



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das performative Potenzial  
des Found Footage Films“

Verfasserin

Stefanie Gratzer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner M.A.



# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	<b>5</b>
<b>1. Begriffserklärungen</b> .....	<b>7</b>
1.1 Was Found Footage alles sein kann.....	7
1.2 Zwischen Performance, Performanz und Performativität.....	9
1.3 Found Footage Film und Performativität: eine erste Verknüpfung.....	11
<b>2. Das Feld des Found Footage Films</b> .....	<b>15</b>
2.1 Found Footage und bildende Kunst: zwischen Collage und <i>objet trouvé</i> .....	15
2.2 Found Footage und Materialverwendung: zwischen Nostalgie und Kritik.....	19
2.3 Found Footage und Montage: zwischen <i>perfect left alone</i> und radikaler Geste.....	22
2.4 Found Footage und Repräsentation: Geschichte(n) schreiben und erinnern.....	25
<b>3. Found Footage und Avantgarde</b> .....	<b>39</b>
<b>4. Was Dekonstruktion alles sein kann</b> .....	<b>45</b>
4.1 Die Dekonstruktion als performative Praxis.....	46
4.2 Der Umweg des Zeichens in der Dekonstruktion.....	48
4.2.1 Die <i>différance</i> .....	48
4.2.2 Die <i>Iterabilität</i> .....	49
<b>5. Mittel und Ereignis des Performativen</b> .....	<b>53</b>
5.1 Die dekonstruktivistische Performativität .....	53
5.3 Die Autonomie des Texts – Das Zitat als Performativ .....	55
5.4 Der Vorfall Sprache – das Potenzial des falschen Sprachgebrauchs.....	57
5.5 Die korporalisierende Performativität .....	59

## **6. Die Performativität des Films..... 63**

6.1 Das performative Potenzial von Montage und Reproduktion.....	63
6.2 Die Handlung des filmischen Zitats .....	66
6.3 Das filmische Material und Performativität .....	68
6.3.1 Film in seiner Prozessualität.....	68
6.3.2 Der Film als Index .....	70
6.3.3 Der Film als Körper oder Geste.....	72
6.3.4 Die Störung und das Mediale.....	74

## **7. Found Footage:**

### **Passagen performativer (Film-)geschichten ..... 77**

7.1 Der Film als performatives Ereignis – Aneignung und Wiederaneignung.....	82
7.2 PASSAGEN Montage – Wiederholung und Variation.....	85
7.3 Dekonstruktion und Kontext, das Übersetzen in eine Realität.....	90
7.4 Performative Erinnerungsbilder.....	91
7.5 Potenzial der Wiederverwertung.....	94

## **Schlusswort..... 97**

## **Anhang ..... 101**

Literaturverzeichnis.....	101
Filmverzeichnis.....	104
Abstract.....	105
Lebenslauf.....	106

## Einleitung

Die vorliegende Untersuchung verknüpft Ansätze aus sprach- und medienphilosophischen Fragestellungen, denen viele Diskurse und Diskussionen vorangegangen sind, die nur zu einem – vergleichsweise – sehr kleinen Teil einbezogen werden konnten.

Grundidee dieser Arbeit war, Filmgeschichte aus ihrem Inneren heraus zu untersuchen und das ausgehend von einem Bereich, der Kino und Film von seinen Grenzen aus betrachtet: der Filmavantgarde. In diesem Kontext erscheint es geradezu natürlich, den Found Footage Film als Ausgangspunkt für ein solches Unternehmen heranzuziehen, da es sich bei dieser Art von Film – sehr reduziert ausgedrückt – um eine Betrachtung der Filmgeschichte aus der Perspektive des Films selbst handelt. Bereits vorhandene Filme bilden die Grundlage neuer filmischer Erzählung. Hierbei ergab sich zu Anfang ein Spannungspunkt, der der Selbstbetrachtung dieses Mediums innewohnt: Ein und dieselben Bilder erzählen unterschiedliche Geschichten. Ausgehend von diesem einfachen Ansatz eröffnet sich ein Feld komplexer Fragen über die Funktionsweise eines Films, seine technischen Bedingungen und zeichentheoretische Zusammenhänge, die es den BetrachterInnen ermöglichen, Sinn aus den fortlaufenden Einzelbildern zu ziehen, sprich: Es stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen filmischer Darstellung.

Der Found Footage Film erwies sich in dieser Hinsicht als ein allzu weites Feld, da er eine Unmenge an künstlerischen Praktiken umfasst, die das Filmische auf sehr unterschiedliche Weisen an seine Grenzen bringen. Der Wiedereinsatz vorgefundener Filme wird in diesem Bereich zum Ausgangspunkt manueller Einschreibungen und Bearbeitungen, die den Film als äußerst fragilen Körper ausweisen, zum Untersuchungsinstrument filmbildlicher Eigenschaften und Zusammenhänge und zum unantastbaren Zeugen geschichtlicher Begebenheiten. Diese unterschiedlichen und zum Teil konträren Anwendungen machten es umso schwieriger, das Feld des Found Footage Films abzustecken. Abstriche mussten

gemacht werden, so auch eine grundlegende Beschränkung des Themas auf analogen Film. Video- und digitale Medienkunst, die ebenso im Bereich des Found Footage angesiedelt werden können, hätte den Rahmen dieser Arbeit bei weitem gesprengt. Der medientheoretische Ansatz, Film als Dynamik eines kulturellen Gedächtnisses auszuweisen, stützt sich in erster Linie auf das Spannungsverhältnis zwischen den sichtbaren Spuren des Filmmaterials und der Flüchtigkeit seiner projizierten Einzelbilder. Den kulturtheoretischen Kern der Arbeit bildet das Verfahren der Rekontextualisierung vergangener Bilder: Der Wiedereinsatz bereits etablierter Bedeutungszusammenhänge ist in diesem Sinne als Äußerung des kulturellen Gedächtnisses zu verstehen, das einer ständigen Veränderung unterliegt. Der Found Footage Film bricht mit filmischen Konventionen, indem er Bilder und Symboliken neu und in veränderter Weise einsetzt. Die Verbindung von Film und performativer Praxis entsteht über das Konzept der Dekonstruktion. Die Anwendungsformen der Montage und der direkten Materialbearbeitungen innerhalb des Found Footage Films sind in sehr direktem Sinne ein Zerlegen und Neuzusammensetzen bestehender Formen. Das performative Potenzial, das sich aus dieser Verknüpfung ergibt, lässt den Film weniger als Medium der Reproduktion bestehender Bildtraditionen erscheinen, sondern vielmehr als Handlungsform, die sich diesen Traditionen kritisch entgegenstellt.

# 1. Begriffserklärungen

## 1.1 Was Found Footage alles sein kann

Found Footage setzt sich aus den englischen Begriffen für ‚gefunden‘ und ‚Filmmeter‘ zusammen. In erster Linie bezeichnet Found Footage vorgefundenes Filmmaterial, das in einen neuen Film integriert wird. Filme die unter dem Begriff Found Footage subsumiert werden, sind unterschiedlich und variationsreich. Die Verwendung von vorgefundenerem Material findet sich in vielen verschiedenen Formen und Genres des Films. Augenfälligstes Beispiel ist der Dokumentarfilm, der historisches Material als Visualisierung und Belegung bestimmter historischer Entwicklungen und Ereignisse verwendet. Aber auch in Spielfilmen und in Fernsehformaten wird Found Footage eingesetzt, wie z.B. in der SENDUNG OHNE NAMEN (David Schalko, A 2002–2007). Im Gegensatz zu der allgemeinen Bezeichnung des Found Footage ist der Found Footage Film eine Praxis der Filmavantgarde, die den Einsatz von vorgefundenerem Material thematisiert. Den Found Footage Film als Genre zu bezeichnen funktioniert alleine schon deshalb nicht, weil es keine bestimmte oder konkrete Technik gibt, die diese Filmart auszeichnet. Ist auch ein eindeutiges Feld der Filmanwendung schwierig abzustecken, stößt man doch auf verbindende, übergreifende Aspekte, die für Found Footage FilmemacherInnen eine zentrale Rolle spielen.

Erstens: die Verwendung von bereits existierenden Filmen; der Film als Material, das wiederverwendet wird. Zweitens: der radikale Einsatz von filmischer Montage; sei es ein auffälliges Umschneiden, ein Neustrukturieren des Found Footage, ein Weglassen der Montage, oder ein Nichtverändern der Struktur des vorgefundeneren Filmmaterials. Der Found Footage Film gestaltet sich somit als eine filmische Form der Materialaneignung, welche die Präexistenz der Filme durch deren Umgestaltung und Integration in einen neuen Kontext einwebt. Er favorisiert allein durch den Anspruch des Recyclens eine Materialität des Films, die als körperliche Beschaffenheit, als Physis des Films auf der Kinoleinwand erscheint, die bislang als unzeigbar (weil störend) gegolten hatte. Das Augenmerk auf die Beschaffenheit des Films

steht der inhaltlichen Wiederbelebung der vorgefundenen Filme gegenüber. Die Umdeutung traditioneller Erzählweisen, die von der Auswahl von Motiv, Einstellungsgröße, Kameraperspektive und Bildkomposition bis hin zu Schnittabfolge und Toneinsatz abhängen, kann als variable Bildsprache verstanden werden, die im Found Footage Film aktualisiert wird.

Der Found Footage Film steht für ein Kino, das in gleicher Weise die materielle Beschaffenheit des Filmstreifens annimmt, die technischen Bedingungen des Films befragt, sowie die narrativen Konventionen des Kinos auslotet, umpolt oder alteriert. Diese Art des Zugangs birgt vielseitige Möglichkeiten und höchst unterschiedliche Verwendungen, je nachdem auf welche Filme zugegriffen wird: Werden Fragmente aus Dokumentar- oder Spielfilmen verwendet oder handelt es sich um komplette Filme? Und auf welche Art und Weise werden die Filme oder Filmfragmente eingesetzt? In den meisten Fällen ist Found Footage Film von einer Montage geprägt, die heterogene Bildmaterialien zusammenführt. Neben zahlreichen Filmen, die viele verschiedene Materialien kombinieren, gibt es auch Filme, die sich dadurch auszeichnen, dass kaum Eingriffe auf das vorgefundene Material geschehen und sie sozusagen als *Readymade* eingesetzt werden. Eine weitere Verwendung innerhalb des Found Footage ist die der direkten Bearbeitung wie im *Direct Film*, in der das vorgefundene Filmmaterial durch Ritzen, Kratzen oder Säurebäder angegriffen wird.<sup>1</sup>

Den unterschiedlichen Möglichkeiten der Anwendungen entsprechend findet der Found Footage Film zu diversen Benennungen, was die Komplexität der Abgrenzung des Found Footage Films widerspiegelt. So verwendet beispielsweise Sharon Sandusky den Begriff des „Archivkunstfilms“<sup>2</sup>, um auf das stillgelegte Potenzial alter, archivierter Filme hinzuweisen, das es freizulegen gilt. William C. Wees und Jay Leyda wiederum verwenden die Bezeichnung des „Collagefilms“<sup>3</sup> und des „Kompilationsfilms“<sup>4</sup>, um das Potenzial der Manipulation, das in der filmischen

---

<sup>1</sup> Der *Direct Film* ist ein Terminus der für die direkte Bearbeitung am Filmmaterial steht. Materialistische Arbeiten, wie die Cecile Fontaines, die die Filme mittels Säure und Hitzeaussetzung bearbeitet, finden im *Direct Film* ihre kategorische Bezeichnung.

<sup>2</sup> Vgl. Sandusky, Sharon, „Archäologie der Erlösung. Eine Einführung in den Archivkunstfilm“, *Blimp*, Heft 16, 1991, S. 14–22.

<sup>3</sup> Vgl. Wees, William C., *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York: Anthology Film Archives, 1983.

<sup>4</sup> Leyda, Jay, *Films Beget Films*, London: George & Allen Unwin 1964.

Montage liegt, herauszustreichen. Diese unterschiedlichen Begriffe, die bestimmten kulturellen und ideologischen Positionierungen innerhalb der Avantgarde folgen<sup>5</sup>, haben einen gemeinsamen Kern: die transformierende Wirkungsweise des Found Footage Films.

## 1.2 Zwischen Performance, Performanz und Performativität

Performativität ist ein vielseitiger Begriff, der in den Geistes- und Kulturwissenschaften anzusiedeln ist, und je nach Disziplin zu unterschiedlichen Deutungen kommt. Sprachlich verwandte Begriffe wie *Performance*, *Performanz* oder *das Performative* machen die Definition der Performativität einerseits schwierig, da sie einer exakten Abgrenzung hinderlich sind, andererseits sind sie für eine Definition unumgänglich, da sie eng mit dem Begriff der Performativität zusammenhängen. Während die Performance im Bereich der künstlerischen Praxis anzusiedeln ist, ist die Performativität in den wissenschaftlichen Bereich einzuordnen. Das Feld des Performativen, das Performance, Performanz und Performativität einschließt, spannt sich als Bogen über Theorie und Praxis, der wissenschaftliche und künstlerische Aspekte zusammenführt. Allein der Ausdruck der Performance stellt sich als ein Begriff dar, der insofern uneindeutig sein kann, als dass er unterschiedlichste Bezeichnungen in sich einschließt:

“What, if anything, can link together such seemingly disparate phenomena as doing a dance, declaring a couple husband and wife, and staging Faust – all of which are, in the appropriate contexts, understood as types of performance?”<sup>6</sup>

Alle diese Bezeichnungen beziehen sich auf Situationen, in denen es um den Vollzug oder die Leistung einer Handlung geht. Der erste Ansatzpunkt für das Verständnis des Performativen ist, dass es sich auf ein Geschehen, einen Prozess bezieht. Im deutschen Sprachgebrauch wird die Performance meistens im Zusammenhang der bildenden Kunst verwendet, als bestimmte Darstellungsform, wie in Happenings und der Aktionskunst. Zentraler Punkt in dieser Art der Performance ist die Unmittelbarkeit der Aktion der KünstlerInnen und der Wahrnehmung der

---

<sup>5</sup> Vgl Kapitel 2.2 *Found Footage und Materialverwendung: zwischen Nostalgie und Kritik*.

<sup>6</sup> Duttlinger, Carolin/Lucia Ruprecht, „Introduction“, *Performance and Performativity in German Cultural Studies*, Hg. Carolin Duttlinger/Lucia Ruprecht/Andrew Webber, Oxford: Lang 2003, S. 9–20, S. 10.

ZuschauerInnen, die die Produktion von Kunst und deren Vermittlung hinterfragt, indem sie auf das Zusammenspiel von Werk, KünstlerIn und Publikum aufmerksam macht. Als zweiten Aspekt, der für das Performative ausschlaggebend ist, kann man festhalten, dass traditionelle Formen und Strukturen hinterfragt werden.

Während die Performance eindeutig im Bereich der darstellenden und bildenden Künste anzusiedeln ist, ist der Begriff der Performanz weniger eindeutig zu bestimmen. Er wird als deutsches Pendant zur Performance verwendet, und im sprachwissenschaftlichen Zusammenhang als Sprachanwendung, was den Begriff wiederum in die Nähe der Performativität rückt.

Der Performativitätsbegriff wurde innerhalb der Sprachwissenschaft durch John Langshaw Austin geprägt. Seiner Auseinandersetzung mit der sprachlichen Bedeutungsproduktion liegt ein strukturalistisches Modell zugrunde. Sprache ist in diesem Zusammenhang nicht reiner Vermittler von Erkenntnis und Erfahrung, sondern beeinflusst als an das menschliche Denken gebundene Struktur jegliche Erkenntnisgewinnung. Das erste Mal Verwendung fand der Begriff der Performativität bei der Sprechakttheorie Austins. In *How to do things with words* konstatiert er, dass Sprache nicht nur benennt und beschreibt, sondern auch erzeugt und handelt.<sup>7</sup> Als Beispiel für einen performativen Sprechakt kann die Situation einer Trauung angeführt werden. Die bestätigende Aussage ‚Ich will‘ beschreibt nicht nur das beiderseitige Einverständnis zur Trauung, sie manifestiert sich ebenso als Handlung innerhalb der Zeremonie. Zwei Voraussetzungen für das Gelingen eines Sprechakts werden in diesem Zusammenhang deutlich: seine Ritualität und seine Wiederholbarkeit. Diese beiden Aspekte verweisen auf ein bestimmtes Regelwerk, das dem Sprechakt vorausgeht. Wenn man das sprachliche System als ein System von Zeichen sieht, wird ersichtlich, dass Zeichen nicht nur repräsentieren, sondern auch handeln. Diese Handlung gründet im sozialen Gebrauch von Zeichen, der an Regeln gebunden ist, die von allen Kommunizierenden beherrscht werden müssen, damit eine Sprechhandlung gelingt. Durch die Abstraktion der sprachlichen Äußerung geschieht eine Verschiebung des Blickfelds vom Repräsentationscharakter hin zur Funktionsweise des Sprechens. Die Performativität schließt die oben erwähnten zentralen Punkte des Performativen mit ein: Sie beschreibt und

---

<sup>7</sup> Hoffarth, Britta, *Performativität als medienpädagogische Perspektive. Wiederholung und Verschiebung von Macht und Widerstand*, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 46.

untersucht Äußerungen als Prozesse und hinterfragt deren Struktur. Performativität, so kann man als ersten Schluss folgern, beschreibt das Verhältnis einer medialen Situation über ihre Funktionsweise.

### 1.3 Found Footage Film und Performativität: eine erste Verknüpfung

Austin stellte mit dem Begriff der Performativität eine Grundlage für die Weiterentwicklung der Linguistik. Auch in anderen wissenschaftlichen Disziplinen wird der Begriff Performativität zentral, wie z.B. in der Genderforschung (Judith Butlers performatives Modell zum Geschlecht) und in der Theater-, Film- und Medienwissenschaft.<sup>8</sup> Innerhalb der Filmtheorie gibt es bereits eine Verknüpfung von Film und Performativität, die u. a. Gertrud Koch formulierte.<sup>9</sup> Sie lehnt diese „mögliche performative Theorie des Films“ an die Konzeption von Noah Chomsky an, der Kommunikation, also auch mediale Vermittlung in Vermögen und Vollzug, in Kompetenz und Performanz einteilt. Für den Film bedeutet das, dass die technischen Bedingungen des Films, der Vollzug des Bewegungsbildes, die Projektion, mit der Kompetenz, dem Vermögen des Bewegungssehens der ZuschauerInnen zusammenhängt. Damit Film funktioniert, müssen bestimmte technische und menschliche Voraussetzungen gegeben sein. In diesem Sinne spricht Koch von einer „technisch induzierten Performanz“:

„Die Kompetenz des Mediums Film zum Bewegungsbild liegt bereits in der Aufnahmeapparatur als vorgegebene Struktur fest, mehr oder weniger 24 Bilder pro Sekunde aufzunehmen, sie bedarf aber der performativen Ausführung durch die Vorführapparatur, um als solches wahrnehmbar zu werden. Auch die Kompetenz des Zuschauers, aufgrund des so genannten Trägheitseffektes im Unbewegten Bewegung zu sehen, bedarf dieser Aktivierung durch die Vorführung. Die Vorführung lässt sich also als Aufführung beschreiben, in der die Kompetenz zum Bewegungssehen und zur Erzeugung von Bewegungsbildern performativ umgesetzt wird. In der Aufführung wird ein Wahrnehmungsakt im Zuschauer hervorgebracht.“<sup>10</sup>

Indem der Film erzählt, tätigt er eine kulturelle Äußerung, auf deren Kommunikationsschema sich der oder die ZuschauerIn einlässt. Das Performative liegt in dieser

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 20–21.

<sup>9</sup> Koch, Gertrud, „Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmungen einer performativen Theorie des Films“, *Performativität und Medialität*, Hg. Sybille Krämer, München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 163–188.

<sup>10</sup> Ebd., S. 164.

Hinsicht nicht nur an Struktur und Technik des Films, sondern auch im Affekt, den der Film auf die ZuschauerInnen hat, der sich über emotionale und somatische Reaktionen wie Lachen, Weinen, Fürchten, zeigt.<sup>11</sup>

Wesentlicher Punkt in den Ausführungen Kochs ist die Einbettung der Wahrnehmung der ZuschauerInnen in die performative Theorie des Films. Da sie wesentlicher Teil des Film- bzw. Kinoapparats ist, muss Wahrnehmung auch in den Diskurs über die Performativität dieses Mediums miteinbezogen werden.<sup>12</sup>

Anhand des Konzepts von Film als kulturelle Beeinflussung der ZuschauerInnen entwirft Koch einen Handlungsraum der Kultur, innerhalb dessen der Film als kulturell-performativ angesehen werden kann. Kultur sieht sie als soziales System, das Sicherstellung der Gegenwart und Erneuerung der Zukunft einer Gesellschaft gewährleistet.<sup>13</sup> Kultur zeichnet sich demnach durch ein Spannungsverhältnis zwischen Stabilisieren und Erneuern aus. Der Film als performatives und kulturelles Ereignis ist als ein mögliches Instrument zu verstehen, das die bestehende Ordnung ins Wanken bringt und so die Struktur einer Gesellschaft verändern könnte.

Diese Annahme oder Eigenschaft des Films als mögliche Eruption eines bestehenden Systems kann man auch im kleineren Rahmen, nämlich innerhalb der Kinokultur feststellen: Der Found Footage Film ist eine Möglichkeit, die Grundlagen des illusionistischen, klassischen Kinos auf sehr variationsreiche Weise zu subvertieren. Durch die gesteigerte Forderung, filmische Konventionen aufzubrechen und den Film mit seinen materiellen Defekten und Verformungen auf die Leinwand zu bringen, wird er in seiner Funktion als Medium gezeigt. Allen unterschiedlichen Verfahren des Found Footage Films gemein ist die Umdeutung des Originalmaterials, die die Wandelbarkeit des Films als Medium in mehrfacher Hinsicht thematisiert. Zum einen handelt es sich um die Wandelbarkeit der dargestellten Inhalte und deren Bedeutung und zum anderen um die Wandelbarkeit des Films als Material im Laufe der Zeit. Dadurch eröffnet sich ein Diskursfeld, das die Frage

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 167.

<sup>12</sup> Über die Zusammenhänge von Performativität und Wahrnehmung und Film soll in Kapitel 5.5 *Die korporalisierende Performativität* noch eingegangen werden.

<sup>13</sup> Koch, „Latenz und Bewegung im Feld der Kultur“, S. 176.

nach Medialität und Geschichtlichkeit und deren Wahrnehmung im Wandel der Zeit beinhaltet.<sup>14</sup>

Zentrales Stichwort für die Untersuchung des Änderungspotenzials von Medialität und Geschichtlichkeit ist Performativität. Sie ist als Konzeption zu verstehen, die die Veränderlichkeit und Prozessualität medialer und geschichtlicher Systeme und Strukturen beschreibt. Diese Systeme und Strukturen bedingen kommunikative Handlungen, Denk- und Gedächtnisformationen und somit die Erfassung von Kultur und Geschichte.

---

<sup>14</sup> Von Interesse sind hier weniger die technischen Bedingungen des Films und wie sie sich geändert haben (z.B. von Film zu Video), vielmehr geht es darum, wie mit dem Zeichen- und Repräsentationssystem Film umgegangen wurde und wird und dies mit filmischen Mitteln zu zeigen und zu untersuchen. Der Found Footage Film gestaltet sich in dieser Perspektive als ein Dialog des Films über Film, also über sich selbst. In diesem Sinne verbinden sich Erzählung und Reflexion zu einer Art Metasprache des Films, die erst während ihrer Vermittlung erzeugt wird.



## 2. Das Feld des Found Footage Films

### 2.1 Found Footage und bildende Kunst: zwischen Collage und *objet trouvé*

Um die Frage nach einer geschichtlichen Entwicklung des Found Footage Films zu beantworten, muss man zunächst fragen, in welchen Bereichen der Avantgarde der Begriff der Wiederverwertung und der Aneignung fremder Materialien eine zentrale Rolle spielt.

Ansatzpunkt stellt hier das Verfahren der Collage in der bildenden Kunst dar. Es fügt Fremdmaterialien verschiedenster Art zu einem neuen Ganzen zusammen. Der Einsatz diverser Gegenstände, die aus der Welt des Alltags genommen und in einen künstlerischen Kontext gestellt werden, sprengt sozusagen den Rahmen des Bildes und setzt der bildenden Kunst neue Grenzen. Ähnlich verhält es sich mit Found Footage Filmen.

„Diese Filme haben mit Collage im engsten Sinn des Wortes zu tun, denn die Filmsegmente werden Stück für Stück aneinandergeklebt, oder aber man entnimmt längere Abschnitte, die nach einem neuen Muster zerstückelt und verteilt werden. Die Collage ist das, was dem Filmmaterial Zusammenhalt und dadurch auch Sinn gibt. Diese Verbindung kann konsekutiv, analogisch oder anarchisch sein. Und sehr oft kommt in Found Footage Filmen durch die Kollision heterogener Aufnahmen (Gesellschafts-) Kritik zum Ausdruck.“<sup>15</sup>

Yann Beauvais unterscheidet zwei Stränge der Collage, die sich im Found Footage Film vereinen. Der eine Strang wirkt ästhetisch und hinterfragt das Mediale, der andere wirkt politisch und verschafft der Kunst eine zusätzliche Aktualität.<sup>16</sup> Die Verbindung zwischen dem dadaistischen *objet trouvé* und dem Found Footage Film ist offensichtlich: Gefundenes wird in ein Kunstwerk integriert. Das *objet trouvé* findet seinen Höhepunkt in Marcel Duchamps *Readymades*,

---

<sup>15</sup> Beauvais, Yann, „Found Footage – Vom Wandel der Bilder“, *Blimp*, Heft 16, 1991, S. 4–11, S. 4.

<sup>16</sup> Vgl. Beauvais, Yann, „Verloren und wiedergefunden“, *Found Footage Film. Katalog der Film- und Videotage Luzern*, Hg. Cecilia Hausheer/Christoph Settele, Luzern: Viper/zyklop-Verlag 1992, S. 8–24, S. 8.

wie z.B. in *Fountain* (1917), bei dem der Künstler ein Pissoirbecken kaufte und es ohne jegliche Änderung als Kunstwerk ausstellte. Es ist nicht nur die Versetzung des Gegenstands vom Kaufhaus in die Galerie, die für das Kunstwerk ausschlaggebend wird. Durch die Verschiebung des Pissoirs vom industriellen Gegenstand zum Kunstobjekt wird ein künstlerischer Akt vollzogen, der sich im Gegenstand selbst als performative Handlung einschreibt. Dieses Verfahren liegt auch einigen Found Footage Filmen zugrunde, das berühmteste Beispiel ist *PERFECT FILM* (Ken Jacobs, USA 1986). Er enthält Schnittreste einer Wochenschau, die Interviews und den Tatort kurz nach der Ermordung von Malcolm X zeigen. Der Film wurde so, wie er aufgefunden worden war, unter dem Prädikat eines perfekten Films veröffentlicht. Die aufeinanderfolgenden Szenarien zeigen nicht die aufbereitete Information, die man aus einem Nachrichtenbericht gewohnt ist, sondern auch deren vorhergehende und nachfolgende Situationen, die die Inszenierungskraft solcher Aufnahmen aufdecken und einen bitteren Beigeschmack von Pietätlosigkeit mit sich bringen.

Dieser Einsatz von wiedergefundenem Material hat zunächst eine Umwertung zur Folge: vom Gebrauchsgegenstand zum Kunstobjekt. Für den Film bedeutet das eine Aufwertung von nicht oft gezeigtem Filmmaterial, das vorgängig als historisch und dokumentarisch, jetzt als künstlerisch gilt. Zu dieser Aufwertung kommt eine Umdeutung oder Verschiebung des Inhalts hinzu: Durch die Rekontextualisierung wird die Bilderideologie erkennbar oder verdeutlicht und somit zum Gegenstand der Kritik.

Als filmische Verwandte oder Vorgänger des Found Footage Films lassen sich vor allem zwei Vertreter finden: Der Kompilations- und der Stockshotfilm. Der Begriff des Kompilationsfilms stammt von Jay Leyda<sup>17</sup> und bezeichnet vorwiegend dokumentarische und propagandistische Filme, die aus historischem Material, zumeist Wochenschauen, zusammengeschnitten sind. Eine der berühmtesten Vertreterinnen des Kompilationsfilms ist Esfir Schub. *DER FALL DER DYNASTIE ROMANOW* (Esfir Schub, UdSSR 1927) ist ihr bekanntester Film, in dem Bilder der Herrschaftsfamilie mit Bildern des arbeitenden Volks verknüpft werden.

---

<sup>17</sup> Leyda, *Films Beget Films*.

