

12. internationales forum des jungen films

berlin
13. 2. – 23. 2.
1982

39

CIRCUS RIDERS

Zirkusreiter

Land	USA 1979
Regie, Buch, Schnitt, Kamera	Martha Haslanger
Uraufführung	November 1979, New York, Collective for Living Cinema
Format	16 mm, Farbe
Länge	17 Minuten

Martha Haslanger zum Experimentalfilm

Ein Experimentalfilm muß auch in sich selbst experimentell sein, nicht einfach Aufzeichnung oder zeitliche Aufschlüsselung, Analyse eines nicht filmischen Experiments. Denn im letzteren Fall liegt der Akzent eigentlich auf der historischen Überlieferung. Es ist jedoch erstaunlich, wie viele Experimentalfilme nichts anderes als direkte Aufzeichnungen von Experimenten sind, die in anderen Bereichen stattgefunden haben (Komputergrafik, dramatische Fiktion, persönliche Aktion), statt sich mit der Erforschung dessen zu beschäftigen, wie filmische Aufzeichnung überhaupt zustandekommt und wieso bestimmte filmische Informationen überhaupt verstanden werden.

Mich interessiert (...) insbesondere die filmische Sprache. Wie bei jedem anderen Sprachtypus hat man es auch im Film selten mit isolierten Äußerungselementen zu tun: die einzelnen Elemente modifizieren einander, verzahnen sich mit den Erinnerungen, den Erwartungen und den Wahrnehmungssperzepten des Zuschauers.

(Aus dem Programm zu SYNTAX)

Kritiken

Martha Haslangers neuer Film CIRCUS RIDERS ist ihr bislang bestes Werk. Hier schwebt sie geradezu in ihrer besonderen Sensibilität, aus intuitiven Einstellungskombinationen und bewußten Dissonanzen neue Beziehungen zu stiften. Auch im ironischen Gebrauch der Sprache – einem Bereich, dem sie sich mit besonderer Energie gewidmet hat –, übertrifft CIRCUS RIDERS ihre früheren Filme.

(Raymond Foery, 'The Downtown Review', Vol. 2, Fall-Winter 1979 - 80)

In Martha Haslangers Werk geht es auf verschiedene Weise, in verschiedenen Medien um den Prozeß der Abbildung – in der Fotografie, im Film, im Fantasieren, im Schreiben. Als Filmemacherin, die über ihre eigene Arbeit reflektiert, entwickelt sie ein wissenschaftstheoretisches Interesse am Wesen des Filmemachens und der filmischen Erfahrung.

Dennoch scheinen mir Haslangers Impulse in tieferen Bereichen zu wurzeln als im Wahrnehmen und Verstehen, obwohl diese Phänomene sie deutlich faszinieren. Ihre Filme kreisen um hauptsächlich zwei Belange: um die Erforschung narrativer Strukturen und um die Thematik von Erinnerung und Zeit. Narrative Momente wecken dauernd das Interesse des Zuschauers, um sich gleich wieder zu verlieren, später erneut aufzutauchen. Das filmische Geschehen ist fragmentiert und aus dem Zusammenhang gelöst – eine Darstellungsform, die unserer realen Wahrnehmung ähnelt und besonders der Arbeitsweise unseres Gedächtnisses verwandt ist.

(...)

Für Martha Haslanger ist der Akt des Filmemachens, des Fotografierens und des Geschichtenerzählens in erster Linie ein Verfahren, um ihre Erinnerungen festzuhalten. Ihre eigene, autobiografische Entwicklung von der einfachen Fotografie über die serielle Fotografie zum Film ist in ihrem Werk bewußt aufgehoben.

(Wendy Dozoretz, 'The Millennium Film Journal' No. 3., Winter/Spring 1979)

*

Martha Haslanger hat in mehreren Medien gearbeitet – Video, Holografie, Fotografie (ihre Fotografien sind unter dem Titel 'bookworks' herausgekommen) –, ist aber vor allem als Filmemacherin bekannt geworden. Ein zentrales Thema ihrer Filme ist die Auslotung der verschiedenen Möglichkeiten, mit Bildern (bewegten und unbewegten) und Sprache (gesprochener und geschriebener) die Welt zu formen, im Ausschnitt zu erfassen und so mit Bedeutung zu erfüllen. Zu diesem Zweck erstellt sie eine Art Collage – zum Beispiel in *Frames and cages and speeches* –, indem sie verschiedene Bildsorten gegeneinandersetzt: tatsächliche Aufnahmen kontrastieren auf rätselhafte Weise mit 'gefundenem' Dokumentarmaterial. Das Problem der Verknüpfung, der Beziehung der verschiedenen Elemente zueinander, wird auch in einem bruchstückhaft gesprochenen Kommentar thematisiert; er klingt einerseits wie eine spekulative philosophische Untersuchung bildlicher Syntax, verweist andererseits – in den elliptischen Kapitelüberschriften – auf erzählerische Konventionen. Haslanger verzichtet dabei auf jede lineare Anordnung und spielt mit den Grenzen der Verständlichkeit, wenn sie mit Andeutungen, Fragmentierungen und bewußter formaler Verrätselung arbeitet. Dem Zuschauer stellt sich die Aufgabe, Sinn und Bedeutung zu ermitteln, sich das Mosaik aus verschiedenen zeitlichen Systemen, möglichen Zusammenhängen, Querverbindungen, Erinnerungen und Assoziationen zu erschließen.

