

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 34 (1992)
Heft: 183

Artikel: Found-Footage : Filme aus gefundenem Material : Filme gegen das Vergessen ...
Autor: Tröhler, Margrit
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867375>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 03.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



MARILYN TIMES FIVE von Bruce Conner (1968 – 73)

Found-Footage – Filme aus gefundenem

«Meine Mutter erzählt von dem, woran sie sich nicht erinnern kann. Aber sie erinnert sich an eines: weshalb sie vergessen hat.»¹

«Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.» – «J'ai tout vu. Tout.»²

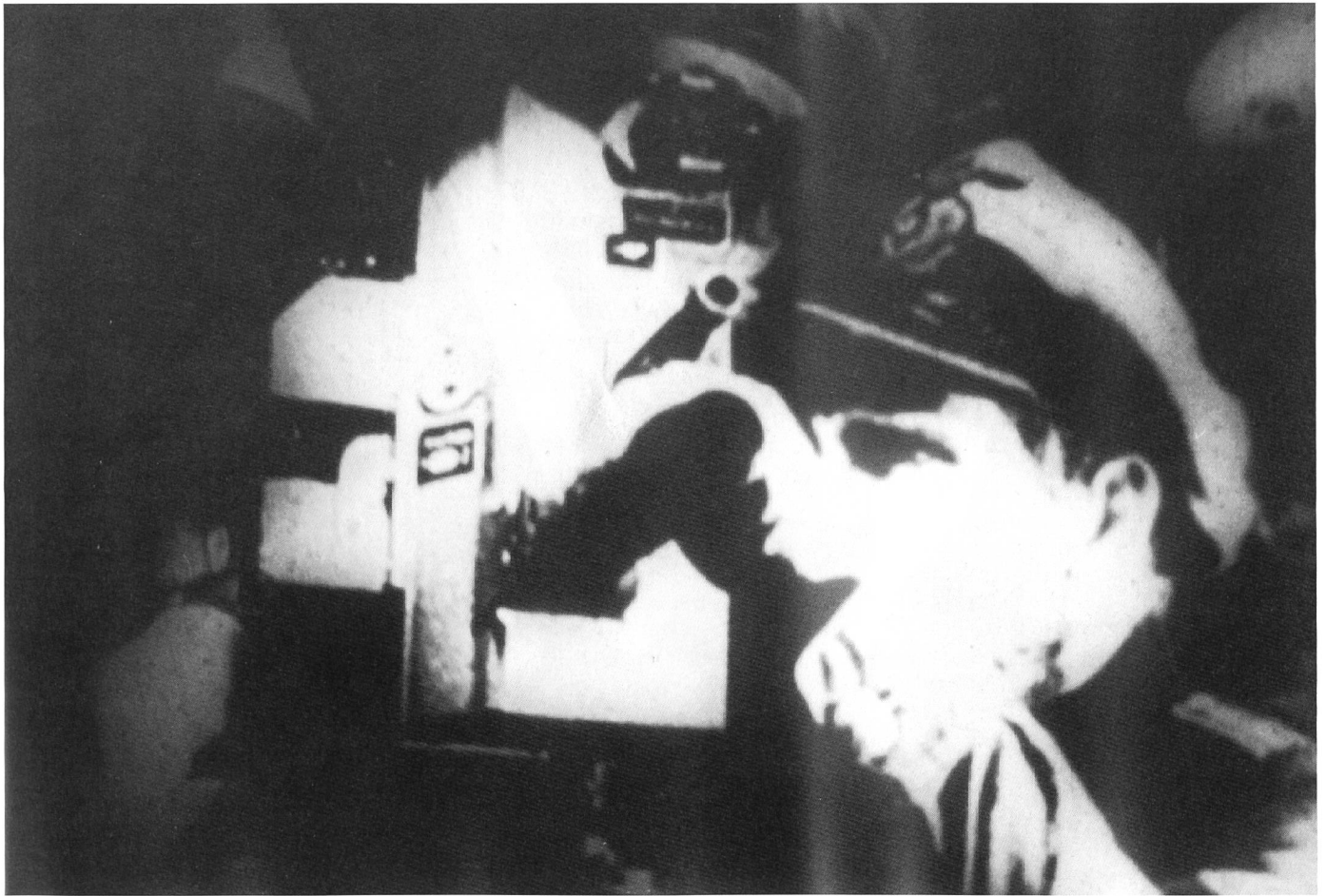
Schreiben als der Versuch, mich zu erinnern – mich zu erinnern an das Kinoerlebnis, das Found-Footage-Filme darstellten, mich zu erinnern an die Erinnerungen, welche die Bilder dieser Filme in mir wachriefen und an die Art und Weise, wie sie mich auf die Reise in die Erinnerung – gegen das Vergessen – schickten. Erinnerungsarbeit. Da der Found-Footage-Film schon belichtetes Material (wieder)verwendet, führt er mich zu einem Dialog mit meinem Gedächtnis: viele der Bilder, die er beinhaltet, haben sich irgendwann im Laufe meines Lebens darin eingegraben. Und diese Bilder sind wie der Geruch der "Madeleines" für Marcel bei Proust. Doch kein Film besteht nur aus einzelnen Bildern: er montiert, manipu-

