

10. internationales forum des jungen films

berlin
19. 2. – 29. 2.
1980

21

EMILY – THIRD PARTY SPECULATION

Emily – Spekulation über den dritten Partner

Land Großbritannien 1979

Produktion, Regie,
Buch, Ton, Musik Malcolm Le Grice

Produktionsassistent Jack Murray

Produktionsgruppe:
Margaret Murray, Judith Le Grice, Jack Murray, Geoffrey
Skoller, Malcolm Le Grice

Uraufführung Juli 1979, London

Format 16 mm, Farbe, 1 : 1.33

Länge 65 Minuten

Inhalt

Meine Arbeit in den letzten fünf oder sechs Jahren hat sich mehr und mehr mit den Bedingungen beschäftigt, denen der Filmzuschauer unterliegt. Während *After Manet* die Konstruktion des Raumes durch den Zuschauer, *Blackbird Descending* dagegen die Konstruktion der Zeit untersuchte, versucht EMILY vor allem die Probleme der Identifikation anschaulich zu machen. Der Film dreht sich um das kinematographische Hauptproblem des psychologischen Raums, den der Zuschauer durchmisst in seinem Bemühen, die Beziehungen des Films aufzunehmen. Durch dieses Projekt hat meine eigene Tendenz als Filmemacher, den 'Materialismus' eines Films in der Physik von Zeit und Raum zu lokalisieren, eine bedeutende Erweiterung erfahren. In gewisser Weise sucht der Film einen Moment zu isolieren, der außerhalb von Zeit und Raum existiert: den Augenblick, in dem das Zentrum der Aufmerksamkeit sich verändert. Dieser wesentlich 'flüchtige' Moment wird ständig für die Wahrnehmung präpariert, aber durch die Schnelligkeit seiner Verwandlung, der Ablenkung zu seinem scheinbaren Gegenstand, verfehlt.

Malcolm Le Grice

Kritik

Malcolm Le Grice ist ein führender britischer Avantgarde-Filmemacher, dessen Arbeit auf die Erforschung der Erkenntnis- und Wahrnehmungsbedingungen der zwei dominierenden Arten filmischer Darstellung zielt: der Mimesis und der Erzählung. Zusammen mit Peter Gidal ist Malcolm Le Grice ein Exponent jener Bewegung, die man 'Strukturell-Materialistischen Film' nennt und die in den letzten drei oder vier Jahren zunehmend im Zentrum der Debatten gestanden hat. Die Vorführung von Le Grice' neuem Film EMILY – THIRD PARTY SPECULATION im Millennium Film Workshop am 10. April war infolgedessen ein sehr bedeutungsvolles Ereignis im Hinblick auf die gerade jetzt toben-

den Diskussionen und Polemiken über den gegenwärtigen Stand und die Ziele der Avantgarde.

EMILY beschäftigt sich ebenso wie Le Grice' vorhergehender Film *Blackbird Descending* mit der 'Dekonstruktion' einer narrativen Situation. Das heißt, die Aufnahme und der Schnitt des Films suggerieren zunächst die zusammenhängende Raum-Zeit-Struktur einer Geschichte. Dann aber unterläuft Le Grice die Erwartungen des Zuschauers in Richtung auf die raum-zeitliche Einheit des Films, um den Zuschauer darauf aufmerksam zu machen, daß seine/ihre Erwartungen eng verbunden sind mit dem Prozeß der Konstruktion einer verständlichen Erzählung.

EMILY geht es darum, die Rolle des Filmzuschauers als eines aktiven und wachen Subjekts neu zu definieren. Für Le Grice ist das wichtig, weil er glaubt, daß Filme da, wo sie nicht die Einbeziehung der Zuschauer-Erwartungen darstellen, sie die Zuschauer dazu verleiten, den Film auf die gleiche Ebene mit den Erfahrungen außerfilmischer Realität zu stellen und ihn als autorenlos und 'natürlich' zu betrachten.