(Regina Cornwell, 'Films by American Artists', Arts Council of Great Britain, 1981)

*

Wie alle Werke der Avantgarde sind auch avantgardistische Filme elliptisch und voller Anspielungen. Ihr elliptischer Charakter ergibt sich bereits aus dem Wesen des Avantgardistischen: schon per definitionem haben solche Filme (oder Romane, Gemälde etc.) innovativ und unkonventionell zu sein. Aber ihre formale Innovation muß sich zugleich mit dem bisherigen Kunstverständnis anlegen und die Erwartungen über Kunst unterlaufen, die man

sich aus traditionellen Stilformen antrainiert hat. Nur selten, wenn überhaupt, ist ein avantgardistischer Film daher aus sich heraus verständlich; auf den ersten Blick ist er allemal unbegreiflich. Denn mit der Überwindung konventioneller Formen entsteht der Eindruck, als sei die Aussage unvollständig, als fehle etwas – es gelingt nicht mehr, die Bedeutung eines Werkes aus seiner Oberfläche abzulesen.

Gleichzeitig sind solche Filme in einen polemischen Kontext eingebettet, auf den sie anspielen. Bei solchen Anspielungen handelt es sich eigentlich um die Kehrseite der Ellipsen, denn viele zunächst unverständliche Aussagen lassen sich entschlüsseln, wenn wir sie auf die Theorien und Diskussionen beziehen, von denen die Welt der Avantgarde gerade erschüttert wird. Zum Beispiel werden die fragmentarischen Einstellungen der frühen Bunuefilme verständlich, wenn man sie mit der bahnbrechenden Relevanz des Unbewußten für den Surrealismus zusammensieht; die sprunghaft montierten Bilder wirken nicht mehr bedeutungslos, sondern werden zum Symbol der spezifisch surrealistischen Auflehnung gegen die bürgerliche Kultur.

Da der Kreis der Avantgardisten sehr klein ist, gibt es nur wenige Zuschauer, die durch die elliptische Form der Filme hindurch zum Bedeutungskern vorstoßen. Historisch gesehen hat sich die Avantgarde formiert, um bürgerliche Geschmacks-codes zu verletzen: aber die filmische Avantgarde hat sich heute hermetisch abgekapselt, besteht aus einer Gemeinschaft oder Gefolgschaft von Filmemachern und Zuschauern, die einander verstehen, weil sie alle mit der laufenden Diskussion über das Wesen des Mediums und über rivalisierende Stilgesetze vertraut sind. Zwangsläufig verlangt die Avantgarde einen hochentwickelten polemischen Hintergrund, und nur vor diesem Hintergrund kann sich der Sinn ihrer elliptischen Symbolsysteme entfalten.

Martha Haslangers neuere Arbeiten (...) setzen ein Publikum voraus, das mit den Wassern der avantgardistischen Diskussionen und Vorurteile gewaschen ist. Ihre Filme und Dias bestätigen, was man von solchen Werken erwartet – sie verabscheuen alles Narrative, sei es fiktional oder dokumentarisch, und sie mißtrauen jeder simplen Beziehung zwischen Bild und Ton oder Bild und Bild. Aber während Haslanger alle üblichen Verknüpfungsarten eifrig parodiert und denunziert, unabhängig davon, ob sie narrativer Natur sind oder nicht, üben solche Verknüpfungen auch eine starke Anziehung auf sie aus. Offensichtlich empfindet die Filmemacherin ambivalent: die Möglichkeit, Geschichten zu erzählen, ihre fragmentarischen Bilder, Sätze und Ereignisse assoziativ miteinander zu verbinden, fasziniert sie und stößt sie gleichzeitig ab. Sie quält sich jedoch nicht mit dieser Ambivalenz, sondern versucht sie mit kühlem, modernistischem Humor und Ironie zu vermitteln.

