

12. internationales forum des jungen films

berlin 13. 2. – 23. 2. 1982

6

NORMALSATZ

Land Bundesrepublik Deutschland/USA
1978/81

Produktion Heinz Emigholz und Pym Films

Regie, Buch,
Kamera, Schnitt Heinz Emigholz

mit Sheila McLaughlin, Hannes Hatje, Lynne Tillman, Silke Grossmann, Marcia Bronstein, Peter Blegvad, Carla Liss, Hilka Nordhausen, Carola Regnier, Kiev Stingl, David Marc, John Erdman, Heinz Emigholz, Martha Wilson, Christoph Derschau, Klaus Wyborny, Bernd Broaderup und Ann Knutson

Ton Marcia Bronstein, Gabriel Berd , Vincenz Nola

Kassetten-Zitat aus der Erzählung 'Straight Off the Movies', geschrieben und gesprochen von David Marc

'The Interpretation of Facts', geschrieben von Lynne Tillman, übersetzt von Hannes Hatje und Heinz Emigholz

'Specimen of Table-Model Talk'-Text, geschrieben von David Marc und Daniel Czitrom

'Beautitude'-Zeichnungen von Peter Blegvad

Uraufführung der deutsch-amerikanischen Originalfassung:
16. Februar 1982, Internationales Forum des Jungen Films,
Berlin

Länge 16 mm, schwarz-weiß

Format 105 Minuten

Aufnahmen von November 1978 bis September 1980

*

Die normale Gegebenheit eines Gehirns, an vielen Orten gleichzeitig zu sein: *Brookburg*, am 30. April 1975, dem ersten Tag des Friedens, im *Büro* der Erinnerung: Wir spielen 'Deutschland'. Ein junger Künstler, Spezialist für die Getrenntheit der Kulturen, versucht die Analyse seiner brutalen *Sentimentalität*. Intellektuelle amerikanische TV-Babies praktizieren vor seinen Augen die Analyse ihrer Gefühle am Medium *Soap*, das ihm unverständlich bleiben muß, weil er es als Kind entbehrte. Er hat die Isolation seiner Arbeit: Nach einem unbewußten Raster sammelt er attraktiv erscheinende Sätze in Bataillonen von Notizbüchern, in denen auch für die Sprache der Sinn der Bilder gilt: die Anarchie der Gleichzeitigkeit, die das Leben ermöglicht, das die *Geschichte* zerstört. Die getrennten Orte und Zeiten werden zusammengewoben, Ländergrenzen verlaufen zwischen Behelfsk che und angrenzendem Wohnb ro, in denen ein wechselndes Personal Sätze auff hrt, die die Tatsachen der Liebe, des Todes und der Paranoia *Interpretieren*. Aber der Film hat einen Haken und läßt uns versuchsweise enden in seiner eigenen soap, einer Welt vorwurfsvoller Depressionen, dem Lechzen nach Bemutterung und den wiederholten Ausbrüchen gleichgültiger Hysterie, also im *Fernsehen*.

*

Aus einem Gespräch über Filmfotografie

Wie kommt die Räumlichkeit in diese Bilder?

Was ich verarbeite, ist der ernstgenommene Blick. Man hat ja, wenn man sieht, eine diffuse Peripherie, du guckst ja nicht im Rechteck, es gibt kein framing im Auge. Beim Film ist es nun so, daß der Rahmen des projizierten Bildes den Horizont und die Schwerkraft symbolisiert, und wenn das verletzt wird, heißt das in der Regel: subjektive Kamera eines Verrückten. Nur, daß diese Regel selber verrückt ist. In diesem Film sind Anschlüsse möglich, die in dem Guckkastenb hnen-Blickkorsett von 90-Grad-Winkelverhltnissen ausgeschlossen wären. Der rechte Winkel ist ja überhaupt das Letzte der Gefühle, ein im Kino riesengroß ausgewlzter Spezialfall, und in Wirklichkeit kann man völlig andere Sachen machen, Verknüpfungen herstellen, und den Raum erst wieder aktuell machen, daß du merkst, da sind Ecken und Kanten, und die Dinge sind keineswegs gezähmt.

Du siehst ja im normal fotografierten Film z.B. horizontale runde Sachen immer nur als Strich oder flaches Oval. Rundungen werden dort nur akzeptiert, wenn sie vertikal an der Wand hängen. Und nun wird ein banaler runder Tisch plötzlich zu einem Raumschiff, das durch ein Zimmer schwebt. Man sagt immer schräg oder gekippt, und das meint ja eine Drehung auf einer Achse, aber es ist eine Fotografie in den Raum hinein, das ist ein großer Unterschied, das hat mit einer Achse nichts mehr zu tun, ich mache keine schräge Kamera. Ich würde es absurd finden, wenn die Leute im Kino den Kopf verdrehen, um mehr von einer Einstellung zu erhaschen. Das Bild ist genau auf das projizierte Rechteck hinkomponiert. Mir schwebt eine Komplexität vor, in der Vordergrund und Hintergrund verschwimmen, auch farblich.