liert sie; er setzt sie in einen Zusammenhang zueinander – auch wenn dieser in den Found-Footage-Filmen auf den ersten "Blick" nicht immer ersichtlich erscheint – und so führt er meinen Blick auf die Erinnerungen ... und verändert ihn.

Wenn ich einen halbdunklen Kinosaal betrete, um mir einen Found-Footage-Film anzusehen, der allgemein als ein nicht-narrativer, nicht-fiktionaler, nicht-kommerzieller Film gilt, so bin ich darauf vorbereitet, dass ich mich gegenüber dem Film als aktive Zuschauerin werde verhalten müssen, den Film sozusagen werde mitkonstruieren müssen, indem ich "Sinn" produziere (welcher auch aus einem rein ästhetischen Empfinden bestehen kann). Ich bin bereit, mich verwirren zu lassen, die Ordnung der Dinge, wie sie bis jetzt für mich aufgegangen ist (und wohl nicht nur für mich) durch eine neue Ordnung des Sehens (der Dinge) ankratzen zu lassen. Der Film übt als ganzer, aber auch in seinen "Teilstücken" (Sequenzen, Einzelbild und so weiter), Effekte auf mich aus, die meine Lesart des Films mitbestimmen. Ich kann diese Effekte

natürlich vollkommen blockieren und zum Beispiel einen Spielfilm als einen Dokumentarfilm lesen; meist jedoch sind Lektüre und letztendlich das (wenn auch partielle) Verstehen eines Films eine Kombination aus den verschiedensten Bedingungen.³ *Meine* Lektüre der gesehenen Found-Footage-Filme lief auf jeden Fall auf dem Geleise der Erinnerungen. Und mich interessiert nun die psychologische Situation, in der sich die ZuschauerInnen (in einem theoretischen, pragmatischen, nicht in einem empirischen Sinne) in einem Found-Footage-Film befinden und die mir das Erinnern zu begünstigen scheint. Auch möchte ich in einzelnen Found-Footage-Filmen die Strukturen der Erinnerung aufspüren, um so vielleicht auf die Wege zu treffen, welche die Erinnerungen sich vermeintlich in unserem Denken bahnen.

Die Situation der ZuschauerInnen im *fiktionalen* Film wird von Christian Metz als ein untrennbares Zusammenspiel von Realität (Bewusstsein), Traum und Phantasie gesehen.⁴ In einem Found-Footage-Film verschieben sich diese drei Pole etwas: die



A MOVIE von Bruce Conner (1958)

Material: Filme gegen das Vergessen ...

ZuschauerInnen befinden sich sicherlich in einem "wachen" Zustand; der Found-Footage-Film ist vorerst nicht so gestaltet, dass er sie in sein realistisches Raum-Zeit Universum hineinzieht, Sinnproduktion und Identifikation sind nicht auf der Ebene einer Geschichte, die der Film erzählt, aufgefangen, und die Stühle in den ad-hoc Kinos, in denen nicht-kommerzielle Filme oft gezeigt werden, sind zu unbequem, als dass ich mich vergesse. Die filmische Situation und der Film selbst arbeiten vorerst also gegen eine regressiv (passive) Haltung der ZuschauerInnen und gegen die günstigen Bedingungen, die im Spielfilm die halluzinatorischen und träumerischen Fähigkeiten der ZuschauerInnen fördern. Dennoch entführt uns auch der Found-Footage-Film aus der Realität. Er lässt uns dabei aber mehr Freiheit. Er weckt mit seinen Bildern, von denen wir viele in derselben oder in einer ähnlichen Form schon mal gesehen haben, mit seiner oft raschen und repetitiven Montage und seinen Lichteffekten in uns "Bilder" und Stimmungen, die im Unbewussten oder im Vorbewussten⁵

