösen Namen auszusprechen und neue Beziehungen zwischen ihnen und den gezeigten Booten herzustellen. In der letzten Runde entscheidet sich Bob für den Namen „Moov ovur“ für ein bildfüllendes Boot (Abb. 1).

Wie in nahezu allen vorhergehenden Runden liegt er auch dieses Mal falsch mit seiner Entscheidung. Die Struktur eines Ratespiels, bei dem es darum geht, mit den „richtigen“ Antworten Punkte zu sammeln und am Ende als Sieger aus dem Spiel hervorzugehen, wird dabei unterlaufen. Die „Umwertung“ der Kategorien von „richtig“ und „falsch“ hin zum kreativen Umgang mit dem Gegebenen kann programmatisch für BLEU SHUT als Film verstanden werden.

Bob ist eigentlich Robert Nelson selbst, der hier sein Konzept eines individuellen Umgangs mit Bild und Ton vorstellt, das sich nicht an die Konventionen und Regeln der Filmindustrie hält, sondern auf ironische Weise mit ihnen spielt.

Film als offene Form

Der Titel dieser Arbeit, *Rhythmische Allianzen*, verweist bereits auf die Ambivalenz des Verhältnisses, in dem die zwei Parameter des Films, Bild und Ton, zueinander stehen – einerseits haben sie alle Freiheiten, sich in verschiedene Richtungen zu bewegen und miteinander zu interagieren, andererseits bleiben sie immer aneinander gebunden, so weit sie sich auch voneinander entfernen mögen. Im Begriff der Allianz steckt auch die Möglichkeit der Kollaboration, er stellt eine positive Formulierung dieser Aufeinanderbezogenheit dar. Unter diesem Banner finden in der Diplomarbeit drei eigenständige und zugleich experimentelle Herangehensweisen zusammen, die das Verhältnis von Bild und Ton auf ihre spezifische Weise ausloten: Robert Nelson wertet das Verhältnis auf ironische Weise um und lockert es spielerisch auf. Jean-Marie Straub und Danièle Huillet kontrastieren Landschaften und gesprochenen Texte in ihren avancierten Tonfilmen. Dadurch öffnen sie das Verhältnis und fordern den Zuschauer auf, eigene Verbindungen zwischen Bild und Ton herzustellen. Der Komponist Mauricio Kagel unternimmt schließlich den Versuch, die musikalische Form des Kontrapunkts auf das Bild-Ton-Verhältnis zu übertragen.

Im Zentrum dieser Arbeit steht die Herausarbeitung der spezifischen Eigenheiten des jeweiligen Verhältnisses. Ziel ist es, ein begriffliches Instrumentarium zu entwickeln, zu überprüfen und anzuwenden. Auf diese Weise soll eine epistemologische und medientheoretische Schärfung der filmischen Allianz von Bild und Ton ermöglicht werden.

Die Filme Nelsons, Straub/Huillet und Kagels sind aus einer künstlerisch inspirierten Bewegung heraus entstanden. In Amerika wie in Europa kam es in den sechziger und siebziger Jahren im Bereich des künstlerisch anspruchsvollen Films zu einem erhöhten Bewusstsein für die Erweiterung des filmischen Ausdrucks hinsichtlich des Verhältnisses von Bild und Ton, und insbesondere von Bild und Sprache. Diese Entwicklung wurde begleitet von der Öffnung des Mediums Film auf die anderen Künste hin. Im Falle der hier behandelten Filme lässt sich das besonders gut an Mauricio Kagels LUDWIG VAN (BRD 1969) beobachten, der aus Anlass des Beethovenjahres 1970 entstand: Nicht nur wird das Bild hier oftmals vom Ton gelenkt, weil Kagel als Komponist einen ganz anderen Zugang zum Medium Film hat und Töne mittels optischer Bewegungen ins Bild

(über-)setzt oder Bild und Ton dadurch verbindet, dass die Musiker, einer Kamerafahrt folgend, die Noten spielen, die im Bild zu sehen sind – ob sie nun schief sind, auf dem Kopf stehen oder sich überlagern. Zusätzlich zu seiner eigenen Profession sind auch die bildenden Künste vertreten: Kagel hat gleichgesinnte Künstler wie Joseph Beuys oder Dieter Roth eingeladen, die Zimmer des historischen Beethoven-Hauses in Bonn zu gestalten.

In Filmen wie *MOSES UND ARON* (A/F/BRD/I 1975), der die Oper Schönbergs zum Inhalt hat, haben Jean-Marie Straub und Danièle Huillet sich ebenfalls der Musik zugewandt. Der Film als eigenständige Kunstform steht bei ihnen immer im Dialog mit anderen Medien und Gattungen. Aus diesem Dialog ergeben sich neue künstlerische Ausdrucksformen, die zu einer unaufhörlichen Neuerfindung filmischer Modelle führen. Robert Nelson schließlich kam über das Kunststudium zum Film. Von Anfang an arbeitete er mit dem Musiker Steve Reich und der San Francisco Mime Troup zusammen. Scott MacDonald zufolge richtete sich diese Entwicklung nicht zwingend auf die Verbesserung oder Erweiterung des filmischen Ausdrucks, sondern war für die modernen amerikanischen Künstler ein weiteres Ausdrucksmittel unter vielen. Michael Snow, ebenfalls von der Malerei kommend, führte beispielsweise im Film seine Experimente mit der Farbe und zunehmend auch mit dem Ton fort:

„He [Michael Snow, MS] has always been more intrigued with music, painting, sculpture and photography than with the conventional cinema. In fact, his decision to work with film was a function of his interest – an interest shared by many artists of the 1960s – in confronting the widespread cultural assumption (on the part of both “serious” artists and conventional community and commercial image makers) that a true artist was an expert in one particular arena of fine arts, or at most, in a narrow range of areas. For Snow and many other members of this generation, the artist was *precisely* the person who could make interesting works regardless of the medium or, more exactly, who saw the diversity of media as the central challenge.”¹

In dieser Beobachtung kommt die Haltung einer Generation zum Ausdruck. Sie sperrt sich gegen die Auffassung, ein Künstler müsse sich auf die Beherrschung eines speziellen Fachs konzentrieren. Ihnen ist der Inhalt – oder zumindest die Herausforderung des

¹ MacDonald, Scott: *Avant-Garde Film. Motion Studies*. New York: Cambridge University Press, 1993. S. 28.

Neuen und Unbekannten – wichtiger als die Beschränkung auf ein Medium, worin auch eine politische Aussage liegt: Es geht nicht darum einen etablierten Markt mit neuen Werken zu beliefern, sondern neue, meist weniger profitable, Wege zu beschreiten und im Gegensatz zu den „serious artists“ auch einmal medienüberschreitend „unseriös“ zu sein.

In Europa haben vor allem die Initiatoren des Neuen Deutschen Films (bzw. des Jungen Deutschen Films) das Bewusstsein für ein experimentierfreudigeres und weniger marktorientiertes Kino geweckt. Mit dem Oberhausener Manifest von 1962 verabschiedeten sie „Papas Kino“ mit radikal modernen Auffassungen. Ein Beispiel dafür ist das Plädoyer „Wort und Film“ von Edgar Reitz, Alexander Kluge und Wilfried Reinke aus dem Jahr 1965. Darin sprechen sie sich für eine Filmproduktion, sowie –rezeption aus, in der die Relativität von Bild und Sprache neu verhandelt wird. In ihrer Auffassung befähigt das „Zusammentreffen von sprachlichen, akustischen, und visuellen Formen und ihrer Integration in der Montage“ den Film zu komplexeren Aussagen, „als dies einer dieser Formen allein möglich wäre. [...] Das Schlechteste, was dem Film passieren kann, wäre, ihn in seine eigene Welt zu verbannen.“² Eine ähnliche Haltung nimmt Jean-Marie Straub ein, wenn er über seinen Film OTHON sagt, dass er aus diesem "jede Spur von Filmkunst weggeräumt hat".³

Die Einbeziehung des Zuschauers gewinnt dabei in sowohl in den Augen europäischer wie amerikanischer Filmemacher an Bedeutung. Für Reitz/Kluge/Reinke ist es entscheidend, dass die Verdichtung des filmischen Ausdrucks nun im Kopf des Rezipienten stattfindet. Alexander Kluge sagt dazu an anderer Stelle:

„Ich glaube, das ist der Kern: Der Film stellt sich im Kopf des Zuschauers zusammen, und er sieht ein Kunstwerk, das auf der Leinwand für sich lebt. Der Film muß deswegen mit den Assoziationen arbeiten, die, soweit sie berechenbar, soweit sie vorstellbar sind, vom Autor im Zuschauer ausgelöst werden. [...] Und das fordert eine indirekte Methode, bei der das, was nachher im Kopf vorgestellt werden soll, niemals direkt abgebildet wird.“⁴

² Reitz, Edgar/Kluge, Alexander/Reinke, Wilfried: Wort und Film. In: Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Hrsg. von Christa Blümlinger und Constantin Wulff. Wien: Sonderzahl, 1992. S. 209-223. Hier S. 214f. und S. 222. Sie weisen aber auch darauf hin, dass damit auch die „Gefahren“ des Gesamtkunstwerkes auftauchen.

³ Zitiert nach: STRAUB. Entfaltung erlaubt (ohne Verfasserangabe). In: Der Spiegel. Nr. 42/1970. S. 255.

⁴ Kluge, Alexander: Worauf es mir ankam. In: DIE ZEIT, 02.09.1966. Nr. 36.; Zu diesem Thema auch: Rainer Stollmann: Alexander Kluge als Realist. In: Thomas Böhm-Christl [Hg.]: Alexander Kluge. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. S. 245-278. Hier S. 256.

In einem Kino der offenen Form, das auch die anderen Künste mit einbezieht, könne aus der Spannung heraus, die an „den Bruchstellen zwischen den filmischen Ausdruckselementen“ entsteht, aus dem Film auf den Zuschauer verwiesen werden.⁵ Ihre Filme ebenso wie die des New American Cinema richten sich an ein souveränes Zuschauersubjekt. Robert Nelsons BLEU SHUT beispielsweise zählt zu dem von P. Adams Sitney definierten Genre des „participatory film“:⁶ Der Zuschauer wird unweigerlich in das Ratespiel mit einbezogen, da er die gleiche Perspektive auf die Fotografien mit den Bootsnamen hat wie die Spieler im Film, die aus dem Off sprechen. Den Filmen des New American Cinema wie des Neuen Deutschen Films, zu dem auch Straub/Huillet gerechnet werden können, ist gemeinsam, dass sie den Zuschauer aus seiner Rolle als passivem Betrachter herausreißen und ihm die Möglichkeit geben, sich aktiv mit dem Gesehenen und Gehörten auseinanderzusetzen.

Die Kontinuität des V-Effekts im Kino

Neben der Öffnung des Films auf die anderen Künste hin ist den hier behandelten Filmen der „Verzicht auf einen filmischen Wirklichkeitseindruck“ gemeinsam, wie ihn Jörg Türschmann für Straub/Huillets Musikfilm CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH (BRD/I 1968) beschreibt.⁷ Dieser Verzicht ist exemplarisch für alle Filme des Paares und steht bei ihnen in einem klaren Bezug zu ihrer Leidenschaft für Bertolt Brecht. Wie in seinen Stücken spielt auch in ihren Filmen der Verfremdungseffekt eine Rolle. Dabei ist es ihnen ein Anliegen, die Seh- und Hörgewohnheiten der Zuschauer zu irritieren und ihre Wahrnehmung zu schulen.

Unter dem Aspekt der Verfremdung lassen sich auch die Bild- und Tonverhältnisse der hier behandelten Filme Robert Nelsons und Mauricio Kagels betrachten. Mauricio Kagel vertrat die Auffassung, die Kunst befände sich seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs in

⁵ Vgl. Reitz, Edgar/Kluge, Alexander/Reinke, Wilfried: Wort und Film. S. 214.

⁶ Sitney, P. Adams: Visionary Film. The American Avantgarde 1943-2000. 3rd Ed. Oxford u.a.: Oxford University Press, 2000. Vgl. bspw. S. 305: Der „participatory film“ sei demzufolge Ende der sechziger Jahre aus den Ausläufern des „structural film“ hervorgegangen. Während jener eher meditative Züge getragen habe, würde der „participatory film“ auf einer übertragenen Ebene nun versuchen, das Bewusstsein und die Vorstellungskraft zu ergründen. Neben Robert Nelson ist Owen Land (aka George Landow) ein wichtiger Vertreter dieses Genres.

⁷ Türschmann, Jörg: Film – Musik – Filmbeschreibung. Zur Grundlage einer Filmsemiotik in der Wahrnehmung von Geräusch und Musik. Münster: MAkS Publ., 1994. S. 23.

einer Krise, die nicht mehr überwunden werden könne.⁸ Seine ironische und bisweilen sarkastische Positionierung gegenüber der künstlerischen Produktion spiegelt sich in seinen Stücken wie in seinen Filmen, in denen er häufig mit der Methode der Deformierung oder gar der Entstellung arbeitet.

In *SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES: PART I* (USA 1976) führt Robert Nelson ein Telefonat mit einem Filmschaffenden aus Los Angeles, in dem der Angerufene von seiner Liebe zu Hollywood schwärmt. Im Bild kann währenddessen eine Fahrt durchs benachbarte Death Valley mitverfolgt werden. Die Kamera nimmt dabei immer wieder historische Informationstafeln in den Blick, die von im Tal verhungerten Siedlern oder den Kämpfen verzweifelter Ureinwohner mit den „Weißen“ berichten. Die Montage lässt hier einen Riss spürbar werden, der aus einer für die (Post-)Moderne spezifischen Absage an die Idee der Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit – auch der künstlerischen Arbeit – entsprungen ist.

Der Riss, der in den hier behandelten Filmen einer künstlerischen Reflexion der gegenwärtigen Gesellschaft entspringt, wird genau dort spürbar, wo Bild und Ton aufeinandertreffen. Er lässt sich theoretisch mit Gilles Deleuzes Figur des audiovisuellen Bildes fassen, das vor allem im zweiten Kapitel anhand der Filme Straub/Huillets zur Anwendung kommt.⁹ Hier treten ein akustisches und ein visuelles Bild in einer Emanzipationsbewegung auseinander und werden inkommensurabel. Der Riss ist nicht nur Trennlinie, sondern auch Ort einer gemeinsamen Grenze, an der sich beide befinden und „die sie miteinander verbindet, indem sie sie trennt“¹⁰ oder anders gesagt: „Das audiovisuelle Bild ist eine Fusion des Risses“.¹¹ Diese „Fusion“ gelingt durch einen irrationalen Schnitt, der unendliche Neuverkettungen zwischen Bildern und Tönen möglich macht. Die Grenze wird dabei jedoch nicht verwischt. In der Bewusstmachung des Risses und im experimentellen Umgang mit den Möglichkeiten, die er eröffnet, zeigt sich das Potenzial der hier besprochenen Tonfilme.

⁸ Vgl. Schnebel, Dieter: Mauricio Kagel. Musik Theater Film. Köln: DuMont Schauberg, 1970. S. 308.

⁹ Vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. S. 328.

¹⁰ Vgl. Deleuze, Gilles: Foucault. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992. S. 165.

¹¹ Vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. S. 343.

I Bild und Ton im Untergrund – Robert Nelson: BLEU SHUT (1970); SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES: PART I (1976)

I.1. BLEU SHUT: “Playful Pretense” im New American Cinema

“Neither seeing nor hearing is serious believing.”¹²

BLEU SHUT aus dem Jahr 1970 ist eine simulierte Ratesendung, in der vorgeblich die Namen von luxuriösen Booten und Yachten erraten werden sollen. Die zwei Teilnehmer Bill und Bob bemühen sich redlich dem unlogischen Spiel durch Interpretationsversuche eine eigene Logik abzurufen, was aber bis auf einige zufällige Treffer ohne Erfolg bleibt (und bleiben muss). Zwischen die einzelnen Runden sind „Inserts“ geschnitten, kurze Sequenzen aus Found-Footage-Material. Sie haben keinen inhaltlichen Zusammenhang, weder untereinander noch mit dem Ratespiel. Gezeigt werden Ausschnitte aus der Aufnahme eines Rockkonzerts; der Filmemacher selbst, wie er nackt in einem Turm aus Glasprismen gefangen ist; verschiedene Loops, wie der, in dem ein Hund asynchron zum Bild bellt oder nicht bellt, oder der eines Hotdogs in Nahaufnahme, dessen repetitives Zirkulieren von aufsteigendem Rauch überdeckt wird. Die Endlosschleife endet abrupt durch das aggressive und plötzlich synchrone Durchschneiden des Hotdogs mit einer Gabel; Clips mit der Darbietung eines sehr schlechten hawaiianischen Musicals; eine Szene aus einem Pornofilm; und eine übermäßig ausgedehnte Einstellung rebellierender Halbstarker in einer matten Glaskugel, die der Kamera, dem Film und dem Zuschauer ihre Zungen herausstrecken. Raterunden und Inserts werden durch eine ständig in der oberen rechten Ecke des Bildkaders eingeblendete Uhr und ein akustisches Signal nach jeweils genau einer Minute zeitlich begrenzt.

Die Spielleiterin verkündet zu Beginn des Films, dass dieser exakt 30 Minuten dauern soll, wobei es aber nicht bleiben wird. Ebenso wenig glaubhaft erscheint die Ernsthaftigkeit des Ratespiels, das einer vollkommen willkürlichen Auswahl an Bootsnamen folgt. Der Film spielt mit den Erwartungen der Zuschauer, deren Verständnis von „richtig“ und „falsch“ auf die Probe gestellt wird. Patricia Mellencamp hat hierfür

¹² Mellencamp, Patricia: *Academia Unbound: The Adventures of the Red-Hot Texts of Land, Nelson and Snow*. In: *Cinematograph. A Journal of the San Francisco Cinematheque*. Vol. 1. 1985. S. 113-127.

den Begriff der „playful pretenses“¹³ geprägt, der spielerischen Vortäuschungen im Sinne von Simulationen.¹⁴ In BLEU SHUT wird eine Fernseh-Spielshow oder ein Test simuliert, bei der jedoch keiner der Mitspieler das Ziel verfolgt, einen Preis oder eine gute Note zu bekommen. Trotzdem geben alle Beteiligten vor, sich um die Lösung der Aufgaben zu bemühen. Ihr häufiges Scheitern sehen sie als ihren Fehler an, nicht als Hinweis auf die dem Spiel zugrunde liegende Willkür. P. Adams Sitney behauptet, dass sich der Zuschauer dadurch sofort angesprochen fühle, am Ratespiel teilzunehmen. Schon allein dadurch, dass die Zuschauer denselben Blick auf die Bootsphotografien hätten wie Bob und Bill. Außerdem würden die Zuschauer hoffen, trotz der erkennbaren Sinnlosigkeit des Spiels zufällig die richtige Antwort erraten zu können. Zur Identifikation mit den Ratenden trägt das Verhältnis von Bild und Ton in der Weise bei, dass beide Ebenen spürbar voneinander getrennt sind. Die Sprecher kommentieren das Bild aus dem Off und geben so dem Zuschauer die Möglichkeit das Gesehene zu reflektieren.

Nelsons Filme PLASTIC HAIRCUT (USA 1963) und THE OFFHANDED JAPE...AND HOW TO PULL IT OFF (USA 1967) verfahren auf ähnliche Weise. Hier reagieren die Sprechenden ebenfalls direkt auf das im Bild Gezeigte und haben hörbar ebenso viel Spaß daran wie in BLEU SHUT. Die Trennung von Bild und Ton vollzieht sich in PLASTIC HAIRCUT in drei Schritten und endet mit dem Verfahren des Kommentierens aus dem Off im dritten Teil. Der erste Teil ist eine Hommage an den Stummfilm und zusätzlich eine Art Zitatcollage aus den surrealistischen Filmen UN CHIEN ANDALOU (R: Luis Buñuel, F 1928) und ANÉMIC CINÉMA (R: Marcel Duchamp, F 1926) sowie der Freudschen Psychoanalyse. Zusammengestellt und gespielt von Studenten – Robert Nelson und seinen Freunden – im Flower Power-San Francisco der sechziger Jahre. Dieser Teil wird dominiert von einer Pyramide, Spiralen, schwingenden Metronomen mit aufgeklebten Augen, Phallussymbolen und ähnlichen Anleihen an die oben beschriebenen Filme und Theorien. Der zweite Teil verwirrt dadurch, dass plötzlich Schwarzbild auf der Leinwand erscheint. Dafür gibt es jetzt Ton: zuerst ein von Steve Reich komponiertes Musikstück, auf das ein

¹³ Ebd. S. 119.

¹⁴ Mellencamp erkennt in ihrer vergleichenden Studie der Filme von Robert Nelson, Owen Land und Michael Snow bei allen drei Filmemachern eine ähnliche Ausgangsposition, in der Baudrillards These von einer Welt der Simulation und Simulacren eine entscheidende Rolle spielt. Vgl. Dies.: Academia Unbound. S. 116 f. Für alle drei könne gelten, dass sie von einem System ausgehen, in dem wie Baudrillard es beschreibt, „the distinction between active and passive is abolished [...] where the real is confused with the model [...] since *you* are always already on the other side. No more subject, focal point, center or periphery [...] no more violence or surveillance, only ‚information‘, and [...] simulacra of spaces.“ Vgl. dazu: Baudrillard, Jean: Simulations. Transl. by Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman. New York: Semiotext(e), 1983. S. 53.

Stimmengewirr folgt, das für die nächsten Minuten wenig verständlich bleibt. Erst im dritten Teil des Films, in dem Bild und Ton doch noch zusammengeführt werden, zeigt sich, dass die Stimmen von den Filmemachern selbst stammen, die in pseudofachkundiger Manier und mit gespielter indischen Akzent kommentieren, was sie im Bild sehen: Den ersten Teil des Films als Wiederholung.

Die Umsetzung solcher „playful pretenses“ hat Mellencamp ebenfalls in den Filmen *Owen Lands* (auch bekannt als *George Landow*) beobachtet, einem weiteren Vertreter des New American Cinema. Die ironische und zugleich kritische Auseinandersetzung mit dem kommerziellen Fernsehprogramm sowie dem Mainstreamkino Hollywoods, das auch eine zentrale Rolle in Nelsons *SUITE CALIFORNIA*, *STOPS AND PASSES* spielt, war zu dieser Zeit unter den amerikanischen Filmemachern dieser Strömung verbreitet. Stephen Dvoskin sieht in Nelsons Fernsehparodie einen kulturpolitischen Ansatz, der sich vor allem auf das durch das Fernsehen mitbestimmte Konsumverhalten der Amerikaner bezieht: „In their strange way his films parody the commercial piped-in culture of America [...]“.¹⁵ Die Kritik bleibt aber nicht äußerlich, sondern bezieht die Zuschauer performativ mit ein. Patricia Mellencamp beschreibt diesen Prozess am Beispiel *Owen Lands*. In seinen Filmen spiele er, wie Nelson, mit den Methoden der Werbeindustrie sowie der Bildungsanstalten, die er in einer Mischung aus Ironie und Aufklärungswille aufgreift und reflektiert:

“We are exhorted to play yet another television game, a facsimile of education – a commercial. Land’s works, moving through layered models of (1) photography, (2) film, and (3) television – media corresponding to the shifts from subject’s fiction to dissolution; [...]”¹⁶

Die von Patricia Mellencamp genannten Medien durchdringen sich auch in *BLEU SHUT*, wenn sich sowohl Fotografien von Luxusbooten als auch Found-Footage-Material aus B-Movies mit der Form einer ins Ironische gewendeten Spielshow im Fernsehen verbinden. Land und Nelson teilen auch die Freude an Wortspielen, von der *BLEU SHUT* schon im Titel bestimmt ist.¹⁷ In seinem Film *NEW IMPROVED INSTITUTIONAL QUALITY: IN THE*

¹⁵ Dvoskin, Stephen: *Film is...: The International Free Cinema*. London: Owen, 1975. S. 219.

¹⁶ Mellencamp, Patricia: *Academia Unbound*. S. 119.

¹⁷ In einem frühen Stadium des Entstehungsprozesses des Films spricht Nelson noch davon, an einem Filmprojekt namens *BLEW SHUT* zu arbeiten. Siehe dazu: Letter from Robert Nelson. In: Cantrill’s *Filmnotes*. Nr. 1. 1972. (Ohne Seitenangabe). ‚Shut‘ bedeutet ‚geschlossen‘, erinnert in seinem Klang aber auch an ‚erschossen‘ [‚shot‘]. ‚Bleu‘ hat einen französischen Einschlag, und ‚Shut‘ könnte in diesem

ENVIRONMENT OF LIQUIDS AND NASALS A PARASITIC VOWEL SOMETIMES DEVELOPS (USA 1976) findet sich das schon im Titel durch die hin und wieder entschlüpfenden „parasitären Vokale“ angedeutete Spiel mit den linguistischen Referenzen. Als Beispiel für ein solch parasitäres Buchstabenleben nennt P. Adams Sitney bezeichnenderweise das (in amerikanischem Englisch auszusprechende) Wort „film“, das gesprochen eher wie „filum“ klinge.¹⁸

I.1.1. Die Differenzierung der *différance*

Sitney nennt auch Michael Snow als Filmemacher mit einem Bewusstsein für das Verhältnis von Film und Sprache. In seinem Film RAMEAU'S NEPHEW BY DIDEROT (THANKS TO DENNIS YOUNG) BY WILMA SCHOEN (USA 1974) geht er einerseits auf (vorsprachliche) Prozesse körperlicher Lautproduktion ein, wie Singen, Lachen, Pfeifen; die zudem durch zu nahes ins Mikrofon Sprechen, durch das Modulieren der Stimmhöhe während der Aufnahme, durch sich überlagernde Tonschichten oder das Ersetzen des Originaltons während des Schnittprozesses so sehr verfremdet werden, dass sie kaum noch natürlich klingen. Mit dem Verfahren des „rendering of sonic perspective“ thematisiere Snow die Problematik der Grenzziehung zwischen Musik, Klang und Geräusch. Andererseits kommt in diesem Film auch ein konzeptueller Ansatz im Umgang mit Sprache zum Ausdruck, der für Sitney von erkenntnistheoretischem Charakter ist: Im ersten Teil des Films lässt Snow einen Text über die „Macht der Sprache“ („the power of language“) vortragen, in dem es darum geht, wie sie das Konzept von Realität prägt. In der Art und Weise seines Vortrages wird bereits problematisiert, wie fragil die Evokation von Bedeutung in der geschriebenen Sprache tatsächlich ist: “The reader re-divides the letters of the text so that the new phonic combinations are barely intelligible.”¹⁹

Der erneuten Zerteilung der Wörter liegt eine Dekonstruktion des Verhältnisses von Signifikat und Signifikant zugrunde, die von den Denkern der Postmoderne – allen voran Jacques Derrida – provoziert wurde. Derrida folgt dabei der Zeichentheorie des

Zusammenhang als homophon zu ‚chat‘ gesehen werden. ‚Bleu‘/‘blew‘ kann also mindestens ‚geblasen‘ [‚blew‘] und blau bedeuten. Alice Moscoso meint sogar, ‚Bleu Shut‘ stünde für ‚Bullshit‘ und sei als Kommentar Nelsons zum gesamten Film zu verstehen. Moscoso, Alice: Robert Nelson (Ohne Datum). In: Cinefeuille. Quelle: URL: http://www.cinefeuille.org/robert_nelson.htm (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)

¹⁸ Vgl. Sitney, P. Adams: Visionary Film. S. 367.

¹⁹ Ebd. S. 384.

Strukturalisten Ferdinand de Saussure, indem er diese radikalisiert. Saussures Theorie definiert sich durch ein Spiel von Differenzen und Verweisen, bei dem sich jedes Zeichen in einem System nur durch seine Abgrenzung von den anderen bestimmt.²⁰ „Es gibt kein Signifikat,“ heißt es bei Derrida, „das dem Spiel aufeinander verweisender Signifikanten entkäme, welches die Sprache konstituiert, und sei es nur, um ihm letzten Endes wieder anheimzufallen.“²¹ Die „Befreiung“ der Zeichen (der Signifikanten) von ihrer Identität mit einem Signifikat drückt sich in seinem Begriff der *différance* aus.²² Er entsteht aus der Suche nach neuen Begrifflichkeiten, die nicht den Denkbahnen der Präsenz folgen.²³ Das freie Spiel der Zeichen lässt sich zwar formal mit dem Begriff der *différence* fassen, erinnert in Derridas Verständnis aber noch zu stark an die Denktradition der Hegelschen Metaphysik. Derrida ist zudem an der zweiten weniger bekannten Bedeutung des Verbs *différer* gelegen, der des Verzögerns und des Aufschiebens.²⁴ Die Differenz zwischen *différence* und *différance* ist im Französischen überdies unhörbar und nur im Schriftbild auszumachen. Diese Uneindeutigkeit ermöglicht es Derrida, Dichotomien zu destabilisieren und in der Schwebe zu halten. Die Endung –ance verweist zudem auf eine Bewegung zwischen Aktiv und Passiv, wie beispielsweise in « la mouvance » oder « la resonance ».

Die einzelnen Buchstaben dienen auch Robert Nelson als Spielfeld, auf dem sich Experimente mit Laut, Schrift und Bedeutung durchführen lassen. Die Bootsnamen sind in ihrer Bedeutung offen gehalten. Ihr Bezug zu den Fotografien ist relativ. Er wird erst durch die Spielanleitung der „Moderatorin“ hergestellt. Die Buchstaben der Bootsnamen erreichen dadurch eine Beweglichkeit, die jener ähnelt, die Derrida anhand seines Spiels der Zeichen beschreibt. Das in der Schwebe gehaltene Verhältnis von Signifikat und Signifikant wird bei Nelson noch um die ebenso gelockerte Phonetik erweitert. Die dadurch einsetzende Inkongruenz von Bild und Ton zieht sich durch den gesamten Film, wie später noch gezeigt werden soll.

²⁰ Vgl. Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hrsg. von Charles Bally u. Albert Sechehaye unter Mitw. von Albert Riedlinger übers. von Herman Lommel. Mit neuem Reg. u. e. Nachw. von Peter v. Polenz. 2. Aufl. Berlin: de Gruyter, 1967. [Frz. 1916]. S. 146.

²¹ Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. S. 17.

²² Präziser formuliert, löst sich die starre reziproke interne Struktur des Zeichens auf, bei der der Signifikant das Signifikat aufruft und umgekehrt.

²³ Vgl. Lavagno, Christian: Kleine Einleitung in die Philosophie von Jacques Derrida (Ohne Jahr). S. 9. Quelle: URL: <http://www.philosophie.uni-osnabrueck.de/Lavagno%20Einfuehrung%20Derrida.pdf>. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)

²⁴ Vgl. Derrida, Jacques: Grammatologie. S. 44.

In seinem Kapitel „Apocalypses and Picaresques“ stellt Sitney einen Bezug der Filme Nelsons zur ironischen Tradition des Surrealismus her.²⁵ Wie die Vertreter dieser Bewegung spielt Nelson auf experimentelle Weise mit Realität und Fiktion und mit ironischen Verkehrungen, was sich in BLEU SHUT am Spiel mit den Bootsnamen verfolgen lässt. Gleichzeitig steht er sich und seiner Position als Künstler, wie in PLASTIC HAIRCUT, selbstironisch gegenüber. Hans Freier beschreibt das ambivalente Verhältnis der Surrealisten zur Frage nach der eigenen Identität als die Grundlage für ihren ironischen Zugang zur Kunst und zum Leben: „Der Konkretion geistiger Identität, die sie wünschen, steht ein individualistischer Freiheitsbegriff gegenüber, der substanzielle Identifizierungen stets in der Schwebelage halten muß, um sich seiner Spielräume versichern zu können. Die Suche nach Identität und der Abscheu vor dem Identitätszwang sind so sehr ineinander verbunden, daß nur die Ironie zwischen beiden eine vorübergehende Balance zu halten vermag.“²⁶

La trahison des images

BLEU SHUT ist, bezogen auf sein Verhältnis von Bild und Sprache, nicht denkbar ohne die Werke René Magrittes – auch wenn ein direkter Bezug nicht nachgewiesen werden kann. In Verwirr-Bildern wie *La trahison des images* aus dem Jahr 1929 kommt die „Selbstreflexion“ der modernen Bilder (Gottfried Boehm) zum Ausdruck. Boehm sieht darin die Weiterführung der modernen Sinndebatte in der Kunstproduktion und -rezeption im Umfeld der französischen Surrealisten: „[...] die ästhetische Welt des Gemalten ist nicht identisch mit unseren Sinnzuweisungen und ihrer Identifikation des Bildgegenstandes.“²⁷ Von genau dieser Differenz wird auch BLEU SHUT bestimmt. Es ist als würden die Bootsnamen ständig sagen: « Ceci n'est pas un bateau. » Wie im Vorbild Magrittes verhandeln die Bootsfotografien in Nelsons Film die Frage nach der Repräsentationsfunktion der Kunst auf ironische Weise. Der über die Bilder geblendete Text ist bereits doppelt verfremdet: Die vorgeblichen Bootsnamen sind visuell in einzelne Lettern

²⁵ Vgl. Sitney, P. Adams: Visionary Film. S. 51.

²⁶ Freier, Hans: Odyssee eines Pariser Bauern: Aragons »mythologie moderne« und der Deutsche Idealismus. In: Bohrer, Karl Heinz [Hg.]: Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. S. 157.

²⁷ Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut [Hg.]: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. München: Fink, 1995. S. 11.

zerlegt und zusätzlich durch die Verwendung umgangssprachlicher Formulierungen unkenntlich gemacht worden. Sie müssen nun, wie bei Michael Snow, im Prozess des (Vor-)Lesens wieder zusammengesetzt werden.²⁸ Daraus resultiert eine erste Verzögerung im Verständnis der Wortbedeutungen, die sich in den Bootsnamen zu verstecken scheinen. Die zweite entsteht daraus, dass sich die Hoffnung ihren Sinnzusammenhang wiederherstellen zu können, als trügerisch erweist. Auch ausgesprochen helfen die Worte nicht weiter bei der Identifikation der Boote. Die als Bootsnamen deklarierten Wortspiele stellen eine Form der Verfremdung dar, die dazu führt, dass sich die Fotografien von ihrer „mimetischen“ Bindung an die Wirklichkeit lösen.²⁹

Die Bedeutung der Schrift

Das Verhältnis von Bild und Ton wird bei Robert Nelson immer wieder von einem „Dritten“ organisiert – der Schrift. In BLEU SHUT wird sie zum konstituierenden Element, indem sie eine Dynamisierung der an sich statischen Fotografien von Yachten und anderen Booten ermöglicht. Dabei werden die möglichen Namen in weißen Blockbuchstaben über den Bildern eingeblendet. Die Bewegung tritt jedoch nicht auf der visuellen Ebene ein – denn die Schrift als rein visuelles Element des Films bleibt selbst unbewegt –, sondern zwischen Bild und Ton.

In dem Moment, in dem die eingeblendeten Bootsnamen von den Mitspielern des simulierten Ratespiels gelesen und ausgesprochen werden, lösen sie sich vom unbewegten Bild und dynamisieren es. Diese Ablösung unterscheidet sich von gewöhnlichen Situationen, in denen Schrift im Film auftaucht, durch zwei Besonderheiten: erstens wird der gezeigte Text direkt vorgelesen von Sprechern aus dem Off, es handelt sich also nicht um Untertitel oder Kommentare; zweitens erschließt sich die Bedeutung der eingeblendeten Namen, wie bereits beschrieben wurde, in den meisten Fällen nicht sofort: Erst, indem die beiden Ratenden das Gelesene aussprechen, wird dessen möglicher Sinn erkennbar. So entpuppt sich „BOTTOMS SUP“ als der Imperativ „Bottoms up!“ oder „AFT-R-YEW“ als die höfliche Formel „After you!“. Wie im Vergleich mit den Bildern Magrittes angedeutet, sind die scheinbaren Bootsnamen demnach zum großen Teil

²⁸ Siehe dazu auch den folgenden Abschnitt zur Bedeutung der Schrift in BLEU SHUT.

²⁹ Vgl. dazu Gottfried Boehms Einleitung. In: Ders./Pfothner, Helmut [Hg.]: Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung. S. 1.

umgangssprachliche Aussagen, die vollkommen losgelöst von den sie grundierenden Bootsphotografien existieren. Die Bild-Schrift-Relation wird mit spielerischen Mitteln bewusst gekappt und es liegt bei den Mitspielern Bob und Bill sowie beim Zuschauer, die Möglichkeiten neuer Beziehungen auszuloten. Den beiden Ratenden gelingt dies scheinbar ohne große Mühe, wenn sie versuchen die Namen den Fotografien zuzuordnen. Dabei ist vor allem das schon genannte Beispiel von "Moov over" zu nennen, das Bill zu wilden Spekulationen über den Zusammenhang dieser Aussage zur Größe des dargestellten Bootes verleitet. Einem wenig spektakulären Boot mit einem etwas überstehenden Dach über der Passagierkabine attestieren sie eine gewisse Eleganz, nur um diese Einschätzung sofort zu widerrufen und die Ausstrahlung des Bootes stattdessen als "classic" zu umschreiben. Von den zur Auswahl stehenden Möglichkeiten "Crew sup", "Wa Wa II", "Bottoms sup", "Domar", "Atomic Weekender" und "Pen-shuns-pent" scheidet in ihren Augen bereits die ersten drei aufgrund dieses Merkmals aus. Als das Ergebnis verkündet wird, liegen beide falsch. Es ist "Bottoms sup".

Die Resultate werden oft bereits über das Bild des Inserts geblendet, sodass sie sofort in einen neuen Assoziationskontext versetzt sind. "Bottoms sup" betitelt nun einen auf einem Sofa liegenden Hund, der möglicherweise zum Aufstehen gedrängt werden soll. Diese zufällige Begegnung von einer Bezeichnung und einem zu Bezeichnenden steht konträr zu jeder Idee von Identität und Kohärenz. Die Zeichen haben sich in ein Stadium völliger Deutungsfreiheit erhoben und spielen mit dem Bedürfnis des Betrachters einen Bezug zwischen Schrift und Bild herzustellen. Dass Bob und Bill ihre Freude daran haben, zeigt sich an dem oftmals ausgelassenen Gelächter, mit dem sie ihr Scheitern kommentieren. Patricia Mellencamp sieht darin die eigentliche Bedeutung des Films, die sie im Bootsnamen "Guys II" erkennt, der an anderer Stelle auftaucht. Er sei Ausdruck der "celebration of joyous friendship and crazy collaboration", die den Film bestimme.³⁰ Drittens trägt auch die Lesebewegung dazu bei, dass die Schrift aus der Ruhe gebracht wird. Denn sie findet nicht der Leserichtung von oben nach unten gemäß statt, sondern ist völlig aufgehoben. Die „Mitspieler“ picken willkürlich diejenigen Bootsnamen heraus, die ihnen zuerst ins Auge zu fallen scheinen, wiederholen einige von ihnen mehrmals oder beraten im Dialog über einen spezifischen Namen, wobei sie ihn – auf der Suche nach einer passenden Interpretation – auf verschiedene Art und Weise betonen.

³⁰ Vgl. Mellencamp, Patricia: *Academia Unbound*. S. 122.

Dieses Verfahren erinnert in seinem klanglichen Prozess an ein elektronisches Musikstück, bei dessen Entstehung einzelne Klänge in einer willkürlichen Anordnung aneinandergesetzt und dabei einzelne wiederholt und verfremdet werden. Solche Verfahren verwendete beispielsweise Steve Reich, einer der Begründer des musikalischen Minimalismus, mit dem Nelson in mehreren seiner Filme zusammenarbeitete.

I.1.2. BLEU SHUT als Deleuzianisches Zeitbild



Abb. 2



Abb. 3

„Die Situationen finden hier keine Fortsetzung mehr in Aktion oder Reaktion, wie es den Erfordernissen des Bewegungsbildes entspräche. Wir haben es mit reinen optischen und akustischen Situationen zu tun, in denen die Personen nicht mehr zu reagieren wissen, mit affektlosen Räumen, in denen sie nichts mehr verspüren und nicht mehr handeln – und diese Situationen treiben sie schließlich zur Flucht, zum Bummeln, zum Kommen und Gehen, zur Gleichgültigkeit gegenüber dem, was sie tun sollen.“³¹

Jedes Bild steht für sich. Deleuze legt dem Betrachter nahe, zu fragen: „Was ist auf dem Bild zu sehen?“ und nicht mehr: „Was ist auf dem nächsten Bild zu sehen?“ BLEU SHUT bewegt sich zwischen den rein optischen und akustischen Situationen, die er als Merkmale des Zeit-Bildes nennt. Dass in diesen Situationen der Sehende den Akteur ersetzt habe, spiegelt sich in der Abfolge der einminütigen Szenen aus den 11 Runden des

³¹ Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. S. 348.

Ratespiels und einem Potpourri aus disparaten Inserts, mit deren Zusammenfügung der Zuschauer „beauftragt“ wird. Der einzige Zusammenhang zwischen ihnen ist, dass die Intention des Rätsels über den passenden Bootsnamen aus der simulierten Ratesendung in die anderen Teile des Films hinübergetragen wird, in denen die Einschübe aus Found-Footage-Material gezeigt werden.³² Wie Deleuze es für das Zeit-Bild beschreibt, löst ein Bild keine Reaktion im nächsten aus, vielmehr verpufft die Wirkung des einzelnen Bildes wie der Dampf aus dem Hotdogloop, einem der Inserts in der zusammenhanglosen Aneinanderreihung der Filmsequenzen. Die Folgenlosigkeit wird auch nicht auf der akustischen Ebene aufgelöst, sondern entsteht gerade im Wechselspiel von Bild und Ton. Der Signalton, der bei jeder vollen Umrundung des Uhrzeigers ertönt, trennt die einzelnen Teile mehr voneinander ab, als dass er sie verbände – auch wenn er im Zusammenspiel mit der Uhr die einzige Strukturierung des Films, die Zeitstruktur, vorgibt. Zu Beginn des Films, als die Moderatorin die Spielregeln erklärt, spricht sie aus dem Off. Im Bild ist währenddessen bezeichnenderweise nichts weiter zu sehen, als die angedeutete Uhr oben rechts, die anzeigt, dass die Zeit immer schon läuft (Abb. 2). Die Zeitstruktur rhythmisiert den Film und gibt ihm die Möglichkeit, die disparaten Einzelteile formal zusammenzuhalten. Sie bleibt jedoch vollkommen äußerlich.

Die strenge Struktur ist ein Anzeichen für die selbstironische Haltung Nelsons zu seinem Film und zu sich in der Rolle des Filmemachers. Denn selbst die scheinbar unbeirrbar orientierung des Films an seiner selbstgegebenen Zeitstruktur, die bereits im Untertitel mit “30 minutes” angegeben und sogleich von der Stimme der Moderatorin mit den Worten “This film is exactly 30 minutes long” unterstrichen wurde, wird vom Regisseur nicht eingehalten. Als die 30 Minuten um sind, läuft der Film noch für einige Minuten weiter, ohne die gestrenge Aufsicht der Uhr oder der Moderatorin. Die Uhr bleibt zwar weiterhin eingeblendet, jedoch wird sie in ihrer Funktion ad absurdum geführt, da eine Hand „eingreift“ und mehrmals ihre Zeiger verstellt (Abb. 3). Nelson hatte kurz vor der 30-Minuten-Grenze begonnen eine Rede über das Wesen des Kinos zu halten, die dann aber nicht mehr gezeigt wird.

³² Sitney, P. Adams: Visionary Film. S. 307.

Aktuell und virtuell



Abb. 4



Abb. 5

In der abwechselnden Folge von Raterunden und Inserts erkennt Sitney noch einen weiteren Bezug zum Fernsehen: Die Einschübe wirkten wie ein Äquivalent zu den Werbeunterbrechungen – nur mit dem Unterschied, dass die kurzen „Clips“ in BLEU SHUT als gleichwertig mit den Raterunden angesehen werden können. Da das Ratespiel selbst keinen Anspruch auf Sinnhaftigkeit erhebe, sondern jede Frage mit dem Signalton und einer wie zufällig ausgewählten Antwort vergessen ist, blieben sie ebenso sehr in ihrer Funktion als reine kurzweilige Unterhaltungssequenzen gefangen, wie die Ausschnitte aus gefundenem Filmmaterial. Sitney sieht in ihnen das “reverse face” des Spiels um die Bootsnamen. Werbeclips dagegen, hätten immer eine “distinctly negative relation to the game”.³³

In den Found-Footage-Clips verhandele Nelson zudem verschiedene Fragen der Filmwahrnehmung: “In the minute-long intervals between the pictures of the boats, or in parts of those minutes, various collected and photographed images appear which invoke different problems in the perception of film.”³⁴ Einmal ist es das Problem der (optischen) Sinnestäuschung: In jenem Ausschnitt, in dem Nelson selbst nackt durch eine Art Spiegelkubus kriecht, artikuliere sich eine andere Art des Verhältnisses von *aktuell* und *virtuell*: das des wirklichen Körpers und seiner Spiegelungen (Abb. 5). Als weiteres Beispiel nennt er die Ununterscheidbarkeit von Anfang und Ende einer Bewegung: In dem Clip, in dem ein Hotdog zu sehen ist, der noch vor Hitze dampft, könne der

³³ Vgl. Sitney, P. Adams: Visionary Film. ebd.

