

13. internationales forum des jungen films

berlin
19. 2. – 1. 3.
1983

45

SO IS THIS

Land Kanada 1982
Produktion Michael Snow

Buch, 'Regie',
Ausstattung,
Animation und
Schnitt Michael Snow
Kamera Anna Pafamow

Produktionsjahr 1982
Uraufführung Mai 1982, The Funnel, Toronto

Format 16 mm, Farbe, stumm
Länge 43 Minuten

Kritiken

Michael Snows neuer Film ist so außergewöhnlich, daß man ihn besser nur kurz beschreibt – um keine Überraschungen vorwegzunehmen – oder sich wirklich gründlich mit ihm auseinandersetzt. Wie *Wavelength*, Snows epochaler 45-Minuten-Zoom, oder *A Casing Shelved*, der aus einem einzigen Kleinbild und einer dreiviertelstündigen Tonbandaufnahme besteht, nutzt SO IS THIS ein Konzept von einfacher Eleganz, das sich als überraschende, zunehmend reicher werdende Erfahrung entpuppt.

Snows Film ist ein Text: jede Einstellung besteht aus einem einzigen Wort aus weißen Buchstaben vor schwarzem Hintergrund, die fast den ganzen Bildausschnitt einnehmen. Verglichen mit den vorhergehenden, eher epischen Werken Snows, *Rameau's Nephew* und dem im letzten Jahr entstandenen *Presents*, wirkt er fast wie aus dem Ärmel geschüttelt – aber gleichzeitig ist er der überzeugendste Film, den Snow in den letzten zehn Jahren gemacht hat. Passenderweise beginnt SO IS THIS mit einer Beschreibung seiner selbst (jedes Wort erscheint einzeln auf der Leinwand): *Das ist der Titel dieses Films. Der übrige Film wird genauso aussehen wie das. Der Film wird aus einzelnen Wörtern bestehen, die eins nach dem andern dargeboten werden, um sich zu Sätzen zu fügen und hoffentlich (Das ist, wo Ihre Mitarbeit beginnt) Sinn zu ergeben ...* Der Film behält diese selbstreflexive Form während der folgenden 40 Minuten bei, lügt über seine Länge, spricht (selektiv) über seine Vorläufer, nimmt Zuschauerfragen vorweg und fällt ins Französische.

Mit formalistischer Aggressivität will er die Zuschauer dazu bringen, zu lachen, zu weinen und die Gesellschaft zu verändern, er verspricht sogar, zum Bekenntnis zu werden. Obwohl der Film Snows Persönlichkeit widerspiegelt – seine kanadische Mentalität, seine Vorliebe für Humor statt Ironie, seine Obsession für chronologische Daten der Kunstwelt (Wer machte was zuerst?) –, besteht das einzige Bekenntnis in dem stillschweigenden Eingeständnis, daß Snow auf Kritik empfindlich reagiert. Er nutzt das System seines filmischen Diskurses voll aus, um sich über unruhige Zuschauer zu mokieren, über die in grotesker Weise präden-

Zensoren in Ontario, über akademische Filmsemiologen und über die Leute, die an *Presents* Anstoß nahmen. Oft ist das sehr witzig, aber SO IS THIS erschöpft sich nicht in einer Reihe von Gags. Es gelingt Snow, Film und Sprache so zu entautomatisieren, daß wir sie neu wahrnehmen. Er schafft eine Art beweglicher konkreter Poesie und streut gleichzeitig Sand ins Getriebe einer theoretischen Debatte (Ist Film eine Sprache?), die seit 60 Jahren immer wieder neu entflammt.

Aber so verwirrend er ist (und so schematisch er klingen mag), kann SO IS THIS doch gegen den akademischen Modebegriff des 'Unvergnügens' ins Feld geführt werden. Wenn Snow seine Sätze in unterschiedlichem Tempo wiederholt, einen Film des Films im Zeitraffer zeigt oder überbelichtete Filmenden über die Leinwand flackern läßt, dann kreiert er eine visuelle Dynamik, die durch das Fehlen der Bilder nichts an Bewegung verliert. Wenn wir uns diesem Film öffnen, erweitert er unsere Definition dessen, was Film ist – das ist Kino und SO IS THIS.

