

ANNETTE BRAUERHOCH

A MATTER OF A-SIGNIFICATION

„[...] a machine inherently indifferent about the symbolic value of the images and sounds it generates“¹

Anmerkungen zu einem Filmprogramm über Zersetzung im Rahmen der gleichnamigen Konferenz des Graduiertenkollegs „Automatismen“

Zersetzung als zeitlich bedingter Prozess ist dem analogen Filmmaterial organisch eingeschrieben: Nicht nur das leicht entzündliche Nitromaterial, sondern auch Film auf Zelluloid, Polyester- oder Acetatbasis ist chemischen Zerfallsprozessen ausgesetzt, die den Beschichtungskomponenten zusetzen und im Laufe der Zeit zu vielfältigen Farb-, Geruchs- und Strukturveränderungen führen. Dies gilt ganz besonders für den Nitrofilm, der ab den 1950er Jahren zunehmend von den oben genannten Sicherheitsfilmen abgelöst wurde²: „Nitrofilm hat den Ruf, fragil, inkonsistent und instabil zu sein. Von Anfang an in einem Zersetzungsprozess begriffen, riskiert er ständig, aus der Form zu geraten. Seine Explosivität und Kontagiosität verleihen ihm das Image des niemals vollständig Kontrollierbaren.“³ Dieses Erbe der Anfälligkeit und Instabilität, aus industrietechnischer Sicht eine Belastung, aus ästhetischer ein Potenzial⁴,

¹ So beschreibt Pavle Levi Isidore Isous Auffassung von Film, einem Protagonisten des Lettrismus, dessen Filmtheorie für einen materialästhetischen Umgang plädiert, bei dem der Filmstreifen weniger zu Repräsentationszwecken eingesetzt, denn skulptural bearbeitet wird. Vgl. Pavle Levi, *Cinema by Other Means*, Oxford, New York, NY, 2012, S. 105. Der letztendlich abstrakte und eben nicht am Material orientierte Zugang der Lettristen steht allerdings im Gegensatz zu den sinnlich-haptischen Zugängen jener Experimentalfilmer, die nicht nur an Prozessen der ‚Designifikation‘ interessiert waren, sondern sich konkret mit der Technik und Materialität von Film und seinem ästhetischen Potenzial auseinandersetzen.

² Klaus Kramer, „Nitratfilme identifizieren und aussondern“, online unter: http://www.klauskramer.de/nitrofilm/nitratfilm_top_04-09.html, zuletzt aufgerufen am 22.05.2018.

³ Gabriele Jutz, *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Wien, New York, NY, 2010, S. 142.

⁴ Alterungsprozesse analoger Filmkopien wie Farbverlust und Verwölbungen oder Verschrammungen bilden natürlich auch ästhetisch eine Beeinträchtigung, unter der Liebhaber analoger Projektionen selbstverständlich leiden, selbst wenn sie Gebrauchsspuren gegenüber der ‚unantastbaren‘ Glätte des Digitalen auch als ein Miterleben der Geschichte der Kopie schätzen können. Mit ästhetischem Potenzial ist hier die Praxis der Verwertung, Neubetrachtung und Würdigung von scheinbar wertlos gewordenem Material gemeint.

überträgt sich auch auf die Sicherheitsfilme; nur entflammbar sind sie nicht mehr schon bei 42 Grad Celsius, ‚explosiv‘ hingegen durchaus.

Einer spezifischen ‚Untergattung‘ des Experimental- und Dokumentarfilms – dem sogenannten Found Footage Film – dienen Verfallserscheinungen von Filmen oft als ‚gefundenes Fressen‘: Bill Morrisons *Decasia* (USA 2002) ist ein berühmtes Beispiel. Er beruht auf Zersetzungsprozessen von Stummfilmen aus den 1910er Jahren und wurde von der Library of Congress als erster Film des 21. Jahrhunderts zur Archivierung ausgewählt, um vor jenem Schicksal, das seinem Ausgangsmaterial beschieden war, bewahrt zu werden.⁵ Found Footage Filme bedienen sich aus dem Arsenal der Filmgeschichte, berücksichtigen Aussortiertes, Weggeworfenes, Übriggebliebenes und montieren die Fundstücke neu. Oft werden dabei Muster und Codes des narrativen Spielfilms deutlich, die zuvor im Fluss der Erzählung untergegangen waren. Manchmal werden ästhetische Elemente isoliert, die im Zuge klassischer Dramaturgien nur im Hintergrund mitgeführt und oft nicht bewusst wahrgenommen werden oder aber lediglich einen Bestandteil des technischen Filmformats bilden. So erhebt beispielsweise George Landows *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.* (USA 1965-1966) genau jene Bestandteile und Beschädigungen eines Films, die zu seiner Aussortierung führen, zum Inhalt. In den 1980er Jahren wurde Found Footage besonders beliebt: Nach Phasen der kritischen Auseinandersetzung mit dem Illusionskino Hollywoods, in denen man mit meist strukturellen Verfahren oder anarchischen Bildwelten dagegen revoltierte, griff man nun genau zu diesen Produkten selbst: Entweder, um in dem Moment, als das Material zu Abfall wurde, es in seinen Beschädigungen und Verletzungen anders zu sehen oder, um es durch mechanisch-manuelle Bearbeitungen und Ummontagen anderen Bedeutungen zuzuführen:

In contrast to the compilation film that strings together scenes from pre-existing material, in order to illustrate an argument, found footage films do not combine material but compose material [...] to create new contexts for the images, which in turn allows for new associations.⁶

⁵ „The most modern film yet accepted into the Registry, which is restricted to works at least 10 years old, is ‚Decasia‘, a 2002 experimental collage piece by New York artist Bill Morrison. Ironically, it was assembled from deteriorating film footage, some of which Morrison says he found at – wait for it – the Library of Congress. According to the artist, ‚Decasia‘ is not a call to arms, but rather a celebration – in such sequences as one in which a boxer appears to be battling a blob of decaying film stock – of the beauty and inevitability of decay.“ Vgl. Michael O’Sullivan, „Library of Congress Announces 2013 National Film Registry Selections“, in: *The Washington Post*, 18. Dezember 2013, online unter: https://www.washingtonpost.com/entertainment/movies/library-of-congress-announces-2013-national-film-registry-selections/2013/12/17/e8a98bce-6737-11e3-ae56-22de072140a2_story.html?tid=hpModule_ef3e52c4-8691-11e2-9d71-f0feafdd1394&utm_term=.09dc1a2ae779, zuletzt aufgerufen am 28.06.2017.

⁶ Thomas Elsaesser, „The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet“, in: *Found Footage Magazine*, 1 (2015), S. 30-37: 33.