³⁴ Ebd.

Zuschauer nicht sofort dessen Loopstruktur erkennen. Es bleibt seiner Wahrnehmung überlassen, wann er bemerkt, dass er es mit einer Wiederholung zu tun hat, die erst nach einer Minute ganz plötzlich vom Schnitt einer Gabel – der mit seinem stakkatohaften metallenen Geräusch vor allem akustisch wirkt – unterbrochen wird. In dem Loop mit einem asynchron zum Bild teilweise bellenden und teilweise „stummgeschalteten“ Hund erkennt Sitney die Problematik von Ton und Stille im Film, in der vielleicht sogar das grundlegende Verhältnis von Stummfilm und Tonfilm angesprochen wird (Abb. 4). Zuletzt beschreibt er ein Problem, dass sich auf die materielle Seite des Films bezieht, den Filmstreifen: Die sichtbaren Spuren des Randstreifens und die Flecken, die in einem Insert immer wieder über den Bildschirm flackern, führt er darauf zurück, dass es sich bei diesem Clip um eine Sequenz aus einem Pornofilm handelt. Mit den flirrenden Symptomen des Produktionsprozesses kommt immer wieder das Materielle in den Film, das seine Grundlage bildet.

Umwertung der Werte



Abb. 6

In BLEU SHUT ist die Linearität der Bewegung unterbrochen, die mit dem Abspulen der Filmrolle einhergeht. Mit dem Wechsel von Raterunden und Inserts, Ton und Stille oder von Aktion und Wiederholung thematisiert Nelson verschiedene Bereiche der Filmwahrnehmung, um sie gleichzeitig in neue spielerische Zusammenhänge zu setzen. Durch seine Tendenz zum Irrationalen bleibt der Film unverständlich in seinem Sinn und unberechenbar in seinem Verlauf. Der Zuschauer wird auf sich selbst zurückgeworfen

und muss sich mit der Frage auseinandersetzen, was er mit den einzelnen Teilen anfängt, die er gesehen hat. Versucht er ihnen einen Sinn zu geben, indem er sie verknüpft oder lässt er sie in ihrer Varianz auf sich wirken und assoziiert etwas mit bestimmten Bildern, das er auf seine subjektive Erfahrung zurückführen kann? Er kann sich auch einfach von der Lust am Spiel leiten lassen und von den sinnlichen Eindrücken – vor allem in den Inserts oder zu Beginn des Films, als ein Radfahrer in einer langen Einstellung zu langsamer und leicht verzerrter Musik wie durch eine etwas undeutliche Glaskugel auf die Kamera zufährt und dabei wie in Zeitlupe sich nach rechts zu neigen beginnt (Abb. 6). Hierin wird wieder ein Bezug Nelsons auf das surrealistische Kino der klassischen europäischen Moderne mit ihren Hauptvertretern Duchamp und Buñuel/Dalí erkennbar. Auch die Sprache in Form des Dialoges trägt in BLEU SHUT nichts Wesentliches zum Verständnis des Films bei. Eher noch verwirrt sie, weil es dem Zuschauer unverständlich bleiben muss, warum die Ratenden nicht vor der Willkür des Spiels kapitulieren oder sich zumindest, wie Owen Land in NEW IMPROVED INSTITUTIONAL QUALITY, in eine andere Welt flüchten.³⁵ BLEU SHUT bleibt Ausdruck eines Spiels mit der Form des Films und seiner Wahrnehmung, das nur mehrdeutige Antworten kennt.

³⁵ Er kriecht in einen immer größer werdenden Damenschuh hinein, den er eigentlich – wie alle anderen Gegenstände zuvor – laut der Anweisung einer weiblichen Stimme aus dem Off mit einer bestimmten Nummer hätte versehen müssen.

I.2. SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES: PART I



Abb. 7

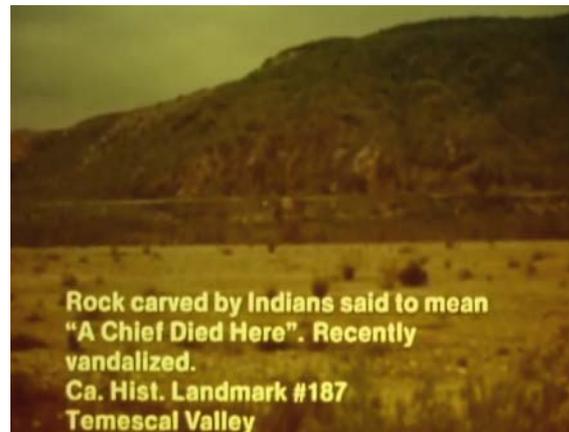


Abb. 8

“Hollywood Hollywood”, steht am unteren Bildrand einer Einstellung im Second Movement des Films SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES: PART I (Abb. 7), das den Untertitel trägt: “Dying Effort. Death Valley National Monument to The World’s Saturday Night. 11 minutes”³⁶. Es könnte *das* Motto sein für alle Filme, die dort produziert werden und gleichzeitig für das Lebensgefühl, das sie verkörpern: Glamour, Hitze, Babylon.³⁷ Die Dopplung des Namens ist ein verschriftlichter Ausschnitt aus einem Telefonat mit einem anderen Filmemacher, Bob Greenberg, der in der Filmstadt lebt und arbeitet. Nelson ruft ihn aus dem Auto an, während er auf einsamen Highways durch das Death Valley Richtung Los Angeles fährt. Der Angerufene philosophiert während des Gesprächs über die Bedeutung des Wortes selbst: “[...] there’s a mystique about the word Hollywood. It represents so many things.”

Greenberg bezieht dieses mystische Wort vor allem auf sich und seine persönliche Situation: Seine Freunde wohnten hier “just across the street” und man könne wunderbare Filme an diesem Ort drehen: “I’m so happy here. I love it!” Oder: “It’s the phantasy become real, and I’m in the middle of it.” Der für das Kino wohl bedeutendste Eigenname wird den Film von diesem Moment an bis zum Ende von SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES: PART I bestimmen.

³⁶ Der erste Teil des Films vollzieht eine Bewegung von Mexiko über die amerikanische Grenze nach Kalifornien; der zweite führt durch das Death Valley bis Los Angeles; und der dritte bewegt sich auf dem Hollywood Boulevard und endet in den Hollywood Hills.

³⁷ Zum Stichwort „Babylon“, den rauschhaften Parties und dem aufregenden Leben der Stars, die das Image von Hollywood bis heute prägen, siehe: Anger, Kenneth: Hollywood Babylon. Aus dem Amerikanischen von Sebastian Wolf und Benjamin Schwarz. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch, 1999.



Abb. 9



Abb. 10

Zwischendurch wird Greenberg auch zweimal eingeblendet, wie er in einem Studio in Los Angeles steht und in ein Kopfmikrofon spricht. Im Hintergrund läuft (um 45° nach links gekippt) der von Max Fleischer produzierte Cartoon-Klassiker MINNIE THE MOOCHER (R: Dave Fleischer, USA 1932), in dem die bekannte Comicfigur Betty Boop von zuhause ausreißt (Abb. 9). Seinen Namen erhielt der Cartoon allerdings von dem Cab Calloway-Song aus dem Jahr 1931, der ihn begleitet (Abb. 10). Der Song war in diesen Jahren ein absoluter Hit und so kann angenommen werden, dass auch die zeitgenössischen amerikanischen Zuschauer von Nelsons SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES: PART I ihn zu den tonlosen und durch die vertikale Laufrichtung verfremdeten Cartoon-Fragmenten assoziieren.

Obwohl die Comic-Sequenzen senkrecht von unten nach oben und damit leicht verfremdet durchs Bild laufen, scheint es, als finde hier eine der wenigen Übereinstimmungen von Bild und Ton statt – denn genauso wie der Angerufene die Filmgeschichte des Hollywoodkinos und der Cartoons preist, erweist er dieser im Bild seine Reverenz. Doch die hollywoodselige Kongruenz wird als eine konstruierte entlarvt. Als Nelson fragt, warum der Cartoon im Hintergrund laufe, bekommt er zur Antwort: “Because you told me to put it on, that’s why!”

In P. Adams Sitneys Geschichte des Visionary Film findet sich der Hinweis auf einen ähnlichen Umgang mit Comic-Filmzitat. Er schildert das Beispiel eines weiteren Independent-Filmmachers aus San Francisco, Bruce Conner, den er wie Nelson in seinem Kapitel ‘Apocalypses and Picaresques’ erwähnt. Beide kämen aus derselben komplexen ironischen Tradition, die von den regionalen Filmmachern James Broughton

und Christopher MacLain ausgehe.³⁸ In seinem Film COSMIC RAY (USA 1961) verwendet Conner vier Fragmente eines alten Mickey Mouse-Cartoons, die die Klimax des Films und gleichzeitig sein ironisches Zentrum bildeten:

“The first image of Mickey gets a laugh from its sheer incongruity in a film elaborating a metaphor of sex and war. Next we see a huge cannon pointed at Mickey’s head. When it fires, Connor cuts rapidly to anti-aircraft weapons and cannon firing from old documentaries. The phallic nature of the guns is revealed by their context in the montage [...]”³⁹

Die Ironie wird in COSMIC RAY unter anderem mittels Found-Footage-Material erzeugt. Sitney zufolge gelingt es Conner dadurch, die Zweideutigkeiten des ersten, ursprünglichen Films in ausgewählten Momenten der Distanzierung im zweiten Film zu intensivieren. Auf diese Weise könnten ideologische Ansätze dekonstruiert werden. Während Conner möglicherweise den Cartoon nur als ironischen Kontrast zu Themen wie Sex und Gewalt/Krieg [sex and war] einsetzen wollte, dienen die Comic-Filmzitate bei Nelson zur Distanzierung von der gesamten Hollywoodindustrie.

Aus der Perspektive des unabhängigen Filmemachers Nelson, der aus dem in jeder Hinsicht oppositionellen San Francisco kommt, kann die Einblendung der Cartoons als Hintergrund für die Lobeshymnen Greenbergs auf das kalifornische Filmmekka ebenfalls nur ironisch gewertet werden. Nelsons Wertschätzung für diese Art von uneingeschränkter Bejahung der kommerziellen Filmindustrie und der von ihr vermarkteten Filmgeschichte drückt sich auch am Beispiel des mit der Zeit immer lauter werdenden Autoradios aus, das den ohnehin nur schwer verständlichen Greenberg zunehmend übertönt.

³⁸ Vgl. Sitney, P. Adams: Visionary Film. S. 297. Das apokalyptische Element, das in diesen Filmen aber ebenso zu finden sei, ist bei Nelson nicht vordergründig – obwohl Wendy Dozoretz in SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES eine Studie vom Aufstieg und Fall Hollywoods zu erkennen glaubt. Vgl. dazu auch: Dozoretz, Wendy: Robert Nelson’s Suite California Stops and Passes. In: Millennium Film Journal. Nr. 4/5 (Summer-Fall 1979). S. 160-163. Hier S. 160. Sitney geht jedoch nicht darauf ein, dass Nelson ebenfalls Cartoon-Zitate verwendet. Es ist aber nicht sicher, ob er SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES überhaupt gesehen hat, da der Film in keiner der bisherigen drei Auflagen seines Buches Erwähnung findet.

³⁹ Ebd. S. 299.

I.2.1. Zeitschichten im Wüstensand

Der Tonebene steht in *SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES: PART I* die mindestens ebenso kritisch-distanzierte Bildebene gegenüber. Durch ihr asynchrones Verhältnis zueinander entstehen Zeitsprünge, die sich dem Gesetz der Einheit von Raum und Zeit verweigern und es immer weiter auflösen.

Im Second Movement, während des Telefonats ‚mit‘ Hollywood, streift Nelson auf seiner Fahrt durchs Death Valley historische Orte, die alles andere als euphorisch stimmen. Tafeln, deren Text noch einmal darüber geblendet und somit verdoppelt wird, künden beispielsweise von den Siedlern, die auf der Suche nach einer Abkürzung in das Tal gekommen waren und schließlich darin verhungerten. Auf dieses Schicksal verweist eine Tafel mit der Aufschrift: “Dec. 1849 over 100 people looking for a shortcut entered Death Valley. Some passed this way trying to get out. Ca. Hist. Landmark # 442”.

Andere Landmarks gehen auf die Geschichte der einst im Tal ansässigen Indianer ein, wie # 187 für ein gefallenes Oberhaupt des Stammes der Luiseño im Temescal Valley, die erst kurz vor dem Zeitpunkt der Filmaufnahmen Opfer von Vandalismus geworden war (Abb. 8). Historical Landmark # 737 erinnert an den letzten indianischen Krieg in Südkalifornien im Januar 1867 am Dry Rabbit Lake, der zur Folge hatte, dass die Indianer Teile ihres Stammesgebietes an die Siedler abtreten mussten. Damit verloren sie auch einen großen Bereich ihres Jagdreviers. Gilles Deleuze beschreibt anhand einiger Filme von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet ein Phänomen, das auch auf die Reise Nelsons entlang historischer Wegmarken durch die Wüste zutrifft: die Möglichkeit, dass sich im visuellen Bild „die tellurische Landschaft, eine ästhetische Kraft“ entfalten könne, „die die Schichten der Geschichte und der politischen Kämpfe aufdeckt, auf denen sie sich erhebt.“⁴⁰ Diese Fähigkeit des Bildes kann jedoch nur dann zum Tragen kommen, wenn es in einer Disjunktion zum akustischen Bild – und damit zur Tonebene – steht.

Im Second Movement von *SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES: PART I* verschränken sich im Kontakt von Bild und Ton die Zeiten ineinander, wenn während der Einblendung der Tafel über den letzten südkalifornischen Kampf der Indianer auf der Tonebene gerade das Telefonat mit Bob Greenberg beginnt. Seine Aussagen zu Hollywood stehen aber sofort in unaufhebbarem Kontrast zur Erinnerung an die grausamen Ereignisse im Death Valley.

⁴⁰ Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. S. 327.

„Man muss immer bedenken, daß die Rede das Ereignis erschafft und es emporhebt und daß das schweigende Ereignis unter der Erde verborgen ist. Das Ereignis ist immer der Widerstand, der sich abspielt zwischen dem, was der Sprechakt entreißt und dem, was die Erde begräbt. Dies ist ein Kreislauf zwischen Himmel und Erde, äußerem Licht und unterirdischem Feuer, aber auch zwischen Akustischem und Visuellem: Ein Kreislauf, der niemals mehr ein Ganzes bildet, sondern jedesmal die Disjunktion der beiden Bilder – gleichzeitig mit dem neuen Typus ihres Bezugs – hervorbringt: also ein sehr präzises Inkommensurabilitätsverhältnis, nicht etwa das Fehlen eines Verhältnisses.“⁴¹

Das Disjunktionsverhältnis zwischen Bild und Ton stellt ein weiteres Merkmal des Deleuzschen Zeit-Bildes dar. Es kann mit der Metapher der Wüste, in der die Naturkräfte ungehindert aufeinandertreffen, versinnbildlicht werden. Auf der Reise durch das Death Valley gewinnt Nelsons Hollywoodkritik eine besondere Tiefe, indem der Wüstenlandschaft ihre politische Vergangenheit entrissen wird. Dies geschieht auch durch das „Heraufbeschwören“ ihrer ästhetischen Kraft, die aus den extremen Verhältnissen resultiert. Zu Beginn des Second Movements filmt die Kamera zunächst im Dunkeln und nur das Licht einer Taschenlampe leuchtet suchend und flackernd den Weg. Nelsons Handkamera „tastet“ dabei auch die Tafeln ab, sodass sie Wort für Wort lesbar werden. Mit Tagesanbruch wird zusätzlich zu den Inschriften der Tafeln die Wüstenlandschaft des Tals aus der Perspektive einer Autofahrt sichtbar. Die Landschaft wird von ausladenden Kameranäherungen mal nach links, dann wieder zurück nach rechts, eingefangen und dynamisiert. Dabei werden die Bilder von einer fast meditativen Geräuschebene begleitet. Motorengeräusche sowie abstrakte Klänge, wie ein leises Hämmern auf Steine, verhalten sich rhythmisch zu den Landschaftsaufnahmen. Später ist verzerrte Musik aus dem Autoradio zu hören, während die Berge am Horizont oder der zerklüftete Sandboden teilweise vom Zoom der Kamera so nah herangeholt werden, dass nur noch Muster zu erkennen sind. Diese abstrahierte Wüstendarstellung gleicht einer Leerstelle, die Raum lässt, um die geschichtlichen Ereignisse, von denen auf den Tafeln die Rede ist, zu imaginieren.

⁴¹ Ebd.

I.2.2. Underground dog on Hollywood Boulevard



Abb. 11



Abb. 12

Robert Nelsons Selbstverständnis als Vertreter des Underground Films tritt in SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES deutlich zutage. Anders als in BLEU SHUT, in dem er das Medium Film als Spielwiese für formale Experimente nutzt, die Fragen der Filmwahrnehmung thematisieren, ist dieser spätere Film offensichtlich von einem filmpolitischen Anliegen geprägt. Im Zentrum steht die Frage, wie er sich selbst gegenüber der Filmindustrie Hollywoods positioniert.

Die Opposition stellt für ihn vielleicht den geeignetsten Ort dar, um diese Frage zu beantworten. Denn der Underground Film repräsentiert nur eine von verschiedenen Zuordnungen innerhalb der Independent-Filmszene. Sheldon Renan vergleicht den Underground Film mit dem Avantgarde- und Experimentalfilm. Deren Entstehung und Entwicklung verfolgt er wiederum in Bezug auf die geschichtlichen Epochen des New American Cinema, der Third Film Avant-Garde oder dem Expanded Cinema.⁴² Sitney dagegen hatte in seinem Vorwort darauf hingewiesen, dass die Filmemacher seine eigenen Kategorisierungsversuche zum großen Teil ablehnten. Eine Ausnahme bildete dabei die Strömung des Funk, der sich vor allem Künstler und Filmemacher, darunter Nelson, in San Francisco anschlossen. Funk definierte sich weniger als Bewegung, denn als Sensibilität gegenüber dem Umgang mit Material im künstlerischen Schaffensprozess und ging auf den Künstler und Filmemacher Bruce Conner zurück, der Nelson schon mit seinem ironischen Zugang zu Kunst und Gesellschaft beeinflusst hatte. Mit den Arbeiten

⁴² Renan, Sheldon: The Underground Film. An Introduction to its development. London: Studio Vista, 1967. Die erwähnten Kategorien werden in leider nur sehr kurzen Unterkapiteln abgehandelt: S. 100 f.

aus dieser Richtung verbanden die zeitgenössischen Kritiker, wie J. Hoberman oder Thomas Kent Alexander, unter anderem die Eigenschaften des Informellen, Improvisierten, Zufälligen und Ironischen. Sie hatten nicht den Anspruch, als künstlerisch hochwertig („arty“) zu gelten.⁴³ Mit diesem Verständnis grenzten sich die Filmemacher um Nelson auch vom Avantgarde-Begriff ab.

Thomas Kent Alexander bewundert die Filme, die daraus entstanden und die er mit dem Begriff des „San Francisco’s Hipster Cinema“ zu fassen versucht: “[...] the cinema is vital, alive and moving. [...] The artists are also firmly attached to the more vital movements in their society. [...] For the San Francisco film-maker, romanticism and individualism are still alive. [...] The San Francisco cinema is a hipster cinema. Being aware and keeping cool are the essential qualities of being hip.”⁴⁴

In Nelson sieht Alexander den Hipster-Filmemacher par excellence: “Nelson’s art is one of montage. Scenes from television, comic strips, and scenes from movies, are juxtaposed to make the ironic statement of Nelson’s hipster ideas. [...] Hipster ideas and attitudes totally permeate Nelson’s work.”⁴⁵ Jener kommt in Alexanders Artikel auch persönlich zu Wort und äußert sich zu seiner Haltung: “You’re not aloof or remote superior. You just feel submerged. In a way, you’re safe because you’re invulnerable because you know what the things you’re involved with represent and you know the absurdity and meaninglessness of them. Then, if they fail you, you don’t care because the bite is not there. You’re completely free, and you’re more than free. [...]”⁴⁶

Die Befreiung von Zwängen sowie die totale Distanz gegenüber den Ereignissen um ihn herum prägen Nelsons Filme und können gleichzeitig auch als Programmatik für sein Selbstverständnis als Underground-Filmemacher gesehen werden. Das Hipster Cinema und der Begriff des Funks verloren gegen Ende der sechziger Jahre an Bedeutung. Was blieb, war im Falle Nelsons der ironische Zugang zur Kunst sowie das Bewusstsein für eine Abgrenzung von den Produktionsbedingungen des Hollywoodkinos.

⁴³ J. Hoberman beschreibt den Bezug Nelsons zum Funk in dem Kapitel „Movies Can Be Funk“ seiner Monographie zu den vier gemeinsamen Filme Robert Nelsons und William T. Wileys. Vgl. Ders.: *To Tightrope Walkers Everywhere: The Collaborative Films of Robert Nelson and William T. Wiley*. Minneapolis, MN: Walker Art Center, 1979. S. 9-11.

⁴⁴ Alexander, Thomas Kent: *San Francisco’s Hipster Cinema*. In: *Film Culture*. No. 44 (Spring 1967). S. 70-73. Hier S. 70.

⁴⁵ Ebd. S. 72.

⁴⁶ Ebd. S. 70.

In seiner Kritik von *SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES* erkennt P. Gregory die formalen Kriterien des Underground Films, die Nelson als humorvoller Repräsentant und Mitbegründer dieser Richtung gegenüber dem Mainstreamkino erfülle:

“Subtitled “a travelog,” “Suite California” rambles, bumbles affectionately, stumbles and speeds across the West Coast, employing all the qualities of the ‘60s underground, and, as one of its creators, Nelson is entitled to that style. A hand-held camera which stares at tourists in Hollywood, overexposed film ends, a mock border escape in subtitled Spanish, old footage of orange pickers from Edison, and the landmarks of Death Valley punctuate the first half of the film, which is undoubtedly obsessed with the illusionistic power of Tinsel Town.”⁴⁷

Die Filmemacherin Wendy Dozoretz geht in ihrer konzisen und zugleich erhellenden Analyse des Films ebenfalls auf Nelsons Hollywoodkritik ein. Die vielschichtigen Verknüpfungen von Bild und Ton – vor allem in Bezug auf die Gegenüberstellung verschiedener Zeiten – führt sie auf seinen ironischen Umgang mit diesem Ort zurück: “Throughout this journey Nelson shuttles between the past and the present, frequently using landmarks that signify historic events, and sometimes juxtaposing disparate temporal images of the same place. He continually comments on filmmaking practices and, particularly, his own role as a filmmaker. He is extremely ironic about Hollywood.”⁴⁸

Sie nennt zwei Beispiele, an denen sie die Thematik der Identitätssuche des Independent-Filmemachers gegenüber dem Starsystem festmacht: Einmal die weiter oben beschriebene Szene, in der ein Telefonat mit einem Hollywood-begeisterten Freund, der das System der Filmindustrie repräsentiert, mit Nelsons Situation als Independent-Filmemacher korreliert. Vor dem Anruf ist er, mit der Kamera in der Hand, im Rückspiegel seines Autos zu sehen. Diese Kontrastierung setzt sich in einer späteren Szene im Third Movement fort, in der er über den Walk of Fame läuft und sein eigener Schatten sowie der seiner Tonfrau Diane Nelson sich über die Sterne legen (Abb. 11).⁴⁹

⁴⁷ Gregory, P.: *Suite California, Stops and Passes*. In: *Variety*. Vol. 294. No. 10 (Wednesday, April 11, 1979). S. 21. “Tinsel Town” ist ein eher abwertend gemeinter Ausdruck für Hollywood. Er bedeutet soviel wie Tand-Stadt, also ein Ort der Illusionen, an dem nichts „wahr“ oder „echt“ ist.

⁴⁸ Dozoretz, Wendy: *Robert Nelson’s Suite California Stops and Passes*. S. 160.

⁴⁹ Die Sterne des Hollywood Walk of Fame werden vom Hollywood Center of Commerce vergeben und sind somit eine Verlängerung des Starsystems der Filmindustrie. Passenderweise erhielt Cab Calloway & His Orchestra mit seinem Song *Minnie the Moocher* im Jahr 1999 den Grammy Hall of Fame Award, der als Pendant der Musikindustrie zum Stern auf dem Walk of Fame gilt. Der *Grammy Hall of Fame Award*

Nelson weise hier auf die minimale Ausstattung des Filmteams hin, das sich in Opposition zu der fabrikähnlich organisierten Arbeitswelt der Studios sieht. Die Kamera, die er in der Hand hält, während er über den Hollywood Boulevard vorbei an Grauman's Chinese Theater läuft, ist dabei ebenfalls deutlich im Schatten Nelsons auszumachen. Alice Moscoso verweist darauf, dass Nelson unter anderem Dziga Vertovs *DER MANN MIT DER KAMERA* (Russ.: *TSCHELOWJEK S KINOAPPARATOM*, UdSSR 1929) zu seinen persönlichen Vorbildern zählt.⁵⁰ Dieses Motiv taucht in der subjektiven Perspektive der Handkamera wieder auf, die sowohl das Second als auch das Third Movement des Films bestimmt. Dozoretz verweist ebenfalls darauf, dass die Kamera als eine "extension of his eyes" zu verstehen sei.⁵¹

Ein weiteres Beispiel stellt die ironische Dekonstruktion des realistischen Eindrucks dar, den Filme gerade über die Tonspur erwecken können.⁵² Während seiner einsamen Fahrt durch das Death Valley sind auf der Tonebene Autos zu hören, die sich scheinbar nähern und schließlich vorbeifahren. Im Bild ist aber weiterhin nur der sich scheinbar ewig durch die Ödnis des Tals ziehende Highway zu sehen. "Our recognition of the gag jolts us", meint Dozoretz, "while it simultaneously forces us to attend to the disjunction between sound and image"⁵³. Im Third Movement mit dem Titel "Where even the best riders get off" wird die Aufmerksamkeit der Zuschauer am stärksten auf die Inkongruenz dessen, was zu sehen und dessen, was zu hören ist, gelenkt. Über weite Teile dieses Abschnitts wird die Tonebene bestimmt von einer Führung durch das Anwesen von Will Rogers (1879-1935), einem Komiker und Lassokünstler indianischer Abstammung, während das Bild Nelson auf seinem Spaziergang über den Walk of Fame begleitet. Er endet am Eingang eines großen Kinos, in dem gerade Francis Ford Coppolas *THE GODFATHER* (USA 1972) gezeigt wird. Nur ganz zu Beginn dieses Movements und einige wenige Male zwischendurch ist das Anwesen Rogers zu sehen. Immer wieder wird mithilfe von

wurde nur drei Jahre vor der Fertigstellung von Nelsons *SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES: PART I* durch The Recording Academy's National Trustees begründet.

⁵⁰ Vgl. Moscoso, Alice: Robert Nelson (Ohne Datum). In: Cinefeuille. Quelle: URL: http://www.cinefeuille.org/robert_nelson.htm. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)

⁵¹ Vgl. Dozoretz, Wendy: Robert Nelson's Suite California Stops and Passes. S. 162.

⁵² Die realistische Wirkung des Tons wird gegenwärtig innerhalb der Film- und Medienwissenschaft breit diskutiert. Vgl. dazu beispielsweise: Chua, Collin: *Re-Sounding Images: sound and image in an audio-visual age*. Perth: Murdoch University, Diss., 2007. (Murdoch University Theses. PhD). Quelle: URL: <http://wwwlib.murdoch.edu.au/adt/browse/view/adt-MU20080526.111205>. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010) Besonders Kapitel 7: Hyperreal soundful images. S. 258-293.; LoBrutto, Vincent: *Sound-On-Film*. Westport, Conn.: Praeger Publications Text, 1994. ; Toop, David: *Haunted Weather: Music, Silence and Memory*. London: Serpent's Tail, 2004.

⁵³ Ebd. S. 161.

Untertiteln eine Verbindung zwischen den beiden Etappen des Films hergestellt, die deren autonomes Nebeneinander für kurze Augenblicke aufhebt. Wieder werden, wie schon im Second Movement, Ausschnitte aus dem gesprochenen Text als Untertitel eingeblendet, um die Tonebene im Bild zu „verankern“.⁵⁴ Allerdings wird diese Methode noch um einen zeitlichen Aspekt erweitert. Die Untertitel erscheinen schon bis zu einer halben Minute früher im Bild, als sie auf der Tonspur zu hören sein werden. Damit erwecken sie beim Zuschauer eine Erwartungshaltung gegenüber dem Kontext, in dem die Worte in der Rede auftauchen werden. Gleichzeitig verstärkt sich dadurch auch die Wirkung des Verfremdungseffekts, da nun eine dritte „Handlungsebene“ eingeführt wird, die sich durch ihr antizipatorisches und pointiertes Auftreten auszeichnet. Pointiert deshalb, weil es sich zumeist um Worte handelt, die dem Pathos des Walk of Fame mit seinen historischen Größen und dem glamourverheißenden Antlitz eine totale Belanglosigkeit entgegensetzen. Sie lassen sich auch als Kommentare Nelsons zur Selbstdarstellung Hollywoods lesen. Das funktioniert auch, wenn Bild und Ton die Einheit von Ort, Zeit und Handlung wahren, so wie es für die kurzen Einstellungen zutrifft, in denen das Rogers-Anwesen tatsächlich zu sehen ist. Denn durch die Flüchtigkeit dieser Übereinstimmung wird der Kommentar durch den Untertitel noch mit in die nächste Einstellung auf dem Hollywood Boulevard getragen. Aussagen wie die über Rogers Sohn Jim, der als „a big rancher near Bakersfield“ als einziges der Kinder noch in Kalifornien lebt, erden den Celebrity-Hype, an dem sich die Mythen um die Schauspieler und ihre Filme sonst entlang zu ranken pflegen, mit schnödem Pragmatismus und Witz. Das Bild vom pastellfarbenen Südstaatenholzhaus auf der Ranch hat in dieser Sequenz, gegenüber den Touristenmassen und der wackeligen Handkamera vom Walk of Fame, eine zusätzlich beruhigende Wirkung (Abb. 12). Sarkastisch wird es, als unter den Bildern des nicht aufhören wollenden Publikumszustroms zum Blockbuster THE GODFATHER, das Wort „pedigree“ eingeblendet wird (Abb. 14). Mit einer kurzen Verzögerung wird dann der Museumsführer in den Pacific Palisades, nur an die zwanzig Meilen vom Hollywood Boulevard entfernt, über das Hundefutter der Familie sprechen.

⁵⁴ Siehe dazu den Begriff der „verbalen Verankerung“, den Gesche Joost in ihrer Studie zu rhetorischen Figuren im Film mit dem Titel Bild-Sprache nennt, und die sie als „eine visuell angezeigte Bedeutung“ definiert, die „durch verbale Zeichen semantisch präzisiert“ wird. Auf andere Weise war das schon in BLEU SHUT zu beobachten, wenn die sinnlos erscheinenden Bootsnamen erst durch das Aussprechen beispielsweise plötzlich als Imperative erkennbar wurden, wenn sie auch weiterhin nur höchst selten einen Bezug zu den gezeigten Booten aufwiesen. Vgl. Dies.: Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 152.

Nelson versus „The Industry“: THE GODFATHER



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16

In einer für heutige Sehgewohnheiten fast schon unverschämt langen Einstellung hält die Kamera auf die Massen, die in Francis Ford Coppolas THE GODFATHER strömen – dem Kassenschlager der frühen siebziger Jahre (Abb. 13-16). Das Third Movement von SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES: PART I wird mindestens zur Hälfte von dieser Sequenz eingenommen, in der die Kameraperspektive nur einige wenige Male leicht variiert. Die Szene erinnert an die frühen Kurzfilme der Brüder Lumière, wie L'ARRIVÉE DU TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (F 1895), in dem eine Eisenbahn in einer einzigen langen Einstellung auf die Zuschauer zufährt.⁵⁵ Die Zuschauer von THE GODFATHER laufen auf die Kamera

⁵⁵ Scott MacDonald vertritt die These, dass die amerikanischen Avant-Garde-Filmmacher der sechziger Jahre sich häufig auf die Anfänge der Filmgeschichte beziehen, um die Wurzeln des Films zu ergründen und um sich von den Konventionen der Filmindustrie zu lösen. Dabei stellt er besonders den Aspekt der langen Einstellung als Erkennungsmerkmal heraus, das mit auffällig hoher Frequenz zitiert würde: "For avant-garde filmmakers interested in "re-inventing" cinema, the Lumières' single-shot approach seemed

zu, blicken jedoch nicht hinein, sondern biegen um die Ecke ins Innere des Kinos ein, um schließlich von diesem „verschluckt“ zu werden (Abb. 15).

“Nelson emphasizes the enormity of the production, in contrast to his two person crew, by recording the multitude of people filling into the theater”⁵⁶, beschreibt Wendy Dozoretz dieses Phänomen. Der Kontrast von Nelsons Situation, nur mit begrenzten Mitteln Filme machen zu können, zur Filmindustrie Hollywoods wird hier mit einem historischen Rückgriff visualisiert: Zu sehen ist eine, den schnellen Schnitten zeitgemäßer Blockbuster wie beispielsweise THE GODFATHER, diametral entgegengesetzte Dokumentation des Rezeptionsverhaltens der Zuschauer, die sich an der Formsprache der frühen Stummfilme orientiert. Die Rückwärtsbewegung in der Filmgeschichte manifestiert sich in der Montage. Auf die Einstellung der Kinobesucher folgt – anstelle von THE GODFATHER – der Stummfilm PICKING ORANGES (USA 1898). Die Stille des Films, der nur drei Jahre nach den Eisenbahnszenen der Lumières in den Vereinigten Staaten produziert wurde, verstärkt noch den Kontrast zum Hollywood Boulevard:

“A cut to the 1898 Edison film, Picking Oranges, presents a pastoral image of California in striking opposition to the crowded, concrete, contemporary landscape [...]”⁵⁷

Dieses pastorale Image der „schläfrige[n] Vorstadt von Los Angeles“, in dem einst die Orangenhaine der Siedler gediehen, war spätestens seit der Erfindung des Starsystems in Hollywood vergessen.⁵⁸

ideal, and the result was that, beginning in the mid-1960s, a variety of filmmakers made single-shot film, often extending the basis form so that the single shot lasted for more than ten minutes.” Vgl. MacDonald, Scott: *Avant-Garde Film*. Z.B. S. 11. Nelson selbst sagt über die lange Aufnahme einer Wassermelone zu Beginn seines Films OH DEM WATERMELON: “I was trying to drop standard limits from my imagination.” Vgl. dazu: MacDonald, Scott: *An Interview with Robert Nelson*. In: *Framework* 21 (Summer 1983). S. 40-43. Hier. S. 42.

⁵⁶ Dozoretz, Wendy: *Robert Nelson’s Suite California Stops and Passes*. S. 161.

⁵⁷ Ebd. S. 162.

⁵⁸ Kenneth Anger datiert diese mit 1915, als David Wark Griffith seinen Film INTOLERANCE (USA 1916) drehte und dabei ganz Hollywood in eine einzige riesige Kulisse eines rauschhaften Babylons verwandelte. „Griffith – der Regisseur als Gott – schwebte höher als je zuvor, und höher nie wieder, über der Traumstadt auf einem dreißig Meter hohen Kameraturm, ein gigantisches Megaphon in der Hand, bereit, den Tausenden da unten den Befehl zu geben, der alles zum Leben erwecken sollte: CAMERA-AH ACTION-N-N! [...] Griffiths babylonische Vision! Ein Wolkenkuckucksheim von Gerüsten, hängenden Gärten, Wagenrennbahnen und himmelhoch ragenden Elefanten, eine künstliche Fata Morgana Mesopotamiens hatte sich mitten in dem verschlafenen Haufen von Bungalows im Missionsstil unter den Orangenhainen ausgebreitet [...]: Zeichen für das, was da kommen sollte. Der Große Morgen war angebrochen.“ Anger erwähnt bemerkenswerterweise auch, dass die frühen Filmproduzenten, die sich in Hollywood niedergelassen hatten und mit „nicht lizenzierten Kameras ihre primitiven und gewinnträchtigen Two-Reelers drehten, ständig auf der Flucht vor den rachsüchtigen Gerichtsvollziehern Edisons“ waren. Siehe:

Nelson filmt auch jene, die keinen Einlass in den modernen „Tempel“ finden. Neben der von einem Einlasser bewachten Absperrung stehen einige afroamerikanische Jugendliche, die wiederum die Kinobesucher beobachten. Über dem Bild eines Jungen, der von einer Röntgenuntersuchung spricht, wird als Auszug aus seinen Äußerungen das Wort “x-ray” eingeblendet (Abb. 16). Möglichweise ein versteckter Hinweis auf Nelsons eigene beobachtende Position, da das Filmen mit der Kamera hin und wieder mit dem Verfahren des Durchleuchtens beim Röntgen verglichen wird.⁵⁹

Die filmische Auseinandersetzung mit der „Industry“ erreicht in der Szene vor dem Kino ihren Höhepunkt, da sie über die Kontrastmontage hinaus noch den historischen Exkurs beisteuert, der die Ursprünge des Hollywoodmythos noch einmal vor Augen führt. Coppolas *THE GODFATHER* ist an dieser Stelle Sinnbild dessen, was Hollywood verkörpert. Sein Erfolg – er spielte 1972 immerhin \$ 85,7 Millionen ein – steht für die Marktfähigkeit des Blockbuster-Systems. Er resultierte aber vor allem aus Werbestrategien und aus der Vermarktung eines neuen Regisseurstypus, des „Auteurs“ – in Anlehnung an die französische Auteur-Theorie aus den fünfziger Jahren. Das von Timothy Corrigan als “blockbuster syndrome” bezeichnete Verfahren,⁶⁰ in dem nur wenige Erfolg versprechende Filme besonders stark beworben wurden, funktionierte vor allem durch die Praxis des “saturation booking” und des “advertising blitz”. Dabei startete der Film zum gleichen Zeitpunkt in möglichst vielen Städten und Kinos und wurde zusätzlich in einer nationalen Werbekampagne angekündigt.⁶¹ Garth Jowett und James M. Linton erkennen darin eine Tendenz, in deren Folge die Vermarktung zum wichtigsten Aspekt der Aufführungs- und Distributionspraxis des Mainstreamkinos wird und die sich bis heute fortsetzt.⁶²

Ders.: *Hollywood Babylon*. S. 19. Edison, der mit der Edison Manufacturing Company (die 1911 in Thomas A. Edison, Inc. umbenannt wurde) auch eine eigene Filmproduktionsfirma besaß, hatte 1889 eine Filmkamera entwickelt, in der der Film in 46 Bildern pro Minute aufgenommen werden konnte. Siehe dazu den Artikel: *Who's Who in the Film Game. Facts and Fancies About a Man You Know or Ought to Know* (Ohne Verfasserangabe). In: *The Nickelodeon*. Vol. IV. No. 3 (August 1), 1910. S. 63-64. Hier S. 63.

⁵⁹ Barton Byg weist darauf hin, dass Jean-Marie Straub diesen Vergleich einmal während einer Diskussion im Filmmuseum Potsdam (am 21. Februar 1992) gezogen habe. Vgl. dazu: Byg, Barton: *Landscapes of resistance. The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley u.a.: University of California Press, 1995. S. 182.

⁶⁰ Cook, David A.: *Auteur Cinema and the “Film-Generation” in 1970s New Hollywood*. In: Lewis, Jon [ed.]: *The New American Cinema*. Durham & London: Duke Univ. Press, 1998. S. 11-37. S. 14.

⁶¹ Vorher waren Filme zuerst in den Großstädten angelaufen, und dann in die Kleinstädte „gewandert“, wie bei der Praxis des “Roadshowing”.

⁶² Vgl. Jowett, Garth/Linton, James M.: *Movies as Mass Communication*. 2nd Ed. Newsbury Park, CA: Sage, 1989. S. 59.

Vergleichsweise junge Regisseure wie Coppola, aber auch George Lucas, Steven Spielberg oder Mike Nichols vertraten nun ein Kino, das als das New Hollywood bezeichnet wurde. Ihre Filme sind zugleich “visually arresting, thematically challenging, and stylistically individualized”. Denn nur auf diese Weise konnte der Abwanderung der Zuschauer zum Massenmedium Fernsehen begegnet und eine jüngere Publikumsschicht erreicht werden.⁶³ Ihren schnellen Aufstieg verdanken sie der Krise des letzten “Golden Age of Hollywood”, das gerade 1971 seinen absoluten finanziellen Tiefpunkt erreicht hatte. Cook beziffert das “all-time low” auf Einnahmen von nur noch \$ 16 Millionen. Sämtliche große Studios, von Universal über Warner Bros. bis hin zu Paramount, waren zu dieser Zeit bereits an Konzerne verkauft worden, für die die Filmproduktion nur einen weiteren Unternehmenszweig darstellte. Die Produzenten hatten erkannt, dass sich jedoch vergleichsweise günstige Blockbuster für den “Youth market” herstellen ließen. Die Nachwuchsregisseure, -autoren und -produzenten, die sie direkt von den Filmschulen New Yorks und Kaliforniens holten, waren außerdem für niedrigere Summen zu bekommen als etablierte Filmschaffende.⁶⁴ Die Hoffnung auf künstlerische Verwirklichung und Erfolg wurde bald mit dem Problem großer finanzieller Abhängigkeit von den Studios konfrontiert.

Francis Ford Coppola: “The great white knight who made it”?

Von George Lucas wurde er einst als der „große weiße Ritter“ bezeichnet, der es geschafft hat.⁶⁵ Der Oscar-verwöhnte Regisseur Francis Ford Coppola kann tatsächlich als einer der erfolgreichsten Sprossen des New Hollywood gelten, und doch ist er nie an den Punkt gekommen, an dem er unabhängig von der finanziellen Übermacht der „Industry“ seine Filmprojekte verfolgen konnte.

Exemplarisch für das Verhältnis der Independent-Filmmacher aus San Francisco zu den jungen Starregisseuren des New Hollywood kann deshalb der Vergleich der Lebensläufe von Robert Nelson und Francis Ford Coppola stehen. In den Jahren um 1960 hatte Nelson

⁶³ Vgl. Cook, David A.: Auteur Cinema and the “Film Generation” in 1970s Hollywood. Hier S. 12 f. Das Thema wird auch in den folgenden Aufsätzen des Kapitels “Movies and Money” behandelt: Corrigan, Tim: Auteurs and the New Hollywood. S. 38-63. Speziell zu Coppola: S. 52 f.; Lewis, Jon: Money Matters: Hollywood in the Corporate Era. S. 87-121. S. 91 f.

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 13 f.

⁶⁵ Zitiert nach: Pye, Mitchell/Myles, Linda: The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979. S. 86.

seine Studien in der Malerei und Fotografie an der San Francisco State University und der California School of Fine Arts beendet. Bevor er sich der Bewegung des Funk anschloss und mit seinen Freunden William T. Wiley und Steve Reich oder für die San Francisco Mime Troup improvisierte Filme drehte, versuchte er sich zunächst mit seiner damaligen Frau Gunvor Nelson am Medium Film. Daraus entstanden die stark familienbezogenen Filme BUILDING MUIR BEACH HOUSE (USA 1961) und LAST WEEK AT OONA'S BATH (USA 1962).⁶⁶ Zu der Zeit schloss Coppola sein erstes Studium mit einem Undergraduate Degree in Drama am Hofstra College – heute Hofstra University – in Long Island, NY ab. Erst danach begann sein filmischer Werdegang mit einem Filmstudium an der UCLA. Hier kam er bereits mit Produktionsfirmen in Berührung, wie Roger Cormans American International Pictures (AIP). “There, he began to work on the fringes of the industry”, beschreibt David A. Cook die ersten “Gehversuche” Coppolas auf dem Weg nach Hollywood, “doing uncredited second-unit direction for Corman and eventually directing *Dementia 13* (1963), a horror film shot in Ireland in three days by the cast and the crew left over from Corman’s *The Young Racers* (1963).”⁶⁷ Das vielversprechende Filmtalent begann seine Karriere demnach als Handlanger und „Resteverwerter“ für die „Industry“. Der Kontakt zu Corman ermöglichte es ihm aber seine Abschlussarbeit, den Film YOU'RE A BIG BOY NOW (USA 1967), erfolgreich zu vertreiben. Wie bei Nelson ist in dieser Phase in Coppolas Filmschaffen ein Bezug auf das europäische Kino auszumachen, wobei ihn vor allem die Nouvelle Vague beeinflusste.

