

34

()

Regie: Morgan Fisher



Land: USA 2003. **Ein Film von** Morgan Fisher.

Format: 16mm, Farbe, Schwarzweiß, stumm.

Länge: 21 Minuten, 24 Bilder/Sekunde.

Uraufführung: 18. Oktober 2003, New York Film Festival.

Deutscher Verleih: Galerie Daniel Buchholz, Neven-DuMontstr. 17, 50667 Köln. Tel.: (49-221) 257 49 46, Fax: (49-221) 25 33 51).

E-mail: post@galeriebuchholz.de; www.galeriebuchholz.de

Weltvertrieb: Morgan Fisher, 2041 Euclid Street #17, Santa Monica, California 90405, USA. Tel. & Fax: (1-310) 452 16 12.

E-mail: morganfisher@hotmail.com

Inhalt

() besteht ausschließlich aus sogenannten Inserts: Einstellungen in Erzählfilmern, die Zeitungsüberschriften, Briefe und ähnlich wichtige Details zeigen. Diese Inserts wurden für () aus ihrem ursprünglichen Kontext genommen und willkürlich zusammengestellt.

Der Titel des Films geht auf den Umstand zurück, dass das englische Wort 'parenthesis' aus dem Griechischen kommt und übersetzt 'Einschieben' bedeutet.

Der Regisseur über seinen Film

Ausgangspunkt für meinen Film () war meine Faszination für Inserts. Das Insert ist eine Art von Einstellung, die für die Syntax eines Erzählfilms von entscheidender Bedeutung ist. In Inserts werden Zeitungsüberschriften, Briefe oder ähnliche wichtige Details gezeigt, die in den Film aufgenommen werden müssen, um die Klarheit der Erzählung zu gewährleisten. Schon seit langem beeindruckt mich an Inserts ihre Eigenschaft, sowohl Fremdkörper als auch Entfremdetes zu sein. Erzählfilme sind von Inserts abhängig (es gibt nur wenige, die ohne sie auskommen), gleichzeitig spielen Inserts in den Filmen selbst jedoch nur eine marginale Rolle. Sie haben nichts mit der Fülle von Gesichtern und Körpern gemeinsam, die das Herz eines Erzählfilms ausmacht. Sie haben die Macht des Unverzichtbaren, jedoch nur auf der Ebene eines Allgemeinplatzes. Inserts haben vor allem eine dienende Funktion. Sie haben eine Aufgabe, die sie auch erfüllen, aber sie tun wenig anderes – wenn überhaupt. Manchmal sieht man Inserts von unglaublicher Schönheit, aber die Schönheit ist kaum zu sehen, weil man nur die Neuigkeit, die Information wahrnimmt, die das Insert vermittelt. Dies ist das unglückliche Ideal eines Inserts: Man sieht nur, was es tut, und nicht, was es eigentlich ist. Diese Idealvorstel-

Synopsis

() is made entirely of inserts, shots in narrative films that show newspaper headlines, letters, and similar significant details. The inserts were extracted from their original contexts, then organised according to an arbitrary rule. The title comes from the fact that the root of the word "parenthesis" is a Greek word that means "the act of inserting".

Directors's statement

The origin of () was my fascination with inserts. Inserts are a kind of shot crucial to the syntax of narrative films. Inserts show newspaper headlines, letters, and similar sorts of significant details that have to be included for the sake of clarity in telling the story. I have long been struck by a quality of inserts that can be called the alien, and as well the alienated. Narrative films depend on inserts (it's a very rare film that has none), but at the same time inserts are utterly marginal to them. Inserts are far from the traffic in faces and bodies that are the heart of narrative films. Inserts have the power of the indispensable, but in the register of bathos. Inserts are above all instrumental. They have a job to do, and they do it; and they do little, if anything, else. Sometimes inserts are remarkably beautiful, but this beauty is usually hard to see because the only thing that registers is the news, the expository information, that the insert conveys. That's the unhappy ideal of the insert: you see only what it does, and not what it is. This of course is no more than the ideal of all the instruments of narrative filmmaking and the rules that govern their use.

