

internationales forum des jungen films

berlin
25.6. – 2.7.
1972

22

ZORN'S LEMMA

| | |
|--------|-----------------|
| Land | USA 1970 |
| Regie | Hollis Frampton |
| Format | 16 mm, Farbe |
| Länge | 60 Minuten |

Lemma (grch.) das, *allgemein*: der in einer Überschrift oder als Motto ausgedrückte Hauptinhalt eines Aufsatzes, Bildes usw.; *Logik*: ein hypothetisch-disjunktiver Schluß, besonders in der Form des Dilemmas; *Mathematik*: ein Hilfssatz, der bei den Beweisen eines oder mehrerer wichtiger Sätze verwandt wird und oft das methodisch Wesentliche der Beweise enthält.

Der große Brockhaus, 16. Auflage, 7. Band, L - Mij, Wiesbaden 1955, S. 173

Zorn, amerikanischer Mathematiker, wurde vor allem bekannt durch den von ihm 1935 aufgestellten mathematischen Hilfssatz, das 'Zorn'sche Lemma', dessen Definition folgendermaßen lautet:

Falls jede nicht-leere Kette von Elementen einer nicht-leeren Halbordnung H in dieser Halbordnung eine obere Grenze besitzt, gibt es in H wenigstens ein maximales Element.

Hollis Framptons ZORN'S LEMMA

Von Mark Segal

Robert Morris' Artikel im *Artforum* (Aprilausgabe 1970) stellt einen klärenden Denkanstoß dar bei der Beurteilung des Werkes von Hollis Frampton. Während die Diskussion sich in ihrer Einschätzung des künstlerischen Herstellungsprozesses und seiner Beziehung zum hergestellten Kunstprodukt selbst wandelt, stellt Morris fest, daß eine Anzahl von Gegenwartskünstlern auf 'Qualität' und 'Geschmack' beruhende Entscheidungskriterien für die Herstellung ihrer Kunst ausgeschlossen haben. Auf diese Weise haben sie, meint er, neue Arbeitsmethoden für eine Anzahl von persönlichen, intuitiven und eigenwilligen Entscheidungen an die Stelle der alten gestellt, die darauf beruhen, was 'dem Gefühl nach' als 'gute' oder 'richtige' Art der Anordnung der Teile des Ganzen angesehen wird. Er zeigt zwei Wege in dieser Richtung auf. Die eine Arbeitsweise, die vom Material ausgeht, hat zur Voraussetzung eine Empfänglichkeit für aktuelles Material, das vorher nicht als Werkstoff angesehen wurde, eine Berücksichtigung der diesen Materialien eigenen Besonderheiten und ihres Verhaltens unter natürlichen Gesetzen sowie die Entfernung vieler willkürlicher Grenzen für die physische Aktivität bei der Herstellung von Kunst. Die andere Arbeitsmethode geht bei der Bestimmung der Struktur eines Werkes von einem a-priori-System aus. Bei diesem Verfahren können Struktur und Herstellungsprozeß festgelegt werden, bevor man die Arbeit mit seinen Materialien beginnt. Es unterscheidet sich also von jener vom Material ausgehenden Arbeitsweise, bei der die Wechselwirkung von Künstler und Material die Struktur hervorbringt.

Auf dem Gebiet des Films ist das Konzept stark unter Beschuß geraten, das vorschreibt, daß ein Film darauf aufgebaut ist, Einstellung gegen Einstellung, Szene gegen Szene auszubalancieren, auf bestimmte Teile bestimmte ausgewogene Gewichte zu legen und Entscheidungen, was zu schneiden und was nebeneinanderzustellen ist, auf einer willkürlichen, intuitiven Basis zu treffen. Hollis Frampton hat diese Methode des Filmens mit der Aufstellung eines 'a priori'-Systems zurückgewiesen, das – einmal entworfen – die Struktur der Arbeit automatisch festlegt. Der Begriff Automation, von dem Morris spricht, verletzt die Konzeption von der 'Künstlerhand' als dem endgültigen formgebenden Faktor im künstlerischen Herstellungsprozeß. Natürlich kann der Künstler nicht völlig auf Entscheidungen in einem bestimmten Umfang verzichten. Aber indem er seine Entscheidungen von dem eigentlichen Herstellungsprozeß fernhält und sie auf einen 'a priori'-Status begrenzt, versieht Frampton seine Filme mit einer soliden inneren Logik und einer strukturellen Bündigkeit, die wenige Gegenwartsfilme teilen. (Hier müssen Entscheidungen über die Struktur von der Auswahl des visuellen Materials, d.h. der benutzten Bilder, unterschieden werden, die in einem gewissen Sinne willkürlich bleibt. Jedoch scheint Frampton Werk bedeutend stärker darum bemüht, seinen Struktur- als seinen Bildgehalt bloßzulegen. Außerdem, was später noch erörtert wird, ist sogar Framptons Bildern eine Bündigkeit durch seine Strukturierung gegeben.)