Jim Hoberman, 'The Village Voice', New York, 28. 9. 1982.

*

Michael Snows neuer Film SO IS THIS (So ist das) besteht lediglich aus einzelnen Wörtern und Satzzeichen, in weißen oder leichtgetönten Lettern auf einem schwarzen oder dunkelfarbenen Hintergrund, die kürzer oder länger auf der Leinwand stehen bleiben. Manchmal sind die einzelnen Wörter durch Schwarzfilm unterschiedlicher Dauer voneinander getrennt, manchmal folgen sie direkt aufeinander. Meistens ist es nicht schwer, sie zu Sätzen zu verbinden, obwohl an einer Stelle Einzelwörter (zum Teil obszöner Natur) in den Satzzusammenhang eingeschoben sind, an anderer eine Folge unverbundener Wörter erscheint. Die Wörter sind so aufgenommen, daß sie die Leinwand von Bildrand zu Bildrand überspannen; daher ändert sich die Größe der Buchstaben je nach Anzahl in einem Wort.

Die letzten Worte des Films sind ein Zitat aus Platons 'Phaedrus': „Du weißt, Phaedrus, daß dies das Eigenartige am Schreiben ist, was es dem Malen wahrhaft verwandt macht: die Produkte des Malers stehen vor uns, als ob sie lebten, aber wenn du sie befragst, verharren sie in majestätischem Schweigen.“¹ Das Zitat ist nur ein Teil der Rede des Sokrates; im weiteren Zusammenhang verurteilt er (der hier als Sprachrohr Platons fungiert) das Schreiben als eine 'korrupte' Form der Kommunikation, weil der geschriebene Text nicht auf Fragen des Lesers antworten kann. Er könne in die Hände derer fallen, 'die er nichts angeht', vor allem aber habe er, wenn er schlecht behandelt oder ungerechtfertigt beleidigt werde, keinen 'Vater', der ihn verteidigen könne. Insgesamt gibt Platon zu verstehen, daß die schriftliche Niederlegung den Diskurs von Zeit und Ort seiner Entstehung und von seinem Autor trennt, so daß er leicht mißbraucht werden kann. Die gesprochene Äußerung sei etwas ganz anderes, so verschieden wie toter Diskurs von lebendiger Rede, denn die lebendige Rede 'ist der Seele des Hörers eingeschrieben', kann sich verteidigen und weiß, mit wem sie überhaupt sprechen, wem gegenüber sie schweigen sollte.

Snows Film berührt alle Fragen, die Sokrates' Verurteilung der schriftlichen Sprache aufwirft. Die häufige Verwendung indexikalischer Ausdrücke (oder Demonstrativa wie 'dies', 'hier' und

'jetzt', deren Bezug von Zeit und Ort der Äußerung abhängt) betont die Spanne zwischen dem Zeitpunkt, zu dem der Film entstand, und dem Zeitpunkt, zu dem er gesehen wird. Das häufige Auftauchen der Idee, daß der Film, nicht der Filmemacher der Ursprung des Textes sei, betont die scheinbare Abgelöstheit, Geschlossenheit des Textes und die Abwesenheit seines 'Vaters'. (Der Film enthält Stellen wie 'Woher wissen Sie, daß das nicht lügt?', wobei sich 'das' in doppeldeutiger Weise auf den Satz selbst beziehen läßt oder auf den vermeintlichen Titel des Films – einen Titel, der seinerseits doppeldeutig ist, denn er kann sich entweder auf ein einzelnes Wort beziehen oder auf alle Wörter des Films, d.h. den ganzen Film). Die häufige Verwendung der direkten Anrede ebenso wie das explizite Einbeziehen des Publikums werfen die Frage auf, ob der Diskurs dieses Films eigentlich allen Zuschauern zugänglich ist (an einer Stelle sagt Snow/der Film 'Das gehört jedem', an einer anderen, 'Was also wichtig ist, ist nicht das, sondern wie das verwendet wird', und, besonders aufschlußreich, an einer dritten, 'Sie können erkennen, was für ein mächtiges Instrument das in den falschen Händen wäre'.) Die diversen eingestreuten Unwahrheiten werfen schließlich die Frage auf, ob geschriebene Sprache eigentlich lügen kann, da sie sich keinem Kreuzverhör stellt (obwohl Snow/der Film angibt, der Filmemacher werde bei manchen Aufführungen zugegen sein und Fragen beantworten).