„Durch den Einbezug dieser Bilder zerstört Esfir Scub [sic!] die russische Macht mittels des Bildes, das dieselbe Macht von sich selbst verbreitet hatte. Verschiebung und Hinterfragung durch Hinzufügen von äußeren, fremden Elementen, wodurch der normale Bildablauf problematisiert wird [sic!].“<sup>18</sup>

Durch die Verbindung der unterschiedlichen Wochenschauen wird die Hegemonie des Herrschaftsbildes durchkreuzt. Die Macht, die ursprünglich von ihm ausgegangen ist, wird nun von der antagonistischen Seite – den Bauern – ausgestrahlt.

Die Wiederverwertung von filmischem Material lässt sich bereits in den Anfängen des Kinos finden. Dies bezieht sich nicht nur auf die dokumentarische Filmproduktion, sondern auch auf Spielfilme. Filmreste, die für Produktionen gefertigt worden waren und nicht zur sofortigen Verwendung kamen, wurden archiviert und katalogisiert, um für andere Filme als Ergänzung verfügbar zu sein. Dieses Verfahren war nicht nur kostengünstig, sondern erweiterte oft auch den ästhetischen Rahmen filmischer Produktionen. Meistens fanden diese Stockshots Anwendung, um nicht gedrehte Szenen zu ersetzen. Es gibt allerdings auch Filme, die vorwiegend aus diesen geborgten Szenen und Sequenzen bestehen. Adrian Brunel beispielsweise verwendete vorwiegend Stockshots, die er zusammenschnitt und neu untertitelte. In *CROSSING THE GREAT SAGRADA* (Adrian Brunel, USA 1924) werden verschiedenste exotische Reise-Aufnahmen zu einer Geschichte kombiniert. Die Zwischentitel passen in der üblichen Form nicht zu den dazu gezeigten Sequenzen, zudem sind die Titel nochmals untertitelt, was zu einer parodistischen Umkehrung des Films beiträgt:

„Dieser Film führt uns auf eine fiktive Reise in ungewöhnliche Gegenden und spielt darüber hinaus mit dem Abstand zwischen der Reise und ihrer filmischen Darstellung. Dieser Abstand zeigt sich umso deutlicher, als die Zwischentitel sich nicht auf das beziehen, was wir sehen, sondern ihrer eigenen Logik folgen, die jedoch die Logik, die die Bilder darbieten, nicht völlig überdeckt. Der ganze Film beschäftigt sich mit dieser Diskrepanz zwischen Benennen und Sehen, zwischen Erwartung und Verzögerung oder nicht Eintreten.“<sup>19</sup>

Verwendung von Text im Film als Mittel der Umdeutung gelangt in lettristischen Filmen zu einem Höhepunkt. Hier geht es nicht mehr ausschließlich um die Abweichung zwischen Film und Text, der die Sinnproduktion hinterfragt oder

---

<sup>18</sup> Beauvais, „Verloren und wiedergefunden“, S. 12.

<sup>19</sup> Beauvais, „Found Footage – Vom Wandel der Bilder“, S. 6.

ursprüngliche Inhalte umdeutet, viel eher bezieht sich die Kombination aus Film und Text auf Erkennen und Wahrnehmen und somit auch auf die Materialität des Filmstreifens. Bekannteste Filme sind *LE FILM EST-IL DÉJÀ COMMENCÉ?* (Maurice Lemaître, F 1951) und *TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ* (Isidor Isou, F 1951). Entscheidender Aspekt dieser Filme ist, dass das Bild durch *Ziselieren*, das Gravieren von Text, in seiner Erkennbarkeit wesentlich beeinträchtigt wird. Das bedeutet, dass die Schichten des Films sichtbar werden und das filmische Trägermaterial auf der Leinwand erscheint. Diese Thematisierung der materiellen Beschaffenheit findet im Found Footage Film seine Weiterführung. Eigenschaften des Films, wie beispielsweise Zersetzungsspuren, welche im kommerziellen Filmgebrauch als störend empfunden werden, kommen im Avantgardebereich zum bewussten Einsatz. Der Inhalt des Films wird durch dessen sichtbare physische Qualitäten geprägt, in extremen Fällen werden diese sogar zum zentralen Augenmerk. Bill Morrison zeigt in seinem Film *DECASIA* (USA 2003) frühe Filmaufnahmen, die deutliche Verfalls- spuren aufweisen. Somit wird der Film zu einem vielschichtigen Bild der Vergänglichkeit, das sich auf inhaltlicher Ebene durch die Motive der Filmfragmente aus dem frühen 20. Jahrhundert und auf materieller Ebene durch die Zersetzungs- flecken der Nitrozellulose zeigt.

In der physischen Bearbeitung der Found Footage Filme werden teilweise Szenen verwendet, die die natürlichen Zersetzungsspuren, vor allem bei der Nitrozellulose, zeigen, andererseits werden durch radikale Bearbeitungen die filmischen Schichten absichtlich freigelegt. Beispiel für die hervorgerufene Beeinträchtigung des Materials ist *OVEREATING* (Cecile Fontaine, USA 1984), der einen Mann beim Essen eines Hühnchens zeigt. Fontaine hat den Filmstreifen befeuchtet und zerknittert, so dass es durch die direkte Bearbeitung wirkt, als würde der Film selbst verzehrt und verdaut werden.

Die ebengenannten Kunstformen und filmischen Anwendungen finden im Found Footage Film zu einer neuerlichen Verwendung: Die Heterogenität der Collage, die Aneignung des *objét trouvé*, die Wiederverwertung in Stockshot- und Kompilationsfilm, der Einsatz von Text und die Thematisierung des filmischen Materials als körperlicher Gegenstand der lettristischen Filme zeigen künstlerische Methoden an, die im Found Footage Film nicht nur aufgegriffen, sondern auch weiterentwickelt werden.

## 2.2 Found Footage und Materialverwendung: zwischen Nostalgie und Kritik

Wie verhält sich das Wiederaufgreifen bzw. Weiterführen dieser künstlerischen Traditionen im Found Footage Film? Nicole Brenez definiert in ihrer *Kartographie des Found Footage*<sup>20</sup> den Found Footage Film als Subgenre der Filmrecyclage, die sich gegenüber dem Montage- bzw. Kompilationsfilm durch die Autonomisierung des Bildmaterials abgrenzt und so neue Ausdrucksformen fördert:

« Il autonomise les images, privilégie l'intervention sur la pellicule comme matériau et s'attache à de nouveaux sites [...] et de nouvelles formes de montage. »<sup>21</sup>

Innerhalb dieses Subgenres konstatiert sie fünf Schwerpunkte des Found Footage Films, die sie anhand der formalen Gestaltung der Filme skizziert.

Ihre Einteilung gliedert sich wie folgt:

**Elegischer Gebrauch:** Hier wird meistens nur ein Film als Ausgangsmaterial herangezogen, der zugunsten eines bestimmten Motivs neu montiert wird. Die Favorisierung, die bis zu einer Fetischisierung des Motivs führen kann, hat zur Folge, dass die klassischen Konventionen der Montage, wie sie beispielsweise im Hollywoodkino zum Einsatz kommen, aufgebrochen werden.

« Le motif prime donc à tel point qu'il subordonne le montage à son apparition, ce qui engendre des formes sauvages de raccordement. »<sup>22</sup>

ROSE HOBART (Joseph Cornell, USA 1936) kann als Beispiel für den elegischen Gebrauch herangezogen werden. Die Montage unterliegt nun nicht mehr der Narrative des Originalfilms, sondern entwickelt eine neue Modalität, die dem Motiv der Hauptdarstellerin unterliegt. Die surrealen Verbindungen, die durch die Neumontierung des Films entstehen, lassen das Werk als Weiterführung der künstlerischen Tradition der Collage erscheinen.

**Kritischer Gebrauch:** Hier werden sowohl Filme, die einen starken Akzent auf Montage setzen, als auch Filme, in denen das Originalmaterial größtenteils unverändert gelassen wird, zusammengefasst. A MOVIE (Bruce Conner, USA 1958)

---

<sup>20</sup> Brenez, Nicole, „Cartographie du Found Footage“, *Ken Jacobs: Tom, Tom the piper's son: exploding # special issue*, Paris: Re:Voir 2000, S. 97–109.

<sup>21</sup> Ebd., S. 99.

<sup>22</sup> Ebd., S. 99.

ist ein Beispiel für die Filmgestaltung, die sich auf die Montage konzentriert. Die Zusammensetzung unterschiedlicher Materialien thematisiert die Medialität der Filmbilder auf visueller, als auch semantischer Ebene. Die Heterogenität der Bilder rückt den Film als kulturelles Konstrukt ins Zentrum der Betrachtung, durch das semantische Kontrapunktieren innerhalb der bildlichen Verknüpfung wird die Transformierbarkeit der Bedeutung des filmischen Bildes deutlich. Diese Polysemie kann als natürliches, dem Filmbild eingeschriebenes Potenzial beschrieben werden. In diesem Verfahren wird die Idee der Kompilation wieder aufgegriffen und durch einen selbstreflexiven Ansatz in einen medienkritischen Kontext gestellt. Die Bewusstmachung dieses Verhältnisses des Films ist unabhängig von der Anzahl der verwendeten Originalfilme, es kann auch über bildliche oder akustische Variation eines einzigen Motivs (eines einzigen Films), wie dies bei LETTRE DE SIBÉRIE (Chris Marker, F 1957) der Fall ist, passieren.

Eine weitere künstlerische Tradition, die sich in diese Form der Bedeutungs-umkehrung einreicht, ist das *Readymade*. Das filmische *Readymade* zeigt sozusagen eine künstlerische Alternative des Originalfilms in seiner unverfälschten Ganzheit, wie dies bereits bei Ken Jacobs' PERFECT FILM beschrieben wurde. Die Zweck-entfremdung hinterfragt die Grenzen und Bestimmungen eines kulturellen oder industriellen Werks. Durch minimale Eingriffe oder durch simples Deplatzen passiert eine Art der Objekt- und Sinnverschiebung und dadurch eine Resignifizierung des Originalfilms.

Zentraler Punkt in all diesen Filmen – ob neu montiert oder nicht – ist das Sichtbar-machen der natürlichen Polysemie des Filmbildes. Das Originalbild wird hier in einen neuen Diskurs gesetzt – sei es durch die Kombination desselben Motivs aus unterschiedlichen Filmsequenzen, durch Variation und Wiederholung einer einzigen Sequenz oder durch die Änderung des Aufführungsrahmens. Zentraler Aspekt innerhalb des neuen Diskurses ist die Sichtbarkeit oder Erkennbarkeit der ursprünglichen Filme, das Durchscheinen des Originalmaterials.

**Struktureller Gebrauch:** Grundlage des Films ist ein im Vorfeld entworfener Plan, eine Partitur, die strukturelle Maßstäbe für die filmische Umsetzung setzt. Malcolm LeGrice verwendet in seinem Film BERLIN HORSE (GB 1970) ein einziges Motiv, dessen Ablauf und Schnelligkeit ständig variiert. Die grundlegenden Bestimmungen des Films, wie Zeit und Raum scheinen sich durch die Wiederholung und Variation

zu verselbständigen und dem Film eine plastische Form zu geben. Martin Arnolds Filme, beispielsweise PIÈCE TOUCHÉE (A 1989), thematisieren durch die Vor- und Zurückbewegungen innerhalb weniger Kader das Kino als soziokulturellen und als technischen Apparat. Auf semantischer Ebene wird eine Automatik zwischenmenschlicher Bewegung und Beziehung wahrgenommen, die an die technische Macht des Films geknüpft ist und somit von ihr vorgegeben wird.

Durch Variation des Ablaufs und der Ablaufgeschwindigkeit oder durch Farbvariationen u.ä. wird der Inhalt des Films abstrahiert, so entstehen neue Formen und Eindrücke des Filmbilds.

**Materialorientierter Gebrauch:** Das Material des Films wird angegriffen, sei es auf der Ebene von Sequenzen, ganzer Streifen oder auf der Ebene des Kaders. Einerseits kann man sich auf einer größeren Ebene (wie die Ebene der Einstellung/Sequenz) auf die Chemie des Filmstreifens konzentrieren und das Zelluloid durch verschiedene Säuren, Flüssigkeiten oder Bakterien verändern. Andererseits kann man auch im materiellen Bereich auf der Ebene des Kaders arbeiten, in dem man die Schichten des Films Kader für Kader bearbeitet. Als Beispiel sei die Gruppe Schmelzdahin mit STADT IN FLAMMEN (BRD 1984) genannt. Die chemische Beeinflussung des Filmstreifens zersetzt Formen und Schichten des Celluloids bis zur Unkenntlichkeit. Der Film wird durch seine sichtbargemachte, bildliche Verletzlichkeit zum eigentlichen Inhalt des Films. Diese Anwendungsform ist eine Weiterführung der Unleserlichkeit, wie sie in den situationistischen Filmen Guy Debords oder den lettristischen Filmen Lemaîtres bereits umgesetzt wurde.

**Analytischer Gebrauch:** Dieser Schwerpunkt entspricht einer visuellen Studie eines Originalfilms, bei der nicht zwingenderweise ein kritischer Standpunkt eingenommen werden muss. Zwei der Methoden, die Nicole Brenez als analytisch bezeichnet, stechen hier heraus: die Variation, die sich aus Wiederholung und variierendem Ablauf zusammensetzt, und die *montage croisé*<sup>23</sup>, bei der ein Bild bestimmte Aspekte eines anderen Bildes erläutert.

Spätestens bei letztgenanntem Punkt wird ersichtlich, dass die Kategorisierung des Found Footage über die formalen Abgrenzungen nicht zielführend ist, da im Grunde genommen sämtliche Found Footage Filme analytisch verfahren.

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 101.

Wiederholung und Variation sind Prinzipien der Montage und Mittel, die man in allen Found Footage Filmen findet. So verhält es sich auch mit der Umdeutung des ursprünglichen Films, ob durch Neuarrangement des Originalmaterials oder dessen unverändertem Neueinsatz. Die Überschneidungen, die in Brenez' Kategorie des analytischen Gebrauchs augenfällig werden, verweisen bereits auf die Komplexität der Filme, deren rein formale Definition zu kurz greift. Brenez' Kartografie sollte daher weniger im Sinne der Abgrenzung und Trennung gelesen werden, denn als erste Qualifizierung, die das weitreichende Feld des Found Footage Films ersichtlich macht.

Viele Gesichtspunkte, die über das Formale des Films hinausreichen, spricht Nicole Brenez bereits implizit an. Sie übertritt ansatzweise den Rahmen der rein formalen Bestimmung, indem sie auf die selbstreflexiven und medienkritischen Aspekte der Filme hinweist. Das Auswählen und Sammeln der unterschiedlichen Materialien, sowie der Aspekt des Durchscheinens des Originals werfen allerdings Fragen auf, die in der *Kartographie des Found Footage* nicht miteinbezogen werden, wie beispielsweise die Frage nach Zeitlichkeit und Historizität des filmischen Bildes. So wird im materialorientierten Gebrauch der Film nicht nur als Material oder Träger medialer Inhalte gehandelt, er wird zur Verkörperung der Vergänglichkeit und zum Zeichen von Zeitlichkeit. Die Frage des Films verschiebt sich hier deutlich vom Problemfeld des Medialen zum Problemfeld des Gedächtnisses.

### **2.3 Found Footage und Montage: zwischen *perfect left alone* und radikaler Geste**

Für William C. Wees stellt der Begriff des Found Footage einen Überbegriff dar, in dem verschiedene künstlerische Filmpraktiken, die bereits vorgefundenes Material integrieren, zusammengefasst werden.<sup>24</sup> Obwohl Found Footage in diesem Sinne nicht nur der Avantgarde vorbehalten ist, da Produktionen wie Dokumentarfilme oder Musikvideos in die Definition miteingeschlossen sind, wird es für Wees ein zentrales Anliegen, die Praktiken der Avantgarde von denen der Industrie grundlegend zu differenzieren und auch zu bewerten. Wees entwirft zunächst anhand unterschiedlicher Montageanwendungen ein System der Kategorisierung

---

<sup>24</sup> Vgl. Wees, *Recycled Images*, S. 5.

von Found Footage innerhalb der avantgardistischen Praxis. Entscheidend für Wees' Einteilung ist die Frage der Quelle, also welche und wie viele Materialien zur Verwendung des neuen Films herangezogen werden. Seine Gliederung beginnt mit den Filmen, die sich auf ein einziges Originalmaterial konzentrieren, sei es ob dieses zur Gänze übernommen, oder durch Montage neu arrangiert wird. Die Filme, die unverändert zum Wiedereinsatz kommen, bezeichnet er als *perfect left alone film*,<sup>25</sup> welcher bei Brenez als filmisches *Readymade* bestimmt wird. Wees unterstreicht bei dieser Filmanwendung das Potenzial, das dem vormals nicht künstlerisch wertvollen Film durch seinem Neueinsatz gegeben wird,

“[...] because their very artlessness exposes them to more critical – and more amusing – readings than their original makers intended or their original audiences were likely to produce.”<sup>26</sup>

Zweiter und für Wees wichtigster Punkt der Found Footage Anwendung stellen die Filme dar, die aus mehreren Originalmaterialien zusammenmontiert werden. Ausschlaggebend ist in dieser Neuformung nicht nur die sichtbare und sichtbargemachte Diskrepanz zwischen den unterschiedlichen, aktuellen und vergangenen Bildern, sondern das Erkennen und Verstehen des Konzepts, das hinter der Montage der FilmemacherInnen steht. Die unterschiedlichen Zugänge und Ergebnisse der Found Footage FilmemacherInnen, haben einen Kern, den Wees als das transformative Potenzial der Montage zusammenfasst.

“Whatever their individual differences, all of these filmmakers [...] have one thing in common: the ability to make others' images serve their own purposes through the transformative power of montage.”<sup>27</sup>

Diese Macht, die in der Montage liegt, bezieht Wees vor allem auf die Möglichkeit der Kritik. Sie liegt der filmischen Aneignung durch die Verknüpfung der unterschiedlichen Bilder als selbstreflexives Moment inne. Er zieht eine Art Analogie zwischen einer „Makro-Montage“ der von Massenmedien beeinflussten Kommunikation innerhalb der Gesellschaft und der Montage des Films, welche die gesellschaftlichen Kommunikationsformen reflektiert.<sup>28</sup> Durch die

---

<sup>25</sup> Ebd., S. 5.

<sup>26</sup> Ebd., S. 7–8.

<sup>27</sup> Ebd., S. 14.

<sup>28</sup> Ebd., S. 25.

Selbstreferentialität bezieht sich der Film zwangsweise auch auf Medien im allgemeinen Sinn.

Den medienkritischen Aspekt führt Wees innerhalb seiner dritten Anwendungsart des Found Footage aus. Die direkte Bearbeitung des Materials, die mit der Zersetzung und den chemischen Veränderungsprozessen des Filmstreifens arbeitet, abstrahiert Form und Inhalt des ursprünglichen Films. Textur und Technik finden zu ihrem Auftritt auf der Leinwand des Kinos. Dies bedeutet nicht nur eine Verschiebung des Blickfelds vom Inhalt des Films auf das Medium und dessen Textur, es ist auch als persönliche Einschreibung, als Geste des Filmschaffenden zu lesen.

“In addition to their innate interest as gestures of personal expression, the visual effects added by the filmmaker assert the individual filmmaker’s power to reclaim the terrain of public images for personal use. Thus even the most painterly and abstract found footage films offer an implicit critique of the film industry’s conventional, standardized representations of the world, and like other kinds of found footage films, they interrupt the endless recirculation and unreflective reception of mass media images.”<sup>29</sup>

Wees stellt ausgehend von einer ersten (formalen) Kategorisierung des avantgardistischen Einsatzes des Found Footage den medienkritischen Aspekt dieser Filmemachart vor. Implizit spricht er allerdings – ähnlich wie Brenez – auch eine Fragestellung an, die Hand in Hand mit der Praxis der ästhetischen Found Footage Aneignung geht: Die Frage nach den Mechanismen einer Gesellschaft, mit Geschichte umzugehen, sie zu erinnern und zu schreiben. Wenn Wees bereits in seiner ersten Einteilung von der kritischen Tendenz des „kunstlosen“ industriellen Films spricht, die von der Avantgarde sozusagen befreit wird, erfasst er zwei Aspekte, die das Performative des Films bestimmen: Einerseits ist es das Potenzial der filmischen Reproduktion an sich, originäre Inhalte zu subversieren, andererseits ist es die Prozessualität von zeitlichen (im Sinne der filmischen Struktur) und zeitabhängigen (im Sinne von Historizität und Kulturalität des Films) Konstrukten.

Die Fokussierung auf die Montage des Filmes und die damit verbundene konzeptionelle Idee der FilmemacherInnen verweisen auf das komplexe Verhältnis der Autorschaft, das ästhetischen Aneignungen zugrunde liegt. Ein

---

<sup>29</sup> Ebd., S. 31–32.

Found Footage Film, der aus mehreren Originalen besteht, hat demnach auch mehrere Autoren. Da zumeist die Neukombination ausschlaggebend ist, rückt das Verhältnis des einen Autors zu der Vielzahl an gespeicherten, ihm zur Verfügung stehenden Bildern ins Zentrum. Daraus wird ersichtlich, dass Filme einen autographischen Aspekt in sich bergen, der von der persönlichen Erfahrung mit historischen, kulturellen Bildern ausgeht und sich über einen *common sense* mit dem Umgang von Geschichte und Geschichten entfaltet.

## 2.4 Found Footage und Repräsentation: Geschichte(n) schreiben und erinnern

Die Montage stellt für Wees nicht nur wichtigstes Mittel und Merkmal für Found Footage Filme dar, sondern auch ein Vehikel zu weiteren methodologischen Betrachtungen, die sich mit den referentiellen Aspekten des Found Footage Films auseinandersetzen. Im Zentrum seiner Auslegungen steht nach wie vor die avantgardistische Praxis, da sich diese durch eine kritische Auseinandersetzung mit den vorgefundenen Materialien auszeichnet.

Über die unterschiedlichen Anwendungen der Montage gelangt er zu einer Einteilung verschiedener ästhetischer und medialer Praktiken, die die Relation zwischen Film und gesellschaftlicher Wirklichkeit aufzeigen:

METHODOLOGY	SIGNIFICATION	EXEMPLARY GENRE	AESTHETIC BIAS
compilation	reality	documentary film	realism
collage	image	avant-garde film	modernism
appropriation	simulacrum	music video	postmodernism

Abbildung aus: Wees, *Recycled Images*, S. 34.

Die Methodologien bezeichnet er als Kompilation, Collage bzw. Aneignung. Abgrenzender Faktor ist hier allerdings weniger die Montage als die Semiose. Wees versucht über die Wirkungsentfaltung der neu eingesetzten Bilder Kompilation, Collage und Aneignung bestimmter Genres und ästhetischer Ausrichtungen zuzuordnen.

Die Wirkungsentfaltung teilt er in *reality*, *image* und *simulacrum* ein, wobei diese auch in ihrem hier beschriebenen Einsatz als historisch-referentiell, diskursiv und schlicht als kopierend bezeichnet werden könnten.

Die erste Anwendung, die Kompilation, zeichnet sich laut Wees durch den konkreten Bezug zu einem historischen Ereignis aus. Gemeint sind hier vor allem Dokumentarfilme, die in ihrer Montage einer linearen Entwicklung folgen und durch den Einsatz von Archivmaterial Authentizität vermitteln wollen. Entscheidender Punkt in der Differenzierung zum Collagefilm ist, dass die Repräsentationsfunktion der eingesetzten Bilder als gegeben akzeptiert und daher nicht hinterfragt wird.

“Compilation films are composed of visual quotations of history [...] that have been ripped out of context and placed end to end according to the filmmaker’s theme or argument. In such cases quotation and representation are synonymous.”<sup>30</sup>

In diesem Kontext werden Archivmaterialien als Visualisierung von Geschichtlichkeit gehandelt, die anonymen und oft von vornherein fragmentierten Filme werden nicht als kulturell oder ideologisch eingefärbte Erzählungen wahrgenommen, sondern sprechen aus sich selbst.<sup>31</sup> Wie Wees anschließend erläutert, ist jedes Filmfragment von einer Ideologie besetzt, sie schlummert jedoch sozusagen, solange die Filme in den Regalen des Archivs liegen. Erst durch den Neueinsatz, also das In-den-Diskurs-Bringen, wird dieses ideologische Potenzial aktiviert.<sup>32</sup>

Hier kommt die zweite Methodologie zum Tragen: Der Collagefilm zeichnet sich durch eine Kritik an den neu eingesetzten Bildern aus. Das Archivmaterial wird durch die Montage, die den Ideen und Beweggründen der FilmemacherInnen folgt und somit in einen bestimmten Diskurs gebracht wird, hinterfragt. Diese Vorgehensweise ist für Wees der Avantgarde vorbehalten. Das filmische Zusammenstückeln und Neuarrangieren sieht er analog zur Kunstform der Collage, da sie als exemplarisch offene Kunstform die eigenen Grenzen in Frage stellt, und gleichzeitig Fragen der Gesellschaft in ihren Kunstkontext aufnimmt. Im Collagefilm finden demnach historische und mediale Realität eine wechselseitige

---

<sup>30</sup> Ebd., S. 42.

<sup>31</sup> Wees folgt hier der Argumentationslinie von Emile Benveniste, vgl. Wees, *Recycled Images*, S. 42–43.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 60.

Reflexion. Der Collagefilm findet, laut Wees, ausschließlich in der Film-Avantgarde seinen Platz, die (aufgrund der Ähnlichkeiten zur Collage in der bildenden Kunst) der Tradition der Moderne folgt.

Die dritte Methodologie, die Aneignung, siedelt Wees – wie den Collagefilm – im Bereich des Medienreferentiellen an, mit dem Unterschied, dass der Aneignung jeglicher kritischer Impetus abgesprochen wird, da sie gefällig handelt und die Repräsentationen nur kopiert – ohne konkrete Referenz und ohne politischen Hintergrund.

“Unlike postmodernist appropriations of found footage, in which the media as the source of images are taken for granted (indeed are more or less explicitly celebrated for their image-producing powers), the collage film subjects its fragments of media-reality to some form of deconstruction, or at very least to a recontextualizing that prevents an unreflective reception of representations as reality (as presumed by the compilation film), as well as an indifferent or cynical reception encouraged by postmodernist appropriation.”<sup>33</sup>

Die häufigste Form der filmischen Aneignung sieht Wees in Musikvideos, deren aneinandergereihte Bilder keine Reflexion über Medien und Realität beinhalten, was in diesem Zusammenhang als exemplarisch postmodern gewertet wird

Als Veranschaulichung zur Trennung dieser Kategorien verwendet Wees das Motiv der nuklearen Explosion, das in den jeweiligen Genres (Dokumentarfilm, Collagefilm und Musikvideo) zu seiner spezifischen Wirkung kommt. Über den Einsatz der Archivbilder schreibt er:

“In *THE ATOMIC CAFÉ* they are put at the service of an ironic discourse on the mendacity and foolishness of American responses to the threat of atomic warfare in the years immediately following the Second World War. In *A MOVIE* they serve a wittier and more complex discourse on desire and destruction. In *THE MAN IN THE MIRROR* the one shot of the Bikini test marks the absurdly optimistic turn in the music video’s visual discourse. In the latter, the representation of a nuclear explosion signifies hope, in the former it signifies just the opposite; in *THE ATOMIC CAFÉ* it signifies the bomb’s actual destructiveness which profoundly influenced the mentality of politicians and ordinary people alike.”<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Ebd., S. 47.

<sup>34</sup> Ebd., S. 43, Hervorhebungen von mir.

So gilt der Einsatz des Archivmaterials über die nuklearen Tests am Bikini-Atoll in *THE ATOMIC CAFÉ* (Jane Lawder/Kevin Rafferty, USA 1982) als faktische Belegung des historischen Ereignisses. In Bruce Conners *A MOVIE* (Bruce Conner, USA 1958) wird die nukleare Explosion in Verbindung mit sexuell konnotierten Bildern gebracht, was einen Diskurs über Trieb, Getriebensein und Aggression eröffnet während in *MAN IN THE MIRROR* (Don Wilson, USA 1988) die Explosion einen dramatischen emotionalen Wendepunkt begleitet, der von Armut und Krieg hin zu politischem Konsens und Nächstenliebe führt.