Hollis Frampton hat in den letzten fünf Jahren fünfzehn Filme hergestellt. Vor 1966 galt sein Hauptinteresse noch der Fotografie (obwohl ZORN'S LEMMA, im März 1970 festgestellt, Anfang 1963 begonnen wurde). Es ist ZORN'S LEMMA, mit 60 Minuten Framptons bei weitem längster Film, mit dem ich mich hier hauptsächlich beschäftigen möchte.

Während die Struktur von ZORN'S LEMMA so sensibel und klar ist, wenn sie sich selbst darlegt, ist es schwierig, sie kurz und treffend zu erklären. Es gibt drei Grundteile. Der erste, nur wenige Minuten lang, besteht aus einer schwarzen Leinwand, dazu hört man einen Auszug aus 'The Bay State Primer', veröffentlicht gegen 1800 in Boston. Es sind vierundzwanzig Sätze, jeder von ihnen betont ein Wort, das mit dem nächstfolgenden Buchstaben des Alphabets beginnt (z.B.: "Mit Adams Sündenfall sündigen wir alle. Um dein Leben zu retten, beachte Gottes Buch. Die Katze (Cat) spielt zuerst und tötet später." Nach dem letzten Satz folgt eine Pause, gefolgt von den vierundzwanzig Buchstaben des Alphabets (J und U fehlen), wobei jeder Buchstabe eine Sekunde sichtbar ist. Das markiert den Anfang des zweiten Teils, der sich über die nächsten fünfundvierzig Minuten des Films erstreckt. Während die einzelnen Buchstaben der Reihe nach einmal gezeigt werden, formen sie das strukturelle Grundmuster des mittleren Abschnitts – jede Aufnahme besteht aus vierundzwanzig Rahmen, und jede Gruppe von vierundzwanzig Aufnahmen bildet eine Abteilung. Die Abteilungen, von denen es 109 gibt, werden durch eine Sekunde Dunkelheit getrennt. Jede Aufnahme, die in der ersten Abteilung zu sehen ist, nachdem die Einzelbuchstaben durchgelaufen sind, ist ein Bild, in dem man ein Wort sieht, manchmal auf einem Schild, manchmal auf einem Etikett, gelegentlich übereinanderkopiert. Das Wort in der ersten Aufnahme beginnt mit A, das Wort in der zweiten mit B und so geht es durch die vierundzwanzig Buchstaben des römischen Alphabets. Die zweite Abteilung folgt demselben Beispiel wie die erste, aber mit verschiedenen Bildern und verschiedenen Wörtern. Es sollte darauf hingewiesen werden, daß die Wörter gewöhnlich in den Bildern enthalten sind und nicht zugefügt werden. Dieses Verfahren setzt sich fort, bis an einem bestimmten Punkt, ziemlich zu Beginn des Abschnitts, einer der alphabetischen 'Einschnitte' durch ein

Bild ohne Wort ausgefüllt wird. Man kann es beim ersten Mal übersehen, aber da diese wortlose 'Ersatzaufnahme' nun den ganzen Abschnitt hindurch erhalten bleibt, bemerkt man die Auswechslung sicher nach einigen Wiederholungen. Zum Beispiel wird von einem bestimmten Moment an der Einschnitt für Wörter, die mit X beginnen, durch das Bild eines tobenden Feuers ausgefüllt. Wenige Abteilungen später wird man sich bewußt, daß das Feuer schon vorher im selben Einschnitt aufgetaucht ist, und daß die X-Wörter ersetzt worden sind. Dieser Prozeß des Austauschens hält die ganzen fünfundvierzig Minuten hindurch an, bis alle Buchstaben ersetzt sind und vierundzwanzig wiederkehrende wortlose Bilder übrigbleiben.