Snow scheint also zu sagen, daß geschriebene Sprache tatsächlich, wie Platon behauptete, durch Distanz, Abwesenheit, Mißverständlichkeit und Unaufrichtigkeit gekennzeichnet ist. Aber warum sollte Snow dann einen Film machen, der ausschließlich auf der Verwendung geschriebener Texte beruht, ja in der Tat durch seine Wort-für-Wort-Präsentation den 'objekthaften' Charakter des geschriebenen Wortes noch unterstreicht? Meine Antwort auf diese Frage wäre, daß Film, um Derridas Begriff zu gebrauchen, eine 'Dekonstruktion' der Behauptungen Platons über geschriebene Sprache ist – eine Dekonstruktion, die in der Tat nicht nur dieselben Wege geht wie typischerweise Derridas eigene Dekonstruktionen, sondern in einigen Fällen sogar zu Schlüssen kommt, die den Schlußfolgerungen Derridas parallel laufen.

Es scheint offensichtlich, daß die sukzessive Präsentation und die unterschiedliche Dauer, für die einzelne Wörter auf der Leinwand stehen, sie gegeneinander isoliert und zu eigenständigen, in sich ruhenden Einheiten werden läßt, so daß eine radikale Unterscheidung zwischen dem, was war, und dem, was ist, getroffen wird und gleichermaßen zwischen dem, was nicht ist, und dem, was ist. Und ebenso offensichtlich scheint die sukzessive Präsentation der Wörter die Einsicht zu enthüllen, daß (geschriebener oder gesprochener) Diskurs sich in der Zeit vollzieht und die Wörter, die den Diskurs ausmachen, nacheinander in Erscheinung treten wie die Augenblicke in der Zeit. Das Geniale an SO IS THIS ist, daß diese scheinbar offensichtlichen Wahrheiten in Zweifel gezogen werden. Denn, wie Snow erklärt, muß sich der Zuschauer, um sinnvolle Sätze aus den einzelnen Wörtern zu konstruieren, an das bereits Gezeigte erinnern und gleichzeitig antizipieren was noch kommen wird; selbst die Bedeutung der einzelnen Wörter wird von den vorangegangenen und den folgenden abgeändert, als ob sie Spuren dessen enthielten, was bereits vergangen ist und was noch kommen soll. Und das wiederum stellt eine gängige Vorstellung über die Zeit in Frage, nämlich daß das, was gerade gegeben ist, total präsent sei (präsent sowohl in seiner Seinsweise wie in der Zeit), und das, was gerade nicht gegeben ist, total abwesend. Denn wenn die Vergangenheit stets in der Gegenwart aufgehoben und die Zukunft dort verwurzelt ist, dann können Vergangenheit und Zukunft nicht total abwesend sein; und wenn Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart enthalten sind, dann kann die Gegenwart niemals *nur* gegenwärtig sein. Außerdem ist Sinn niemals voll gegeben, denn jeder Text braucht einen Leser, um im Prozeß der Sinnkonstitution mitzuwirken (Snow/der Film erwähnt explizit die Rolle des Zuschauers bei der Sinnkonstitution). Gerade die Isolierung der Einzelwörter des Films dient dazu klarzumachen, daß isolierte Wörter keinen Sinn haben, der Sinn immer erst aus dem Kontext erwächst – einem Kontext, der das ganze System einer Sprache umfaßt. Die einzelnen Wörter selbst – die scheinbar 'gefüllten' sprachlichen Begriffe – hätten keinen Sinn ohne die Differenzen, die Intervalle – das, was Derrida 'espacements' oder 'differances'