Der Film wurde im Fernsehen ausgestrahlt und Warner Bros. engagierten ihn daraufhin, um für das Musical FINIAN'S RAINBOW (USA 1968) Regie zu führen. Diese Produktion wurde jedoch ein Flop aufgrund des unzeitgemäßen Stoffes, einem zwanzig Jahre alten wieder aufgefrischten Broadwayhit über Südstaatenvorurteile. Bevor die Zahlen bekannt wurden, hatte Coppola von Warner Bros. \$ 750000 für ein eigenes Projekt bekommen, THE RAIN PEOPLE (USA 1969). Die Geschichte einer schwangeren Hausfrau aus Long Island, die ihren Mann verlässt, um eine Odyssee durch die Vereinigten Staaten zu beginnen, wurde von den Kritikern als feministisches Dokument “before its time”

⁶⁶ Gunvor Nelson gilt heute selbst als bemerkenswerte Experimental-Filmemacherin. Robert Nelson hat später neben der Arbeit an seinen Filmen an verschiedenen Kunstuniversitäten unterrichtet. Darunter das San Francisco Art Institute, die Sacramento State und CalArts, bevor er 1979 eine feste Stelle an der UW Milwaukee annahm, die er bis zu seiner Pensionierung in den neunziger Jahren innehatte. Seitdem lebt er abgeschieden in den Bergen nördlich von San Francisco, wo er seit einigen Jahren seine Filme neu bearbeitet – wobei er allerdings auch Originalfilmmaterial vernichtet hat.

⁶⁷ Ebd. S. 15.

angesehen. Auch formal war der Film experimentell und geprägt von einem individuellen Stil. Außerdem gründete Coppola noch eine eigene Produktionsfirma, American Zoetrope, die durch Warner Bros. mit \$ 600000 finanziell unterstützt wurde. Dafür bekam das Studio das Erstaufführungsrecht für alle Produktionen.⁶⁸ Coppola wollte damit vor allem junge Regisseure, wie George Lucas mit seinem Film THX-1138 (USA 1971), fördern.⁶⁹ Corrigan bezeichnet ihn deshalb auch als einen "Romantic entrepreneur".⁷⁰ Die finanzielle Abhängigkeit von Warner Bros. führte für Coppola jedoch immer wieder zu Problemen bei der Umsetzung seiner eigenen Filmprojekte. Das Angebot von Paramount, die Regie in THE GODFATHER zu übernehmen, nahm er vor allem auch deshalb an, um sich aus den „Fängen“ von Warner Bros. zu lösen.

Obwohl Coppola durch den Erfolg der Godfather-Trilogie zu einem der einflussreichsten Regisseure Hollywoods wurde, blieben seine Bemühungen eigenständige und künstlerisch anspruchsvolle Filme finanziell zu unterstützen und zu produzieren von Schwierigkeiten geprägt. Über den Konkurs von Coppolas Produktionsfirma im Jahr 1980 schreibt Jon Lewis: "The success of *auteur* films in the 1970s did not, as Coppola hoped it would, give *auteur* directors increased access to film financing. Instead, directors became increasingly dependent on studio financing to produce and distribute such "big" films."⁷¹

⁶⁸ Vgl. Lewis, Jon: Whom God Wishes to Destroy ... Francis Ford Coppola and the New Hollywood. Durham, N.C.: Duke University Press, 1995. S. 13.

⁶⁹ Wim Wenders, Jean-Luc Godard, Hans-Jürgen Syberberg und Akira Kurosawa waren bis zum Konkurs der Firma 1980 ebenfalls an Produktionen beteiligt.

⁷⁰ Corrigan, Timothy: Auteurs and the New Hollywood. S. 52.

⁷¹ Lewis, Jon: Whom God Wishes to Destroy... Francis Ford Coppola and the New Hollywood. S. 22.

In den Hollywood Hills



Abb. 17



Abb. 18

“This is role number four, sound role number six continuing. You get a long sync take and I’m gonna back it up about fifteen seconds and you’ll have to overlap it and sync it up yourself!”

Letzte Szene. Ein Funkturm in den Hollywood Hills, davor der vollkommen glanzlos gewordene Namenszug, der sich ins visuelle Gedächtnis der gesamten „westlichen Hemisphäre“ eingebrannt hat. Robert Nelson spricht mit seiner Frau Diane, die ihm beim Dreh als Tonfrau assistiert. Der Prozess des Filmemachens wird zum Filminhalt. Diane Nelson ist kurz darauf mit einem Mikrofon in der Hand zu sehen, wie sie die Töne für die Atmo aufnimmt. Auf der Tonspur sind währenddessen auch das Zirpen der Grillen und das Rauschen des Windes zu hören, die der kargen Landschaft Leben einhauchen. Die Reise durch Kalifornien endet hier, oberhalb von Los Angeles. Von diesem Punkt aus ist die Stadt nur noch aus der Ferne zu sehen, vollständig im Smog versunken. Diane klettert indes auf den Hollywood-Schriftzug, der in den zwanziger Jahren als Werbeschild für Immobilien installiert wurde (Abb. 17). Die Kamera umkreist die Buchstaben, sodass die Kulissenhaftigkeit der eindimensionalen Metalllettern offenbar wird, die auf der Rückseite von Streben gehalten werden (Abb. 18). Schließlich wird diese letzte Destruktionsbewegung, die sich auf den Hollywoodmythos richtet, in psychedelischen Farben aufgelöst. Der Song vom Anfang erklingt wieder: “I’m going back to San Francisco...”⁷²

⁷² San Francisco wird der Schauplatz von *SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES: PART II* (USA 1978) sein, in dem Nelson in autobiografischer Manier das Leben seiner Kleinfamilie dokumentiert.



Abb. 19



Abb. 20

Nelsons Anspruch, die Entstehung des Films zu zeigen und sie als gleichwertig zum fertigen „Produkt“ anzuerkennen, zieht sich durch den gesamten Film. Das Verhältnis von Bild und Ton wird dabei immer wieder thematisiert. Auf dem Walk of Fame war neben dem Kameraschatten auch das Mikrofon aus dem Off ins sichtbare Filmbild gerückt. Das Gespräch des Ehepaars in den Hollywood Hills kann dagegen symbolisch für das Verhältnis von Film- und Soundrolle gesehen werden.

Die Einstellungen am Anfang und am Ende des Films sind besonders durchlässig für Einblicke in seinen Entstehungsprozess. Bereits die ersten Minuten stellen eine Art vorfilmische Situation dar. Noch bevor der Titel eingeblendet wird, sind Outtakes aus dem First Movement zu sehen, in dem die Flucht einer Gruppe von Mexikanern über die Grenze nach Kalifornien nachgestellt wird. Ein spanisch sprechender Robert Nelson verhaspelt sich. Einer anderen Darstellerin im Tenniskostüm macht die Fremdsprache noch mehr zu schaffen, obwohl sie nur das eine Wort „falta“ [Foul] glaubwürdig aussprechen soll. Dazwischen kommt immer wieder die Klappe für den nächsten Take, hinter deren schneidendem Zusammenschlagen sich die Tonfrau Diane Nelson in ihrer Rolle als Luz die Ohren zuhält (Abb. 19). In einem fließenden Übergang wird zum „eigentlichen“ Film übergeleitet, der bei Nelson vielleicht gar nicht wirklich beginnt. Denn auch wenn die Klappe später nicht mehr zu sehen sein wird, so sind doch Kamera und Mikrofon in regelmäßigen Abständen mit im Bild und immer wieder flackert und flirtet es über die Leinwand, wenn Löcher am Ende des Filmstreifens nicht abgeschnitten wurden oder die Zahlen aus den Countdowns vom Anfang der Rolle plötzlich zwischen zwei Bildern auftauchen. Nelson selbst äußert sich dazu in einem Fernsehinterview:

„Ich will die technischen Aspekte sichtbar machen und lasse sie zum Teil des Bildes werden. Wenn man zum Beispiel eine Filmrolle aus dem Kopierwerk zurückkriegt, sind im Filmmaterial am Ende Löcher eingestanz. Das ist das Kodierungszeichen. Das muss man eigentlich abreißen, aber ich verwende es gerne. Auf der Leinwand sieht das aus wie aufsteigende Luftblasen.“⁷³

Das First Movement des Films “Penetrating the bottom line. Imperial Beach California is just north of the northernmost limits of The Republic of Mexico. 11 minutes” unterscheidet sich von den folgenden zwei Teilen durch seine Rhythmik. Durch diese ist es auch mit dem „Vorspann“ verbunden. In den Minuten, bevor der Titel von SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES: PART I erscheint, ist ein kleines Stück rhythmischer Montage aus Outtakes zu erleben, das hauptsächlich aus dem Zusammenspiel des scharfen Klackens der Klappe auf der Tonebene und den diagonal versetzten Kameraperspektiven auf der Bildebene entsteht. Das unbrauchbar gewordene Material, der „Abfall“, wird hier zur Grundlage einer abstrakten Ton-Bild-Montage, die keinem Handlungsverlauf unterworfen ist. Die sinnliche Wirkung der Einstiegssequenz wird noch verstärkt durch das Spiel der Farben auf dem Tennisplatz und am Meer – den Drehorten des First Movements, an denen später die Flucht vorbereitet wird. Die weißen Streifen am Boden des Tennisfelds strukturieren die Bildkomposition. Die ebenfalls weißen Tennistrikots bewegen sich leicht auf dem orangen Sand und schwingen sommerlich vor dem Grün der Palmen. Dazu ergibt die Klangfarbe des Spanischen, die immer wieder von den englischen Kommentaren durchbrochen wird, zusammen mit den Klappen, den Aufschlägen der Tennisbälle und später den zusätzlich rhythmisierenden Kastagnetten in einem pseudo-mexikanischen Song ein akustisches Pulsieren.

Während die zukünftige Schiedsrichterin ihr „falta“ übt, kommen Bild und Ton im Tennisspiel zu einem nahezu musikalischen Duett zusammen. Die Schauspielerin steht im Vordergrund des Bildes und trägt eine Sonnenbrille, in der sich das Tennisfeld spiegelt (Abb. 20). Mehrfach wiederholt sie „falta“ – „falta“, wobei sie von einer männlichen Stimme aus dem Off korrigiert wird. Bei jedem neuen Ansatz spiegelt sich das Tennisfeld in der Sonnenbrille, aber immer ein klein wenig versetzt. Der Zuschauer kann sich auf diese Weise zunehmend ein Bild von der Beschaffenheit des Platzes machen, der nahezu

⁷³ Kinomagazin: Robert Nelson, unabhängiger Filmemacher. R: Peter Kremski. WDR 2006. Erstausstrahlung: 3Sat. 18. 06. 2006.

vollständig außerhalb des Kaders liegt. Die kleinen Verschiebungen setzen sich auf der Tonebene fort, wenn an der Stelle, an der vom rhythmischen Ablauf her wieder ein „falta“ hätte folgen müssen, plötzlich ein anderer Ton an dessen Stelle tritt – ein kurzer abtrennender Piepton, der zuvor den Schnitt eingeleitet hatte. Hier findet das erste asynchrone Ereignis des Films statt, das in seiner Loopstruktur an die Sequenz mit dem bellenden Hund in BLEU SHUT erinnert, dessen sichtbar nicht enden wollendes Gebell in willkürlichen Abständen stumm geschaltet wurde.

Das rhythmische Spiel, in dem sich Bild und Ton die Bälle zuschlagen, setzt sich noch bis in den Anfang des First Movements fort, als die Freunde die Flucht vorbereiten. Die Loop-ähnliche Sequenz vom Anfang des Films klingt im Tennisspiel nach, das dann tatsächlich stattfindet und in dem die als Schiedsrichterin auftretende Verbündete ihr eingeübtes „falta“ endlich anwenden kann. Versteckt hinter ihrer Sonnenbrille, in der sich wieder das Tennisfeld spiegelt, nimmt sie Kontakt mit einem weiteren Verschwörer auf, der am Rand des Spielfelds unauffällig eine Zigarre raucht. Von ihrer Brille zum Blick dieses Mannes geht der Schnitt auf eine Totale des Tennisfelds, auf dem gerade der Anführer der Gruppe, Nelson selbst, zu sehen ist, wie er einen Aufschlag macht. Diese Szene ist eine Erweiterung der Ausschnitte, die zu Beginn des Films zu sehen waren, wird aber ebenso wiederholt und dabei leicht variiert. Immer wieder macht Nelson einen Aufschlag, immer wieder ploppt der Tennisball, immer wieder „falta“. Ein weiteres Beispiel der rhythmischen Montage ist die Szene am Billardtisch, an dem sich die Kugelstöße zusammen mit dem Klirren von Whiskeygläsern zu einem impulsiven Rhythmus steigern. Seit dem Beginn des „eigentlichen“ Films dient der Rhythmus im First Movement dazu, die geheime Kommunikation der Auswanderungswilligen zu organisieren.

Das Spiel zwischen dem Film und seinen Outtakes, das Eindringen der materiellen und prozesshaften Elemente in den fertigen Film, ist ein weiteres Statement, das Nelson als Independent-Filmmacher gegenüber der Filmindustrie und ihren „sauber“ geschnittenen Filmen abgibt. Wie die mexikanischen Verschwörer verschafft er sich aus dem Untergrund Einlass in das Filmland Kalifornien. Eine Ironie der Geschichte ist es, dass viele seiner Filme heute im Academy Film Archive in Hollywood restauriert werden.

II Hörbilder des Utopischen – Jean-Marie Straub und Danièle Huillet: TROP TÔT, TROP TARD (1980-81)

In den Filmen Jean-Marie Straubs und Danièle Huillet stehen Bild und Ton in einem Konfrontationsverhältnis, das Gilles Deleuze mit Maurice Blanchots Diktum „Sprechen heißt: nicht sehen“ beschreibt: „Es hat den Anschein, daß das Sprechen nicht mehr sieht, nicht mehr sichtbar macht und nicht einmal mehr gesehen wird.“⁷⁴ Am Beispiel des Films TROP TÔT, TROP TARD (dt. Zu früh, Zu spät, F 1980-81) wird darüber hinaus – oder damit verbunden – eine Diskrepanz zwischen Sprechen und Zeigen bzw. Nicht-Zeigen deutlich: Während auf der Tonebene – aus dem Off – von gescheiterten Revolten in Frankreich und Ägypten die Rede ist, sind auf der Bildebene die im Text besprochenen Orte zu sehen. Die erwähnten Ereignisse werden jedoch nicht gezeigt, sondern höchstens die (zumeist schlecht zu erkennenden) Spuren, die sie hinterlassen haben.

Wie in den Filmen Nelsons und Kagels, erlangen Bild und Ton bei Straub/Huillet Eigenständigkeit. Bei ihnen fallen sie jedoch am weitesten auseinander während sie gleichzeitig am stärksten aufeinander bezogen sind. Dieses Paradox lässt sich bezüglich des trennenden Aspekts am besten mit Deleuzes Theorie vom audiovisuellen Bild beschreiben, hinsichtlich des verbindenden durch einen Blick auf die filmgeschichtlichen Vorbilder Straub/Huillet aus der Zeit des frühen Tonfilms.

Das audiovisuelle Bild setzt, wie eingangs erwähnt, eine Emanzipation des Tons voraus. Nur wenn Bild und Ton gleichberechtigt gedacht werden, kann das Kino des Tonfilmzeitalters sein Potenzial voll ausschöpfen. Straub/Huillet haben das durch experimentelle Film-Arbeit bewiesen, die sie zu immer neuen Methoden und Bild-Ton-Verhältnissen führte.⁷⁵ Deleuze weist darauf hin, dass dieses Bewusstsein in den Jahren nach 1945 nicht allein bei Straub/Huillet aufkam:

⁷⁴ Vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. S. 332.

⁷⁵ In einem Interview mit Robert Bramkamp zu ihrem Film VON HEUTE AUF MORGEN. Oper in einem Akt von Arnold Schönberg (D/F 1997) betont Straub, wie wichtig es für ihn und Danièle Huillet sei, für jeden Film eine neue Methode zu entwickeln – in der Hoffnung, dass andere Regisseure sie zum Ansatz für weitere Filme nehmen. Ein Wunsch, der leider nur sehr selten Früchte trägt, wie er selbst hinzufügt. Eine Ausnahme bildet Chantal Akermans Film D'EST (F 1993), der von TROP TÔT, TROP TARD inspiriert sei. Vgl. »Eine Hexe, die eine Menge Energie verbraucht ...«. Danièle Huillet und Jean-Marie Straub im Gespräch mit Artem Demenok (Frankfurt, 11. März 1997) und Robert Bramkamp (Saarbrücken, 18. Juni 1997). Eine Montage. In: Volkmer, Klaus/Kalchschmid, Klaus/Primavesi, Patrick [Hg.]: Von heute auf morgen. Oper, Musik, Film. Drehbuch und Materialien zum Film von Danièle Huillet [und] Jean-Marie Straub und zur Oper von Arnold [und] Gertrud Schönberg. Berlin: Vorwerk 8, 1997. S. 87-99. Hier S. 98.

„Das moderne Kino ist gekennzeichnet durch ein «Hin und Her zwischen Rede und Bild», das einen neuen Bezug zwischen beiden erfinden muß (nicht nur bei Ozu und Straub, sondern auch bei Rohmer, Resnais und Robbe-Grillet...).“⁷⁶

Kennzeichnend für den modernen Film nach Deleuze ist, dass man neben der visuellen Kadrierung ebenso von einer genuin akustischen sprechen kann, die eine neue Art ihrer Zusammenfügung nötig macht. Dieser Entwicklung ist der Zusammenbruch des sensomotorischen Schemas vorangegangen, das er auch als das Schema der Aktion-Reaktion beschreibt und das für Deleuze in den Filmen vor 1945 wirksam war. Dessen Aufhebung führt er darauf zurück, dass die Zeit im modernen Kino nicht mehr Folge der Bewegung und der Handlung ist, sondern selbst die Bewegung zur Folge hat.

Der experimentelle Zugang Straub/Huillets lässt sich bereits in der Neuverknüpfung des visuellen und des akustischen Bildes in ihrem Film *LES YEUX NE VEULENT PAS EN TOUT TEMPS SE FERMER OU PEUT-ETRE QU'UN JOUR ROME SE PERMETTRA DE CHOISIR A SON TOUR* (dt. Othon, BRD/I 1970) beobachten. Jean-Marie Straub berichtet von der irritierenden Wirkung, die ein einziger Verfremdungseffekt in der Montage beim Publikum zur Folge hatte:

„Die äußerste Sache, das ist, daß wir das gemacht haben mit einem langen literarischen Text, manchmal einen langen Block, eine lange Rede in der Mitte geschnitten haben und den Zuhörenden als Gegenschuß genommen haben, der dann die zweite Hälfte der Rede hört, und dann natürlich auch im Ton den Schock hat. Das hat einige schockiert.[...] Man hört es auf dem Gesicht der Camille. Ein Gedanke also.“⁷⁷

Ein einfacher und doch radikaler Schnitt führt zur Verschiebung des akustischen Elements der Rede auf ein visuelles: das Gesicht. Ein solches Hörbild im wörtlichen Sinne ist nicht nur Ausdruck einer revolutionären Neukombination von Bild und Ton. Es gründet sich auf einen Verfremdungseffekt, durch den ein gänzlich neuer Bildtypus entsteht. Das audiovisuelle Bild zeichnet sich nun aus als „konstituiert von einer Disjunktion, einer Trennung des heautonomen Visuellen und Akustischen [...]“. Es wird

⁷⁶ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild*. S. 316.

⁷⁷ Interview zu Straubs Othon-Film »Die Augen wollen sich nicht zu jeder Zeit schließen oder Vielleicht eines Tages wird Rom sich erlauben zu wählen« mit Enno Patalas, Frieda Grafe, Hark Bohm und Wilhelm Roth. Aus: *Filmkritik*. (Januar 1971). S. 17-29. Hier S. 17.

konstituiert von einem Widerstand, der aus dem Zusammenbruch des sensomotorischen Schemas hervorgegangen ist und der das visuelle vom akustischen Bild trennt [...].“⁷⁸ Trotz radikaler Schnitte und Gegenbewegungen bleiben Bild und Ton in den Filmen Straub/Huillet aneinander gebunden. Beide werden gemeinsam aufgenommen und die Montage richtet sich danach. Weder am Bild noch am Ton nehmen Straub/Huillet später Nachbearbeitungen vor. Die Aufmerksamkeit, die sie den materiellen Qualitäten des Films entgegen bringen, entspringt einer Verbundenheit der beiden Franzosen zu den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte. Ihre Vorbilder gingen zum Teil ebenso radikal und experimentell vor wie sie und loteten, wie Carl Theodor Dreyer, die Dimension des Raumes genauso aus wie die Komposition des Bildes. Dreyer erforschte die Horizontalen und Vertikalen, das Oben und Unten des Filmbildes,⁷⁹ woran Straub/Huillet in ihren Filmen wiederholt anknüpfen. Von John Ford haben sie sich unter anderem zur Beschäftigung mit den Himmeln inspirieren lassen, sowie der Trennung von Himmel und Erde oder auch Wasser.⁸⁰ Es war ihnen immer ein ästhetisches Bedürfnis, die Direktheit der sinnlichen Wahrnehmung wieder zu erreichen, die für sie die frühen Tonfilme von Renoir ausmachten. In Anlehnung an die zu dieser Zeit übliche Aufnahme des Tons direkt auf den Filmstreifen, benutzen Straub/Huillet konsequent das Verfahren des *direct sound*. Damit verweigern sie sich der inzwischen hauptsächlich angewandten Post-synchronisation. Jene verkörpert in ihren Augen eine Ideologie, die den Zusammenhang eines Bildes mit seinem Ton leugne und den Zuschauer weder sinnlich noch geistig fordere: « Le cinéma doublé est le cinéma du mensonge, de la paresse mentale et de la violence, parce qu'il ne donne aucun espace au spectateur et le rend toujours plus sourd et insensible. »⁸¹

⁷⁸ Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. S. 328.

⁷⁹ Deleuze, Gilles: Das Bewegungsbild. Kino 1. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. S. 29.

⁸⁰ Barton Byg verweist auf einige explizite Filmbeispiele, die 1982 im Public Theater in New York, im Rahmen einer Straub/Huillet-Retrospektive auf ihren ausdrücklichen Wunsch hin gezeigt wurden: Glauber Rocha O DRAGAO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (Eng. Antonio das Mortes, 1969), Carl Th. Dreyers VREDENS DAG (dt. Tag der Rache, 1943), Charlie Chaplins A KING IN NEW YORK (1957), D. W. Griffiths A CORNER IN WHEAT (1909), Luis Buñuels LAS HURDES (dt. Land ohne Brot, 1933), John Fords CIVIL WAR (aus: HOW THE WEST WAS WON, 1962), Sergei Eisensteins ALEXANDR NEVSKIJ (1938), Erich von Stroheims BLIND HUSBANDS (1918), Jean Renoirs THIS LAND IS MINE (1943), Kenji Mizoguchis ZANGIKU MONOGATARI (dt. Erzählung von den späten Chrysanthenen, 1939) und Luc Moullets Westemsatire UNE ADVENTURE DE BILLY LE KID (1970). Vgl. Byg, Barton: Landscapes of resistance. S. 20.

⁸¹ Jean-Marie Straub in: Ungari, Enzo: Sur le son. Entretien avec J.-M. Straub et D. Huillet. In: Cahiers du cinéma. Trad. par Marianne Di Vettimo. N. 260-261. (Octobre/Novembre 1975). S. 48-53. Hier S. 48.

Jean-Marie Straub und Danièle Huillet wollen das Bild dagegen durch den Ton bereichern, indem sie dem Visuellen den Zugang zum weiten Spektrum der « monde sonore » eröffnen.

Der Rhythmus ihrer Filme wird ebenfalls vom Ton und seinem Verhältnis zum Bild bestimmt. Dabei folgt er zumeist dem Sprechrhythmus sowie der Gliederung eines ursprünglich schriftlich fixierten Textes aus dem Bereich der Literatur, des Theaters oder der Politik.⁸² Frieda Grafe weist in dem Interview zu OTHON auf diese Verbindung hin: „Das ist wie bei der Vehemenz der Sprache, daß man den Rhythmus spürt und den so empfindet.“⁸³ In TROP TÔT, TROP TARD geben die Texte von Friedrich Engels und Mahmoud Hussein über Revolten in Frankreich und Ägypten den Montagerhythmus vor. In den einzelnen Einstellungen entfalten sich aber weitere Rhythmen, die es gilt, zueinander ins Verhältnis zu setzen. Um dem audiovisuellen Bild näherzukommen, werden dabei ausgehend von Deleuze die beiden Konstituenten des Films, Sprechen und (Nicht-)Zeigen untersucht.

II.1. Das utopische Potenzial der freien indirekten Rede nach Deleuze

II.1.1. Unzeitgemäße Revolutionen

„Die Geschichte ist untrennbar von der Erde, der Klassenkampf liegt unter der Erde und will man ein Ereignis erfassen, dann ist es nicht erforderlich, es zu zeigen [...], sondern allein, sich in es zu versenken und alle geologischen Schichten zu durchqueren, die seine innere Geschichte ausmachen (und nicht eine mehr oder weniger ferne Vergangenheit).“⁸⁴

In TROP TÔT, TROP TARD beginnt die Auseinandersetzung mit der Geschichte am Place de la Bastille in Paris, den die Kamera in der siebenminütigen Einstellung mehrfach umkreist (Abb. 21). Sie setzt sich fort in der Aufnahme von Landstraßen und vom Wind

⁸² Im Fall ihrer Filme OTHON und KLASSENVERHÄLTNISSE (BRD 1983) sowie einiger weiterer Beispiele arbeiteten Straub/Huillet zusätzlich mit einer Sprachpartitur, die sie für jeden der Darsteller einzeln entwickelten. Der geschriebene Text wurde also zugunsten eines neuen polyphonen Sprechrhythmus verfremdet.

⁸³ Interview zu Straubs Othon-Film »Die Augen wollen sich nicht zu jeder Zeit schließen oder Vielleicht eines Tages wird Rom sich erlauben zu wählen«. Ebd.

⁸⁴ Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. S. 326.

ergriffenen Feldern französischer Dörfer (Abb. 22). Bilder und Töne aus dem Jahr 1980, als der erste Teil des Films in Frankreich gedreht wurde.



Abb. 21



Abb. 22

Danièle Huillet liest begleitend dazu aus einem Brief von Friedrich Engels an Karl Kautsky vom 20. Februar 1889.⁸⁵ Engels schildert darin die Armut der Bevölkerung, vor allem der Bauern, am Vorabend der Französischen Revolution. Seine Berichte bestehen überwiegend aus Zahlen, die 1789 in sogenannten *Cahiers de Doléances* [Beschwerdehefte, MS] von den Pfarrern oder gewählten Vertretern der Gemeinden notiert worden waren und mit denen sie in Paris auf die Missstände aufmerksam machen wollten. Sie hatten gehofft, „wenn jeder erzählt, was nicht geht, würde sich etwas ändern.“⁸⁶

Städte wie Rennes und Lyon werden genannt und ebenso eine Reihe von Dörfern wie Tréogan, Mottreff, Marbeuf und Harville. In der immer gleichen Abfolge werden für jeden Ort die Quoten der Arbeitslosen beziffert und es wird angegeben, wie viele der Bewohner in Armut leben. In L`Argentier, beispielsweise, sind „mehr als 300 Leute [aus 2300 Bewohnern] zur Bettelarmut heruntergebracht.“ Gleichzeitig war das „jurassische

⁸⁵ Siehe dazu auch den Artikel „Die Bauernfrage in Frankreich und Deutschland“ von Friedrich Engels. Erschienen in: Die Neue Zeit. Nr. 10, 13. Jahrgang, I. Band (1894-95).

⁸⁶ Vgl. Das Feuer im Innern des Berges. Ein Gespräch mit Danièle Huillet von Helge Heberle und Monika Funke Stern. In: Frauen und Film. Heft 32 (Juni 1982). S. 4-12. Hier S. 6.; Weitere Hinweise über die Hintergründe dieser Hefte finden sich bei Jonathan Rosenbaum, in einer Fußnote zu seinem Kapitel über Jean-Marie Straub and Danièle Huillet. In: Ders.: The Front Line 1983. Denver: Arden Press, 1983. S. 193: “These "notebooks of grievances" were written by mayors of those villages prior to the "*Reunion des États Generaux*" in 1789, held because of the fiscal crisis occasioned by Louis XVI's desire for further taxation. The meeting turned into a trial of the monarchy as certain representatives of the clergy and the nobility (such as Mirabeau) joined forces with the others – the bourgeois representatives of the "*Tiers-États*" (the Third Estate) – to launch the French Revolution. [...].”

Städtchen“ Lons-le-Saunier „so verpaupert [verarmt, MS], daß als die Konstituente den Wahlzensus einführte, unter 6518 Einwohnern nur 728 als aktive Bürger aufgeführt werden konnten.“ In Rennes „lebte ein Drittel der Einwohner von Almosen und ein anderes Drittel war in ständiger Gefahr der Verpauperung.“ Die altmodischen Ausdrücke des Briefes und der noch älteren Kirchendokumente muten heute fast poetisch an und entwickeln gerade durch die ständige Wiederholung eine gewisse Rhythmik, die sich gleichsam über den gezeigten Landschaftsaufnahmen erhebt. Gleichzeitig stehen diese ästhetischen Effekte in Kontrast zu den Problemen der Bevölkerung, von denen im Brief die Rede ist. In dieser Spannung zwischen ästhetischer Form und politischem Inhalt bewegt sich der gesamte Film.

Archäologie der Gegenwart

Deleuze zufolge gibt es „etwas Bäuerliches in der Geschichte“:⁸⁷ Eine widerständige Landschaft, die dem Sprechakt ihre stummen Schichten, ihre Masse entgegenhält. Unter dem Sprechakt versteht er eine Rede in actu [*parole en acte*], die im modernen Kino eine Autonomie vom visuellen Bild erreicht hat.⁸⁸ Der Sprechakt reflektiert jenes nicht einmal mehr und kann schließlich der Rede den Wert einer *freien indirekten Rede* verleihen.⁸⁹ Während sich die Rede aus dem Bild zurückgezogen hat, ist das visuelle Bild dagegen „archäologisch, stratigraphisch und tektonisch“ geworden. Deleuze spricht hier von einer „Archäologie der Gegenwart“, die auf verlassene Schichten unserer Zeit hinweist, „unter denen unsere eigenen Phantome verschüttet sind, auf lückenhafte Schichten, die sich in verschiedenen Richtungen und Konnexionen aneinanderreihen.“⁹⁰ Die Erdschichten haben sich im Laufe der Zeit übereinandergehäuft und dabei die Spuren der vergangenen Kämpfe aufbewahrt. Am Beispiel von MOSES UND ARON beschreibt Deleuze seine Idee von einer Widerstands-Disjunktion, bei der sich der Sprechakt und die Erde in unaufhebbarer Widerspruch zueinander befinden. Das soll die Rede daran hindern, despotisch zu sein. Aber ebenso verhindern, „daß die Erde zum Besitz“ wird. Als freie indirekte Rede kann der Sprechakt auf dieser Stufe seiner kinematografischen Entwick-

⁸⁷ Vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. S. 326.

⁸⁸ Vgl. ebd. S. 315.

⁸⁹ Vgl. ebd. S. 310.

⁹⁰ Vgl. ebd. S. 312.

lung nun zum politischen Akt des Fabulierens werden, und damit zum Gründungsakt einer „Wirklichkeit werdenden Fabel“ [*affabulation réalisante*].⁹¹

Wie die historischen Erdschichten haben sich in TROP TÔT, TROP TARD auch die Zeitschichten verdichtet. Die Texte von Engels und Hussein sprechen von vergangenen Zeiten und den verpassten Chancen der Bauern in Frankreich bzw. der Bevölkerung Ägyptens. Dabei sind die Texte selbst unterschiedlichen Datums: Engels verfasste seinen Brief 1889, der Bericht Husseins wurde im Jahr 1969 veröffentlicht. Zu sehen ist dagegen ausschließlich die Gegenwart der Jahre 1980/81. Bereits der Titel des Films deutet auf die Thematisierung der Zeit und wirft die Frage auf nach dem „richtigen Augenblick“. Am Ende des ersten Teils von TROP TÔT, TROP TARD heißt es bei Engels: „Was sie wollten, konnte keiner sagen. Bis lange nach dem Sturz der Kommune mit ihrem Fraternitätsanspruch von 1792 Babeuf dem Ding eine bestimmte Form gab. Kam die Kommune mit ihren Fraternitätsansprüchen zu früh, so kam Babeuf wieder zu spät.“

François Noël Babeuf hatte sich als einer der Begründer der *Cahiers de Doléances* sowie als Gründer der *Conjuration des Égaux* [Verschwörung der Gleichen] für die Rechte des Volkes vor und nach der Französischen Revolution eingesetzt. Bis zu seinem Tod durch Hinrichtung im Jahr 1797 setzte er sich dafür ein, dass die Französische Verfassung von 1793 wieder – beziehungsweise endlich – in Kraft trat.⁹² Die Verfassung, der die Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte vom 26. August 1789 zugrunde lag, war zum damaligen Zeitpunkt vom Nationalkonvent abgelehnt worden. Stattdessen sollte die provisorische Regierung, die unmittelbar nach der Revolution eingesetzt wurde, weiter amtieren.⁹³ Seine Bemühungen blieben aber ohne Erfolg. Das Engagement und das Scheitern Babeufs können stellvertretend für die uneingelösten Ziele der aufständischen Klassen stehen, die für die Französische Revolution und den Anspruch auf ein besseres Leben für die unteren Schichten gekämpft haben. Engels weist schon am Anfang seines Briefes darauf hin, dass ihr Scheitern unausweichlich gewesen sei, da sie die Werte der Bourgeoisie zu den ihren machen wollten.

⁹¹ Vgl. ebd.

⁹² Zu François Noël Babeuf, der sich in Anlehnung an das Volk der Plebejer auch ‚Gracchus‘ nannte, siehe auch: Larue-Langlois, François: Gracchus Babeuf : Tribun du peuple. Paris: Le Félin, 2003. (Collection « Les marginaux »); Scott, John Anthony [Hg.]: François-Noël Gracchus Babeuf, Die Verschwörung für die Gleichheit. Rede über die Legitimität des Widerstandes. Mit Essays von Herbert Marcuse und Albert Soboul. Hamburg: Sammlung Junius, 1988.

⁹³ Im Jahr darauf wurde sie allerdings gestürzt, und ging als „Schreckensregierung“ in die Geschichte ein.

Für den zweiten Teil des Films bereisten Straub/Huillet im Sommer 1981 Ägypten, um dort die Spuren von Mahmoud Husseins *La Lutte de classes en Égypte de 1945 à 1968* zu verfolgen.⁹⁴ Wie schon im ersten Teil des Films wird der Text über die Aufnahmen von den genannten Städten und Ortschaften gesprochen. Die Problematik der „unzeitgemäßen“ Revolutionsversuche ist auch Inhalt dieses Berichtes: Die ägyptische Bevölkerung rebellierte im Laufe der Besetzung durch Großbritannien mehrfach, konnte aber keine bleibende Veränderung erreichen. Von Engels Brief unterscheidet sich Husseins Bericht jedoch grundlegend in der agitierenden Wortwahl. Satzanfänge wie „Revolten in Kairo“ wirken wie Losungen für kommende Aufstände. Bereits die ersten Sätze beschwören die Geschichte des ägyptischen Volkes als einen „ununterbrochene[n] Heldengesang gewaltsamer Revolten der arbeitenden Klassen im Laufe der Jahrtausende“. Während Engels seinen Brief eher analytisch strukturiert hatte und darin die Lage der Bevölkerung, sowie die Gründe für das Scheitern ihrer Kämpfe gegen die oberen Klassen zusammenfasst, ist Hussein mehr an der Stärkung des Selbstbewusstseins der Ägypter gelegen. Engels hatte seinen Brief mit der Bemerkung geschlossen, dass die „Plebejer“ selbst nicht wüssten, welche Art von Veränderung sie eigentlich herbeisehnten. Hussein dagegen will den Bürgern die Augen über die 1952 nach dem Sturz der Briten eingesetzte Regierung öffnen, die „alle Makel der alten geerbt und die nationale Würde verraten [habe], die zu ihrem Aufstieg diene.“

Die aufsteigende Rede



Abb. 23



Abb. 24

⁹⁴ Vgl. Hussein, Mahmoud: *La Lutte de classes en Égypte de 1945 à 1968*. Paris: F. Maspero, 1969. – Für den Film ist jedoch nur ein Auszug aus dem Nachwort verwendet worden.

Sowohl die analytische wie die aufrührerische Tonlage stehen in TROP TÔT, TROP TARD den Landschaften als den stummen Zeugen der Geschichte gegenüber. Bild und Text laufen nahezu parallel zueinander – wobei der Film über weite Strecken ganz ohne Kommentar auskommt. Die minutenlangen Schwenks über Wiesen und Wüstensand setzen der „aufsteigenden Rede“ ihre Weite (und stratigrafische Dichte) entgegen und scheinen sie zeitweise zu beruhigen (Abb. 21-22). Geräusche wie lautes Hupen, Rufe oder aufheulende Sirenen, die – vor allem im zweiten Teil – von den belebten Straßen der Städte und Siedlungen herandrängen, können die Aussagen dagegen noch unterstreichen. Ergänzungen solcher Art sind aber rein zufällig. Ihre Wirkung wird durch die grundsätzliche Eigenständigkeit von Bild- und Tonebene verstärkt. „Sehen und Sagen“ sind hier auseinandergefallen, wie Deleuze es in den *Unterhandlungen* am Beispiel des foucaultschen Archivs beschreibt.⁹⁵ Es gibt kaum konkrete Bezüge zwischen ihnen, und doch beeinflussen sie sich gegenseitig, dadurch dass sie einander kontrastieren, sich ausgleichen oder akzentuieren. Mit dem Einsetzen des Textes verändert sich vor allem der Blick auf die gezeigte Landschaft. Die Landschaften und Plätze werden als Schauplätze vergangener Kämpfe lesbar – aber ebenso als Orte der, auch nach Jahrzehnten oder Jahrhunderten, immer noch nicht eingetroffenen Veränderungen.

In der Einstellung am Place de la Bastille ist zuerst nur der Platz selbst zu sehen und die Autos, wie sie in den Kreisverkehr ein- und wieder austreten. In den ersten zweieinhalb Minuten entfalten das stetige Kreisen und Rauschen eine meditative Wirkung – dann setzt plötzlich der Text ein. An dieser Stelle ist die Rede vom Scheitern der „Plebejer“ mit ihren Zielen in der Französischen Revolution – von der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, die sie aus der Armut befreien sollten. Erst in der Konfrontation des Textes mit den Bildern erhalten diese ihren historischen Index. Gerade, da das Zentrum des Platzes nicht zu sehen ist, kann der Bezug – außer für Ortskundige – nur durch den Text hergestellt werden. Die Säule in der Mitte des Kreisverkehrs wird nicht gezeigt. Sie erinnert an eine weitere Revolution, die hier im Juli 1830 stattgefunden hat: « [...] nouvelle couche de sang dans la géologie locale », wie Benoît Turquety hinzufügt.⁹⁶

⁹⁵ Vgl. Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen*. 1972-1990. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. S. 140.

⁹⁶ Vgl. Turquety, Benoît: Danièle Huillet et Jean-Marie Straub: « Objectivistes » en Cinéma. Lausanne : Ed. L'Age d'Homme, 2009. S. 343. An anderer Stelle macht er die Figur der Zeitschichten noch deutlicher, wenn er von der Akkumulation des Blutes unter dem Straßenbelag spricht [accumulation du sang sous ce bitume], und deren aufgestaute Energie in Form von Wut nur darauf wartet sich in der

Dieser Abschnitt des Briefes endet nach einigen Minuten, während die Autos weiterhin den Kreisverkehr „bevölkern“. Die unsichtbaren Ereignisse, die mit diesem Ort verbunden sind, bleiben jedoch präsent und fügen dem gleichbleibenden Fluss des Geschehens eine neue Bedeutungsebene hinzu. Sichtbares und Sagbares „durchkreuzen“ sich und sind auf vielfältige Weise „miteinander verflochten“, wie Deleuze fortführt. Ihr Verhältnis gründet sich jedoch nicht mehr auf „Entsprechungen oder Übereinstimmungen“. Der Abstand zwischen ihnen, den er auch als „eine unerbittliche Distanz“ bezeichnet, ist vergleichbar einem „gewaltigen Riss [...], der die Form des Sichtbaren auf die eine Seite bringt, die des Aussagbaren auf die andere, und zwar irreduktibel.“⁹⁷ In den folgenden Einstellungen setzt sich das Prinzip fort, demzufolge die Orte, die im Bild zu sehen sind, mit denen der Texte Engels und Husseins korrespondieren.

Straub/Huillet unternehmen nicht den Versuch, die beschriebenen Ereignisse zu zeigen. Das Nicht-Zeigen wird nur am Ende des Films aufgehoben. Hier schließt sich plötzlich Found-Footage-Material zum Staatsstreich in Ägypten 1952 an. Die Aufnahmen sind in Schwarz-Weiß und fast vollständig ohne Ton. Dadurch heben sie sich deutlich von den vorigen Einstellungen ab. Das Material entstammt verschiedenen Kontexten: Die Bilder des Generals, der den Machtwechsel verkündet, waren wohl für offizielle Zwecke gedreht worden. Kurz darauf ist derselbe Mann in Hauskleidung in seinem Bett sitzend zu sehen, wie er mit einem Berater spricht (Abb. 24). Erst wenige Einstellungen zuvor hatte Husseins Text davon berichtet, dass die neue „Führungskaste“ sich kaum von den britischen Besetzern unterschieden und die Massenbewegung des Volkes in der Folge zwischen 1955 und 1967 „zerschlagen und vereinnahmt“ habe.

Die Tatsache, dass die Ereignisse aus dem Film weithin ausgeblendet bleiben, ändert aber nichts daran, dass sie ihre Spuren in den Landschaften und Ortschaften hinterlassen haben. Die poetischen Landschaftsaufnahmen mit grünen Wiesen und zwitschernden Vögeln im ersten Teil erweisen sich als trügerisch. Denn, wie Bernard Mangiente bemerkt, „wenn man ein bißchen von Landwirtschaft versteht, sieht man sofort, das ist tatsächlich eine verarmte Landschaft, denn es gibt keine Kultur mehr, nur so Wiesen zum Füttern von Tieren.“⁹⁸ Unter diesem Blickwinkel bekommen die Bilder eine ganz andere

Gegenwart zu entladen (vgl. S. 348). Auch Burlin Barr erkennt in dieser Sequenz eine historische Dimension, wenn er seinen Eindruck schildert, dass eine Kollision unausweichlich scheine. Vgl. Barr, Burlin: *Too Close, Too Far: Cultural Composition in Straub and Huillet's Too Early, Too Late*. In: *Camera Obscura* 53. Vol. 18. No. 2 (2003). S. 1-25. Hier S. 2.

⁹⁷ Vgl. Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen*. Ebd.

⁹⁸ *Das Feuer im Innern des Berges*. S. 7 f.