Gefunden wurde das Material in den wenigsten Fällen zufällig, meist durch gezielte Suche in Archiven. Dabei können der prekäre Zustand des Ausgangsmaterials und seine Zersetzungen den Ausgangspunkt für die Bearbeitung bilden oder die Filme werden willentlich Zersetzungsprozessen ausgesetzt und so manipuliert, dass sich das Material gegen jede glatte Erzählung oder ungestörte Wahrnehmung richtet: Es bildet einen ästhetischen Widerstand gegen die Degradierung von Filmmaterial zum reinen Träger oder Speicher.⁷ Die zur Bearbeitung kultivierten, tradierten und aufrechterhaltenen handwerklichen Methoden und haptischen Verfahren werden von Siegfried Zielinski schon vor der (fast) vollständigen Digitalisierung des Kinos als (provokantes) Korrektiv gegenüber einer „zunehmende[n] Ergonomisierung der technischen Medienwelten im Zeichen des linearen Fortschritts“ verstanden.⁸ Für glatte Funktionalität und Perfektion dysfunktional gewordene ‚Reste‘ bilden das Material für künstlerische Bearbeitungen, bei denen Korrespondenzen zwischen der Materialität des Films und den gefilmten Objekten in verschiedenen Aggregatzuständen evoziert werden. Damit werden gleichzeitig Fragen von Zeitlichkeit, Archiv, Gedächtnis und Erinnerung akut. Auch der mechanische Abrieb beim Transport in der analogen Projektion zieht Strukturveränderungen nach sich, die einerseits poetisch einsetzbar sind und andererseits eine zweite Wahrnehmungsebene von Zeitlichkeit einziehen: Zeitgleich zur erzählten Geschichte erzählt der Film die Geschichte seiner Projektionen.

Neben der materiellen Ebene des Films und seinen immanenten Zersetzungen interessieren sich Filmemacher_innen so einerseits auf der Bildebene für vorhandene, gefundene Zersetzungsprozesse als ästhetisches Phänomen, gleichzeitig kann Zersetzung die Form mutwilliger (materieller) Zerstörung und kognitiver Verstörung annehmen. Im ersten Fall kommt neben mitunter aggressiver Freude an anarchischer Destruktion eine Lust am Material und seinen ästhetischen Eigenschaften wie Farbigkeit und Textur jenseits von Signifikation zum Ausdruck, im zweiten die Subversion narrativer Codes und ästhetischer Normen. So arbeitet der künstlerisch-experimentelle Film materiell wie ideell an der strukturellen Störung hegemonialer Narrative, Mythen und Ideologien in filmischen Genres und Repräsentationen. Der im Titel des Programms angesprochene Kollateralschaden⁹ ist dabei im Unterschied zur militärischen Assoziation immer zielsicher beabsichtigt und enthält ein konstruktives Element: Er produziert Neues. Mit Leichtigkeit hätte man das gesamte Filmprogramm zur Zersetzung mit ‚Found Footage‘-Filmen gestalten können.¹⁰ Eine

⁷ Vgl. Jutz (2010), *Cinéma brut*, S. 64.

⁸ Zit. n. ebd., S. 65.

⁹ Das Filmprogramm wurde unter dem Titel „Collateral Damage – Filmische Zersetzungen“ angekündigt, siehe abgebildetes Programm.

¹⁰ Die Auswahlmöglichkeiten waren enorm, die Entscheidung bildete, wie bei jeder kuratorischen Arbeit, das Ergebnis eines langen Prozesses der Recherche, Sichtungen, Verfügbarkeits- und Rechteklärungen und der Testprogrammierungen. Vieles, das zunächst begeisterte, fiel der Schlüssigkeit eines Programms zum Opfer, das nicht nur theoretische und inhaltliche Anschlussmöglichkeiten zum Tagungsthema bieten, sondern auch für ein allgemeines Publi-

ganze Reihe von Zersetzungen – Bild-, Film-, Ordnungs-, Logik-, Narrations-, Sinn-, Stereotypen- und Illusionszersetzungen findet in ihnen Ausdruck¹¹ –, aber in der nun folgenden Beschreibung des Filmprogramms wird die Bandbreite ‚zersetzender‘ filmischer Ausdrucksmöglichkeiten auch jenseits von Found Footage deutlich.

Das Programm

Freude (Österreich 2009), ein zweiminütiger Film von Thomas Draschan¹², machte den Anfang. Seine Filme gehören zu Österreichs erfolgreichsten Experimentalfilmen. Er arbeitet sehr gerne und viel mit Found Footage. *Freude* ist eine kleine Vignette, die uns¹³ als Auftakt – kurz und schmissig – geeignet erschien und sogar das Wort ‚zersetzen‘ mit sich führt. Blitzartig eingesprengt in eine rasante Abfolge von Einzelmotiven aus der Populärkultur zu einem mitreißenden Sound erscheinen neben Bildern, z. B. aus Comics und Werbung, auch Worte wie: zersetzen, verfaulen, verwesen, verwittern. Solch eine

kum ansprechend sein sollte. Beispiele, die eher besonders cinephilen und experimentalfilmfreundlichen Zuschauerkenntnissen und -vorlieben entsprochen hätten, wurden daher nicht berücksichtigt. Dazu gehörten Fundstücke, die sich in den analogen Filmsammlungen des Instituts befinden, wie z. B. Super 8-Pornos aus den 1970er Jahren, die für den Heimgebrauch produziert und vertrieben, Schäden erlitten hatten, die dem ‚Gebrauchsfilm‘ eine zweite Ebene der ironischen Brechung, des komischen Effekts hinzufügten, 16mm-Lehrfilme, die Zersetzung an jenen Stellen zeigten, die Lehrkräfte für didaktisch besonders wertvoll hielten, und somit ein Script, eine Aufzeichnung ihres Gebrauchs beinhalteten (wenn die Filme z. B. immer erst ab einer bestimmten Stelle projiziert wurden), Netzbeispiele ganzer Fangemeinden, die sich Szenen der Auflösung und Zersetzung von Körpergrenzen und Substanzen hingeben und diese liebevoll einpflegen oder in Mashups produzieren, frühe Slapstickfilme. Bei manchen Filmen verbot die Länge eine Aufnahme in das Kurzfilmprogramm, dazu gehörte ein Klassiker wie Germaine Dulacs *La Souriante Md. Beudet* (Frankreich 1923), ein Film, in dem durch Wiederholungsgesten eheliche Rituale und ihre Repressivität ebenso ausgestellt wie unterhöhlt werden. Ebenso fielen Klassiker des Avantgarde- und Experimentalfilms heraus, die entweder zu lang, nicht zu beschaffen oder zu teuer waren, darunter Hollis Framptons *Nostalgia* (USA 1971), Peter Delpheuts *Lyrisch Nitraat* (Niederlande 1991), Martin Arnolds *Passage a l'acte* (Österreich 1993), Wilhelm und Birgit Heins *Rohfilm* (BRD 1968), Joseph Cornells *Rose Hobart* (USA 1936), Robert Smithsons *The Spital Jetty* (USA 1970), Filme von Pipilotti Rist, um nur einige zu nennen.