nennt –, welche die Sprache strukturieren. Auch diese Intervalle oder 'differances' müssen ihre Spuren in den Begriffen hinterlassen, die eine Sprache konstituieren, wenn diese Begriffe einen Sinn haben sollen: daher ist es mit der Sprache wie mit der Zeit: nichts ist einfach nur da oder nicht da.

Die Analyse von Sprache und Zeit, die in SO IS THIS durchgeführt wird, zeigt, daß zwischen beiden eine Homologie, eine Gleichartigkeit besteht – ähnlich wie *Wavelength* eine Homologie zwischen Strukturen zeitlichen Verlaufs, dem Horizont der Erwartung und der dramatischen Form aufzeigte. Denn im Wesen beider, im Wesen von Zeit und Sprache, ist eine Mischung von Anwesenheit und Abwesenheit angelegt. Aber die sukzessive Präsentation einzelner Wörter weist noch auf eine weitere Homologie zwischen Zeit und Sprache hin. In der Zeit scheinen frühere Ereignisse eine Priorität zu haben, insofern als die Ereignisse einer Folge durch ihr Erstsein, Zweitsein und so weiter gekennzeichnet sind. Wie Derrida jedoch in seiner Analyse des 'ursächlichen Aufschubs' gezeigt hat, ist ein späteres Ereignis – ein zweites – die Ursache dafür, daß das erste Ereignis überhaupt ein *erstes* ist. Von daher hat das 'Zweitsein' eine gewisse Priorität vor dem 'Erstsein', denn es ist das Agens, das die Priorität des ersten Ereignisses überhaupt erst setzt. Die Erstheit einer Sache ist von daher stets ein Drittes. (So geht Snow/der Film auf frühere Textfilme ein, erklärt, daß er gern den ersten Textfilm gemacht hätte, weil, wie Blake es ausdrückt, 'Priorität Energie bedeutet'; er sagt zunächst bedauernd, 'es ist zu spät', und dann: „In gewisser Hinsicht ist das ein Erstling. Offensichtlich ist das nicht das erstemal, daß das zum ersten Mal verwendet wurde.“) Aber ähnlich wie das Sein ist auch der Sinn dem 'ursächlichen Aufschub' unterworfen, denn auch wenn man allgemein annimmt, daß das ursächliche Moment für ein Zeichen sein Referens (seine Bedeutung) sei, kann es doch ohne Sprache keine Gedanken geben; und insofern hat ein Zeichen eine gewisse Priorität vor seiner Bedeutung.

Snow antwortet also auf Platons Ansicht, wie sie im 'Phaedrus' dargelegt ist – daß geschriebene Sprache durch Distanz, Abwesenheit, Mißverständlichkeit und Unaufrichtigkeit gekennzeichnet sei –, mit einer Dekonstruktion dieser Ansicht. Plato räumt dem gesprochenen Diskurs einen besonderen, privilegierten Status insofern ein², als er annimmt, daß im gesprochenen Diskurs Laut und Bedeutung ein unauflösliches Ganzes bilden; im gesprochenen Diskurs scheinen die Laute mit ihrem ursächlichen Moment im Bewußtsein des Sprechers vereint³, scheinen nicht als unabhängige materielle Gestalt zu existieren. Geschriebene Wörter präsentieren sich dagegen als Schriftzeichen, als materielle Gestalten, die der Leser entschlüsselt. (Snows sukzessives Auftauchenlassen der Wörter betont den Leseprozess, mithilfe dessen 'rohe materielle' Zeichen in Bedeutungsträger verwandelt werden). Dementsprechend scheint gesprochene Sprache mit Bedeutung angefüllt zu sein, ganz im Gegensatz zum geschriebenen Diskurs. Es ist jedoch so, daß die scheinbare Fülle des gesprochenen Signifikats nur das Abwesende verdeckt – die 'differances' oder 'espacements' –, die jeden Diskurs strukturieren, sei er geschrieben oder gesprochen. Geschriebene Texte können also, wie SO IS THIS demonstriert, diese 'strukturierenden Abwesenheiten' deutlicher aufzeigen und daher das wahre Wesen der Sprache umso besser enthüllen.