Le Grice verfolgt seine Neudefinition des Zuschauers, indem er seinen Typ des Zuschauers mit dem kontrastiert, was er (und viele der führenden heutigen Filmtheoretiker) für die Rolle des Zuschauers in einem kommerziellen erzählenden Film hält. Dort, so wird argumentiert, ist der Zuschauer blind und der Tatsache nicht bewußt, daß die Darstellungen, die ihm von der Leinwand her aufgezungen werden, in Wirklichkeit Konstruktionen sind. Darüber hinaus handelt es sich noch um Konstruktionen, die von einem definierten (sprich: 'herrschenden') ideologischen Gesichtspunkt ausgehen. Kommerzielle erzählende Filme sind perfekte Vehikel der Ideologie, weil sie ihre eigene Herstellung mystifizieren und als 'natürlich' erscheinen. Le Grice dagegen entwirft Filme, in denen der aktive Zuschauer darüber aufgeklärt wird, daß der Film eine Konstruktion sowohl von ihm selbst wie vom Filmemacher ist.

EMILY ähnelt in vieler Hinsicht einem typischen amerikanischen strukturellen Film. Der Film ist in Farbe und beginnt mit einer dunklen Einstellung von Le Grice, der vor einem orientalischen Wandschirm sitzt, welcher mit Blumen und Vögeln dekoriert ist. Le Grice hört einer Musik zu. Plötzlich bricht diese Musik (die aus einer nicht sichtbaren Quelle kommt) ab; wir hören ein 'klick'; wir können annehmen, daß jemand, der nicht sichtbar ist, den nahestehenden Plattenspieler abgestellt hat. Wir hören alle möglichen Geräusche auf der Tonspur; eine ungesehene Gegenwart macht sich bemerkbar. Wir hören, wie eine Flüssigkeit eingegossen wird. Wir hören ein Rascheln und nehmen an, daß die Person außerhalb des Bildfeldes einen Stoff faltet oder entfaltet. Wir hören, wie eine Lampe an- und ausgeknipst wird, sehen ihre Wirkung auf dem Gesicht von Le Grice. Wir versuchen, den Ursprung jeden Geräusches zu erraten, sind uns dabei aber nicht sicher.

Dann schneidet Le Grice zu einer Szene außerhalb des Bildes. Wir sehen eine Frau, die einen Plattenspieler abstellt, einen Tisch aufräumt, Gläser und eine Blumenvase auf den Tisch stellt und Wein aus einer Karaffe eingießt. Der Ursprung vieler der vorangehenden Geräusche wird enthüllt; gleichzeitig macht der Kontrast zwischen den Einstellungen den Primat der visuellen gegenüber der hörbaren Information deutlich.

In den darauffolgenden Segmenten des Films versucht Le Grice eine vergleichende/kontrastierende Reaktion vom Zuschauer zu erlangen. Er wiederholt die Aktion der Frau, die aufräumt und Gegenstände auf den Tisch stellt, aber er wechselt die Schauspie-

lerin ebenso wie die Folge der Ereignisse. Jede Variation fordert unsere Erinnerung dazu heraus, festzustellen, wie die neue Szene aus einer früheren hervorgegangen ist. Le Grice ändert auch den Modus der filmischen Darstellung von Szene zu Szene. Zum Beispiel sind die eingeschobenen Einstellungen, die ihn vor dem Wandschirm sitzend zeigen, unterschiedlich dunkel. Einige Einstellungen vom Aufräumen des Tisches sind ausschließlich aus der Totalen aufgenommen, spätere Szenen bedienen sich dagegen der Großaufnahme, des Zooms oder der Mehrfachbelichtung. Einige Aufnahmen des Tisches differieren im Kamerastandpunkt, im Objektiv und in der Anordnung der Gegenstände auf dem Tisch. Kurz, Le Grice setzt ein Spiel der Differenzen in Bewegung, daß die Situation als Erzählung betrachtet, widersprüchlich macht und den Zuschauer in verschiedene Tätigkeiten des sich-Erinnerns und Vergleichens verwickelt. In dieser Hinsicht erzeugt EMILY ein ganz ähnliches ästhetisches Vergnügen wie *Zorn's Lemma* oder *Nostalgia* (Filme von Hollis Frampton). In der Tat, auch wenn man ihn nur als strukturellen Film betrachtet, ist EMILY sehr erfolgreich und auf eine besondere Art aufregend. (...)