¹¹ Hinzu kommt, dass interessante Beispiele von Zersetzung auch im digitalen Format mit dem sogenannten *Datamoshing* erzeugt werden, dabei werden Daten, die zur Erkennbarkeit des Bildes beitragen, aus der Kompression entfernt: „Since there is no *actual* image present (the partial contents held in memory rapidly *decay* to unrecognizability) the screen fills with noise and other artifacts of the computational process. These overflows are the remnants of recognizable imagery distorted and stuttering across the screen.“ (Michael Betancourt, „Glitched Media as Found/Transformed Footage: Post-Digitality in Takeshi Murata’s *Monster Movie*“, in: *Found Footage Magazine*, 3 [2017], S. 49-54: 50).

¹² Thomas Draschan ist ein österreichischer bildender Künstler und Filmemacher, der am Städel in Frankfurt bei Peter Kubelka die Meisterklasse Film absolvierte und neben eigenen Filmarbeiten verschiedene Rollen im Kulturbereich als Filmkurator und Festivalleiter eingenommen hat.

¹³ Für Recherche, Probesichtungen und Diskussionen zum Programm danke ich Natalie Lettenewitsch und Elena Fingerhut.

buchstäbliche Referenz auf das Tagungsthema wollten wir nicht vorenthalten. Was die digitale Datei dieses Films im buchstäblichen Sinne aber semantisch aufruft – materielle Zersetzungsprozesse – ist anderen Filmen des Programms materielle Realität und konkretes ästhetisches Anliegen. Insofern funktionierte *Freude* wie ein Trailer. Daneben aber finden Zersetzungen ideologischer Bedeutungen, herrschender Stereotype und Klischees sowie normativer Ordnungen und Verfahren statt.

Nach der Rasanz von *Freude* die Ruhe von Corinna Schnitts¹⁴ Film *Once upon a Time* (Deutschland 2005), der in einer einzigen Einstellung gedreht ist: Eine nur knapp über dem Boden befindliche Kamera dreht sich, von leisem Summen auf der Tonspur begleitet, um ihre eigene Achse. Sie wird unbeirrt gut 20 Minuten lang in ihren 360-Grad-Runden Erscheinungen in einem sich kontinuierlich verschiebenden Bildausschnitt so einfangen, dass keine narrative Dramaturgie, Bewegungslogik oder Bildästhetik ihre Rahmungen bestimmt. Der Rhythmus ist vorgegeben, einförmig, zirkulär und beständig, ganz im Gegensatz zum Chaos, das sukzessive ‚dokumentiert‘ werden wird.

In starker Untersicht knapp über dem ‚Perserteppich‘ wird ein Wohnzimmer und sein Inventar erfasst: großes weißes Sofa mit schweren Kordelbordüren, Körbe, Kissen, Zeitungsständer, Plastikbeistelltische in Faux-Art-Deco-Optik, geziegelter offener Kamin, braune Regale, Schreibtisch, Fernseher, Zimmerpflanzen und ein Goldfischglas auf einer Konsole. Bis auf das leise Surren der Kamera und ein paar eingesprengte Umweltgeräusche herrscht Stille. Das Zimmer ist menschenleer, es öffnet sich auf beiden Seiten zu anderen Räumen, eine Küche und ein Arbeitszimmer. Nur ein Kätzchen kreuzt das Blickfeld, mal näher, mal weiter weg. Zu dem Kätzchen gesellen sich weitere und ein Hund, nein zwei – und ein Kakadu. Noch vollzieht sich alles mit scheinbarer Selbstverständlichkeit und Ruhe, was die geschmeidige Kreisbewegung der Kamera ebenso suggeriert, wie das friedliche Nebeneinander der ‚Haustiere‘. Die sich kontinuierlich verändernden Größenverhältnisse vor der Kamera und die sich beständig verschiebenden Bildränder erzeugen allerdings Spannung, vor allem, wenn ihnen Geräusche aus dem Off vorangehen. Das Prinzip der Vermehrung ist klar: Ziege, Schaf, weiße Gänse, Stockenten und exotische Hühner bevölkern den Raum. Kleine Ferkel kommen hinzu – und eine Kuh. Doch dabei bleibt es nicht. Die Kamera erfasst Teilbäuche, Gefiedertes, Staksbeine. Die Goldfische haben Annäherungsversuche der Kätzchen und Papageien überstanden, auch das ausgiebige Schlabbern der Hunde, selbst das der Kuh: Man bangte. So gerät die Ordnung in Unordnung, die Unordnung in dichtes Chaos, schleichende Zerstörung macht sich breit. Auch die Kamera ist in Gefahr: Neugieriges Beäugen und Schnuppern der Schweine droht ihre Position zu verrutschen. Immer frenetischer trappeln Beine vor dem Objektiv vorbei, schieben sich Körperfragmente ins Blickfeld. Die Geräuschkulisse verdichtet sich und

¹⁴ Corinna Schnitt ist seit 2009 Professorin für Film- und Videokunst an der HBK Braunschweig.

Collateral Damage – Filmische Zersetzungen

Programm im Rahmen der Abschlusstagung des Graduiertenkollegs Automatismen
kuratiert von Annette Brauerhoch | 26. Januar 2017, Universität Paderborn



FREUDE

(Thomas Draschan, 2009, HD-Datei, 2 min)

Unser programmatischer Trailer. Zerlegen, zersetzen und neu zusammensetzen.



ONCE UPON A TIME

(Corinna Schnitt, 2005, HD-Datei, 24 min)

Im automatischen Blick der rotierenden Kamera eine Konfrontation zwischen ‚Natur‘ und ‚Kultur‘. Zu pointierten Geräuschen vollzieht sich eine progressive Unordnung der Dinge. Animalische Zersetzung einer bürgerlichen Anordnung.



SCHWEBEN IN EINER KISTE

(Roman Signer, 1999, HD-Datei, 6 min)

Von Schweben keine Rede: Selbstdestruktion in rasender Bewegung.



HAPPY END

(Peter Tscherkassy, 1996, 16mm, 11 min)

Home Movies aus den 1960er und 70er Jahren. Neu montiert löst sich die Illusion einer Reproduzierbarkeit von Glück im Rhythmus der Wiederholung zu popkulturellem Sound – Caramel, Bonbon – erbarmungslos auf: Die Protagonisten werden zu Geistern.

**STADT IN FLAMMEN**

(Jürgen Reble / Schmelzdahin, 1984, Super 8, 5 min)

Für Jean Cocteau heißt Film, dem Tod bei der Arbeit zusehen. Jeder Akt der Vorführung ist ein Schritt zur Zersetzung des Materials, und so wird die Zersetzung selbst zur Vorführung. Material und Maschine behaupten sich gegen die Auflösung der Filmillusion.