Konsequent in der Stoßrichtung seiner dekonstruktiven Strategie spielt SO IS THIS extensiv mit Begriffen wie Anwesenheit und Abwesenheit, Identität und Andersheit, Wahrheit und Falschheit. An einer Stelle schreibt Snow zum Beispiel: „Das ist ein Film (ein langer Titel, nicht wahr?) – der Titel ist doppeldeutig, kann sich entweder nur auf das Wort 'das' beziehen oder auf alle Wörter des Films, in welchem Fall der Film mit seinem Titel identisch wäre –, 'der nicht dauernd über sich selbst spricht'. (Auf diese Weise wird man auf den Begriff der Identität, der Verschlossenheit in sich selbst hingewiesen). „Er wird sich mit viel Menschlichem beschäftigen.“ (Hier tritt der Begriff der Andersheit hinzu). „Außerdem wird er bekenntnisthaft und sehr persönlich werden. Der Autor wird Ihnen so viel wie möglich über sich selbst erzählen.“ (Wahrheit und Identität sind also durch die bekenntnisthafte Qualität des Werkes garantiert.) „Er wird völlig

aufrichtig sein." (Die letzte Behauptung impliziert eine Wechselwirkung zwischen Identität und Andersheit, Wahrheit und Falschheit und deckt die mögliche Falschheit auch offensichtlich bekenntnishafter Aussagen auf.)

SO IS THIS entspricht in vieler Hinsicht anderen Filmen von Michael Snow. Seine Präsentation des Textes im Wort-für-Wort-Verfahren fordert eine ebenso systematische strukturelle Vorentscheidung wie der Einsatz des sich (scheinbar) vorwärtsbewegenden Zooms in *Wavelength*. Wie in allen Filmen Snows von *Wavelength* bis *Presents* ist die Anzahl der Elemente, die variiert werden, radikal begrenzt; in SO IS THIS sind die einzigen Variablen die Größe der Buchstaben, die Dauer, für die jedes Wort stehen bleibt, und die farbliche Tönung. (Wie in Snows anderen Filmen sind die Variablen also Raum, Zeit und Licht). Außerdem bestimmt das System, dessen sich Snow bedient – wiederum wie in seinen anderen Filmen –, nicht völlig den 'Inhalt' der Bilder (in diesem Fall der Wörter); in der Tat variiert die Satzstruktur ziemlich und meist auch die Art der Beziehung der verschiedenen Wörter zueinander. Wie in Snows früheren Werken geht es auch in SO IS THIS um die Erfahrung zeitlicher Dauer, und der Film schärft die Sensibilität der Zuschauer/Leser für zeitliche Gewichtung, indem er dazu anhält, sich an Vorhergehendes zu erinnern und Kommendes zu antizipieren. Wie in Snows Werk insgesamt geht es auch hier darum, eine Balance zwischen Illusion und Faktum und zwischen Darstellung und materieller Konstruktion zu erzielen. Und wie in seinen früheren Filmen gelingt es auch in SO IS THIS, die Rezipienten durch Witz in eine analytische Geisteshaltung zu versetzen.