Aber das ist der springende Punkt. Alles im Bild wird hier gleich wichtig. Da ist nichts nur Vordergrund oder nur Hintergrund.

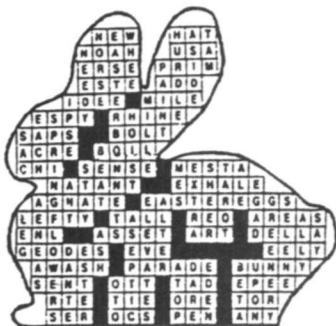
In früheren Filmen habe ich den Schwenk analysiert, weil ich nicht ertragen konnte, daß die abgebildeten Dinge in ihm nie eine Chance hatten zusammenzukommen. Jetzt fotografiere ich so, daß die Dinge zusammenkommen. Ich liebe Bilder, in denen

Fortsetzung letzte Seite

*

Kaninchen '75. Einerseits geht das Denken in einem durch, sammelt das Attraktive, babbelt Sätze, f llt die Stille mit sich, den Worten, die niemandem gehören, ohne zu wissen warum. Alltäglich, wenn man seine nasse Zunge lang aus dem Mund heraushängen läßt, damit etwas daran hängen bleibt. Ich habe mich durch die Stadt laufen sehen mit einem letzten Satz im Kopf, bis ich auf den nächsten traf, der genau auf ihn paßte. Das fand ich gnädig. Und andererseits fllt es mir schwer zu glauben, daß es den großen Unterschied gibt zwischen der Suppe der Sätze, die ich fast alle der Reihe nach für beispielhaft bekloppt halte, und mir, der sie kaut wie Salat.

Vier fertige Sätze habe ich meistens im Kopf, die ich irgendwann aufzuschreiben versuche. Wenn sie kurz vor dem Einschlafen oder in Verkehrsmitteln kommen, wird es schwierig. Ich bin zu faul oder mir wird  bel. Der Körper hat was gegen die Unendlichkeit. Oft verschwindet auch ein älterer Satz über die Aufmerksamkeit, die ein neuer erregt. Es gibt keine Spur zu ihm zurück, Erinnerungsversuche sind zwecklos. Aber es gibt den hinteren Hallraum des Mer-



New York Times, Osterausgabe 1979

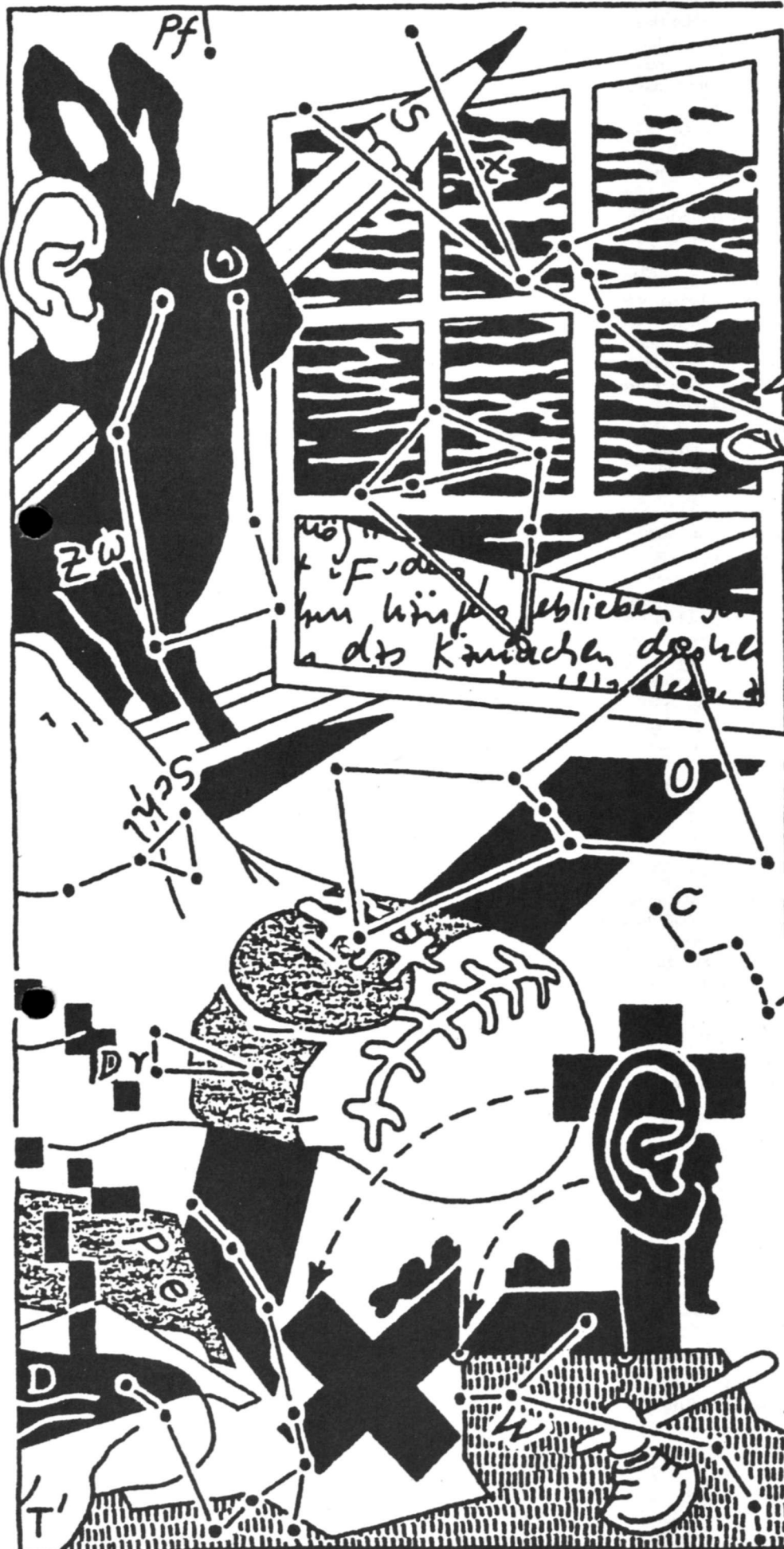
kens, in dem sich die Sätze manchmal einige Stunden lang halten. In ihm sind sie schon lose mit der Gedächtnismaterie verknüpft, die sich dort zeitweise zur Verfügung stellt, dann aber ihre Klammerkräfte einem neuen Satzgebilde ausleiht, bevor noch das alte eine solidere Verbindung eingegangen ist. Was übrigbleibt, wird mit fest eingelagertem Assoziationsmaterial verbunden. Je vielfältiger das geschieht, desto größer ist die Chance,