**POLSTERMÖBEL IM GRÜNEN**

(Christine Noll Brinckmann, 1984, 16mm, 7 min)

Ein Film über die Faszination weggeworfenen, ausgesetzten Hausrats: Er eignet sich mehr als andere Dinge zu farbigen Kompositionen, denn die Bildgrenzen dürfen so willkürlich sein wie die zufällige Endlage des Mülls. (Christine Noll Brinckmann). Ein Idyll, das die Tonebene konterkariert.

**OH DEM WATERMELONS**

(Robert Nelson, 1965, 16mm, 10 min)

1965 als Pausenfilm für die Minstrel-Show-Satire der San Francisco Mime Troupe in Auftrag gegeben, greift der Film die Wassermelone als rassistisches Stereotyp für Schwarze in den USA auf. Diese wird explosiv und macht sich auf einen zersetzenden Rachefeldzug.



Archiv Film Archive Film

**LITTLE FLAGS**

(Jem Cohen, 2000, HD-Datei, 6'30 min)

Im Missverhältnis zwischen inflationär euphorischen Patriotismus während einer Militärparade in New York und zerfleddertem Papiermüll finden Dystopie und der Zerfall politischer Kultur ganz nebenbei Ausdruck. In den frühen 1990er Jahren entstanden, eignet sich der Film als Kommentar auch zur gegenwärtigen Situation politischer Niedergeschlagenheit.

lässt nichts Gutes ahnen. Manche Runden der Kamera verlaufen ereignislos: unbelebtes Mobiliar, die Kacheln des Kamins, die Struktur des Teppichs, das Braun der Regale. Doch zum Schluss steht keine Zimmerpflanze mehr, der Teppich ist verkotet und bepinkelt, die Kissen zerrissen, das Grünzeug verzapft, die Zeitungen zerfleddert, die Gardinen verzogen. Irgendwann blendet die Kamera ungerührt ab.

Die Gleichgültigkeit gegenüber jedweder Bedeutung, die die Dinge im Funktionsrahmen eines menschlichen, häuslichen Interieurs haben, trägt nicht nur zur Komik der Situationen bei, da jede Verstandesleistung hier fehl am Platze wäre, sondern bildet einen langsamen, nicht-intentionalen Zerstörungsvorgang, der die bestehende Ordnung ebenso materiell-physisch wie symbolisch zersetzt: Das stereotype Mobiliar, das den physischen Rahmen für eine bürgerliche Anordnung stellt, bildet selbstredend auch eine symbolische Anordnung. Die Zersetzung (vermeintlichen) Naturkräften sowie einem technischen Automaten und Aufzeichnungsautomatismus zu überlassen, bildet die besondere Pointe einer verhalten subversiven Geste, die ihre Kraft weder der Wucht inszenierter Bilder verdankt noch einem raffinierten Schnitt, sondern der Beharrlichkeit eines Mechanismus, der in steter Wiederholung seine volle Wirkung entfaltet.

Roman Signers¹⁵ *Schweben in einer Kiste* (Schweiz 1999) besteht aus einer langen, unveränderten Einstellung ohne Kamerabewegung, die frontal auf das Innere einer Holzkiste gerichtet ist und (durch das Weitwinkelobjektiv mit leicht verzerrten Fluchtlinien) einen kleinen Modellhubschrauber darin zeigt, der kreischende Geräusche von sich gibt: Mit immer schneller werdenden Rotationen der Propellerflügel unternimmt das fragile Gebilde angestrengt Abflugversuche. Stark zitternd und vibrierend setzt sich der leichte Flugkörper mühsam in eine kippelnde Aufwärtsbewegung, immer wieder mit dem Heck auf den Boden tippend. So wohnen wir lange dem Missverhältnis zwischen dröhnender Tonspur und ineffektiven Bewegungen bei. Bald kracht der Hubschrauber, wild um die eigene Achse rotierend, mit dem Heck immer wieder gegen die Wände der Holzkiste, die frenetische Rotation erzeugt so viel ‚Abgase‘, dass er langsam im Kerosinnebel verschwindet. Dann tanzt er nur noch in Seitenlage über den Boden, bei jedem Schlag gegen die Innenwände der Kiste fliegen Splitter ab, zu hysterischen Tonfrequenzen. Dann Stille, Bewegungslosigkeit, der Abgasnebel lichtet sich und gibt den Blick auf ein zerfleddertes Wrack und das ganze lächerliche Ausmaß der Zerstörung frei. Lust an reibungsloser Bewegung, deren Illusion jeder Film erzeugt und befriedigt, kraftvolles Abheben und Gleiten eines Flugkörpers wird durch ziel- und sinnlose Energie so pervertiert, dass sich auch die vom Zuschauer letztendlich ergebnislos eingesetzte Energie, das Gesehene als ‚sinnvoll‘ zu verstehen, in Gelächter entlädt.

¹⁵ Roman Signer ist ein Schweizer Bildhauer, Zeichner, Aktions- wie Konzeptkünstler und Filmher, der für seine ‚Zeitskulpturen‘ und explosiven Arbeiten bekannt ist.

Für *Happy End* (Österreich 1996) hat Peter Tscherkassy¹⁶ Home Movies aus den 1960er und 70er Jahren neu montiert und so bearbeitet, dass sich das von den Amateurfilmern im demonstrativen Zeigegestus beschworene Glück in (der filmischen) Wahrheit als Unglück decouvriert. Das Ausgangsmaterial zeigt ein älteres Wiener Ehepaar, das sich im schweren, dunklen Mobiliar seines Wohnzimmers über viele Jahre hinweg mit Handkamera, Stativ und Selbstauslöser beim ausgelassenen Feiern, wie es scheint, meist zu Weihnachten dokumentierte: Man prostet sich zu, gibt Küsschen und wagt auch schon mal ein beschwingtes Tänzchen, im Hintergrund der geschmückte Baum, auf dem Wohnzimmertisch, eingedeckt, Plätzchen, Kuchen, diverse Alkoholika. Tscherkassy montiert die Filme chronologisch rückwärts, so dass sich das Paar verjüngt und immer beschwingter wird. Auftakt bildet ein Trommelwirbel auf der Tonspur, Beginn des Popsongs aus den 1950er Jahren, der dem Film unterlegt ist. Eine Frauenstimme beschwört vergnügt den verführerischen Genuss von Süßigkeiten: „Bonbon, Caramel“.¹⁷ Im Bild: Elfriede und Rudolf¹⁸ im gleichbleibenden Setting ihres Wohnzimmers, vor schweren Bilderrahmen, großen Spiegeln oder auf der Couch, allerdings im beschleunigten Rhythmus der Neumontage. Die Frau korpulent und lebensfroh, hebt beschwingt das Glas, umarmt den Mann, prostet der Kamera zu, mal in rosa, mal in brauner Bluse. Durch Stopptrick vermehren sich die Alkoholika auf dem Wohnzimmertisch und ein selbstgemaltes Schild verkündet das Jahr 1977. Ein Indiz, dem Winken in die Kamera vergleichbar, für die Hereinnahme der Aufnahmesituation in die Feierlichkeiten. Vorproduktion von Erinnerung. Tscherkassy intensiviert das Rituelle und legt es als vergeblich bloß in seinen Eingriffen der Beschleunigung des Materials, des Schnitts, der die Wiederholung betont. Während der Popsong unmerklich in ein Requiem übergeht verlangsamen und überlagern sich die Bewegungen des Paares, isolieren Zooms Gesten und Gesichtszüge, pointieren und derealisieren sie zugleich. In diesen Mehrfachbelichtungen, Zooms und Überblendungen verflüchtigen sich die Figuren als identifizierbare Entitäten ins Material, geht der Film vom amateurhaften ‚Dokument‘ ins kunstvoll Elegische über: So bildet er einen Abgesang auf die kleinbürgerliche Glücksillusion und die armseligen Bemühungen, es zu beschwören. Aber er opfert mit diesem Ende auch die körperliche Präsenz und Autonomie der Protagonisten. Die medienphilosophische Wendung, selbstreflexiv zu Vergänglichkeit, Zeitlichkeit und Flüchtigkeit – nicht nur der Ereignisse und ihrer Erinnerung, sondern des Mediums Film als Flüchtiges, immer nur in der Projektion Lebendiges – enteignet die Amateurfilmer. Die melancholische Note, die der Film in der Bearbeitung gewinnt, untergräbt die Selbstaus-