Wesentlicher Gesichtspunkt dieser unterschiedlichen Anwendung ist das Verhältnis zwischen Repräsentation und Realität, das in Wees' Argumentationslinie den Reflexionsgrad der Filme bestimmt. Nicht unwesentlich sind ebenso die ästhetisch-historische Verortung, die Zuordnung der Collage zur Moderne und die Zuordnung der Aneignung zur Postmoderne. Dieser expliziten Abgrenzung sollen im Folgenden einige Kritikpunkte entgegen gesetzt werden, die für die Positionierung des Found Footage Films im Feld der Avantgarde wesentlich sind. Christa Blümlinger macht beispielsweise darauf aufmerksam, dass die Definition von Collage und Kompilation über die Referentialität auf den Realitätsaspekt zu kurz greift. Sie verweist auf Catherine Russell, die den Neueinsatz der Bilder über ihre Funktionalität liest und so ein „dialektisches Potential“<sup>35</sup> zwischen den beiden Filmarten feststellt. Collage sowie Kompilation übertreten die Form des Narrativen und setzen die originären Bilder in einen Diskurs, der Geschichtsschreibung und kulturelle Repräsentationen hinterfragt.

Die Differenzierung zwischen Collage und Aneignung und deren ästhetisch-kulturelle Wertung sprechen das Spannungsfeld der Gegenüberstellung von Moderne und Postmoderne an. Christa Blümlinger stellt in einer kurzen Analyse des Wees'schen Modells fest, dass der referentielle Rahmen der Historizität als Argument gegen die Praxis der Postmoderne wesentliche Aspekte nicht berücksichtigt. Sie verbindet Wees' Begriff der Postmoderne mit dem Frederic Jamesons, dessen Kritik sich am rein Kopierenden (Reproduzierenden), Distanzlosen (Interpretationslosen) und Effektsuchenden (Intertextuellen) der

---

<sup>35</sup> Vgl. Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: Verlag Vorwerk 8 2009, S. 52.

Postmoderne festhält.<sup>36</sup> Dem setzt sie Derridas Konzept der Iterabilität schriftlicher Zeichen entgegen, das die positiven Aspekte des „Fragmentarischen“ und „Ziellos-Heterogenen“, wie Jameson es nennt, betont.<sup>37</sup> Die Wiederholbarkeit und die sich ständig verändernde Bedeutung der Zeichen sind zentraler Kern der *Iterabilität*. Durch sie wird mit bestehenden Kontexten gebrochen, um neue zu entwickeln.

Die Debatte des Postmodernen und Modernen, des epochalen Einteilens von Found Footage Film kann man als Anlass sehen, den Avantgardebegriff zu reformieren. Die Filmemacherin Susan Sandusky sieht im Archivkunstfilm eine Möglichkeit, die Idee der Avantgarde zu transformieren. Ihrer Kritik liegt die Transformation der modernen Filmkunst zugrunde. Sie stößt sich daran, dass Struktur und Abstraktion zum einzigen Inhalt künstlerischer Filme wurden, dass dem modernen Avantgardekino reelle Bilder versagt wurden, dass es nur noch um die Struktur des Films als Abstraktes ging und der Film jeglichen Bezug zur Realität verloren hat. Sandusky sieht sich als Avantgardekünstlerin einer neuen Generation, die diese Tendenzen ändern möchte. Der Film hat für sie eine aufklärende Rolle: das Aufzeigen und Entlarven von Machtverhältnissen, das Aufarbeiten von Mythen, die sich als Bilder in die Köpfe der Menschen eingepägt haben und ihr Leben und Denken beeinflussen.<sup>38</sup> Es gilt, konventionelle Darstellungen zu hinterfragen und mediale Macht zu subversieren. Der postmoderne Avantgardefilm steht demnach im Zusammenhang mit einem performativischen Medialitätsbegriff, der den manipulativen Aspekt von Sinnkonstruktionen aufzudecken versucht.

Die Postmoderne fordert in der Wissenschaft das Aufbrechen von Grenzen und von Dichotomisierungen in der Theorie, in der Kunst hingegen nach greifbaren Inhalten. Sie strebt weg von rein abstrakten Werken hin zu Darstellungen, die auch außerhalb des selbsterhaltenden Systems von Kunst Sinn ergeben. Anstatt auf Reines und Absolutes zu beharren, zu reduzieren, will die postmoderne Filmkunst Integration der Elemente, die vom bisherigen Kunstsystem ausgegliedert worden sind. Ebenso wie postmoderne Strömungen, wie die Post Colonial Studies, Cultural Studies in der Wissenschaft Marginalisierungen aufzeigen und diesen Platz machen, geschieht das auch im Kunstbereich.

---

<sup>36</sup> Ebd., S. 49.

<sup>37</sup> Ebd., S. 49.

<sup>38</sup> Vgl. Sandusky, „Archäologie der Erlösung“, S. 14–15.

Das Spannungsverhältnis zwischen modernen und postmodernen Ansätzen ist für Christa Blümlingers Untersuchung über die Ästhetik der Aneignung zentral. Ausgehend von Theoretikern der Moderne, wie beispielsweise Walter Benjamin, Roland Barthes und Aby Warburg, zeigt sie Aspekte der Geschichtlichkeit der ästhetischen Aneignung auf und setzt diese in den Kontext einer postmodernen Lesart. Das Verständnis der filmischen Wiederverwertung und ihre kulturellen und historischen Bezüge oszilliert sozusagen zwischen moderner und postmoderner Verortung. So kann man das postmoderne Wissensverständnis eher als Weiterführung der Moderne denn als deren Opposition verstehen.

Christa Blümlinger definiert den Found Footage neben dem Essayfilm und videokünstlerischen Installationen als Subgenre ästhetischer Aneignungen.<sup>39</sup> Zentrale Kategorien innerhalb des Feldes der ästhetischen Aneignung sind Temporalität und Historizität. Ausgangspunkt ihrer analytischen Betrachtung ist wie bei Brenez und Wees ebenfalls die Montage.

Montage und Reproduktion stellen wichtige Grundlagen des Films dar, die die künstlerische Gestaltung von Film überhaupt erst möglich machen. Die Montage stellt im Sinne der Verbesserungsfähigkeit das Mittel zu einer Erweiterung der Kombinatorik filmischer Darstellungen dar. Beim Found Footage Film kann diese Verbesserung nicht nur als Erweiterung filmischer Erzählweisen und Inhalte gesehen werden, sondern auch als Aufwertung der verwendeten Materialien, die zumeist aus Filmresten und Filmfragmenten bestehen, die nicht gebührend zum Einsatz kamen.

Voraussetzung für künstlerische Werke, die sich durch ästhetische Aneignungen auszeichnen, ist die Wiederaufnahme von Bildern, die der filmischen Montage eingeschrieben ist. Aus einer kulturtechnischen Sicht kann diese Wiederaufnahme analog zum Diskurs über Historizität und Gedächtnis als memorialer Prozess angesehen werden: ein *Sich-Erinnern*. Dieser Prozess ist sowohl auf der Produktionsseite als Einschreibung der persönlichen historischen Erfahrung, als auch auf der Seite der Rezipienten in Form eines kollektiven Gedächtnisses zu finden.

Neben der Reproduktion ist die weitere grundlegende Voraussetzung des Kinos die Projektion, die sich durch ein Entfliehen der Bilder auszeichnet. Indem die

---

<sup>39</sup> Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 9.

einzelnen Filmkader durch ihre schnelle Abfolge nicht festzumachen sind, ergibt sich für sie eine andere Wahrnehmungssituation als für ein gemaltes oder fotografiertes Bild:

„Das Filmbild vermittelt sich in einem ständigen Entzug.“<sup>40</sup>

Der wiederholende Aspekt des Films, insbesondere des Found Footage Films, ist also nicht nur von seinen originären Fragmenten im Sinne des Sich-Erinnerns oder des Wiederauflebenlassens vergangener Bilder her zu denken. Ebenso ist der wiederholende Aspekt wichtiger Teil des Kompositionswerks Film, der gerade durch den Wiedereinsatz der Bilder neue Kombinationsmöglichkeiten und Perspektiven aufzeigt und dadurch einzigartig wird.

„Man könnte die grundlegende Wiederholbarkeit im Medium Film, nicht wie Benjamin als Verlust der Aura von Kunst, sondern als Verbesserungspotential sehen. Indem man auf die unendlichen Variationsmöglichkeiten insistiert, die sich aus der Reproduzierbarkeit des Films ergeben, wird es möglich gemacht, die Einzigartigkeit filmischer Bilder und Töne aufzuzeigen.“<sup>41</sup>

Diese Beobachtung, dass gerade die Möglichkeit der Reproduktion in Verbindung mit der Variation filmischer Materialien die Einzigartigkeit des filmischen Fragments und Gesamtwerks unter Beweis stellt, reiht sich in die Dialektik zwischen einem modernen Kulturpessimismus und seiner ins Positiven gewendeten postmodernen Lesart.

Dem Neueinsatz alter Bilder geht voraus, dass sie zu verstehen und interpretierbar sind. Dies spricht eine Thematik an, die für den Found Footage Film unumgänglich ist: die zeitliche Diskrepanz, die den vorgefundenen oder auch bearbeiteten Filmen inhärent ist: ihre Erkennbarkeit, Lesbarkeit, Auslegung. Der Einsatz archivarischer Bilder bedingt eine Bildsprache, die einer Änderung unterliegt. Die Bilder müssen in einem für den oder die ZuschauerIn nachvollziehbaren Zusammenhang stehen, um interpretiert werden zu können.<sup>42</sup> Mit Hilfe von Benjamin konstatiert Blümlinger eine Analogie zwischen filmischem Bild und Vergangenheits-Bild, da in dessen Darstellung

---

<sup>40</sup> Ebd., S. 16.

<sup>41</sup> Ebd., S. 17.

<sup>42</sup> Gemeint ist nicht nur die Änderung, die über die Montage des Filmemachers passiert, sondern die zeitliche Distanz zwischen aktuellem und vergangenem Film.

„keine Kunst in der Form wie die Filmkunst Vergangenheit historisch zu artikulieren vermag, weil in der Flüchtigkeit des filmischen Bildes eine spezifische Möglichkeit der Erfahrung und des Denkens angelegt ist.“<sup>43</sup>

Der Film kann also einerseits durch das historische Material, das er neu arrangiert, Vergangenes direkt zeigen, andererseits kann er durch die ständige Abfolge der entschwindenden Bilder die Prozessualität von Geschichtlichkeit vermitteln.

In Bezug auf diese Prozessualität betont Blümlinger, dass Geschichte immer aus der Gegenwart heraus konstruiert wird.<sup>44</sup> Die Sichtweise auf Vergangenes ist stets an die Sicht- und Denkweisen des Gegenwärtigen gebunden, so wie die Gegenwart als zeitliche Kategorie an die Vergangenheit gebunden ist. Der Wiedereinsatz alten Filmmaterials ist von der aktuellen Auffassung und Erfahrung von Geschichte abhängig: Das Verhältnis zwischen vergangenen Bildern und ihrer gegenwärtigen Verwendung und Wahrnehmung ist dialektisch:

„In dieser Hinsicht bedeutet die Praxis des Found Footage auch: zeigen, daß man nie denselben Film wieder sieht. Und: Film (wie Filmgeschichte) ist zutiefst zeitabhängig – im Sinne von Zeit als Erfahrung (Dauer der Vorführung und Zeitläufte [sic] (jeweiliger historischer oder sozialer Kontext der Betrachtung)).“<sup>45</sup>

Durch die Bedingtheit der gegenwärtigen Betrachtungen und Produktionen vergangener Bilder ergibt sich für den Neueinsatz alter vorgefundener Filme eine erweiterte Form der Geschichtsschreibung des Kinos, welche die Wahrnehmung als gewachsenes und geformtes Mittel der menschlichen Erfahrung miteinschließt. Durch die differenzstiftenden Elemente, die Veränderungen am alten Material vornehmen, werden im Found Footage Film diese Wahrnehmungsmodalitäten aufgezeigt und lesbar gemacht. So wird beispielsweise die Bildpolitik der Moderne über sich wiederholende und ständig variierende Bilder reflexiv betrachtet und untersucht:

---

<sup>43</sup> Vgl. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 19.

<sup>44</sup> Ebd., S. 21.

<sup>45</sup> Ebd., S. 22.

„[...] in den Verfolgungsjagden, Bahnfahrten, schwindelerregenden Autorennen, in den filmisch festgehaltenen Katastrophen, Kollisionen und Explosionen des 20. Jahrhunderts wird gerade die Wahrnehmungswelt der Moderne sichtbar und als solche – als Affektbild und Anker der Sinneserfahrung – von Filmemachern wie Ken Jacobs, Bruce Conner [...] lesbar gemacht.“<sup>46</sup>

Die Zusammenhänge zwischen Film und Geschichtlichkeit führen nicht nur zu einem Bild, das die Flüchtigkeit des Films über strukturgebende Elemente, wie dem Entzug der Bilder oder der Neumontage der Materialien thematisiert. Sie führen ebenso zur Befragung einer Art Vergangenheitsbild, das sich mit der Rekonstruktion von Geschichte auseinandersetzt.

Das Sammeln unterschiedlicher Filmfragmente und ihre Aneinanderreihung konstruieren neue Zusammenhänge, die auf historische Momente referieren, die reelle Ereignisse und Gegebenheiten sind. Die Materialaneignung wird hier zur Rekonstruktion von Geschichte. So werden beispielsweise in Ken Jacobs' PERFECT FILM die Interview- und Zeugenberichte zu einer Wiederaufnahme des historischen Ereignisses der Ermordung von Malcolm X.

Der Film kann einerseits als Wissensspeicher, andererseits als Äußerung historischer und kultureller Ereignisse und Zusammenhänge gesehen werden. Tragender Begriff, der den künstlerischen Aneignungsformen hier einberaumt werden kann, ist der des Archivs. Die Institution des Archivs stellt den Ausgangspunkt für das Arbeiten mit Vergangenen und Vergangenheit dar. Ihm inhärent ist eine gewisse Ambivalenz: Einerseits gilt das Archiv als ein Speicherort, der Vergangenes bewahren soll, andererseits ist seine Aufgabe auch das Zugänglichmachen der Materialien, sozusagen die Veröffentlichung. Das Archiv oszilliert zwischen der Sicherstellung von Erinnerungen und der Möglichkeit ihres Neueinsatzes, aber auch zwischen der Verfügung über dieses Erinnern und dessen Steuern, das eine wichtige Machtposition darstellt. Blümlinger verwendet die Definition Michel Foucaults, der das Archiv weder als neutralen Ort der Aufbewahrung noch als kontrollierendes Organ sieht. Das Archiv in Foucaults Sinne ist als eine Dynamik zu verstehen, welche die Aussage über Vergangenes erst möglich macht und zwischen der

---

<sup>46</sup> Ebd., S. 21.

Aussagbarkeit von Vergangenem und deren Aktualisierung im Gegenwärtigen steht.<sup>47</sup>

Somit ist das Archiv nicht nur als Institution zur Aufbewahrung historischer Dokumente zu verstehen, sondern auch als ein Diskurs, der den Perspektiven und Denkströmungen der Gegenwart unterliegt. Diese Auffassung reiht sich in die Tradition der Postmoderne ein, die das Hauptaugenmerk auf Herstellungsprozesse und -zusammenhänge lenken möchte. Die Arbeit des Archivs, das nicht länger als Ort der authentischen Abrufbarkeit vergangener Materialien gelten kann, steht nun als Aktualisierung vergangener Zeichen im Zeichen der Transformation. Sie entspricht

„einer Praxis, die eine Vielfalt von Aussagen als ebenso viele regelmäßige Ereignisse, ebenso viele der Bearbeitung und der Manipulation anheimgegebene Dinge auftauchen läßt. [...] zwischen der Tradition und dem Vergessen läßt sie die Regeln einer Praxis erscheinen, die den Aussagen gestattet fortzubestehen und zugleich sich regelmäßig zu modifizieren. Es ist ‚das allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen.‘“<sup>48</sup>

Blümlinger findet in der Umsetzung dieses Ansatzes innerhalb des künstlerischen Bereiches der materiellen Aneignung eine doppelte Reflexivität, die das Bild nicht mehr als dokumentarisch, also in Bezug auf die historischen Ereignisse, die es darstellt, sondern auch als monumental, in Bezug auf die Materialität und Diskursivität des Bildes, erfasst.

„Sich mit der intertextuellen und intermedialen Operation der Vergegenwärtigung von ‚wiedergelesenen‘ filmischen Bildern durch den Avantgardefilm, den essayistischen Film und die Medienkunst auseinanderzusetzen, erfordert also auch, die Dispositive des Speicherns und der Neuordnung zu analysieren, auf die jeweils zurückgegriffen wird.“<sup>49</sup>

Die Medienkunst, der materielle Aneignungen zugrunde liegen, beschäftigt sich demnach auch immer mit einem dem Material impliziten Archivbegriff, der die Funktionsweise ebenso wie die Aktualisierbarkeit des historischen Films aufzeigt. So werden in der Filmreihe von Gustav Deutsch *FILM IST.* (A 1998, 2002, 2009)

---

<sup>47</sup> Ebd., S. 24, sowie

Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 188.

<sup>48</sup> Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 188.

<sup>49</sup> Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 25.

Bildpoetik und Bildpolitik des frühen Films analysiert. Die zahlreichen Filmfragmente, die Gustav Deutsch für sein Werk verwendet, fragen nicht nur nach dem *Sein* des Films, sondern auch nach den Mechanismen des Gedächtnisses, die sich im Erinnern der bildlichen Motive des Kinos äußern. Noch deutlicher wird diese Thematik in LYRISCH NITRAAT (Peter Delpeut, NL 1991), in dem Filmausschnitte gezeigt werden, die vom natürlichen Zersetzungsvorgang stark beeinträchtigt sind. Der Film führt von der Frage nach Wahrnehmung und Inszenierung über die Vergänglichkeit des Lebens bis hin zum Vergessen, zur unweigerlichen Auslöschung der Bilder durch die Zeit.

Dieser archivarische Ansatz, der Diskurs- und Materialgeschichte visuell umzusetzen versucht, ist vor allem in den Found Footage Filmen spürbar, in denen bildliche und materielle Vergänglichkeit eine zentrale Rolle spielt.

Bislang war nur die Rede von den historischen Aspekten des Films, die an ein direktes Verständnis, an die Lesbarkeit kultureller Codes gebunden war. Neben den Filmen, die die natürliche Zersetzung des Films zeigen, gibt es auch Filme, die den Zersetzungsprozess absichtlich herbeiführen. So verfährt das Filmkollektiv Jürgen Reble und Gruppe Schmelzdahin bei STADT IN FLAMMEN. Indem der Filmstreifen unterschiedlichen Umwelteinflüssen überlassen und verschiedenen Bakterienkulturen und Hitze ausgesetzt wird, werden die Formen und Farben des Films bis zur Unkenntlichkeit verändert und verbildlichen so den Begriff der Zerstörung in einer ästhetischen Form.

„Dem ‚biologischen Abbau‘ der Kopien, so könnte man mit Derrida sagen, entspricht die archivarische Entgrenzung des Erinnerungs- und Darstellungsprozesses Richtung Vergessen und Auslöschen.“<sup>50</sup>

Die materielle Zersetzung oder ihr bewusstes Zeigen rückt den Begriff von Geschichte in die Nähe von Vergänglichkeit, da es weniger um die Darstellung expliziter Inhalte, als vielmehr um das zeitliche Vergehen und den Verlust filmischer Bilder geht.

Wenn man von den zeitlichen und historischen Aspekten des Films, insbesondere den materiellen Aneignungen innerhalb der Filmkunst spricht, darf der Bezug zum sozialen Aspekt der Geschichtlichkeit nicht außer Acht gelassen werden. Der

---

<sup>50</sup> Ebd., S. 37.

Umgang mit Vergangenheit in seinen bildlichen Äußerungen und Wahrnehmungen und der Film als Archiv legen ein Verständnis von Gedächtnis und Erinnerung nahe, das sowohl subjektive als auch kollektive Bezüge umfasst.

Jedem Filmfragment, das zu einer Wiederverwertung kommt, geht nicht nur das Aufbewahren und Verfügbarmachen voraus, sondern auch das Sammeln und die Auswahl des Materials als selektive Geste der FilmemacherInnen. Hier wird die kinematographische Geschichte zum Ausgangspunkt der persönlichen Einschreibung von Erinnerung und Geschichte durch die FilmemacherInnen. Es geht weniger um den Film als System und dessen Möglichkeit zur Transformation, als um das *Wie* des Ausstellens der vorgefundenen Filme.

Allein schon das Sammeln, das Verwenden bestimmter Materialien und das Ausschließen anderer, stellt sich in den Diskurs des Bewahrens und Zeigens, der auch jedem Museum oder Archiv inne liegt. Was ist es wert nicht vergessen zu werden, woran erinnert man sich? Der persönliche Gesichtspunkt der materiellen Aneignung wird vor allem in den Filmen deutlich, denen die Autobiographie als Thema zentral ist. Hier lassen sich vor allem feministische Filme finden, wie z.B. SINK OR SWIM (Su Friedrich, USA 1990) oder DAUGHTER RITE (Michelle Citron, USA 1980), in denen unterschiedlichste Filmausschnitte, darunter auch *home movies*, mit den Erinnerungen der Filmemacherinnen verknüpft werden, die deren Familiensituation und deren persönliche Entwicklung reflektieren.

Der Film zeichnet sich in seiner Beziehung zu Vergangenheit und Geschichte auf semiotischer Ebene einerseits als Index aus, indem das Bild ein Verweis auf das Dagewesene, als das, was vormals aufgezeichnet wurde, ist. Andererseits zeichnet es sich als Symbol aus, indem das Bild ein Motiv ist, dem mehrere Bedeutungen, die über die bildliche Darstellung hinausgehen, zugeschrieben werden. Gerade in den autobiographischen Filmen scheinen sich diese beiden Funktionsarten des Bildes zu vermischen. Symbolische Formen werden aus dem größeren filmgeschichtlichen Kontext entnommen und in einen persönlichen Rahmen gesetzt, der eben diese bedeutungsträchtigen Bilder in den Kontext der persönlichen Spuren, die man in der Film- oder Bildgeschichte findet und hinterlässt, einbettet.

Der Found Footage Film scheint prädestiniert als Vorstellung von Erinnerungen und dem Prozess des Sich-Erinnerns. Die filmischen Bilder finden ihre Analogie zum Erinnerungsbild über die Gesichtspunkte der Fragmentiertheit des

Dargestellten und der Heterogenität. Die Bilder sind durch ihre Zusammengesetztheit und ihre entstellten Formen schwierig zu erfassen, ähnlich einer Erinnerung, die zu verschwimmen droht. Die Filmbilder wiederholen sich in ihrer Flüchtigkeit und Rhythmik auf der Leinwand wie Erinnerungen, die man sich ins Gedächtnis zurückrufen möchte. Nicht aufgrund seiner dokumentarischen Eigenschaft, sondern vielmehr aufgrund seiner formalen Beschaffenheit eignet sich der Film als Medium, um Geschichtlichkeit darzustellen. Nicht nur die Inhalte eines Films als historische Quelle werden Zeugen von Zeit und Vergänglichkeit, sondern auch seine technischen Eigenschaften, die den Film als verwundbaren und kurzlebigen Gegenstand und zugleich als gegenstandslose und flüchtige Lichtprojektion erscheinen lassen. Die Beschaffenheit des Films wird durch dessen Flüchtigkeit, dem Entzug seiner Einzelbilder und durch seine sensible Materialität, der Filmzellulose und ihrer geringen Haltbarkeit zu einem ambivalenten Medium der Geschichte. Die Kombination zwischen der inhaltlichen Ebene (die je nach Lesart als Träger symbolischer Formen oder als Spur von bereits verschwundenen Ereignissen oder Gegenständen verstanden werden kann) und der formalen Ebene (der Rhythmik, der Zusammengesetztheit, der Zersetzung des Celluloids) entsteht ein Bild von Zeitlichkeit, das seine eigenen Rahmenbedingungen und Einschränkungen *mitdenkt*.

Ein weiterer gesellschaftlicher Aspekt, der ebenso zentral ist wie die individuelle Verarbeitung und Ausstellung filmischer Bilder, ist das kollektive Erinnern: Das Kino fungiert insofern als soziales Erinnerungsorgan. Die eingesetzten Motive und Figuren, die in der Filmgeschichte immer wieder auftauchen, stellen, nach Blümlinger, die Elemente einer „Kombinatorik symbolischer Formen“<sup>51</sup> dar, die dem Kino ein ästhetisches wie mnemotechnisches Potenzial verleihen. Auch wenn die immer wiederkehrenden Bilder dies in veränderter Form, also im Zeichen der Transformation, tun, kann man in ihnen eine „sedimentierte Gebärde, als unwillkürlichen Ausdruck und als sichtbares Symptom“<sup>52</sup> einer bestimmten Kultur lesen.

---

<sup>51</sup> Ebd., S. 32.

<sup>52</sup> Ebd., S. 30.

Dieser Ansatz steht der Veränderlichkeit der Zeichen nicht entgegen, und versucht auch keineswegs, bildliche Ausdrücke auf rein Symbolhaftes zu reduzieren, sondern schließt die Wandelbarkeit der bildlichen Zeichen und deren hybride Darstellungsformen mit ein.

### 3. Found Footage und Avantgarde

Die Absteckung des Feldes von Found Footage Film erweist sich nach der Lektüre der theoretischen Betrachtungen von Brenez, Wees und Blümlinger als komplexes Feld der filmischen Wiederaneignung. Die Gegenüberstellung der formalen und intentionalen Gestaltung, wie Brenez sie skizziert, und der historisch-referentiellen Bezüge, wie Wees sie vornimmt, ist für eine erste Annäherung an die Thematik des Wiedereinsatzes filmischer Bilder hilfreich. Zentrale Themen, die über das rein Formale und das Mediale hinausgehen wie z.B. die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Geschichtlichkeit, Gedächtnis und Film werden zwar angeschnitten, aber nicht hinreichend ausgeführt. Sie greifen für ein umfassendes Verständnis des Found Footage Films zu kurz, da sie weder die einzelnen Verknüpfungen der unterschiedlichen Anwendungen miteinbeziehen, noch den Rahmen des rein Medialen überschreiten. Blümlingers Betrachtungen über die Zeitlichkeit und Historizität der filmischen Wiederaneignung bricht diesen Rahmen auf und führt den Film als kulturelle Geste der Einschreibung und Neuschreibung von Geschichte sowie als sich ständig veränderndes und wachsendes Erinnerungsorgan ein.

Die dargestellten Untersuchungen, vor allem die von Wees und Blümlinger, sind in einem Spannungsfeld zwischen modernen und postmodernen Anschauungen anzusiedeln, innerhalb welcher nicht nur die ästhetischen Praktiken, wie die der Collage oder der Wiederaneignung, sondern ebenso der Begriff der Avantgarde hinterfragt werden muss. In diesem Zusammenhang spricht Christa Blümlinger von einer Klassifikation der materiellen Aneignung durch unterschiedliche Avantgarden. Sie schlägt einen ästhetisch-kritischen (im Gegensatz zum normativen) Rahmen vor, der die „Geschichten des Films“ innerhalb unterschiedlicher Avantgardesysteme beschreibt, um die komplexen Anwendungsformen der Aneignungen zu bestimmen.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S.56.

Bei der Differenzierung der unterschiedlichen Avantgarden zieht Blümlinger das Konzept Peter Wollens heran, in dem dieser die am „rein Kinematographischen“ interessierte Avantgarde von der politisch motivierten Avantgarde, die dem „pur Filmischen“ widersagt, unterscheidet. Wollen differenziert zwischen einem vorwiegend dem amerikanischen, den Coop-Bewegungen zugehörigen Avantgardefilm einerseits (Mekas, Brakhage), der sich in erster Linie für die formale Gestaltung des Materials interessiert und deshalb oft als „ästhetische“ Avantgarde bezeichnet wird, und einer europäischen Avantgarde (Godard, Straub), die sich schon institutionell dadurch unterscheidet, dass sie von ihrer Verbreitung her weniger dem Kunstbereich denn einem vom Erzählkino nicht abgetrennten Kunstkino zugehört, sich über narrative Mischformen und Strategien einer Gegenöffentlichkeit ideologischen Einschreibungen des Films kritisch zuwendet, und deshalb oft verengt als „politisch“ bezeichnet wird.<sup>54</sup> Während die erstgenannte sich vorwiegend mit dem Film Eigenen beschäftigt und auf narrative Bildinhalte verzichtet, wie es in den strukturalistischen Filmen der Fall ist, ist letztere Avantgarde einem politischen Narrativ verpflichtet; ihr Ursprung kann in der russischen Montagekunst angesiedelt werden. Den Found Footage Film sieht Christa Blümlinger als Teil und Nachkommen der amerikanischen Avantgarde, die sich auf die formale Gestaltung konzentriert, und deren Grundgedanke es ist, das rein Filmische darzustellen.<sup>55</sup>

Der anderen Avantgarde ordnet Blümlinger den Essayfilm zu, der sich über narrative Mischformen und die Erschaffung und Erhaltung einer Gegenöffentlichkeit definiert. Problematisch an diesem System gestaltet sich allerdings die Vernachlässigung jener Filme, die sowohl Ideen der „ästhetischen“ als auch der „politischen“ Avantgarde verfolgen. Daraus wird ersichtlich, dass diese Einteilung Wollens, die einem modernen Avantgardesystem verpflichtet ist, für die Situierung der postmodernen Aneignungsstrategien, die hybride Formen favorisieren, nicht geeignet ist. Gabriele Jutz entwickelt eine alternative Geschichte der Filmavantgarde, die im Gegensatz zu einer modernen Avantgarde steht, deren Ziel es ist, das Pure und Reine des Mediums Film auszumachen. Das *Cinéma brut* orientiert sich hingegen am *Roben* und *Wilden*, also an einer Praxis, die mit der bisherigen Linie der Avantgardekonzeption bricht, „in technischer, materialer als auch zeichen-

---

<sup>54</sup> Vgl. ebd., S. 56.