Vier fertige Sätze auf dem Weg ins Notizbuch

daß der Satz selber in Form von für ihn reservierter Materie ins Gehirn eingelagert wird. Wir formulieren den Satz als Lautgebilde im Gehirn, hören ihn in uns. Man spricht stumm, hört Stimmen, hat innere Ohren, die an den Gedächtnisteilen entlangrasen. Wird der Satz ausgelagert, etwa in ein Notizbuch, stellt sich eine spürbare Mehrbelastbarkeit auch der äußeren Ohren ein. Die beste Methode, sich einen Satz einzuprägen, ist es, ihn laut auszusprechen – wozu man sich im Halbschlaf oder im Beisein fremder Menschen zuerst nur schwer entschließen kann. Später ist es einem egal. Der Satz nimmt dadurch die Erscheinung eines äußeren Objektes an, an das man sich erinnern kann. Man spürt ihn in den Sprechwerkzeugen, in denen er einen Abdruck hinterläßt, nach dem er sich wie-



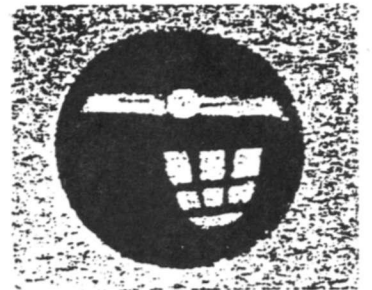


der rekonstruieren ließe. Und er trifft wie alle anderen Geräusche der Welt in den äußeren Ohren wieder ein, deren Kanäle ihn dorthin zurückleiten, woher er gekommen ist. Der Kreis ist geschlossen, alle möglichen Zellen sind durch ihn beansprucht worden, irgendwo könnten er oder Teile von ihm hängengeblieben sein.



Ein Satz vernebelt ein Auge

Aber welchen Schaden richtet ein Satz, den ich mir hoffnungslos zu merken versuche, in dem Zimmer an, in dem ich herumstapfe. Jetzt habe ich ihn nur noch auf der Zunge, aber schon so weit weg, fast vernebelt er den ganzen Raum, den Verkehr. Ich scheine etwas verloren zu haben, so sehr befriedigt mich das nicht – den Funken Elektrizität, aus dem sich der Satz zusammensetzt. Ich spüre die Bahnen der Blitze, die mir abgehackt wurden, wie amputierte Körperteile. Wenn ich den Verlust nicht verhindern kann, kann ich dann die Einschlaggeschwindigkeit der Sätze vermindern? Will ich etwa eine Vereinbarung mit mir treffen, eine neue Gewohnheit verankern, so unmöglich das wäre? Nun, ich werde mir nicht dabei zusehen. Kopfschmerzen, nicht rasend, eher dröhnend wie ein Spinnennetz, die Sonne nur durch den Türspalt, ein Dreieck Himmel über dem Monster.