Frames and cages and speeches bekämpft die Narrativität an vielen Fronten zugleich. Gefundenes Filmmaterial, das einen Rennwagen und eine Seehundsjagd zeigt, ist mit Einstellungen aus dem Straßenverkehr zusammengeschnitten, ohne daß irgendeine Beziehung zwischen ihnen offenbar würde. Diese Sequenz ist außerdem mit Bildern durchsetzt, auf denen in die Hände geklatscht wird – Bilder, die einen zunächst an Synchronklappen erinnern und dann an die alles kontrollierende Gegenwart der Filmemacherin. Auf der Tonspur hört man die Anfänge von Geschichten: eine Stimme sagt, 'Es war einmal' oder 'Ich erinnere mich', aber sie erzählt nicht weiter. Eine sohnfixierte Mutter beklagt sich über ihre Schwiegertochter, aber auch ihre leidvolle Darstellung wird unterlaufen, weil Bild und Ton asynchron sind. Eine andere Stimme beginnt, Haslangers ästhetische Position darzulegen, hält aber mitten im Gedanken inne, als sie die Worte ausgesprochen hat: „Es scheint, als ob die Verknüpfungen ...“. An keiner Stelle erklärt uns Haslanger explizit, wogegen sie sich wendet, aber wir können es ihren fragmentarischen Aussagen und ihrem disruptiven Schnitt entnehmen.

Trotz Martha Haslangers Aversion gegen Verknüpfungen ist *Frames and cages and speeches* jedoch gespickt mit assoziativen Querverweisen. Eine Stimme spricht über jemand, der nach dem Sinn des Lebens sucht, während auf dem Rennauto die Aufschrift 'The Finder' zu sehen ist. Das Knüpfen solcher Beziehungen mag suspekt sein, aber es ist auch unwiderstehlich.

(...)

CIRCUS RIDERS, Martha Haslangers neuester Film, schlägt in die-

selbe Kerbe wie *Frames and Cages and Speeches*. Er zeigt zunächst einen Zweig, begleitet von opernhafter Musik, dann mehrere Flamingos, die lautlos umherstolzieren. Später folgen andere unverknüpfte Bilder, zum Beispiel Einstellungen aus einem Auto, das in eine Stadt einfährt, und Landschaftsaufnahmen aus einem Flugzeug. Die Beziehung zwischen diesen verschiedenen Bildketten bleibt im Dunkeln, und auch die Tatsache, daß ihnen auf der Tonspur eine Pseudoerzählung beigelegt wird – über einen Pantomimen, einen Bauchredner und einen Taubstummen –, vermag kein Licht darauf zu werfen.

Trotzdem verleiten uns einige der gesprochenen Worte dazu, Querverbindungen herzustellen. Eine behandschuhte Hand scheint dem Pantomimen zu gehören, oder wir fassen sie als stellvertretenden Hinweis auf die Zauberkräfte der Filmemacherin auf. Und wenn die Hand mit der Traube erscheint, beziehen wir sie auf eine Stelle, in der davon gesprochen wird, daß der Pantomime eine Apfelsine in der Hand hält. Gelegentlich sind die Bilder mit Inschriften überblendet; wenn wir 'Nile River' gelesen haben, konzentriert sich unser Blick in einer späteren Einstellung auf die Palmen im Hintergrund.

Der Film endet mit Bildern, die an gewisse Aufnahmen von James Benning erinnern – weiße Industriegebäude in strenger Komposition. Die Straßenlaterne am Schluß gemahnt an das letzte Bild von *Eclipse*. Die 'Dinghaftigkeit' dieser Bilder scheint den Widerstand gegen ihre Interpretation zu symbolisieren, aber auf fast paradoxe Weise wächst ihnen gerade dadurch, daß sie als Bildkette präsentiert werden, eine besondere Aussage zu.

Natürlich ist das geschilderte Problem – der Konflikt zwischen dem Wunsch, Querbeziehungen in Frage zu stellen und der faktischen Unvermeidbarkeit solcher Beziehungen – nicht auf Martha Haslangers Werk beschränkt, sondern durchzieht die gesamte Avantgarde (wenn auch in verschiedenen Modulationen), von der autobiografischen bis zur strukturell-materialistischen Variante. Ich muß gestehen, daß mich das Problem zu langweilen beginnt. Wenn es sich in der Tat als unlösbar erweist, dann ist die Aufgabe wohl falsch gestellt, enthält Verwechslungen und Mißverständnisse. Der avantgardistische Film braucht ein paar neue Ideen, so scheint mir, damit er nicht in alexandrinische Degeneration verfällt.

(Noel Carroll, 'The Soho News', Nov. 29 - Dec. 5, 1979)

Martha Haslanger

Filme:

1974 *Syntax*, 14 Min.

1976/

77 *Frames and Cages and Speeches*, 13 Min.

1978 *Lived Time*, 12 Min.

1979 CIRCUS RIDERS, 17 Min.