¹⁶ Peter Tscherkassy ist ein österreichischer Experimentalfilmer, der sich neben seinen Filmarbeiten auch theoretisch mit Film und Kunst sowie Fragen der Filmvermittlung auseinandersetzt.

¹⁷ Annie Cordy, *Bonbons, Caramels, Esquimaux, Chocolats* (1952), online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=N6OZ3V7qrlo>, zuletzt aufgerufen am 27.05.2018.

¹⁸ Im Abspann heißt es: „Laut Beschriftung der Filmrollen.“

sage des Films, die schon die ‚reine‘ Wiederholung des Materials erzeugt hätte: Die Repetition des Immergleichen, die identischen Rituale, die performative Fröhlichkeit – auf der Tonebene mit dem Popsong forciert – steigert das Geschehen, die Weihnachtfeiern des Paares, ins Hysterische und Verzweifelte und zersetzt dabei von ganz alleine die Glückbeschwörungen der beiden Kleinbürger. Der Film versetzt sie zudem ins Manisch-Depressive und entblößt das Vergebliche des Formelhaften.

Super 8 wurde neben seinem weitverbreiteten Gebrauch im ‚Home Movie‘- und Amateurfilm-Bereich in den 1980er Jahren auch viel von Experimentalfilmern benutzt.¹⁹ Eine prominente Rolle spielte die Künstlergruppe ‚Schmelzdahin‘:

Wichtiger Aspekt war die verschiedenartige und außergewöhnliche Behandlung des Materials. Monatelang lagen bestimmte Filmstreifen in einem Teich, bis sich Algen am Material anlagerten. Bakterien griffen die Filmschicht während der Lagerung in einem Garten an. Die ‚Filmernte‘ wurde anschließend gesäubert und getrocknet und auf einer selbstgebauten Maschine kopiert. Die zufälligen Ergebnisse des Zersetzungsprozesses wurden nach ästhetischen Kriterien genau studiert, bis es zur endgültigen Selektion der Filmstreifen für die jeweiligen Produktionen kam. In der kaum berechenbaren biochemischen Transformation des Filmmaterials entdeckten die Filmforscher das ‚Naturwunder Zelluloid‘. Beim Wiederabfilmen wurden durch die Überhitzung des Materials ebenso neue visuelle Dimensionen von Film hervorgerufen, die von Farbveränderungen bis zur Blasenbildung reichten. Nicht selten löste die Poesie der brüchigen Bilder bei Filmkritikern Befremdung aus.²⁰

Für *Stadt in Flammen* (Jürgen Reble/Schmelzdahin, BRD 1984²¹) wurde als Ausgangsmaterial ein frankokanadischer Spielfilm²² gezielt Zerfallsprozessen ausgesetzt, indem er im Garten vergraben und den Bakterien und Mikroben überlassen wurde, bis sich die Emulsionsschicht auflöste.²³ Dann erst wurde er kopiert, so dass an die Stelle einer erkennbaren Repräsentationsebene der Bil-

¹⁹ Das MoMA in New York veranstaltete von 1998 bis 1999 unter dem Titel „Big as Life“ eine große Super 8- und 8mm-Reihe, die sich mit der Rolle, die das Format im Experimentalfilmbereich spielt, auseinandersetzt: „What the MoMA is calling, „one of the most exciting artistic developments in American cinema“, are thousands of films and videotapes that have been made with 8mm equipment. Relatively inexpensive and offering a great amount of autonomy for the artist, 8mm has been popular with a „culturally diverse“ group of artists.“ (Aaron Krach, „8mm Film, ‚Big as Life‘ at the Museum of Modern Art“, in: *Indie Wire*, 5. Januar 1998, online unter: <http://www.indiewire.com/1998/01/8mm-film-big-as-life-at-the-museum-of-modern-art-83242/>, zuletzt aufgerufen am 30.06.2017.)

²⁰ Ulrich Wegenast, *Der Experimentalfilm im deutschsprachigen Raum 1977 bis heute*, Stuttgart, 1996, auf der Webseite von Jochen Reble: <http://www.filmalchemist.de/schmelzfilms.html>, zuletzt aufgerufen am 27.06.2017.

²¹ Jürgen Reble ist Mitglied der bekannten Filmkünstlergruppe ‚Schmelzdahin‘, die von 1983-1989 Filmexperimente mit gefundenem Material unternahm.

²² Laut der Webseite von ‚Medienkunstnetz‘ (vgl. <http://www.medienkunstnetz.de/werke/stadt-in-flammen/>, zuletzt aufgerufen am 30.06.2017) soll es sich um den Film *Ville en Flamme* handeln. Unter diesem Titel ließ sich kein Film von vor 1984 finden. So handelt es sich wohl um *City on Fire* (Alvon Rakoff, Canada/USA 1979).