Aber die wichtigste Gemeinsamkeit zwischen SO IS THIS und Snows anderen Filmen liegt in der Verwendung formaler Mittel, die eine Wechselwirkung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit in Gang setzen. In einem früheren Artikel habe ich dargelegt⁴, wie Snows filmisch-fotografische Arbeiten jeweils auf dem Gefühl gründen, daß das 'Andere', das auf einer Fotografie erscheint, eine Seinsweise angenommen hat, die Anwesenheit und Abwesenheit gleichzeitig beinhaltet. In SO IS THIS hat das Referens der geschriebenen Wörter eben diese Seinsweise. Um noch einmal Snow zu zitieren, der Platon zitiert, der Sokrates zitiert: „Du weißt, daß dies das Eigenartige am Schreiben ist, was es dem Malen wahrhaft verwandt macht ...“.

Anmerkungen:

- ¹ Snow behandelt das Zitat humorvoll als Flashback, obwohl der Zuschauer/Leser es als integralen Bestandteil des Films akzeptiert. Die Bedeutung dieses Spiels mit Vergangenheit und Gegenwart wird im folgenden zur Sprache kommen.
- ² Eine der neueren Versionen der traditionellen Vorstellung von der Priorität des Gesprochenen war Marshall McLuhans 'Understanding Media'. Snow scheint McLuhans gemeinschaftsbegeisterte Ideen in einer besonderen witzigen Passage anzugreifen: „Gemeinsam erleben! Wann haben Sie zuletzt mit Ihrem Nachbarn zusammen gelesen? Diese gemeinschaftliche Lektüre ist – GruppenLekt!“
- ³ Von daher scheint die gesprochene Äußerung eine Einheit von Körper und Seele vorauszusetzen. Snows Idee, daß der Text selbst (das 'das' des Films) die Quelle des Diskurses ist – daß der menschliche Autor abwesend ist –, hätte nicht funktioniert, wenn der Film gesprochenen Text enthielte.
- ⁴ Vgl. Bruce R. Elder, 'Redefining Experimental Film', *Parachute* 27, Sommer 1982.

Bruce R. Elder, 'Parachute', Nr. 29, Toronto, Winter 1982/83

Biofilmographie

Michael Snow, geboren 1929 in Toronto, ist Maler, Bildhauer, Jazzmusiker, Fotograf und Filmemacher.

Filme (alle 16 mm)

- | | |
|---------|--|
| 1956 | <i>A to Z</i> . 4 Minuten, blau und weiß, stumm |
| 1964 | <i>New York Eye and Ear Control</i> . 34 Minuten, s/w. |
| 1965 | <i>Short Shave</i> . 4 Minuten, s/w. |
| 1966/67 | <i>Wavelength</i> . 45 Minuten, Farbe. |
| 1967 | <i>Standard Time</i> . 8 Minuten, Farbe, Ton. |
| 1968/69 | <-----> (<i>Back and Forth</i>). 52 Minuten, Farbe. |
| 1969 | <i>Dripping Water</i> . 10 1/2 Minuten, s/w. In Zusammenarbeit mit Joyce Wieland. |
| 1969 | <i>One Second in Montreal</i> . 26 Minuten, s/w., stumm (kann mit 24 Bildern/sec. projiziert werden = 17 Minuten). |
| 1970 | <i>Side Seat Paintings Slides Sound Film</i> . 20 Minuten, Farbe. |
| 1970-71 | <i>La Région Centrale</i> . 190 Minuten, Farbe. |
| 1974 | <i>Two Sides to Every Story</i> . 8 Minuten, Farbe. 2 Leinwände. |
| 1972-74 | 'Rameau's Nephew' by Diderot (<i>Thanx to Dennis Young</i>) by Wilma Schoen. 260 Minuten, Farbe. |
| 1972 u. | |
| 1976 | <i>Breakfast bzw. Table Top Dolly</i> . 15 Minuten, Farbe. |
| 1981 | <i>Presents</i> . 90 Minuten, Farbe. |
| 1982 | SO IS THIS. 43 Minuten, Farbe, stumm. |