Der letzte Abschnitt des Films ist 12,5 Minuten lang und besteht im Gegensatz zum mittleren Teil aus einer durchgehenden Einstellung. Während ein Mann, eine Frau und ein Hund langsam einen schneebedeckten Hügel hinauf auf den Wald im Hintergrund zugehen, lesen verschiedene Stimmen im Takt von einer Sekunde jeweilig eine Frampton zufolge 'übersetzte, falsch übersetzte, verballhornte' Version von *On Light or the Ingression of Forms (Über das Licht oder das Eindringen der Formen)*, einen Text aus dem 11. Jahrhundert von Robert Grosseteste, dem Bischof von Lincoln, der sich mit der Natur und der Organisation der Materie im Universum beschäftigt. Die Gestalten verschwinden im Wald, wenn der Text von 642 Wörtern endet. Das Bild bleibt einen Moment stehen und löst sich dann langsam in die weiße Leinwand auf.

Der erste Abschnitt des Films bereitet hauptsächlich auf die alphabetische Reihung vor, die im langen mittleren Abschnitt vorgenommen wird, und 'leert das Auge', Frampton zufolge, zur gleichen Zeit. Im mittleren Abschnitt führt Frampton die Einsekundenaufnahme ein, das Maß oder, wie er es nennt, den Impuls von zentraler Bedeutung. Während der individuelle Rahmen die grundlegende Einheit des Films darstellt, ist die Einsekundenaufnahme die grundlegendste strukturelle Einheit, die man wahrnehmen kann. Mit dem Gebrauch eines Impulses oder Maßes (das er schon vorher in *Palindrome* angewendet hat), wird die ganze Kompositionstechnik, verschieden gewichtige Teile gegeneinander auszubalancieren, ausgeschaltet, da er jedem Teil dasselbe Gewicht gibt. Loop printing kann eine ähnliche Lösung anbieten, wie in Joyce Wielands *1933* und *Segelboot*, aber in jenen Fällen ist es die Wiederholung des Bildes und nicht seine Dauer, die das hauptsächlich Wahrnehmungsmaß darstellt.

Ich habe die Wörter Impuls und Maß auswechselbar benutzt, aber es gibt tatsächlich eine Unterscheidung. Während Maß sich auf jede Grundeinheit einer Struktur mit Vertauschungen, durch die ein Wort strukturiert wird, beziehen kann, impliziert das Wort Impuls eine sehr schnell auftretende Einheit eines Maßes – wie der Rhythmus in der Musik. In der Tat, Framptons Impuls funktioniert, wie er gesagt hat, wie eine Art Tonspur. Das visuelle Gewicht eines Schnitts in jeder Sekunde wird in einen hörbaren Effekt verwandelt. Es gibt keine wirkliche Tonspur während des ganzen mittleren Abschnitts – der Impuls genügt. Dies ist ein extrem wichtiges Gebiet in seiner Arbeit. Er hat gesagt, seiner Meinung nach benutzten viele Filmmacher nicht den Ton wirksam. Man möchte hinzufügen, daß die meisten Filme, die den Ton benutzen, sich ausschließlich auf den visuellen Gehalt verlassen. Aber Frampton ruft ganz bewußt andere als rein visuelle Antworten zu seinen Bildern hervor, und zwar durch seine Struktur. Es ist keinesfalls dasselbe, als wenn man beim Betrachten von Artilleriefeuer auf Stummfilmmaterial die Kanonen schießen hören kann. Hier suggeriert das Bild den Ton, und dies ist ziemlich einfach zu machen. Aber wenn die Struktur das zuwege bringt, ist das etwas anderes. Es scheint in einer Art dem Verfahren ähnlich, durch das bestimmte Miniaturskulpturen mit kinästhetischen Antworten verbunden wurden; d.h. die Ansicht eines statischen Objekts kann auch die Wahrnehmung seines Gewichts miteinschließen. Was Frampton tut, ist keine Publikumsmanipulation, – etwas, was er scheut, wie er sagt. Es ist eher eine Ausdehnung der Möglichkeiten der Wahrnehmung für den Zuschauer.