²³ Vgl. <http://www.medienkunstnetz.de/werke/stadt-in-flammen/>, zuletzt aufgerufen am 30.06.2017.

der die Materialität des Films tritt, die eine neue ästhetische Ebene schafft, wobei die Körnigkeit und Beschaffenheit der Farbschichten und -nuancen eigene Wertigkeit erlangen. Gleichzeitig korrespondiert das ängstliche Unbehagen, das die Brandblasen und wabernden Verwölbungen beim Zuschauer auslösen, mit der Katastrophenthematik des ‚Originalfilms‘. ‚Stadt in Flammen‘, so Owen O’Toole,

ist der explosivste Film, den ich je gesehen habe; die Emulsion kriecht über den Film wie zähflüssige Lava übers Land. Schemenhafte Teile einer Soap-Opera reißen auf und zerfallen, brodeln geradezu in ihrer Auflösung in Zeitlupe. Wie uralte Gemälde bekommen sie Sprünge und lösen sich von ihrer Oberfläche.²⁴

Der Film – bewusst für den Filmabend während der Tagung auf original Super 8 vom Experimentalfilmverleih Lightcone in Paris ausgeliehen, um ihn werkgetreu zu projizieren – blieb während der Vorführung im Seminarraum kurz nach Erscheinen des Titels im Projektor klemmen und das Publikum wohnte live dem Entstehen der Brandblase – dem Dahinschmelzen des Films bei²⁵ –, und damit ungewollt einer Art Mimikry der performativen Akte, die Schmelzdahin in den 1980er Jahren bei der Projektion ihrer Filme inszenierten: „[D]ie Schmelzdahin-Filmvorführungen gingen häufig in Performances über [...]. Die Projektion verbrennt die Bilder und beendet sich selbst.“²⁶ Dabei hatte ich den Film noch mit der Hoffnung eingeführt, dass uns der Film, auf Originalmaterial vorgeführt, während der Projektion nicht dahinschmelzen möge ...

Während *Stadt in Flammen* die Zersetzung manipulativ erzeugt und damit in das Trägermaterial eines Spielfilms so eingreift, dass sein narrativer Zusammenhang verloren geht, bei einem Zugewinn sinnlicher Metaebenen, findet Noll Brinckmanns²⁷ Film *Polstermöbel im Grünen* (BRD 1984) Sinnlichkeit in gefundenem, zersetzten Material der realen Dingwelt. Liebevoll erfasst eine suchende, anschiessame Kamera ausgesetzten Hausrat auf einer wilden Müllkippe: „Er eignet sich mehr als andere Dinge zu farbigen Kompositionen, denn die Bildgrenzen dürfen so willkürlich sein wie die zufällige Endlage des Mülls“, so die Filmemacherin.²⁸ *Polstermöbel im Grünen* ist ein Film, dessen Schönheit sich ganz besonders im analogen Material entfaltet, auf dem er ent-

²⁴ Beschreibung auf der Webseite des Arsens in Berlin: http://films.arsenal-berlin.de/index.php/Detail/Object/Show/object_id/9045, zuletzt aufgerufen am 28.06.2017.

²⁵ Ein Drama bei einem unersetzlichen Unikat – Super 8 wird in dieser Form nicht mehr hergestellt.

²⁶ Anonym, „X LOVE SCENES von Constanze Ruhm bei ‚Kino wie noch nie‘ – und im Verleih von arsenal experimental“, online unter: <http://www.arsenal-berlin.de/print/distribution/newsarchiv/einzelansicht/article/944/2815//archive/2007/may.html>, zuletzt aufgerufen am 28.06.2017.

²⁷ Christine Noll Brinckmann ist emeritierte Filmprofessorin, die als Filmemacherin Filmpraxis und Theorie in einer Person vereint. Sie ist eine der wenigen Experimentalfilmerinnen der Bundesrepublik, deren Werk auf DVD erschienen ist. Wir sind in der glücklichen Lage, gleich zwei ihrer Filme als Kopie im Paderborner Archiv zu haben. Siehe: <http://groups.uni-paderborn.de/brauerhoch/experimentalfilmsammlung/christine-noll-brinckmann/>.

²⁸ Christine Noll Brinckmann zu den Filmeinführungen der Westdeutschen Internationalen Kurzfilmtage, 1985, Zitat online auch unter: http://films.arsenal-berlin.de/index.php/Detail/Object/Show/object_id/1813, zuletzt aufgerufen: 22.05.2018.

standen ist. Die aufgebrochenen Oberflächen dekompostierender Materialien finden ein geneigtes Pendant in den Emulsionsschichten analogen Filmmaterials, das im Unterschied zu digitaler Aufzeichnung von ständigen Unregelmäßigkeiten bestimmt ist:

The physical substrate of analog cinema consist of granules deposited in an emulsion laid on a transparent base. The color and density of those granules make up the image. Under some circumstances, this ‚graininess‘ becomes apparent as the substrate of the image, and its apparent motion has some of the quality of the motion we see in boiling water. However, since this is really the only place we ever see such fast, random movement outside of technical realms, [...] and [...] since it is ‚noise‘, we filter it out unconsciously, if we can.²⁹

Diesem fast unmerklichen Bildrauschen des analogen Materials hat Noll Brinckmann ein Tonrauschen beigefügt, das als Geräuschkulisse intensiv, aber kaum identifizierbar ist. Eine Art bedrohliches, ab- und anschwellendes Motorengeräusch konterkariert das beschauliche Idyll verblichener Polstermöbel, vergilbter Zeitungen, zersetzter Schaumstoffe, verrosteter Metalle, brüchigen Plastiks und versetzt Bild- und Tonebene in Spannung. Die Kamera, oft nah an den verwesenden, zerfallenden, sich zersetzenden Gegenständen, löst diese aus ihrer ursprünglichen Form und verleiht ihnen durch Bildrahmung eine neue, ganz auf Strukturen, Raum- und Farbkonfigurationen bedachte Erscheinung. Holz, Plastik, Schaumstoff – nicht mehr gebunden an seine funktionale Form (z. B. als Sessel oder Eimer) – wird ästhetisches Objekt, Textur, Struktur. Ob vergilbte Matratze, zerbrochenes Bettgestell, aufgerissenes Polster, spröder Schaumstoff oder schmutziger Teppich: Im ‚demokratisierenden‘ Blick der Kamera werden Wertigkeiten (und ‚Unwertigkeiten‘) aufgehoben. Dinge finden zueinander, die in der geltenden Ordnung keinen Platz neben- oder miteinander gehabt hätten. Das Idyll einer im Ästhetischen verbundenen Koexistenz bricht die Filmemacherin nicht nur auf der Tonspur auf, die Motorengeräusche enthält, die mitunter Kollisionen suggerieren, sondern durch kurze Momente ‚reiner‘ Farbigkeit, bei der nicht nur die Gegenständlichkeit, sondern auch die Texturen und Strukturen in den Hintergrund treten: damit eine ‚positive‘ Form von Zersetzung. Bedeutungsregister werden im tastenden Blick der Kamera fließend; es geht nicht um ordnende optische Macht oder den Rahmen, der Überblick erlaubt und gibt. Stattdessen wird Totes zum Leben erweckt in einem aufmerksam aufnehmenden Blick der unabhängig von normativen Ordnungen (Abfall ist schmutzig und wertlos) sich die Neutralität eines technisch vermittelnden Blicks zunutze macht, um sinnliche Wahrnehmung zu erlauben – damit verweist der ‚kleine‘ Film auf das große Potenzial des Mediums in einem lebendigen Sinne zersetzend zu wirken: emanzipatorisch andere Wahrnehmungen zu erzeugen.

²⁹ Daniel Barnett, *Movement as Meaning in Experimental Film*, Amsterdam, New York, NY, 1983, S. 71.