<sup>55</sup> Ebd., S. 57.

theoretischer Hinsicht“<sup>56</sup>. Es umfasst Praktiken, die von der Avantgarde eher marginalisiert wurden, wie z.B. den *Direct film*, das *Expanded Cinema*<sup>57</sup> und den Found Footage Film. Die Anwendungen des *Cinéma brut* haben das Anliegen, das Rohe, das in den Konventionen des Films liegt, erkennbar zu machen, indem sie mit eben diesen Konventionen des Filmischen brechen.

Gemeinsamer Nenner dieser drei Avantgarde-Praktiken ist, „dass sie die technische Graphie Film mit einem *Vorapparativen*, *Obsoleten* und *Prädiskursiven* in Verbindung bringen“.<sup>58</sup> Diese drei Aspekte belegen, dass die Haltung der puristischen Avantgarde dem Film zugrunde liegende Eigenschaften vernachlässigt: So ist für den Film die Voraussetzung einer Kamera nicht notwendig, wie die Anwendungen des *Cinéma brut* durch die Verarbeitung von Vorgefundenem, ob Film oder Gegenstände, die auf den Filmstreifen appliziert werden, und die Privilegierung des Aufführungsaktes, wie beim *Expanded Cinema*, zeigen.

Der Fortschrittstrieb, der der traditionellen Avantgarde eingeschrieben ist, steht im Gegensatz zum Interesse am Obsoleten des *Cinéma brut*. Ausgehend vom Begriff der Avantgarde zeigt Jutz die Duplizität der Zeitlichkeit innerhalb künstlerischer und kunsttheoretischer Reflexionen: Avantgarde überschreitet einerseits das Gegenwärtige hin zum Zukünftigen, andererseits beinhaltet sie auch einen Hang zum Vergangenen, aus dem sie gewachsen ist. Wenn man die Oppositionen *Alt* und *Neu* dekonstruiert, kommt man zu der Ansicht, dass beide Begriffe einander bedingen. Aus medialer Sicht kann man feststellen, dass dem Obsoleten ein kritisches Potenzial inhärent ist, da durch den Rückgriff auf Veraltetes oder die Wiederverwertung von Veraltetem das Medium neu erfunden werden kann. Dem Rückgriff auf Obsoletes geht die Annahme voraus, dass das Zeichen einen direkten (räumlichen und zeitlichen) Bezug zum Bezeichneten hat. Für die Avantgarde bedeutet dies,

---

<sup>56</sup> Jutz, Gabriele, *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Wien: Springer Verlag 2010, S. 13.

<sup>57</sup> Das *Expanded cinema*, im Sinne eines erweiterten Kinos, bezeichnet vor allem die Kinoperformances, wie z.B. Hans Scheugls *ZZZ: HAMBURG SPEZIAL* (A 1968), in der ein Faden, eingespannt im Projektor, als Strich auf der Leinwand hin und her wandert.

<sup>58</sup> Jutz, *Cinéma brut*, S. 14.

„dass die Dinge, ihre Gegenständlichkeit, nicht nur deren Idee oder Ideal, in der Kunst wichtiger werden.“<sup>59</sup>

In diesem Sinne kann das Verständnis moderner und postmoderner Kunst erweitert werden. Jutz' Relektüre von Landows *FILM IN WHICH THERE APPEAR EDGE LETTERING, SPROCKET HOLES, DIRT PARTICLES, ETC.* (USA 1965–66), der bislang als exemplarisch modern gehandelt wurde, legt es nahe, den Film eher als postmodern zu positionieren, da das Werk sich durch Mischformen (eingefügte Realitätsfragmente, Verwendung von unterschiedlichem, vorgefundenem Material) und einer variablen Vorführpraxis auszeichnet. Ausschlaggebend für diese Neuverortung ist, dass sich Landows Film nicht auf mediale Selbstreflexivität stützt, wie der moderne Diskurs nahelegt, sondern mit den filmischen Konventionen im Zeichen von Hybridität und Intertextualität bricht. Der Film steht im Zeichen eines Hinausreichens über den modernistischen Ansatz der Reinheit, Selbstbezüglichkeit und Selbstreflexion.

Jutz Betrachtungen folgen Scott Lashs Begriff der *Entdifferenzierung/ de-differentiation*, der für den postmodernen Ansatz steht, ein Kunstwerk nicht länger von gesellschaftlichen Zusammenhängen auszugrenzen.

“I think that if modernism and modernity result from a process of differentiation, or what German social scientists call Ausdifferenzierung, then postmodernism results from a much more recent process of de-differentiation or Entdifferenzierung. There has been in this sense of de-differentiation in the postmodernist attempt to drain the aura from the work of art. De-differentiation is also present in the postmodernist refusal to separate the author from his or her oeuvre or the audience from the performance.”<sup>60</sup>

Das Konzept des *Cinéma brut* ist als Erweiterung eines Avantgardebegriffes zu sehen, der das Werk aus seiner Selbstbezüglichkeit herausnimmt, und das kritische Potenzial des Werks über dessen materielle und zeitliche Diskontinuität, sowie über dessen Hybridität beschreibt. Die Auffassung des *Cinéma brut* ist insofern für den Found Footage Film relevant, da ihm das Konzept des Bruchs, das Auseinandernehmen oder Zersetzen der Filme, und das Konzept der Mischformen, das Neuarrangieren und Vermengen verschiedener Filme und Filmstile,

---

<sup>59</sup> Ebd., S. 15–16.

<sup>60</sup> Lash, Scott, *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge 1990, S. 173.

eingeschrieben sind. Die komplexen zeitlichen, historischen und medialen Bezüge, die sich für den Found Footage Film daraus ergeben, dekonstruieren konventionelle Seherfahrungen und Sinnzuschreibungen, die den Film nicht als repräsentierendes, sondern als performatives Medium auszeichnen.



## 4. Was Dekonstruktion alles sein kann

Dekonstruktion ist – wie die Performativität – nicht einfach zu definieren. Seit Derrida den Begriff in den späten 1960er Jahren etablierte, wurde er häufig umgedeutet bzw. interpretiert und dementsprechend auch sehr unterschiedlich angewandt. Ursprünglich intendierte Derrida mit Schaffung des Wortes *déconstruction* eine französische Übersetzung für die deutschen Begriffe *Abbau* und *Destruktion*. Die Dekonstruktion ist ein Konzept, das sich vor allem mit den Strukturen und strukturellen Zusammenhängen des Untersuchungsgegenstands beschäftigt. Derrida spricht vorwiegend von der Dekonstruktion des *Texts*, womit Aussage und Äußerung in ihren vielfältigen Formen gemeint sind. Einen Text zu dekonstruieren bedeutet nicht nur, dessen Strukturen aufzuzeigen, sondern sie abzutragen, zu zerlegen, um nicht nur den Text (seinen Inhalt und seine Aussage), sondern auch seine Funktionsweise zu verstehen, um ihn dann erneut zu rekonstruieren. Die Motivation einer Dekonstruktion ist einerseits das Verstehen des Textes in seiner Zusammensetzung und Funktion, andererseits ist es das Aufzeigen alternativer Verknüpfungen und Perspektiven, die den Text in einen kritischen Diskurs setzen. In diesem Sinne kann man von der Dekonstruktion als einem philosophischen oder erkenntnistheoretischen Konzept sprechen, da die Zusammenhänge von Aussage, Verstehen und Wahrnehmen stets Teil der dekonstruktivistischen Untersuchung sind. Durch die Zerlegung der Strukturen, die ein Werk, eine Theorie oder ein Medium bestimmen, und deren Wiederherstellung in veränderter oder auch verschobener Form kann man von der Dekonstruktion als Beziehungsarbeit oder Übersetzung sprechen. Ebenso bezeichnend wie *Kritik* und *Übersetzung* ist der Begriff *Ereignis* für das Dekonstruieren eines Textes, da die Dekonstruktion sich stets im Prozess des Dekonstruierens befindet, also sich auch selbst zersetzt und wieder neu zusammenfügt. Sie ist also weniger ein wissenschaftliches Instrument als vielmehr ein Vorgang. Aus diesen wenigen Beispielen dürfte bereits ersichtlich werden, dass es sich bei der Dekonstruktion um einen Begriff handelt, der paradox erscheint, da er einer Intention folgt, sich dieser aber auch entzieht, indem er gleichzeitig untersucht und geschieht, da er Strukturen entdeckt und hervorbringt,

selbst aber strukturlos zu sein scheint, da er auflöst und zusammensetzt, sich aber selbst zugleich im Auflösen und im Neuzusammensetzen befindet. Diese Paradoxie behandelt Wissen, Aussage und Verständnis als sich ständig im Wachstum und Entstehen Befindliches und sieht demnach Erkenntnis nicht als etwas Definitives, sondern als etwas Ephemeres.

Dekonstruktion als stehenden Begriff oder Methode zu denken, wäre nicht sinnvoll, da sie immer in Beziehung zu einem konkreten Text steht, in dessen Kontext sie verwendet wird, und von dem sie nicht zu trennen ist. Sie findet – wie bereits erwähnt – in vielen Feldern zu unterschiedlichen Anwendungen. Als gemeinsamen Nenner dieser unterschiedlichen Anwendungen lässt sich feststellen, dass theoretische Annahmen nicht mehr über Eindeutigkeit und Festsetzung funktionieren, sondern über eine Vielfalt an Möglichkeiten und Lesarten. Während der Begriff in den 1970ern der Analyse literarischer und philosophischer Texte zugeschrieben wurde, findet er in den 1980ern eine zentrale Bedeutung in Theorien der Human- und Sozialwissenschaften, wo er für die Auflösung unterschiedlicher Dichotomisierungen steht, die die Wissenschaften bis dahin prägten.<sup>61</sup>

#### **4.1 Die Dekonstruktion als performative Praxis**

*Dekonstruktion* und *Performativität* sind Begriffe, die den Akt des Vermittelns behandeln, also die Art und Weise wie Bedeutungen, das heißt im weitesten Sinne Inhalte und Aussagen, kommuniziert werden und währenddessen von der Art des Vermittelns beeinflusst werden. Das bedeutet unter anderem, dass der Akt des Vermittelns nicht nur ein reines Übertragen von Inhalten, sondern vielmehr ein Übersetzen, ein Umformen, ein Verschieben ist, und somit als ein aktiver, sich ereignender Prozess gesehen werden kann.

In dieser Arbeit wird Dekonstruktion in medienwissenschaftlicher Hinsicht gebraucht, um eine mögliche performative Wirkungsweise des Mediums Film aufzuzeigen. Zentral für den hiesigen Einsatz der Dekonstruktion ist die Annahme der Veränderlichkeit und Veränderbarkeit eines Textes, die bis in seine elementarsten Bestandteile reicht. Da innerhalb des dekonstruktivistischen Ansatzes der

---

<sup>61</sup> Culler, Jonathan, „Introduction“, *Deconstruction. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Band 1, Hg. Jonathan Culler, New York: Routledge, 2003, S. 1–19, S. 1.

Text als veränderlich gilt, wird seine Aussage oder Bedeutung relational. Das bedeutet in weiterer Folge, dass das Umfeld des Textes, der Kontext, ins Zentrum der Betrachtungen rückt. So ergibt sich die Möglichkeit, den Text zu ändern, zu rekontextualisieren. Hier findet man bereits einen ersten Ansatz, das Performative an das Dekonstruktivistische anzuschließen. Im Vorfeld lassen sich unter den Konzepten *Dekonstruktion* und *Performativität* bereits Aspekte finden, die beiden gemein sind und den Ausgangspunkt für eine medientheoretische Verknüpfung darstellen: Als Begriffe beschreiben *Dekonstruktion* und *Performativität* Praktiken, die Texte (im Sinne Derridas) vermitteln und diese gleichzeitig miterzeugen. Als Verfahren zerlegen sie Inhalte und fügen diese neu zusammen. Das Augenmerk ihrer Anwendung liegt auf den Bestandteilen, dem Material des Textes und dem Ausloten der Möglichkeiten, die von diesem Material ausgehen, um den Text umzuformen. Sowohl *Dekonstruktion* als auch *Performativität* zeichnen sich durch das Potenzial der Transformation aus: Einen Text zu zerlegen und zu zersetzen, zu verschieben, um eine neue Form des Textes freizulegen. Gleichfalls überschreitet das Performative innerhalb der Dekonstruktion das Kontextualisieren eines Textes, in dem es rekontextualisiert.

Das Zerlegen in Fragmente, ihr Wiedereinsetzen, sowie die Umformung und Veränderung des filmischen Materials liegen dem Film als Montagetechnik und chemischem Entwicklungsprozess als unbedingte Voraussetzungen zugrunde. Im Sinne der Dekonstruktion, so könnte man sagen, ist der Film von Natur aus an die Rekontextualisierung, an das Zerlegen und Verschieben von Szenen und Sequenzen, gebunden.

Der Found Footage Film bringt diesen verinnerlichten Prozess in der Filmproduktion verdeutlicht hervor. Er ist schon allein durch das radikale Eingreifen in das filmische Material, sei es durch Montage oder durch das direkte Arbeiten am Filmstreifen, eine Visualisierung bzw. Veranschaulichung der theoretischen Ideen der *Dekonstruktion* und *Performativität*.

## 4.2 Der Umweg des Zeichens in der Dekonstruktion

### 4.2.1 Die *différance*

Die *différance* ist ein zentrales Element der Dekonstruktion. Ähnlich wie bei der Dekonstruktion handelt es sich bei der *différance* nicht um einen Begriff, der als simples Wort definiert werden kann. Hinter ihr steht nicht einfach eine Bezeichnung, sondern das gedankliche Konzept, das der Dekonstruktion zugrunde liegt: die Veränderlichkeit der einzelnen Strukturen eines Text, der Zeichen. Derrida entwickelte den Begriff *différance*, als er die Zusammenhänge von Sprache und Bedeutung, der gesprochenen Sprache und der Schrift, untersuchte.<sup>62</sup> Seine Wortkonstruktion beruht auf dem französischen *différer*, das sowohl Unterscheidung, Abweichung als auch Aufschub oder Umweg bezeichnet. Der Begriff der *différance* beschreibt das Verhältnis und das Funktionieren sprachlicher Zeichen über diese beiden Instanzen: Der Unterscheidung und des Aufschubs. Zentral für das Verständnis der *différance* ist, dass ein Zeichen nicht für sich allein und in seiner bedeutenden Funktion nicht feststehend sein kann, da es sich immer auf etwas bezieht und immer in Beziehung zu anderen Zeichen steht. Derrida geht nun davon aus, dass Zeichen nicht über den Referenten, den abwesenden Gegenstand auf den sie verweisen, definiert werden, sondern dass Zeichen sich über ihre Differenzen definieren.

„Jeder Begriff ist seinem Gesetz nach in eine Kette oder in ein System eingeschrieben, worin er durch das systematische Spiel von Differenzen auf den anderen, auf die anderen Begriffe verweist. Ein solches Spiel, die *différance*, ist nicht einfach ein Begriff, sondern die Möglichkeit der Begrifflichkeit, des Begriffsprozesses und -systems überhaupt.“<sup>63</sup>

Die *différance* beschreibt also das Zusammenspiel der sich unterscheidenden Zeichen, das es einem überhaupt erst möglich macht, Begriffe zu entwickeln.

Das bedeutet im Weiteren, dass einem Zeichen keine feststehende Bedeutung zugeordnet werden kann, vielmehr wird Bedeutung durch die wechselnden Verhältnisse der Zeichen generiert. Der Referent ist nicht als Bedeutungsgeber,

---

<sup>62</sup> Derrida, Jacques, „Signatur Ereignis Kontext“, *Limited Inc*, Hg. Peter Engelmann, Wien: Passagen Verlag 2001, S. 15–46, sowie

Derrida, Jacques, „Die *différance*“, *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Hg. Peter Engelmann, Stuttgart: Reclam 1990, S. 76–113.

<sup>63</sup> Derrida, „Die *différance*“, S. 88.

sondern vielmehr als Spur im Zeichen präsent, seine Bezeichnung wird von den umliegenden – von den vorangehenden und nachfolgenden – Zeichen bestimmt. Ein Zeichen hat demnach von seiner natürlichen Struktur her nicht nur eine einzige, sondern viele mögliche Bedeutungen. Dadurch, dass dem Zeichen ein Änderungspotenzial zugesprochen wird, eröffnet es die Perspektive auf dessen raum-zeitliche Dimension. Jonathan Culler führt als Beispiel zur Veranschaulichung des Raum-Zeit-Verständnisses der *différance* den Flug eines Pfeils an:

“If reality is what is present at any given instant, the arrow produces a paradox. At any given moment it is in a particular spot; it is always in a particular spot and never in motion. We want to insist, quite justifiably, that the arrow is in motion every instant from the beginning to the end of its flight, yet its motion is never present at any moment of presence. The presence of motion is conceivable, it turns out, only insofar as every instant is already marked with the traces of the past and future. Motion can be present, that is to say, only if the present instant is something given but a product of the relations between past and future. Something can be happening at a given instant only if the instant is already divided within itself, inhabited by the nonpresent.”<sup>64</sup>

Der Begriff der Präsenz wird über die Verhältnisse zu Vergangenem und Zukünftigem definiert. Das Gegenwärtige äußert sich über diese Differenz, also darüber, was es nicht ist. Ebenso wird die Bedeutung des Zeichens über die Differenzen zu umgebenden Zeichen bestimmt. Seine Funktionsweise ist nicht als etwas Fixes zu denken, sondern als eine Bewegung im Raum und in der Zeit.<sup>65</sup>

#### 4.2.2 Die *Iterabilität*

Das Zeichen scheint also ein sich ständig verschiebendes und unterscheidendes Element zu sein, das sich allein durch seine Präsenz und durch die Verweise anderer Zeichen bestimmen lässt. In sich betrachtet erscheint der Ansatz mehr oder weniger schlüssig, die Frage, die sich hier allerdings aufdrängt, ist die der Vermittlung: Wie kann eine Bedeutung oder der Sinn einer Aussage kommuniziert werden, wenn sich ihre einzelnen Bestandteile immer wieder zersetzen und neu zusammenfügen? Um vermitteln zu können, um als Repräsentationssystem funktionieren zu können, müssen Zeichen erkennbar, entzifferbar, sprich lesbar sein. Hier kommt der Aspekt

---

<sup>64</sup> Culler, Jonathan, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca: Cornell University Press 2007, S. 94.

<sup>65</sup> Vgl. Ebd, S. 83.

des Wiederholens zum Tragen. Die Lesbarkeit der sich verändernden Zeichen setzt ihre Wiederholbarkeit, ihren wiederkehrenden Einsatz voraus.

Die *différance* hält die Zeichen und ihre Systeme in ständiger Bewegung, verlangt immer wieder nach Bestätigung sowie Infragestellung, zersetzt, verwirft und verflüssigt die Signifikanten und ihre Bedeutungen. Dennoch halten die Zeichen dieser Erosion stand, nicht weil eine ihnen inhärente Materialität dies ermöglicht, sondern da ihr unaufhörliches, hartnäckiges Wiederauftauchen im Zirkel der alltäglichen Diskurse ihr Bestehen garantiert.<sup>66</sup>

Die *différance* der Zeichen und ihr Wiederauftauchen scheinen sich zunächst zu widersprechen; da sich das Zeichen stets wandelt, und nie in gleicher Form zum Vorschein kommt, kann es sich auch nicht wiederholen. Die Begriffe *Wiederauftauchen* und *Wiederholen* sind für das Lesbarmachen oder Erkennbarmachen eines Zeichens der *différance* also unzureichend. Derrida entwickelte deshalb einen Begriff, der das Wiederholen und die Änderung eines Zeichen vereint: Die *Iterabilität*, eine Wortkonstruktion, die er anhand des Kommunikationsmediums Schrift veranschaulicht:

„Diese Iterabilität - (iter, nochmals kommt von itara, anders im Sanskrit, und alles Folgende kann als Ausbeutung dieser Logik gelesen werden, die die Wiederholung mit der Andersheit verknüpft) strukturiert das Zeichen [marque] der Schrift selbst [...]. Eine Schrift, die nicht über den Tod des Empfängers hinaus strukturell lesbar - iterierbar - wäre, wäre keine Schrift.“<sup>67</sup>

Das Iterieren von Zeichen ist also ein Wiederholen der ständigen Differenzierungen eines Zeichens. Das bedeutet, dass dem Wuchern des Zeichens (das die *différance* darstellt) zum Trotz dieses wiedererkennbar ist. Ein anschauliches Beispiel für das Iterieren von Zeichen kann anhand einer Begrüßung dargelegt werden: Je nach Situation, im offiziellen oder privaten Umfeld, zu einer Frau oder zu einem Mann, ist ein Gruß unterschiedlich. Ob ein ‚Hallo‘ oder ein einfacher Händedruck, das Zeichen folgt einem bestimmten Ablauf der Kommunikationssituation: Es wird stets zu Beginn geäußert und fordert eine Erwiderung. Der Gruß ist in diesem Sinne ein Zeichen, das variiert und durch den Bezug auf nachfolgende und vorgängige Zeichen bestimmt wird (die Erwiderung des Grüßens). Trotz der variierenden

---

<sup>66</sup> Hoffarth, *Performativität als medienpädagogische Perspektive*, S. 59.

<sup>67</sup> Derrida, „Signatur Ereignis Kontext“, S. 24.

Formeln bleibt der Gruß als Zeichen durch sein konstantes Wiederholen (zu Beginn jedes Treffens) erkennbar.

Während die *différance* die Vielfalt und das Wachsen des Zeichens benennt, beschreibt die *Iterabilität* dessen Aktualisierung im jeweiligen Umfeld der Zeichenkette, also im jeweiligen Kontext.

*Différance* und *Iterabilität* definieren das Zeichen als strukturell heterogen, es verändert sich stetig, kann aber noch als Zeichen erkannt und gelesen werden, da es immer wieder auftaucht. Dadurch ist es dem Zeichen eingeschrieben, Aussagen zu reformulieren und zu überschreiten, eine reflexive Ebene in die Vermittlung einzubauen, Inhalte zu transformieren und deren Lesbarkeit zu erweitern. Durch die Kontextualisierung und Rekontextualisierung des Zeichens wird die Aussage eines Textes relativiert. Es werden somit neue Möglichkeiten der Lektüre oder Interpretation aufgezeigt, eine Aussage wird durch die Umformung ihrer Elemente sozusagen entlarvt, sie wird also *durch* sich selbst zu einem Kommentar *über* sich selbst.



## 5. Mittel und Ereignis des Performativen

Die Dekonstruktion, deren Bestandteile *différance* und *Iterabilität* sind, wird vorwiegend im Feld der Sprache und der Linguistik angewandt. Als Konzept der Sprachwissenschaft bezeichnet Dekonstruktion die Funktionsweise der Zeichen und verdeutlicht, dass die Erzeugung von Wissen und dessen Vermittlung immer kontextabhängig ist. Inwiefern kann das sprachtheoretische Konzept der Dekonstruktion nun in eine theoretische Betrachtung über Medien und Performativität miteinbezogen werden?

### 5.1 Die dekonstruktivistische Performativität

Ausgehend von Austins Performativitätsbegriff, der den Sprechakt als eine Handlung, die über ein bestimmtes Regelwerk funktioniert, bezeichnet, wird das Konzept der Performativität weiterentwickelt. Sprache wird im Sinne Austins nicht über ihre Repräsentation definiert, also nicht darüber, dass das Wort *Tisch* dem Referenten *Tisch* (dem Gegenstand) entspricht, sondern über ihre Funktionsweise als Vermittler zwischen sprechenden Personen. Um nun den herkömmlichen Begriff der Performativität weiterzuentwickeln und ihn mit dem Konzept der Dekonstruktion zu verknüpfen, muss die Frage nach den Brüchen innerhalb der Theorie Austins gestellt werden: Wann und wodurch wird die Funktion des Sprechakts aufgebrochen?

Sybille Krämer entwickelte in ihrer Abhandlung „Was haben "Performativität" und "Medialität" miteinander zu tun?“<sup>68</sup> eine Genealogie der Performativität, deren Ausgangspunkt Austins Performativitätsbegriff stellt. Sie macht darauf aufmerksam, dass hier dem performativen Sprechakt ein Regelwerk zugrunde liegen muss, das alle beteiligten Personen beherrschen, und innerhalb dessen alle Personen

---

<sup>68</sup> Krämer, Sybille, „Was haben "Performativität" und "Medialität" miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der "Aisthetisierung" gründende Konzeption des Performativen“, *Performativität und Medialität*, Hg. Sybille Krämer, München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 163–188.

gleichberechtigte und gleichgestellte Kommunikationsteilnehmer sind. Ihr Kritikpunkt ist, dass so eine idealisierte Sprechsituation de facto nicht existieren kann. Ein weiterer Einwand zu Austins Performativitätsbegriff ist, dass die Voraussetzung der Ritualisierung einer performativen Aussage nicht nur den Aspekt der Wiederholbarkeit, sondern ebenso den Aspekt der Veränderlichkeit mit sich bringt. Judith Butler verweist in dieser Hinsicht auf die zeitliche Dimension der performativen Äußerungen:

„Sie funktionieren als Äußerungen nur, insofern sie in Form eines Rituals auftreten, d.h. in der Zeit wiederholbar sind und damit ein Wirkungsfeld aufrechterhalten, das sich nicht auf den Augenblick der Äußerungen selbst beschränkt.“<sup>69</sup>

Sobald ein Sprechakt ritualisiert ist, erhält er eine erweiterte Zeitlichkeit, da das augenblickliche Ritual vorausgehende und nachfolgende Rituale mit einschließt. Wie Butler weiter ausführt, ist es gerade der Aspekt des Rituellen, der das singuläre des Augenblicks aufhebt. Da der Ritus selbst bedingt ist durch seine wiederholte Ausführung, erfährt der Augenblick eine zeitliche bzw. geschichtliche Dimension, die über das Gegenwärtige sowohl in Vergangenes als auch in Zukünftiges hinausreicht. Sobald sich die sprachliche Handlung im Umfeld einer Zeremonie vollzieht, ist sie an die Bewusstheit des Ausführens gebunden. Durch die geschichtliche Dimension und Wiederholbarkeit ist der Zusammenhang zwischen der Sprachhandlung und seinem ursprünglichen bewussten Einsatz allerdings nicht mehr zwingender Weise gegeben. Ein Ritual kann sozusagen zitiert werden: Eine Filmszene eines Rituals wie beispielsweise eine Hochzeit impliziert ein ganz anderes Bewusstsein als eine eigentliche Hochzeit.

Derridas Ansatz der *différance* und der *Iterabilität* konstatiert, dass Zeichen sich durch ständige Veränderung und Wiederholbarkeit auszeichnen. Dadurch sind Zeichen in ihrer Aussage und in ihrer Bedeutung immer vom Kontext abhängig. Die Verwendung von Sprache basiert demnach auf dem Konzept, dass ihre Elemente ständig aus jeglichem Kontext herausgelöst, sowie wieder eingesetzt werden können. Ihre Bedeutung wird somit nicht festlegbar, Sprache und ihre Wirkung zeichnen sich durch einen ständigen Prozess des Wiedereinsatzes ihrer Bestandteile aus.

---

<sup>69</sup> Butler, Judith, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 12.

Dieses Konzept baut auf das Auseinanderdriften von Intention und performativer Aussage. Wie Judith Butler anhand von Derridas Ansatz feststellt, wohnt der performativen Aussage auch ein immer mögliches Fehlschlagen inne, dadurch, dass die Zeichen nicht festgesetzt sind und sich in ihrer ständigen Veränderlichkeit wiederholen. Hier wird das Situative eines Sprechakts im Zeichen der Prozessualität betont: Jede Aussage wird so zu einem Ereignis, da sie an die jeweilige Situation gebunden ist. Das bedeutet, dass es nicht mehr nur um den Sprechakt als performative Aussage geht, sondern um den Zusammenhang zwischen performativer Aussage und Kontext:

„Die Möglichkeit, dass ein Sprechakt einen früheren Kontext resignifiziert, hängt ihrerseits von dem Spalt ab, der sich zwischen dem ursprünglichen Kontext und der ursprünglichen Intention einer Äußerung einerseits und den Effekten andererseits auftut, die die Äußerung hervorruft.“<sup>70</sup>

Sybille Krämer bezeichnet diese Art der Performativität als *Iterabilisierende Performativität*.<sup>71</sup> Zentraler Punkt hierbei ist, dass Wiederholung und gleichzeitige Verschiebung für den Begriff der Performativität zentral werden. Durch den Einbezug der Dekonstruktion in Austins Performativitätsbegriff wird Performativität dahingehend erweitert, dass sie nicht mehr nur die Funktionsweise einer Vermittlung bezeichnet, sondern auch die Relationen und Machtverhältnisse zwischen den sprechenden Personen, die sich über den Kontext einerseits festmachen und andererseits über die Rekontextualisierung aufbrechen lassen.