So inserts are like all shots in a narrative film in that they are purely instrumental. But inserts embody this fact to the most extreme degree. If there is one kind of shot in a movie in which there is the least latitude for the exercise of expressive intelligence, it is the insert. This is so because all considerations in composing the shot must bend to the single imperative to make something clear. If there is a hierarchy in the prestige and glamour of the different kinds of shots in a narrative film, inserts are at the bottom. In the old days, the inserts were sometimes directed, if indeed that is the word, by someone other than the director. That is

lung gilt für das gesamte Instrumentarium des erzählenden Films und der Gesetze, die vorgeben, wie es zu benutzen ist.

Inserts sind also wie alle anderen Einstellungen in einem erzählenden Film: Sie haben eine bestimmte Funktion. Doch Inserts verkörpern diese Tatsache im extremsten Ausmaß. Die Einstellung mit der geringsten Freiheit expressiver Intelligenz ist immer das Insert. Das liegt daran, dass alle Erwägungen zur Komposition einer Einstellung sich dem Gebot der Klarheit, der Verständlichkeit des Films beugen müssen. Wenn es unter den verschiedenen Einstellungsarten eines Films eine Hierarchie hinsichtlich ihres Prestige- und Glamourwertes gibt, dann rangieren Inserts in ihr ganz unten. In früheren Zeiten wurden Inserts nicht vom Regisseur inszeniert, wenn man hier überhaupt von Inszenierung sprechen kann. Das verdeutlicht, wie wenig Ausdrucksmöglichkeit man dem Insert beimaß.

Ich wollte einen Film machen, der nur aus Inserts besteht bzw. aus Einstellungen, die Inserts ähneln, um sie sichtbar zu machen und sie aus ihrer sich selbst verleugnenden Plackerei im Dienste der Handlung zu befreien.

Zufällig erfuhr ich, dass das Wort Parenthese aus dem Griechischen stammt und den Akt des Einschlebens bezeichnet. So kam ich zum Titel des Films.

Inserts sind die Gegenstände, mit denen ich begann. Die Frage war, wie daraus ein Film zu machen wäre.

Arbeit, die gewissen Regeln folgt, hat mich immer interessiert. Sol LeWitt ist einer meiner Lieblingskünstler. Regeln mögen willkürlich sein, aber sie haben unglaubliche Macht: Sie sind der Grund, warum eine Arbeit so ist, wie sie ist. Regeln können aufgestellt werden, und weil sie festlegbar sind, liegt der Ursprung eines Werks außerhalb des Künstlers. Nicht der Künstler hat das Werk geschaffen, sondern die Regel hat das Werk hervorgebracht. (...) Ich habe Filme nach bestimmten Regeln gemacht. Die Filme geben die ihnen zu Grunde liegenden Regeln mehr oder weniger deutlich preis und sind daher vorhersehbar. Der Betrachter kann vorausahnen, was passieren wird, bevor es auf der Leinwand zu sehen ist. Es gibt keine Überraschungen.

Hinzu kommt, dass die Filme, die ich nach bestimmten Regeln gedreht habe, insofern einheitlich sind, als sie in Echtzeit und an einem einzigen Ort entstanden sind. Als ich () montierte, war ich mit zahlreichen Inserts aus diversen Filmen konfrontiert. Wie sollte ich einen Film machen, bei dem Zeit und Ort keine Einheit bilden?