Robert Nelsons³⁰ *Oh dem Watermelons* (USA, 1965) ist sicher einer der ‚zersetzendsten‘, aber auch am schwersten zugänglichen und verständlichen Filme des Programms. Zu monotonem Gesang, minimalistischer Musik (Steve Reich) entfalten sich Bilderfolgen, in deren Zentrum Wassermelonen stehen, die verschiedensten Angriffen ausgesetzt sind, (auch sexuell) missbraucht werden oder zu explosiven Bomben mutieren. In den USA gibt es eine Tradition, in der *African Americans* mit Wassermelonen assoziiert werden, ein rassistisches Stereotyp, das sich bis heute hält. Als Pausenfilm 1965 für eine auch damals schon kontrovers diskutierte ‚Minstrel Show‘-Satire – „a racist show or one challenging racism“³¹ – von der San Francisco Mime Troupe³² in Auftrag gegeben³³, greift der Film in surrealer, anarchischer Form das Motiv der Wassermelone auf und unterlegt seinen rasant-respektlosen Bildersturm und seine Slapstickeinlagen mit einer von Steve Reich komponierten Variante bekannter ‚Coon-Songs‘³⁴ der 1840er Jahre:

Oh Dem Watermelons, like the *Minstrel Show* for which it was first created, draws two elements into a potent brew – historical blackface minstrelsy (with its obvious racist stereotypes) and confrontational subject matter (typically, but not exclusively, associated with U.S. race politics and racism in the 1960s) – and audaciously combines them in a blatant form of ‚cognitive mapping‘, whereby present-day racism is figured by past racist aesthetic practices.³⁵

Im Verlauf des Films wird das Wort ‚Watermelon‘ in einem Sprechgesang so oft wiederholt, bis es nur noch einen Klangkörper bildet, einen Resonanzraum für ausgesprochene Vokale und Konsonanten, die nicht mehr bedeuten als Rhythmus und Struktur. In dieser Wiederholungsstruktur wird die Bedeutung, die mit dem Wort abgerufen und assoziiert wird, zersetzt. Es verliert jede denotative Funktion:

³⁰ Robert Nelson (1930-2012) war eine führende Figur der US-amerikanischen Underground- und Experimentalfilmbeziehung, vor allem der 1960er Jahre. 2011 widmete ihm das Internationale Kurzfilmfestival Oberhausen eine umfassende Retrospektive. *Oh dem Watermelons* gehört zu den US-amerikanischen Undergroundklassikern, und wir schätzen uns glücklich, dass wir ihn als analoge Kopie ins Programm aufnehmen konnten.

³¹ Zit. n. Sumanth Gopinath, „Reich in Blackface: *Oh Dem Watermelons* and Radical Minstrelsy in the 1960s“, in: *Journal of the Society for American Music* 5, 2 (2011), S. 139-193: 147.

³² „The Mime Troupe was part of a new movement of alternative and political theater in the United States in the postwar period, including, among others, Julian Beck and Judith Malina’s Living Theater (New York, 1951), LeRoi Jones’s (a.k.a. Amiri Baraka) Black Arts Theater (Harlem, 1965; later in Newark), Luis Valdez’s *El Teatro Campesino* (San Francisco, 1965), and the Diggers (San Francisco, 1966).“ (Ebd., S. 141.)

³³ „Nelson recalls that in 1965 Davis asked him to make a short ‚intermission‘ film for *A Minstrel Show*, which was already in production. The Mime Troupe paid the production costs, which included ‚5 or 6 rolls of color film and one dozen watermelons.‘“ (Ebd., S. 147.)

³⁴ „Coon-Song, englisch zusammengesetzt aus coon, von racoon für ‚Waschbär‘ und Song für ‚Lied‘, allgemeine Bezeichnung für Lieder, die in Minstrel-Shows gesungen wurden; racoon bzw. abgekürzt coon war eine abfällige Bezeichnung für amerikanische Nachkommen von Afrikanern.“ (*roxikon – Das Rock-Lexikon. Lexikon zu Rock und Pop*, online unter: <http://roxikon.de/begriffe/coon-song/>, zuletzt aufgerufen am 05.08.2017).

³⁵ Gopinath (2011), Reich in Blackface, S. 165.

The soundtrack [...] was performed live by the company. Three tiers of minstrels seated stage right of the screen sang the words ‚Wa-DUH-Me-LON, Wa-DUH-Me-LON,‘ in a four-note round, each tier beginning its ‚Wa‘ on the ‚DUH‘ of the tier in front of it. The effect was hypnotic, deconstructing the word *watermelon* into a shimmer of rhythms.³⁶

Nachdem die Wassermelonen im weitere Verlauf verschiedensten Angriffen ausgesetzt werden, eine z. B. aus einem Bus rollt und von Aussteigenden zertrampelt, eine andere langsam und konsequent von einem Baugerät zerdrückt, eine weitere zerteilt und entdärmt wird, wenden sie sich gegen ihre Verfolger, die von den auf sie zurollenden Früchten in die Flucht geschlagen werden³⁷:

Superficially, the watermelon as a ‚character‘ or symbol for an African American undergoes a kind of transformation throughout the film, first being defamiliarized in the opening shot (as is the word ‚watermelon‘ in Reich’s canon), then violated in all sorts of ways, and finally gaining some kind of ‚agency‘ by pursuing its former persecutors – offering an allegory of black liberation, as it were. Moreover, in some cases, these acts of violation are explicit references to the violence of the Jim Crow South: The bus episode immediately calls to mind the history of segregation and the movements opposing it, whereas the disemboweled watermelon makes reference to the sadistic violence and bodily mutilation that often accompanied lynchings.³⁸

Wiederholungen als zersetzendes Prinzip koexistieren in *Oh dem Watermelons* auf der Bild- wie Tonebene. Die Zersetzung physischer Entitäten – Fruchtkörper, die für Menschenkörper stehen – korrespondiert mit der minimalistischen Verfremdung pathetischer Folklorelieder aus der Sklaverei.

Der Hollywood als Unterhaltungsindustrie nachgesagte Wiederholungszwang in seinen endlosen Remakes und Serien gewinnt in der Singularität eines einzigen Refrains und Bildmotivs eine ganz andere Dimension. Einerseits als Parodie auf kommerzielle Wiederholung lesbar, meint es doch ganz konkret einen Anschlag auf existierende Strukturen in der Absurdität. Wer hätte nicht zum Ausklang und Ende des Programms an die explosive Schlusssequenz von Antonionis *Zabriskie Point* (USA 1970) gedacht, eine gegen Kapitalismus und Konsumgesellschaft gerichtete Zerstörungsfantasie. Doch Jem Cohens³⁹ *Little Flags* (USA 2002) bildete einen weniger bekannten und im Motiv einer sich nach einer Feier verlaufenden Menge einen passenderen Abschluss. Der Film wurde 1992 ursprünglich auf Super 8-Material gedreht, während einer ‚Ticker Tape‘-Siegeparade zum ersten Golfkrieg, die in New

³⁶ Zit. n. ebd., S. 166.