### **5.3 Die Autonomie des Texts – Das Zitat als Performativ**

Im Gegensatz zu Austin weist Derrida darauf hin, dass die Sprechsituation einer performativen Aussage sich ändern kann, ohne dass die Aussage an Performativität verliert, sie wird durch die Möglichkeit des Änderns des Umfelds, durch diese Offenheit, erst performativ:

---

<sup>70</sup> Ebd., S. 30.

<sup>71</sup> Krämer, „Was haben "Performativität" und "Medialität" miteinander zu tun?“, S. 16.

„Denn ist nicht schließlich das, was von Austin als Anomalie, Ausnahme, ‚unernst‘ ausgeschlossen wird, nämlich das Zitat (auf der Bühne, in einem Gedicht oder im Selbstgespräch) die bestimmte Modifikation einer allgemeinen Zitathaftigkeit – vielmehr einer allgemeinen Iterabilität – ohne die es nicht einmal einen ‚gelungenen‘ Performativ gäbe?“<sup>72</sup>

Um einen Text zitieren zu können, muss dieser erst einmal aufgezeichnet oder gespeichert worden sein. Die Aufzeichnung ermöglicht es, Inhalte zeit- und raumversetzt wiederzuverwenden. Derrida spricht in diesem Zusammenhang von der Schrift als einem Medium, das sich durch eine hohe raumzeitliche Ausdehnung auszeichnet.<sup>73</sup> Das bedeutet, dass man einen Text wiederverwenden bzw. neu einsetzen kann, der vor langer Zeit einmal aufgeschrieben wurde. Das Verhältnis von Raum und Zeit ist dabei heterogen. Die Heterogenität des Raum-Zeitgefüges bedeutet für die Übertragung von Sinn (durch eine Aufzeichnung), dass der Sinn nicht einfach durch die Schrift hindurchgeht, sondern, dass das Raum-Zeitgefüge den Sinn einer Aufzeichnung mitprägt (vor allem durch raumzeitliche Unterschiede).

Wenn man die Schrift also in einem raumzeitlichen Verhältnis betrachtet, dann wird klar, dass die Schrift, wie jede andere Aufzeichnung, von Abwesenheit geprägt ist. Gemeint ist hiermit einerseits die Abwesenheit der Leser auf der Produktionsseite und die Abwesenheit des Autors auf der Rezipientenseite. Was nun die Schrift als Zeichensystem betrifft, bedeutet Abwesenheit auch die Loslösung des Zeichens von seinem Schaffer, es entzieht sich durch das zeitliche (sowie räumliche) Hinausreichen der „gegenwärtigen Aktualität seines Sagen-Wollens“<sup>74</sup>. Die Schrift als Medium beinhaltet also eine gewisse Autonomie, da der Autor, in dem er einen Text niederschreibt, ihn nicht nur festhält, sondern auch für weitere Nutzung, wie zum Beispiel dem Zitieren, verfügbar macht. Wie es beim Zitat der Fall ist, handelt es sich dabei nicht nur um eine Verschiebung des Textes in Raum und Zeit, sondern oft auch um eine Verschiebung des Inhalts: Der ursprüngliche Text kann in seiner Aktualisierung weit von der intendierten Aussage seines eigentlichen Autors entfernt sein, ohne allerdings verändert zu werden. Das Zitat zeichnet sich also durch eine gewisse Ambivalenz aus:

---

<sup>72</sup> Derrida, „Signatur Ereignis Kontext“, S. 39.

<sup>73</sup> Ebd., S. 21.

<sup>74</sup> Ebd., S. 21.

„Das Zitat wird durch seine Scharnierstellung ‚zweifach codiert‘. Zitate sind beides: sie bleiben Teile eines fremden Zusammenhangs und sind zugleich Elemente eines neuen Textzusammenhangs.“<sup>75</sup>

Je weiter weg ein Text von seinem Ursprung ist, umso mehr Bedeutungsmöglichkeiten schummeln sich zwischen seine ursprüngliche Aussage und seine Aktualisierung.

Das Zitat ist generell ein abgeschlossener Text. Im Gegensatz zur Montage, die Textfragmente zu einem neuen Text zusammenführt, kann das Zitat auch für sich alleine stehen und trotzdem Sinn ergeben. Es ist daher stets als Fremdes ersichtlich und behält einen Teil seines ursprünglichen Gehalts. Derrida spricht vom Zitieren als ein *Auffropfen* von Sprache<sup>76</sup>, was deutlich macht, dass das Originäre des Textes nicht komplett verschwindet oder verloren geht. Es ist stets Teil der Aktualisierung.

#### **5.4 Der Vorfall Sprache – das Potenzial des falschen Sprachgebrauchs**

Wenn man nun Schrift als ein Medium ansieht, das Zeit und Raum nicht unverändert überdauert, sondern stets aktualisiert werden muss, dann wird der Text vom Dokument zum Ereignis, da die fortlaufende Änderung des Mediums Einzigartigkeit impliziert. Diese Einzigartigkeit schließt das Wiederholende, die *Iteration*, wie man vielleicht zunächst annehmen möchte, allerdings nicht aus.

Auch gerade die Zitathaftigkeit von Sprache zeigt, dass Sprache ereignishaft ist, da das Zitieren in erster Linie auch Ereignis ist. Das macht Sprache im dekonstruktivistischen Sinn als Medium nicht nur aktiv (erzeugend und vermittelnd: Sie beeinflusst ihren Inhalt, indem sie vermittelt), sondern auch ereignishaft, wie beispielsweise im Ritualhaften der Sprechsituation bei Austin. Inhalt und Aussage sind nicht feststehend, sondern werden ständig neu erzeugt. Das mögliche Fehlschlagen der ursprünglichen Intention der Aussage, das mögliche Zitat-Werden einer Aussage, ist nicht nur ein Teil der Sprache (im Sinne von einem Sprechergebnis), sondern eine Eigenschaft, die das Sprechen a priori begleitet. Das heißt, ein Text geht zu jedem Zeitpunkt seines Aussagens (beim erstmaligen, sowie

---

<sup>75</sup> Möbius, Hanno, *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München: Wilhelm Fink Verlag 2000, S. 54.

<sup>76</sup> Derrida, „Signatur Ereignis Kontext“, S. 39.

beim wiederholten Aussagen) mit dessen Fehlschlagen (das Nichterreichen des Gewollten, des Eigentlichen, des Ziels) einher.

Dieses Potenzial, das der Sprache innewohnt, kann genutzt werden, um Machtverhältnisse, die durch Sprache nicht nur vermittelt, sondern auch reproduziert werden, aufzuzeigen und zu subversieren. Das Zitat hat somit zwei Funktionen: Es kann einerseits zustimmend sein, das heißt eine aktuelle Aussage untermauern, es kann allerdings auch relativierend sein, indem es als Gegenteiliges zur aktuellen Aussage steht. Für Austin stellt das Zitieren einen *falschen Gebrauch* der performativen Äußerung dar, da es zumeist in einem künstlichen Rahmen, innerhalb einer Als-Ob-Situation (beispielsweise im Theater) gebraucht wird.<sup>77</sup> Im Gegensatz dazu gehen Derrida und im Weiteren auch Judith Butler davon aus, dass gerade in diesem *falschen Gebrauch* ein performatives Potenzial liegt. In *Hate Speech* zeigt Butler, was die Ästhetisierung eines sprachlichen Ausdrucks bewirken kann:

„Die ästhetische Umsetzung eines verletzenden Ausdrucks kann den Ausdruck sowohl verwenden als auch erwähnen, d.h. sie kann ihn gebrauchen, um bestimmte Wirkungen hervorzurufen, aber sie auch zugleich auf die Verwendung beziehen und damit die Aufmerksamkeit darauf lenken, daß es sich um ein Zitat handelt; und damit diese Verwendung in eine Zitattradition situieren, um die Verwendung zu einem expliziten Beispiel von Diskursivität zu machen, das eher reflektiert als für ein gesichertes Verfahren der Normalsprache gehalten werden sollte. Eine ästhetische Umsetzung kann außerdem das Wort verwenden, es aber zugleich ausstellen, auf es zeigen, es als Beispiel des Arbiträren der Sprache darstellen, das benutzt wird, um bestimmte Effekte zu erzeugen.“<sup>78</sup>

Ein Zitat kann folglich auch so eingesetzt werden, um die ursprüngliche Aussage, den originalen Text in einen Diskurs zu setzen und zu kritisieren. Durch den möglichen Wiedereinsatz in einen anderen Kontext reiht sich das Zitat als Sprachanwendung in eine performative Praxis ein, die an die Veränderbarkeit von Sprache und ihrer Bedeutung, also an die Differenz zwischen ursprünglicher und aktueller Aussage gebunden ist.

---

<sup>77</sup> Vgl. Jutz, *Cinéma brut*, S. 112.

<sup>78</sup> Butler, *Haß spricht*, S. 159.

## 5.5 Die korporalisierende Performativität

Der *falsche Gebrauch* von Sprache, wie ihn Austin in der Als-Ob-Situation des Theaters beschreibt, und der von Derrida und Butler weitergeführt wird, bietet Anlass, den Performativitätsbegriff, der sich auf die Instabilität performativer Aussagen stützt, weiter zu entwickeln. Die Instabilität ist einerseits durch das mögliche Fehlschlagen einer sprachlichen Äußerung gegeben, da diese durch Wiederverwendung, wie im Zitieren, einer anderen Intention folgt, und so auch eine andere Bedeutung erhalten kann. Andererseits bezieht sich die Instabilität einer performativen Aussage auch auf den Akt des Sagens, da dieser gerade durch die Veränderbarkeit und Iteration von Äußerungen zu einem einmaligen Ereignis wird.

Hier kann auf die Genealogie des Performativitätsbegriffs von Sybille Krämer<sup>79</sup> zurückgegriffen werden, die nach der Verknüpfung von Dekonstruktion und Performativität als letzte Stufe der Genealogie die Ereignishaftigkeit der Performance in den Begriff der Performativität einbezieht. Ausschlaggebend für diese Auffassung von Performativität ist die Abwendung von der Sprachwissenschaft hin zur theatralen Aufführung. Im Zentrum der Betrachtung steht hier nicht mehr das sprachliche Zeichen, sondern die Ereignishaftigkeit einer Vermittlung. In der *korporalisierenden Performativität*, wie Sybille Krämer die dritte Stufe ihrer Genealogie nennt, wird die Instabilität einer medialen Situation zum Hauptaugenmerk der Betrachtung.<sup>80</sup> Während bislang die Wiederholbarkeit von Zeichen für den performativen Akt ausschlaggebend war, sind es nun die Flüchtigkeit und Ereignishaftigkeit des performativen Akts selbst, die zur Grundlage des Performativitätsbegriffs werden. Die Performance als künstlerische Darstellungsform wird hier zum Ausgangspunkt der Überlegung. Sie lebt vom Spannungsverhältnis zwischen KünstlerInnen und ZuschauerInnen: Die Aktion, die von den KünstlerInnen ausgeht, wird durch den Miteinbezug der ZuschauerInnen mitgeprägt und verändert. Als Medium zeichnet sich die Performance dadurch aus, dass sie auf einer Dialektik zwischen Publikum und KünstlerIn beruht. Durch diese Wechselbeziehung wird die Aussage des künstlerischen Akts während ihrer Vermittlung erzeugt. Voraussetzung für das Gelingen ist hier in erster Linie die physische Präsenz von AktionistInnen und ZuschauerInnen, ohne die die

---

<sup>79</sup> Krämer, „Was haben "Performativität" und "Medialität" miteinander zu tun?“, S. 13–33.

<sup>80</sup> Vgl. ebd., S. 18.

unmittelbare Wechselwirkung zwischen Verkörperung und Wahrnehmung nicht möglich wäre. Für die Hinterfragung der Repräsentation von Zeichen bedeutet dies,

„dass jede Repräsentation zuerst einmal Präsentation ist, also die Physis und Physiognomie eines Signifikanten voraussetzt: Die Abwesenheit des Referenten ist als Abwesenheit des Zeichens organisiert, die Immaterialität eines Sinns wird gegenwärtig nur in der Materialität eines Sinnlichen.“<sup>81</sup>

Innerhalb der Performance werden Körper und Handlung selbst zum Zeichen, was bedeutet, dass die Sinnerzeugung an die Körperlichkeit, im Sinne einer materiellen Anwesenheit gebunden ist. Die Beziehung zwischen der Vermittlung von Inhalten und seiner Rezeption wird innerhalb der *korporalisierenden Performativität* dahingehend beschrieben, dass der medial-performative Prozess die Schranken der Zeichentheorie und der Symbolhaftigkeit des Zeichens übertritt:

„Vielmehr erfasst ‚Performativität‘ eine Dimension aller kultureller Praktiken im Spannungsverhältnis zwischen einem Ereignis und seiner Wahrnehmung; und zwar soweit dieses Verhältnis so beschrieben werden kann, dass das was ein Akteur hervorbringt, von Betrachtern auf eine Weise rezipiert wird, welche die Symbolizität und Ausdruckseigenschaften dieses Vollzugs gerade überschreitet.“<sup>82</sup>

Das Integrieren von theatertheoretischen Ansätzen in den Performativitätsbegriff verlagert nicht nur den Blickpunkt von Sprache auf kulturelle Praktiken (wie z.B. die Performance), es ermöglicht auch den Einbezug der körperlichen und materialen Aspekte medialer Situationen, die für eine performative Theorie des Films wesentlich sind. Zwar ist die Unmittelbarkeit der Performance für den Film so nicht gegeben, doch kann man von einer körperlichen Affizierung der ZuschauerInnen sprechen, die von der Wahrnehmung des Films ausgeht und wiederum körperliche Reaktionen im Publikum auslöst:

„Im Sinne einer somatischen Affizierung können wir also von einer performativen Kraft filmischer Bewegungsbilder sprechen, die in der Affizierung unserer Wahrnehmung liegt. In diesem Sinne macht uns ein Film weinen, lachen, zusammenzucken, schreien etc.“<sup>83</sup>

Die projizierte Welt des Films erscheint den BetrachterInnen als unmittelbar. Das Sehen der Bewegungsbilder erweist sich als ein aktiver Prozess, in dem die Lücken

---

<sup>81</sup> Ebd., S. 20.

<sup>82</sup> Ebd., S. 21.

<sup>83</sup> Koch, „Latenz und Bewegung im Feld der Kultur“, S. 167.

zwischen den fortlaufenden Einzelbildern gefüllt werden. Die Wahrnehmung erweist sich als ein Akt, der zwischen Rezeptivität und Spontanität steht:

„Die Spezifik des Mediums Wahrnehmung besteht hingegen gerade darin, dass die Wahrnehmungswelt kein objektiver Gegenstand ist, sondern etwas, das nach Maßgabe individueller und soziokultureller Bedingungen prozessförmig konstituiert wird. Perzeptive Welterschließung ist eine vermittelt-unmittelbare Form von Selbst- und Weltverhältnissen, weil wahrnehmend etwas Konstituiertes zugleich aufgefunden und etwas Sinnliches zugleich hervorgebracht wird, und zwar dergestalt, dass dabei Responsivität und Spontaneität ineinander spielen.“<sup>84</sup>

Das sinnliche Wahrnehmen ist stets an die mentale Verarbeitung und assoziativen Verknüpfungen der ZuschauerInnen gebunden. Die Rezeption der projizierten Bilder ist abhängig von den individuellen Erfahrungen und der kulturellen Situiertheit des sehenden Subjekts. Der Film wird so zu einem Medium des Ereignisses, da die Wahrnehmung des filmischen Bildes einer Kommunikation zwischen Publikum und Leinwand entspricht.

Kino und Film äußern sich diesbezüglich als ein mediales Ereignis, das sowohl den strukturellen und technischen Bedingungen des Filmapparats, als auch der performativen Wirkungsweise der Wahrnehmung unterliegt.

---

<sup>84</sup> Schürmann, Eva, „Die Medialität von Medien“, *Raum - Perspektive - Medium 2: Wahrnehmung im Blick*, Hg. Yvonne Schweizer/Anna Quintus/Barbara Lange/Julica Hiller-Norouzi/Philipp Freytag, Tübingen: reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen 2010, S. 4.



## 6. Die Performativität des Films

Ebenso wie beim literarischen Zitat, bei dem sich zwischen der ursprünglichen Aussage und der Aktualisierung viele Bedeutungen herauskristallisieren, entwickeln sich beim filmischen Zitat Erinnerungsbilder, welche das Gesehene mitbeeinflussen. Ein Film, der in den 1910er Jahren produziert wurde, hat in den 1910er Jahren eine ganz andere Bedeutung und eine ganz andere Wirkung erzielt, als er das in der Gegenwart tut. Hier geht es nicht nur um den Kontext der Aufführung, den zeitlichen Unterschied zwischen Erstaufführung und Wiederholung, sondern um eine Veränderung des Bildvokabulars, also um eine Veränderung der einzelnen Elemente des Films und der Art und Weise, wie diese zusammenspielen. Dieses Bildvokabular ist durch die Bilderflut der letzten hundert Jahre auf eine beträchtliche Menge bildlicher Zeichen und Repräsentationen angewachsen und unterliegt einer ständigen Entwicklung. Ähnlich wie in der Sprache, wo hinter jedem sprachlichen Zeichen mehrere Bedeutungen, eine Genealogie von sprachlichen Zeichen steckt, verbergen sich in jedem Bild weitere Bilder, die die Wahrnehmung oder das Verstehen des aktuellen Bilds mitprägen.

### 6.1 Das performative Potenzial von Montage und Reproduktion

*Différance* und *Iterabilität* in Sprache entsprechen Montage und Reproduktion im Film. Die Montage ist das Verfahren des Films, das fragmentarisiert und wieder neu zusammensetzt. Sie ist als ein Grundstein einer Bildsprache zu sehen, die das Erzählen einer Geschichte im Film und somit das Verstehen von Film überhaupt erst möglich macht. Durch die Montage werden die unterschiedlichsten Bilder kombiniert und zu einem Ganzen zusammengefügt. Bevor jedoch ein Film montiert werden kann, muss er als Kopie (physisch) vorhanden sein. Dies gilt vor allem für Filme, die aus verschiedenen Filmen zusammengesetzt sind. Bevor ein Film wiederverwendet werden kann, muss er erst als Kopie existieren. Die Zitathaftigkeit, die Derrida als Voraussetzung für das Performativ des Mediums Sprache sieht, gilt – wie bereits gesagt – für jedes Medium der Aufzeichnung, auch für den Film.

Das, was das filmische Zitieren überhaupt erst möglich macht, ist die Reproduzierbarkeit des Films. Die technische Reproduktion ist Grundlage einer jeden Filmkopie, eines jeden Filmzitats und demnach auch grundlegend für das Performative des Films. Sie stellt das eigentliche Material für filmische Neuzusammensetzungen erst zur Verfügung und ist daher die Voraussetzung dafür, filmische Sequenzen einer Änderung, einer Rekontextualisierung zu unterziehen. Somit liegt in der Reproduktion des filmischen Materials das Potenzial der Umformung und Neuformung, der Erzeugung neuer Filme, die auf altem Material beruhen. Die Reproduktion kann altem, vergessenem Material zu einem neuen Auftritt verhelfen.

Innerhalb des Found Footage Films wird das Potenzial vergangener Filme entfaltet, indem es in einen neuen Zusammenhang gestellt und in ein neues Ganzes integriert wird. Die Reproduzierbarkeit des Mediums Film erweitert die Ausdrucksweise des Kinos und autonomisiert das Bild in seinem Einsatz. Durch die Aneignung alter Materialien wird deren Potenzial neu aktiviert.

Mit dem filmischen Zitat geht – dem literarischen vergleichbar – ein mögliches Fehlschlagen der ursprünglichen Intention einher, was das filmische Bild, sowie das sprachliche Zeichen in seiner Bedeutungsfunktion oder Verweisfunktion offen macht. Reproduktivität und Montage sind also unerlässlich, um eine performative Wirkungsweise des Films zu ermöglichen. Sie geben nicht nur technische Bedingungen vor, um einen Film herzustellen; sie sind ihm als kulturelle Modalitäten eingeschrieben. Die Filmsprache beruht auf der Möglichkeit des Zitierens; sie kann nicht anders, und erfüllt insofern die Voraussetzung eines performativen Mediums.

„In der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts hat das Zitat als dezidierte und materielle Geste der künstlerischen Aneignung seinen festen Platz. Spricht aus den Collagen von Picasso und den Appropriationen von Rauschenberg der Sinn für das Heterogene meist schon aus Material und Technik, so impliziert die Verwendung von Vorgefundenem im Film jedoch noch keine ästhetische Transformation, sondern ist dem Medium durch Montage und Reproduktivität gewissermaßen eingeschrieben.“<sup>85</sup>

Die Voraussetzung zu Performativität ist gegeben, aber es ist nicht gesagt, dass der Found Footage Film performativ ist, weil er altes Material verwendet.

---

<sup>85</sup> Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, S. 9.

Was bei der bildenden Kunst und der Literatur auf die Form der Collage oder der Montage zutrifft, kann nicht eins zu eins auf den Film übertragen werden. Die filmische Montage liefert zunächst das Vokabular der Bildersprache, die ein Verstehen von visuellen Zusammenhängen möglich macht. Im kommerziellen Gebrauch handelt es sich bei der Montage um etwas, das es zu verstecken gilt, da die Geschichte, die dargestellt und erzählt wird, im Vordergrund steht und nicht durch störende Schnitte unterbrochen werden soll. In Literatur und bildender Kunst ist die Montage hingegen ein Mittel, heterogene Elemente aneinanderzufügen, ein Stück Realität in das Werk einzubinden, um den Text aufzusplittern.

„Der Reiz der künstlerischen Montage besteht darin, daß mit den Beziehungen des quasi gastgebenden Textes zur Herkunft oder zum Eigenwert des Fremdmaterials gespielt wird [...]. Die Montage weitet die Möglichkeiten der bisherigen Text- und Bildformen aus, weil die Fremdmaterialien authentisch sind oder doch so erscheinen und damit eine fremde Welt mit einem eigenständigen Charakter in den künstlerischen Kosmos eindringt.“<sup>86</sup>

Der Found Footage Film orientiert sich an diesem Montage-Begriff, er setzt Schnitte ein, um Brüche und Störungen zu erzeugen, die auf den medialen Moment des Films aufmerksam machen. Was bei anderen Kunstwerken eine spezielle Technik ist, ist beim Film allgemeine Bedingung. Deshalb setzt der Found Footage Film die Mittel der Reproduktion und der Montage in einer radikalen Form ein, um seine Funktionsweise zu offenbaren und sich als Medium zu zeigen.

Die Wiederaneignung vergangener Filme erfolgt also durch eine Montage, die aus der Zusammenführung der einzelnen Bilder eine Geschichte lesbar macht und gleichzeitig die Autonomie der Einzelbilder bewahrt. Die Selbstreflexivität, die der Found Footage Film dadurch an den Tag legt, lässt den ZuschauerInnen mehr Raum für Interpretation. Diese sehen die im Film gezeigten Bilder oder die im Film erzählte Geschichte nun eher in einem medialen Zusammenhang.

---

<sup>86</sup> Möbius, *Montage und Collage*, S. 118.

„Den Lesern müssen die Montagen als eingelagerte Fragmente erscheinen, die die Geschlossenheit des Textes verhindern. Den Lesern wird verstärkt die problematische Aufgabe übertragen, die Verarbeitung der Materialien selbst zu leisten.“<sup>87</sup>

Innerhalb des Found Footage Films geht die Wahrnehmung der Bilder mit der Wahrnehmung des Kontexts einher. Der Film verweist also auf die Möglichkeit, ein und dieselben Bilder je nach Einsatz neu zu lesen. Gleichzeitig wird die Aufgabe, Bilder und Kontext in Beziehung zu setzen, durch ein Zwischen-den-Bildern-Lesen erweitert. Das Zwischen-den-Bildern-Lesen wiederum ist eine Grundlage des Mediums Film, da es sich stets um aneinandergereihte Stills handelt, deren Zwischenräume durch Bilder im Kopf ergänzt werden. Die Variation in der Montage des Found Footage Films veranschaulicht die Konzepte der *différance* und der *Iterabilität*. Indem es variiert, werden verschiedenste Formen des Bildes gezeigt, die Perspektive auf das filmische Motiv wird erweitert. Die Darstellung eines Baums kann eine Fichte, eine Palme oder eine Pinie zeigen und je nachdem, welche Bilder sie umgeben, erhält sie eine andere Bedeutung: Ist sie eingebettet in Bilder von Sägewerken und Fertigbauhäusern, wird der Baum zum Rohstoff (bleibt aber immer noch Baum). Werden Maschinen und rauchende Schornsteine gezeigt, wird er zum bedrohten Organismus (bleibt aber immer noch ein Baum).<sup>88</sup>

Durch die Wiederholung wird eine Struktur innerhalb der Sequenz erkenntlich, ein Rhythmus, der für die Lesbarkeit des Filmes wichtig ist. In der Variation liegen eben genau jene Begriffe der Veränderlichkeit und des Wiederholens, die für das Konzept der Dekonstruktion zentral sind. Die Variation der filmischen Montage birgt die *différance* des filmischen Zeichens, sowie dessen Wiederholung.

## 6.2 Die Handlung des filmischen Zitats

Ein Film dekonstruiert einen anderen, indem er dessen Elemente verwendet, sie aber abweichend einsetzt. Es ist erkennbar, dass der neue Film sich auf einen anderen bezieht, der alte Film hinter dem neuen nicht verschwindet und in gewisser Weise sichtbar bleibt. Das bedeutet, dass der Inhalt des alten Filmes lesbar sein

---

<sup>87</sup> Ebd., S. 52.

<sup>88</sup> Das entspricht der Eigenart der Zeichen (ob Bild oder Schrift), die die Dekonstruktion versucht aufzudecken: deren Veränderlichkeit.

muss. Ebenso muss der Inhalt des neuen Filmes vom alten abweichen. Beide Inhalte sollen im neuen Film vermittelt werden. Gleichzeitig zeigt der Film, wie diese Vermittlung vonstattengeht. Das heißt: Er nimmt Bezug auf sich selbst, sein Material, seine Struktur. Ästhetisches Bild, Narrativ und Medienreflexivität vermischen sich. Entscheidender Punkt in der performativen Theorie des Films ist, dass ein Bild eine Aussage über ein anderes Bild treffen kann. Die mögliche Kritik dieser Aussage vollzieht sich im rein Visuellen. Das Performative im Film beschreibt die Möglichkeit, ein Bild herzunehmen und es in einen neuen Verweisungszusammenhang zu stellen, sodass mit ein und derselben Darstellung eine ganz andere Aussage erzeugt wird. So wird das transformative Potenzial der Bilder ausgenutzt, um diese als manipulative Macht, als Instrument zu entlarven. Die Machtverhältnisse, die das Filmbild postuliert, können durch die Transformation desselben Filmbildes umgekehrt werden.

Durch die Möglichkeit des Zitierens erhält der Film eine gewisse Autonomie. Seine Bestandteile (die einzelnen Filmbilder), aus denen sich eine Äußerung ergibt, sind unabhängig voneinander wiedereinsetzbar. Sie können aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst und in einen neuen gebracht werden, ohne an Sinnhaftigkeit oder Aussage einzubüßen. Der Film wird so von der Intention seines Urhebers unabhängig, die in der ursprünglichen Aussage steckt. Durch seinen möglichen Wiedereinsatz entzieht er sich der Kontrolle der Autorin oder des Autors.

Film wird somit nicht als eine objektive Darstellung bewertet, sondern als eine persönliche Perspektive und Interpretation, der sich die ZuschauerInnen bedienen können oder auch nicht.