Unsere Afrikareise von Peter Kubelka ist das große Beispiel eines Films, in dem das Schneiden als ein positives Hilfsmittel behandelt und als Möglichkeit verstanden wird, Bedeutung zu vermitteln. Die Bedeutung jedes einzelnen Schnitts beruht auf dem Inhalt der Einstellungen. Ich bewundere Peter und seine Filme sehr, habe aber den Eindruck, dass die Gesetzmäßigkeiten seiner Schnitttechnik in seinen Filmen so weit entwickelt wurden, dass sie mir nicht mehr erreichbar sind. Ich wollte nicht mit diesem geschichtlichen Kontext arbeiten, so glorios er auch sein mag. Ich wollte nicht bei jedem Schnitt eine spezielle Bedeutung erzeugen oder einen besonderen Topos inszenieren. Das hätte dazu geführt, dass ich mich dem Filmmaterial aufzwingen, wohingegen es doch gerade mein Wunsch war, die Einstellungen zu befreien. Aber es musste Schnitte geben. Ich war weit davon entfernt, dieselben Schmerzen auf mich nehmen zu wollen, die Peter bei jedem Schnitt in seinen Filmen empfand. Ich wollte Schnitte, deren Bedeutung ich nicht beabsichtigt hatte. Dies ist natürlich eine

how little inserts matter as occasions for expression.

I wanted to make a film out of nothing but inserts, or shots that were close enough to being inserts, as a way of making them visible, to release them from their self-effacing performance of drudge-work, to free them from their servitude to story.

By chance I learned that the root of "parenthesis" is a Greek word that means "the act of inserting". And so I was given the title of the film.

Inserts are the subject that I began with. The question was how to construct the film.

I have long been interested in work that is constructed according to rules. Sol LeWitt is one of my favorite artists. A rule may be arbitrary, but it has enormous power: It provides a reason for the work to be as it is. The rule can be stated, and its being stateable locates the origin of the work outside the artist. The artist didn't make the work, the rule did. (...) I've made films according to rules. The films announce the rules more or less explicitly, so the films are predictable. The viewer can anticipate what will happen before it occurs on the screen. There will be no surprises.

Furthermore, the films I've made according to rules have the unity of being shot in continuous time and in the same space. In constructing () I was dealing with many inserts from many films. How to compose a film that is not unified by time and place?

Unsere Afrikareise by Peter Kubelka stands as one of the great examples of a film that embraces cutting as a positive device, an occasion to make cuts that produce meaning. The meaning of each cut depends specifically on what is in the shots. I greatly admire Peter, and I greatly admire his films, but I felt that the editorial principles that his film raises to such heights were not available to me. I did not want to work within that history, glorious though it may be; I did not want to make each cut with a view to producing a specific meaning or enacting a specific trope. This would have amounted to imposing myself on the material, when my wish was to set the shots free. But there had to be cuts. Far from wanting to take the same pains that Peter took in making each cut in his film, I wanted cuts whose significance was something I did not intend. This of course is a deliberate refusal of the power of the cut, as that power has been conventionally understood, but that was what I wanted to do. So it was a question of finding a rule that would make the cuts for me.

Just as there are works composed according to rules that are evident, there are works composed according to rules, or mechanical procedures, that are not. The great example is the French writer Raymond Roussel.

Roussel had several methods; they are all simple. In his two novels 'Impressions of Africa' and 'Locus Solus' he used the same method. His unit of composition was the scene. He didn't compose a scene so much as he generated it. His method of generating was arbitrary (or, if you like, mechanical). He chose a cluster of words that he found in the world around him, for example the name and address of his

freiwillige Ablehnung der Macht des Schnitts, so wie sie für gewöhnlich verstanden wird, aber es entspricht genau dem, was ich wollte. Also musste ich eine Regel finden, die die Schnitte für mich machen würde.

So wie es Werke gibt, die auf der Grundlage offenkundiger Regeln beruhen, so gibt es andere Werke, deren zu Grunde liegende Regeln nicht zu erkennen sind. Ein gutes Beispiel dafür ist der französische Schriftsteller Raymond Roussel.