Bedeutung. Sie fungieren eben nicht nur als Resonanzkörper des Textes, sondern verweisen auf eine geschichtliche Kontinuität, die durch den Text erst erkennbar wird. Die Situation auf dem Land hat sich nicht wirklich gebessert, die Forderungen der Bauern wurden nach wie vor nicht eingelöst. Genauso wenig wie die Pfarrer und Gemeinderäte mit ihren Cahiers Gehör fanden, die noch heute kaum gelesen in den Pariser Archiven liegen. Die Bemerkungen aus dem Text von Engels stehen, „disjunctive as they are“, wie Burlin Barr analysiert, in einer nicht unbedeutenden Beziehung zu den gegenwärtigen Bildern des Films. „These nineteenth-century data are not important as statistics per se, but as reinscriptions of the past – they indicate a form of historical persistence.“⁹⁹

Zusätzlich zum Verzicht darauf, dokumentarisches Material von den Widerstandsversuchen zeigen, sind im gesamten Film nur an wenigen Stellen überhaupt Menschen zu sehen. Dadurch wird eine weitere Distanzierung von Text und Bild vorgenommen, die Danièle Huillet zufolge für eine wirklich realistische Darstellung notwendig wurde: „[...] wenn man z.B. die Ebene bei Luxor [im zweiten Teil des Films, MS] sieht: zu Anfang ist die Kamera still, dann kommt ein Schwenk nach links bis zu den Bergen, wo ein Dorf in den Bergen liegt, dann geht man wieder nach rechts –, da wird erzählt, wie viele Leute massakriert worden sind. Wenn man dabei in ein Dorf gefahren wäre und die Leute dann gesehen hätte – das wäre doch irgendwie falsch. Diese Orte sind auch Friedhöfe im Grunde, wo die Menschen noch da sind, aber wo viele auch gestorben sind. [...]“¹⁰⁰

Die Gegenüberstellung des Wortes mit den „ausdruckslosen“ Landschaften¹⁰¹ ermöglicht es der Rede erst, sich zur freien indirekten Rede zu erheben. Indem sie dem Boden die verborgenen Ereignisse entreißt, kann sie nun als *affabulation réalisante* neue Ereignisse erschaffen. Das Ereignis ist Deleuze zufolge „immer der Widerstand, der sich abspielt zwischen dem, was der Sprechakt entreißt, und dem, was die Erde begräbt.“¹⁰² Dem „Bäuerlichen in der Geschichte“ und seinen stummen Massen kann damit im Film eine Stimme gegeben werden.

⁹⁹ Barr, Burlin: *Too Close, Too Far*. S. 21.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Walter Benjamin entwickelt in seinem Aufsatz zu Goethes *Wahlverwandtschaften* die Theorie vom „Ausdruckslosen“, die sich auf eine Zerstörung des schönen Scheins richtet: „Jedes Kunstwerk soll vielmehr einen Konflikt zwischen schönem Schein und seiner Mortifikation inszenieren, so daß „das in ihm wogende Leben erstarrt und wie in einem Augenblick gebannt erscheint.“ ([Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Bd.] I, S. 181).“ Aus: Ruge, Eva: *Sinndimensionen ästhetischer Erfahrung. Bildungsrelevante Aspekte der Ästhetik Walter Benjamins*. Münster: Waxmann, 1997. S. 80.; in Bezug auf TROP TÔT, TROP TARD lässt sich das Ausdruckslose als die Bruchstelle zwischen den Texten und der Landschaft verstehen, die die traumatischen Ereignisse, die unter ihr verborgen liegen, nicht zeigt und die nur durch die Texte in Erinnerung gerufen werden.

¹⁰² Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild*. S. 327.

Obwohl die Ziele der Bauern im Zuge der Französischen Revolution oder der ägyptischen Befreiungskämpfe noch nicht erreicht wurden, sprechen ihre Aufstände doch von dem Ideal einer möglichen Veränderung der Verhältnisse. Straub/Huillet haben es sich zum Ziel gesetzt, die aufgestauten Energien, die unter der Erde begraben sind, wieder freizusetzen. Die unzeitgemäßen Revolutionen beziehen sich dabei auch auf ihren Umgang mit Bild und Ton. Mit ihren experimentellen Methoden kamen sie für die Entwicklung des Kinos, scheint es, zu früh. Eine Revolutionierung des Tonfilms, wie sie sie anzustoßen gehofft hatten, ist jedoch nach wie vor nicht in Sicht.

II.1.2. Exkurs: FORTINI/CANI (1976): Punktuelle Korrespondenzen und die „Krise des Off“



Abb. 25



Abb. 26

FORTINI/CANI (I 1976), nur wenige Jahre früher entstanden als TROP TÔT, TROP TARD, bietet sich für einen Vergleich der Beziehung von Text und Landschaft an. Ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Filmen ist jedoch die Perspektive, aus der der Text gesprochen wird. Im Gegensatz zu den weitestgehend objektiven Schilderungen von Engels und Hussein tritt hier eine für Straub/Huillet ungewöhnlich subjektive Sprecherfigur auf. Franco Fortini, Autor des autobiografischen Buches *I Cani del Sinai* [dt. Die Hunde vom Sinai] von 1967, liest die dem Film zugrundeliegenden Textpassagen selbst. Darin schildert er so heftig wie polemisch seine Eindrücke des Sechstagekriegs zwischen Israel und den arabischen Staaten Ägypten, Jordanien und Syrien 1967 und reflektiert dabei die politischen Reaktionen, die dieser in der westlichen Welt ausgelöst hat. Die

verschiedenen Zeitschichten, die sich hierbei überlagern und ineinander verschränken, werden immer an Fortini als Subjekt zurückgebunden.¹⁰³ Auf der Bild-ebene korreliert diese Rückbindung damit, dass Fortini an verschiedenen Stellen im Film dabei gezeigt wird, wie er aus seinem Buch liest. Im Gegensatz zu *TROP TÔT*, *TROP TARD* sind also sowohl der Autor als auch sein Text im Bild zu sehen (Abb. 25-26). Gleichzeitig löst sich aber der Text während des Lesens ein Stück weit von seinem Verfasser, da der Film auch als eine Relektüre verstanden werden kann: Fortini ist nicht mehr in der Rolle des Autors, sondern in der eines (Vor-)Lesers, der seine eigenen Gedanken nach neun Jahren wieder liest. Er selbst hat sich inzwischen verändert, ist älter geworden und die Tatsache, dass diese neuerliche Lektüre im Rahmen eines Films stattfindet, führt zu einer weiteren Distanzierung.¹⁰⁴ Die Aufnahmen mit Fortini wurden auf Elba gemacht, um seine Person noch in einem weiteren Punkt von der Vorlage zu trennen. Sein Text gibt zwar die Abfolge der Einstellungen vor, oft setzt er aber auch für mehrere Minuten oder gar Sequenzen aus. Zwischen den Text sind außerdem Zeitungsartikel aus der kommunistischen *Unità* sowie Nachrichtenmaterial geschnitten, wodurch sich der Film noch weiter von der subjektiven Grundlage entfernt. Sowohl Straub als auch Fortini beharren darauf, dass der Fortini im Film nicht mehr mit dem Autor des Buches identisch sei, sondern vielmehr eine fiktionale Figur darstelle. Es habe eine „Abänderung der Worte aufgrund der Bilder [stattgefunden]. Vor allem aufgrund der Bilder dessen, der die Worte spricht ... es ist nicht Fortini, sondern ein älterer Herr, der eine mitteleuropäische Kultur der dreißiger – vierziger Jahre repräsentiert.“¹⁰⁵

¹⁰³ Marc Nash und Steve Neal weiten die subjektive Bezüglichkeit in ihrer Analyse des Films auf den Zuschauer aus: „[The film investigates, MS] the various conjunctures in the past and the present, and history as discourse, and the various forms that may take, as each relates to the individual subject (both Franco Fortini and the viewer).“ In: Nash, Mark/Neal, Steve: *Film: History/Production/Memory*. In: *Screen* 18. No. 4 (Fall/Winter 1977-1978). S. 87-91.

¹⁰⁴ Fortini selbst schreibt an anderer Stelle, dass er im Rhythmus des Textes eine Abstraktionsbewegung hin zu einer für ihn politisch wünschenswerten kollektiven Präsenz erkennt: « ... la régularité abstraite de la métrique est un instrument de Verfremdung (terme de Brecht), destiné à altérer la confiance dans l'habitude pragmatique de la communication, à projeter cette dernière dans une dimension objective. [...] La métrique est l'inauthenticité qui seule peut fonder l'authentique ; c'est la forme de la présence collective. » – In: Ders.: *Metrica e libertà, dans Saggi ed epigrammi*. Milano : Mondadori, 2003. S. 783 f. Ich zitiere hier die Übersetzung von Viva Paci und André Habib.

¹⁰⁵ Zitat von Fortini aus: Pressekonferenz in Pesaro mit Danièle Huillet, Franco Fortini und Jean-Marie Straub zu Fortini/Cani. In: *Filmkritik* 241 (Januar 1977). S. 4-13. S. 9.; Siehe auch Straub: S. 6.

Der Brechtsche V-Effekt kann hier gewissermaßen in seiner Umkehrung beobachtet werden.¹⁰⁶ Der Text wendet sich, Jean Narboni zufolge, bei der Relektüre gegen sich selbst. Das hat zur Folge, dass der Zuschauer Fortini dabei beobachten kann, wie dieser sich selbst beim Vorlesen seines Textes zuhört und seine Meinungen von 1967 reflektiert.¹⁰⁷ Im Prozess des Sprechens findet eine unausgesprochene Reaktion Fortinis auf seine damalige Reaktion statt.

Die Konfrontation dessen, was ausgesprochen wird, mit dem, was unausgesprochen bleibt, stellt eine Erweiterung des Verhältnisses von Sprechen und Zeigen dar. Wie in TROP TÔT, TROP TARD sind auch in FORTINI/CANI die gezeigten Landschaften und Städte zu einem großen Teil jene, die im Text erwähnt werden: Marzabatto, Sant'Anna di Stazzerma, San Terenzo, Vinca, San Leonardo/Frigido, Bergiola in den Apuanen, Florenz, Mailand, Rom. Dass Sichtbares und Hörbares auf dieselben geografischen Koordinaten Bezug nehmen, wird aber nicht in jedem Fall explizit gemacht. Einige Orte wie Marzabotto sind dabei ähnlich der Ebene bei Luxor Stätten vergangener Kämpfe. Ebenso wie in TROP TÔT, TROP TARD werden diese auch hier bewusst nicht als solche ausgewiesen.



Abb. 27



Abb. 28

Gerade weil in den Filmen Straub/Huillet nicht sehr viel zu „sehen“ ist, kommt dem Raum außerhalb des Bildes eine besondere Bedeutung zu. Durch die Texte, die Geräusche und durch Sichtachsen, die aus dem Bild hinausweisen, ist er fast immer

¹⁰⁶ Straub/Huillet beziehen sich in den meisten ihrer Filme im Umgang mit den Darstellern auf Brecht, so sprechen die Darsteller bspw. in den KLASSENVERHÄLTNISSEN oder in OTHON die Textvorlagen von Kafka und Corneille mit ihren jeweiligen Dialekten und Akzenten und möglichst frei von Emotionen.

¹⁰⁷ Vgl. Narboni, Jean: Là (Fortini/Cani). Cahiers du Cinéma 275 (Avril 1977). S. 6-14. Hier S. 13.

präsent. Dieses Außerhalb des Bildes wird normalerweise als *hors-champ* oder Off bezeichnet. Deleuze zufolge treffen diese Begriffe für die Filme Straub/Huilllets jedoch nicht mehr zu, da Bild und Ton hier gleichberechtigt sind und immer aufeinander bezogen.¹⁰⁸ Die Texte kommen zwar aus dem Off, aber die freie indirekte Rede mit ihrer Befähigung zur „Wirklichkeit werdenden Fabel“ ist abhängig von den Bildern. Das Off im Sinne eines allwissenden Kommentators ist in eine „Krise“ geraten:

„Indem das Off zu den visuellen Bildern in ein Konfrontationsverhältnis oder eine Heterogenitätsbeziehung tritt, verliert es die Macht, sie dadurch zu überschreiten, daß es sich im Verhältnis zu ihren Grenzen definierte: es hat seine Allmacht verloren, die es noch im ersten Stadium des Tonfilms kennzeichnete. Es sieht nicht mehr alles, es wird zweifelnd, unsicher und zweideutig [...] Doch mit dem Verlust der Allmacht gewinnt das Off seine Autonomie.“¹⁰⁹

Das Off ist Deleuze zufolge Teil des akustischen Bildes und damit autonom geworden. In FORTINI/CANI kommt es aber zu Brüchen zwischen den zwei heautonomen Bildern. Die Objektivierungsbewegungen, die den Text von seinem Autor distanzieren sollen, werden immer wieder durch Momente starker Subjektivität aufgebrochen. Damit verschiebt sich auch das Verhältnis des visuellen zum akustischen Bild und macht die punktuellen Korrespondenzen möglich, die in FORTINI/CANI an einigen Stellen auftreten. Bild und Ton kommen hierbei unerwartet für die Dauer einiger Worte zusammen. Wie in der Einstellung am Place de la Bastille wird das Bild in diesem Augenblick durch den Text mit einer anderen Zeitschicht verknüpft. In TROP TÔT, TROP TARD – sowie in weiten Teilen FORTINI/CANIS – bleibt das Verhältnis beider Ebenen in diesem Prozess bewusst uneindeutig, während sich hier das Gezeigte und das Gesprochene in einer momentanen Verdichtung annähern und ihr Zusammenhang explizit wird. Diese Momente dienen der Rückbindung an Fortini, da sie besonders deutlich an zwei Stellen hervortreten, die in Verbindung mit dem Vater des Autors stehen. Ein Beispiel dafür ist die Einstellung, die den Innenraum einer Synagoge zeigt, in der gerade ein Gottesdienst stattfindet. Zuerst ist nur der Gesang zu hören, später setzt der Text ein. Der Gesang übertönt zuweilen Fortinis Erinnerungen. In der Passage setzt er sich kritisch mit seiner halb-jüdischen Abstammung auseinander – sein Vater war Jude, der wie er selbst ein ambivalentes Verhältnis zu

¹⁰⁸ Vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. S. 321.

¹⁰⁹ Ebd. 320 f.

seinem Glauben hatte. Dabei verknüpft er die Biografie seines Vaters mit der seinen. Die Verwebung der beiden Schicksale, die von einer imaginäre Reise entlang des verzweigten Familienstammbaums begleitet wird, steht nur durch die Thematisierung des jüdischen Glaubens in latenter Beziehung zur Bildebene. Erst als die Einstellung bereits mehrere Minuten andauert, erzählt Fortini, dass sein Vater ihn in seiner Kindheit manchmal in die Synagoge begleitet hatte. Hier erst habe er bemerkt, dass sein Vater nicht an die Riten und religiösen Gesten glaubte. Nicht die Unverständlichkeit der Riten in der Synagoge, sondern die Ungläubigkeit seines Vaters weckten in ihm erst die Neugier, sich mit dem Judentum und dem Jüdischsein zu befassen. Diese Neugier sollte später eine der Grundlagen für die Verfassung seines Buches *I Cani del Sinai* bilden, in dem er sich mit dem ubiquitären Hass auf das Anderssein als dem Ausgangspunkt faschistischen Denkens beschäftigt. Nur in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit sieht er eine Möglichkeit, die gegenwärtige Wirklichkeit zu verändern.¹¹⁰

Eine weitere Stelle, an der es zu einer punktuellen Korrespondenz zwischen Bild und Ton kommt, bezieht sich auf eine Begebenheit in Florenz. Vor einem Denkmal für gefallene italienische Soldaten wird der junge Fortini auf die verdrängte jüdische Geschichte der Stadt aufmerksam (Abb. 27): „Es war mein Vater, der mich innehalten ließ vor diesem Denkmal am Arno-Ufer, und später bemerkte ich die Spur, hinterlassen von einem Freimaurerdreieck, das die Faschisten abgerissen hatten.“

Mitten im Satz, nach dem Wort Arno-Ufer schwenkt die Kamera plötzlich nach links unten, sodass die Spur des Freimaurerdreiecks sichtbar wird: eine abstrakte geometrische Figur, die sich in die Stufen eingeschrieben hat, die zum Sockel des Denkmals hinaufführen. Wieder hatte es mehrere Minuten gedauert, bevor es zu dieser Übereinstimmung kam und in denen nur der Sockel mit seiner Inschrift – in einem fixen Medium shot – zu sehen war. Die punktuelle Annäherung von Bild und Ton wird dabei durch die plötzlich einsetzende Bewegung rhythmisch akzentuiert.

In FORTINI/CANI finden sich überdies Beispiele der Synonymie und der Metonymie, die ebenfalls durch experimentelle Neuverknüpfung von Bild und Ton umgesetzt werden. Sie sind vor allem für das Verhältnis von Textvorlage und Film von Bedeutung. Fortini selbst nennt diese Begriffe in einem Brief an Jean-Marie Straub vom 4. April 1976. Darin

¹¹⁰ Etwas später im Film formuliert er dieses Ziel mit Bezug auf die Auseinandersetzung mit der jüngeren Vergangenheit der letzten fünfzig Jahre, in denen sowohl der Zweite Weltkrieg als auch der Sechstagekrieg lagen. Eine handschriftliche Notiz wird eingeblendet, in der es unter anderem heißt: „Wenn wir die Wirklichkeit verändern wollen, ist es gut, etwas mehr zu wissen über diese unmittelbare Vergangenheit.“

beschreibt er ihre differenzierende Funktion, die in der Kunst bestünde, „mit dem Ähnlichen zu produzieren, um das Unähnliche deutlich zu machen“.¹¹¹ Ein Beispiel für metonymisches Zeigen ist eine Szene am Anfang, als eine Jüdin von ihrem Leben erzählt und dabei „Brocken der Erinnerung an den Terror“ freigibt, wie Karsten Witte es beschreibt. Nach nur einem Satz bricht sie ab und beginnt zu rauchen, doch die Kamera verharrt auf ihr – bis nach einer langen Pause „schmerzhaft laute Glockenschläge ihrem Verstummen Sprache geben.“¹¹² Eine weitere Sinnübertragung vom Text auf das Bild-Ton-Verhältnis findet in der Sequenz statt, die das Kapitel über das Massaker in Marzabotto in den Apuanen repräsentiert, das deutsche Truppen unter Partisanen anrichteten. Das Kapitel ist als das einzige im Film in zwei Teile aufgeteilt worden. Im ersten Teil sind die apuanischen Alpen bei Sant’Anna di Stazzerma und später auch einige Dörfer in ausgedehnten Panoramaschwenks zu sehen. Hier spricht Fortini nur einen Satz ganz zu Beginn, in dem er das Massaker erwähnt und verstummt dann für mehr als zehn Minuten. Ausgehend von einer Aufnahme des Museums für Etruskische Archäologie von Marzabotto (Abb. 28) werden im zweiten Teil des Kapitels das Dorf selbst sowie die das Tal umgrenzenden Berge in einem erneuten Panoramaschwenk gezeigt. Auch hier kein erklärender Text: „Nichts weiter als der O-Ton bricht in den leeren Ort ein [...]. Uns wird die Stimme Fortinis [...] entzogen. Ein Sog geht aus von dieser Bewegung, als kreiste die Landschaft die Kamera ein, als hätte das Dorf den Zuschauer zur Zeugenschaft bestellt.“¹¹³ Die Erinnerung an die traumatischen Ereignisse legt sich durch die von Karsten Witte in Worte gefasste Dramaturgie des Verstummens über die Landschaft. Straub sagt selbst, dass sie von dem ersten Satz aus „ein riesiges Atmen, das diese Landschaften sind, genommen“ haben.¹¹⁴ Erst danach, getrennt durch einen Schnitt, der Fortini wieder auf Elba zeigt, setzt der Text wieder ein: „Es hat eine sehr reale Art gegeben, diese Getöteten zu vergessen, die Weise der führenden Klassen Italiens während der ersten zehn Nachkriegsjahre.“

Das Schweigen, das nur von zufälligen O-Tönen durchbrochen wird, verstärkt noch den ausdrücklichen Verzicht auf das Zeigen vergangener Ereignisse. Über lange Strecken tastet die Kamera nur die Oberflächen der zerklüfteten Berglandschaft und abweisende

¹¹¹ Fortini, Franco: Brief an Jean-Marie Straub. 4. April 1976. Übers. von Erica Hermann-Holtz. Abgedruckt in: Filmkritik. Nr. 241 (Januar 1977). S. 2-3.

¹¹² Witte, Karsten: Erste Person Singular die Kamera – „Die Hunde vom Sinai“ von Straub/Huillet. In: Ders.: Im Kino. Texte vom Sehen & Hören. Frankfurt: Fischer, 1985. S. 124-127. Hier S. 126.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Vgl. Pressekonferenz in Pesaro zu Fortini/Cani. S. 13.

Hausfassaden ab. Wie in TROP TÔT, TROP TARD muss der Zuschauer die Verbindung selbst herstellen. Wie dort drückt sich aber auch hier die politisch motivierte Hoffnung auf einen Ausweg aus, der zugleich die Utopie einer möglichen Veränderung markiert. Der Film endet mit Fortinis Worten: „Man muß ganz etwas anderes wollen; und vor allem glauben, wie Lenin sagte, daß es für jede Situation einen Ausweg gibt und die Möglichkeit ihn zu finden. Und das heißt, daß es die Wahrheit gibt, absolut in ihrer Relativität.“

II.2. Die Dialektik objektiven Zeigens

II.2.1. Le Plan Straubien und die Gleichberechtigung aller kompositorischen Elemente

« Un plan [...] est une pensée, et le mot *Einstellung* aurait au moins deux dimensions; technique, choisir une position, cadrer, et morale, représenter un point de vue. »¹¹⁵

Serge Daney hat in seinem gleichnamigen Artikel in den *Cahiers du Cinéma* den Begriff des *plan straubien* geprägt, den er als atomistisches Grundelement des *cinéma straubien* beschreibt. Jenes bilde das Produkt oder vielmehr « la restance, d'une triple résistance »: den Rest des Textes gegenüber den Körpern, der Orte gegenüber den Texten und der Körper gegenüber den Orten. Und andersherum.¹¹⁶ Am Anfang jedes Filmes und jeder Einstellung steht deshalb zuerst die Suche nach dem geeigneten Ausgangspunkt. Jeder *plan* im Sinne einer langen und in sich geschlossenen Einstellung repräsentiert dabei immer schon einen Standpunkt, eine moralische Entscheidung für das, was zu sehen oder auch nicht zu sehen sein wird. Als Grenzen eines *plan* nennt Daney zum einen die Überschneidung eines Bildes mit einem anderen und zum anderen das „Nicht-Bild“ [*non-image*], das ein Black oder ein leerer Bildkader sein kann.¹¹⁷

¹¹⁵ Blank, Manfred: Un recueil de Matériaux. Trad. de Danièle Huillet. In: Cahiers du Cinéma 305 (Novembre 1979). S. 8-13. Hier S. 12.

¹¹⁶ Vgl. Daney, Serge: Le Plan Straubien. In: Cahiers du Cinéma 305 (Novembre 1979). S. 5-7. Hier S. 5.

¹¹⁷ Vgl. ebd. S. 7.

Die langen Einstellungen erinnern in ihrer Dauer sowie aufgrund ihrer Tiefenschärfe an die Plansequenzen in den Filmen von Renoir oder Welles. Der Zuschauer wird bei Straub/Huillet aber auf sich selbst zurückgeworfen, wie Barr es beschreibt: “[...] the viewer comes to regard fields of possible order and multiple order. Ultimately the best picture we can assemble is of observation itself.”¹¹⁸ Dabei spielt auch das Außerhalb des Bildes eine Rolle, das dem Sichtbaren andere Kontexte und damit Möglichkeiten der Lesbarkeit gegenüberstellt. Ökonomische, kulturelle und soziale Ebenen stehen in Widerspruch zum im Bild Gezeigten und machen eine eindeutige Lesart unmöglich.

TROP TÔT, TROP TARD besteht durchgehend aus langen Einstellungen, von denen die meisten Panoramashwenks von bis zu 360° sind. Eine Ausnahme bildet dabei nur die bereits erwähnte Einstellung des Kreisverkehrs am Place de la Bastille, die Burlin Barr zufolge eher eine Form des Traveling shot darstellt.¹¹⁹ Die Kamera filmt dabei während einer mehrfachen Umrundung des Platzes aus der Perspektive eines (nicht sichtbaren) Fahrzeugs aus dem Seitenfenster die Fahrt anderer Autos.¹²⁰ Der Ausgangspunkt ist dabei ein mobiler und vor allem ein unsichtbarer. Weder das Fahrzeug kommt ins Bild noch das Zentrum der Kreisbewegung: die Säule, die an die spätere Revolution von 1830 erinnert. Die Abwesenheit des Zentrums der Bewegung wie auch des Platzes bewirkt, dass der filmische Raum destabilisiert wird. Sowohl Turquety als auch Barr beschreiben in ihren Analysen dieser Sequenz ein Gefühl des Schwindels, das durch die Geschwindigkeit sowie das Fehlen gefestigter räumlicher Koordinaten ausgelöst würde:¹²¹

“Not only are speed and direction difficult to discern, not only is spatial orientation a momentary event, but spatial hierarchies are entirely undone and transformed. Here is neither left nor right; north is not above the south.”¹²²

Barr schließt seine Beschreibung mit der Bemerkung, dass die Beweglichkeit der Einstellung sogar die Sicherheit eines „Hier“ und „Da“ untergrabe.

¹¹⁸ Barr, Burlin: *Too Close, Too Far*. S. 15.

¹¹⁹ Vgl. Barr, Burlin: *Too Close, Too Far*. S. 1.

¹²⁰ Benoît Turquety weist darauf hin, dass hier ein anderer, noch stärker verfremdender Blickwinkel eingenommen wird als noch in GESCHICHTSUNTERRICHT während der Autofahrt durch Rom. Statt frontal (durch die Frontscheibe) eine Art „subjektive“ Kamera zu etablieren, ist es hier ein 45°-Winkel. Vgl. Turquety, Benoît: Danièle Huillet et Jean-Marie Straub: « Objectivistes » en Cinéma. S. 343.

¹²¹ Vgl. ebd. S. 348; Burlin Barr überschreibt gleich das erste Unterkapitel mit “Vertigo”, in: Ders.: *Too Close, Too Far*. S. 1f.

¹²² Barr, Burlin: *Too Close, Too Far*. Ebd.

Stephen Heath hat darauf hingewiesen, dass der Raum bei Straub/Huillet nicht hergestellt wird, sondern gezeigt¹²³ – in diesem Fall jedoch als “constantly transformed articulation of space” (Burlin Barr). Der „freie“ Umgang mit der Bedeutung des Zeigens ist dabei, wie später noch ausgeführt werden soll, Ausdruck für Straub/Huillets dialektisches Verständnis von Objektivität, das sich in ihren Filmen immer wieder in entkoppelten Bewegungen – wie jener der schwindelerregenden Kamerafahrt – Bahn bricht.

Die erste Einstellung steht in Kontrast zu den fixen Einstellungen und Panoramascenens, die sich im Rest des Films abwechseln. Was sie jedoch verbindet, ist, dass alle Typen von Einstellungen, die in TROP TÔT, TROP TARD vorkommen, Gegenbewegungen zum linearen Ablauf des Films darstellen. „The relationship between the shots might be“, wie Barr anmerkt, „considered serial rather than continuous.“¹²⁴ Sowohl im Traveling shot als auch in den Schwenks entsteht dieser Effekt durch zirkulierende Bewegungen; in den fixen Einstellungen schon allein durch das Innehalten an einer Stelle. Hier tritt die Bewegung dann weitestgehend unkontrollierbar innerhalb der Einstellung auf und kann vom Vordergrund in den Hintergrund oder umgekehrt sowie von links nach rechts oder von rechts nach links verlaufen. Ganz selten kommt es auch zu vertikalen Bewegungen, die als Fluchtlinien für den Blick angesehen werden können und so den Film gleich dem Sprechakt auf seine utopische Dimension hin zu öffnen scheinen.

TROP TÔT, TROP TARD kommt völlig ohne Darsteller aus. Die Texte werden aus dem Off gelesen und nur im zweiten Teil kommen die Bewohner der gezeigten ägyptischen Dörfer ins Bild.¹²⁵ Ihr „Auftreten“ erinnert dabei eher an die Filmsprache des Dokumentarfilms. Sie sind Teil der Landschaft und des Bildes – nicht die Akteure einer Handlung. Dieser Effekt wird noch dadurch verstärkt, dass sie nie in Nahaufnahme gezeigt werden. Eine Ausnahme bilden dabei Momente, in denen jemand zufällig im Vordergrund durchs Bild läuft. Diese Eigenschaft von TROP TÔT, TROP TARD hat eine andere Sicht auf die Landschaft zur Folge, die weite Teile des Films bestimmt. Danièle Huillet bestätigt diesen Eindruck in einem Interview: „Ich glaube, daß es keine Personen da im Film gibt, die wir ausgewählt haben, das ist im Grunde nicht so wichtig. Aber es gibt Landschaften und die

¹²³ Vgl. Heath, Stephen: Questions of Cinema. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1981. S. 56. Heath benutzt allerdings nicht das Wort „zeigen“, sondern spricht in Anlehnung an Straub selbst vom „Respektieren“ eines Raumes als einer Einheit.

¹²⁴ Vgl. Barr, Burlin: Too Close, Too Far. S. 13.

¹²⁵ Burlin Barr bemerkt darin aber auch eine Kritik an einem dokumentarischen Zeigegestus, der die kolonialen Strukturen verdoppelt, statt sie aufzubrechen: “That human figures can even intrude (like debris, or as *visual* debris) on a visual scene that also happens to be the space in which these subjects live, suggests a colonizing logic this film pointedly exposes.” – Ebd. S. 20.

sind genauso behandelt, als ob sie Personen wären.”¹²⁶ Zur Landschaft gehören auch die Geräusche der Insekten und Vögel und genauso auch das Rauschen des Windes oder der Verkehrslärm in den Städten. Die Spuren menschlicher Bewirtschaftung und Bebauung stellen dabei nur einen Aspekt dar, auf den Straub/Huillet in diesen Bildern hinweisen wollen. Gleichzeitig wollen sie in den Landschaftsaufnahmen auch die Kräfte der Umwelt zeigen, mit denen die Menschen umgehen müssen und denen sie zum Teil ausgeliefert sind:

„Trotzdem wollten wir auch spüren lassen, daß die Landschaften nicht nur von Menschen verändert und zum Teil bedroht sind, sondern auch vom Wind, vom Staub, von allem, was sich verändert und wo der Mensch ohnmächtig ist, keine Macht darüber hat.“¹²⁷

Die Gleichberechtigung der filmischen Elemente wird abgesehen von der Abwesenheit von Handlung und Darstellern vor allem durch die langen Einstellungen erreicht. Sie lenken die Aufmerksamkeit auf das, was sonst im Hintergrund bliebe und damit auch auf den Rhythmus des Geschehens. Der Wind, die Vögel oder die Glocken werden plötzlich zu Akteuren. Jonathan Rosenbaum vergleicht die Eigendynamik der Geräusche und Objekte mit der musikalischen Improvisation im Jazz. Er sieht das lebendige Treiben als Kontrapunkt zu den festgelegten Bildkompositionen und Kamerabewegungen: “The uncontrolled movements of people, animals and weather function on this terrain like improvisations that play against the "composed" framings and camera movements, [...]”.¹²⁸

Straub/Huillet begannen ab 1986, mit dem Film DER TOD DES EMPEDOKLES ODER WENN DER ERDE GRÜN VON NEUEM EUCH ERGLÄNZT (F/BRD 1987), bis zu vier Schnittfassungen eines Filmes in Umlauf zu bringen.¹²⁹ Der viersprachige TROP TÔT, TROP TARD kann dafür vielleicht als Wegbereiter gelten.¹³⁰ Wäre es technisch und finanziell

¹²⁶ Das Feuer im Innern des Berges. S. 9.

¹²⁷ Ebd. S. 7.

¹²⁸ Rosenbaum, Jonathan: Film: The Front Line 1983. Denver, Colorado: Arden Press, 1983. S. 197.

¹²⁹ Dahinter stand, wie Jean-Marie Straub in einem Brief an Louis Seguin betont der Gedanke, « d’ avoir commis un attentat contre la reproduction de l’oeuvre d’art à l’époque de la technique, mais – aussi – un attentat contre l’unicité de l’œuvre d’art. [...] ». Abgedruckt in: Seguin, Louis: « Aux distraitements désespérés que nous sommes... » (Sur les Films de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub). Toulouse : Ombres, 1991. S. 122 f. Den Hinweis auf diesen Briefwechsel verdanke ich Giulio Bursi.

¹³⁰ TROP TÔT, TROP TARD ist als einziger Film Straub/Huillets in deutscher, französischer, englischer und italienischer Sprachfassung erhältlich. Dass die Viersprachigkeit Prinzip ist, drückt sich auch darin aus, dass der Vorspann in jeder Fassung alle vier Titel nennt: Zu Früh/Zu Spät, Trop Tôt/Trop Tard, Too Early/ Too Late; Troppo Presto/Troppo Tarde.

schon 1980/81 möglich gewesen, mehrere Schnittfassungen herzustellen, hätte das der Gleichberechtigung aller Elemente zusätzlich entsprochen. Schließlich besteht der Unterschied zwischen den Fassungen hauptsächlich in der Auswahl des Materials. Die erste Fassung beinhalte die jeweils „saubersten“ Takes mit den wenigsten materiellen Veränderungen wie unvorhergesehene Geräusche oder Lichtwechsel, während in der zweiten, dritten oder vierten Fassung das Krähen eines Hahns durchaus einmal die Stimme eines Schauspielers übertönen darf.¹³¹

Die Landschaft widersetzt sich mit ihren „unkontrollierbaren“ Elementen auch den horizontalen Schwenkbewegungen. Denn diese blockieren, wie Benoît Turquety anhand von MOSES UND ARON beschreibt, die Vertikale oder konkurrieren in ihrer konkreten Form, « cadres, ligne du mouvement, rythme », mit den Formen und Bewegung der Dinge.¹³² Die Tonebene ist im gesamten Film erfüllt von Geräuschen. Deren ungewöhnliche Präsenz und ihr nuancenreiches Spektrum (von laut/leise, nah/fern, klar/rauschend etc.) gründen sich trotz der angestrebten akustischen „Authentizität“ durch das Aufnahmeverfahren des *direct sound* auf einen weiteren Akt der Verfremdung auf der Ebene des räumlichen Höreindrucks:

“Straub and Huillet estrange the space through the manipulation of apparent microphone distance – the distance from the microphone to the sound source. Many of the landscape shots present striking counterpoints between sound and visual image. Typically, the visual subject will be remote and unchanging, while the sound subject will be highly fluid and much more proximal.”¹³³

Während das „Heranholen“ der Klänge sie, Barr zufolge, teilweise als zu nah erscheinen lasse, erweckten Komponenten des Bildes, wie beispielsweise ein Auto im Hintergrund, teilweise einen sehr entfernten Eindruck. Dies sei aber zugleich Ausdruck einer selbstreflexiven Auseinandersetzung Straub/Huillet mit der Problematik der Objektivität, denn, “[...] the notion of an appropriate or critical distance between observer and observed is constantly undermined.”¹³⁴ Doch gerade die konstante Destabilisierung der Beobachterposition durch Verfremdungseffekte erzeuge einen erhöhten Realismus [*heightened*

¹³¹ Ebd.

¹³² Vgl. Turquety, Benoît: « Objectivistes en cinéma. » S. 133 : « Il est très rare dans le cinéma narratif (industriel), qu’un panoramique horizontal [...] s’effectue *sans corriger* l’horizontale, c’est-à-dire panoramique vertical bloqué. » ; und S. 144.

¹³³ Barr, Burlin: *Too Close, Too Far*. S. 11.

¹³⁴ Vgl. ebd.

realism]. Daraus entstehe ein gebrochener Darstellungsmodus, der notwendig sei, um das Undarstellbare in ihren Filmen präsent zu machen, oder wie er es ausdrückt: „to film the unfilmable“.

II.2.2. Von der Natur der Dinge

„Unsere Filme, sie sind Materie. Das sind nicht bloß Texte. [...] Tiefere Erkenntnis kommt aus der Materie, der Materie, der Materie ...“¹³⁵

Bald, nachdem Kritiker die Filme von Straub/Huillet als intellektuell und theoretisch bezeichnet hatten, begannen die Filmemacher dieses „Prädikat“ in Interviews von sich zu weisen. Immer wieder drückte Straub in diesem Zusammenhang seine Bewunderung für die Filme von Renoir und Griffith aus, deren Schönheit ihn sehr beeindruckt und inspiriert habe. Griffith habe einmal gesagt, „what the modern movie lacks is beauty, beauty from the moving wind in the trees.“¹³⁶ In einem Interview mit der Zeitschrift *Frauen und Film* wird auch Danièle Huillet mit dem Eindruck konfrontiert, die Bilder ihrer Filme seien „doch irgendwie Verzicht“ und hätten „schon etwas von Kargheit und Strenge“, woraufhin sie fast verwundert erwidert: „Ich hoffe nicht *nur*. Ich hoffe, daß man dabei noch Sinnlichkeit und Lust empfinden kann. Den Duft der Dinge spüren kann. Oder?“¹³⁷

In seinem Text „Cinemetorology“ spricht Serge Daney sogar davon, dass bei den Dreharbeiten zu *TROP TÔT*, *TROP TARD* die Richtung des Windes als Ausgangspunkt gedient habe: “It is necessary to see them [Straub/Huillet, MS] in the middle of the field, moistened fingers raised to catch the wind and ears pricked up to hear what it's saying. So the most naked sensations serve as a compass. Everything else, ethics and aesthetics, content and form, derives from this.”¹³⁸

¹³⁵ Jean-Marie Straub in Paris 2007. Zitiert nach: Nechleba, Marcus: Danièle Huillet. Orte. In: Filmmuseum München. Heft 16 (Feb. – Aug. 2009). S. 8-10. Hier S. 8.

¹³⁶ Straub zitiert diesen Satz unter anderem in dem Interview: Andi Engel talks to Jean-Marie Straub. In: *Cinemantics*. Number one (January 1, 1970). S. 15-24. Hier S. 22.

¹³⁷ *Das Feuer im Innern des Berges*. S. 12.

¹³⁸ Daney, Serge: *Cinemetorology* (1982). Transl. by Jonathan Rosenbaum. Originally published in English in a catalogue for a Straub/Huillet retrospective at the Public Theater in New York (1983). Quelle: URL: http://home.earthlink.net/~steevee/Daney_too.html. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)

David Kehr habe, so Jonathan Rosenbaum, überdies betont, dass auch die Schwenks in TROP TÔT, TROP TARD sich immer nach der Richtung des Windes bewegen würden.¹³⁹ Das Bewusstsein für die Schönheit der Bilder widerspricht dabei nicht dem politischen Inhalt ihrer Filme, vielmehr gehören beide Ebenen für Straub/Huillet untrennbar zusammen. Dabei beziehen sie sich auf die Malerei und besonders auf die Bilder Cézannes. In ihnen gehe das Geistige aus dem Materiellen hervor, sodass beide einander bedingen. Für Jean-Marie Straub sind die Filmbilder denn auch nicht rein optisch, sie sind in seinem Verständnis – genauso wie der Wind – Ideen.¹⁴⁰ Mit dieser Haltung lässt sich vielleicht auch die Bedeutung jedes einzelnen Details für den ganzen Film erklären. Jedes Geräusch, jedes Ding, das im Film auftaucht, ist gleichsam ein Gedanke, der Aufmerksamkeit verdient. Nur so wird der Film als Ganzes tragbar.¹⁴¹

Der Wille, die Schönheit genauso wie die Materialität der Dinge wieder sichtbar zu machen, entspringt dem Gefühl, dass dies in den meisten Filmen nicht mehr geschehe. Vor allem auch, da das Aufnahmeverfahren des *direct sound* sehr viel mehr Arbeit bedeute. Bei der Aufnahme seien sie besonders abhängig von den Umwelteinflüssen, wie beispielsweise vom Wechsel der Lichtstimmungen, da Straub/Huillet sowohl den Ton als auch die Bilder später nicht mehr nachbearbeiten. Um ihren Ansprüchen gerecht zu werden, haben sie während der Dreharbeiten zu TROP TÔT, TROP TARD denn auch viele Anstrengungen auf sich nehmen müssen, wie die Kamerafrau Caroline Champetier berichtet:

« En terriens nous pouvions composer avec le sol : éviter un buisson, laisser à une pente sa déclivité, le pied de la caméra était boueux comme les nôtres à force de chercher l'endroit de son regard. Mais le ciel nous n'y pouvions rien, nous lui étions soumis, il nous a parfois maltraités, en Bretagne surtout, un ciel gris fermé ; nous attendions des heures durant. Pour détecter l'arrivée du soleil,

¹³⁹ Rosenbaum, Jonathan: Film: The Front Line 1983. S. 197.

¹⁴⁰ In beiden der vorher genannten Interviews finden sich Hinweise darauf. Cézannes Bilder haben Straub/Huillet darüber hinaus zu zwei Filmen inspiriert: CÉZANNE (F 1989) und UNE VISITE AU LOUVRE (F 2004).

¹⁴¹ In der Gleichberechtigung der Details liegt vielleicht auch ein Hinweis auf die naturphilosophische Idee der Relationalität, die vor allem durch Goethe oder später auch Whitehead und Grossmann vertreten wurde, und die einen Zusammenhang zwischen allen Dingen annimmt, den es durch Naturbeobachtung zu erkennen gelte. Einen weiteren Ansatz bietet die epikureische Schule, dabei vor allem ihr Vertreter Lukrez mit seinem Lehrgedicht *De rerum natura/Über die Natur der Dinge* (ca. 55 v. Chr.). Darin entwickelt er Epikurs Naturphilosophie weiter, die bereits demokratischen Tendenzen aufzeigte. Sein Ziel ist es, die menschliche Freiheit auch gegenüber religiösen Ansprüchen zu begründen. Auch Narboni stellt einen Bezug zu Lukrez her, dessen an der Materie orientierten Wahrnehmungsbegriff er mit Straub/Huillet vergleicht. Siehe: Narboni, Jean: Là. S. 6.

il y a deux manières, celle de Straub : regarder le sens et la vitesse des nuages ; celle de Lubtchansky : regarder la terre pour voir arriver la lumière. Certains plans sont l'interprétation d'un mouvement de ciel sur la terre, au tournage c'était des instants de vraie joie. »¹⁴²

Die Interpretation des Himmels auf der Erde, von der Champetier im letzten Satz spricht, ist Ausdruck der Nähe ihrer Filme zur Malerei. Sie lehrt, die Licht- und Schattenbewegungen zu studieren. Die Bedeutung der Geräusche leitet Straub ebenfalls aus der Malerei Cézannes ab. Sie seien genauso Teil der Materie der Bilder, wie das Licht und die Farbe und damit ebenso als Studienobjekte zu betrachten. Die meisten ihrer Zeitgenossen würden das jedoch nicht erkennen.¹⁴³

Die Wirkung von TROP TÔT, TROP TARD ist vergleichbar mit der einer kontemplativen Bildbetrachtung, wozu vor allem die langen Einstellungen beitragen. Jene bewahren Distanz zum Gezeigten. Vor allem lassen sie dem Betrachter genügend Zeit, sich darauf einzulassen. Die Bemühung um ein distanzierteres Zeigen korreliert mit der Idee einer (selbst-)kritischen Beobachterposition, die sie selbst einzunehmen versuchen – und in der sie auch den Zuschauer annehmen. Dieser Gestus steht in einem produktiven Spannungsverhältnis zu dem Versuch, einen direkten filmischen Zugang zu den Dingen und ihren sinnlichen Qualitäten – sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene – zu ermöglichen. Dabei lassen sich die beiden Modi als zwei Arten des Zeigens bestimmen, die in TROP TÔT, TROP TARD in einem dialektischen Verhältnis zueinander stehen. Die eine Art des Zeigens stellt eine Distanz her oder ist bemüht diese aufrechtzuerhalten, während durch die andere Art versucht wird, diese im Rahmen der filmischen Bedingtheit des Bildkaders zu überwinden.

¹⁴² Champetier, Caroline: Tournage : Trop tôt, trop tard (Straub-Huillet). In: Cahiers du Cinéma 316 (Octobre 1980). S. viii-ix. Hier S. ix.

¹⁴³ Vgl. ebd.

Wenn das Bild schwankt: Der filmische Zeigegestus zwischen Empathie und Objektivität



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31



Abb. 32

Der distanzierte Zeigegestus, wie er vor allem in den langen Einstellungen und Schwenkbewegungen auftritt, ist symptomatisch für Straub/Huillets Haltung zum Film. Sie wollen etwas zeigen, dabei aber nicht in seine Beschaffenheit, in die Verläufe von Bewegungen eingreifen. Gottfried Boehm bezeichnet die zeigende Gebärde als Repräsentation eines „Feinsinns“, sie weise hin, „ohne greifen zu müssen [...]“. Das Zeigen, so stumm es geschehen mag, baut einen Erkenntnisraum auf, dessen wesentliches Kennzeichen Distanz (Intention) ist.¹⁴⁴ In *TROP TÔT, TROP TARD* wird der Zeigegestus stellenweise aber noch „intensiviert“, in dem Sinne, dass versucht wird, eine Bewegung

¹⁴⁴ Boehm, Gottfried: Ekphrasis. S. 38.

oder Beschaffenheit so anschaulich als möglich zu machen.¹⁴⁵ Ein Beispiel dafür ist die Bootsfahrt auf dem Nil im zweiten Teil des Films. Die Kameraperspektive ist die eines Bootsfahrers: Genauso wie sein Blick(-feld) unter der Bewegung des Bootes mitschwankt, wird der Bildkader durch die sich ständig verändernde Perspektive destabilisiert (Abb. 29-32). Andererseits ist darin auch eine Erweiterung des Schwenks zu erkennen, der in TROP TÔT, TROP TARD in fast allen Einstellungen eingesetzt wird, um den Raum des Sichtbaren möglichst weit zu öffnen. Dieser Bewegung liegt immer die Herangehensweise des *plan straubien* zugrunde, der in jeder Aufnahme von einer Perspektive ausgeht und den Raum von da aus erschließt. Während der Bootsfahrt wird die horizontale Bewegungslinie der Schwenks zusätzlich mit der Vertikalen konfrontiert und dadurch regelrecht „ins Wanken“ gebracht.