„Die zitierende Arbeitsteilung innerhalb der binnenkünstlerischen Kommunikation wird durchbrochen und das Kunstwerk wird extensiv arbeitsteilig. Während das zitierende Werk zumeist geglättet ist, wird die Montage offen ausgestellt. Die fortgeschrittene Arbeitsteilung in der Montage ist implizit ein Hinweis auf die Komplexität der Gesellschaft. Die montierenden Künstler beanspruchen nicht mehr, die Welt selbstmächtig und für andere verbindlich interpretieren zu können.“<sup>89</sup>

Das Performative des Films bedeutet, dass der Film nicht nur darstellt, sondern auch erzeugt. Ein Filmbild zeigt nicht nur, sondern generiert Vorstellungen und

---

<sup>89</sup> Möbius, *Montage und Collage*, S. 118.

Ideale und demzufolge handelt es auch. Dieser letzte Punkt zeigt, dass sich das Medium Film immer wieder selbst überschreitet, da es durch die bildlichen Zusammenhänge Wirkungen in den BetrachterInnen erzielt, die über das rein Filmische hinausreichen.

### **6.3 Das filmische Material und Performativität**

#### **6.3.1 Film in seiner Prozessualität**

Materialität im Film bedeutet, dass die ZuschauerInnen darauf aufmerksam gemacht werden, dass es sich beim Film um ein Zusammenspiel zwischen Bild und Ton, Filmstreifen und Projektor, Chemie und Technik handelt. Das bedeutet, dass der Film sein eigenes Filmdasein im technischen Sinne vermittelt, im Gegensatz zu einer Geschichte oder zum Inhalt des Films, die sonst im Vordergrund stehen. Der Film wird als Vermittler offensichtlich; man spricht auch von der Medialität des Films, die durch das Einbeziehen seiner Materialität sichtbar wird. Durch die Sichtbarkeit des Materials und der Technik wird auf den Herstellungsprozess des Films verwiesen. Er steht als handelnder Werkstoff im Bild – er verändert sich, formt sich um, er befindet sich in einem stetig fortlaufenden Prozess – und steht dem Inhaltlichen des Films gegenüber. Die Kombination aus dem technischen oder materialorientierten Bild und dem konventionellen Filmbild, das eine Person oder ein Objekt zeigt, führen zu einer Art mehrfachen Film-Handlung: Gemeint ist einerseits das Handeln des Materials (die sichtbare Medialität), andererseits die herkömmliche Handlung des Films, also der Inhalt des Bildes, eine Person oder ein Gegenstand. Im materialorientierten Bild werden diese beiden miteinander verknüpft.

Die Materialität äußert sich beispielsweise durch grobe Körnung, Staub und Kratzer, alles, was vom Inhalt des Films ablenken kann. Radikale Bearbeitungen der FilmemacherInnen greifen die Chemie, also das Celluloid des Films an, und zeigen dessen mögliche Verformungen. Einer der ersten Filme, deren Hauptmotiv solche Artefakte sind, die es in der kommerziellen Produktion zu vermeiden gilt, ist der bereits erwähnte *FILM IN WHICH THERE APPEAR EDGE LETTERING, SPROCKET HOLES, DIRT PARTICLES, ETC.* (USA 1965–66) von George Landow.

„Das üblicherweise nicht für die Projektion vorgesehene Bild des *china girl* wie auch die Randbuchstaben und Perforationslöcher ziehen den Kontext der Produktion mit ins Bild, womit Landow die Grenze zwischen dem Prozess des Verfertigen und dem fertigen Produkt gleichermaßen transzendiert wie thematisiert.“<sup>90</sup>

Die Objekte wie Perforation, Kratzer und Staubflecken, die bislang als lästige Störelemente des Films galten, erscheinen nun auf der Kinoleinwand als dessen Bestandteile, die weniger als Konkurrenz zum konventionellen, *sauberen* Filmbild, sondern vielmehr als seine Verkomplizierung zu sehen sind. Es handelt sich hierbei um den Einbezug realer Elemente, die dem Film eine medienreflexive Ebene verleihen.

Bei materiellen oder materialorientierten Filmen wird eine Verbindung aus Prozessualität und Produkt kreiert. Das heißt, dass der Vorgang des Filmproduzierens thematisiert wird. Durch das Aufmerksammachen auf die mediale Funktionsweise des Films, durch das Sichtbarmachen der Materialität und die Selbstthematization wird Film zwar zum autoreflexiven, nicht aber zum performativen Medium. Ein performativer Aspekt, der der Materialität des Films anhaftet, ist dessen Prozessualität:

Dem Material als Prozess, als ständiges Entwickeln liegt etwas Ereignishaftes inne, das in der Flüchtigkeit der chemischen Zusammensetzung einerseits und des projizierten Bildes andererseits zu finden ist. Einerseits ist der Film von der Flüchtigkeit der Projektion gekennzeichnet, also von dem ständigen Wechsel der einzelnen Filmbilder, andererseits ist der Film durch die Flüchtigkeit des Materials gekennzeichnet: Er erfährt eine fortlaufende chemische Zersetzung. Direkte Bearbeitungen am Filmmaterial können als Beschleunigung dieses Verfallsprozesses gelesen werden. Die absichtlich zugefügte Störung hat in dieser Hinsicht etwas Intentionales (die absichtliche Bearbeitung), aber auch etwas Nichtintentionales (die selbsttätige, stete Zersetzung des Materials). Der direkt bearbeitete Film ist einerseits als ein persönlicher Ausdruck, als Geste der FilmemacherInnen zu lesen, andererseits als von willkürlichen und unwillkürlichen Störungen durchwachsesenes Werk, als eine zu entziffernde Spur.

---

<sup>90</sup> Jutz, *Cinéma brut*, S. 36–37.

Die Ambivalenz des Intentionalen und Nichtintentionalen ist im Found Footage Film in einem hohen Maß präsent, da sich auch die Wiederverwertung der Filme den ursprünglichen Intentionen der AutorInnen entziehen. Diese Ambivalenz des Films, die vom Material und dessen Reproduktionsmöglichkeit ausgeht, bietet Raum für eine performative Verfahrensweise des Mediums. Es sind eben gerade die Aspekte des Ungewissen, dessen, was nach dem bewussten Machen und Zeigen der Filme liegt, wie materielle oder strukturelle Umformung und auch die individuelle Wahrnehmung der Filme, das Verstehen und Verbinden mit persönlichen oder kollektiven Erinnerungen, die den Film als performatives Medium qualifizieren. Es ist die Eigendynamik, die ein Film entwickelt, die ihn zum performativen Medium macht. Aber natürlich kann man die Eigendynamik des Films nur in Verbindung mit menschlichem Schaffen und Wahrnehmen konstatieren. Denn Aufführung und Wahrnehmung machen den Film erst zum Film.

### **6.3.2 Der Film als Index**

Die Zeichenart, die das materielle Bild verwendet, wird von Jutz als indexikalisches Zeichen bestimmt. Dieser Ansatz ist für den Found Footage Film insofern relevant, da er die Elemente der filmischen Darstellungen miteinbezieht, die auf die außer-mediale Realität verweisen. Vielmehr noch werden diese real-referentiellen Aspekte zum Ausgangspunkt der zeichentheoretischen Erläuterung über die Wirkungsweise des Mediums. Das Sichtbare des Filmbildes gilt nicht als Symbol, da es nicht nur repräsentiert, sondern ist in erster Linie der Verweis auf die Situation des Entstehens des Filmbildes: das Aufzeichnen eines bestimmten Objekts. Wenn man das filmische Bild als Index sieht, so wird sowohl die Prozessualität des Bildentstehens, als auch die Zeitlichkeit des Verstehens oder Lesens des Bildes ersichtlich: Der Film ist in diesem Sinne Abdruck, ein Lichtabdruck eines einmal vor der Kamera gewesenen Gegenstands, zugleich ist er auch eine Spur dieser Existenz in der Vergangenheit, die gelesen wird. Vor allem die Filme, die einen Akzent auf Zersetzung und Angriff des Materials setzen, machen sehr deutlich, dass der Film auch als Spur gelesen werden kann. Die direkten Bearbeitungen am Filmstreifen ergeben eine Ambivalenz von zersetzten, verformten Bildern und dem Durchschimmern der ursprünglichen Aufzeichnung, wie es z.B. bei *STADT IN FLAMMEN* der Fall ist. Der Film ist hier als Ruine zu verstehen, der sich durch ein doppeltes, zeitliches Entschwinden kennzeichnet: Die Indexikalität des Filmbildes

(als Verweis auf das einst Aufgenommene) und die Instabilität des Filmbildes (seine chemische Zusammensetzung) unterliegen durch die radikale Veränderung am Material einer Dekonstruktion im inhaltlichen und formalen Sinn. Die absichtliche Entstellung des Bildes ist nur eine Radikalisierung des ohnehin natürlichen Prozesses. Die abstrakten Formen, die so zur Geltung kommen, zeigen die Veränderlichkeit filmischer Darstellungen auf, die dem Medium von vornherein eingeschrieben ist. Der Film visualisiert so eine (doppelte) Umwandlung, die einerseits die Umformung der Abbilder bezeichnet und andererseits die Wandelbarkeit der Inhalte innerhalb der vergangenen Zeit. Das Bild hat durch seine Bearbeitung und Verformung etwas an sich, das entdeckt und gelesen werden möchte, wie eine Art Spur. Die Zeitlichkeit, die in dieser Art Film immanent wird, verweist nicht nur auf die Transformationen des Filmbildes, sondern auch auf die physischen Zusammenhänge zwischen FilmemacherIn und Film, die zwischen körperlicher Nähe und unbedingter Distanz oszillieren. Eine Spur zeigt, mit Georges Didi-Huberman gesprochen, die Berührung an, aus der sie hervorgegangen ist, wie die Trennung und den Verlust. Dies wird deutlich, wenn man ihren Herstellungsprozess und das Resultat gesondert betrachtet. Damit eine Spur entsteht muss die verursachende Instanz – etwa der Finger, der sich auf einem Filmstreifen abdrückt – zu einem bestimmten Zeitpunkt an genau dem Ort präsent sein, wo er die Spur hinterlässt. Damit diese jedoch als Resultat erkennbar wird, muss der Finger sich vom Filmstreifen abgelöst und entfernt haben.<sup>91</sup> Zum einen ist das Zeitliche über den Moment der Aufnahme, der flüchtig ist, bestimmbar. Zum anderen wird das Zeitliche im Filmbild als Spur dauerhaft. Der flüchtige Augenblick des Abdrucknehmens, der Aufzeichnung steht der Dauer der Spur entgegen.

Das Filmbild als Index erscheint als Konsequenz durch und durch ambivalent, da es zwischen Augenblick und Dauerhaftigkeit, zwischen Nähe und Distanz, zwischen dem Entstehen eines Bildes und seinem Verblässen oder Verschwinden in der Zeit steht. Diese Eigenschaften des Index, geben das Bild als eine dynamische Einschreibfläche wieder, das an die Performativität des filmischen Materials gebunden ist.

---

<sup>91</sup> Vgl. Jutz, *Cinéma brut*, S. 161.

### 6.3.3 Der Film als Körper oder Geste

Ähnlich wie bei der Performance zeigt der Film durch und mit seinem eigenen Körper. Mittels Attacken auf den Filmstreifen wird seine materielle Präsenz und die Realität, die ihn umgibt, deutlich. Der Film als Material ist in erster Linie Vermittler und wird durch die Störungen, die ihm zugefügt werden, zum nahezu plastischen Kunstwerk, da er eine neue Form bekommt und damit auch eine neue Ausdrucksweise.

„Wenn an Zeichen primär das Verkörpern anstelle des Repräsentierens interessiert, dann gewinnen die sinnlichen Gegebenheiten ihrer Darbietung und Wahrnehmung an Relevanz. Eine Bedachtnahme auf die räumlichen, zeitlichen und nicht zuletzt materiellen Bedingungen der Zeichenproduktion führt zu der Frage, wie sich das ausführende, Kunst ‚performierende‘ Subjekt physisch gegenüber seinem Material positioniert.“<sup>92</sup>

Das Material wird zur Einschreibfläche der persönlichen Ausdrucksweise der FilmemacherIn. Es kann als zusätzliche Ebene der narrativen Intention gelesen werden. So spiegelt sich die inhaltliche Aussage auf der materialen Ebene wider, wie beispielsweise bei dem bereits erwähnten Film *OVEREATING*, der einen Mann beim Essen zeigt und selbst so aussieht, als würde er während der Projektion verdaut werden. Die manuelle Bearbeitung des Films kann allerdings auch als Signatur der FilmemacherInnen präsent werden wie bei den Filmen von Stan Brakhage. Durch die direkte Bearbeitung am Filmstreifen werden herkömmliche Formen auseinandergerissen und verformt; das bedeutet auch, dass neue Sehformen ausgelotet werden. Der filmische Raum wird erweitert, indem die technischen Vorbedingungen auf der Leinwand gezeigt werden und der Filmstreifen eine zusätzliche Dimension erhält. Er wird von einer flachen, glatten Fläche zu einem rissigen, verbogenen und manchmal auch wellenschlagenden Objekt. Durch die Betonung der räumlichen Aspekte wird so der Film als Körper gezeigt.

Das Sinnliche des Films zum Hauptaugenmerk zu machen, bedeutet auch, sich einzugestehen, dass das Material als Filmkörper nicht mit den Intentionen der FilmemacherInnen zur Deckung kommen kann. Gabriele Jutz spricht in diesem Sinne von einem „Mehr an Sinn“, das entsteht und sich „der willentlichen Beherrschung durch das Subjekt entzieht“.<sup>93</sup> Vergleichbar ist dieses „Mehr an Sinn“

---

<sup>92</sup> Ebd., S. 117.

<sup>93</sup> Ebd., S. 117.

mit allen Äußerungen, die durch einen Körper gehen, bei denen Nichtbeabsichtigtes immer teilhat wie z.B. ein körperlicher Reflex oder die Intonation einer Stimme. Dieses Nichtbeabsichtigte birgt die Möglichkeit zur Subversion vorherrschender Bildkonventionen, da es eben nicht beherrschbarer Teil der Äußerung ist. Ihm ist ähnlich wie durch die Zitathaftigkeit des Textes, zu jedem Zeitpunkt einer Äußerung ein mögliches Fehlschlagen eingeschrieben.<sup>94</sup>

Wenn wir das bildliche Zeichen im Kontext der dekonstruktivistischen und korporalisierenden Performativität betrachten, so kann es nicht länger als eindeutiges Symbol im Rahmen einer sprachorientierten Repräsentationslogik gelten. Vielmehr erhält es seine Bedeutung durch seine Präsenz und den Kontext seiner Aussage:

„Während Logo- und Phonozentrismus den Signifikanten verdecken und ihn auf einen transparenten, ja körperlosen Träger von Bedeutung reduzieren, ist es nun das ‚Diesseits‘ des Zeichens, seine unhintergehbare Materialität, an der sich der performative künstlerische Akt orientiert.“<sup>95</sup>

Das führt zu dem Aspekt des Materials, in dem sich auch Intentionales und Nichtintentionales in der performativen Äußerung vermengen. Die Eigenschaften des Films, seine ständige chemische Zersetzung und seine Reproduktionsbedingung entsprechen der Ambivalenz des Performativen: dem Ereignishaften, Flüchtigen und dem Wiederholenden. Eben diese Ambivalenz lässt sich auch in den materialen Anwendungen des Found Footage Films finden, in denen der Film als Einschreibfläche des persönlichen Ausdrucks des Filmschaffenden zu verstehen ist. Der Angriff auf das Material ist als Geste zu lesen, die den bewussten Intentionen der FilmemacherInnen entspringen. Durch die Reproduktion und die Projektion des Films wird diese Geste weitergeführt und einem Publikum vermittelt. Das bedeutet, dass das wiederholte Aufführen des Films Voraussetzung dafür ist, dem Bewusstsein der FilmemacherInnen zu entsprechen. Gleichzeitig entzieht sich das Filmmaterial aber den Intentionen, da es sich fortwährend unkontrolliert auflösen kann.

Film als Spur und Körper hat, im Rahmen einer performativen Theorie betrachtet, vor allem etwas Zeigendes und Offenbarendes, das weder einer absoluten Aussage, noch einer eindeutigen Repräsentation zugeordnet werden kann. Vor allem durch

---

<sup>94</sup> vgl. Kapitel 5.4 *Der Vorfall Sprache – das Potenzial des falschen Sprachgebrauchs*

<sup>95</sup> Jutz, *Cinéma brut*, S. 114.

die dynamischen Eigenschaften und die unkonventionellen Anwendungen des Filmmaterials wird der Film von seiner Rolle des Repräsentierenden zum sinnlich-sichtbaren, performativen Objekt. Die unterschiedlichen Seiten des materialorientierten Bildes, also zum einen die Seite, welche die Aufzeichnung erkennen lässt (das ursprüngliche Bild) und zum anderen die Beeinflussung, die aus der Chemie des Films herrührt, lassen sich über den zeichentheoretischen Begriff des Index zusammenführen: Zum einen ist das Bild, welches seinen Ursprung (also den gefilmten Gegenstand) erkennen lässt ein Index, da es auf das Ursprüngliche verweist, als etwas, das sich einmal vor der Kamera befunden hat. Zum anderen ist das Bild indexikalisch da es einem physischen Abdruck, einer Geste der FilmemacherIn entspricht und da es als Spur, welche die Zeit auf dem Film hinterlässt, lesbar ist.

#### **6.3.4 Die Störung und das Mediale**

Materialorientierte Anwendungen des Found Footage Films, machen den Film als Medium sichtbar. Sie erforschen die Grenzen des Mediums, indem sie die Physis des Filmmaterials und dessen Mängel auf die Leinwand bringen. In den bildlichen Störungen liegen ein Erkenntnispotenzial und eine Möglichkeit, Mediales darzustellen.

Film vermittelt seine eigene Medialität in erster Linie dadurch, dass er auf seine Mängel und Schwächen aufmerksam macht. In den Darstellungen dieser filmischen Unzulänglichkeiten liegt der Schlüssel zum Performativen. Die Sichtbarkeit des filmischen Materials, seine unterschiedlichen Umformungen verweisen auf die Prozesshaftigkeit des Films. Diese äußert sich in mehreren Aspekten: Zum einen ist sie dem Film durch die Abfolge der projizierten Einzelbilder eingeschrieben. Zum anderen ist der Film durch seine chemischen Eigenschaften prozessual, die sowohl das Entstehen als auch das Vergehen des filmischen Bilds bedingen.

Die Prozessualität wird durch die bildliche Störung erst sichtbar gemacht. Die Bearbeitung des Materials unterbricht die Konventionalität des Bildes auf inhaltlicher Ebene: Sie unterbricht das reine Fortlaufen der Bilder, die ZuschauerInnen werden so aus dem rein Inhaltlichen der Narrative herausgerissen. Ebenso wird der Film durch die materiellen Beeinträchtigungen als eigenständiges, vergängliches Objekt wahrgenommen und steht so im Gegensatz zu einer transparenten Vermittlung, einem unsichtbaren Medium, das Bilder wertneutral

wiedergibt. Die Wahrnehmung der BetrachterInnen oszilliert so zwischen den Versuchen, zu erkennen, was hinter den Zerstörungen liegt und dem Beobachten der Zerstörungen, dem Beobachten des *Nichtfunktionierens* des Mediums.

„In solchen Operationen findet Kunst ihre vorzügliche Aufgabe: Medien reagieren auf andere Medien, dringen in sie ein, machen sie zur Bühne, ‚Falten‘ und ‚Knicken‘ ihre Übergangsstellen, lassen sie ins Dysfunktionale umstürzen.“<sup>96</sup>

Durch die künstlerische Anwendung ergibt sich so ein Spannungsverhältnis zwischen Medium und Kunst, das verstörend und zugleich erkenntnisreich ist.

„Es handelt sich um die Stiftung von Differenzerfahrungen, die nicht ausschließlich Produkte von Medien sind, sondern in Klüften und Zwischenräumen medialer Performanzen nisten.“<sup>97</sup>

Durch die Kunst wird das Medium an seine Grenzen getrieben, von denen aus die Reflexion über das Mediale erst möglich ist. Der Found Footage Film erweist sich so als performatives Medium einer Filmavantgarde, das das Potenzial in sich birgt, Ideologien bildlich sichtbar werden zu lassen. Durch die dekonstruktive Verfahrensweise des Films werden zum einen Funktions- und Wirkungsweise des Mediums selbst hinterfragt und zum anderen durch die Bilder vermittelte Machtverhältnisse aufgedeckt und umgekehrt.

---

<sup>96</sup> Mersch, Dieter, „Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine "negative" Medientheorie“, *Performativität und Medialität*, Hg. Sybille Krämer, München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 75–97, S. 92.

<sup>97</sup> Ebd., S. 93.



## 7. Found Footage: Passagen performativer (Film-)geschichten

Der Found Footage Film zeichnet sich durch seine Bearbeitungen am Filmmaterial als Medium aus, das sich von seinen Grenzen ausgehend selbst reflektiert. Das Performative liegt in diesem Sinne in den Lücken und Zwischenräumen, die durch die Anordnung und gegebenenfalls durch die Störungen der Filmbilder entstehen. Der Found Footage Film stellt sich als ein Grenzgänger des Films heraus, der Geschichte(n) neu erzählt und damit verschiedene Facetten der Filmgeschichte anspricht und aufzeigt. Die Filmavantgarde ist in diesem Zusammenhang die mediale Plattform, die Vergessenes wiederbelebt und ihm einen neuen Sinn zuschreibt. Als Grenzgänger der Filmgeschichte findet auch der Amateurfilm zu seiner Wiederverwertung. Der Film *PASSAGEN* (Lisl Ponger, A 1996) entstand im Rahmen des Projekts *hundertjahre kino*. Der Polyfilm Verleih hatte mit dieser Initiative das Ziel, Verknüpfungen zwischen *home movies* und Avantgardefilm herzustellen, um die Filmgeschichte von der Rückseite des Kinos her zu zeigen und auszuloten, was das Kino außerhalb der narrativen Erzählschiene leisten kann.

In den Kinos gilt diese Art von Film als Rarität – der Amateurfilm ist sonst nur im Bereich des Avantgardekinos auf der Leinwand zu sehen. Als typisches Mittel des Sich-Erinnerns findet der Amateurfilm (auch Familienfilm oder *home movie*) im Found Footage seinen Platz, um einen neuerlichen Diskurs über die Zusammenhänge zwischen Film, Gedächtnis und Geschichte aufzubereiten. Diese privaten Filme erscheinen für eine solche Untersuchung insofern nützlich, da sie in erster Linie als Aufzeichnungsinstrument des Sich-Erinnerns gesehen werden. Bestimmte Eindrücke aus dem Familienleben und Urlaubsreisen werden festgehalten, um die eigene Wirklichkeit zu speichern, und sie der Familie und weiteren Generationen zugänglich zu machen. Die aufgezeichneten Momente, die durch den Film abrufbar werden, transportieren weitaus mehr als das, was das Filmbild zeigt. Die Erinnerungen, die so ausgelöst werden, übersteigen den filmischen Raum, und formen durch Assoziationen eigene Geschichten. Das Filmbild ist lediglich der

Ausgangspunkt für eine Reise in der Zeit. Für manche werden so ganz bestimmte Eindrücke wiederhergestellt, für andere offenbart sich ein Bild, das größere Zusammenhänge sichtbar werden lässt: Lisl Ponger nimmt diese persönliche Bilderflut zum Anlass, um die kulturelle Situiertheit, aus der die Filme entstanden sind, aufzuzeigen und die eigene Kultur zu reflektieren. Eine Fotografie oder auch ein Film zeigt sich als Konstruktion, die von einem bestimmten kulturellen Umfeld geprägt wurde. In den Filmen Lisls Pongers wird dieses Konstrukt verschoben, zerlegt und neu zusammengefügt, sodass sich neue Sichtweisen und Perspektiven auf die dargestellte Wirklichkeit ergeben. In ihren Arbeiten geht es darum, Differenzerfahrungen zu stiften, die durch den Film sichtbar und erlebbar werden. Hierbei handelt es sich um ein Lesen zwischen den Bildern: Die gewohnten Seherfahrungen werden aufgebrochen und erweitert. Die Erwartungshaltungen der ZuschauerInnen geraten ins Wanken, die dokumentarische Realität des Films weicht einer sich ständig bewegenden Wirklichkeit der Erinnerungen.

Zentrales Thema von Lisls Pongers Film ist das Reisen, das über unterschiedliche Perspektiven zu einem Neuverständnis von Migration führt. Das Reisen wird zur Flucht, die Ankunft zur Konfrontation mit einer fremden Kultur, der Neubeginn in einem andern Land zu einem Versuch der Orientierung, welcher stets von Erinnerungen an die Heimat geprägt ist. In *PASSAGEN* wird der Film zu einem Netz aus Erinnerungsbildern und Erzählungen über Fremdsein und Flucht. Durch die Kombination aus unterschiedlichen Urlaubsaufnahmen und Berichten von MigrantInnen erzeugt der Film eine eigene Wirklichkeit, die zwischen der Wirklichkeit der UrlauberInnen (dem lebensfrohen und luxuriösen Umfeld der Touristen) und zwischen der Wirklichkeit der Flüchtlinge (dem Überlebensdrang und der Überlebensangst) oszilliert. Während die familiären Bilder der Amateurfilme eine authentische Nähe vermitteln, wird in der Montage von Bild und Ton eine – so scheint es – lückenhafte Erzählung geschaffen.

Eine Frau steht an einer Reling, eine Kamera in der Hand. Menschen an Deck eines Schiffes winken zum Abschied. Das Schiff fährt ab. Meeresrauschen ist zu hören, ein Schiffshorn ertönt. Die Anlegestelle des Hafens ist voller Menschen, die verreisen oder ankommen. Die Sonne scheint auf eine mit Palmen gesäumte Straße, Autos stehen im zähen Verkehr. Passanten spazieren den Broadway entlang, afrikanische Frauen plaudern im Sonntagsgewand auf dem Gehsteig. An Deck eines

weiteren Schiffs sieht man Matrosen bei der Arbeit. Die Meereswellen rauschen im Hintergrund. Zu diesen Aufnahmen hören wir Berichte verschiedener Frauen und Männer, die sich an das Reisen und an weit entfernte Orte erinnern:



Filmstill PASSAGEN, 0:00:57

„Ich hab das als eine schöne Kreuzfahrt empfunden, weil so viele Fische, fliegende Fische, fliegen an Deck und verrecken dort“<sup>98</sup>



Filmstill PASSAGEN, 0:01:18

„Und dann sind wir in Casablanca angekommen und entladen worden, und in Casablanca war ein ganz anderes Schiff, ein größeres Schiff, und das war ein weißes, frisch angemaltes Schiff“<sup>99</sup>

Diese sequenziellen aber unzusammenhängenden Aufnahmen sind zu Beginn des Films zu sehen. Die persönlichen Eindrücke wie die „fliegenden Fische“ und die Schönheit des „frisch angemalten Schiffs“ sind die kleinen Details der Erzählungen, die eine authentische Erinnerung vermitteln, und die positiven Erlebnisse der Exilanten wiedergeben.

Schon in den ersten Sekunden des Films wird ersichtlich: Hier geht es um Abschiednehmen und Verreisen, aber auch um das Festhalten von bestimmten Bildern, von Erinnerungen der Überfahrt, von Passagen des Lebens, die durch Erlebnisse geprägt sind, die über das Reisen hinausgehen und das Leben verändern. Erst bei genauerer Betrachtung des Films finden sich auch schon in diesen ersten Einstellungen Anzeichen des eigentlichen Themas, welche die farbenfrohen Bilder und die positiven Erinnerungen überschatten. Die Wortwahl des „Entladens der Passagiere“, die Fahrt auf einem Bananenfrachter oder auch der harsche Einwurf des „Verreckens“ der Fische an Deck stellen Momente dar, die die Erzählung über die schönen Seiten der Reise ins Stocken bringen. Nach und nach wird die

---

<sup>98</sup> *Passagen*, Regie: Lisl Ponger, DVD-Video, Edition Standard 11 Recycling Film History. Found Footage Film, Hoanzl/Filmarchiv Austria 2006, (Orig., Ö, 1996), 0:00:57.

<sup>99</sup> Ebd., 0:01:18.