Roussel arbeitete mit mehreren Methoden, die alle einfach sind. In seinen beiden Romanen 'Impressions d'Afrique' und 'Locus Solus' wandte er die gleiche Methode an. Seine Gestaltungseinheit war die Szene. Er entwarf seine Szenen nicht, er generierte sie. Die Methode hinter diesem Generieren war absolut zufällig, oder, wenn man so will, mechanisch. Er nahm sich ein paar Wörter aus seinem unmittelbaren Umfeld – z.B. den Namen und die Adresse seines Schuhmachers – und verwandelte sie in Homophone oder fast-Homophone, die zum Grundstock einer Szene wurden. Davon ausgehend stellte er weiteres Material zusammen, um die Szene auszugestalten. Fast könnte man sagen, dass Roussels Umwandlung eines nicht-literarischen Texthaufens in Prosa so etwas wie ein 'assistiertes Readymade' darstellt. Beide Romane bestehen aus Anhäufungen von Szenen, die auf diese Weise entworfen sind, auch die Anordnung der Szenen ist zufällig: Die Reihenfolge der Szenen spielt keine Rolle. (Ich vereinfache.)

Roussels Methode stellte von vornherein sicher, dass der Aufbau beider Romane radikal anti-dramatisch ist. Die Romane sind kaum als Geschichte zu verstehen, und sie verfügen auch nicht annähernd über so etwas wie eine Handlung im üblichen Sinne des Wortes. Roussel komponierte die Szenen unabhängig voneinander und setzte sie planlos zusammen, damit sich keine Begebenheiten miteinander verweben können, um einen Höhepunkt oder eine Auflösung herbeizuführen. Stattdessen sind die Romane eine Abfolge von unverhofften Wendungen oder einzelnen Tableaus; jede Szene erhält die gleiche Aufmerksamkeit, eine nach der anderen wird in einer Art Rahmen angeordnet, der eine solche Konstruktion gestattet. In beiden Romanen ähnelt der Rahmen einer Variété-Show; die aufeinander folgenden 'Nummern' haben nichts miteinander zu tun. Um es anders auszudrücken (und wieder muss ich vereinfachen): Der Aufbau beider Romane folgt dem Prinzip einer Liste, einer Aneinanderreihung von unabhängigen Elementen, bei der die Reihenfolge keine Rolle spielt. (...) Roussels Texte erteilen uns eine einfache Lektion. Wieso sollten wir uns auf etwas beschränken, was so offensichtlich begrenzt und derart von Konventionen bestimmt ist wie die Auswüchse unserer Einbildungskraft, die vermutlich ohnehin an ein bereits existierendes Modell angepasst sind. Warum soll die phonetische Manipulation von Sprachfragmenten, die wir um uns herum finden, nicht die Arbeit für uns tun? Aber wenn man Roussel liest, verliert man den Ursprung seiner Prosa aus den Augen angesichts einer anscheinend anti-literarischen Methode, die das Zufällige mit dem Mechanischen verbindet. Stattdessen reagiert man auf das, was die Methode hervorbringt, nämlich einen der außergewöhnlichsten Texte der Literaturgeschichte. Die Surrealisten schätzten Roussel, doch das große Publikum begegnete seinem Werk mit völligem Unverständnis. Später erklärte Roussel seine Methoden in einem Buch mit dem Titel 'Comment j'ai écrit certains de mes livres' (1935; dt. Übers.: Wie ich bestimmte meiner Bücher schrieb), als ob diese Offenbarungen die feindliche Leserschaft zurückgewinnen könnten.

bootmaker, then transformed it into a homophone, or near-homophone, that served as the seed of a scene. From this beginning he composed additional material to eke out the scene. I am tempted to say that Roussel's transmutation of scraps of non-literary texts into prose is a case of the assisted readymade. Both novels are an accumulation of scenes that are composed in this way, assembled in an order that is essentially arbitrary as well: The order in which the scenes occur does not matter. (I simplify.)