Die Nachempfindung der Wellenbewegung mit der Kamera kann als Versuch gesehen werden, aus der objektiven Beobachterposition zumindest für einige Augenblicke auszurechnen. Ihr Ziel ist es, sie zu überwinden, sodass die direkte Vermittlung eines sinnlichen Eindrucks möglich wird.¹⁴⁶ Hierbei tritt der Film für den Moment aus seiner distanziert-reflektierten Haltung heraus und der von den langen Einstellungen bestimmte Rhythmus wird für einen Augenblick unterbrochen. Diesen Zeigegestus kann man als „empathisch“¹⁴⁷ bezeichnen – im Sinne einer Aktivität, die von einer Form ausgeht.¹⁴⁸ Die Kamerabewegung wird vom Schaukeln des Bootes angeregt, ergibt sich aus ihr. Ein weiteres Beispiel ist das Schwindelgefühl, das am Place de la Bastille aufkam. Dieses setzt auch in anderen Filmen ein, wie in GESCHICHTSUNTERRICHT (BRD 1972), wenn das Auto während der Fahrt durch Rom nach ewigem geradeaus Fahren plötzlich um die Kurve fährt.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Vgl. zum Begriff des Anschaulichen Boehms Bemerkung, dass beim Zeigen etwas sichtbar gemacht wird, weil der Zeigende es heraushebt und „in seiner anschaulichen Einbettung isoliert.“ In: Ebd.

¹⁴⁶ Treffender wäre hierfür noch der im Französischen und Englischen gebräuchliche Ausdruck ‚provoquer (une sensation, un mouvement)‘ bzw. ‚to provoke (a sensation, a movement)‘, da hier der Aspekt des Aktiven bzw. des Auslösenden besser zum Ausdruck kommt. Die deutsche Lehnform ‚provizieren‘ wäre in diesem Zusammenhang irreführend.

¹⁴⁷ Ich möchte an dieser Stelle zu einer weiterführenden Auseinandersetzung mit dieser Art von ‚einführender‘ bis ‚entkoppelter‘ Kamerabewegung anregen.

¹⁴⁸ Dieses Verständnis von Empathie gilt heute als grundlegende Form des Performance-Action-Model (PAM) und wurde bereits Ende des 19. Jhd. von Theodor Lipps definiert. Vgl. bspw. Lipps, Theodor: Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst: Grundlegung der Ästhetik. Erster Teil. Hamburg: L. Voss, 1903. Siehe auch: Preston, Stephanie D., DeWaal, Frans B. M.: Empathy: its ultimate and proximate bases. Behavioral and Brain Sciences. Vol. 25. Issue 1 (Feb. 2002). S. 1–72.

¹⁴⁹ Diese Beobachtung hat nichts mit der Spannungsforschung am Beispiel des Actionfilms gemein. Trotzdem möchte ich hier den Begriff des ‚Empathischen‘ für diese ganz spezifische Umgangsweise mit den gefilmten Objekten verwenden.

Martin Walsh sieht in dieser spezifischen Kamerabewegung eine Haltung der Hingabe: “Straub’s camera never pans to follow movement, but follows a logic of its own. That logic is devoted to the articulation of the material space in which the action takes place.”¹⁵⁰

Der gewöhnlichen Kamerabewegung, die sich beispielsweise nach der Bewegung der Darsteller richtet – wie der erste Teil der Aussage nahelegt – steht eine Kamerabewegung gegenüber, die sich von den Gegebenheiten des Raumes, des Materiellen leiten lässt. Die Kamerabewegung folgt dem, was passiert, der Aktion. Sie zeigt einerseits die Bewegung, eröffnet aber gleichzeitig den „Erkenntnisraum“ (Boehm), in dem ihre sinnliche Qualität nachempfunden werden kann. Zwischen den langen Einstellungen und den Momenten des „intensivierenden“ Zeigens entsteht ein neuer, akzentuierender Zeigerhythmus, der auch als ein Rhythmus von „Wahrnehmungsausschnitten“ (Kai Ghattas) bezeichnet werden kann. Er ist geprägt von visuellen genauso wie von akustischen Kontrasten und Perspektivwechseln. Dabei oszilliert er zwischen objektiver Betrachtung und einführender – im Sinne von nachspürender oder spiegelnder – Bewegung, um eine größtmögliche Anschaulichkeit zu erreichen. Der „Einbruch“ einer solchen visuellen „Intensität“ kann in TROP TÔT, TROP TARD von unterschiedlicher Dauer sein. Die Bootsfahrt ist vergleichsweise kurz, sie dauert nur circa zehn Sekunden. Den Place de la Bastille umkreist die Kamera dagegen mehr als sieben Minuten lang. Auch in diesen Momenten trägt das Visuelle musikalische Züge, denn beim Drehen wurde im Grunde ähnlich vorgegangen wie bei der Aufnahme eines Stücks der *musique concrète*, nur dass hier Bild und Ton gleichzeitig aufgezeichnet wurden.¹⁵¹ Burlin Barr beschreibt in seinem Aufsatz auch die Wahrnehmung konvergierender und divergierender Bewegungen beim Herannahen und sich wieder Entfernen anderer Autos auf dem Place de la Bastille – wie sie sich zu Gruppen verdichten und wieder vereinzeln, aber niemals zum Stillstand kommen.¹⁵² Durch die anhaltende Kreisbewegung und das Rauschen der Fahrgeräusche entsteht der Effekt einer gewissen Monotonie, in der kleine Veränderungen bereits überraschend

¹⁵⁰ Walsh, Martin: Political formations in the cinema of Jean-Marie Straub. In: Jump Cut. No. 4 (1974). S. 12-18. Hier S.12.

¹⁵¹ Die Kontinuität dieses Verfahrens zeigt sich in einem der jüngsten Filme Straub/Huillets ITINÉRAIRE DE JEAN BRICARD (F 2007). Hier erinnert das den Film hindurch anhaltende Brummen eines Bootsmotors beispielsweise das Stück „Mantra“ (1997) von Jean-François Laporte. Das Stück entstand dadurch, dass eine Aufnahme von dem ähnlich tiefen, brummenden Geräusch eines Kühlaggregats gemacht wurde, bei der das Mikrofon über die gesamte Länge des Stücks (21:58 Minuten) um das Gerät kreist. Erschienen bei Metamkine (2000). Bezeichnenderweise als Teil der *Collection Cinéma pour l’oreille*.

¹⁵² Vgl. Barr, Burlin: Too Close, Too Far. S. 3.

wirken. In dieser Einstellung wird ein Eintauchen in die Bewegung, den Klang und den Raum möglich. Ohne dass man jedoch von einem affizierenden Zeigen oder Sehen sprechen könnte. Wieder lassen sich Kamera und Mikrofon(e) von der Aktion und der Beschaffenheit des Raumes leiten.

II.2.3. Exkurs: QUEI LORO INCONTRI (2006): Wie die Götter die Menschen sehen

„Demeter: Ich weiß nicht warum, aber alles, was unsere Hände verläßt, ist immer zweideutig.“¹⁵³

Straub/Huillet versuchen im Film einen Zugang zur Wirklichkeit, zu den Dingen zu schaffen. Manche Kritiker, wie beispielsweise Seguin oder Rosenbaum nennen ihre Filme deshalb auch *materialistisch*. Dieser Ansatz zieht sich bis heute durch ihr Werk, das Jean-Marie Straub nach dem Tod Danièle Huillets im Jahr 2006 weiterführt. Deshalb soll hier zum Abschluss des Kapitels auf einen Film jüngeren Datums eingegangen werden, QUEI LORO INCONTRI (dt. Jene ihrer Begegnungen, I/F 2006).



Abb. 33



Abb. 34

Diesem Film liegen die letzten fünf Dialoge der *Gespräche mit Leuko* von Cesare Pavese zugrunde. Pavese imaginiert darin Gespräche, die die Götter aus der griechischen Mythologie miteinander führen. In allen Dialogen geht es um ihr Verhältnis zu den

¹⁵³ Pavese, Cesare: *Gespräche mit Leuko*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991. S. 25.

Menschen. Sie bewegen sich um die Frage nach dem Unterschied zwischen Sterblichkeit und Unsterblichkeit, aber vor allem um die Fähigkeit zur Veränderung. Die Götter können, einem Dialog mit dem blinden Seher Teiresias zufolge, „die Dinge näherbringen, entrücken. Doch nicht sie berühren, nicht sie verwandeln. Sie kamen zu spät.“¹⁵⁴ Sie haben damit einen Status, der dem der Filmemacher ähnlich ist: Beide sind Beobachter. Gleichzeitig sind die Götter aber nicht von der Natur entfremdet. Sie repräsentieren die „Nähe zur Offenbarung der Natur, zu den Dingen, zur Materie“,¹⁵⁵ die Straub/Huillet in ihren Filmen wieder erfahrbar machen wollen. Ihre Arbeit gründet sich dabei auf die Spannung zwischen einem Zeigen, das nicht berührt und der möglichst direkten Vermittlung der sinnlichen Qualitäten der Dinge, der Luft, des Wassers, des Lichts, des Windes. Um das zu erreichen, achten Straub/Huillet während der Dreharbeiten sehr genau auf die Lichtverhältnisse und die Geräusche, die auch hier – wie in TROP TÔT, TROP TARD – mit allen anderen Elementen des Films gleichberechtigt sind. Das hat zur Folge, dass auch die Darsteller in QUEI LORO INCONTRI versuchen, sich der Umgebung anzupassen oder sich in sie einzupassen (Abb. 33-34). Virbius, einer der Götter aus Paveses Text verkörpert diese Bewegung der teilweisen Entsubjektivierung:

„Andere Seen, andere Morgen als diese. [...] Mir ist, ich sei ein Schatten unter den Schatten der Bäume. Je mehr ich mich erwärme an dieser Sonne und mich nähre an dieser Erde, desto mehr meine ich mich aufzulösen in Tropfen und Geräusche, in die Stimme vom See, in das Knarren des Waldes. Es gibt etwas Entrücktes in den Stämmen, in den Steinblöcken, in meinem eigenen Schweiß.“¹⁵⁶

Paveses Aufruf, den egozentrischen Standpunkt, den der Mensch der Welt gegenüber einnimmt, kritisch zu reflektieren, haben Straub/Huillet in ihrem Filmen beispielsweise in der Gleichberechtigung aller Dinge aufgegriffen. Giulio Bursi erkennt darin einen Vergleich zum Wechselverhältnis des Aorgischen und des Organischen, im Sinne einer Spannung zwischen „Natur“ und Kunst, die auch in QUEI LORO INCONTRI wirksam sei.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S. 25.

¹⁵⁵ Vgl. Nechleba, Marcus: Danièle Huillet. Orte. S. 9.

¹⁵⁶ Pavese, Cesare: Gespräche mit Leuko. Frankfurt am Main: Fischer, 1991. S. 139. Virbius ist Hyppolitos, den Diana nach seinem Tod (durch den Zorn Aphrodites) sich zum Diener nahm.

¹⁵⁷ Bursi, Giulio: POLITIQUE/MENACE/METRIQUE. « Je savais qu'il serait revenu ». In : Hors Champ (29 Avril 2007). Quelle: URL: http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=268. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)

In dieser von Hölderlin übernommenen Figur verbirgt sich eine Struktur fortwährend entgegengesetzter Wechselwirkungen, aus der sich Straub/Huillet's dialektisches Objektivitätsverständnis möglicherweise herleitet. Mit dessen Tragödienkonzeption hatten sie sich vor allem für ihren Film *DER TOD DES EMPEDOKLES...* auseinandergesetzt. Bei Hölderlin repräsentiert das Aorgische die Natur als das Unbegrenzte und Unbegreifliche, während das Organische die Kunst als die verändernde Tätigkeit des Menschen bezeichnet. Das Aorgische ist der objektiven Sphäre zugeordnet, das Organische der subjektiven. Sie durchdringen sich jedoch bis zu einem gewissen Grad, wodurch sie sich einander zeitweise angleichen können. Indem der Mensch sich auf die Natur einlässt und ihre vergleichenden und organisierenden Eigenschaften annimmt, „wird zum einen die Subjektivität durch den Einfluß des Objektiven zurückgenommen und erhält dadurch den Status des Allgemeinen; zum anderen wird das Natürliche durch den betrachtenden Menschen auf eine höhere Ebene gehoben.“¹⁵⁸ Erst in diesem Prozess vollzieht sich ein epistemischer Fortschritt: „Das ‚Leben‘, das [...] nur als ‚Gefühl‘ vorhanden war, ist nun ‚erkennbar‘.“¹⁵⁹ Mit ihren Filmen versuchen Straub/Huillet einen solchen Erkenntnisprozess zu ermöglichen. Indem sie die Wahrnehmung der Zuschauer schulen, schärfen sie das Bewusstsein für deren Zugang zur Wirklichkeit. Dabei gehen sie davon aus, dass es so etwas wie einen „Rhythmus der Dinge“ gibt. Gleichzeitig ist der Rhythmus, wie Frieda Grafe betont, ein grundlegendes Gestaltungsmittel des Films, das noch vor aller Abbildung wirkt.¹⁶⁰ Straub/Huillet lauschen mit Hingabe auf ersteren, um daraus einen neuen Rhythmus mit den Mitteln des Films – Bild und Ton – zu komponieren. Giulio Bursi, der an den Dreharbeiten beteiligt war, schreibt dazu: « Après le chemin (le texte) et la plaine (le film), ils nous rappellent ceci : être admis au monde, c'est émettre un son rythmique. »¹⁶¹

¹⁵⁸ Grimm, Sieglinde: Fichtes Gedanke der Wechselwirkung in Hölderlin's Empedokles-Tragödie. Erstpublikation: *Poetica* 33 (2001), H. 1-2, S.191-214. Neupublikation in: Goethezeitportal (30.01.2004). Quelle: URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/hoelderlin/empedokles_grimm.pdf. S. 13. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)

¹⁵⁹ Ebd. S. 8.

¹⁶⁰ Vgl. Grafe, Frieda: Straub/Huillet: Dalla nube alla resistenza. In: „Süddeutsche Zeitung“, 30. Mai 1979.

¹⁶¹ Ebd.

III Satire des Kontrapunkts – Mauricio Kagel: DUO (1967/68); LUDWIG VAN (1969)



Abb. 35

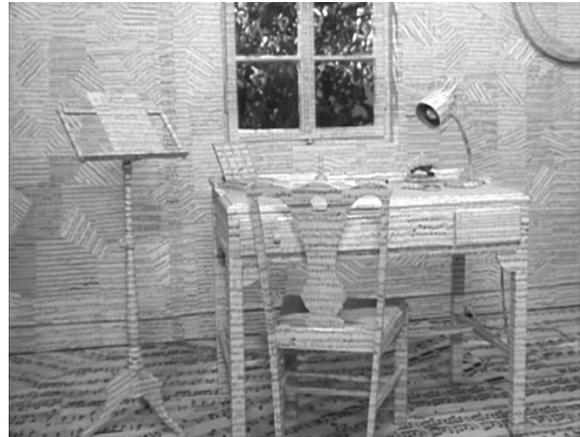


Abb. 36

„Einer der wesentlichen Gründe, warum ich Filme komponiere, liegt in der spezifischen Bedingung dieses optischen Mediums: der Artikulation *zeitlicher* Vorgänge. Aneinandermontieren, Vervielfältigen, Übereinanderkopieren, Beschleunigen oder Verlangsamen, Auf-, Ab- und Überblenden, Verzerrungen aller Art sind einige der Arbeitsprozesse, die für Bilder wie Töne in ähnlicher Weise durchgeführt werden. Ein Komponist, der sich zur Herstellung sinnloser Geräuschkulissen mißbrauchen läßt, kann kaum eine Ahnung von den Möglichkeiten haben, die in der Verformung des optischen Materials durch Methoden der akustischen Komposition gegeben sind.“¹⁶²

Arnold Schönberg äußerte einmal den Wunsch, seine Oper ‚Die Glückliche Hand‘ mit filmischen Mitteln umzusetzen. Er wurde allerdings nie realisiert. Wie Mauricio Kagel war er fasziniert vom „unermesslichen Potential filmischer Phantasie“.¹⁶³ Kagel war es dann, der als erster Komponist mit der „optische[n] Zusammensetzung der Musik auf der Leinwand“ experimentierte. Hinsichtlich seines Films DUO (BRD 1967/68) betont er, dass die „Verbindung absoluter Musik mit visuellen Geschehnissen“ eher im Film, als

¹⁶² Mauricio Kagel über DUO (1968). Zitiert nach: Klüppelholz, Werner/Prox, Lothar [Hg.]: Mauricio Kagel. Das filmische Werk I. 1965-1985. Köln: DuMont, 1985. S. 67.

¹⁶³ Vgl. ebd. Klüppelholz erwähnt zudem, dass Schönberg zuvor das Angebot abgelehnt hatte, die Musik für einen Beethoven-Film zu komponieren, da eine solch „dienende“ Verarbeitung von dessen Werk nicht dem entspreche, „was man von mir zu fordern hat, daß ich nämlich *aus mir selbst heraus* schaffe.“ Wenn er einen Film realisieren sollte, schreibt er an anderer Stelle, müsse dieser von vorneherein musikalisch konzipiert sein.

beispielsweise im Theater gelingen kann.¹⁶⁴ Die Gründe dafür sieht er zunächst in der Begrenzung des Filmbildes, das eine musikalische Konzentration der Wahrnehmung ermögliche. Kameraführung, Beleuchtung sowie Blickführung, Bewegung der Darsteller und schließlich die Montage machten es möglich, das Geschehen zu akzentuieren. Darüber hinaus könne durch die Montage frei mit dem Verhältnis von Raum und Zeit verfahren werden. Daraus ergeben sich mannigfaltige Verbindungsmöglichkeiten von Bild und Ton, die anhand der hier betrachteten Filme DUO und LUDWIG VAN untersucht werden sollen.

In seiner Jugend in Buenos Aires hatte Kagel den Aufbau der argentinischen Cinemathek unterstützt und war dort daran beteiligt, russische Revolutionsfilme zu restaurieren.¹⁶⁵ Diese Arbeit verschaffte ihm nach eigener Aussage „entscheidende Erkenntnisse über den Film als Kunstsprache, über die Ausdrucksmöglichkeiten der Montage und schließlich über den einzigartigen Kontrapunkt zwischen Geschehenem und Gedachtem.“¹⁶⁶ Neben den Parallelen zwischen filmischer Montage und musikalischer Komposition war es der Umgang mit vorgefundenem Filmmaterial in der Cinemathek, der ihn inspirierte und nicht nur seine Kompositionsweise beeinflusste. Davon zeugt das unvollendet gebliebene Projekt mit dem Titel ‚Nitrat‘, das den Zersetzungsprozess des Filmmaterials von Wochenschauen zum Inhalt hatte.¹⁶⁷

Kagels Kompositionen haben oft satirischen Charakter. Sie beleuchten gesellschaftliche Verhältnisse ausgehend vom Musikbetrieb: Das erstarrte Autoritätsverhältnis am Beispiel von Dirigent und Instrumentalist wird in DUO durch Übertreibung und Vertauschung der Rollen ins Groteske gesteigert, während in LUDWIG VAN der Kult um den berühmten Komponisten ironisch reflektiert wird. In der Eingangsszene wird das anstehende Beethovenjahr 1970 von dem nur mit einem Bademantel bekleideten Stefan Wewerka als „Beethoven-Bumbum“, „Beethoven-Bummelei, -Bumserei, Beethoven-Bumselei – alle 2000 Jahre wieder“ ins Lächerliche gezogen (Abb. 35). Dieter Schnebel erkennt darin eine ins Ironische gewendete Anlehnung an die Negative Dialektik Adornos: „Die absurden Momente bilden als Negative herrschenden Unsinn ab. Demonstriert wird, daß es nicht nur in der Musik, sondern auch anderswo nicht stimmt.“¹⁶⁸

¹⁶⁴ Vgl. ebd. S. 68.

¹⁶⁵ 1957 kam er mit einem DAAD-Stipendium nach Köln, wo bis zu seinem Tod im Jahr 2008 lebte.

¹⁶⁶ Mauricio Kagel im Gespräch mit Lothar Prox: Abläufe, Schnittpunkte, montierte Zeit. In: Alte Oper Frankfurt [Hg.]: Programmbuch zu den Frankfurter Festen. Frankfurt 1982. S. 115-122. Hier S. 116.

¹⁶⁷ Für den Hinweis auf dieses Filmprojekt danke ich Matthias Kassel von der Paul Sacher Stiftung Basel.

¹⁶⁸ Schnebel, Dieter: Mauricio Kagel. Musik Theater Film. Köln: DuMont Schauberg, 1970. S. 295.

“Film als totale Komposition”¹⁶⁹

Im Medium Film sah Kagel vor allem eine Erweiterung seiner kompositorischen Möglichkeiten. Dabei ging er unter anderem von einem erweiterten Materialbegriff aus, demzufolge klingende und nicht-klingende Gegenstände im Film kombiniert werden können. In DUO steht das Prinzip ‚visible music‘ im Vordergrund und mit ihm verbunden der Wunsch, Musik sichtbar zu machen und schließlich auch zu verräumlichen. Für Kagel besitzt der Musizierakt bereits eine optische Komponente. Im Film kann die in der Partitur angelegte potenzielle Musik zusätzlich durch visuelle Aktionen wie Gestik, sichtbare Klangerzeugung, Bewegung, Blickführung der ausführenden Musiker oder auch durch Aktion-Reaktion (beispielsweise der Akteure auf die Partitur, aufeinander oder auf das Geschehen) ins Bild übertragen werden. Filmische Aufnahme- und Schnitttechnik – darunter die Kamera, Mikrofone, Scheinwerfer sowie der Cutter und Kagel als Regisseur – werden damit neben den Musikern zu weiteren Interpreten der Partitur.

In seinem Film LUDWIG VAN kommt es darüber hinaus zu einer „Vergegenständlichung der musikalischen Collage“, wie Kagel es im Vorwort zur Partitur von ‚Ludwig van. Hommage von Beethoven‘ beschreibt, die 1970 erst nachträglich, anlässlich einer Schallplattenaufnahme, erschien. In einem vollständig mit Noten aus Werken Beethovens tapezierten Raum (Abb. 36) – auch die Möbel und Fenster sind beklebt – streift „die Kamera – stellvertretend für die Augen des Zuschauers Beethoven – den Raum äußerst langsam ab [...]. Die stumme Montage dieses Filmabschnitts wurde einem Kammerensemble von 16 Musikern vorgeführt, deren Aufgabe darin bestand, den ‚kinetischen‘ Notentext zu interpretieren. Somit hatte ich zum ersten Mal die Gelegenheit einen Plan zu verwirklichen, der mich schon vor der Entstehung von >PRIMA VISTA für Diapositivbilder und unbestimmte Schallquellen< (1962/64) [vgl. Abb. 38, MS] und >DIAPHONIE für Chor, Orchester und zwei Diapositivprojektoren< (1964/...) beschäftigt hatte: die lichtgesteuerte Vermittlung von musikalischen Notationen durch Film oder magnetische Bildaufzeichnung.“¹⁷⁰

¹⁶⁹ Den Ausdruck der ‚totalen Komposition‘ prägte Kagel in einem Interview. Christiane Hillebrand griff ihn im Titel ihres Buches auf: Dies.: Film als totale Komposition. Analyse und Vergleich der Filme Mauricio Kagels. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 1996.

¹⁷⁰ Kagel, Mauricio: Ludwig van. Hommage von Beethoven [Partitur]. London: Universal edition, 1970. S. V.

Insgesamt hat Kagel 17 Filme produziert.¹⁷¹ Die hier vorgestellten heben sich von den anderen ab, da sie die einzigen sind, die keines seiner eigenen musikalischen Werke zur Grundlage haben.¹⁷² Während sich DUO auf Dieter Schnebels Stück ‚visible music I‘ (1960-62) bezieht, entstand die Musik zu LUDWIG VAN zu großen Teilen erst im Verlauf der Dreharbeiten. Kagel verwendet hier ausschließlich Fragmente aus den Werken Beethovens, die er variiert und zum Teil elektronisch verfremdet. Diese Vorgehensweise steht für das Kagelsche Paradox der ernsthaften Satire, das mit der Erwartungshaltung an bekannte Gattungen oder Komponisten bricht.

III.1. DUO: ‚visible music‘

DUO stellt die freie Interpretation der grafischen Partitur des Stücks ‚visible music I‘ von Dieter Schnebel dar (Abb. 37). Obwohl das Stück nicht von Kagel selbst komponiert wurde, verkörpert der Film seine Vorstellung von einer erweiterten oder totalen Komposition. Sein Anspruch war es schließlich nicht, eine musikalische Interpretation abzufilmen, sondern die Partitur mit den Mitteln der Musik und des Films gleichermaßen umzusetzen.

‚visible music I‘ lässt bereits im Titel die Verbindung von optischen und akustischen Komponenten anklingen.¹⁷³ In den Erläuterungen zur Partitur konkretisiert Schnebel die Verschränkung von Bild und Ton, wenn er beispielsweise vorschlägt, dass ein Klang, der „zu klingen aufhört, [...] durch optische Präsenz künstlich verlängert werden“ kann. An anderer Stelle legt er fest, dass „Optisches und Akustisches alternieren – wobei die sich abwechselnden Teile einander überlagert oder beträchtlich voneinander getrennt werden können. Sichtbares setzt sich hörbar fort, Hörbares wächst aus Visiblem heraus, akustisch Kompaktes zerfährt gestisch.“¹⁷⁴

¹⁷¹ In diesem Zusammenhang wird oft erwähnt, dass Kagel nur eine einzige Filmmusik geschrieben hat: zu UN CHIEN ANDALOU, der sowohl für Kagel als auch für Nelson von großer Bedeutung ist. Die Filmmusik trägt den Titel ‚Szenario‘. Andersherum hat er mit seinem Stück ‚MM 51‘ Ein Stück Filmmusik für Klavier (1976) Musik für einen imaginären Film geschrieben.

¹⁷² Abgesehen von SOLO (BRD 1967) – dem Vorgängerfilm von DUO, in dem ein Dirigent eine nicht hörbare Musik dirigiert –, der wie DUO eine grafische Partitur Dieter Schnebels frei interpretiert.

¹⁷³ Schnebel, Dieter: ‚Abfälle I, 2. visible music I‘ für 1 Dirigenten und 1 Instrumentalisten (1960-62) [Partitur]. Mainz: Schott, 1971. „Der Titel ABFÄLLE meint: „Parerga und Paralipomena“ – es handelt sich um Stücke, die während und aus der Arbeit an größeren Kompositionen entstanden (cf. Adornos Haupt- und Nebenwerke) [...]“ (S. 3).

¹⁷⁴ Vgl. Schnebel, Dieter: Abfälle I, 2. visible music I. S. 7 ff.



Abb. 37

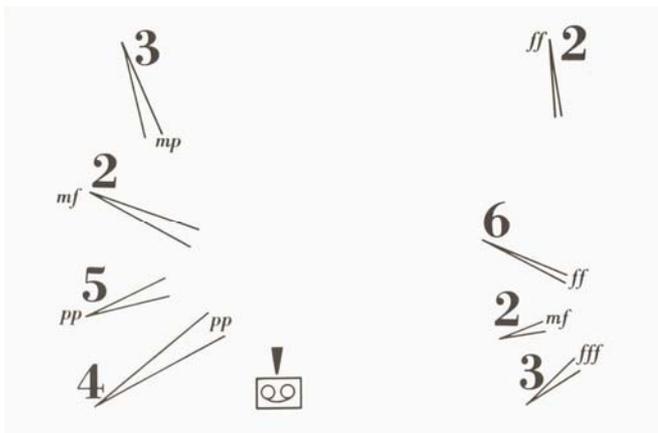


Abb. 38

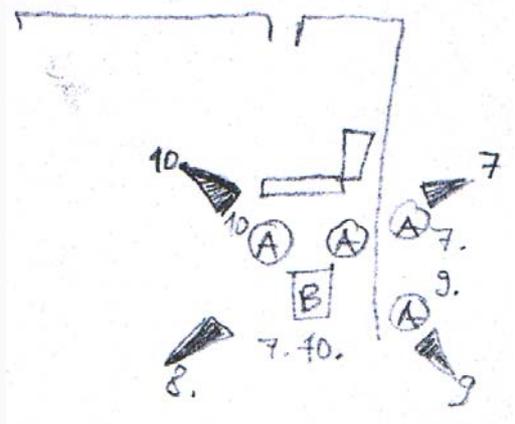


Abb. 39

Der Komponist selbst sieht in der filmischen Interpretation seines Stücks durch Kagel eine „Transposition des Prinzips *visible music* ins Filmbild“¹⁷⁵ und spricht von komponierten Bewegungen, die sich zeitweise zur Mehrstimmigkeit „verschlingen“ oder bei denen sich eine Verfolgungsjagd „*allegro molto*“ vollzieht.¹⁷⁶ Im Stück wird das Thema der Übertragung vom Akustischen ins Optische und umgekehrt durch das Verhältnis von Dirigent und Musiker veranschaulicht, das der Komponist in den Erläuterungen zur Partitur als ein instabiles angelegt hat:

„0.000 Jeweils einer der beiden Ausführenden erzeugt akustische Ereignisse.

Wo und wie bleibt den Ausführenden überlassen. Der andere zeigt mit den Händen einen Zeitverlauf an.

1. Rolle des Dirigenten

1.000 Der Dirigent (D) transformiert den Text in gestische Signale, um ihn dem Instrumentalisten (I) mitzuteilen, ja möglichst geradewegs zu übertragen – also wird dirigiert.“

[...]

2.1 Rezeption der gestischen Signale des D

2.100 I verhält sich zu den von D gegebenen gestischen Signalen – oder zum Text selbst ähnlich wie D zu seiner Vorlage: so kann I den ihm erscheinenden gestischen Text exakt lesen, gar interpretieren und kompositorisch ergänzen [...].

2.120 Er kann ihn aber auch bloß nonchalant zur Kenntnis nehmen – Parameter vernachlässigen, die Zeichen des D mehr flüchtig beachten

[...]

3.531/2 3) D und I betätigen sich wie in den Phasen, wo D oder wo I führt, allerdings mit dem Unterschied, daß keiner weiß, zu welchem Verhalten der Partner sich gerade entschlossen hat – ob zu führendem oder zu folgendem.

3.541/2 4) D agiert instrumental mit; D und I vertauschen ihre Tätigkeiten; beide dirigieren einander [...].“¹⁷⁷

Der Dirigent ist dabei zunächst der Führende, der durch seine Gesten dem Interpreten anzeigt, welche musikalische Aktion er auf dem Instrument zu vollführen habe. Die

¹⁷⁵ Vgl. Schnebel, Dieter: Mauricio Kagel. Musik Theater Film. S. 214.

¹⁷⁶ Vgl. ebd. S. 216.

¹⁷⁷ Vgl. Schnebel, Dieter: Abfälle I, 2. *visible music* I. S. 6 ff.

Rollen der Ausführenden sind jedoch von vornherein mit der Möglichkeit zur Modifikation und zur gegenseitigen Opposition angelegt. Ihr Verhältnis gründet sich zunächst auf die Übertragung des Gelesenen (der Partitur) ins Optische: „Die gelesenen Impulse werden in gestische verwandelt.“ Schnebel nennt dies „gezeichnete Zeit“. Die Gesten werden vom jeweils dirigierenden Akteur ausgeführt. Sie bezeichnen nicht nur die Dauer (durch horizontale Bewegung), sondern auch die Höhen und Tiefen. Punkte der Partitur werden als Stöße mit der Hand (Finger, Faust, Handfläche) angegeben, Intensitäten beispielsweise durch Schwung.¹⁷⁸ Es bleibt D beziehungsweise dem Dirigierenden ebenfalls überlassen, ob er seine Gesten vorhersehbar vollführt oder ob er I beziehungsweise den Interpreten „jagt“, also sehr schnelle und schwer zu erkennende Bewegungen aufeinanderfolgen lässt. Dieses Moment der Desorientierung nimmt Kagel auf. In DUO lösen sich die Akteure weitestgehend von der visuellen Gestalt der Partitur, streben also keineswegs eine genaue Übertragung des Gelesenen ins Filmbild an. Vielmehr orientiert sich die filmische Umsetzung am Verhältnis zwischen D und I, die Kagel noch weiter abstrahiert zu A und B. Ihr Rollentausch bleibt zentral. Bereits in der ersten Szene des Films wird die Rollenverteilung unterlaufen, da der Dirigierende (A) in der Kleidung eines Clochard auftritt und ein Musikinstrument stiehlt, während der Ausführende (B) Anzug trägt und Besitzer des betroffenen Musikgeschäfts ist. A gibt B zu Beginn des Films durch die Schaufensterscheibe dessen Geschäfts ‚Musikcity‘ gestische Anweisung zu einer instrumentalen Aktion auf einem Zupfinstrument. Schließlich betritt er das Geschäft, um dort seine Anweisungen fortzusetzen. Die Ausgangssituation verkehrt sich aber sofort wieder, als eine Verfolgungsjagd um das Hamburger Bismarckdenkmal beginnt. Die Verfolgung wird den gesamten Film bestimmen und setzt sich an verschiedenen Schauplätzen wie öffentlichen Toiletten, U-Bahnschächten und einem labyrinthischen Antiquariat fort. B verfolgt A und macht sich dadurch lächerlich, dass er seinem Eigentum hinterherläuft. Verwirrung der Rollen sowie räumliche Desorientierung bestimmen den Film strukturell. Diese kompositorische Anlage dient neben der filmischen Dynamisierung vor allem der Negierung oder gar der Auflösung jeglicher Hierarchie, die sich durch Kagels gesamtes Werk ziehen. Die filmische Komposition gewinnt im Verlauf des Films immer mehr Eigenständigkeit gegenüber der Partitur. Das Verwirrspiel um die beiden Akteure verliert zunehmend an Bedeutung, da der Zuschauer irgendwann das Interesse an der Rollenzuschreibung verliert. Die eigentlichen Akteure

¹⁷⁸ Vgl. ebd. S. 6.

sind für Kagel immer schon die Instrumente genauso wie die als Klangkörper verstandenen Gegenstände. Die Schauspieler haben die Aufgabe, diese zum Klingen zu bringen:

„In ‚Duo‘ [...] hatte ich Gelegenheit, einen Vergleich zwischen musikfilmischen und musiktheatralischen Implikationen zu ziehen. In diesem Klangfilm sind nicht darstellende Spieler die Hauptakteure, sondern Zupfinstrumente verschiedenster Herkunft.“¹⁷⁹

III.1.1. Cage und Kagel – Neue Formen der Notation und der Aufführungspraxis

„Was die Grenzpfähle der Gattungen einreißt, wird bewegt von geschichtlichen Kräften, die innerhalb der Grenzen aufwachten und schließlich sie überfluteten.“¹⁸⁰

1958 treffen John Cage und Mauricio Kagel bei den Ferienkursen für neue Musik in Darmstadt zum ersten Mal aufeinander. Diese Begegnung wird vor allem Kagel nachhaltig beeinflussen, der bis zu diesem Zeitpunkt von der in Köln stark vertretenen seriellen Musik geprägt war. Komponisten wie Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez bestimmten in den fünfziger Jahren die Entwicklung der Neuen Musik in Deutschland. Kagel hatte bereits mit ‚Anagrama‘ für Gesangssoli, Sprechchor und Kammerensemble (1957) begonnen, die serielle Musik musikalisch zu reflektieren und ihre durch strenge strukturelle Vorgaben erreichte Ernsthaftigkeit ironisch zu brechen. In seinem Text „John Cage en Darmstadt 1958“ betont er, dass Cage die anerkannten Kompositionstechniken in Europa aufgerüttelt und dabei maßgeblich zum Zerfall der modernen seriellen Mythen beigetragen habe.¹⁸¹ In ihm fand Kagel einen Komponisten, der seine Vorstellungen von einer Gleichwertigkeit von Tönen, Klängen und Geräuschen sowie von der Enthierarchisierung der Verhältnisse zwischen Musiker, Dirigent und Rezipient teilte.

¹⁷⁹ Klüppelholz, Werner/Prox, Lothar [Hg.]: Mauricio Kagel. Das filmische Werk. S. 68.

¹⁸⁰ Adorno, Theodor W.: Die Kunst und die Künste. In: Ders.: Ohne Leitbild. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968. S. 168-192. Hier S. 172.

¹⁸¹ Vgl. Kagel, Mauricio: John Cage en Darmstadt 1958. In: Borio, Gianmario/Danuser, Hermann [Hg.]: Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden. Bd. 3. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997. S. 483-484. Hier S. 484.

Für die Betrachtung von Kagels filmischem Werk ist besonders das Aufkommen der Happenings und der Aktionskunst im weiteren Sinne von Bedeutung, als deren Wegbereiter Cage mit eigenen Werken wie ‚Untitled Event‘ (1952)¹⁸², ‚Theater Piece‘ (1960) oder ‚Variations V‘ (1965) gelten kann. Cage gibt damit die Richtung für aktionsbetonte Aufführungen vor, bei denen Improvisation, der Einbruch des Zufälligen, Eigenständigkeit der einzelnen Akteure und ihrer Aktionen an Einfluss gewinnen und die eine Öffnung der künstlerischen Formen zur Folge hat, weil in ihnen verschiedene Künste fusionieren.¹⁸³ Im Zuge dieser Bewegung entstanden neue Formen der Notation wie auch der Aufführungspraxis – eine Entwicklung, an der Kagel selbst Anteil hatte:

„Mit Fluxus brach schockartig die musikalische Pop-Art aus, Mauricio Kagel kreierte das »Instrumentale Theater« bzw. die »szenische Kammermusik« und Earle Brown, Sylvano Busotti, Roman Haubenstock-Ramati und Anesthis Logothetis – jeder auf seine Weise – die »Musikalische Grafik«, eine musikalische Gattung, bei der das visuelle Moment in Form der musikalischen Notation Autonomie gewinnt.“¹⁸⁴

Von dieser Entwicklung zeugt auch die Partitur zu ‚visible music I‘, die sowohl optisch als auch akustisch interpretierbar ist.¹⁸⁵ Die Korrelation der Musik mit autonomen visuellen und szenischen Elementen geht auf die bereits genannte Erweiterung des Materialbegriffs seit Mitte der fünfziger Jahre zurück, in deren Folge alle komponierten Elemente zur Eigenständigkeit gelangten: „Hörbares und Sehbares, Klänge und Geräusche, Sprache und Laute, Gesten und Bewegungen.“¹⁸⁶ Angela Lammert sieht in ihrem Aufsatz ‚Von der Bildlichkeit der Notation‘ eine direkte Beziehung zwischen den Partituren und der bereits in ihnen angelegten Performativität: „John Cage, der 1969 in New York eine Ausstellung unter dem Titel ‚Notations‘ veranstaltete, bezog sich nicht nur auf die musikalischen Partituren, sondern auch auf Handlungsanweisungen der

¹⁸² Bei diesem Stück arbeitete Cage mit dem Choreografen Merce Cunningham und dem Maler Robert Rauschenberg zusammen. Außerdem wirkten die Beat-Poeten Caroline Richard und Charles Olson, sowie der Pianist David Tudor an der Aufführung mit.

¹⁸³ Vgl. dazu bspw. Peter Weibels Aufsatz ‚Notation zwischen Aufzeichnung und Vorzeichnung. Handlungsanweisungen – Algorithmen – Schnittstellen‘. In: Notation. Kalkül und Form in den Künsten. Hrsg. von Hubertus von Amelnunxen, Dieter Appelt und Peter Weibel in Zusammenarbeit mit Angela Lammert. [Katalog]. Berlin: Akademie der Künste; Karlsruhe: ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2009. S. 32-38. Besonders S. 37.

¹⁸⁴ Aus dem Begleitheft zu: Visible music. Musikauswahl und Text: Armin Köhler. Hrsg. vom Deutschen Musikrat. 1 Compact Disc + 1 Begleitheft. München: BMG Ariola Classics 2004.

¹⁸⁵ Vgl. Hillebrand, Christiane: Film als totale Komposition. S. 54.

¹⁸⁶ Vgl. ebd.

Performance Art und damit auf die latente Performativität des Notierten.“¹⁸⁷ Wenn Cage auch nicht der erste war, der grafische Partituren für seine Kompositionen verwendete,¹⁸⁸ so kann er trotzdem als der einflussreichste Vertreter dieser Notationsform angesehen werden, da er mit seinen Performances, der Ausstellung in New York sowie durch seine unkonventionellen Lehrmethoden unzählige Künstler und Komponisten in seinem Umfeld inspirierte.¹⁸⁹

Bei Kagel kann man auch von einer Übertragung der Prinzipien der Aktionskunst auf seine Arbeitsweise sprechen, die nunmehr als ‚Aktionskomposition‘ (Schnebel) bezeichnet werden kann. Bereits in seinen Partituren spricht Kagel von Tönen als musikalischen Ereignissen, wie in ‚Prima vista‘. Jede der 25 Seiten kann während der Aufführung als Dia verwendet werden. Die Reihenfolge wird dabei von den Ausführenden selbst gewählt. Auf den einzelnen Seiten sind Linien oder crescendo-artige Pfeile – Kagel bezeichnet sie in der Partitur als „Schweller“ – zu sehen, denen Zahlen zugeordnet sind. Die Linien entsprechen der Höhe oder Tiefe, die Pfeile der Lautstärkeveränderung. Die Zahlen zeigen an, wie viele akustische Ereignisse mit einer Linie oder einem Pfeil verbunden sind. Zusätzlich ist an einem rechteckigen Symbol, in dem eine Spule angedeutet ist, zu erkennen, wann ein Tonbandgerät zugeschaltet oder wieder abgeschaltet wird (vgl. Abb. 38). Im Drehbuch zu DUO verwendet Kagel vergleichbare Formen der Abstrahierung (Abb. 39)¹⁹⁰. Wieder gibt es Pfeile, denen Nummern zugeordnet werden. Nur gelten sie hier vorrangig der Bewegung der Akteure im Raum.

¹⁸⁷ Lammert, Angela: Von der Bildlichkeit der Notation. In: Notation. S. 39-52. Hier S. 39.

¹⁸⁸ Heidy Zimmermann weist darauf hin, dass die „mutmaßlich erste rein graphische Notation [...] Ende 1950 von Morton Feldman“ mit dem Stück ‚Projection 1‘ für Cello entworfen wurde. Hier entstand das Neue allerdings nur, weil jener bei John Cage zum Essen eingeladen war und der Reis zu lange auf sich warten ließ. Um sich die Wartezeit zu verkürzen, begann er auf einem karierten Blatt Papier mit der Notation. Feldman selbst meinte dazu: „... if I wasn’t waiting for that wild rice, I wouldn’t have had those wild ideas.“ (Auszug aus: Williams, Jan: An Interview with Morton Feldman [1983]. In: Chris Villars [Hg.]: Morton Feldman Says. Selected Interviews and Lectures 1964-1987.). Vgl. Zimmermann, Heidy: Notationen Neuer Musik zwischen Funktionalität und Ästhetik. In: Notation. S. 198-211. Hier S. 203 f.

¹⁸⁹ Zu Cages Einfluss siehe bspw.: Brinkmann, Reinhold [Hg.]: Die neue Musik und die Tradition. Sieben Kongreßbeiträge und eine analytische Studie. Mainz u.a.: Schott, 1978.

¹⁹⁰ Die Zeichnung findet sich auf S. 2 des Drehbuchs. Die Legende dazu lautet: „7. Außen. K[amera] erfaßt A vor dem Schaufenster. Er deutet auf ein Zupfinstr[ument], das daraufhin von B vorgeführt wird. [...]. 8. Innen. A steht neben B und weist auf ein anderes Instr[ument], welches ebenfalls von B vorgeführt wird. [...]. 9. Außen. A beginnt zu gestikulieren. Seine Zeichen werden von B mißdeutend interpretiert und in musikalische Verläufe umgesetzt. [...]. 10. Innen. A steht neben der Vitrine. Es gibt Zeichen wie in Einstellung 8. Danach nimmt er ein kl[eines] balkanisches Zupfinstrument und spielt nach den Anweisungen von B, der selbst ein zweites Instr[ument] ergriffen hat.“ Vgl. Kagel, Mauricio/Feussner, Alfred: Drehbuch zu DUO (1967).