Frampton hat gesagt, er sei "daran interessiert, einen Film zu machen, der seine Form und Methode in demselben Maße fortschreitend offenlegt, indem das filmische Produkt dargeboten wird." Das ist genau, was in ZORN'S LEMMA geschieht. Es gibt keinen Moment, in dem man plötzlich bemerkt, was vorgeht; es gibt keine Klimax. Erst am Ende des Films wird seine gesamte Struktur klar. Auf dem Weg dahin ist man ununterbrochen dabei, seine Vorstellung über das, was vorgeht, den neu eingeführten Elementen anzupassen. Der Zuschauer ist aktiv damit beschäftigt, die Methode des Films zu verstehen, während er ihn sieht. Gerade wenn man denkt, daß die Alphabet-Abteilungen ohne Unterbrechung weitergehen werden, nimmt man die erste Umbesetzung wahr. Nach einigen weiteren beginnt man, nach anderen zu suchen. Dann, wenn noch mehr Buchstaben ersetzt werden, wendet sich die Aufmerksamkeit den Aktivitäten zu, die in den ersetzten Bildern dargestellt werden. Diese ersetzten Bilder lassen sich in zwei Kategorien aufteilen – eine kontinuierliche, höhepunktlose Aktivität wie das Absetzen von Fleisch und Tätigkeiten, die zuende geführt werden können, wie das Schälen einer Mandarine. Jede von ihnen ist abwechselnd in rhythmische und nichtrhythmische aufgeteilt, d.h. das Umschlagen von Buchseiten gegen Reifenwechsel oder Basketball dribbeln gegen ein tobendes Feuer. Die Aktivitäten sind kontinuierlich von Abteilung zu Abteilung. So vollenden sich die Handlungen, die Höhepunkte bilden, von selbst, während der mittlere Abschnitt seinem Ende zugeht – der Mann, der den Reifen wechselt, beendet seine Arbeit; ein anderer Mann, der ein Zimmer streicht, wird damit fertig; jemand, der die Straße entlang geht, biegt um eine Ecke und verschwindet, usw. Die Vollendung des Ersatzprozesses, der gezeigten Aktivitäten, und des mittleren Abschnitts selbst fallen zusammen. Der gesamte Abschnitt ist ein anhaltender Prozeß gewesen, der zu dieser Vollendung geführt hat, und es ist dieser Prozeß, in den der Zuschauer direkt verwickelt wird.

Was die Bilder selbst angeht, verlangt die Struktur ihrem eigenen Wesen nach, daß Frampton die Verschiedenartigkeit und Vielfalt der Welt einfängt. Die Notwendigkeit vieler hundert Aufnahmen bewirkt alle Arten von Bildern, Kamerawinkeln, Fahrten und Brennweiten. Überdies wird, wie weiter oben angedeutet, den vielen hundert willkürlich gewählten Bildern durch die Struktur eine Bündigkeit, eine Logik gegeben. Man überdenke einmal die letzten vierundzwanzig wortlosen Bilder. Wenn der Film ausschließlich aus dieser wiederholten Abteilung von Tätigkeiten bestanden hätte, dann wäre man sich trotz ihrer visuellen Stärke ihrer Willkürlichkeit bewußt gewesen. Aber die Tatsache, daß jedes Bild eine Arbeit zu tun hat, einen Einschnitt ausfüllen muß, versieht sie mit einer 'Genealogie', einem Grund, da zu sein, wo sie sind. Weil sie aus der Struktur oder dem System heraus 'geboren' sind, das der Filmmacher aufgestellt hat, wurden sie untereinander und mit dem Film als ganzem eng verbunden.