Noel Carol in *The Soho Weekly*, News, New York, April 1979

Bemerkungen zu EMILY

Malcolm Le Grice nennt seinen Film im Untertitel „Spekulation über den dritten Partner“. Er enthält ein Ton-Bild-Ereignis, das der neu-Strukturierung durch Umstellung von Tönen und Bildern unterworfen ist. EMILY setzt Le Grice's Arbeit über Film und Bedeutung fort; die Infragestellung der Synchronisation; das rätselhafte Bild, das in der Begegnung mit dem Zuschauer 'gelesen' werden muß; die Zweideutigkeit des Raums; die Oberfläche des Films, jetzt eine Ebene der Reflektion; Systeme und Umstellungen. Zu diesen Themen kommen neue Überlegungen aus dem Bereich der Darstellung hinzu: zu ihnen gehört das Überlappen von Sprache und Sehen, wie das Wort 'Spekulation' impliziert. Der Film spielt auch mit seiner eigenen Ökonomie, eine Spekulation, bei der das betrachtende Subjekt zugleich Einsatz und Spieler ist.

Je näher man ein Wort betrachtet, umso ferner schaut es zurück.
Karl Kraus

Eine männliche Stimme beschreibt Ereignisse (obwohl wir den Darsteller nur ein einziges Mal sprechen sehen, und das in einer Sequenz, die ihn verdoppelt und reflektiert). Die Beschreibung wird diskursiv abgewandelt: erste Person Singular, unpersönlich („das Licht wird ersetzt“), negative Beschreibung („ich sah nicht ...“), persönlich („Emily räumte den Tisch auf“), negierte Gegenwart („Ungesehen kehrte sie zurück“), dritte Person Singular („er stellte sich vor“). Diese Formen der Anrede bewegen sich durch den Raum der Leinwand hindurch zu unserem Raum als Zuschauer, in welchem wir das, was wir sehen oder gesehen haben, mit dem, was wir hören, in Übereinstimmung bringen. Die verschobene Beschreibung des männlichen Darstellers wird in weitere nicht-Übereinstimmung gebracht, da wir manchmal die Dinge objektiv sehen – von hier nach da – und dann wieder von bestimmten Blickpunkten aus, die sich nie zusammenfügen, weil der Ort des Geschehens sich ständig ändert. Während wir also die Formen der Identität durchgehen (wer spricht, wer handelt jetzt?), durchkreuzen wir auch den Raum, bis hin zur Unmöglichkeit dessen, was zu sehen ist. EMILY konstruiert eine Rhetorik des kinematischen Raums, deren Schlüsselbegriffe ('Hören', 'Vorahnung') sich voraus- und zurückbeziehen, ebenso wie die sichtbaren Räume in den Zimmern eingebunden sind in den Blick, der sie projiziert, und in die Erinnerung, die sie rekonstruiert. Eine Anrede an die zweite Person („Siehst du mich?“) richtet sich zugleich an Emily (die weibliche(n) Person(en)) und an Sie; diese Bewegung ist auch vorhanden in dem letzten Schwenk mit seinem subjektiven Blick, der über Emily hinweggeht, dann auf den Mann fällt, der gerade schaute, und schließlich zu einem Gesichtspunkt übergeht, der uns mit einbezieht.