Filmnotation

Grafische Partitur und Film hängen, wie Yann Beauvais in seinem Aufsatz „Künftige Filme“ bemerkt, bereits seit den zwanziger Jahren zusammen.¹⁹¹ Die Filmnotation diene der künstlerischen Weiterentwicklung des Films, die zum Ziel hatte „einer neuen Sehweise mit bis dahin unbekanntem, unerhörten Darstellungen zum Durchbruch zu verhelfen.“¹⁹² Beauvais zufolge fand und findet sie nahezu ausschließlich im Bereich des Experimental- und Avantgardefilms Anwendung. Da sie nicht kommerziell genutzt wurde, fand bis heute keine Vereinheitlichung der Filmnotation statt. Ähnlich den grafischen Partituren der Neuen Musik ging es vielmehr darum, individuelle Konzepte zu entwickeln. Das Verfahren eigne sich überdies besonders „das Ineinander audio-visueller Ereignisse“ zu konzipieren. Dabei werde beispielsweise „die zeitliche Wiederkehr verzeichnet, rhythmische Zellen isoliert, Überlagerungen, Rückläufe oder Umkehrungen hervorgehoben. Die dabei verwendeten Codes variieren je nach den Bedürfnissen des jeweiligen Künstlers.“¹⁹³ Orientierten sich die frühen Beispiele filmischer Notation in den zwanziger und dreißiger Jahren – wie bei Oskar Fischinger oder Hans Richter – an musikalischen Notationsformen wie Notenlinien, bevorzugten die Experimentalfilmer und die Vertreter des strukturellen Films der sechziger und siebziger Jahre die Umsetzung ihrer Ideen in Schemata und Diagrammen. Paul Sharits, Anthony McCall oder auch Kurt Kren verwenden die Filmnotation, „um die Kombinationsmöglichkeiten bei der Permutation von Elementen zu erforschen.“ Parameter wie Bewegung und Rhythmus – und damit verbunden Zeitartikulation und (Bild-)Intervall –, die dem musikalischen Bereich verbunden sind, spielen darin eine zentrale Rolle. Sie sind in den Partituren mit einer filmspezifischen Größe, der Montage, verbunden. Wie in der Musik ermöglicht es die Partitur auch hier, den Film unter Verzicht auf die zeitliche Dimension zu ‚zeigen‘ – wobei die visuelle und die akustische Dimension gleichzeitig und somit auch in ihrem Verhältnis evoziert werden.

Filmnotationen können neben ihrer Funktion als Versuchsanordnung auch erst im Nachhinein zu Analysezwecken entstehen. Dieser Aspekt hat für die Verwendung grafischer Partituren in der Musik bis vor einigen Jahren kaum eine Rolle gespielt. Mit

¹⁹¹ Vgl. Beauvais, Yann: Künftige Filme. In: Notationen. S. 135-148.

¹⁹² Vgl. ebd. S. 135.

¹⁹³ Vgl. ebd. S. 137.

der Weiterentwicklung der elektroakustischen Musik hat jedoch auch hier der nachträgliche Visualisierungsprozess mit dem Verfahren der digital erstellten Spektralanalyse eingesetzt. Beauvais sieht in der Filmnotation das Potenzial für eine zukünftige Erweiterung des Filmbegriffs, die sich auf die Befreiung ihres Interpreten vom Text gründet.

III.1.2. Transposition der grafischen Partitur ins Filmbild

Verräumlichung: Zeit – Raum – Bewegung

„A geht durch den Wagen und trifft auf den Hund, der an den Saiten der Gitarre leckt, die neben ihm auf dem Sitz liegt. A setzt sich dazu und gibt deutliche Zeichen, die der Hund musikalisch interpretiert. Reger Kontrapunkt.“¹⁹⁴

Die Raumkomposition in DUO verleiht Kagels erweitertem Kompositionsbegriff weiteren Ausdruck.¹⁹⁵ Der Aspekt des Raumes ist bereits für den filmischen Entstehungsprozess von Bedeutung. Dabei wird die zweidimensionale grafische Partitur durch die Bewegung der Darsteller und ihr Spiel auf den Instrumenten in den dreidimensionalen Raum übertragen und damit quasi verräumlicht. Den Begriff der Verräumlichung verwendet auch Armin Köhler im Begleitheft zu der nach Schnebels Stück benannten CD ‚Visible music‘¹⁹⁶ speziell für jene Art sichtbarer Musik, bei der „Klang und Geste eine Einheit bilden oder Körperliches (auch im Sinne einer musiktheatralischen Tradition) als genuin musikalisches Gestaltungs- und Ausdrucksmittel, wo die Geste als so etwas wie ein »optischer Ton« (Schnebel) verstanden wird, wo Gesten Töne begleiten oder heterophon neben ihnen herlaufen, sich kontrastieren oder kontrapunktieren oder Töne und Gesten

¹⁹⁴ Aus den Drehbuch-Skizzen zu DUO, VIII „U-Bahnwagen“, S. 3; Mappe 2/5, Einschlag 1: Drehbuch (Entwürfe) [26 S. + 3 S. Realisierungsplan...]. In der endgültigen Fassung des Drehbuchs heißt es dann leicht verändert: „Der Hund leckt an den Saiten des Zupfinstruments. [...] A setzt sich dazu und gibt deutliche Zeichen, auf die das Tier (musikalisch) reagiert. Reger Kontrapunkt.“ (Kagel, Mauricio/Feussner, Alfred:Drehbuch zu DUO, X/1 „Im fahrenden U-Bahnzug“, S. 13.)

¹⁹⁵ Vgl. dazu auch: Schnebel, Dieter: Mauricio Kagel. Musik Theater Film. S. 217.

¹⁹⁶ Visible music. Musikauswahl und Text: Armin Köhler. Hrsg. vom Deutschen Musikrat. 1 Compact Disc + 1 Begleitheft. München: BMG Ariola Classics 2004.

einander abwechseln. Man könnte im Grunde von einer Verräumlichung der zweidimensionalen Musikalischen Grafiken sprechen.“¹⁹⁷

Die Übertragung in den dreidimensionalen Raum vollzieht sich vorrangig durch Bewegungen wie beispielsweise Gesten. Sie dienen in DUO – gerade zu Beginn – der Steuerung der musikalischen Aktion. Mit ihnen kann vor allem die Dynamik und Rhythmik der potenziellen Klänge visualisiert werden.¹⁹⁸ Die Übertragung des Prinzips der visible music in den Film wird dabei hauptsächlich durch die Beziehung von A und B bestimmt, die mit ihrem Rollenspiel die vielfältigen Aktionen mit den Instrumenten erst auslösen. Im Verlauf des Films verlagert sich die Bewegung jedoch zunehmend weg von der Mikroebene der Gestik in größere Zusammenhänge. Die Verfolgungsjagd von A und B führt von Außen- in Innenräume, vom Ober- ins Unterirdische und umgekehrt. „Durch die offenen, halb geschlossenen oder höhlenartigen Räume ziehen verschiedenste Bewegungsabläufe – rasche, unregelmäßige, schleichende, innehaltende, hektische, geradlinige, verdrehte.“¹⁹⁹ Verstärkt wird diese Dynamisierung noch durch den bereits in der Partitur angelegten Wechsel von hell und dunkel, von Leere und Fülle. Wirken die beiden Darsteller auf ihren Fahrrädern im weitläufigen Park aus der Vogelperspektive wie verirrte Einsprengsel, die sich im Zickzack hin- und herbewegen (vierte Sequenz), drängen sich die Menschen bei der Vernissage in der Galerie Mensch (in der achten Sequenz) und verdichten sich die Ereignisse im unterirdischen Antiquariat (siebte Sequenz). In den röhrenartigen Gängen verengt sich die Perspektive zusätzlich. Jene dienen als Schauplatz für weitere Bewegungskompositionen, indem die Darsteller darin wie auf Bahnen in den Vorder- oder Hintergrund des Bildes zu „fahren“ scheinen. Die Musik dazu ist „meist höchst komplex und das Instrumentarium wechselt ständig. Die hohe Dichte dessen, was ans Ohr dringt, ist fürs Auge zuviel. So stehen Bild und Ton in keinem ausgewogenen Verhältnis, wiewohl sie in mancherlei Weise aufeinander bezogen sind – oft auseinander hervorgehen, oft aber auch kontrapunktisch verbunden werden.“²⁰⁰ Die komponierte Bewegung der Akteure im Raum wird neben der häufig kontrapunktischen Verbindung mit musikalischen Ereignissen durch die Kameraführung um eine zusätzliche Dimension erweitert. Sie besticht durch ihre konzeptuelle Eigenständigkeit,

¹⁹⁷ Ebd. S. 6 f.

¹⁹⁸ Diese Eigenschaft der Gesten thematisierte Kagel vor allem in SOLO, dem Vorgängerfilm, der auf diese Weise ganz ohne Musik auskam.

¹⁹⁹ Vgl. Schnebel, Dieter: Mauricio Kagel. Musik Theater Film. S. 217.

²⁰⁰ Vgl. ebd. S. 220.

die Kagel bereits in seinem ersten in Europa gedrehten Film ANTITHESE (BRD 1965) entwickelt hatte. Dort agierte die Kamera „meist in Fahrten und Schwenks, deren Tempo und Ausführungsweise (nach rechts oder nach links, diagonal, nach oben oder unten, in auf und ab [...] usf.) quasi musikalisch gestaltet sind: selten daß die Kamera längere Zeit verharrt oder einfach den Aktionen folgt – bloß dem Einfangen des Bildes dient. Sie ist oft selbständig geführt. Bei Einstellung 4 heißt es: »Rasche und langsame Fahrten und Schwenks unabhängig von den Bewegungen des Darstellers.«²⁰¹

Im Sinne des autonomen Handelns aller Elemente ist auch die Verwendung des Begriffs des Kontrapunkts in dieser Arbeit zu verstehen. Wie in der Musik bezieht er sich auf „die selbständige Führung der Einzelstimme[n]“²⁰², die bei Bach allerdings noch der „Vereinigung“ zu einem vollkommenen Ganzen unterstand.²⁰³ Die Orientierung auf ein Ganzes als einer Einheit war spätestens nach 1945 in der Auflösung begriffen. Im modernen Film wie in der Neuen Musik wich sie einer fragmentarischen und häufig vielfach gebrochenen Formsprache. In Anlehnung an die Happening-Bewegung prägte Schnebel den Begriff des „Aktionszusammenhangs“, der dem Verhältnis der filmischen Parameter in Kagels Filmen entspricht. Er trägt ebenfalls dem zunehmenden Einfluss des Subjekts Rechnung, das in jenen Aktionszusammenhängen handelt und allein fähig ist, Kohärenz zwischen ihnen herzustellen.²⁰⁴

Wenn Kagel sich auch gegen eine möglichst genaue Umsetzung der Partitur von ‚visible music I‘ entschieden hat, so können die Beziehungen, die zwischen den Akteuren entstehen, doch wieder in ihr gelesen werden. Gerade für die grafischen Partituren Kagels oder Schnebels aus den sechziger und siebziger Jahren gilt häufig, dass der Interpret sich selbst seinen Weg durch die Zeichen bahnen kann. Dabei zieht er beispielsweise horizontale und vertikale Linien auf dem Blatt oder auch zwischen den Punkten, um die Höhen und Tiefen zu bestimmen. Lautstärken ergeben sich aus schwächer und stärker gezeichneten Elementen. Das Blatt kann vor oder während des Spiels gedreht und auf den Kopf gestellt werden, wie es später auch bei den Filmbildern der Fall sein wird.

²⁰¹ Vgl. ebd. S. 112.

²⁰² Schleuning, Peter: Johann Sebastian Bachs >Kunst der Fuge<. Ideologien – Entstehung – Analyse. München: dtv; Kassel u.a.: Bärenreiter, 1993. S. 49.

²⁰³ Vgl. Johann Philipp Kirnberger: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Berlin/Königsberg 1774. S. 156f. Zitiert nach: Schlötterer-Traimer, Roswitha: Johann Sebastian Bach. Die Kunst der Fuge. München: Fink, 1966. S. 17 f.

²⁰⁴ Vgl. dazu bspw. Schnebel, Dieter: Mauricio Kagel. Musik Theater Film. S. 275.

Die Verräumlichung der Partitur ist immer mit ihrer Verzeitlichung verbunden. Formen genauso wie Verhältnisse und Relationen, die in der Partitur simultan erfasst werden können, entfalten sich in DUO in der Zeit. Als „Interpret“ der Partitur, der im Falle Kagels das Stück Schnebels immer auch gleichzeitig weiterkomponiert, muss er die potenziellen musikalischen Ereignisse zeitlich anordnen, damit sie sich im Film sukzessive und gleichzeitig wirkungsvoll entfalten können. Wenn im Film auch keine einzelnen der in der Partitur gezeichneten Verläufe konkret nachempfunden werden, so scheint doch in der Dynamisierung der Klänge und des (Bild-)Raumes durch Bewegung und Lichtverhältnisse eine Verwandtschaft zur grafischen Vorlage zu existieren. Schnebel selbst spricht schließlich von einer Übertragung des „Prinzips visible music“ in das Medium Film. Wie eingangs gezeigt wurde, ist in der Partitur vor allem die Verbindung akustischer und visueller Ereignisse angelegt, die ineinander übergehen. Werden sie in ihrer Verschränkung auf dem Papier nur virtuell angeregt, können sie mit den Mitteln des Films direkt umgesetzt werden.

Montage

Vorarbeit für seine Auseinandersetzung mit der Montage von Bild und Ton hatte Kagel bereits in seinen frühen Filmen ANTITHESE und MATCH (BRD 1966) geleistet: „Wie in Antithese die Musik sich den Bildverläufen fast nachträglich addierte, so sind hier [in MATCH, MS] die Bildverläufe der Musik zugetan. Freilich bilden sie kraft autonomer Komposition auch wieder einen selbständigen Zusammenhang.“²⁰⁵

Während er sich in jenen Filmen auf einzelne Spielarten des Verhältnisses konzentriert hatte, erreicht Kagels Beschäftigung mit dem Verhältnis von Bild und Ton in DUO einen ersten Höhepunkt. Ähnlich den strukturellen Filmemachern entschied er sich für einen experimentellen Zugang, wobei er eine Tabelle der möglichen Beziehungen beider Ebenen anlegte.²⁰⁶ Kagel geht dabei von drei Arten des Verhältnisses aus, die sich jeweils

²⁰⁵ Ebd. S. 303.

²⁰⁶ Die Tabelle findet sich u.a. abgedruckt in: Schnebel, Dieter: Mauricio Kagel. Musik Theater Film. S. 220 f. In den Materialien zu seinem nächsten Film LUDWIG VAN, die ich in der Paul Sacher Stiftung Basel einsehen konnte, bin ich auf Notizen gestoßen, in denen Kagel die Tabelle auf die Instrumentierung des Films angepasst und sie dabei geringfügig verändert hat. So ersetzte er ‚C) beliebig‘ durch ‚C) Bildindifferent‘, wobei nur Klang zu hören und nichts im Bild zu sehen ist (Gegenteil zu ‚A) l. Stumm‘). Vgl. Mappe 4/8, Einschlag 1: Produktion tutti frutti, Blatt 38.

noch weiter gliedern lassen: A) Aktion auf dem Instrument²⁰⁷; B) Aktion auf Gegenstand²⁰⁸; C) Beliebig. Die dritte Kategorie umfasst „I. Stille: Stummfilm“ und „2. Klangkulisserie: ‚Stimmungsmusik‘; ‚Atmosphärisches‘“. Sein Ziel ist es, sämtliche Varianten aus der Tabelle filmisch umzusetzen und neu zu kombinieren. Neben dem Interesse daran, auf diese Weise eine „Übersicht der formalen Zusammenhänge“²⁰⁹ gewinnen zu können, richtet sich Kagels Versuchsanordnung auch gegen die Einfallslosigkeit der gegenwärtigen Filmproduktion:

„Von all diesen Möglichkeiten werden immer noch jene bevorzugt, die Sand in die Ohren streuen: Synchronon (als Hauptinhalt des Effekts) oder Klangkulisserie (zur Vervollkommnung der Illusion).“²¹⁰

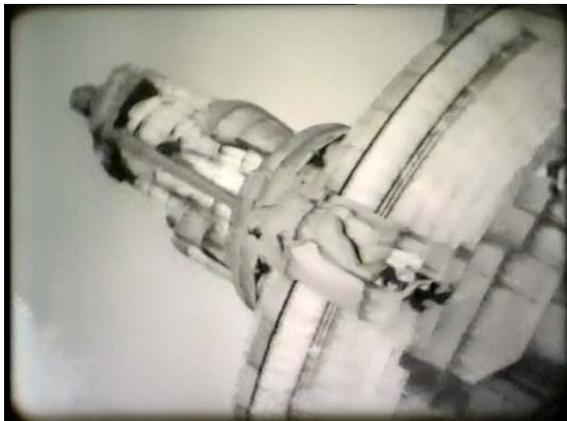


Abb. 40



Abb. 41

Von DUO entstand zuerst die Bildebene, die anschließend mit den Klängen assoziiert wurde. Auf diese Weise konnte gezielt mit dem Bild-Ton-Verhältnis umgegangen werden.²¹¹ Christiane Hillebrand bietet in ihrer Analyse des Films bereits eine umfassende Aufschlüsselung der in DUO angewandten Kombinationen, die ich hier ausschnittsartig wiedergeben möchte:

In der ersten Sequenz, vor dem Geschäft ‚Musikcity‘ erkennt Hillebrand vorwiegend Synchronereignisse, zum Beispiel, wenn Alfred Feussner als A im Laufen anhält und

²⁰⁷ A) stellt für Kagel die größte Gruppe dar und umfasst: 1. Stille; 2. Synchronon; 3. Synchronklang; 4. Asynchronon; 5. Asynchronklang; 6. Parallelton; 7. Klangindifferenz.

²⁰⁸ B) umfasst nur vier der bei A) möglichen Varianten: 1. Stille; 2. Synchronklang; 3. Asynchronklang und 4. Klangindifferenz.

²⁰⁹ Vgl. Klüppelholz, Werner/Prox, Lothar [Hg.]: Mauricio Kagel. Das filmische Werk. S. 68.

²¹⁰ Kagel, Mauricio: Zu DUO. Einführung. Publiziert im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1969.

²¹¹ Vgl. Hillebrand, Christiane: Film als totale Komposition. S. 54.

dazu auf der Tonebene Autoreifen quietschen,²¹² während das Anfahren der Autos dann scheinbar vom Zupfen einer Gitarrensaite ausgelöst wird. Bild und Ton sind hier einander zugeordnet. In der zweiten Sequenz am Bismarckdenkmal kommt es hauptsächlich zu Klangersatz, wenn beispielsweise das Rollen eines Weidenkranzes mit dem Geräusch einer rollenden Blechdose unterlegt wird. Im Taubengurren, das einem im Bild sichtbaren Stahladler zugeordnet wird, der in der dritten Sequenz einen altmodischen Helm ziert, sieht Hillebrand ein Beispiel für eine Klangindifferenz. Eine assoziative Verknüpfung von Bild und Ton findet beispielsweise in der vierten Sequenz statt, als zum Geräusch einer Toilettenspülung Bilder von den Niagarafällen eingeblendet werden. In mehreren Sequenzen werden synthetische Klänge und Maschinengeräusche eingesetzt (z.B. an den Bahngleisen in der sechsten Sequenz). Vollkommen unübersichtlich wird die Zuordnung von Bild und Ton im Antiquariat (siebte Sequenz), in dem Gegenstände und Klänge das Geschehen „überschwemmen“ (Abb. 41).²¹³ Das Bild bleibt dabei keineswegs statisch. Gleich zu Beginn, während der Jagd um das Bismarckdenkmal, werden die Bilder gedreht (Abb. 40) und stehen Kopf, genauso wie in der Szene im Antiquariat, in der sich unterschiedliche Einstellungsgrößen in rasanter Folge abwechseln, die Bilder ein weiteres Mal gedreht und gekippt werden.



Abb. 42



Abb. 43

Einen Sonderfall stellt die neunte Sequenz im Kino dar, in der es zu einer „intertextuellen“ Montage kommt: In dieser Sequenz sehen sich die beiden Darsteller am Ende des Films in einem Kino Ausschnitte aus SOLO an und agieren musikalisch und im weitesten

²¹² Im Hintergrund ist eine stark befahrene Straße zu erkennen, deren Rauschen dem gesamten Film unterlegt ist. Bereits nach der ersten Sequenz kommt das Geräusch jedoch nur noch aus dem Off.

²¹³ Vgl. Hillebrand, Christiane: Film als totale Komposition. S. 59 f.

Sinne auch tänzerisch vor und mit der Leinwand (Abb. 42-43). Dabei werden verschiedene Elemente aus dem vorherigen Filmverlauf wieder aufgegriffen, wie die Abrissbombe oder der Hund. Die Metaebene des Films im Film wird noch erweitert durch Kagels Auftritt als Vorführer, der ständig die Filmrollen wechselt.

Das Verfahren der intertextuellen Montage hatte Kagel fast zur gleichen Zeit auch für eine nicht-filmische Aufführung verwendet: in ‚Montage‘ für verschiedene Schallquellen von 1967. Er konzipierte dieses Stück, das, wie er selbst sagt, „in Wirklichkeit nur als Titel existiert“, um mit seiner eigenen Musik als Material weiterarbeiten zu können.²¹⁴ Dabei bestimmt er in der Partitur, welches Werk wann erklingen soll, wobei er vor allem die Techniken der Überblendung (von Teilen verschiedener Werke) und der Fragmentierung anwendet, um wieder den Effekt der Verfremdung zu erreichen. Schnebel sieht darin eine „Emanzipation von der kompositorischen Festlegung“, die er aus Kagels negativen Äußerungen über die „anachronistische Organisation“ des Musiklebens ableitet. So gesehen kann auch die Montage in DUO als Befreiungsschlag gegenüber einem linearen „Fortschrittsgedanken“ in der Musik wie im (Klang-)Film verstanden werden. Dieser steht der von Kagel angestrebten offenen künstlerischen Form entgegen und zwingt ihn zur „Festlegung“. Die Montage ermöglicht es ihm, die Einheit von Zeit und Raum zu überwinden und durch die Überlagerung verschiedener Werke zusätzlich zu verwirren, sodass ihre Beziehung möglichst vieldeutig wird.

Projektion und Wirklichkeit

„Mein wichtigster Wunsch ist also hier das Gegenteil von dem, was das Kino sonst anstrebt. Ich will höchste Unwirklichkeit!“ – Arnold Schönberg

In der filmischen Umsetzung von ‚visible music I‘ vollzieht sich neben der Verräumlichung und der Montage noch ein weiterer entscheidender Übertragungsprozess: die lichtgesteuerte Projektion.

Armin Köhler stellt in seinem Text zum Begriff der visible music zwei Möglichkeiten ihrer Ausführung und Rezeption vor: In der einen Variante, die ich als „szenische“ Musik bezeichnen möchte, wird „die Geste als so etwas wie ein ‚optischer Ton‘“ verstanden.

²¹⁴ Vgl. Schnebel, Dieter: Mauricio Kagel. Musik Theater Film. S. 223.

Sie bildet den Ausgangspunkt für Kagels Filmschaffen. Ihre andere Form ist die „virtuelle“ Musik. In jener Spielart der *visible music* löst sich die Musik gewissermaßen ins Visuelle auf und der Klang wird vom Betrachter durch das Bildnerische der grafischen Partitur imaginiert beziehungsweise assoziiert. Hier wird die Entstehung von Musik zunehmend ins innere Hören verlegt und damit an den Rezipienten übertragen. In dieser, wie Köhler betont, stark von John Cage beeinflussten Entwicklung schwingt auch eine gesellschaftspolitische Dimension mit: Die Enthierarchisierung des musikalischen Kommunikationsprozesses, bei dem sich der Komponist und später der Dirigent auf der einen Seite und der Zuhörer als bloß empfangender auf der anderen Seite gegenüberstehen. Als Beispiele dafür nennt Köhler Dieter Schnebels Stück ‚ki-no‘. Nachtmusik für Projektoren und Hörer und ebenfalls seine Stücke ‚visible music I-3‘, von denen Kagel bereits zwei Teile für seine Filme *SOLO* und *DUO* verwendet hat.²¹⁵ In der Aufnahme der Werke durch Kagel findet schließlich eine Verschränkung von „virtueller“ und „szenischer“ beziehungsweise „verräumlichter“ *visible music* statt. Diese ist von Schnebel wahrscheinlich sogar intendiert. Einerseits war er einer der Ersten, die über die Filme Kagels geschrieben haben;²¹⁶ andererseits bezieht er sich in seinem Stück ‚ki-no‘ direkt auf den Film und setzt die Mechanik der Lichtprojektion als Medium ein, das zum imaginären Hören als Spiel der musikalischen Vorstellung anregen soll. Die Projektoren fungieren überdies als ‚Wunschmaschinen‘ für ein anderes, demokratischeres Hören und Komponieren: Eine der die Partitur darstellenden Dia-Reihen trägt beispielsweise den Titel ‚Imaginationen‘.

Kagel hat, wie bereits erwähnt, vor dem Beginn seiner filmischen Arbeit in Stücken wie ‚Prima vista‘, ‚Diaphonie‘ oder ‚Camera Oscura‘ Chromatisches Spiel für Lichtquellen mit Darstellern (1965) die Projektion des Notentexts oder, wie in ‚Camera Oscura‘, von vorgefundenem Filmmaterial (ohne Ton) bereits in der Partitur festgelegt und damit einen Bezug von Neuer Musik und Kino hergestellt. Werner Klüppelholz zufolge versucht Kagel in seinen Filmen das Schönbergsche Ideal der „höchsten Unwirklichkeit“ umzusetzen, das seinem erweiterten Materialbegriff bewusst diametral entgegengesetzt ist. Es ist Ausdruck einer konsequenten künstlerischen Haltung, die die gesellschaftliche Wirklichkeit musikalisch reflektiert und (ironisch) verfremdet.

²¹⁵ Ebd. S. 7.

²¹⁶ In dem hier bereits vielfach zitierten Buch *Mauricio Kagel. Musik Theater Film*, das anlässlich seines 30. Geburtstages erschien.

III.2. LUDWIG VAN: Ein Beitrag von Beethoven zur Musik unserer Zeit



Abb. 44



Abb. 45

LUDWIG VAN, Mauricio Kagels erster und einziger abendfüllender Film, erschien anlässlich des Beethovenjahres 1970 und wurde während der Wiener Festwochen uraufgeführt. Der Kult um den Komponisten wird im Film ironisch reflektiert. So sitzen in Anlehnung an die Sendung „Der Internationale Frühschoppen“ in der *Frühschoppensequenz* sieben Köpfe aus dem Kulturbetrieb im Halbrund zusammen und diskutieren über „Nutzen und Nachteil“ eines Beethovenjahres (Abb. 44). Die Sequenz bezieht sich auf den Aufsatz „Zur Beethoven-Interpretation“ von Heinz-Klaus Metzger, der ebenfalls an der Diskussion teilnimmt und dort Teile aus seinem Text vorträgt.²¹⁷ Metzger spricht darin von „der vorwaltenden Dummheit der approbierten Interpreten“, die zur „zwar meist bewußtlose[n], doch nichtsdestoweniger methodische[n] Unterschlagung der kompositorischen Struktur“ der Werke Beethovens führe.²¹⁸ Er beschließt seine Ausführungen mit der Feststellung:

„Folgerecht ist der heute anerkannte Kulturbetrieb insgesamt für den Zweck eingerichtet, die Werke genießbar zu machen. Der tiefe Wunsch, den Intellekt, dessen Element die Negativität ist, zu emaskulieren und sogar seine widerspenstigsten Objektivationen am Ende zu neutralisieren, ja sie geradezu mit der Eigenschaft der Verzehrbarkeit zu begaben, hat seine Zeichen früh bereits in den Namen manchen Gebäcks hinterlassen: Leibnizkeks, Schillerlocken, Mozartkugeln. Die an dergleichen Idealen

²¹⁷ Metzger, Heinz-Klaus: Zur Beethoven-Interpretation. In: Beethoven '70. Adorno, Kagel, Metzger, Pauli, Schnebel, Wildberger. Frankfurt: S. Fischer, 1970. S. 7-13. Zu Kolish siehe S. 8f.

²¹⁸ Vgl. ebd. S. 7 f.

universaler Komestibilität orientierte musikalische Aufführungspraxis, deren gegenwärtig schier überragender Exponent Herbert von Karajan ist, scheint mir das Ende Beethovens zu bedeuten.“²¹⁹

Als positives Beispiel nennt Metzger die Interpretationsweise des Kolish-Quartetts, die sich an den vernachlässigten – meist sehr viel schnelleren – Beethovenschen Tempovorgaben orientiere.²²⁰ Das dadurch entstehende „expressive Brio“ habe zur Folge, dass „alle Züge des schlecht Pathetischen und »Feierlichen« gewisser Sätze“ genauso wie das »Erhabene« verschwinden. Beim Publikum stelle sich dadurch häufig der Effekt des „Befremdens“ ein, „als würde ihm gerade eine radikale Komposition jüngsten Datums präsentiert“.²²¹ Dieser Effekt sei laut Joachim Kaiser auch beim zeitgenössischen Publikum der Uraufführung von LUDWIG VAN in Wien zu beobachten gewesen. So soll ein Zuschauer noch während der Vorführung wütend ausgerufen haben: „Das werde ich aber dem Herrn von Karajan melden!“²²²

Kolish wie Kagel verbindet, dass sie der Musik Beethovens das revolutionäre Potenzial wieder entreißen wollen, das diese im Prozess der Popularisierung verloren hat. In LUDWIG VAN setzt Kagel dieses Ziel vor allem durch die Konfrontation der Musik mit der zeitgenössischen Kunst und durch eine Verfremdung des musikalischen Materials mit filmischen Mitteln um. Dabei ist auch das Verhältnis von Bild und Ton von Bedeutung, das Kagel hier systematisch weiterentwickelt hat.

Innerhalb der Musikwissenschaft ist LUDWIG VAN bereits ausführlich behandelt und in seinen verschiedenen Facetten – von der Werkgenese bis zur Rezeption – analysiert worden. Dabei möchte ich besonders auf Knut Holtsträters Magisterarbeit aus dem Jahr 2002 hinweisen, die eine umfassende Analyse der drei – auch für das Verhältnis von Bild und Ton – interessantesten Sequenzen enthält: die *Handschuhsequenz*, das *Musikzimmer*

²¹⁹ Metzger, Heinz-Klaus: Zur Beethoven-Interpretation. Hier S. 13.

²²⁰ Siehe dazu auch: Kolish, Rudolf/Mendel, Arthur: Tempo and Character in Beethoven's Music – Part I. In: The Musical Quarterly. Vol. 29. No. 2. (April 1943). S. 169-187. Es handelt sich dabei um die Publikation des gleichnamigen Vortrags, den Kolish am 29. Dezember 1942 vor dem New Yorker Kongress der American Musicological Society gehalten hatte. Darin betont er, dass sowohl Dirigenten, Interpreten als auch das Publikum der meisten Beethoven-Aufführungen kein Interesse an einer Umsetzung der von Beethoven selbst festgelegten Tempoangaben hätte. Dabei habe er eigens aus diesem Grund die Entwicklung des Metronoms befördert.

²²¹ Vgl. Metzger, Heinz-Klaus: Zur Beethoven-Interpretation. S. 8.

²²² Vgl. Kaiser, Joachim: Respekt, Spiel, Freiheit. Zu drei Filmen über Musik: «Chronik der Anna Magdalena Bach», «Eika Katappa», «Ludwig van...». In: Fernsehen und Film 8. No. 8 (August 1970). S. 26-29. Hier S. 29.

und schließlich die *Rheinfahrt Beethovens*.²²³ Ihm ist es zu verdanken, dass wenigstens für Teile des Films nun eine Vorstellung von der kompositorischen Arbeitsweise Kagels auf musikalischer Ebene möglich ist. Wie schon in DUO finden sich im Drehbuch nahezu keine Anmerkungen dazu. Auch die umfangreichen Materialien zur Entstehung und zum Produktionsprozess, die in der Paul Sacher Stiftung Basel eingesehen werden können sowie die begleitende Dokumentation KAGELS BEETHOVEN. BERICHT ÜBER LUDWIG VAN (BRD 1970) von Wilhelm Flues für den WDR geben nur begrenzt Aufschluss. Holtsträter hat die unschätzbare Aufgabe übernommen, sowohl die tatsächlich gespielten Noten, Tonarten und Tempi als auch die Instrumentierungen der von ihm analysierten Sequenzen des fertigen Films herauszuhören und diese mit den Skizzen zum Produktionsprozess in Bezug zu setzen.

An dieser Stelle soll LUDWIG VAN mithilfe der Erkenntnisse Holtsträters und anderer erstmals in der Film- und Medienwissenschaft vorgestellt werden.²²⁴ Musik- und filmtheoretische Aspekte lassen sich am Beispiel der *Musikzimmer-Sequenz* auf produktive Weise verknüpfen: Kagel, der hier mit dem Vokabular Deleuzes in der Figur des Fälschers auftritt, schöpft neue Kompositions- und Interpretationsmöglichkeiten aus der Bearbeitung des klassischen Beethovenschen Notentexts.

²²³ Die Magisterarbeit mit dem Titel *Mauricio Kagels „Ludwig van“* (Paderborn: Universität-Gesamthochschule, 2002) ist bisher nicht veröffentlicht. Die Analysen liegen jedoch als Auszüge vor: Holtsträter, Knut: Kompositionsweisen in Mauricio Kagels filmischer Arbeit zu *Ludwig van* – dargestellt an der *Handschuhsequenz* und dem *Musikzimmer*. In: Arndt, Jürgen/Keil, Werner [Hg.]: „Alte“ Musik und „neue“ Medien. Hildesheim: Olms, 2003. S. 56-103; Ders.: Sentimentale Rheinfahrt Beethovens auf dem Dampfer Cäcilie. Kagels Musik zum Film im Spannungsfeld von Erzählfilm, Experimentalfilm und Instrumentaltheater. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 1, 2008. S. 38-50. Quelle: URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beiträge.htm>. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)

²²⁴ Hier sei auf Björn Heiles Dissertation »*Transcending Quotation*«. *Cross-cultural Musical Representation in Mauricio Kagel's „Die Stücke der Windrose“ für Salonorchester* (University of Southampton, 2001) verwiesen. Publiziert in: *Music Analysis*. 23 (March 2004). S. 57–85. Quelle: URL: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.0262-5245.2004.00195.x>. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010). Darin setzt er Kagels Verfahren der musikalischen Intertextualität mit den theoretischen Modellen Michail Bachtins, Barthes und anderen in Beziehung. Er plädiert dafür, dass sich die Musiktheorie den Theoriebegriffen anderer Disziplinen annähern möge, wie denen der Literatur-, Kunst- oder Filmtheorie. Vgl. dazu auch die auf deutsch erschienene Zusammenfassung: Ders.: Kagel, Bachtin und eine dialogische Theorie musikalischer Intertextualität. In: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*. 1. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001. Hrsg. von Ludwig Holtmeier, Michael Ploth und Felix Diergarten. Augsburg: Wissner, 2004. S. 62-69.

III.2.1. Die Kunst und die Künste – Fluxus in LUDWIG VAN



Abb. 46



Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49

In seinem Aufsatz „Die Kunst und die Künste“ diagnostiziert Theodor W. Adorno für die sechziger Jahre ein Ineinanderfließen der Kunstgattungen, das er jedoch eher abwertend als „Verfransungsprozeß“ bezeichnet.²²⁵ Als Wegbereiter dieser Verschränkung nennt er Arnold Schönberg, der „durch sein integrales, alle kompositorische Dimension in sich einbegreifendes Verfahren deren Vereinheitlichung aufs stärkste gefördert“ hätte.²²⁶ Am Beispiel Stockhausens beschreibt er schließlich den Versuch, „Möglichkeiten musikalischen Zusammenhangs in einem vieldimensionalen Kontinuum zu erproben.“ Solche Souveränität, führt er fort, „die in einer unabsehbaren Mannigfaltigkeit von Dimensionen

²²⁵ Vgl. Adorno, Theodor W.: Die Kunst und die Künste. S. 169.

²²⁶ Vgl. ebd. S. 175.

es gestattet, Zusammenhang zu stiften, schafft von innen her die Verbindung der Musik mit Visuellem, mit Architektur, Plastik und Malerei.²²⁷ Infolge der „Verfransungstendenz“ fehle es jedoch an heterogener Widerständigkeit der inneren Zusammensetzung der Gattungen. Dadurch erst könne sich ein Moment des „Irreduziblen, qualitativ Vielfältigen“ herausbilden.

Auf Kagel geht er in diesem Text nicht ein,²²⁸ trotzdem lässt sich dessen gesamte kompositorische Arbeit ebenfalls als ein Beispiel dieser von der Musik ausgehenden Mannigfaltigkeit der Dimensionen einordnen, bei der sich das Akustische von innen her mit dem Visuellen verbindet. Für LUDWIG VAN und seine anderen Werke gilt jedoch, dass die Suche nach neuen medienübergreifenden Ausdrucksformen es ihm ermöglicht, die Künste aufeinandertreffen zu lassen, ohne dass sie dabei restlos ineinander aufgehen. Kagel weist immer wieder darauf hin, dass er seinen Kompositionsbegriff vom lateinischen Verb „componere“, zusammensetzen, ableitet.²²⁹ Holtsträter sieht darin bereits einen Bezug zur Montage: „Seine [Kagels, MS] wörtliche Definition des Komponierens als ein Zusammenstellen von »Material« vermischt sich hier [in LUDWIG VAN, MS] mit einer multimedialen Collage- und Montagetechnik.“²³⁰

In LUDWIG VAN wird die Musik Beethovens – wie später an ausgewählten Beispielen gezeigt werden soll – erst mit der Technik der Montage fragmentiert, um dann wie im Beispiel des *Musikzimmers* collagiert oder in der *Handschuhsequenz* teilweise in sich neu zusammengesetzt und mit der Bildebene konfrontiert. Weitere „Bausteine“, aus denen der Film komponiert wird, sind, wie schon angedeutet, das Fernsehen und die hier betrachtete bildende Kunst. Sie bleiben weitestgehend heterogen, erfahren aber auch Verfremdungen. Im Bereich des Fernsehens wird häufig mit Bild-Ton-Asynchronität gearbeitet. Darüber hinaus wurden bewusst Ansager und Ansagerinnen mit faltigen Gesichtern ausgesucht, da

²²⁷ Vgl. ebd. S. 175 f.

²²⁸ In seinem Text „Filmtransparente“ bezieht er sich aber auf Kagels Film ANTITHESE, den er als gelungenes Beispiel für die künstlerische Aufwertung des Mediums Film durch die Verbindung mit Musik bezeichnet: „Bei all dem indessen besteht die Divergenz zwischen den fortgeschrittensten Tendenzen der bildenden Kunst und denen des Films fort. Sie kompromittiert noch dessen kühnste Absichten. Offenbar hat er im Augenblick sein fruchtbarstes Potential bei anderen Medien zu suchen, die in ihn übergehen, wie manche Musik. Der Fernsehfilm ‚Antithèse‘ des Komponisten Mauricio Kagel bietet dafür eines der eindringlichsten Beispiele.“ In: Adorno, Theodor W.: Filmtransparente. In: Ders.: Ohne Leitbild. S. 79-88. Hier. S. 84. Kagel hat Adornos Schriften ebenfalls rezipiert und wollte mit ihm ein Interview für LUDWIG VAN führen, wie aus den Filmskizzen zu ersehen ist. Selbiges kam durch den Tod Adornos nicht mehr zustande. Wie Metzger hatte Adorno einen kritischen Text über den Umgang mit Beethovens kulturellem Erbe in dem Band *Beethoven '70* veröffentlicht.

²²⁹ Vgl. bspw. Mauricio Kagel im Gespräch mit Lothar Prox. Abläufe, Schnittpunkte – montierte Zeit. S. 121.

²³⁰ Holtsträter, Knut: Kompositionsweisen in Mauricio Kagels filmischer Arbeit zu *Ludwig van*. S. 60f.

man es im Fernsehen vermeide, „unglatte Gesichter zu zeigen“.²³¹ Sie sprechen aus ihrem Kontext gerissene Sätze aus Beethoven-Dokumentationen wie den im Film „leitmotivisch“ eingesetzten Satz „Von Herzen soll es zu Herzen gehen“. Die Formsprache mit Sendetafeln und Ansagern wird hier beibehalten, die Floskelhaftigkeit der Inhalte zumeist jedoch satirisch zur Schau gestellt.

Anders verhält es sich mit den bildenden Künsten. Wie schon in DUO, als Kagel mit Wolf Vostell zusammenarbeitete, hatte er auch für LUDWIG VAN befreundete Künstler aus dem Kreis der Fluxus-Bewegung eingeladen, an der künstlerischen Gestaltung des Films mitzuwirken. Kagel bot ihnen an, einzelne Zimmer des Beethoven-Hauses nach ihren Vorstellungen zu gestalten. Im Gegensatz zu Vostells rein visuellen Décollagen ist deren aktionsbetontes Kunstverständnis sowohl auf optischer als auch auf akustischer Ebene in den Film eingeflossen. Joseph Beuys (Küche), Dieter Roth (Badezimmer) und Stefan Wewerka (Kinderzimmer) artikulieren ihre Vorstellungen zusätzlich auf der sonst von Kagel/Beethoven „beherrschten“ Tonspur. Beuys, der die Küche mit Materialien wie Fell, Eisen, Filz und Ton ausgestattet hatte, verfährt ähnlich wie in seinen Performances und gibt nach der Sequenz eine Art Grunzen von sich (Abb. 46 und 49). Roth und Wewerka spielen mit dem Namen Beethovens, wobei Wewerka eher lautmalerisch vorgeht und, wie eingangs gezeigt, den Kult um den Komponisten parodiert. In der von Dieter Roth gestalteten Sequenz liegen circa einhundert deformierte Beethovenköpfe in der Badewanne, die der Besucher Beethoven einzeln herausholt und in die Kamera hält. Im Anschluss an diese Sequenz kehrt Roth die Reste der Köpfe im Hof zusammen, wobei er die Namen von befreundeten Künstlern wie Robert Filliou (Rumpelkammer), Emmett Williams oder Richard Hamilton, von Komponisten sowie von niederländischen Städten und alltäglichen Begriffen aneinanderreihet, denen er jeweils ein B oder P voranstellt (Abb. 47-48):

„Brobert, Bemmett, Bdorothy, Brichard, Bier, Bschnaps, Bwein, Bossi, Bjössi, Bjohannes van Pbammsen, Pbammsebrahms, Besetzt, Brot, Bamsterdam, Brotterdam, Brause, Bimmel van Bammel, Brudolf, Backe, Beorge, Baschenbecher, Bemmett van Bemmett, Bier van Schnaps, ..., Beuys van Butter, Bnebel, Basel am Brhein, Bstpstephan, Bsophie, ..., Brosmarin, ..., Brosenkohl, ..., Käsebrot van Bratwurst, Gute Nacht, Gute Nacht, Gute Nacht.“

²³¹ Vgl. Mappe 4/8, Einschlag 1: Produktion tutti frutti, Blatt 5.

Die letzten Worte werden noch in den Beginn der *Wohnzimmer-Sequenz* überblendet. In der Dissertation Dirk Robkes „»Melancholischer Nippes« Dieter Roths frühe Objekte und Materialbilder 1960-1975“ von 1997 findet sich ein Hinweis darauf, dass Roth sich ursprünglich vorgestellt hatte, seinen Text direkt zu den Bildern zu sprechen.²³² Er wurde vermutlich von Kagel auf die folgende Sequenz im Hof verschoben. In der *Badezimmer-Sequenz* ist stattdessen die Sonate op. 109, 2. Satz – hier uminstrumentiert für Streicher – zu hören.²³³ Von Kagel findet sich dazu keine Äußerung. Eine mögliche Erklärung wäre, dass er in dieser Anordnung Bild und Ton bewusst wieder voneinander trennen wollte, die in den performativen Aktionen der Fluxus-Künstler zusammengehören, um sie im Sinne seines fragmentierenden und neu verknüpfenden Ansatzes formal und inhaltlich in den Film zu „integrieren“. Auf diese Weise wird die Musik Beethovens zugleich kontrastiert und auf die in ihr angelegte Modernität verwiesen.