Wahrnehmung von PASSAGEN durch ernüchternde Erinnerungen der Kriegsflüchtlinge verändert. Diese Eindrücke werden von einer Filmcollage begleitet, in der sich Aufnahmen der Überfahrt, exotischer Städte und Landschaften vermischen: Die bunten und körnigen Bilder der Schmalfilmkamera vermitteln eine Realität, die dem Alltag gegenübersteht wie eine alte Urlaubsfotografie, die man betrachtet, und die die eigene Erinnerung, die eigene Reisegeschichte in Gang setzt. Die alten Amateuraufnahmen, die Lisl Ponger für ihren Film verwendet, haben in der Tat eine ganz eigene fotografische Qualität. Die Filmaufnahmen, die scheinbar wild zusammengeschnitten sind, vermitteln das Gefühl einer sehr persönlichen Filmschau. Die Grobheit des Filmmaterials, die Unschärfe der Bilder, der unbestimmte Bildausschnitt und das Zittern der Kamera verdeutlichen diese Ästhetik des Privaten und Unmittelbaren. Die Erzählungen, die wir dazu aus dem Off hören, sind fragmentarisch, Ausschnitte von Erlebnissen, die bestimmte Eindrücke und Gefühlssituationen vermitteln, ohne eine Geschichte zu erzählen. Es sind unterschiedliche Momentaufnahmen, die die eigenen Hintergründe für sich behalten. Zentraler Punkt sind auch nicht die einzelnen Erzählungen der MigrantInnen, die zur Reise führen, es ist das Unterwegssein selbst, das hier im Mittelpunkt steht: Das Abschiednehmen, das Übersetzen, die Fahrt und schließlich das Ankommen. In diesem Fall sind es nicht nur die Wege verschiedener Menschen, die thematisiert werden, sondern auch der Weg der filmischen Bilder von ihrer Aufzeichnung an fernen und fremden Orten bis zu ihrem Ankommen, ihrem gegenwärtigen Wahrgenommenwerden.

Wesentliches Thema für Lisl Pongers Filme ist die kritische Betrachtung medialer Bilder. Ihre Ausbildung als Fotografin und die damit einhergehende Beschäftigung mit dem Aufbau und der Konstruktion des Bildes macht sich in ihren filmischen Arbeiten durch die Wahl ihrer Sujets bemerkbar: Licht, Bewegung, Erinnerung und kulturelle Disposition bilden einen roten Faden, der sich durch ihre Filme zieht. Hierbei handelt es sich um Begriffe, die Wahrnehmung erst möglich machen und konstitutiv für das Erleben und Erfahren der Welt sind. Licht und Bewegung gelten als die beiden Grundsätze für das Entstehen eines filmischen Bildes, es geht allerdings nicht nur um diese bestimmten medialen Bilder: Die Eindrücke des Reisens, die Differenzerfahrungen die man dabei macht, sowie die Erinnerungen, die man in sich trägt und mitnimmt, prägen zu jeder Zeit das aktuell Wahrgenommene. Sie sind Elemente der Kultur, die jegliche Erfahrung oder

Wahrnehmung eines Subjekts beeinflussen und die insofern den Ausgangspunkt zur Reflexion über Kultur darstellen.

Das Gedächtnis und der Moment der Erinnerung stellen sich im Zusammenhang mit der Reflexion über eine Kultur als unerlässlich dar. Sie sind Voraussetzungen und Wege, welche die Fortführung von Tradition und die Weiterentwicklung von Kultur ermöglichen. Filme und Fotografie sind in dieser Hinsicht Dispositive der Erinnerung und der Kultur. Sie unterliegen kulturellen Diskursen und Rahmenbedingungen. Sie sind inszeniert und sie inszenieren. Dies prädestiniert die Medien Fotografie und Film dafür, diese Rahmenbedingungen von Kultur aufzuzeigen und zu reflektieren. So ist der Film *PASSAGEN* beispielsweise derart gestaltet, dass die ZuschauerInnen dazu angehalten werden, die Zwischenräume der einzelnen projizierten Bilder mit eigenen Assoziationen und zusätzlichen Bedeutungen aufzufüllen.

Das Hervorrufen solcher Prozesse gilt besonders für Aufnahmen aus dem privaten Bereich der Familie. Als Beispiel führt Lisl Ponger die Familienfotografie an, die beim Betrachten eine bestimmte Doppelseitigkeit hat: Die tatsächliche Fotografie und das Familienbild, das im Kopf des Betrachters, der Betrachterin entsteht. In beiden Fällen handelt es sich um Inszenierungen des Bildes, sei es durch die Anordnung der Personen auf dem Foto oder durch die Dinge, die im Gedächtnis bleiben und jene Dinge, die vergessen wurden.<sup>100</sup> Hier wird offensichtlich, dass Film und Gedächtnis in ganz ähnlichem Maße als konstruiert und gestaltet anzusehen sind. In ihren Filmen versucht Lisl Ponger, diese Prozesse des Inszenierens zu vermitteln, ohne dass der Film seine Fähigkeit des unmittelbaren Affekts verliert. Das Aufzeigen der Strukturen des Filmischen geschieht über den Kontrast von Bild und Ton und über die Restrukturierung der Amateurfilmsequenzen durch die Montage. Die einzelnen Sequenzen variieren untereinander, sind jedoch prägnant in der Wiederholung der Motive. Die Montage des Films formt so eine Art Schleife, in der die Filmbilder nicht immer in gleicher Reihenfolge, aber doch regelmäßig wiedererscheinen. Über die wiederkehrenden Motive im Film werden die zentralen Anhaltspunkte von *PASSAGEN* deutlich, Passanten auf den Straßen, Schiffs- und Autofahrten: Menschen, die sich in ständiger Bewegung befinden und so ein Bild

---

<sup>100</sup> Sharp, Tim, „Sich ein Bild von der Realität machen“, *ImagiNative*, Hg. Lisl Ponger/Tim Sharp, <http://lislponger.com/imaginative/htm/004/page-d.htm> 2008, 16. 11. 2010.



Filmstill **PASSAGEN**, 0:00:25

von Rastlosigkeit vermitteln. Und schließlich das Sujet der filmenden Frau an der Reling, das als Reflexion des Films über sich selbst gesehen werden kann. Die Sequenz der filmenden Frau ist die erste des Films. Sie macht gleich zu Beginn durch das Motiv des filmenden Subjekts, des Films im Film auf die Inszenierungsprozesse und auf die Konstruiertheit des Mediums aufmerksam. Die Frau mit der Kamera verdeutlicht die Realität des Filmischen: Dem Sammeln und Ausstellen bestimmter Filmausschnitte, dem Arrangieren der Bilder geht ihr bewusstes Aufzeichnen, das Auswählen und Inszenieren des Motivs voraus. Die verwendeten Filme werden in diesem Sinne nicht mehr ausschließlich zum dokumentarischen Mittel einer erlebten Reise, sondern auch zu Mitteln der Inszenierung und Bewertung durch ein bestimmtes Subjekt.

### **7.1 Der Film als performatives Ereignis – Aneignung und Wiederaneignung**

Für Lisl Ponger ist Fotografie eine Beweisaufnahme und gleichzeitig eine Bewertung der Realität.<sup>101</sup> Einerseits zeugt das Bild vom Hier und Jetzt des Fotografen zum Zeitpunkt der Aufnahme, gleichzeitig ist dem Bild eine Konstruktivität immanent, die beispielsweise durch das Auswählen eines bestimmten Motivs und des Bildausschnitts und durch den Einsatz von Licht und Schatten bestimmt ist. Das filmische Bild bewegt sich demnach zwischen seiner Konstruiertheit und seiner authentischen Darstellung, die dem Medium Film durch seine Unmittelbarkeit gegeben ist. Wie Gertrud Koch bereits anmerkte, liegt die Kraft des Mediums Film im Affizieren der ZuschauerInnen. Der kinemato-graphische Apparat zeigt nicht nur, er lässt erleben.<sup>102</sup> Das Subjektive, d.h. nicht nur das Fotografieren, sondern auch das Wahrnehmen ist eine Art der Reflexion, die die Räume zwischen den Bildern auffüllt. In **PASSAGEN** wird diese Wirkung durch den Kontrast Bild-Ton verstärkt.

---

<sup>101</sup> Sharp, „Sich ein Bild von der Realität machen“.

<sup>102</sup> Vgl. Kapitel 5.5 *Die korporalisierende Performativität*, sowie Koch, „Latenz und Bewegung im Feld der Kultur“, S. 167.

Die ZuschauerInnen werden mit unterschiedlichen Erzählfragmenten konfrontiert, die Bildsequenzen sind nur wenige Sekunden lang und durch keine durchgehende einheitliche Narration miteinander verbunden. Die Interviews, die man aus dem Off hört, sind ähnlich angeordnet wie die Amateurfilme auf der Bildebene: Die einzelnen Berichte wechseln sich nach einigen Sekunden ab, enden, oder werden später an anderer Stelle wiederaufgenommen. Das Wechselspiel von Bild und Ton wird zu einer dynamischen Erzählung, deren Lücken die ZuschauerInnen selbst füllen müssen. Diese werden so zu einem aktiven Part des Films, da sie während der Betrachtung Verknüpfungspunkte im Wahrgenommenen herstellen müssen.

Der Zusammenhang zwischen dem Affekt, den der Film auf die ZuschauerInnen ausübt, und der aktiven Denkarbeit, die diese bei der Wahrnehmung des Films leisten, wird zum Ausgangspunkt der filmischen Erzählweise:

„Obwohl die Gleichung Auge-Kamera natürlich einer gewissen technischen Übereinstimmung entspricht ist es immer das geistige Auge, das sieht. Rein sensorisch betrachtet wird beim Sehen Information durch das Auge, bewusst wie auch unbewusst, in eine andere Datenform umgewandelt, die vom Gehirn verarbeitet wird. Das Ergebnis ist also eine Montage. Anders gesagt, ist das Auge einfach ein Sensor und der menschliche Geist ein Relevanz-Filter.“<sup>103</sup>

Der Film unterläuft in dieser Hinsicht eine mehrfache Aneignung, die als eine Art Übersetzungsprozess gesehen werden kann: Die von den FilmemacherInnen aufgenommenen Filme bilden ein Konstrukt, das einem bestimmten Blick auf die Welt unterliegt. Diese Aufnahmen, die bereits eine Aneignung und Übersetzung der Realität darstellen, finden im Found Footage Film zu einer Reaktivierung, die wiederum bestimmten Prämissen folgt, nämlich der Wahrnehmung der FilmemacherInnen. Die Auswahl der Filmausschnitte, der Tonaufnahmen und die Montage sind Umformungen, die ihrerseits durch Ideen der FilmemacherInnen bestimmt werden. Diese Montage der Filmbilder wird durch die Projektion des Films und dessen Wahrnehmen fortgesetzt. Was in technischem Sinn eine Aneinanderreihung einzelner Aufnahmen von weit entfernten Orten wie dem Markusplatz in Venedig, dem Roten Platz in Moskau oder dem Broadway in New York, ist, wird durch Verknüpfungen, die die ZuschauerInnen während der Projektion von PASSAGEN herstellen, zu einem Netz aus Filmbildern und Assozia-

---

<sup>103</sup> Sharp, „Sich ein Bild von der Realität machen“.

tionen, das als imaginärer Raum zeitliche und räumliche Dimensionen überwindet und erweitert. Die Aneignung und Bearbeitung der Amateuraufnahmen durch Lisl Ponger in *PASSAGEN* gleicht einer Übersetzungsarbeit insofern, dass altes Filmmaterial aktualisiert und rekontextualisiert wird. Diese Aktualisierung und Rekontextualisierung wird im Film gleichermaßen thematisiert wie der Inhalt des Originalmaterials. Der Einsatz von Montage ist somit nicht nur Bedingung und Struktur des Films, er ist Produkt und augenfälliges Merkmal der inszenierten filmischen Realität. Die gefilmte Wirklichkeit und die filmische Wirklichkeit verschmelzen in diesem Film zu einer neuen Realität, die auf den gezeigten und von den ZuschauerInnen nachempfundenen Erinnerungen basiert. Der Aufbau dieser neuen Wirklichkeit macht es bewusst, dass das Wahrnehmungsvermögen der BetrachterInnen einer bestimmten Sichtweise auf die Welt folgt. Lisl Ponger thematisiert in ihrem Film nicht nur das Reisen, sondern auch die Veränderlichkeit von Denkmustern, die mit diesem Sujet einhergeht. Indem sie auf den Entstehungsprozess des Films durch die Restrukturierung der Materialien aufmerksam macht, wird das Medium zum Performativ, das die divergierenden Wirklichkeiten (die Wirklichkeit der AmateurfilmerInnen, die der MigrantInnen und schließlich die der BetrachterInnen) zu einem Wechselspiel von Wahrnehmung und Erfahrung macht. Die Rezeption von *PASSAGEN* ist somit ein Prozess, in dem sich die aufgezeichneten Bilder und Klänge fremder Orte und Menschen mit den Erfahrungen und den Erinnerungen der ZuschauerInnen an das Reisen und Wegfahren vermischen und etwas Neues bilden. Lisl Ponger orientiert sich in ihren Arbeiten an einem performativen Verständnis von Wahrnehmung, was ihre Herangehensweise an das Medium Film wesentlich beeinflusst. Als Filmemacherin, die sich auch mit ethnographischen Themen auseinandersetzt, sind die Ausgangspunkte die performativen Prozesse der Medien, die ihre Arbeit bestimmen und die sie mit ethnographischen Inhalten verknüpft. In ihren Filmen geht es nicht darum, Wirkliches zu dokumentieren. Vielmehr ist es das Ziel, eine neue Realität zu erschaffen, die bestehende Wahrnehmungs- und Denkmuster dekonstruieren soll.

Obwohl die Erzählform von *PASSAGEN* von der Fragmentiertheit der einzelnen Teile bestimmt ist, weist der Film eine gewisse Homogenität auf. Die Einzelteile fügen sich zu einem – wenn auch lückenhaften – Bild der Erinnerung zusammen. Während etliche der bereits erwähnten Found Footage Filme ein Bild des Gedäch-

nisses oder der Vergangenheit hervorrufen, das mit der Zersetzung und der Zerstörung der Bilder einhergeht, ist es in *PASSAGEN* ein rhythmisierter Ablauf bunter Filmeindrücke, die weniger im Kontext der Vergänglichkeit und des Todes stehen, als vielmehr im Rahmen der Zeitlosigkeit erinnelter Momente und ihres Wiedererlebens. Während FilmemacherInnen Methoden des Verfremdens nutzen um mediale Prozesse darzustellen und zu untersuchen, lotet Lisl Ponger die Zusammenhänge von Erinnerung und Film im Sinne einer Entfremdung aus. Das vorgefundene Material wird in ihrer Bearbeitung zu einem Konglomerat aus fremder und eigener Erinnerung und Erfahrung.

„Die Verfremdung oder Zerstörung von Bildern, das könnte ich gar nicht und wollte ich nicht. Es geht mir schon um dieses sinnliche Erlebnis einer Wirklichkeit.“<sup>104</sup>

Der Film wird zum Ereignis, das aus der Wechselbeziehung von ZuschauerIn und Film entsteht. Er fordert zur aktiven Rezeption auf, die Wahrnehmung der ZuschauerInnen formt ihn. Der Film ist insofern ein Prozess, der innerhalb seiner Betrachtung neu entsteht.

## **7.2 *PASSAGEN* Montage – Wiederholung und Variation**

Die Eindrücke der zum größten Teil exotischen Aufnahmen werden von Stimmen begleitet, die von Überfahrten, von Abreise und Ankunft erzählen. Diese Berichte sind mit den Bildern in kontrapunktischer Weise verknüpft. Die Erzählungen von der Schifffahrt, den Autofahrten und von den unterschiedlichen Orten entsprechen nicht dem dazu Gezeigten. So sieht man beispielsweise eine Straße bei Tag, in der Menschen vorübergehen. Dazu hört man eine Frau, die von ihrer Flucht berichtet:

„In der Nacht, es ist still und du darfst nichts sagen.“<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Horwath, Alexander, „Memories are made of this – Alexander Horwath im Gespräch mit Lisl Ponger“, *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*, Hg. Alexander Horwath/Lisl Ponger/Gottfried Schlemmer, Wien: Wespennest 1995, S. 223–234.

<sup>105</sup> *Passagen*, 0:07:27.



**Filmstill PASSAGEN, 0:07:25**

So vermischen sich zwei unterschiedliche Eindrücke (das fremdartige Treiben der Straße, die Schilderung der Flucht bei Nacht) zu einem Konstrukt, das zwischen den aufgezeichneten Erinnerungen, zwischen dem Gehörten und dem Gesehenen oszilliert. Das Filmbild verselbstständigt sich durch die Polarisierung von Bild und Ton, es wird zu einem Vermittler

von unterschiedlichen Wahrnehmungen und Erinnerungen, der seine mediale Präsenz zur Schau stellt und so den Prozess des Vermittelns thematisiert. Der Einsatz des Tons ist darauf ausgerichtet, das Gesehene in einen bestimmten Kontext zu rücken; die unterschiedlichen Eindrücke, in diesem Fall die Straße und die Beschreibung der Flucht in der Nacht, fordern die ZuschauerInnen dazu auf, diese unterschiedlichen Erinnerungsbilder durch die eigene Assoziation miteinander zu verbinden. Der Film ist in dieser Hinsicht eine Analogie der Prozesse des Gedächtnisses. Die Eindrücke der fremdartigen Aufnahmen folgen einem Rhythmus, der sich durch die Variation der einzelnen Motive und ihr beharrliches Wiederauftauchen im Zyklus der Bilder auszeichnet. Wie eine Schleife formt sich das Erscheinen und Wiedererscheinen der kurzen Szenen, die einem allmählichen Herantasten an bestimmte Momente, an die sich erinnert werden soll, gleicht.

Eine kontinuierliche Verbindung der voneinander abweichenden Erzählungen von Bild und Ton wird durch die Hintergrundgeräusche hergestellt. Meeresrauschen, Hupen, Verkehrslärm, Stimmengewirr ertönen, während die Stimmen von ihren Erlebnissen erzählen. Ähnlich wie die Bilder sind auch die Hintergrundgeräusche in einer Art Schleife angeordnet.

Die Übergänge der leicht variierenden Klänge sind fließend. Die Geräusche antizipieren zum Teil das Gesehene. So erklingt in regelmäßigen Abständen das Rauschen des Meeres kurz bevor Aufnahmen von Schiffen, Meeren oder Flüssen zu sehen sind. Sie vermitteln authentische Eindrücke, die mit den dargestellten Erinnerungen vermischt werden und sich als akustische Abdrücke und Spuren des Erlebten zu den Urlaubsaufnahmen und Interviews gesellen. Der Rhythmus der Wellen, die Motorengeräusche und das Hupen der Autos, das Stimmengewirr der Menschen wirken wie ein leises Rauschen: Die Geräusche sind zwar identifizierbar

und man kann sie dem Rauschen der Wellen oder dem Verkehrslärm zuordnen, aber man kann keine Einzelheiten, keine spezifische Stimme aus den Geräuschkulissen herausfiltern. Sie vermitteln gezielte Stimmungen und sind zugleich unkonkret, wie die Begleiterscheinungen einer Erinnerung. Die einzige Ausnahme bildet das Ertönen des Schiffshorns, das aus den Hintergrundgeräuschen hervortritt. Sein Klang ist wie die Aufnahmen der Frau an der Reling ein Leitmotiv, welches Beginn und Ende der Reise, Beginn und Ende des Films markiert. Die erzählenden Stimmen, sowie das Rauschen und das Stimmengewirr geben dem Film etwas Ereignishaftes. Das Stimmliche ist persönlicher Ausdruck, es ist das Einzige, das die Erzählenden als Subjekte und Individuen, als körperlich existent definiert. Die Stimme bezeugt somit die einmal dagewesene Anwesenheit des Interviewten und manifestiert sich im Film als eine Art Spur, die die ZuschauerInnen zur Geschichte der Migration führt.

Für die Interviews wählte Lisl Ponger elf Personen unterschiedlichen Alters und Geschlechts aus, die sie zu ihren Migrationserfahrungen befragte. Die Stimmen der Interviewten bleiben auf visueller Ebene körperlos, die sprechenden Personen bleiben unsichtbar und unvollständig, so wie ihre Reiseberichte.

Im Vordergrund stehen persönliche Erlebnisse und Situationen, die während, vor, aber auch nach der Reise stattgefunden haben. Die persönlichen Hintergründe der einzelnen Personen werden jedoch ausgeklammert. Dadurch wird der Begriff Migration zugleich aus einer sehr persönlichen und aus einer allgemeingültigen Perspektive gezeigt: Die Erinnerungsberichte, die voller Details und Einzelheiten sind, vermitteln in authentischer und sehr konkreter Weise die Gefühle und Befindlichkeiten der MigrantInnen. Die Erinnerungen werden als emotionale Situation für die ZuschauerInnen spürbar bzw. nachvollziehbar. Das Fehlen der jeweiligen Hintergründe und Geschichten der einzelnen Interviewten vermitteln Migration als zeit- und raumunabhängiges Phänomen, das sich nicht an bestimmten Eckpunkten der Geschichte oder der Weltkarte festmachen lässt.

Die Interviews ergänzen die Bilderflut der Amateurfilme als fragmentarische Erzählung: Die Eindrücke der fremden Straßen und Plätze, der Schiffsfahrten, Erinnerungen an blauen Himmel und Sonnenschein stehen als positive Momente des Reisens, die nach und nach der Erzählung über Flucht und der Momente der Furcht weichen: die Entscheidung das eigene Land zu verlassen, die Angst während der

Überfahrt, die Sehnsucht nach der Heimat und die schwierige Zeit des Neubeginns. Erst nach einem Drittel des Films wird es eindeutig, dass es sich bei diesen Erzählungen nicht um bloße Reiseberichte handelt, es geht um Flucht, um das Überleben, das Hintersichlassen der Heimat, der Freunde und der Familie. Wendepunkt bildet ein Interviewfragment von Fred Wander, der den Entscheidungsmoment zu seiner Flucht beschreibt:

„Hier bei Nauders müsste es möglich sein. Da hat es bei mir wie der Blitz eingeschlagen, [...] ich hab mich umgedreht, ich bin zurückgegangen, hab mir die Landkarte angeschaut und hab gesehen: Nauders, das ist ein Ort im Dreiländereck zwischen Tirol, die Schweiz und Italien, und da hab ich gewusst: hier bei Nauders muss es möglich sein.“<sup>106</sup>

Erst nach diesen Sätzen ist es eindeutig festzumachen, dass es um das zwangsläufige Verlassen der Heimat und das Anpassen an ein neues Land, an ein neues kulturelles und soziales Umfeld, geht. Die variierenden und wiederkehrenden Urlaubsbilder werden von den unterschiedlichsten Erlebnissen begleitet, die das Gefühl von Angst und dem Zwang des Fliehens, aber auch von Schönheit und Sehnsucht nach der Heimat vermitteln. Die Berichte sind ebenso wie die Filmaufnahmen aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen. Es sind Fragmente, die sich zu einem neuen Ganzen, einem neuen Bild der Migration zusammenfügen.

Die fragmentierten Einzelteile werden in *PASSAGEN* in einer Art und Weise zusammengeführt, die das Medium Film als ein instabiles Gefüge ausweisen, dessen Bestandteile und Strukturen einem ständigen Wandel unterliegen: Die Bedeutungen der Motive ändern sich und wachsen mit jeder Minute des Films:

Beim ersten Erscheinen des Motivs der Frau, die von der Reling aufs Meer blickt, beschreibt eine ältere Frau ihre Schiffsreise, die ihren Ausgangspunkt in Wien hatte:

„Um 16 Uhr sind wir dann in Budapest angekommen.“<sup>107</sup>

Beim erneuten Auftauchen hören die ZuschauerInnen die kurze Vorgeschichte von Fred Wander, der vor einer Buchhandlung die Fluchtpläne eines Paares belauscht und dann beschließt, über das Dreiländereck bei Nauders zu fliehen:

„Vor einer Buchhandlung, ich habe gerne Bücher gelesen.“<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Ebd., 0:04:14.

<sup>107</sup> Ebd., 0:00:40.

Das dritte Mal ist das Bild der Frau an der Reling von der Stimme einer älteren Frau begleitet, die von ihrem Leben in New York berichtet:

„Ein Kaffee hat 5 Cent gekostet, am Essen musste man sparen.“<sup>109</sup>

Beim nächsten Wiedererscheinen wird die Erzählung über das Reisen in den konkreten Zusammenhang des Fliehens gestellt. Eine junge Frau berichtet über den Einbruch des Militärs in ihre Wohnung:

„Das Repressionkommando ist da. Da kann man nicht mehr überlegen da drinnen zu bleiben.“<sup>110</sup>



Filmstill PASSAGEN, 0:00:40

Schließlich erinnert sich eine junge Frau an ihre Fluchtsituation, als sie mit ihrer Familie im Auto durch die Wüste fährt. Auf die Frage, wohin sie denn führen, antwortet der Vater:

„Ach Tochter, frag nicht, wir kommen schon an, dort wo wir sicher sind.“<sup>111</sup>

Es ist stets dieselbe Bildsequenz, die in der Flut der Reisebilder immer wieder auftaucht. Die Interviewberichte laufen jedoch weiter, brechen ab und werden an anderer Stelle fortgesetzt. Sie wiederholen sich nicht, sodass zu jedem Wiedererscheinen des Bilds neue Erzählfragmente hinzukommen.

Der Einsatz von Wiederholung und Variation der Filmaufnahmen sind Mittel, um die Ambivalenz des Mediums Film darzustellen: Dadurch, dass ein Bildmotiv immer wieder auftaucht und ihm ein neues Erzählmoment durch die Stimme des Interviewten hinzugefügt wird, erweisen sich die Bedeutungsmöglichkeiten des Motivs als ständig erweiterbar. Variation und Wiederholung werden in PASSAGEN eingesetzt, um die unterschiedlichen Ton- und Bildfragmente zu einer flüssigen oder fließenden Filmkomposition zusammenzuführen.

---

<sup>108</sup> Ebd., 0:03:48.

<sup>109</sup> Ebd., 0:05:32.

<sup>110</sup> Ebd., 0:08:48.

<sup>111</sup> Ebd., 0:09:40.

### **7.3 Dekonstruktion und Kontext, das Übersetzen in eine Realität**

Alles Wahrgenommene ist ein Konstrukt. Das heißt, dass sowohl das Erschaffen eines Bildes, als auch das Wahrnehmen mit einer Reflexion verbunden sind. So, wie das Subjekt und dessen Reflexion an sein soziologisches, kulturelles Umfeld gebunden sind, so ist auch jedes Bild an soziologische und kulturelle Kategorien gebunden: Ein Bild kann nur eine bestimmte (kulturelle) Realität darstellen, die immer in einem kulturellen Kontext gelesen wird.

PASSAGEN ist eine Anwendung des Found Footage Films, die auf den Entstehungs- und Wahrnehmungskontext des Films verweist, die auf die kulturelle Situiertheit des Menschen, der Filmemacherin und der ZuschauerInnen aufmerksam macht, und so ihr eigenes manipulatives System der Vermittlung ins Wanken bringt. Durch die Variation und Wiederholung der Sequenzen, durch den polarisierenden Einsatz von Bild und Ton wird der Kontext der Amateurfilme und der Interviews aufgebrochen und umgedeutet. Dadurch gelangen die filmischen Motive und ihre Bedeutungszuschreibungen zu einer Offenheit: Die Aussage eines Bildes oder einer Erzählung kann immer wieder geändert werden. In diesem Sinne gilt für die filmischen Arbeiten Lisl Pongers, dass der Kontext nicht als etwas Endliches, Abgeschlossenes zu denken ist. Dies ist der Ausgangspunkt für das Verständnis einer performativen Zugangsweise zum Film, die von der Idee der Dekonstruktion ausgeht.

Lisl Ponger verwendet das Mittel der Rekontextualisierung, um auf unterschiedliche Zugänge und Perspektiven zu den Themen Erinnerung und Reise aufmerksam zu machen. Gewohnte Sichtweisen werden in der filmischen Bearbeitung dekonstruiert und setzen sich durch die performative Wahrnehmungsweise der ZuschauerInnen zu einem neuen Gebilde aus filmischem Bild und Ton zusammen, das einem kritischen Impetus gegenüber gewohnten Wahrnehmungs- und Denkmustern entspringt. Reale Gegebenheiten werden innerhalb dieser dekonstruktivistischen Vorgehensweise verformt, verschoben und verändert, sodass neue Aspekte der wirklichen Welt greifbar werden.

Die Orte und Städte, die in PASSAGEN zu sehen sind, sind zugleich bestimmt und ungewiss, real und imaginär, sie sind einigermaßen zuordenbar aber trotzdem nicht eindeutig festzumachen. Die ersten Einstellungen des Films zeigen Schiffe, Fahrten, Aufnahmen verschiedenster Länder und Gegenden. Von der Karibik bis nach Asien, von Afrika über Europa bis hin zu Nordamerika werden Straßen, Flüsse,

Häfen und Menschen gezeigt. Die unterschiedlichen Ansichten der Plätze, der Märkte, der Bahnhöfe und der Geschäfte sind auf eine Art und Weise durcheinandergemischt, dass ihre Grenzen fließend werden. Die geographischen Bestimmungen der Realität werden so aufgelöst und formen eine neue Landkarte, in der sich Proportionen verschieben und Distanzen schrumpfen. Die einzig ausschlaggebende Entfernung in dieser imaginären Kartographie ist die zwischen Heimat und Fremde. Häfen und Flughäfen werden durch die geographische Verwirrung zum Rayon eines globalen Niemandslandes, dessen einziger Zweck der Übergang von einer Grenze zur anderen ist. Sie werden zu einem Ort, der nur durch die Ankunft und Abfahrt zahlloser und unterschiedlichster Menschen bestimmt ist. Ebenso verhält es sich mit den Schiffen und den Autos, die in ständiger Fahrt sind und in der Landkarte von PASSAGEN kein endgültiges Ziel ansteuern können. Viel eher geht es hier um das Sich-Bewegen, ständig in Bewegung zu sein und bewegt zu werden.