Roussel's method guaranteed in advance that the construction of both novels is radically anti-dramatic. They are barely stories, and they certainly don't have plots, in the usual meaning of the word. Roussel composed the scenes independently of one another and arranged them without design, so there can be no interweaving of incidents that gather to a climax and resolution. Instead, the novels are a series of turns, or tableaux, each scene receiving equal emphasis, assembled one after the other within a framing device that justifies such a construction. In both novels the device is the equivalent of a variety show, one unrelated act after another. To put it another way (and again I simplify), the construction of both novels follows the principle of a list, a succession of independent elements in an order that does not matter. (...)

Roussel's writing teaches a simple lesson. Why confine yourself to something so limited and already ruled by convention as what your imagination can dream up, which in any case will almost certainly conform to an already existing model of construction? Why not let the phonic manipulation of fragments of language you find already in the world do the work for you? But when you read Roussel, you lose sight of the origin of his prose in a method, seemingly anti-literary, that combines the arbitrary and the mechanical. Instead you respond to what the method produced, some of the most extraordinary writing in all of literature.

The Surrealists held Roussel in high regard, but among the general public his work met with utter incomprehension. So in the end Roussel revealed his methods in a book entitled 'How I Wrote Certain of My Books' (1935), as if his revelations would help win over a hostile public.

A rule, or a method, underlies (), and I have obeyed it, even if the rule and my obedience to it are not visible. I needed the rule to make the film; it is not necessary for you to know what it is. A rule has the power of prediction, but only if you see it. To the extent that the rule remains invisible, the unfolding of the film is, for better or worse, difficult to foresee. The important thing is what the rule does. No two shots from the same film appear in succession. Every cut is a cut to another film.

There is interweaving, but it is not the interweaving of dramatic construction, where intention and counterintention are composed in relation to each other to produce friction that culminates in a climax. Instead it is an interweaving according to a rule that assigns the shots as I found them to their places in an order. In keeping with my wish to locate () as far as possible from the usual conventions of

() liegt eine Regel oder eine Methode zugrunde, an die ich mich gehalten habe, auch wenn die Regel bzw. mein Gehorsam nicht zu erkennen sind. Ich brauchte eine Regel, um diesen Film zu machen; der Zuschauer braucht nicht zu wissen, worin die Regel besteht. Eine Regel hat die Macht der Voraussage, aber nur, wenn man sie erkennt. Solange die Regel unsichtbar bleibt, ist die Entwicklung des Films schwer vorherzusehen, was gut und auch schlecht sein kann. Wichtig ist, was die Regel tut. Niemals folgen zwei Szenen aus dem gleichen Film aufeinander. Jeder Schnitt ist ein Schnitt zu einem anderen Film. Es gibt eine gewisse Verflechtung zwischen den Szenen, jedoch handelt es sich dabei nicht um die Verflechtung im Sinne einer dramatischen Konstruktion, bei der Intention und Gegenintention miteinander in Beziehung gesetzt werden, um Reibung und schließlich einen Höhepunkt zu erzeugen. Stattdessen wird die Verflechtung nach einer bestimmten Regel vorgenommen. Diese Regel ordnet den Einstellungen, so wie ich sie gefunden habe, einen Platz in einer gewissen Ordnung zu. Gemäß meiner Absicht, () so weit wie möglich von gängigen Schnittkonventionen – sowohl der Montage als auch der narrativen Kontinuität – abzurücken, hat die Regel, die die Einstellungen in eine Ordnung bringt, nichts mit dem zu tun, was in ihnen vor sich geht.

Ich wollte die Inserts von ihren Geschichten befreien, ich wollte, dass sie über die größtmögliche Autonomie verfügen. (...)

Natürlich bringt aber jede Einstellungsfolge, wie disparat sie auch immer sein mag, Montageprinzipien ins Spiel. Das lässt sich nicht ändern. Wo gegenübergestellt wird, vermuten wir stets eine bestimmte Absicht dahinter und suchen nach dem Sinn der Gegenüberstellung. Selbst wenn es keine spezifische Intention gibt – das ist hier der Fall –, suchen wir dennoch nach Bedeutung, nach einem Weg zum Verständnis, was die Einstellungen verbindet.