²³² Vgl. Robke, Dirk: „Melancholischer Nippes“. Universität Hamburg, Diss., 1997. S. 83. Quelle: URL: <http://www.sub.uni-hamburg.de/opus/volltexte/1997/40/> (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010). Auf S. 115 des Anhangs findet sich außerdem das auf Dezember 1969 datierte Dokument (dort als Dokument 8 gelistet), in dem Dieter Roth eine Liste mit möglichen Namen und Wörtern angelegt hat, auf die sich meine Transkription, soweit Übereinstimmung vorlag, bezieht. Robkes Bemerkungen zu LUDWIG VAN (die von Roth noch persönlich Korrektur gelesen wurden) legen außerdem nahe, dass der gesamte Text zu den Köpfen durch die Sonate ersetzt und damit aus dem Film herausgefallen sei, was, wie oben gezeigt, nicht zutrifft. Roth habe noch eine weitere Sequenz geplant, in der den Beethovenköpfen die Nasen abgehackt werden sollten. Diese sei von Kagel aber wieder verworfen worden.

²³³ Kagel hat die Sonate (spätestens) in den ebenfalls auf Dezember 1969 datierten *Skizzen zur Musikfolge* der *Badezimmersequenz* zugeordnet. Vgl. Mappe 2/8, Einschlag 1, Blatt 1.

III.2.2. Kagels Beethoven: „verkagelter“ Beethoven?²³⁴

„Je unorthodoxer die Musik anderer Jahrhunderte durchleuchtet wird, desto deutlicher gewinnt man Einblick in die unerschütterliche Kontinuität der Tradition. [...] Wir ernten immer noch vieles von dem, was im 18. und 19. Jahrhundert gesät wurde und sind paradoxerweise imstande, theoretische und praktische Erkenntnisse des 20. Jahrhunderts auf die Vergangenheit zu projizieren.“²³⁵

Die Tonspur von LUDWIG VAN besteht aus einer Collage Beethovenscher Werke, die zunächst Beethovens innerem Hören entspricht. Zuweilen dringen Interpretationen seiner Musik von Schallplattenaufnahmen, einem Zitherspieler auf der Straße oder unsichtbaren Musikern auf dem Dampfer „Cäcilie“ an ihn heran und überlagern das imaginäre Klangbild. Immer wieder verklingt die Musik plötzlich und es herrscht für einige Augenblicke völlige Stille. Beispielsweise, wenn der Jubilar sein Geburtshaus besucht und dort Beethoven-Gedenknadeln begutachtet, die in Glasvitrinen liegen. Kagel hatte sich nach eigenen Angaben zum Ziel gesetzt, das Problem der Taubheit Beethovens umzusetzen: „Der Idealfall wäre, Beethoven so aufzuführen, wie er hörte. Also »schlecht«. Das habe ich in der Filmfassung von »Ludwig van« versucht. Der Hauptgedanke war, seine Musik so umzuinstrumentieren, daß gewisse Klangbereiche und Frequenzen, die ein Tauber kaum oder verzerrt wahrnimmt, dementsprechend behandelt werden.“²³⁶ Tatsächlich erklingt die Musik gerade zu Beginn des Films, da Beethoven durch die Straßen des heutigen Bonns flaniert und schließlich ein Plattengeschäft sowie die Schallplattenfabrik Elektrola (Abb. 45) besucht, in deutlich wechselnder Lautstärke.

²³⁴ Diesen Ausdruck prägte Björn Heile in Bezug auf die Frage nach Kagels Autorschaft am Beispiel seiner Stücke-Sammlung ‚Die Stücke der Windrose‘ für Salonorchester: ‚Was mir einzigartig an der dialogischen Betrachtungsweise [Michail Bachtins, MS] zu sein scheint, ist, daß sie nicht von der textuellen Isolation von verschiedenen Diskursen ausgeht [...], sondern sie im Konzept der dialogischen Stilisierung ineins setzt – so wie die Klarinettenlinie wahlweise als ‚verkagelter Klezmer‘ oder ‚verklezmerter Kagel‘ erscheint.“ Ders.: Kagel, Bachtin und eine dialogische Theorie musikalischer Intertextualität. S. 68. LUDWIG VAN wird von Holtsträter als Kagels erster expliziter Rückgriff auf vorhandenes Material bezeichnet, sodass man noch nicht von einer tatsächlichen Dialogizität wie im Fall späterer Werke sprechen kann. Deshalb habe ich nur die erste Hälfte der Durchdringung übernommen: die Gewichtung liegt noch klar auf Beethoven, wird aber bereits mit dem subtilen Einsatz komplexer Verfremdungsverfahren im Kagelschen „Stil“ konfrontiert.

²³⁵ Mauricio Kagel zur Eröffnung der Kölner Philharmonie. Festvortrag zur Einweihung des Hauses am 14. September 1986. Manuskript. S. 5.

²³⁶ Kagel, Mauricio: Beethovens Erbe ist die moralische Aufrüstung. Interview mit Felix Schmidt. In: Der Spiegel. 7. September 1970. S. 195-197. Hier S. 196. Wieder abgedruckt in: Mauricio Kagel: Tamtam. Monologe, Dialoge zur Musik. Hrsg. von Felix Schmidt. München u.a.: Piper, 1975. S. 77-86. Hier S. 83.

Dafür wurde in der Produktion des Films auf vorhandene Aufnahmen zurückgegriffen, die von den Tontechnikern entsprechend bearbeitet wurden. In der Konfrontation mit den sichtbaren musikalischen Ereignissen ergibt sich ein erster Verfremdungseffekt. Verzerrt erscheint die Musik im Film nur selten. Dabei handelt es sich vorrangig um Sequenzen, für deren Tonspur Beethovensche Werke uminstrumentiert und dann neu eingespielt wurden. Soweit aus den Unterlagen zum Produktionsprozess ersichtlich, trifft das hauptsächlich auf die drei bereits erwähnten Sequenzen zu, die Knut Holtsträter in seiner Arbeit auf diesen Aspekt hin analysiert hat.²³⁷

In den Skizzen zum Film nennt Kagel die Asynchronität von Bild und Ton sowie für die *Rheinfahrt-Sequenz* konkret die Verfahren der Uminstrumentierung sowie der akustischen und optischen Täuschung, die zur Verfremdung des Ausgangsmaterials eingesetzt werden sollen.²³⁸ Durch die Verschleierungstaktik Kagels sind viele seiner Eingriffe in die Musik nicht sofort als solche erkennbar. Die optische Täuschung bezieht sich – wie das scheinbar von selbst spielende Klavier in der *Rheinfahrt-Sequenz* – häufig auf den Umgang mit im Bild sichtbaren Instrumenten. An anderer Stelle ergibt sie sich aus kaschierten visuellen Schnitten, wie etwa in der *Handschuhsequenz*. Dass Kagel bei den Uminstrumentierungen vor allem mit Klaviersonaten arbeitete, erklärt er damit, dass er bewusst darauf verzichten wollte, bekannte Werke zu verwenden. Für die Collage aus Notenfragmenten, mit der er das Musikzimmer auskleidete, habe er sich auf Nebentimmen, Anfänge und Enden verschiedener Werke beschränkt, um ein Wiedererkennen zu erschweren.²³⁹ Wenn doch einmal eine charakteristische Phrase zu hören sei, dann hätte diese, wie Holtsträter bemerkt, eher eine auflockernde Funktion.²⁴⁰

Kagel führt seine Manipulationen der Musik angeblich nur auf die Umsetzung des schlechten Hörens zurück. Dies scheint jedoch nur einen Aspekt seiner musikalischen Verfremdungstätigkeit widerzuspiegeln. Es liegt ebenso nahe, dass er die Musik Beethovens von den konventionalisierten Aufführungsweisen lösen und ihre moderne Expressivität freilegen wollte. Hinweise darauf finden sich in dem Interview, das Karl Faust anlässlich der Schallplattenaufnahme von ‚Ludwig van‘ mit Kagel geführt hatte. Darin spricht er von einer grundsätzlichen Modernität Beethovens, die er fruchtbar

²³⁷ Den ‚Skizzen zur Musikfolge‘ ist zu entnehmen, dass abgesehen vom Musikzimmer auch in den anderen Zimmern des Beethoven-Hauses uminstrumentierte Sonaten zu hören sind; sonst ist nur noch die Waldsteinsonate bei Elly Ney „(nur Bläser)“ neu eingespielt worden.

²³⁸ Die Skizze findet sich in Mappe 4/8, Einschlag 1: Produktion tutti frutti, Blatt 1.

²³⁹ Vgl. Mauricio Kagel in: Kagels BEETHOVEN. BERICHT ÜBER LUDWIG VAN.

²⁴⁰ Vgl. Holtsträter, Knut: Kompositionsweisen in Mauricio Kagels filmischer Arbeit zu *Ludwig van*. S. 93f.

machen will: „Es scheint mir, daß hier der Ansatz dafür zu finden ist, die bereits bei Beethoven vorhandenen Voraussetzungen und formalen Spannungen weiterzuentwickeln.“²⁴¹

Mit LUDWIG VAN tritt Kagels Interesse an der Arbeit mit bereits bestehender Musik zum ersten Mal offen zutage.²⁴² Es folgen Stücke wie ‚Variationen ohne Fuge über »Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für Klavier« op. 24 von Johannes Brahms (1861/62)‘ von 1972 oder ‚Sankt-Bach-Passion‘ von 1985. Aus der Konzentration auf das Werk eines einzelnen Komponisten habe sich dann im Laufe der Jahre eine von Heile so bezeichnete »Panmusikalität« entwickelt. In jüngeren Werken Kagels sei „prinzipiell alles mit allem kombinierbar, sowohl horizontal als auch vertikal: Geräuschhaft-Experimentelles, serielle Strukturen, diatonische und andere Skalen, Dreiklänge, Elemente vergangener und gegenwärtiger Musikidiome. [...] Autorschaft ist in Kagels Fall – und da steht er nicht allein – nur noch anhand der Auswahl und Stilisierung vorgeprägten musikalischen Materials rekonstruierbar, nicht anhand eines musikalischen Diskurses, der als der seinige identifizierbar wäre.“²⁴³ Kagel bestätigt in einem Interview, dass er das „Vorhandensein von Musik, die andere geschrieben hatten“ als Berechtigung für seine eigene kompositorische Arbeit ansehe.²⁴⁴

Ihm ist dabei nicht am Verwischen der Spuren gelegen. Helga de la Motte-Haber bezeichnet in ihrem Aufsatz ‚*Nah und fern* der Gattungstraditionen‘ Kagels Prinzip der Neubearbeitung und teilweisen Verfremdung von bereits Bekanntem deshalb auch als eine „Produktive Kontrafaktur“²⁴⁵:

„Struktur und Atmosphäre seiner Musik legt Kagel oft wie eine Folie über Bekanntes, auch Abgenutztes [...]. Solches Aneignen und Verfremden, solches Irritieren und Erneuern evoziert Referenzen im Kopf des Hörers. Derartige Überformung ähnelt der Technik des Palimpsests, die sich dem Umstand verdankt, dass Zeichenträger wertvolles Material darstellen, das weiterbearbeitet

²⁴¹ Mauricio Kagel im Interview mit Karl Faust, anlässlich der Schallplattenaufnahme zu ‚Ludwig van‘. In: Ders.: Ludwig van [Partitur]. S. V.

²⁴² Vgl. Heile, Björn: Kopien ohne Vorbild, Kagel und die Ästhetik des Apokryphen. In: Zeitschrift für Musik. Nr. 6 (Nov.-Dez. 2001). S. 10-15. Hier S. 10.

²⁴³ Vgl. ebd. S. 11.

²⁴⁴ Vgl. Varga, András: Musikhören ist Geschichte hören: Ein Gespräch mit Mauricio Kagel. In: Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 146 (1985). Heft 6 (Juni). S. 20-24. Hier S. 20.

²⁴⁵ De la Motte-Haber, Helga: *Nah und fern* der Gattungstraditionen. Über die Dialektik von Innovation und Tradition im Werk von Mauricio Kagel. In: Musik-Konzepte 124 (April 2004). S. 71-82. Hier S. 82. Kontrafaktur bezeichnet die geistige Nachdichtung eines weltlichen Liedes unter Beibehaltung der Melodie und umgekehrt. Der Begriff wird von Helga de la Motte-Haber aber in einem freieren Sinne verwandt.

werden kann, auch wenn Spuren seiner früheren Verwendung nicht gänzlich zu löschen sind.²⁴⁶

Die Technik des Palimpsests findet besonders in der *Musikzimmer-Sequenz* Anwendung, da Kagel hier bewusst einen weiterhin sichtbaren (Noten-)Text überschreibt. Der Raum ist vollständig mit Partiturausschnitten beklebt, wodurch die Noten Beethovens neu angeordnet und zueinander in Beziehung gesetzt werden.



Abb. 50

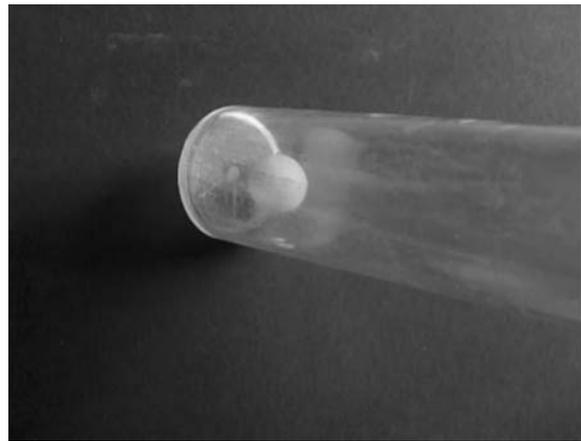


Abb. 51

Bild und Ton zu LUDWIG VAN sind – bis auf wenige Aufnahmen – getrennt voneinander konzipiert und aufgenommen worden. Bereits in den Skizzen zum Film notiert Kagel, dass die Montage erst zum fertigen Tonband am Schneidetisch erfolgen soll.²⁴⁷ Das ermöglicht ihm, beide Ebenen im Sinne des audiovisuellen Bildes bei Deleuze auf unendliche Weise neu zu verknüpfen.

Allein betrachtet, versammelt die Bildebene von LUDWIG VAN eine Vielzahl disparater Kontexte. In der *Rheinfahrt-Sequenz* finden sich Analogien zur Maschinenästhetik der russischen Avantgarde (Abb. 50), die *Handschuhsequenz* steht in ihrer abstrakten Bildsprache dem Experimentalfilm nahe (Abb. 51). Das Fernsehen und die Fluxus-Bewegung wurden bereits erwähnt.²⁴⁸ Experimentelles und Konventionelles vermischen sich zu

²⁴⁶ Ebd. S. 72.

²⁴⁷ Wörtlich heißt es: „Schnitt erfolgt zum fertigen Musikband (!!)\“. Siehe Mappe 4/8, Einschlag 1: Produktion tutti frutti, Blatt 38. Bemerkenswert ist auch, dass Kagel die Sequenzen im Drehbuch alphabetisch angeordnet hat. Es ist anzunehmen, dass die Reihenfolge ebenfalls erst bei der Schneidearbeit und somit auch in der Konfrontation mit dem Tonmaterial festgelegt wurde.

²⁴⁸ In den Materialien zum Film, die sich in der Paul Sacher Stiftung Basel befinden, liegen auf Fotopapier kopierte Seiten mit Standbildern aus dem Film LA SORTIE DES USINES (dt. Arbeiter verlassen die Fabrik. R:

einem überbordenden Potpourri, das nur dadurch „gebändigt“ wird, dass der Film durchgängig in Schwarz-Weiß gehalten ist. Der visuellen Vielfalt steht eine mindestens ebenso differenzierte Tonebene gegenüber. Die Beschränkung auf die Musik Beethovens wirkt jedoch nur oberflächlich „gehört“ vereinheitlichend. Hier kommen, wie bereits angedeutet, subtilere Mittel zum Einsatz, die im Folgenden anhand der *Handschuhsequenz* und des *Musikzimmers* dargestellt werden sollen.

Die *Handschuhsequenz*: L'idée fixe

Auf den ersten Blick wirkt die *Handschuhsequenz* wie eine Visualisierung der ersten zehn Takte der sogenannten ‚Sonate Pathétique‘ (Sonate n° 8 in c-Moll, op. 13).²⁴⁹ Dieser Effekt entsteht zum einen durch eine scheinbar rhythmische Montage zu Beginn der Sequenz, die sich jedoch bald auf die Betonung der Melodielinie verlegt. Im Zuge dieser Veränderung ergeben sich punktuelle Korrespondenzen wie das Kreisen des Tischtennisballs in einer durchsichtigen Röhre (Abb. 51), das den schnellen Umspielungen der Klarinette in Takt 4 entspricht.²⁵⁰ Als weiteres Beispiel wäre der Reißverschluss zu nennen, mit dem der Handschuhträger Beethoven den musikalischen Lauf der Klarinette in Takt 9 und 10 nachzeichnet.

Die Gegenstände, die Beethoven der Musik „entgegenhält“, stehen durch ihre Herkunft aus dem Bereich des alltäglichen Lebens in klarem Kontrast zur hochkulturellen Sphäre seiner Musik. Die Sequenz wird vom Motiv des Schuhs eingerahmt. Reißverschluss, Schaber, Bürste verweisen hier neben ihrer ästhetischen und bildgebenden Funktion symbolisch auf die Arbeit am Material, die dem Komponisten wie dem Filmemacher gemein ist.

Das experimentelle Wesen der Sequenz erschließt sich aber erst bei genauerer Analyse, für die ich auf Holtsträters Arbeit zu LUDWIG VAN Bezug nehmen möchte. Er vertritt die These, dass es sich in der Handschuhsequenz vielmehr um eine „Musikalisierung der

Lumières, F 1895). Sie stammen, soweit erkennbar, aus dem Buch *Die ersten Filme*. Im Film dienten sie wohl der Szene als Vorlage, in der Beethoven eine Schallplattenfabrik besucht, in der Frauen bei der Arbeit zu sehen sind. Vgl. Mappe 8/8, Einschlag 3: Materialsammlung.

²⁴⁹ Der Name der Sequenz leitet sich daraus ab, dass hier die nur Hände Beethovens zu sehen sind, wie sie einzelne Gegenstände ins Bild halten und diese teilweise passend zur Musik bewegen. Beethoven ist im gesamten Film nur verkörpert durch seine Hände oder Füße zu sehen. Er trägt immer Handschuhe.

²⁵⁰ Vgl. Holtsträter, Knut: Kompositionsweisen in Mauricio Kagels filmischer Arbeit zu *Ludwig van*. S. 74.

Bilder“ handle. Der Vergleich mit der Partitur der Sonate zeigt, dass Kagel bei der Montage der Sequenz sehr viel komplexer vorgegangen sei, als es zunächst den Anschein habe. Kagel habe die Partitur, sprich den Notentext, zur Grundlage für die Montage der Sequenz genommen. Dies lasse sich einmal dadurch belegen, dass Schnitte und Bewegungen auf der Bildebene an „nicht-klingenden“ Stellen – wie ausgehaltenen Noten (z. B. Takt 1-2, Schuh und Trichter) oder Pausen (Takt 8, Blasebalg) – erfolgen und damit die Musik kontrapunktieren²⁵¹; darüber hinaus kommt er zu dem verblüffenden Ergebnis, dass Kagel hier „musikalische Bausteine als aufgezeichnete Klangbausteine“ verwendet²⁵²: Nachdem die ersten zehn Takte verklungen sind, tritt auf der Bild- wie auf der Tonebene eine Veränderung ein. Im Bild ist nun eine Fernsehansagerin zu sehen, die – während die Musik weiterläuft – nur zwei Sätze spricht: „Guten Abend meine Damen und Herren! Die Horizont-Sendung setzt die Reihe der Versuche fort.“ Der Satz kann bereits programmatisch verstanden werden, wenn er als verborgener Hinweis auf die experimentelle Vorgehensweise Kagels gelesen wird.

Die Musik dieses Abschnitts setzt sich aus bereits gehörten Teilen der Takte 5-10 zusammen, die durch hörbare Pausen unterbrochen werden. Die Analyse des Notentexts offenbart, dass Kagel diesen im funktionsharmonischen Sinn auf die Dominante der Grundtonart c-Moll (G-Dur) hin gekürzt hatte. Allerdings ist dieses Verfahren nur in sechs von acht so bearbeiteten Abschnitten durch hörbare Unterbrechungen kenntlich gemacht. Die beiden letzten Abschnitte sind nahtlos miteinander verbunden. Kagel kaschiert hier also bewusst. Er nutzt die „Bausteine“ jedoch nicht verfremdend – wie im Musikzimmer, wo er die Partituren durch Fragmentierung entkontextualisiert und zu einer dreidimensionalen Vorlage für weitere Interpretationen collagiert.

Die Besonderheit dieser Sequenz liegt darin, dass Kagel hier zum einen sinnvoll mit Beethovens musikalischer Syntax arbeitet, in dem er versucht „neue musikalische Zusammenhänge in Beethovenscher Manier zu schaffen“²⁵³; andererseits zieht er auf diese Weise „Parallelen zwischen der Beethovenschen Motivtechnik und dem technischen Vorgang des Montierens am Schneidetisch.“²⁵⁴

²⁵¹ Vgl. ebd. S. 70. Holtsträter spricht hier von „Ergänzungen zwischen Bild und Ton“, was meiner Meinung nach nicht ausreichend ist. Da die Schnitte tatsächlich genau an nicht-klingenden Stellen der Musik einsetzen, bilden sie einen pointierten visuellen Gegensatz, der eher dem Wesen des Kontrapunkts entspricht.

²⁵² Vgl. ebd.

²⁵³ Vgl. ebd. S. 74.

²⁵⁴ Vgl. ebd. S. 73.

Sonate Pathétique

To Prince Carl von Lichnowsky

Revised and edited by Leopold Godowsky

L. van BEETHOVEN, Op. 13

Grave ($\text{♩} = 60-66$)

Abb. 52

Coda

Abb. 53

Der experimentelle Charakter dieser Sequenz begründet sich jedoch in einem weiteren, grundlegenden Aspekt, den Holtsträter nicht erwähnt. Er zeigt sich bereits in der Auswahl der Sonate, die Kagel hier getroffen hat. Die ‚Pathétique‘ beginnt nämlich nicht mit dem für Sonaten üblichen 1. Thema, sondern mit einer langsamen, als „Grave“ charakterisierten zehntaktigen Einleitung (vgl. Abb. 52: Takte 1-3). In dieser fallen die punktierten Sechzehntel- und Zweiundreißigstel-Noten auf, die als autonomes Element, sozusagen als *idée fixe*, bezeichnet werden können. Betrachtet man die gesamte Sonate, findet man diese *idée fixe* auch zu Beginn der Durchführung – dem Hauptteil der Sonate –

und vollkommen unerwartet noch ein weiteres Mal mitten in der Coda – dem Schlussteil (Abb. 53 unten) – wieder. Beethoven entwickelt hier etwas völlig Neues, das erst von Berlioz im Jahr 1830 in der ‚Symphonie fantastique‘ aufgegriffen wird.²⁵⁵ Beethoven hatte die Sonate bereits in den Jahren 1798/99 komponiert.

Kagel macht diesen außergewöhnlichen musikalischen Verlauf durch seine Bearbeitung konkreter und reduziert ihn aufs Wesentliche. Das kann man einerseits in Anlehnung an Holtsträter als einen Versuch Kagels ansehen, hier eine Reprise (Wiederaufnahme) der Einleitung zu simulieren; andererseits liegt darin vielleicht ein weiterer Hinweis auf seinen Anspruch, Beethovens Musik für die Neue Musik zu öffnen, indem er auf dessen musikgeschichtliche Vordenkerrolle aufmerksam macht.

Das *Musikzimmer*: ‚distinct-obscur‘ des kinetischen Notentexts



Abb. 54



Abb. 55

In den beiden Sequenzen *Handschuhsequenz* und *Musikzimmer* verdichtet sich Kagels filmische Kompositionsarbeit zu Momenten komplexer audiovisueller Verschränkung. Wird in der *Handschuhsequenz* das Prinzip eines „rhythmischen Kontrapunkts“ ausformuliert, verbindet sich im *Musikzimmer* Kagels Idee der lichtgesteuerten Projektion des Notentexts mit einem Spiel korrespondierender Zeichen und Schichten.

²⁵⁵ Für diesen Hinweis danke ich Thomas Nathan Krüger, der auch den Begriff der „idée fixe“ vorgeschlagen hat.

Das *Musikzimmer* des Beethoven-Hauses hebt sich allein dadurch von der ästhetischen Konzeption des übrigen Films ab, dass es nur aus Noten zu bestehen scheint.²⁵⁶ Jeder Winkel des Raums, jeder darin befindliche Gegenstand ist mit Ausschnitten aus Beethovens Werken beklebt. Kagel bezeichnet den gesamten Raum als „Vergegenständlichung der musikalischen Collage“.²⁵⁷ Die „Metacollage“ (Kagel) der Musik Beethovens auf der gesamten Tonspur des Films wird hier durch ihr visuelles Pendant verdoppelt – das nun gleichzeitig als Collage in der Collage erklingt. Der Reiz dieser Anordnung besteht nicht nur darin, die Partitur – wie in *DUO* – durch Verräumlichung in die Ebene des Sichtbaren zu überführen und zugleich akustisch zu interpretieren: Sondern der Notentext selbst wird Teil des bewegten Bildes und *steuert* als solches die musikalische Umsetzung. Die Kamera transformiert dabei die bildhafte Collage in eine lesbare Vorlage für eine klangliche Interpretation.²⁵⁸ Überdies vermag sie es, die gezeigten Noten zu dynamisieren.

In der *Musikzimmer-Sequenz* gelingt es Kagel, seine Idee von einer „anpassungsfähigen Mechanik für die Notation neuer Musik“ in allen Punkten umzusetzen – paradoxerweise jedoch mit klassischem Notenmaterial.²⁵⁹ Kagel hatte sie, wie schon erwähnt, bereits in verschiedenen Stücken mithilfe von Photogrammen und Projektion variiert. Im Film mit seinen technischen Möglichkeiten konnte er sie erstmals zufrieden stellend verwirklichen. Sie erscheint nun wörtlich in einem anderen Licht: dem der kinematografischen Projektion.²⁶⁰ „Diese [eine anpassungsfähige Mechanik für die Notation neuer Musik, MS] entspräche der musikalischen Vorstellung, bei der die Transformation ursprünglicher Modelle sowohl von eindeutigen zu vieldeutigen, von einfachen zu komplexen, von gegebenen zu verzerrten Symbolen führen könnte“, schreibt Kagel bereits 1960 in seinem

²⁵⁶ Das Musikzimmer wurde 2008 im Museum der Moderne Salzburg als eigenständiges Kunstobjekt zum Thema ‚Sound of Art – Musik in der bildenden Kunst.‘ (19.07. – 12. 10. 2008) ausgestellt.

²⁵⁷ Vgl. Kagel, Mauricio: Ludwig van [Partitur]. S. V.

²⁵⁸ Vgl. Holtsträter, Knut: Kompositionsweisen in Mauricio Kagels filmischer Arbeit zu *Ludwig van*. S. 99.

²⁵⁹ Angesichts heutiger Notation, die auch in der Neuen Musik wieder verstärkt mit der klassischen Notationsform arbeitet, zeigt sich, dass Kagel mit seiner Methode Beethoven für die Neue Musik fruchtbar zu machen, wie so oft, ein Vordenker gewesen ist.

²⁶⁰ Kagel verwendet dieses Wortspiel selbst in einem Textentwurf zur Technik der Manipulation projizierter „Diapositive mit Lupen“ [und Linsen, MS] in seinem Stück ‚Diaphonie‘: „[...] Würde ich de[n] Lichtstrahl durch zusätzliche Linsen modulieren, dann hätte ich praktisch eine Modulation des Musiktextes auf mechanischem Weg. Das Notierte w[ü]rde in einem neue[n] Licht – in wahrsten Sinne des Wortes – erscheinen [...].“ Der Entwurf findet sich in der Mappe *Diaphonie*, 3. Einschlag, blauer Schnellhefter, letztes Blatt.

Text „Eine photographische Musiknotation?“ für die Zeitschrift *Magnum*.²⁶¹ Er entwickelt hier ebenfalls die Idee des „Erscheinen[s] einer visuellen Räumlichkeit der Notation“, die als gedankliche Vorstudie für die Gestaltung eines Notenraums als Partitur in der *Musikzimmer-Sequenz* gelten kann. Konnten die projizierten Partituren nur durch das Vorhalten von Linsen und Lupen manipuliert beziehungsweise kontinuierlich verformt werden, gelingt das im Film mithilfe der Kamerabewegung: Im Gegensatz zum Diapositiv legt die Kamera als Teil des filmischen Dispositivs die Blickführung der Interpreten (sowie der Zuschauer) fest und gibt damit die Gestalt des zu spielenden Notentextes *in actu* vor. Gleichzeitig kann sie durch die Veränderung der Bildschärfe die von Kagel angestrebte kontinuierliche Verformung des Notentextes leisten.²⁶²

„Die Beleuchtung des Aufbaus muß besonders flach sein und darauf zielen, jegliche Konturen zwischen Möbeln und Requisiten zu verwischen. Das Auge soll Vordergrund und Hintergrund zunächst nicht unterscheiden und ebenfalls den Abstand der Dekoration zur Kamera nicht ermitteln können. Die Notenköpfe bilden so ein fast regelmäßiges Tapetenmuster mit nicht erklärbaren Akkumulationen (= Ränder der verschiedenen Möbel und Requisiten).

1: TOTALE

Die Kamera verdichtet ein wenig und schwenkt das Zimmer äußerst langsam.
(sic!)

In kaum wahrnehmbarer Form fährt die Kamera immer näher zum Schreibtisch, und schwenkt auf die ausgestellten Objekte.

Wichtig: Diese Sequenz wird nachsynchronisiert. Das heisst: die Collage der Beethovenschen Partituren wird anhand des Filmes von einem Musikerensemble regelrecht interpretiert.

Bei Nahschwenks ist deswegen immer zu beachten, daß der Notentext lesbar bleibt.“²⁶³

Kagel nutzt hier die Mittel des Zooms und des Schwenks zur gezielten optischen Täuschung. Indem er den Raum inklusive der Möbel vollständig mit Noten auskleidet,

²⁶¹ Vgl. Kagel, Mauricio: Eine photographische Notation? In: *Magnum*. Zeitschrift für das moderne Leben. Heft 30 (Juni 1960). S. 50. Die abgebildeten Zeichnungen und Photogramme verwandte Kagel für die fotografische Partitur von ‚Transición I‘ für elektronische Klänge (1958-60).

²⁶² Vgl. Schnebel, Dieter: Mauricio Kagel. *Musik Theater Film*. S. 139. Schnebel bezieht sich in seinen Äußerungen zu Diaphonie auf ein unveröffentlichtes Manuskript Kagels aus dem Jahr 1964, das dieser ihm zur Verfügung gestellt hatte.

²⁶³ Kagel, Mauricio: Drehbuch zu LUDWIG VAN (1969). S. 11.

gelingt es ihm, die Gesetze der Perspektive zu überlisten. Wird der Raum in der Totale gezeigt, reduziert er sich auf eine zweidimensionale Oberfläche, in der sich scharfe und unscharfe Regionen abwechseln – so entsteht das „fast regelmäßige Tapetenmuster mit nicht erklärbaren Akkumulationen“, von dem er im Drehbuch spricht. Erst bei Nahschwenks erweisen sich die deutlich erkennbaren Noten als näher an der Kameralinse, während die im Hintergrund befindlichen verschwimmen (Abb. 54).

Mit Gilles Deleuze kann man hier von einem „distinct-obscur“ des kinetischen Notentextes sprechen. Diesen Ausdruck, den er vom Chiaroscuro der Renaissance-Malerei ableitet, entwickelt er in seinem Buch *Differenz und Wiederholung*.²⁶⁴ Der Begriff des distinct-obscur [das Deutlich-Dunkle] wird dem apollinischen distinct-clair entgegengesetzt. Als Teil des Systems des Trugbilds trägt er Züge des Dionysischen und damit des Irrationalen. Die Idee eines Trugbilds führt Deleuze im *Zeit-Bild* für seine Betrachtungen zum Kino mit anderen Begriffen fort. In den Filmen, die er im Kapitel „Die Mächte des Falschen“ beschreibt, erkennt Deleuze Akte des Fälschens und Simulierens.²⁶⁵ Dabei bezieht er sich auf die Philosophie Nietzsches, um seinen Gedanken einer Ununterscheidbarkeit zwischen Wahrem und Falschem zu entwickeln. Die Mächte des Falschen lösen eine Serie von Verwandlungen und falschen Anschlüssen aus, die sich auch auf die Verkettung von Bildern und Tönen auswirken. Wie im audiovisuellen Bild gehen Ton- und Bildebene hier auseinander und können nur noch durch den irrationalen Schnitt neu verknüpft werden. In den Filmen wird daraufhin die statische Form durch die Bewegung der Transformation ersetzt, die nur dem schöpferischen Künstler gelingen kann. Der Künstler als Fälscher wird zum „Schöpfer der Wahrheit“.²⁶⁶

Wenn an dieser Stelle auch nicht ausführlich auf die philosophische Begründung des Systems des Trugbilds eingegangen werden kann, so kann es – in Verbindung mit den fälschenden Bewegungen des *Zeit-Bildes* – zumindest einen Ansatz für die Analyse der *Musikzimmer-Sequenz* bieten. Die audiovisuelle Metacollage, in der Beethovensche Noten durch Kagel neu verknüpft und somit transformiert werden, kann in Anlehnung daran als ein Trugbild betrachtet werden, „in dem sich das Differentielle mittels der

²⁶⁴ Vgl. Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München: Fink, 1992. S. 349.

²⁶⁵ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild*. S. 168-204. Eine Betrachtung von DUO unter diesem Aspekt wäre ebenfalls lohnend, kann hier aber aus Platzgründen nur angeregt werden.

²⁶⁶ Ebd. S. 194.

Differenz auf das Differenten bezieht.²⁶⁷ Die Differenzen sind bei Deleuze, ebenso wie Bild und Ton im audiovisuellen Bild, irreduzibel gedacht und aufeinander bezogen. Die Deleuzianische Differenz ist dabei an den Begriff der Wiederholung gekoppelt. Für die Betrachtung des Musikzimmers ist die Unterscheidung der zwei Arten von Wiederholungen bei Deleuze entscheidend: die erste ist statisch und bezieht sich auf den Begriff der Differenz. Hier kann eine Repräsentation stattfinden; die zweite ist dynamisch und umfasst die Differenz. Sie ist im Sinne der Andersheit im Eigenen des „Je est un autre“ nicht mit sich identisch. Es handelt sich bei Letzterer um eine Wiederholung, die sich laut Deleuze verkleidet und maskiert.²⁶⁸ Die Differenz, die sie umfasst, ist Ausdruck von Ungleichheit, Asymmetrie und Inkommensurabilität.

Bezogen auf das Musikzimmer entspricht diese zweite, veränderliche Wiederholung dem Umgang Kagels mit dem Werk Beethovens. Die Verkleidung besteht einerseits in der Neuzusammensetzung der Partiturfragmente aus unterschiedlichsten Stücken sowie in ihrer Bearbeitung mit den filmischen Mitteln der Montage auf der Bild-, wie auf der Tonebene. Kugel, in Anlehnung an Deleuzes *Zeit-Bild*, agiert hier als schöpferischer Fälscher. Das distinct-obscure des Notentexts war das erste Symptom dieser Handlung.

Auf der visuellen Ebene kommen kaschierte Schnitte hinzu, wie der vermeintliche Schwenk vom Klavier zum Fenster. Die Tonebene des *Musikzimmers* birgt weitere Täuschungsmanöver, die ihre volle Wirkung in der Verbindung zum Bild entfalten. Im Vorwort der Partitur gibt Kugel an, dass die Musiker den von der Kamera abgefilmten Notentext ohne Vorbereitung vorgeführt bekommen hätten, mit der Aufgabe ihn direkt vom Film abzuspielen – ähnlich der Praxis des Blattspiels. Die Konfrontation mit dem Notentext durch Projektion hatte er bereits in den Stücken ‚Prima vista‘ und ‚Diaphonie‘ entwickelt. In seinem Manuskript zu ‚Diaphonie‘ notiert er: „Weil der Spieler überdies nicht weiß, wie lange ein Diapositiv projiziert wird, muß er willkürlich eine Gesamtdauer voraussetzen, um die approximative Verhaltensdauer zwischen Klang und Pause schätzen zu können.“²⁶⁹

Knut Holtsträter hat infolge seiner Untersuchung des Produktionsprozesses von LUDWIG VAN herausgearbeitet, dass die Aufnahme des gezeigten Notentexts für die *Musikzimmer-Sequenz* keinesfalls so spontan erfolgen konnte, wie Kugel vorgibt. Aus den Anschreiben an die Musiker, die diese vor Drehbeginn erhielten, geht zwar hervor, dass sie ihren Part

²⁶⁷ Vgl. Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. S. 346.

²⁶⁸ Vgl. ebd. Zur Verkleidung bspw. S. 34 f.

²⁶⁹ Manuskript, S. 4. In: Schnebel, Dieter: Mauricio Kugel. Musik Theater Film. S. 138.

tatsächlich nicht vorbereiten konnten: die Filmausschnitte wurden ihnen erst am Tag der Aufnahme im Studio vorgeführt.²⁷⁰ Es wurden jedoch mehrere Aufnahmen mit verschiedenen Instrumentenkombinationen gemacht, die Kagel akribisch in sogenannten „Kreuzlisten“ festhielt. Außerdem erhielt jede Instrumentengruppe (Bläser, Streicher, Zupfinstrumente, Tasteninstrumente) ein eigenes Mikrofon. Aus diesen Aufnahmen wurden dann mehrere ausgewählt, die für den Film zusammengemischt wurden:

„Bei dieser wiederholten Collage, welche sich quasi als Schicht über die andere [des Bildes, MS] deckt, ist bemerkenswert, daß das Verfahren nie als technisches Mittel in den Vordergrund tritt. Kagel hat die Spuren so übereinandergelegt, daß ein Instrument niemals gleichzeitig auf zwei Spuren zu hören ist. [...] Der technische Vorgang der Montage wird kaschiert, um den Eindruck einer spontanen Interpretation des gesamten Ensembles zu erwecken.“²⁷¹

Ab Einstellung 410, einem „Mond“-Bild aus weißen Noten auf schwarzem Hintergrund, korrespondiert die Musik zudem kaum noch mit dem gezeigten Notenbild. Von diesem Punkt an montiert Kagel weiteres Tonmaterial zwischen die Aufnahmen, das bereits vorher aufgenommen wurde – zum Beispiel aus alternativen Aufnahmen, die nicht verwendet wurden.²⁷² Als die Kamera bei ihrer Fahrt durch das Zimmer auf Pappfiguren von Beethoven, Mozart und Händel schwenkt, die um einen Tisch sitzen, werden zusätzlich Teile der ‚Mondscheinsonate‘ in die Klangcollage eingefügt.

Wie sehr die tatsächlich korrespondierenden gezeigten und klingenden Noten übereinstimmen oder zusätzlich verfremdet wurden, lässt sich aufgrund ihrer Fragmentierung und der daraus resultierenden erschwerten Zuordnung zu Werken Beethovens kaum nachvollziehen. Die ebenfalls für das Spiel zu berücksichtigende Schärfe-Unschärfe-Relation verwirrt zusätzlich.²⁷³ Holtsträter kann anhand von einigen Detailaufnahmen wie dem

²⁷⁰ Im Frühjahr 1970 gab es dann noch einen zweiten Termin, an dem Korrekturen vorgenommen werden konnten.

²⁷¹ Holtsträter, Knut: Kompositionsweisen in Mauricio Kagels filmischer Arbeit zu *Ludwig van*. S. 93.

²⁷² Er verwendete es außerdem für die Totale zu Beginn, bei der keine einzelnen Noten hinreichend zu erkennen gewesen wären sowie für die zwischengeschobene *Rumpelkammer-Sequenz* (die außerhalb des Musikzimmers angesiedelt ist). Vgl. ebd.

²⁷³ In der Partitur finden sich Hinweise darauf, wie die Musiker mit dem Wechsel der Schärfe umgehen sollten: „Zwei entgegengesetzte Interpretationen sind möglich: a) Je unlesbarer die Vorlage (= zunehmende Helligkeit der Grauwerte), desto extremer die Verfremdung des gewöhnlichen Instrumentalklages. Das heißt, der Ordinario-Ton des Instruments ist bei jeder Unschärfe mehr oder weniger zu verändern. b) Je schärfer die Vorlage, desto extremer die Verfremdung des gewöhnlichen Instrumentalklages. Das heißt, der Ordinario-Ton des Instruments wird erst bei extremster Unschärfe erreicht.“ (S. V.)

Fenster (Abb. 55) oder der Tür nur heraushören, dass Kagel die Instrumente der jeweiligen Tonaufnahme in gleichem Tempo spielen lässt:

„So erklingt bei den Querstreben des Fensters ein gemeinsamer Rhythmus in den Bläsern [...]. Bei der „Tür“ ist beim gemeinsamen Einsatz des Gesangs, des Klaviers und des Beckens sogar auf gemeinsamen [Noten-]Schlüssel geachtet worden. Ebenso auf Gemeinsamkeit angelegt sind der Lauf der Trompete und Posaune und die Pizzicati [gezupfte statt gestrichene Töne, MS] der Saiteninstrumente.“²⁷⁴

Als die Kamera/Beethoven dann aber an einer Stelle auf einen Spiegel trifft, vervielfältigt sich die Collage der Noten im Bild, was zur Folge hat, dass die Musiker durcheinander spielen und Bild und Ton sich einander nur noch hinsichtlich des korrespondierenden Chaos zuordnen lassen. Die verschiedenen Schichten, die im Sinne der Deleuzschen Differenzen aufeinander bezogen sind, prallen aufeinander und werden vollends ununterscheidbar. Der Spiegel als Symbol des Trugbilds führt das ganze System ad absurdum.

Über-Beethoven

„Allein der schöpferische Künstler führt die Macht des Falschen auf eine Stufe, die sich nicht mehr in der Form, sondern in der Transformation ausdrückt.“²⁷⁵

Kagels „Fälschungen“, die sich formal aus Uminstrumentierung sowie optischer und akustischer Täuschung ergeben, sind vor allem Ausdruck der Idee eines zeitlosen Beethovens – oder wie Holtsträter es nennt, des großen Zeichens »Beethoven«.²⁷⁶ Holtsträter bezieht sich hierbei auf eine Äußerung Kagels, der über das Ergebnis seiner Arbeit mit der Musik des Komponisten gesagt hatte: „So entsteht dialektisch ein Über-Beethoven.“²⁷⁷ Die Dialektik ergibt sich zunächst daraus, dass die von Kagel gezeichnete Figur des Komponisten zu ihrem Vorbild höchstens in einem „Simulationsverhältnis“ (Deleuze) steht. Vor allem aber entsteht sie aus Kagels Technik der „produktiven Kontrafaktur“, deren Ziel es in diesem Fall gewesen ist, die Expressivität Beethovenscher

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Gilles, Deleuze: *Das Zeit-Bild*. S. 193.

²⁷⁶ Holtsträter, Knut: *Kompositionsweisen in Mauricio Kagels filmischer Arbeit zu Ludwig van*. S. 97.

²⁷⁷ Kagel, Mauricio: *Über ‚Sankt-Bach-Passion‘*. Gespräch mit Werner Klüppelholz. In: Ders.: *Worte über Musik: Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele*. München u.a.: Piper, 1991. S. 48-61. Hier S. 49.

Musik durch Kondensierung und Neukontextualisierung zu potenzieren. In diesem Zusammenhang kann auch die Konfrontation mit der modernen Kunst in LUDWIG VAN gesehen werden.

Kagel hat diese Idee im Anschluss an den Film noch in Form von Konzerten und einer Schallplattenaufnahme weitere Male verwirklicht. Die visuelle Ebene des Films wurde dabei durch die Partitur „ersetzt“, die aus Filmstills des *Musikzimmers* besteht. Im Vorwort zur Partitur beschreibt er, dass es ihm mit dem Projekt ‚Ludwig van‘ um die Frage nach der Aufhebung des intellektuellen Eigentums gegangen sei, genauso wie um die Frage nach der Verfremdung des Fremden oder des Eigenen. In der Collage-Technik sah er zudem die Möglichkeit als gegeben, die Einteilung in Vergangenheit und Gegenwart aufzuheben und die Musik Beethovens in einem „mühelessen Kontinuum“ aufgehen zu lassen.²⁷⁸

²⁷⁸ Vgl. Kagel, Mauricio: Ludwig van [Partitur]. S. V.