³⁷ In einem schlichten Trick, den Film rückwärts laufen zu lassen, so dass aus der ursprünglichen Verfolgung eine Flucht wird.

³⁸ Gopinath (2011), Reich in Blackface, S. 167.

³⁹ Jem Cohen, US-amerikanischer Filmemacher (1962 in Kabul geboren), macht Installationen, Videoclips, Experimental- und Dokumentarfilme. Seine Arbeiten wurden mehrfach ausgezeichnet und in die Sammlungen des MoMA und des Whitney Museums aufgenommen. Er verbindet oft Formate miteinander (Super 8, 16mm, Video) und ist für seine Zusammenarbeit mit und Porträts über Musiker bekannt.

York City stattfand. Was bleibt nach einer Party übrig? „It is the aesthetics of salvage, often made using supposedly obsolete formats such as Super 8 and 16mm, that preserve the traces of memories, dreams and communities that are often overlooked in the American mediascape.“⁴⁰ Der Film, auf Video transferiert, spielt sich inmitten der Menschenmenge ab und steht dennoch am Rand durch die Blicke, die die Kamera auf Randphänomene, kleine Momente und Dinge wirft: die Armbewegung eines Kriegsbefürworters, das abgetragene Schuhwerk eines Demonstranten, die ermattete Körperhaltung eines am Boden Sitzenden, die Wasserflaschen und Plastiktüten, die Aufschriften auf billigen, schlecht sitzenden T-Shirts. Wir sehen Unmengen fahnenschwingender Menschen, die euphorisch feiern, während Cohen das Tempo verlangsamt und die Heiterkeit sukzessive verfremdet. Still, stumm und langsam ziehen sich die Bewegungen der Masse wie Brei, die Kamera streift den Boden, erfasst die Ränder und die Stimmung kippt ins Traurige, Leere. Zum Schluss teilen die Menschen mit ihren Schritten Unmengen von Papierresten, Flaggen, die sich am Boden zu Müllhaufen sondieren. Nicht nur die Nationalembieme sind nun zersetzt, sondern auch die Politeuphorie.

Literatur

- Anonym, „X LOVE SCENES von Constanze Ruhm bei ‚Kino wie noch nie‘ –und im Verleih von arsenal experimental“, online unter: <http://www.arsenal-berlin.de/print/distribution/newsarchiv/einzelsansicht/article/944/2815//archive/2007/may.html>, zuletzt aufgerufen am 28.06.2017.
- Barnett, Daniel, *Movement as Meaning in Experimental Film*, Amsterdam, New York, NY, 1983.
- Betancourt, Michael, „Glitched Media as Found/Transformed Footage: Post-Digitality in Takeshi Murata’s *Monster Movie*“, in: *Found Footage Magazine*, 3 (2017), S. 49-54.
- Elsaesser, Thomas, „The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet“, in: *Found Footage Magazine*, 1 (2015), S. 30-37.
- Gopinath, Sumanth, „Reich in Blackface: *Oh Dem Watermelons* and Radical Minstrelsy in the 1960s“, in: *Journal of the Society for American Music* 5, 2 (2011), S. 139-193.
- Jutz, Gabriele, *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Wien, New York, NY, 2010.
- Krach, Aaron, „8mm Film, ‚Big as Life‘ at the Museum of Modern Art“, in: *Indie Wire*, 5. Januar 1998, online unter: <http://www.indiewire.com/1998/01/8mm-film-big-as-life-at-the-museum-of-modern-art-83242/>, zuletzt aufgerufen am 30.06.2017.
- Kramer, Klaus, „Nitratfilme identifizieren und aussondern“, online unter: http://www.klauskramer.de/nitrofilm/nitratfilm_top_04-09.html, zuletzt aufgerufen am 22.05.2018.

⁴⁰ Sukhdev Sandhu, „Jem Cohen: The Former Ice-Cream Seller Chronicling an Overlooked America“, online unter: <https://www.theguardian.com/film/2015/mar/30/jem-cohen-counting-museum-hours-documentary-film>, zuletzt aufgerufen am 14.07.2017.

- Levi, Pavle, *Cinema by Other Means*, Oxford, New York, NY, 2012.
- O'Sullivan, Michael, „Library of Congress Announces 2013 National Film Registry Selections“, in: *The Washington Post*, 18. Dezember 2013, online unter: https://www.washingtonpost.com/entertainment/movies/library-of-congress-announces-2013-national-film-registry-selections/2013/12/17/e8a98bce-6737-11e3-ae56-22de072140a2_story.html?tid=hpModule_ef3e52c4-8691-11e2-9d71-f0feafdd1394&utm_ter=.09dc1a2ae779, zuletzt aufgerufen am 28.06.2017.
- roxikon* – *Das Rock-Lexikon. Lexikon zu Rock und Pop*, online unter: <http://roxikon.de/begriffe/>, zuletzt aufgerufen am 05.08.2017.
- Sandhu, Sukhdev, „Jem Cohen: The Former Ice-Cream Seller Chronicling an Overlooked America“, online unter: <https://www.theguardian.com/film/2015/mar/30/jem-cohen-counting-museum-hours-documentary-film>, zuletzt aufgerufen am 14.07.2017.
- Wegenast, Ulrich, *Der Experimentalfilm im deutschsprachigen Raum 1977 bis heute*, Stuttgart, 1996, online unter: <http://www.filmalchemist.de/schmelzfilms.html>, zuletzt aufgerufen am 27.06.2017.

Filme

- City on Fire*, Alvon Rakoff, Canada/USA 1979.
- Decasia*, Bill Morrison, USA 2002.
- Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.*, George Landow, USA 1965-1966.
- Freude*, Thomas Draschan, Österreich 2009.
- Happy End*, Peter Tscherkassy, Österreich 1996.
- La Souriante Md. Beudet*, Germaine Dulac, Frankreich 1923.
- Little Flags*, Jem Cohen, USA 2002.
- Lyrisch Nitraat*, Peter Delpout, Niederlande 1991.
- Nostalgia*, Hollis Frampton, USA 1971.
- Oh dem Watermelons*, Robert Nelson, USA 1965.
- Once upon a Time*, Corinna Schnitt, Deutschland 2005.
- Passage a l'acte*, Martin Arnold, Österreich 1993.
- Polstermöbel im Grünen*, Noll Brinckmann, BRD 1984.
- Rohfilm*, Wilhelm und Birgit Hein, BRD 1968.
- Rose Hobart*, Joseph Cornell, USA 1936.
- Schweben in einer Kiste*, Roman Signer, Schweiz 1999.
- The Spital Jetty*, Robert Smithson, USA 1970.
- Stadt in Flammen*, Jürgen Reble/Schmelzdahin, BRD 1984.
- Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni, USA 1970.