Dieses Motiv des Sich-Bewegens und Bewegtwerdens findet sich in der Komposition auch in der Bedeutungsebene der bildlichen Zeichen wieder, da die Bedeutung der Motive durch ihre Variation, ihre Wiederholung und dem sich ständig erneuernden Bezug zu den Erzählungen auf der Tonebene in ständiger Bewegung zu sein scheint. Der Film beinhaltet in dieser Hinsicht ein sich ständiges Verschieben von Raum und von Entfernung, durch die bunte und wilde Mischung der Orte, durch die Fahrten, die verschiedenen Schiffe, die gezeigt werden. Es wirkt, als würde dieser Film eine Welt zeigen, die sich quasi von selbst ständig verändert und verformt. Somit wird durch den Film eine Art performative Weltkarte gezeigt.

Ähnlich, wie das Zeichen der *différance* ständig zerlegt, zusammengeführt und verschoben wird, dekonstruiert das Filmbild in PASSAGEN das geographische Bild der Realität, um eine sozialpolitische Realität der Exilanten aufzuzeigen.

#### **7.4 Performative Erinnerungsbilder**

Während Entfernungen und Distanzen in PASSAGEN als sich verschiebende und auflösende Momente gehandelt werden, werden geschichtliche Aspekte, die auf eine Kategorisierung des Zeitlichen verweisen würden, weitgehend umgangen und ausgeklammert. Es wird aus den Erzählfragmenten der Interviews ersichtlich, dass

es sich um Erlebnisse handelt, die in unterschiedlichen Generationen und Jahrzehnten stattgefunden haben, deren geographische Ausgangspunkte weit auseinanderliegen und denen unterschiedliche politische Konflikte zugrunde liegen. Die Geschichten der einzelnen Interviewten sowie auch die politischen Hintergründe ihrer Exilerfahrungen werden nicht thematisiert. Dadurch entsteht ein Bild migrativer Bewegungen, das keiner zeitlichen Kategorisierung bedarf. In PASSAGEN wird Migration als fortwährend aktueller Prozess dargestellt, der als sich immer wiederholendes und weltumspannendes Phänomen ersichtlich wird.

Der Amateurfilm ist ein Medium, das vor allem im privaten Kreis genutzt wird, um sich das einst Gesehene und Erlebte zurückzurufen. Auch dort fungiert Gefilmtes als Dokument und Zeitzeuge. Wie jeder Film verwendet auch der Amateurfilm ein filmisches Vokabular, das auf einem Konsens von Wahrnehmungskonventionen beruht, und wird durch jene lesbar und verständlich. In ihm findet man symbolische Formen, die aus der Film- und Kinogeschichte stammen. Der Amateurfilm berührt somit gesellschaftliche Aspekte, die über die individuelle Verarbeitung und private Ausstellung der filmischen Bilder hinausgehen: Er spiegelt nicht nur persönliche, subjektive Erinnerungen wider, sondern schöpft auch aus einem kollektiven Gedächtnis und dient so als soziales Erinnerungsorgan. Das Bild des Schiffs oder auch der Hafenanlage beispielsweise sind – unter anderem – bildliche Ausdrücke des Aufbruchs und Neubeginns, die in der Filmgeschichte häufig verwendet werden. Im privaten Urlaubsfilm werden diese bedeutungsgeladenen Bilder in den Kontext der eigenen, ganz persönlichen Spuren gestellt, die man in der Film- oder Bildgeschichte findet und hinterlässt. Von der eigenen Kultur determinierte Zugänge werden in dieser Hinsicht zur Grundlage der persönlichen Erinnerungsbilder.

Die Verwendung des Super 8 und Normal 8 Materials in PASSAGEN verleiht dem Film eine bestimmte Textur: Er entwickelt durch seine Unschärfe, durch die Grobheit der Körnung und durch die spezielle Intensität der Farben eine besondere Ästhetik. Das sichtbare Alter der Aufnahmen und ihre visuelle Eigenheit legen den Vergleich mit einer Art visualisiertem Gedächtnis nahe, das Erinnerungen nach bestimmten Regeln speichert und abrufbar macht. Im Gegensatz zu den meisten anderen Found Footage Filmen, die ein bestimmtes Medienbewusstsein durch die Sichtbarkeit des Materials verursachen (beispielsweise die Zersetzungsspuren in

Peter Delpeuts (LYRISCH NITRAAT) hat das Filmmaterial in PASSAGEN eine ganz andere Wirkung: Es geht nicht ausschließlich darum, das Medium Film durch den Einsatz von Montage und materiellen Störelementen aufzuzeigen, sondern auch um die Erschaffung eines eigenen filmischen Raumes, der in Analogie zum Erinnerungsbild steht. Die Qualität des Materials schafft eine ganz eigene Qualität der Wahrnehmung. Der fotografische Charakter und die Fragmentiertheit der Filmausschnitte machen deutlich, dass keine kontinuierliche in sich geschlossene Geschichte dargestellt werden soll, sondern Momentaufnahmen, die sich aus Bezeugungen eines *Dagewesenseins* zusammensetzen.

PASSAGEN ist ein Film, in dem verschiedene Erinnerungen aufeinandertreffen: die Erinnerungen der UrlauberInnen und die der MigrantInnen. Alle erinnern sich ans Reisen, allerdings aus unterschiedlichen Perspektiven. Die einzelnen Erinnerungsfragmente bilden Bestandteile einer größeren Erzählung über Auswirkungen politischer Konflikte und Machtverschiebungen. Das Thema des Reisens verliert in diesem Kontext seine positiven Werte: Urlaub und Abenteuerlust weichen dem Zwang, das Heimatland verlassen zu müssen, um zu überleben. Die Privateufnahmen, die mit den Zeugenberichten verknüpft werden, pendeln zwischen dem geschützten Raum des Privaten und dem Sichaussetzen einer fremden Gesellschaft, einer anderen Kultur.

Die Anordnung der einzelnen Sequenzen, ihr rhythmisches Wiederholen im Lauf des Films, die flüchtige Erzählweise des Erlebten ähneln einem memorialen Prozess: Die Berichte und Reisefilme entsprechen Teilen einer vagen Erinnerung, die man sich ins Gedächtnis zurückrufen möchte. Bilder wie Geräuschkulisse gleichen in ihrem zyklischen Wiederauftauchen – in ihrem Entgleiten von der und in ihrem Zurückkehren auf die Leinwand – persönlichen Erinnerungsbildern, die von den BetrachterInnen aktiviert werden wollen, aber nur bis zu einem gewissen Grad greifbar sind. Der Film spiegelt in diesem Sinne die Mechanismen des Gedächtnisses wider, dem fremde Erfahrungen und Erzählungen als Ausgangspunkte des Sich-Erinnerns zugrunde liegen. Die ZuschauerInnen nehmen zur gleichen Zeit die familiären Eindrücke der Urlaubsfilme, aber auch die befremdeten Momente der Exilanten, die von Ungewissheit und Angst geprägt sind, wahr. Die farbenfrohen Erinnerungsbilder der exotischen Orte wiederholen sich und gewinnen durch den Fortlauf der Fluchtberichte und die Assoziationen der

Zuschauenden an Dimension. Angesichts der immer deutlicher werdenden Berichte der Flüchtlinge behalten die Bilder zwar ihre Familiarität, aber die Konnotation des unbeschwerten Urlaubs verliert sich im Laufe des Films. Die Bilder tauchen wiederholt auf, wie ein leises, aber deutlich symptomatisches Unbehagen. In dieser Hinsicht finden die subjektiven Eindrücke, die im Film vermittelt werden, durch die wahrnehmenden Personen zu einer Aneignung, die die Situation des Fliehens, des Neubeginns, der Neuorientierung nachempfinden lässt. Durch die Aneignung des Filmbildes scheinen Persönliches und Fremdes zu einer Art gemeinsamen Erinnerung zu verschmelzen. Der Film wird so zu einem Erinnerungsbild, das weder nur fremd noch ausschließlich eigen, vielmehr beides zugleich ist.

### **7.5 Potenzial der Wiederverwertung**

Das filmische Bild in *PASSAGEN* referiert also von zwei unterschiedlichen Perspektiven ausgehend auf ein und dieselbe Thematik, kombiniert Erlebnisse von Reise und Flucht zu einer neuen Wirklichkeit. Die unterschiedlichen Wahrnehmungen, die über visuelle und akustische Aufzeichnungen als sprechende Erinnerungsbilder transportiert werden, verschmelzen im Film zu einer autonomen Realität, die durch Betrachtung und Reflexion der ZuschauerInnen hergestellt wird. Als Found Footage Film nützt *PASSAGEN* die performative Wirkungsweise des Mediums durch die Rekontextualisierung alten Filmmaterials. Die touristischen Bilder werden aus dem Kontext des Familiären entnommen: Anstatt Zeugnis über die Freuden der Weltenbummelei abzulegen, werden die Bilder in Kombination mit den Interviews zu einem übergreifenden Begriff der Migration, der Flucht und des Überlebens. Der Film basiert auf jenem gedanklichen Konzept, das der Dekonstruktion zugrunde liegt: Die Veränderlichkeit der einzelnen Strukturen eines Texts. Durch den Zitiervorgang, dem das Loslösen aus dem ursprünglichen Kontext vorangeht, wird eine Bedeutungsänderung ermöglicht. So offenbart sich eine Vielfalt möglicher Aussagen, die zu einer Diskursivierung des Mediums Film einerseits und des Themas Migration andererseits führen können. *PASSAGEN* hinterfragt durch eine performative Verfahrensweise die Bilderfluten des Tourismus und sich selbst. Die Anspielungen auf die Konstruktivität des Mediums, der kontrapunktische Einsatz, die Materialität der Filmbilder werden zu einer Kritik der europäischen Bilderpolitik. Die fragmentarischen Geschichten, die in *PASSAGEN*

vermittelt werden, die Geschichten der Urlauber und Reisenden, die durch die Bilder gezeigt werden und die Geschichten der Migranten, die wir als Tonspur dazu hören, verweben sich zu einem Netz aus Erzählungen über Flucht, Krieg und Politik, in welches das Wissen über Flucht und Krieg, die eigenen Erinnerungen und Assoziationen der ZuschauerInnen miteinfließen

Der Wiedereinsatz alten Materials bietet nicht nur die Möglichkeit, Vergangenes zu untersuchen, sondern auch Gegenwärtiges auf Veränderungen hin zu prüfen. Beide Untersuchungsfelder werden in den Bearbeitungen des historischen oder archivarischen Materials vereint: Die Bedingung der Gegenwart ist die Vergangenheit. Die Bildkultur der Gegenwart ist eine Folge vergangener Bildrepräsentationen und kann durch alternative Perspektiven, die der Found Footage Film liefert, zukünftige Repräsentationen und damit auch die kommende Bildpolitik mitprägen.



## Schlusswort

Found Footage Filme erweisen sich als selbstreflektive Anwendung des Mediums Film. Sie vermögen durch Bilder eine Geschichte zu erzählen und zur gleichen Zeit eben diese Geschichte als Konstrukt einer Ideologie auszuweisen und sie in einen kritischen Diskurs zu setzen. In diesem Sinne erzählt der Found Footage Film durch und über sich selbst.

Die Erzählung eines Films ist immer Teil einer größeren Erzählung, nämlich die der Kultur und die der Gesellschaft, in der man lebt. Diese Erzählung ist eng verknüpft mit der eigenen Geschichte der FilmemacherInnen. Die Auswahl der Thematik, die Auswahl der Motive und schließlich die Wahl der technischen Umsetzung, die Lichtführung, die Einstellungsgröße und die Schnittweise eines Films sind Ergebnisse einer kulturellen und geschichtlichen Schulung. Die Wiederverwendung bereits geschaffener Filme, unabhängig ihrer Genres, bedeutet für den Found Footage Film, mehrere Erzählungen zu kombinieren und so eine Meta-erzählung zu schaffen, die die dargebrachte Geschichte mit der Geschichte medialer Vermittlungen und kulturell eingefärbten Sichtweisen verbindet. Bei den meisten der bereits erwähnten Found Footage Filme wurden professionell produzierte Filme für die Wiederverwertung herangezogen. Nur ein kleiner Teil, der bislang der Avantgarde vorbehalten ist, arbeitet mit Materialien, die aus der Amateurhand kommen. Nicht verwunderlich ist, dass diese Filme selten auf der Kinoleinwand zu sehen sind, da sie zumeist als familiäre Relikte keinerlei Verkaufswert darstellen. Für eine Untersuchung des filmischen Gedächtnisses sind sie allerdings umso wertvoller, da sie nicht nur ihren persönlichen Zugang offen ausstellen, sondern auch den Begriff des Archivs hinterfragen: Was ist es wert, aufbewahrt zu werden, und was ist es wert, öffentlich ausgestellt zu werden?

Diese Thematik des Bewahrens und Verfügbarmachens sowohl persönlicher als auch kollektiver Geschichten bildet den Ausgangspunkt unserer Kultur, innerhalb der der Film als massenzugängliches und immersives Medium eine erhebliche Rolle spielt. Die Präsenz vergangener Bilder auf der Leinwand, die sich den

ZuschauerInnen durch den Film unmittelbar zeigen, und die Präsenz der Spuren der Vergangenheit auf dem Filmmaterial setzen dieses Medium in ein ambivalentes Verhältnis von Zeitlichkeit und Vergangenheit. Film zeigt den Prozess des Erinnerns und Vergessens als Performativ, das sich im Prozess des Geschichteschreibens und -erfahrens wiederfindet. Wie jedes Produkt von Kultur ist der Film – auch als selbstreflexive und diskursivierende Äußerung, wie beim Found Footage Film – immer einer Ideologie unterworfen. Die in dieser Arbeit angeschnittene Diskussion über die Blickwinkel der divergierenden Filmavantgarden ist ein Versuch, Unterschiede und Gemeinsamkeiten der kunstgeschichtlichen Einteilungen herauszuarbeiten und in einen Diskurs zu setzen. Die Gegenüberstellung der Filmavantgarden und ihrer Methoden, Found Footage Film zu kategorisieren und zu untersuchen, ist in dem Sinne ein anfänglicher Versuch, die Grenzziehungen moderner und postmoderner Denkmuster zu untersuchen. Neben der Frage des Bewahrens und Ausstellens stellt sich in diesem Kontext die Frage nach den Grenzen solcher Kategorisierungen, was sie ins Wanken bringt und wie sie aufgebrochen werden können. Der Begriff des Performativen erscheint in dieser Hinsicht produktiv, da ihm das Übertreten ebensolcher Grenzen und deren Störung eingeschrieben ist.

Als Ausgangspunkt für die vorliegende Untersuchung der performativen Wirkungsweise des Found Footage Films wurden in erster Linie seine Bedingungen als ausschlaggebend angesehen. Vergleichbar mit der Dekonstruktion eines Texts erscheint der Found Footage Film als fortlaufender Vorgang des Zerlegens, Überprüfens und Neuzusammensetzens. Reproduktion und Montage sind die Schlüsselbegriffe für den Neueinsatz alter Filmbilder, die ständig, jedoch in stets veränderter Weise, wiederkehren und den Film als Bedeutungsinstrument hinterfragen. Die Grundidee der Arbeit, die Performativität des Films aus seiner inneren Struktur heraus und seine medialen Qualitäten im Rahmen eines kulturellen Gedächtnis- und Erinnerungsapparats zu betrachten, ist ein erster Versuch, das Potenzial des Films zwischen seiner unmittelbaren, immersiven Erzählweise und seiner distanzierenden, aufbrechenden und umwälzenden Störkraft auszuloten. Ein weiterer Schritt ist, die Mechanismen und Prozesse einer solchen medialen Transformierungsarbeit zu untersuchen, die das Filmische überschreiten. Ausgehend von der Selbstreflexivität des Films, den medialen und kunsttheoretischen Bedingungen und Dynamiken eröffnet sich ein Spannungsfeld, indem

kulturelle und sozialpolitische Fragestellungen und Äußerungen aufeinandertreffen. Das Kino wird in diesem Sinne vom Schauplatz einer Erzählung zu einer Zusammenführung menschlicher Erfahrungen, die miteinander im Austausch stehen:

“Cinema is never just the occasion of an object or a text, never simply the location of a message or of an aesthetic event, but always the site of manifold relationships among people [...]”<sup>112</sup>

Die soziale Komponente des Films wird im Rahmen dieser Diplomarbeit nur sehr eingeschränkt angesprochen. Zahlreiche Found Footage Filme sind aus einem autobiographischen Impetus geschaffen worden, denen die unterschiedlichsten gesellschaftskritischen Fragestellungen zu Grunde liegen. Der Mensch wird vor allem in diesen Filmen als wichtigstes Dispositiv des Films spürbar. Eine Untersuchung der Positionierung des künstlerischen Subjekts innerhalb der medialen Verknüpfungen von Film und Wahrnehmung würde die Annahme des Mediums Film als Performativ um ein Vielfaches erweitern. Bei der vorliegenden Betrachtung über Film wurde der Schwerpunkt auf seine performativen Wirkungsweisen in Bezug auf Geschichtlichkeit und Zeitlichkeit gelegt. Als performatives Medium bezeugt er nicht nur die Dynamik des Geschichte(n)schreibens und -erinnerns, sondern ebenso den Prozess des Erzählens und Wahrnehmens. In dieser Hinsicht ist der Film nicht nur Ausgangspunkt mannigfaltiger Ideen und Texte, die sich in der Betrachtung durch den Zuschauenden weiterentwickeln, sondern ebenso ein Produkt der Erfahrungen und Weltansichten des Filmschaffenden. Der Film als Geste einer persönlichen Einschreibung in der Filmgeschichte ist in diesem Zusammenhang vielmehr eine Handlung als ein Verweis auf einst Gewesenes. Er ist eine hinterlassene Spur, die dazu auffordert, immer wieder neu gelesen und befragt zu werden.

---

<sup>112</sup> James, David E., *Allegories of cinema. American film in the sixties*, Princeton: Princeton University Press 1989, S. 4.

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.

# Anhang

## Literaturverzeichnis

- Beauvais, Yann, „Found Footage – Vom Wandel der Bilder“, in  
*Blimp*, Heft 16, 1991, S. 4–11.
- Beauvais, Yann, „Verloren und wiedergefunden“, in  
*Found Footage Film. Katalog der Film- und Videotage Luzern*,  
HerausgeberInnen: Cecilia Hausheer und Christoph Settele,  
Luzern: Viper/zyklop-Verlag 1992, S. 8–24.
- Blümlinger, Christa, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film  
und in der Medienkunst*,  
Berlin: Verlag Vorwerk 8 2009.
- Brenez, Nicole, „Cartographie du Found Footage“, in  
*Ken Jacobs: Tom, Tom the piper's son: exploding # special issue*,  
Paris: Re:Voir 2000, S. 97–109.
- Butler, Judith, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*,  
Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- Culler, Jonathan, „Introduction“, in  
*Deconstruction. Critical Concepts in Literacy and Cultural Studies*, Band 1,  
Herausgeber: Jonathan Culler, New York: Routledge 2003, S. 1–19.
- Culler, Jonathan, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*,  
Ithaca: Cornell University Press 2007.
- Derrida, Jacques, „Die différance“, in  
*Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*,  
Herausgeber: Peter Engelmann, Stuttgart: Reclam 1990, S. 76–113.
- Derrida, Jacques, „Signatur Ereignis Kontext“, in  
*Limited Inc.* von Jacques Derrida, Herausgeber: Peter Engelmann,  
Wien: Passagen Verlag 2001, S. 15–46.

- Duttlinger, Carolin und Lucia Ruprecht, „Introduction“, in  
*Performance and Performativity in German Cultural Studies*,  
HerausgeberInnen: Carolin Duttlinger, Lucia Ruprecht und Andrew  
Webber, Oxford: Lang 2003, S. 9–20.
- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
- Hoffarth, Britta, *Performativität als medienpädagogische Perspektive. Wiederholung und  
Verschiebung von Macht und Widerstand*,  
Bielefeld: transcript Verlag 2009.
- Horwath, Alexander, „Memories are made of this – Alexander Horwath im  
Gespräch mit Lisl Ponger“, in  
*Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*,  
HerausgeberInnen: Alexander Horwath, Lisl Ponger und Gottfried  
Schlemmer, Wien: Wespennest 1995, S. 223–234.
- James, David E., *Allegories of cinema. American film in the sixties*,  
Princeton: Princeton University Press 1989.
- Jutz, Gabriele, *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*,  
Wien: Springer Verlag 2010.
- Koch, Gertrud, „Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmungen einer  
performativen Theorie des Films“, in  
*Performativität und Medialität*, Herausgeberin: Sybille Krämer,  
München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 163–188.
- Krämer, Sybille, „Was haben "Performativität" und "Medialität" miteinander zu  
tun? Plädoyer für eine in der "Asthetisierung" gründende Konzeption des  
Performativen“, in  
*Performativität und Medialität*, Herausgeberin: Sybille Krämer,  
München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 13–33.
- Lash, Scott, *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge 1990.
- Leyda, Jay, *Films Beget Films*, London: George & Allen Unwin 1964.
- Mersch, Dieter, „Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine "negative"  
Medientheorie“, in

- Performativität und Medialität*, Herausgeberin: Sybille Krämer,  
München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 75–97.
- Möbius, Hanno, *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film,  
Fotografie, Musik, Theater bis 1933*,  
München: Wilhelm Fink Verlag 2000.
- Sandusky, Sharon, „Archäologie der Erlösung. Eine Einführung  
in den Archivkunstfilm“, in  
*Blimp*, Heft 16, 1991, S. 14–22.
- Schürmann, Eva, „Die Medialität von Medien“, in  
*Raum - Perspektive - Medium 2: Wahrnehmung im Blick*,  
HerausgeberInnen: Yvonne Schweizer, Anna Quintus, Julica Hiller Norouzi  
Barbara Lange und Philipp Freytag,  
Tübingen: reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen 2010.
- Sharp, Tim, „Sich ein Bild von der Realität machen“, in  
*ImagiNative*, HerausgeberInnen: Lisl Ponger und Tim Sharp,  
<http://lislponger.com/imaginative/htm/004/page-d.htm> 2008, Zugriff am  
16.11.2010.
- Wees, William C., *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*,  
New York: Anthology Film Archives 1983.

## Filmverzeichnis

- Pièce Touchée*, Martin Arnold, A 1989.
- Crossing The Great Sagrada*, Adrien Brunel, USA 1924.
- Daughter Rite*, Michelle Citron, USA 1980.
- A Movie*, Bruce Conner, USA 1958.
- Rose Hobart*, Joseph Cornell, USA 1936.
- Lyrisch Nitraat*, Peter Delpout, NL 1991.
- Film ist.*, Gustav Deutsch, A 1998, 2002, 2009.
- Overeating*, Cecile Fontaine, USA 1984.
- Sink or Swim*, Su Friedrich, USA 1990.
- Traité de bave et d'éternité*, Isidour Isou, F 1951.
- Perfect Film*, Ken Jacobs, USA 1986.
- Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.*,  
George Landow, USA 1965-1966.
- Atomic Café*, Jane Lawder und Kevin Rafferty, USA 1982.
- Berlin Horse*, Malcolm LeGrice, USA 1970.
- Le film est-il déjà commencé?*, Maurice Lemaître, F 1951.
- Lettre de Sibérie*, Chris Marker, 1957.
- Passagen*, Lisl Ponger, DVD-Video,  
Standard Edition 11 Recycling Film History. Found Footage Film,  
HOANZL/Filmarchiv Austria 2006, (Orig., A 1996).
- Stadt in Flammen*, Jürgen Rebele und Gruppe Schmelzdahin, BRD 1984.
- Sendung ohne Namen*, David Schalko, A 2002-2007.
- ⌘: *Hamburg Spezial*, Hans Scheugl, A 1968.
- Der Fall der Dynastie Romanow*, Esfir Schub, UdSSR 1927.
- Man in the Mirror*, Don Wilson, Interpret: Michael Jackson, USA 1988.

## Abstract

Die unterschiedlichen Filmformen, die unter dem Begriff des Found Footage Films subsumiert werden können, haben einen gemeinsamen Kern: Alle Found Footage Filmemacher eignen sich bereits existierende Filmbilder an, um diesen eine neue Bedeutung zuzuweisen. In dieser Diplomarbeit wird das performative Potenzial, das den Filmen inhärent ist, untersucht. Der Begriff der Performativität, der seinen Ausgangspunkt in der Sprechakttheorie hat, wird im Laufe der Arbeit durch medientheoretische Aspekte ergänzt und erweitert.

In Kapitel 1 werden die zentralen Begriffe *Found Footage* und *Performativität* eingeführt. In einer ersten Verknüpfung zwischen Filmavantgarde und Sprachphilosophie erweisen sich kultur- und wahrnehmungstheoretische Bedingungen des Mediums als zentral. Bereits Vorhandenes wiederzuverwerten ist eine Praxis, die in der Kunst schon lange zur Anwendung kommt. Im 2. Kapitel werden künstlerische Verfahren aufgezeigt, die im Found Footage Film zu ihrer Weiterentwicklung finden. Innerhalb des Diskurses über Kunst- und Filmgeschichte werden – in Hinblick auf künstlerische Aneignung und Wiederverwertung – die Kategorisierungen der *Moderne* und der *Postmoderne* hinterfragt. Grenzüberschreitungen und Brüche der historischen und theoretischen Positionierungen des Found Footage Films werden im 3. Kapitel verdeutlicht. Einer der wichtigsten Eckpfeiler der Basis zu einer möglichen performativen Theorie des Films ist Derridas Konzept der Dekonstruktion. Im 4. Kapitel werden die Begriffe *différance* und *Iterabilität* erläutert. Die Verfahrensweise der Zeichen und ihre Bedeutungsfindung, die entsprechend dieser Sprachphilosophie durch Veränderlichkeit und Wiederholung geprägt sind, führen im nächsten Abschnitt der Diplomarbeit zu einer Erweiterung des Begriffs der Performativität. Die Wiederverwertung von bereits Existierendem wird in den Kontext des Ereignishaften gestellt. Der Film wird in dieser Hinsicht als ein performatives Medium ersichtlich, das von der Wahrnehmung der ZuschauerInnen und deren kultureller Disposition abhängig ist. Im 6. Kapitel wird der Film im Kontext der bislang entwickelten Theorie des Performativs betrachtet. Reproduktion, Montage und Materialität des Mediums erweisen sich hier als wichtigste Vorbedingungen, die durch das Stiften von Wiederholbarkeit und struktureller Veränderung den Film als Performativ ausweisen. Die Schlussfolgerung einer performativen Theorie des Films findet ihre praktische Anwendung im 7. Kapitel. Lisl Pongers Film *PASSAGEN* (A, 1996) ist eine Erzählung über Reisen, Migration und Flucht. Der Einsatz sich rhythmisch wiederholender Bildsequenzen und die Wahl des Filmmaterials, welches eine spezifische Visualität beinhaltet, lassen den Film als eine zugleich persönliche und distanzierte Erinnerungsschau erscheinen. Durch die Wiederaufnahme der vergangenen Bilder, die mit aktuellen Erzählungen über Flucht verknüpft werden, entsteht eine Perspektive auf mediale Repräsentationen, der ein kritischer Blick zugrunde liegt.

## Lebenslauf

Stefanie Gratzner

geboren in Wien am 16.01.1984

### Ausbildung:

Seit 2002        Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft,  
Universität Wien

2005 – 2006    Licence Arts du spectacle, Université Lumière Lyon 2 (Erasmus)

2002            Matura AHS, Akademisches Gymnasium Wien

### Arbeitserfahrung:

Seit 2010        Postproduction Management, Goldengirls Filmproduktion

2006 – 2009    Digitale Filmrestaurierung, Filmarchiv Austria

### Publikationen:

„Fleckenteufel. Zur Restaurierung im Allgemeinen und zur Filmrestaurierung  
anhand der Saturn-Filme im Speziellen“, in  
*Saturn. Wiener Filmerotik 1906-1910*,  
Herausgeber: Michael Achenbach, Thomas Ballhausen, Nikolaus Wostry,  
Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009.

„Der Fleck muss weg! – die digitale Restaurierung“, in:  
*Die Freudlose Gasse. Wien, die Inflation und das Elend*,  
Herausgeber: Armin Loacker,  
Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2008.