Schlusswort

Im Zentrum der experimentellen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Bild und Ton stehen sowohl bei Mauricio Kagel als auch bei Robert Nelson und Jean-Marie Straub/Danièle Huillet der schöpferische Prozess selbst und die Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen. In der Zeit der sechziger bis achtziger Jahre ist sie mit einem erhöhten Bewusstsein für ästhetische Differenzierung und für die Reflexion gesellschaftlicher Gegebenheiten verbunden. In den künstlerisch avancierten Tonfilmen nach 1945 bildet sich die Verschränkung beider Aspekte ab: Das von Deleuze diagnostizierte Hin- und Her zwischen Rede und Bild, falsche Anschlüsse sowie der Aufbruch des sensomotorischen Schemas, in dem die Zeit aus der Bewegung folgte, erfordern neue Seh- und Hörgewohnheiten.

Eine Grundlage für die Herausarbeitung der jeweiligen Verhältnisse bildete deshalb Deleuzes Theorie vom audiovisuellen Bild, das als ein Ausdruck des modernen Kinos auftritt. Es umfasst bereits den Riss, der sich an der Grenze von Bild und Ton aufgetan hat, bezieht aber zugleich die Möglichkeit der unendlichen Neuverknüpfungen zwischen den heautonom gewordenen Ebenen mit ein:

„Zwischen beiden besteht ständig ein irrationaler Einschnitt. Dennoch handelt es sich nicht um ein Verhältnis von beliebigen Stimmen zu beliebigen Bildern. Gewiß gibt es keine Verkettung, die vom Sichtbaren zur Aussage oder von der Aussage zum Sichtbaren verlief. Es gibt jedoch eine fortwährende Überbrückung des irrationalen Einschnitts, eine Wiederverknüpfung oberhalb des Spalts.“²⁷⁹

Die Analyse hat gezeigt, dass aus dieser Wiederverknüpfung komplexe und formal eigenständige Bild-Ton-Allianzen resultieren. So erschließt sich die subtile Ironie der Filme Robert Nelsons erst in der aktiven Auseinandersetzung des Rezipienten mit den verschiedenen Schichten des Films und deren Interaktion. In BLEU SHUT und SUITE CALIFORNIA STOPS AND PASSES: PART I verhalten sich Bild und Ton zueinander in einem Verhältnis der wechselseitigen ironischen Umwertung. „Playful pretenses“ (Patricia Mellencamp), spielerische Vortäuschungen, die die Glaubwürdigkeit des Gesehenen und

²⁷⁹ Deleuze, Gilles: Foucault. S. 165.

Gehörten infrage stellen, lenken die Aufmerksamkeit auf ihre Beziehung. Zusätzlich dazu blendet Nelson als verkomplizierendes Element immer wieder Schrift über die Bilder, die die Beziehung von Bild- und Tonebene neu organisiert. Nelsons kulturpolitischer Ansatz richtet sich vorrangig auf das Verhältnis des Independent-Films zum Hollywoodkino. Er spiegelt sich in der Arbeit mit Found-Footage-Material ebenso wie in der Durchlässigkeit der Filme für ihre materiellen und auf den Entstehungsprozess verweisenden Elemente.

In Straub/Huillet's Film TROP TÔT, TROP TARD haben die Bilder ihre Funktion verloren, etwas zu zeigen. Die Abwesenheit visueller Ereignisse steht in einem Konfrontationsverhältnis mit den Beschreibungen von Revolten in Frankreich und Ägypten auf der Tonebene. Die Bilder verkörpern das Ausdruckslose, das von Burlin Barr auch als das Unfilmbare bezeichnet wird. Sie bewahren als stumme Zeugen in sich die vergangenen Zeitschichten auf, die ihnen nur noch der Text als freie indirekte Rede entreißen kann. Bild und Ton sind hier materiell am stärksten aneinander gebunden, da Straub/Huillet mit *direct sound* arbeiten und während der Montage keine Bearbeitung an Bild- und Tonmaterial mehr vornehmen.²⁸⁰ Zwischen den gezeigten Landschaften und den gesprochenen Texten klafft jedoch ein Riss, der nur von der utopischen Dimension einer möglichen politischen Veränderung zusammengehalten wird. In einem Vergleich mit FORTINI/CANI konnte das Konfrontationsverhältnis bei Straub/Huillet in einer erweiterten Form analysiert werden: Franco Fortini wird mit seinem eigenen Text konfrontiert, den er neun Jahre zuvor geschrieben hatte. Die subjektive Auseinandersetzung des Schriftstellers mit dem Sechstagekrieg von 1967 wird mehrfach einer Objektivierungsbewegung ausgesetzt. Straub/Huillet arbeiten dafür mit den Verfahren der Fiktionalisierung, der zeitlichen Verschiebung, der Konfrontation des Textes mit gegenwärtigen Bildern (von Schauplätzen der beschriebenen Ereignisse) sowie mit dem Einfügen von Fernseh- und Zeitungsberichten zum Thema. Gleichzeitig wird die Erzählung aber durch punktuelle Korrespondenzen von Bild und Ton immer wieder für die Dauer einiger Worte an ihn zurückgebunden. Im letzten Teil des zweiten Kapitels wird mit dem Film QUEI LORO INCONTRI von 2006 auf die Weiterentwicklung des Tonfilms bei Straub/Huillet

²⁸⁰ Allerdings wählen sie zumeist aus mehreren Aufnahmen aus, wie die Briefe Jean-Marie Straubs and Louis Seguin gezeigt haben. In TROP TÔT, TROP TARD ist das Prinzip des *direct sound* außerdem nicht konsequent durchgeführt worden, da der Text in jeweils vier Sprachen einzeln aufgenommen und quasi als *voice over* über die Bilder gelegt wurde – um auf diese Weise eine mögliche Untertitelung zu umgehen (die wiederum die Bildästhetik und die Wirkung des vorgelesenen Textes beeinträchtigt hätte).

hingewiesen. Das Komplexitätsbewusstsein, das aus der Gleichberechtigung aller filmischen Elemente entsteht, hat sich noch verstärkt. Die starke Konfrontation von Sichtbarem und Aussagbarem ist hier aber in einer schöpferischen „Versenkung“ in die Dinge und die Geschichten des Schriftstellers Cesare Pavese aufgegangen, dessen *Gespräche mit Leuko* die Grundlage für den Film bilden.

Im letzten Kapitel, das dem Komponisten Mauricio Kagel gewidmet ist, wird das kontrapunktische Verhältnis von Bild und Ton in seinen Filmen *DUO* und *LUDWIG VAN* zum ersten Mal aus der Perspektive der Filmwissenschaft vorgestellt. Die Figur des Kontrapunkts dient ihm einerseits als formales Mittel, um seine ästhetisch differenzierten Filme zu komponieren. Andererseits bringt sie seinen humorvollen Umgang mit den Konventionen des Musikbetriebs zum Ausdruck, die er in vielen seiner Filme ironisch bis satirisch reflektiert.

Der Komponist Kagel überträgt zudem seine Definition einer erweiterten Komposition auf den Film, bei der er klingende und nicht-klingende Objekte kombiniert. In den Klangfilmen, die er auf diese Weise produziert, sind Bild und Ton eigenständig konzipiert und in vielfältiger Weise miteinander verbunden. In *DUO* gehen sie unablässig ineinander über, weshalb dieser Film auch als Verkörperung der Idee der ‚visible music‘ gesehen werden kann. Kagel wagt hier das Experiment, die gleichnamige grafische Partitur von Dieter Schnebel mit den filmischen Mitteln der Montage und der Projektion zu „interpretieren“. In *LUDWIG VAN* führt er seine systematische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Bild und Ton fort. Er überträgt sie aber in den größeren und zuweilen theoretischen Kontext der Beethoven-Interpretation und –Rezeption. Diese wird anhand des Rückgriffs auf verschiedene Medien thematisiert und dabei häufig persifliert. Kagel selbst betätigt sich als „Fälscher“ und bearbeitet die Musik Beethovens elektronisch sowie durch Uminstrumentierung, wodurch er die bereits in ihr angelegte moderne Expressivität hervorheben will.

Trotz der formalen Eigenständigkeit lassen sich in der Zusammenschau auch verbindende Elemente zwischen den drei hier vorgestellten Verhältnissen festmachen. Ein Beispiel dafür ist der Umgang mit optischer und akustischer Täuschung bei Nelson und Kagel, der die Beziehung von Bild und Ton dynamisiert und Mehrdeutigkeiten produziert. Während Nelson auf ironische Weise mit den Erwartungen an die Reaktionen spielt, die das

Sichtbare auf der Tonspur auslöst und umgekehrt, wird bei Kagel die Grenze zwischen Zitat und Fälschung ununterscheidbar, genauso wie jene zwischen Satire und Ernsthaftigkeit. Straub/Huillets Wahrnehmungsschule wiederum korrespondiert mit Kagels erweitertem Kompositionsbegriff. In der Komplexität beider Verfahren äußert sich ihr Anspruch auf Eigenständigkeit aller Elemente. Nicht nur Bild und Ton stehen sich gleichberechtigt gegenüber; im medienübergreifenden Dialog wird der Film mit den bildenden Künsten, Musik, Theater oder Fernsehen und ihrer jeweils eigenen Formsprache konfrontiert. Die filmspezifischen Mittel der Montage und der Projektion treten dabei klarer hervor, was in Nelsons Betonung des materiellen Aspekts, aber auch in Kagels „Vergegenständlichung der musikalischen Collage“ im Musikzimmer anschaulich wird. An der Schwelle zum digitalen Zeitalter greifen die Filmemacher noch ein „letztes“ Mal mit ihren eigenen Händen in den Prozess ein, indem aus einer Bild- und einer Tonspur etwas Neues entsteht. Der Film gelangt bei ihnen nicht nur zu sich selbst, sondern gleichzeitig zu einer Vielfalt neuer Modelle.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-6: Screenshots aus: BLEU SHUT (R: Robert Nelson, USA, 1970). Fassung: TV-Fassung.

Abb. 7-9, 11-20: Screenshots aus: SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES: PART I (R: Robert Nelson, USA 1976/2009). Fassung: DVD-Abzug von 16mm-Filmrolle. Erstellt von Mark Toscano, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Pickford Center for Motion Picture Study, Hollywood CA, USA.

Abb. 10: Screenshot aus: MINNIE THE MOOCHER (R: Dave Fleischer, USA 1932), Fassung: Online-Download. Quelle: URL: http://www.archive.org/details/bb_minnie_the_moocher (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010).

Abb. 21-24, 29-32: Screenshots aus: TROP TÔT, TROP TARD (dt. Zu Früh, Zu Spät, R: Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, F 1980-81), Fassung: dt., TV-Aufnahme.

Abb. 25-28: Fotografien von FORTINI/CANI (R: Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, I 1977). Aus den Beständen des Archivio Fotografico der Cineteca di Bologna, Italien. Digitalisiert von Roberta Antonioni.

Abb. 33-34: Fotografien von QUEI LORO INCONTRI (dt. Jene ihrer Begegnungen, R: Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, I/F 2006). Aus den Beständen des Archivio Fotografico der Cineteca di Bologna, Italien. Digitalisiert von Roberta Antonioni.

Abb. 35-36; 45-51; 54-55: Screenshots aus: LUDWIG VAN (R: Mauricio Kagel, BRD 1969). Fassung: Kauf-DVD. Winter & Winter, D 2007.

Abb. 37: Aus: Schnebel, Dieter: Abfälle I, 2. visible music I für 1 Dirigenten und 1 Instrumentalisten (1960-1962) [Partitur]. Mainz u.a.: Schott, 1971.

Abb. 38: Aus: Kagel, Mauricio: Prima vista - für Diapositivbilder und unbestimmte Schallquellen (1962/64) [Partitur]. London: Universal Edition, 1971. Partiturseite h von 25 Partiturseiten (a-y).

Abb. 39: Abgezeichnete Raumskizze aus dem Drehbuch zu DUO. S. 2.

Abb. 40-44: Screenshots aus: DUO (R: Mauricio Kagel, BRD 1968). Fassung: TV-Aufnahme.

Abb. 52-53: Aus: Beethoven, Ludwig van: Sonate No. 8, op. 13 [Partitur]. In: Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16: Sonaten für das Pianoforte, No.131. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862-1890. Plate B.131. Quelle: URL: http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.8,_Op.13_%28Beethoven,_Ludwig_van%29. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)

Ich habe mich bemüht, die Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen, um ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Filmverzeichnis

BLEU SHUT (R: Robert Nelson, USA 1970). Fassung: TV-Aufnahme.

DUO (R: Mauricio Kagel, BRD 1968). Fassung: TV-Aufnahme.

FORTINI/CANI (R: Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, I 1977). Fassung: ital. mit dt. Untertiteln, TV-Aufnahme.

LUDWIG VAN (R: Mauricio Kagel, BRD 1969), Fassung: Kauf-DVD, Winter & Winter, D 2007.

MINNIE THE MOOCHER (R: Dave Fleischer, USA 1932), Fassung: Online-Download.
Quelle: URL: http://www.archive.org/details/bb_minnie_the_moocher (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010).

QUEI LORO INCONTRI (dt. Jene ihrer Begegnungen, R: Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, I/F 2006), Fassung: ital. mit dt. Untertiteln, TV-Aufnahme.

SUITE CALIFORNIA, STOPS AND PASSES: PART I (R: Robert Nelson, USA 1976/2009).
Fassung: DVD-Abzug von 16mm-Filmrolle. Erstellt von Mark Toscano, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Pickford Center for Motion Picture Study, Hollywood CA, USA.

TROP TOT, TROP TARD (dt. Zu früh, zu spät, R: Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, F 1980-81), Fassung: dt., TV-Aufnahme.

KAGELS BEETHOVEN: BERICHT ÜBER LUDWIG VAN (R: Wilhelm J. Flues, BRD 1970).
Fassung: TV-Aufnahme.

Literaturverzeichnis

Selbstständige Literatur:

- Adorno, Theodor W.: Ohne Leitbild. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.
- Anger, Kenneth: Hollywood Babylon. Aus dem Amerikanischen von Sebastian Wolf und Benjamin Schwarz. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch, 1999.
- Arndt, Jürgen/Keil, Werner [Hg.]: „Alte“ Musik und „neue“ Medien. Hildesheim u.a.: Olms, 2003.
- Baudrillard, Jean: Simulations. Transl. by Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman. New York: Semiotext(e), 1983. (Semiotext(e) foreign agents series)
- Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin [Hg.]: Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl, 1992.
- Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut [Hg.]: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. München: Fink, 1995.
- Bohrer, Karl Heinz [Hg.]: Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Borio, Gianmario/Danuser, Hermann [Hg.]: Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden. Bd. 3. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997. (Rombach Wissenschaft: Reihe Musicae; 2)
- Brinkmann, Reinhold [Hg.]: Die neue Musik und die Tradition. Sieben Kongreßbeiträge und eine analytische Studie. Mainz u.a.: Schott, 1978.
- Byg, Barton: Landscapes of resistance. The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub. Berkeley u.a.: University of California Press, 1995.
- Chua, Collin: Re-Sounding Images: sound and image in an audio-visual age. Perth: Murdoch University, Diss., 2007. (Murdoch University Theses. PhD). Quelle: URL: <http://www.lib.murdoch.edu.au/adt/browse/view/adt-MU20080526.111205>. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)
- Corrigan, Tim: Auteurs and the New Hollywood. In: Lewis, Jon [ed.]: The New American Cinema. Durham & London: Duke University Press, 1998. S. 38-63.
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. München: Fink, 1992.

- Deleuze, Gilles: Foucault. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Deleuze, Gilles: Unterhandlungen 1972-1990. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Dwoskin, Stephen: Film is...: The International Free Cinema. London: Owen, 1975.
- Fortini, Franco: Metrica e libertà, dans Saggi ed epigrammi. Milano: Mondadori, 2003.
- Heath, Stephen: Questions of Cinema. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1981. (Theories of Representation and Difference)
- Hillebrand, Christiane: Film als totale Komposition. Analyse und Vergleich der Filme Mauricio Kagels. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 1996. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; 158)
- Hoberman, J.: To Tightrope Walkers Everywhere: The Collaborative Films of Robert Nelson and William T. Wiley. Minneapolis, MN: Walker Art Center, 1979. (Filmmakers Filming monographs; 4)
- Holtmeier, Ludwig/Plath, Michael/Diergarten, Felix [Hg.]: Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001. Augsburg: Wissner, 2004
- Holtsträter, Knut: Mauricio Kagels „Ludwig van“. Paderborn: Universität-Gesamthochschule, 2002. (Unveröffentlichte Magisterarbeit)
- Hussein, Mahmoud: La Lutte de classes en Égypte de 1945 à 1968. Paris: F. Maspero, 1969.
- Joost, Gesche: Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films. Bielefeld: Transcript, 2008.
- Jowett, Garth/Linton, James M.: Movies as Mass Communication. 2nd Ed. Newsbury Park, CA: Sage, 1989.
- Kagel, Mauricio: Ludwig van. Hommage von Beethoven [Partitur]. London: Universal edition, 1970.
- Kagel, Mauricio: Prima vista - für Diapositivbilder und unbestimmte Schallquellen (1962/64) [Partitur]. London: Universal Edition, 1971.
- Kagel, Mauricio: Tamtam. Monologe, Dialoge zur Musik. Hrsg. von Felix Schmidt. München u.a.: Piper, 1975.
- Kagel, Mauricio: Worte über Musik: Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele. München u.a.: Piper, 1991.

Kagel, Mauricio: Zur Eröffnung der Kölner Philharmonie. Festvortrag zur Einweihung des Hauses am 14. September 1986. Manuskript.

Klüppelholz, Werner/Prox, Lothar [Hg.]: Mauricio Kagel. Das filmische Werk I. 1965-1985. Köln: DuMont, 1985.

Lewis, Jon [ed.]: The New American Cinema. Durham & London: Duke University Press, 1998.

Lewis, Jon: Whom God Wishes to Destroy ... Francis Ford Coppola and the New Hollywood. Durham, N.C.: Duke University Press, 1995.

LoBrutto, Vincent: Sound-On-Film. Westport, Conn.: Praeger Publications Text, 1994.

MacDonald, Scott: Avant-Garde Film. Motion Studies. New York: Cambridge University Press, 1993.

Notation. Kalkül und Form in den Künsten. Hrsg. von Hubertus von Amelunxen, Dieter Appelt und Peter Weibel in Zusammenarbeit mit Angela Lammert. [Katalog]. Berlin: Akademie der Künste; Karlsruhe: ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2009.

Pavese, Cesare: Gespräche mit Leuko. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1991.

Renan, Sheldon: The Underground Film. An Introduction to its development. London: Studio Vista, 1967.

Robke, Dirk: „Melancholischer Nippes“. Universität Hamburg, Diss., 1997. Quelle: URL: <http://www.sub.uni-hamburg.de/opus/volltexte/1997/40/> (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)

Ruge, Eva: Sinndimensionen ästhetischer Erfahrung. Bildungsrelevante Aspekte der Ästhetik Walter Benjamins. Münster: Waxmann, 1997. (Internationale Hochschulschriften)

Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hrsg. von Charles Bally u. Albert Sechehaye unter Mitw. von Albert Riedlinger übers. von Herman Lommel. Mit neuem Reg. u. e. Nachw. von Peter v. Polenz. 2. Aufl. Berlin: de Gruyter, 1967. [Frz. 1916].

Schleuning, Peter: Johann Sebastian Bachs >Kunst der Fuge<. Ideologien – Entstehung – Analyse. München: dtv; Kassel u.a.: Bärenreiter, 1993.

Schlötterer-Trainer, Roswitha: Johann Sebastian Bach. Die Kunst der Fuge. München: Fink, 1966. (Meisterwerke der Musik; 4)

Schnebel, Dieter: Abfälle I, 2. visible music I für 1 Dirigenten und 1 Instrumentalisten (1960-1962) [Partitur]. Mainz u.a.: Schott, 1971.

Schnebel, Dieter: Mauricio Kagel. Musik Theater Film. Köln: DuMont Schauberg, 1970. (DuMont-Dokumente: Musik)

Seguin, Louis: « Aux distraitements désespérés que nous sommes... » (Sur les Films de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub). Toulouse: Ombres, 1991.

Sitney, P. Adams: Visionary Film. The American Avantgarde 1943-2000. 3rd Ed. Oxford u.a.: Oxford University Press, 2000.

Toop, David: Haunted Weather: Music, Silence and Memory. London: Serpent's Tail, 2004.

Türschmann, Jörg: Film – Musik – Filmbeschreibung. Zur Grundlage einer Filmsemiotik in der Wahrnehmung von Geräusch und Musik. Münster: MAkS Publ., 1994. (Film- und fernsehwissenschaftliche Arbeiten) (Göttinger philosophische Dissertation)

Turquety, Benoît: Danièle Huillet et Jean-Marie Straub: « Objectivistes » en Cinéma. Lausanne: Ed. L'Age d'Homme, 2009. (Collection « Histoire et esthétique du cinéma ») (Série « Travaux »)

Volkmer, Klaus/Kalchschmid, Klaus/Primavesi, Patrick [Hg.]: Von heute auf morgen. Oper, Musik, Film. Drehbuch und Materialien zum Film von Danièle Huillet [und] Jean-Marie Straub und zur Oper von Arnold [und] Gertrud Schönberg. Berlin: Vorwerk 8, 1997. (off-Texte; 6)

Witte, Karsten: Im Kino. Texte vom Sehen & Hören. Frankfurt: Fischer, 1985.

Unselbstständige Literatur:

Adorno, Theodor W.: Die Kunst und die Künste. In: Ders.: Ohne Leitbild. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968. S. 168-192.

Adorno, Theodor W.: Filmtransparente. In: Ders.: Ohne Leitbild. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968. S. 79-88.

Alexander, Thomas Kent: San Francisco's Hipster Cinema. In: Film Culture. No. 44 (Spring 1967). S. 70-73.

Andi Engel talks to Jean-Marie Straub. In: Cinemantics. Number one (January 1, 1970). S. 15-24.

Barr, Burlin: Too Close, Too Far: Cultural Composition in Straub and Huillet's *Too Early, Too Late*. In: Camera Obscura. 53 (Vol. 18, No. 2), 2003. S. 1-25.

Beauvais, Yann: Künftige Filme. In: Notation. Kalkül und Form in den Künsten. Hrsg. von Hubertus von Amelunxen, Dieter Appelt und Peter Weibel in Zusammenarbeit mit

Angela Lammert. [Katalog]. Berlin: Akademie der Künste; Karlsruhe: ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2009. S. 135-148.

Blank, Manfred: Un recueil de Matériaux. Trad. de Danièle Huillet. In: Cahiers du Cinéma 305 (Novembre 1979). S. 8-13.

Bursi, Giulio: POLITIQUE/MENACE/METRIQUE. " Je savais qu'il serait revenu ". In : Hors Champ (29 Avril 2007). Quelle: URL: http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=268. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)

Champetier, Caroline: Tournage: Trop tôt, trop tard (Straub-Huillet). In: Cahiers du Cinéma 316 (Octobre 1980). S. viii-ix.

Cook, David A.: Auteur Cinema and the "Film Generation" in 1970s Hollywood. In: Lewis, Jon [ed.]: The New American Cinema. Durham & London: Duke Univ. Press, 1998. S. 11-37.

Das Feuer im Innern des Berges. Ein Gespräch mit Danièle Huillet von Helge Heberle und Monika Funke Stern. In: Frauen und Film. Heft 32 (Juni 1982). S. 4-12.

Daney, Serge: Cinemeteorology (1982). Transl. by Jonathan Rosenbaum. Originally published in English in a catalogue for a Straub/Huillet retrospective at the Public Theater in New York (1983). Quelle: URL: http://home.earthlink.net/~steevee/Daney_too.html. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)

De la Motte-Haber, Helga: *Nah und fern* der Gattungstraditionen. Über die Dialektik von Innovation und Tradition im Werk von Mauricio Kagel. In: Musik-Konzepte 124 (April 2004). S. 71-82.

Dozoretz, Wendy: Robert Nelson's Suite California Stops and Passes. In: Millennium Film Journal. Nr. 4/5 (Summer/Fall 1979). S. 160-163.

»Eine Hexe, die eine Menge Energie verbraucht« Danièle Huillet und Jean-Marie Straub im Gespräch mit Artem Demenok (Frankfurt, 11. März 1997) und Robert Bramkamp (Saarbrücken, 18. Juni 1997). Eine Montage. In: Volkmer, Klaus/Kalchschmid, Klaus/Primavesi, Patrick [Hg.]: Von heute auf morgen. Oper, Musik, Film. Drehbuch und Materialien zum Film von Danièle Huillet [und] Jean-Marie Straub und zur Oper von Arnold [und] Gertrud Schönberg. Berlin: Vorwerk 8, 1997. S. 87-99.

Engels, Friedrich: Die Bauernfrage in Frankreich und Deutschland. In: Die Neue Zeit. Nr. 10, 13. Jahrgang, I. Band (1894-95).

Fortini, Franco: Brief an Jean-Marie Straub. 4. April 1976. Übers. von Erica Hermann-Holtz. Abgedruckt in: Filmkritik. Nr. 241 (Januar 1977). S. 2-3.

Freier, Hans: Odyssee eines Pariser Bauern: Aragons »mythologie moderne« und der Deutsche Idealismus. In: Bohrer, Karl Heinz [Hg.]: Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. S. 157-193.

Grimm, Sieglinde: Fichtes Gedanke der Wechselwirkung in Hölderlins Empedokles-Tragödie. Erstpublikation: Poetica 33 (2001), H. 1-2, S.191-214. Neupublikation in: Goethezeitportal (30.01.2004). Quelle: URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/hoelderlin/empedokles_grimm.pdf. S. 13. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)

Heile, Björn: »Transcending Quotation«. Cross-cultural Musical Representation in Mauricio Kagel's ‚Die Stücke der Windrose‘ für Salonorchester (PhD diss., University of Southampton, 2001). In: Music Analysis. 23 (March 2004). S. 57–85. Quelle: URL: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.0262-5245.2004.00195.x>. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)

Heile, Björn: Kagel, Bachtin und eine dialogische Theorie musikalischer Intertextualität. In: Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001. Hrsg. von Ludwig Holtmeier, Michael Ploth und Felix Diergarten. Augsburg: Wissner, 2004. S. 62-69.

Heile, Björn: Kopien ohne Vorbild, Kagel und die Ästhetik des Apokryphen. In: Zeitschrift für Musik. Nr. 6 (Nov.-Dez. 2001). S. 10-15.

Holtsträter, Knut: Kompositionsweisen in Mauricio Kagels filmischer Arbeit zu *Ludwig van* – dargestellt an der Handschuhsequenz und dem Musikzimmer. In: Arndt, Jürgen/Keil, Werner [Hg.]: „Alte“ Musik und „neue“ Medien. Hildesheim u.a.: Olms, 2003. S. 56-103.

Holtsträter, Knut: Sentimentale Rheinfahrt Beethovens auf dem Dampfer Cäcilie. Kagels Musik zum Film im Spannungsfeld von Erzählfilm, Experimentalfilm und Instrumentaltheater. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 1, 2008. S. 38-50. Quelle: URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beiträge.htm>. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)

Interview zu Straubs Othon-Film »Die Augen wollen sich nicht zu jeder Zeit schließen oder Vielleicht eines Tages wird Rom sich erlauben zu wählen« mit Enno Patalas, Frieda Grafe, Hark Bohm und Wilhelm Roth. Aus: Filmkritik. Januar 1971. S. 17-29.

Kagel, Mauricio: Beethovens Erbe ist die moralische Aufrüstung. Interview mit Felix Schmidt. In: Ders.: Tamtam. Monologe, Dialoge zur Musik. Hrsg. von Felix Schmidt. München u.a.: Piper, 1975. S. 77-86.

Kagel, Mauricio: Eine photographische Notation? In: Magnum. Zeitschrift für das moderne Leben. Heft 30 (Juni 1960). S. 50.

Kagel, Mauricio: John Cage en Darmstadt 1958. In: Borio, Gianmario/Danuser, Hermann [Hg.]: Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden. Bd. 3. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997. S. 483-484.

- Kagel, Mauricio: Über ‚Sankt-Bach-Passion‘. Gespräch mit Werner Klüppelholz. In: Ders.: Worte über Musik: Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele. München u.a.: Piper, 1991. S. 48-61.
- Kagel, Mauricio: Zu DUO. Einführung. Publiziert im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1969.
- Kaiser, Joachim: Respekt, Spiel, Freiheit. Zu drei Filmen über Musik: «Chronik der Anna Magdalena Bach», «Eika Katappa», «Ludwig van...». In: Fernsehen und Film 8. No. 8 (August 1970). S. 26-29.
- Kolish, Rudolf/Mendel, Arthur: Tempo and Character in Beethoven's Music – Part I. In: The Musical Quarterly. Vol. 29. No. 2. (April 1943). S. 169-187.
- Lammert, Angela: Von der Bildlichkeit der Notation. In: Notation. Kalkül und Form in den Künsten. Hrsg. von Hubertus von Amelunxen, Dieter Appelt und Peter Weibel in Zusammenarbeit mit Angela Lammert. [Katalog]. Berlin: Akademie der Künste; Karlsruhe: ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2009. S. 39-52.
- Lavagno, Christian: Kleine Einleitung in die Philosophie von Jacques Derrida (ohne Jahr). Quelle: URL: <http://www.philosophie.uni-osnabrueck.de/Lavagno%20Einfuehrung%20Derrida.pdf>. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)
- Lewis, Jon: Money Matters: Hollywood in the Corporate Era. In: Ders. [ed.]: New American Cinema. Durham & London: Duke University Press, 1998. S. 87-121.
- MacDonald, Scott: An Interview with Robert Nelson. In: Framework 21 (Summer 1983). S. 40-43.
- Mauricio Kagel im Gespräch mit Lothar Prox: Abläufe, Schnittpunkte, montierte Zeit. In: Alte Oper Frankfurt [Hg.]: Programmbuch zu den Frankfurter Festen. Frankfurt 1982. S. 115-122.
- Mellencamp, Patricia: Academia Unbound: The Adventures of the Red-Hot Texts of Land, Nelson and Snow. In: Cinematograph. A Journal of the San Francisco Cinematheque. Vol. 1. 1985. S. 113-127.
- Metzger, Heinz-Klaus: Zur Beethoven-Interpretation. In: Beethoven '70. Adorno, Kagel, Metzger, Pauli, Schnebel, Wildberger. Frankfurt: S. Fischer, 1970. S. 7-13.
- Moscoso, Alice: Robert Nelson (Ohne Datum). In: Cinefeuille. Quelle: URL: http://www.cinefeuille.org/robert_nelson.htm. (Letzter Zugriff: 15. 09. 2010)
- Narboni, Jean: Là (Fortini/Cani). In: Cahiers du Cinéma 275 (Avril 1977). S. 6-14.
- Nash, Mark/Neal, Steve: Film: History/Production/Memory. In: Screen 18. No. 4 (Fall/Winter 1977-1978). S. 87-91.

Nechleba, Marcus: Danièle Huillet. Orte. In: Filmmuseum München. Heft 16 (Feb. – Aug. 2009). S. 8-10.

Pressekonferenz in Pesaro mit Danièle Huillet, Franco Fortini und Jean-Marie Straub zu Fortini/Cani. In: Filmkritik 241 (Januar 1977). S. 4-13.

Reitz, Edgar/Kluge, Alexander/Reinke, Wilfried: Wort und Film. In: Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Hrsg. von Christa Blümlinger und Constantin Wulff. Wien: Sonderzahl, 1992. S. 209-223.

STRAUB. Entfaltung erlaubt (Ohne Verfasserangabe). In: Der Spiegel. Nr. 42/1970. S. 255.

Ungari, Enzo: Sur le son. Entretien avec J.-M. Straub et D. Huillet. In: Cahiers du cinéma. Trad. par Marianne Di Vettimo. N. 260-261. (Octobre/Novembre 1975). S. 48-53.

Varga, András: Musikhören ist Geschichte hören: Ein Gespräch mit Mauricio Kagel. In: Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 146 (1985). Heft 6 (Juni). S. 20-24.

Walsh, Martin: Political formations in the cinema of Jean-Marie Straub. In: Jump Cut. No. 4, 1974. S. 12-18.

Weibel, Peter: Notation zwischen Aufzeichnung und Vorzeichnung. Handlungsanweisungen – Algorithmen – Schnittstellen. In: Notation. Kalkül und Form in den Künsten. Hrsg. von Hubertus von Amelunxen, Dieter Appelt und Peter Weibel in Zusammenarbeit mit Angela Lammert. [Katalog]. Berlin: Akademie der Künste; Karlsruhe: ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2009. S. 32-38.

Who's Who in the Film Game. Facts and Fancies About a Man You Know or Ought to Know (Ohne Verfasserangabe). In: The Nickelodeon. Vol. IV. No. 3 (August 1, 1910). S. 63-64.

Witte, Karsten: Erste Person Singular die Kamera – "Die Hunde vom Sinai" von Straub/Huillet. In: Ders.: Im Kino. Texte vom Sehen & Hören. Frankfurt: Fischer, 1985. S. 124-127.

Zimmermann, Heidi: Notationen Neuer Musik zwischen Funktionalität und Ästhetik. In: Notation. Kalkül und Form in den Künsten. Hrsg. von Hubertus von Amelunxen, Dieter Appelt und Peter Weibel in Zusammenarbeit mit Angela Lammert. [Katalog]. Berlin: Akademie der Künste; Karlsruhe: ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2009. S. 198-211.

Materialien aus der Paul Sacher Stiftung Basel/Sammlung Mauricio Kagel:

Diaphonie:

Mappe *Diaphonie*, 3. Einschlag, blauer Schnellhefter, letztes Blatt: „Diapositive mit Lupen“ (Textentwurf)

DUO:

Kagel, Mauricio/Feussner, Alfred: DUO. Drehbuch. Produktion: NDR, Hamburg. 1967.

Mappe 2/5, Einschlag 1: Drehbuch (Entwürfe) [26 S. + 3 S. Realisierungsplan...].

LUDWIG VAN:

Kagel, Mauricio: LUDWIG VAN. Drehbuch. Produktion: WDR/WDF, Köln.
Herstellung: IFAGE, Wiesbaden. 1969.

Mappe 4/8, Einschlag 1: Produktion tutti frutti, Blatt 1: „Skizzen zur Musikfolge“; Blatt 5: kein Titel [Zum Fernsehen und zur Auswahl der Ansager und Ansagerinnen]; Blatt 38: kein Titel [Bild/Ton-Tabelle; Äußerungen zum Schnitt]

Mappe 8/8, Einschlag 3: Materialsammlung, 1. Dokument: Fotografien aus dem Buch *Die ersten Filme*

CDs:

Visible music. Musikauswahl und Text: Armin Köhler. Hrsg. vom Deutschen Musikrat.
1 Compact Disc + 1 Begleitheft. München: BMG Ariola Classics 2004. (Musik in Deutschland 1950-2000. Musiktheater. Experimentelles Musiktheater).

Danksagung

Für die wissenschaftliche Betreuung und Unterstützung danke ich Elisabeth Büttner und Christian Schulte vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, Mark Toscano vom National Film Archive, Los Angeles, Klaus Volkmer vom Stadtmuseum München, Anna Fiaccharini, Michela Zegni und Roberta Antonioni von der Cineteca di Bologna/Fondo Straub, Werner Klüppelholz von der Universität Siegen, sowie Matthias Kassel und Michèle Noirjean von der Paul Sacher Stiftung Basel/Sammlung Mauricio Kagel.

Danken möchte ich außerdem Giulio Bursi, Ryan Dohoney, Thomas Draschan, Karin Fest, Kathleen Hildebrand, Luisa Fillitz, Thomas Nathan Krüger, Michael Lesley, Igor Lintz-Maues, Anita Mieke, Nicola Schneider, Cristina Urchueguía und Stefan Wilke.

Abstracts

Deutschsprachiges Abstract

Der Titel dieser Arbeit, *Rhythmische Allianzen*, verweist bereits auf die Ambivalenz des Verhältnisses, in dem die zwei Parameter des Films, Bild und Ton, zueinander stehen – einerseits haben sie alle Freiheiten, sich in verschiedene Richtungen zu bewegen und miteinander zu interagieren, andererseits bleiben sie immer aneinander gebunden, so weit sie sich auch voneinander entfernen mögen.

Ziel meiner Arbeit ist es, die Bedeutung des Verhältnisses von Bild und Ton für das Kino herauszustellen, die für das Verständnis seines künstlerischen Potenzials essenziell ist. Theoretische Grundlage der Arbeit bildet Gilles Deleuzes Konzept des audiovisuellen Bildes, das aus der Emanzipation des Tons im modernen Kino nach 1945 hervorgegangen ist. Visuelles und akustisches Bild stehen hier in einem Inkommensurabilitätsverhältnis und können nur noch durch den irrationalen Schnitt miteinander verbunden werden. Die hier behandelten Filme sind zwischen 1968 und 1981 entstanden, in dem Zeitraum, als die experimentelle Erforschung des Verhältnisses ihren Höhepunkt erreicht. Infolge der von Deleuze beschriebenen Entwicklung wurde die Vorstellung vom Kunstwerk als einer Entität ebenso verabschiedet wie die Einheit von Bild und Ton. Die Öffnung des Films für die anderen Künste führte zu neuen filmischen Ausdrucksweisen.

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile, die jeweils ein spezifisches Bild-Ton-Verhältnis in den Blick nehmen:

Das erste Kapitel stellt anhand der Filme BLEU SHUT (USA 1970) und SUITE CALIFORNIA STOPS AND PASSES: PART I (USA 1976) von Robert Nelson (*1930) die Gegenbewegungen des Independent-Films zum Hollywoodkino vor. Nelson wertet das Verhältnis von Bild und Ton auf ironische Weise um und lockert es spielerisch auf. Die Ironie erschließt sich jedoch erst in der aktiven Auseinandersetzung mit den verschiedenen Schichten des Films.

In TROP TÔT, TROP TARD (F 1980-81) von Jean-Marie Straub (*1933) und Danièle Huillet (1936-2006) steht die Abwesenheit visueller Ereignisse in einem Konfrontationsverhältnis mit den Beschreibungen von Revolten in Frankreich und Ägypten auf der Tonebene. Sie bewahren als stumme Zeugen in sich die vergangenen Zeitschichten auf, die ihnen nur noch der Text als freie indirekte Rede entreißen kann.

Im letzten Kapitel, das dem Komponisten Mauricio Kagel (1931-2008) gewidmet ist, wird das kontrapunktische Verhältnis von Bild und Ton in seinen Filmen DUO (BRD 1967/68) und LUDWIG VAN (BRD 1969) zum ersten Mal aus filmwissenschaftlicher Perspektive vorgestellt. Kagels Klangfilme sind ein Resultat seines erweiterten Kompositionsbegriffs, bei dem er klingende und nicht-klingende Objekte kombiniert. Die Figur des Kontrapunkts dient ihm als formales Mittel, um seine ästhetisch differenzierten Filme zu komponieren; andererseits bringt sie seinen satirischen Umgang mit den Konventionen des Musikbetriebs zum Ausdruck.

Ironische Umwertung, Konfrontation und Kontrapunkt: Die drei hier verhandelten Modelle geben in ihrer ästhetischen Eigenständigkeit nur eine Vorstellung von den Möglichkeiten der Verknüpfung von Bild und Ton. In der gleichberechtigten Konzeption beider Ebenen liegt deshalb ihre Bedeutung für das künstlerische Potenzial des Films.

Abstract in English

The title of this thesis, *Rhythmic Alliances*, refers to the ambivalent relationship between sound and image—the two parameters of film. In modern cinema they are free to move in different directions and to interact in innumerable ways. At the same time they remain tied to each other. The term alliance contains the possibility of collaboration and therefore represents a positive definition of this interdependency.

I analyze three different filmmakers and their particular experimental practices of connecting sounds and images. Robert Nelson (b. 1930)—American artist and filmmaker—re-evaluates the sound-image relationship ironically and loosens its boundaries. French filmmakers Jean-Marie Straub (b. 1933) and Danièle Huillet (1936-2006) oppose visual landscape and speech in their advanced sound films. Finally, Mauricio Kagel (1931-2008), a Cologne-based composer from Argentina, transfers the musical figure of counterpoint to the sound-image relationship.

The thesis defines the specific character of each particular relationship. Therefore it was necessary to compile suitable terms of analysis in such a way that an epistemological and media theoretical acuity of the filmic alliance between sound and image could be conveyed.

In modern cinema emancipation of sound led to what Deleuze in the second volume of his cinema books called the “audiovisual image”. It is characterized by an incommensurable relationship in which a visual and an acoustic image can only be combined through an irrational cut.

I refer to Deleuze’s theory of the audiovisual image to reflect on the complex inner and outer relations that evolve from the manifold connections of sound and image in the films discussed here, released between 1968 and 1981. This time turns out to be the climax of an experimental approach to film because of a changing social climate that provoked different aesthetic values. The idea of a total work of art was rejected, as was the unity of sound and image. This development prepared the ground for the entry of other art forms into film that enabled new modes of expression. Another component is an aversion to the illusionistic character of film, made visible by the means of the alienation effect, especially in the films of Straub/Huillet.

The thesis is cast in three parts, each dealing with one filmmaker and his or her specific approach to the combination of sound and image regarding its creative potential as well as the implications of its inherent socio-political reflection.

The first chapter “Sound and image in the underground” is about the independent filmmaker Robert Nelson. Herein I examine his films BLEU SHUT (USA 1970) and SUITE CALIFORNIA STOPS AND PASSES: PART I (USA 1976) with regard to their aesthetic and ironic opposition to the Hollywood industry, especially to the blockbuster films of Francis Ford Coppola. Nelson’s subtle irony is revealed only by the viewer’s active reading of the different levels of the films, since he often works with script that functions as another correlating element between image and sound thereby complicating their interaction.

The second chapter, on TROP TÔT, TROP TARD (F1980-81) of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, called “Aural images of the utopian”, explores the confrontational relationship of visually absent events with the concrete expression of text documents by readings from a letter from Friedrich Engels and a book by the Egyptian writer Mahmoud Hussein about revolutionary movements in France and Egypt. Where the traces of the past can barely be seen, the speech gains the ability to act.

In the last chapter on the composer Mauricio Kagel I offer the first introduction to his films DUO (BRD 1967/68) and LUDWIG VAN (BRD 1969) from the perspective of film theory. His definition of composition as a method of combining sounding as well as non-sounding objects enables him to create sound films that not only treat sound and images

equally but in which they incessantly blend into each other as in DUO that can be summed up by the term “visible music” or supplement each other by opposing for example movement to stillness in LUDWIG VAN. The title of the chapter, “Satire of counterpoint”, refers to the contrapuntal relationship both as a compositional technique and as an expression of Kagel’s humoristic approach to the conventions of the music business.

My aim was to articulate a necessary relationship for the understanding of film and its artistic potential, a relationship that to this day is being ignored by the majority of academic studies in the field of cinema. On the one hand it is due to the primacy of the visual that research focused mainly on aspects of the image for the last couple of decades, on the other hand (commercial) film production itself didn’t pay – and still does – much attention to the diversity of possible sound-image-relations.

That’s why the films I discuss here didn’t reach a big audience. The complex picture of inner and outer relations they unfold is hard to grasp. Their polyvalence is irritating as much as the effort they demand of the viewer’s perception.

Lebenslauf

Marina Sawall

geboren in Erfurt/D am 06.03.1985

Ausbildung

- | | |
|-------------------|--|
| Seit 03/2005 | Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft mit der Wahlfachkombination Neuere deutsche Literatur und Philosophie an der Universität Wien |
| 09/2004 – 01/2005 | Cours de langue, culture et société (Level: Avancé) am Institut International d'Études Françaises der Université Marc Bloch, Strasbourg |
| 06/2003 | Abitur am Ev. Ratsgymnasium, Erfurt |

Auslandsaufenthalte zu Studienzwecken

- | | |
|-------------------|--|
| 05-08/2010 | Kurzfristiges Wissenschaftliches Arbeiten im Ausland an der Cineteca di Bologna und der Paul Sacher Stiftung Basel |
| 09/2007 – 06/2008 | Erasmus-Aufenthalt an der Universität Zürich und der Zürcher Hochschule der Künste |

Sonstiges

- | | |
|------------|---|
| 02-04/2009 | Fellow in residence des Kollegs Friedrich Nietzsche der Klassik Stiftung Weimar |
|------------|---|

Konzeption und Organisation der Tagung „Die Verlautbarung des Geistes. Beat-Stille-Pop“, Weimar 2010.

Vortrag „Zur Problematik der Identität in den Filmen Woody Allens“ an der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität Erfurt/ Fachbereich Kunst, 2009.

Vortrag „Film als offene Form. Straub/Huillets *Klassenverhältnisse* mit Gilles Deleuze betrachtet“ im Rahmen der Tagung „Zehn Jahre Kolleg Friedrich Nietzsche. Anmerkungen zur geistigen Situation unserer Zeit“, Weimar 2009.