Frampton hat gesagt, daß die Absicht der langen, statischen Einstellung des letzten Abschnitts darin besteht, die Spannung abzubauen, die während des fünfundvierzig Minuten langen Ansehens der Einsekundenaufnahme entstanden ist. Er läßt uns nach einer sehr anstrengenden visuellen Situation ausspannen. Durch die Unbeweglichkeit der Kamera und die Aufteilung in eine einzige Einstellung vermeidet er immer noch willkürliche prozedurale Entscheidungen. Und weil die Tonfolge der Tonspur aus einem Wort pro Sekunde besteht, wird der Impuls bis zum Ende aufrecht erhalten.

Trotz des Mißtrauens gegenüber 'Sinn' und 'Botschaft' in weiten Bereichen der Gegenwartskunst sieht man auf dem Gebiet des Films doch noch sehr oft den Versuch einer Sinngewinnung in der Art, daß man moralisch-metaphysische Probleme aufgreift oder Lösungen für solche Probleme vorschlägt. Framptons Werk vermeidet dies nachdrücklich. Die Bilder sind, was sie sind – sie sind keine Metaphern, sie stellen mit ihrem alphabetischen Einschnitt keinerlei metaphysische Verbindung her und darum sind sie nur umso stärker. So sind nicht nur Persönliches und Willkürliches durch den Gebrauch eines strukturierenden Systems aus der herstellerischen Arbeit entfernt, sondern metaphysische Aussagen

ebenso. Gleichzeitig erforscht Frampton einige der vielen neuen Möglichkeiten, die der Situation der Filmwahrnehmung inne-
wohnen. (Mai 1970)

Film Culture, New York, Nr. 52, Frühjahr 1971, S. 88 ff.

ZORN'S LEMMA

Bild-Matrix

- A – Ein Buch wird umgeblättert
- B – Ein Ei wird gebraten
- C – Roter Ibis schlägt mit den Flügeln
- D – Aus einer Teigschicht werden Plätzchen ausgestochen
- E – Die beiden Gesichtshälften einer Frau sprechen ver-
schieden schnell
- F – Ein Baum im Winter (statisches Bild)
- G – Händewaschen
- H – Ein Mann geht einen Häuserblock entlang und biegt
um die Ecke
- I – Hackfleisch wird durch den Fleischwolf gedreht
- K – Eine grüne Wand wird weiß angemalt
- L – Ein Kind auf der Schaukel
- M – Drei Männer graben ein Loch
- N – Getrocknete Bohnen füllen allmählich den Bildausschnitt
- O – Ein Mann spielt mit einem Ball (vierfach belichtet)
- P – Hände binden Schuhe zu
- Q – Dampf kommt aus einer Heizungsleitung auf der Straße
- R – Hände setzen eine Spielzeugkette zusammen
- S – Zwei Rhinozerosse
- T – Ein Reifen wird ausgewechselt
- V – Eine Mandarine wird geschält und gegessen
- W – Seitenstraßen in der Nacht
- X – Ein Brand
- Y – Sich bewegendes Schilf (Fahrtaufnahme)
- Z – Brandung, rückwärts

Kinderverse

In *Adam's* Fall

We sinned all.

Thy Life to mend,
God's *Book* attend.

The *Cat* doth play,
And after slay.

A *Dog* will bite
A Thief at Night.

The *Eagle's* Flight
Is out of Sight.

The idle *Fool*
Is whipt at School.

As runs the *Glass*,
Man's life doth pass.

My Book and *Heart*
Shall never part.

Job feels the Rod,
Yet blesses God.

Proud *Korah's* troop
Was swallow'd up.

The *Lion* bold
The *Lamb* doth hold.

The *Moon* gives light
In Time of Night.

Nightingales sing
In Time of Spring.

The royal *Oak*, it was the Tree
That sav'd his royal Majesty.

Peter denies
His Lord, and cries.

Queen Esther comes in royal State,
To save the Jews from dismal Fate.

Rachael doth mourn
For her first born.

Samuel anoints
Whom God appoints.

Time cuts down all,
Both great and small.

Uriah's beauteous Wife
Made David seek his life.

Whales in the Sea
God's Voice obey.

Xerxes the Great did die,
And so must you and I.

Youth forward slips,
Death soonest nips.

Zaccheus, he
Did climb the Tree,
His Lord to see.

Aus: *The Bay State Primer*, Boston um 1800, zitiert nach dem
Manuskript des Films