Mit jedem Schnitt habe ich nichts anderes als Diskontinuität beabsichtigt, ich wollte nicht mehr, als von einem Film zum anderen zu schneiden. Tatsächlich konnte ich über diesen einfachen Kunstgriff hinaus überhaupt gar nicht die Absicht haben, irgendeine spezifische Bedeutung herzustellen. Und zwar aus dem Grund, weil das, was bei jedem Schnitt passiert, lediglich die Konsequenz aus den beiden Einstellungen ist, die durch die Regel miteinander verbunden wurden. Die Regel selbst weiß jedoch nicht, was sich in den Einstellungen befindet; was also ganz spezifisch bei jedem einzelnen Schnitt passiert, ist allein dem Zufall überlassen.

Morgan Fisher

Biofilmographie

Morgan Fisher wurde 1942 in Washington DC geboren. Er studierte Kunstgeschichte am Harvard College. Nach seinem Abschluss 1965 besuchte er die University of Southern California und die University of California/Los Angeles, wo er Filmproduktion studierte. Seit 1968 arbeitet er als unabhängiger Filmemacher (Produzent, Autor und Regisseur). Mitte der siebziger Jahre entstanden außerdem erste Photographien, Zeichnungen und Videoinstallationen. Die Filme oder Gesamtretrospektiven der Filme von Morgan Fisher wurden auf zahlreichen internationalen Filmfestivals sowie in Museen, Galerien und Kulturinstitutionen in der ganzen Welt präsentiert. Morgan Fisher lebt und arbeitet in Santa Monica, Kalifornien.

cutting, whether those of montage or those of story films, the rule that puts the shots in the order has nothing to do with what is happening in them.

I wanted to free the inserts from their stories, I wanted them to have as much autonomy as they could. I thought that discontinuity, cutting from one film to another, was the best way to do this. It is narrative that creates the need for an insert, assigns an insert to its place and keeps it there. The less the sense of narrative, the greater the freedom each insert would have.

But of course any succession of shots, no matter how disparate, brings into play the principles of montage. That cannot be helped. Where there is juxtaposition we assume specific intention and so look for meaning. Even if there is no specific intention, and here there is none, we still look for meaning, some way of understanding what links the shots. At each cut I intended only discontinuity, cutting from one film to another, but beyond that nothing more. Indeed, beyond that simple device I could not intend any specific meaning, because whatever happens at each cut is the consequence of whatever two shots the rule put together. But the rule does not know what is in the shots, so what happens specifically at each cut is a matter of chance.

Morgan Fisher

Biofilmography

Morgan Fisher was born in 1942 in Washington DC. In 1965, he graduated from Harvard College where he studied the history of 19th- and 20th-century art. He went on to study film production at the University of Southern California and the University of California at Los Angeles. He has been working as an independent filmmaker (producer, writer, director) since 1968. Since the mid-70s Fisher has also been active in other areas of visual art, such as photography, drawings, installations and video. His films have been widely shown on international film festivals and at innumerable museums, cultural institutions and galleries around the world. He lives and works in Santa Monica, California.

Films / Filme

1968: *The Director and His Actor Look at Footage Showing Preparations for an Unmade Film (2)* (15 min., Forum 1986). *Documentary Footage* (11 min.). *Phi Phenomenon* (11 min.). *Screening Room* (3 min.). 1970: *Production Stills* (11 min., Forum 1986). 1971: *Production Footage* (10 min.). 1973: *Picture and Sound Rushes* (11 min., Forum 1986). *The Wilkinson Household Fire Alarm* (1½ min.). 1974: *240x* (16 min.). *Cue Rolls* (5½ min., Forum 1978 & 1986). 1976: *Projection Instructions* (4 min.). 1984: *Standard Gauge* (35 min., Forum 1986). 2003: ()