Entfernung ist eine Linie, die geradewegs in das Auge zielt ...
– Berkeley

Ein früher Le Grice-Film alternierte zwei Elemente des Kinos: das Licht und die Leinwand. In EMILY erscheinen sie als physische Korrelate. Eine Lampe lokalisiert den Darsteller vor dem Hintergrund eines verzierten Wandschirms (geschmückt und beweglich, zeugt der orientalische Wandschirm von einem Verständnis des Innenraums, das sich von dem unsrigen ebenso unterscheidet, wie jene Systeme zur Darstellung des visuellen Raums, mit denen er verbunden ist). In *Castle One* (1951) illuminierte die Glühbirne den Zuschauer und eliminierte das Bild – jetzt dagegen richtet sie sich auf den Darsteller, eine Transponierung von Subjekt und Objekt in den Film, die ein zentrales Thema von EMILY bildet. Die Konjunktion von Licht und Schirm (Leinwand) koordiniert die Systematik der Film-Betrachtung; dabei ist der Schirm / die Leinwand ein Feld von 'weißer Dauer'. Im Englischen bedeutet 'screening' sowohl etwas enthüllen (ein anderer Ausdruck für 'Filmvorführung', und als Untersuchungs/Sicherheitsmaßnahmen der Behörden:), als auch etwas verstecken.

Während die früheren Werke von Le Grice den filmischen Aspekt von Markierung und Oberfläche öffneten, der mit den übrigen zeitgenössischen Künsten verbunden ist, bewegt er sich jetzt fort von dieser Oberfläche, mit einem Auge für Details, hin zu jenem Raum, den die Illusion braucht, um sich selbst zu erhalten, aber worin die Illusion niemals fixiert wird. EMILY funktioniert weniger durch materielles Geschehen als durch die Schichtung dieses Materials – Licht, Strahl, Schirm/Leinwand, Raum, Oberfläche – mit darstellenden Werten (das, was erleuchtet, verändert, gefärbt, zugleich eingeschrieben und reflektiert wird).

Infolge dieser Dualität der Bedeutung behandelt EMILY auch die Duplizität und die Verdoppelung, die Verdoppelung des Raumes, von Darsteller und Person, und die Multiplikation beim Akt des Betrachtens mit dem eigenen Auge. Die Einzelvision wurde von Blake angegriffen; normativ, wissenschaftlich und ästhetisch registriert sie den zusammenhängenden Raum, vorausgesetzt, daß wir da stehen, wohin uns diese Vision versetzt (so, wie der Abstand vor einem Bild darauf wartet, daß wir ihn betreten, den Raum, den seine eigene Perspektive anbietet). Die Rolle des Menschen war durch die Einzelvision bestimmt; Zweifel und Duplizität bedrohen sie (die Philosophie und das Verbrechen sind die klassischen Verfahren, ihre Macht zu kritisieren). Der Surrealismus machte diese Art von Kritik zu einer reinen Ordnung, und ein Echo davon ist allen jenen Filmen spürbar, die – wenn auch nur für einen kurzen Moment – sich hinter dieser Maske verstecken.

Umwandlung, Vergleich; diese Verfahren dringen in den Film ein und bestimmen seine Aufnahme durch uns – durch die Sektion mit den Zeit- (oder Raum-) Sprüngen, die einige Möglichkeiten von Verschiebung im Raum signalisiert, die Ersatz-Beschreibungen, die Verwendung 'primitiver' kinematographischer Verfahren wie der Rückwärtsbewegung (der sichtbaren Negation), der Bewegungen der Darsteller. „Vorschlag. Konjunktion. Widerspruch. Ablenkung.“

Autobiographie hat etwas mit der Zeit zu tun, mit der Aufeinanderfolge, dem, was den kontinuierlichen Fluß des Lebens ausmacht. Hier spreche ich von Raum, von Augenblicken und Ungleichmäßigkeiten. – Walter Benjamin

EMILY (M. Le Grice, ein Titel, der sowohl den Macher wie den Gegenstand des Films benennt) ist einer von mehreren Avantgardefilmen der jüngsten Zeit, die sich mit dem Begriff der 'Erzählung' beschäftigen. Im erzählenden Prinzip liegt nur wenig erklärende Kraft – die gesamte Strömung des 'neuen Erzählens' ist eine kritische Gegen-Operation – und die Filme bringen mehr zuwege als nur die Erzählung zu 'ent-naturalisieren', ebenso wie strukturelle Filme mehr als nur Strukturen enthalten. Der Avantgarde-Film hat die Kontinuität im Film gebrandmarkt, das sich-Abwickeln der Filmrolle, das fast eine Metapher für das Erzählen einer Geschichte ist. Film besteht einerseits aus der Projektion, andererseits aus der