Willy Kühnes Resultat in *Scientific American*, August 1950

Jetzt denke ich an das Kaninchen, das Willy Kühne 1978 schlachtete, als es aus dem Fenster sah, und auf dessen Retina das Bild des Fenstergitters stehengeblieben war. Vielleicht bleibt ein Satz im Moment unseres Todes im Gehirn stehen, und wir versteinern darüber.

die Räumlichkeit nicht offen zutage liegt, das Ganze ist eher ein demokratisches Design, in dem du sie suchst, also aktiv im Denken erzeugen mußt, deshalb wird sie so stark. Die gängige Filmfotografie ist so übel, weil sie alle Dinge auf die Plumpheit einer Geschichte hinhierarchisiert, und den eigentlichen Sinn der Bilder, die Gleichzeitigkeit, wegpult, total regressiv. Wenn da eine Flasche im Vordergrund auftaucht, kannst du aber todsicher sein, daß sie im nächsten Moment benutzt wird. Diese Art von Fotografie meint ja, in der Welt gehe es chaotisch zu, und an ihr liege es nun, die nötige Klarheit zu erzeugen. Ich bin besessen vom Bild, das die Geschichte und die Idee der Geschichte kaputt macht. An beiden Geschichten, an der Geschichte und dem Geschichtenerzählen, ekelt mich die Linearität, wie sie als Form vorhanden ist, im Spielfilm und im Geschichtsbuch. Eine Linearität, die einfach nur die vermeintliche Sicherheit der Worte und Kausalbezüge wieder spiegelt, aber nicht unsere Realität im Kopf. Ein Bild kann aber die Gleichwertigkeit der Dinge aktualisieren, auch daß alle Dinge eine verschiedene Zeit haben, und daß die Normalzeit ein Witz ist. Man muß die Tatsache, daß Film nicht linear ist und trennt, ernst nehmen und nicht verschleiern, dann gibt es den Punkt, daß du erzählen kannst mit neuen Elementen, die mit deinem Gehirn zu tun haben und nicht mit dem, was gerade als Erzählen gilt. Im Grunde wird den Leuten ihr Leben vom Fernsehen vorerzählt, und sie müssen eine große Energie aufbringen, wenn sie überhaupt dieser Erzählung entrinnen wollen. Die Normierung über Geschichten läuft total, und jetzt kann man sagen, ja, das hat seine Wahrheit, was ich nicht glauben kann, weil ich so von Filmfotografie besessen bin, daß die Bilder, die ich da im Kino sehe, mich nur noch schwer interessieren können, weil ich sie gar nicht mit dem Raumgefühl, das ich habe, verbinden kann. Kein Film ist linear. Infantile Filme versuchen das nur krampfhaft zu verbergen. Wenn der Film ein Medium der Analyse werden soll, muß er aus der reinen Repräsentation rausgehen, oder andersrum, der Zuschauer muß auch auf einer anderen Ebene erlebnisfähig werden, als auf der der Repräsentation. Die naive Verbundenheit ist gegenüber der wirklichen Materialbasis des Films und seiner Verfahrensweisen einfach lächerlich.

*

Der Straßenmonolog aus *NORMALSATZ* ist als Text erweitert in *Henry 5*, Hamburg 1977, erschienen, die Centerfold-Zeichnung in diesem Faltblatt zuerst in *Raw 3*, NYC 1981. Der dazugehörige Kaninchentext ist als Teil des Stückes *Der Kollektive Selbstmord der Beach-Boys* zuerst 1977 in der Buch Handlung Welt, Hamburg, verlesen worden.

*

Heinz Emigholz, geb. 1948, Filmemacher, Zeichner und Übersetzer ohne festen Wohnsitz, bereitet seit Jahren einen Film zum Arthur-Gordon-Pym-Roman von Edgar Poe vor.

Veröffentlichte Filme (u.a. Forum 1976 und 1979):

Schenec-Tade I (1972/73) 27 Minuten

Schenec-Tady I (1973) 19 Minuten

Arrowplane (1973/74) 23 Minuten

Tide (1974) 34 Minuten

Stuhl (1974/75) 12 Minuten

Schenec-Tady III (1972/75) 20 Minuten

Hotel (1975/76) 27 Minuten

Demon – Die Übersetzung von Stéphane Mallarmés 'Le Demon de L'Analogie' (1976/77) 30 Minuten

NORMALSATZ (1978/81) 105 Minuten

NORMALSATZ ist der erste Teil einer Trilogie über drei Tage der jüngsten Vergangenheit. Die beiden anderen Teile, *The Basis of Make-up* und *Die Wiese der Sachen*, entstehen zur Zeit.