Erwartung, daß die Ereignisse x oder y eintreten werden; konsequenterweise kommt es hierbei auf die Erinnerung des Zuschauers an, auf den Akt des sich-Erinnerns. In EMILY beschreibt oder negiert der Darsteller. Er erwartet; er lenkt seinen Blick in eine andere Richtung („Meine Augen wandern ...“). Wir stehen auf der anderen Seite dieser zeitlichen Division; der Darsteller verdoppelt sich und wird zum Zuschauer; beide Partner sind in gewisser Weise Opfer der Erinnerungen, die der Film aufgrund seines narrativen Prinzips abspult. Der Film ist flüchtig, aber er verfolgt seine Zuschauer; das Verlangen zu sehen ist Teil jener Jagd.

Leser, ich heiratete ihn. – “Jane Eyre”

Die Präsenz des Filmemachers in seinem eigenen Werk wirft Fragen über das Subjekt im Film auf und macht die Errichtung fiktiver Positionen des Subjekts, wie in dem Zitat aus ‘Jane Eyre’ veranschaulicht, noch komplexer. Malcolm Le Grice wird in dem Film, den er gemacht hat, nicht identifiziert. Der Autor ist das existentielle Zentrum des Films nur in soweit, als er ein Teil jenes Einfangs der Erscheinungen ist, die sich der Film seiner materiellen Funktion nach aneignet, ebenso wie er den Begriff von Quelle und Ursprung zunichtemacht. EMILY nimmt Implikationen auf, die in einer wiederkehrenden Zeile vom Ende von *Brakhages-Blue Moses* ausgedrückt werden: „Im Rücken jedes Films steht ein Filmemacher“. Beide Filme stellen das Sichtbare, die Darstellung (performance) und das Kino in Frage; beide bedienen sich notwendigerweise der Methode der Anspielung.

25. 6. 1979

A.L. Rees

Aus einem Programmblatt der London Filmmakers' Cooperative

Biofilmographie

Malcolm Le Grice, geboren in Plymouth, Devon, am 15. 5. 1940. Studium der Malerei am Plymouth Art College und an der Slade School of Fine Arts in London von 1961 - 1964. 1963 Ausstellung von Gemälden in der ‘Young Contemporaries’-Schau. Erstes Auftreten mit Malerei und Filmen 1968 im Drury Lane Arts Laboratory. Gründer/Erbauer des Workshop der London Filmmaker's Cooperative.

Filme :

- 1966 *Castle 1*
China Tea
- 1967 *Little Dog for Roger*
Yes No Maybe Maybe Not
Talla
Blind White Duration
- 1968 *Castle 2*
Grass
Wharf
- 1969 *Spot the Microdot*
- 1970 *Your Lips No 1*
Lucky Pigs
Reign of the Vampire
Berlin Horse
- 1971 *Love Story 1*
Horror Film 1
Love Story 2
1919
Your Lips 3
- 1972 *Love Story 3*
Horror Film 2
Newport
Whitchurch Down (Duration)
Threshold
Blue Field Duration

- 1973 *White Field Duration*
Pre-Production
Matrix
Four Wall Duration
Gross Fog
Joseph's Coat
After Leonardo
Don't Say
Principles of Cinematography, after Leslie Wheeler, FRPS, MBKS
- 1974 *Screen-Entrance-Exit*
After Lumière, L'arroseur arrosé
- 1975 *After Manet, After Giorgione, Le déjeuner sur l'herbe*
- 1976 *Time and Motion Study*
- 1976/
77 *Blackbird Descending: Tense Alignment*
- 1977 *Academic Still Life (Cézanne)*
- 1979 EMILY – THIRD PARTY SPECULATION

herausgeber internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31