schlummern. Die Assoziationen, die wir an die gesehenen Bilder knüpfen, versetzen uns gleichwohl in einen traumähnlichen Zustand: Beim Träumen wie beim Erinnern lassen wir in uns Sinnesempfindungen entstehen, die an "Objekte" aus der Vergangenheit anknüpfen (und wenn wir uns im Kinosaal erinnern, dann ist es da auch dunkel). Beide Tätigkeiten brauchen "Bilder", nur dass sich das Erinnern im wachen Zustand des Subjektes abspielt und dieses weiterhin (auf jeden Fall zum Teil) seine Umgebung wahrnimmt und sich in ihr.⁶ Im Found-Footage-Film werden die Erinnerungen ja von materiellen, realen Bildern hervorgerufen, und wir können im grossen und ganzen auch benennen, was wir sehen. Das Erinnerungsdenken gleicht somit eher dem Tagtraum (oder der Phantasie) als dem Traum. Wenn am Anfang von A MOVIE (Bruce Conner, USA 1958) nacheinander Indianer aus einem Western auf Pferden auf uns zukommen, dann ein Elefant, ein Präriewagen, ein Panzer und wir anschliessend eine Serie von Autounfällen während eines Autorennens sehen, so haben wir die Freiheit

– oder die Aufgabe –, zwischen den Bildern irgendwelche semantischen oder plastischen Ähnlichkeiten zu suchen. Es sind die Intervalle (im Sinne Wertows), das heisst die Übergänge von einer Bewegung zur andern, ebenso wie die Bewegungen und die Bilder selbst (als "Montage" im Sinne Eisensteins), die uns zu "Bildern" und Stimmungen in unserem Gedächtnis führen (das umgekehrt ja auch unsere Wahrnehmung mitbestimmt). Doch unser Gedächtnis ist kein wohlgeordnetes Archiv, in dem die Erinnerungen Nummern tragen und nach einem gewissen System eingereiht sind, sondern die Erinnerungen können sich überlagern, mehr oder weniger ausgeformt sein, eine Erinnerung kann eine nächste hervorrufen und so weiter. Von einem Bild oder von einer Abfolge von Bildern können so mehrere Erinnerungen gleichzeitig angetippt werden, von denen sich dann nur eine oder zwei einen Weg ins Bewusstsein bahnen und sprachlich benannt werden können. Doch welcher Art sind diese Erinnerungen? Um dieser Frage nachzugehen, werde ich im folgenden

etwas systematischer vorgehen, Gruppierungen und Kategorisierungen vornehmen, obwohl ein solches Denken der Erinnerungsarbeit zu widersprechen scheint. Wie alle Klassifizierungen sollen aber auch die meinen nur Hilfskonstruktionen des Denkens sein. Sie warten nur darauf, umgestossen zu werden, damit die Erinnerungen wieder ihren Lauf nehmen können. Theoretisch lassen sich die Erinnerungen in drei grossen Blöcken in einem Found-Footage-Film ausmachen: eine kollektive Erinnerung, die im weitesten Sinne auf politische Ereignisse zurückführt und intellektuelle Prozesse anspricht; eine subjektive Erinnerung, die emotionale Erfahrungen und Bedeutungskonstruktionen hervorruft; eine Erinnerung, die sinnliches ästhetisches Empfinden beinhaltet. Selbstverständlich werden diese Erinnerungsblöcke, ihre Struktur und ihr Zusammenspiel in jedem Film anders evoziert. Auf der Seite der ZuschauerInnen sind – ausser der individuellen Geschichte und der psychischen Konstitution – Geschlecht, Alter, kulturelle Zugehörigkeit, Interessen, Bildung und so weiter ausschlaggebend für das Produzieren von Erinnerungsbildern. Unabhängig davon kann uns der Found-Footage-Film jedoch dazu bringen, uns an eine kollektive und individuelle Geschichte zu erinnern.

Kollektive Erinnerungen

«Oui, ce soir, je m'en souviens. Mais un jour, je m'en souviendrai plus. Du tout. De rien.»⁷

Einundfünfzig Jahre nach Pearl Harbor, achtunddreissig Jahre nach der Zündung der ersten Wasserstoffbombe auf dem Bikini Atoll, dreissig Jahre nach dem Tod Marilyn Monroes, neunundzwanzig Jahre nach der Ermordung John F. Kennedys, zwei Jahre nach dem Golfkrieg bleiben diese Ereignisse in direkter oder indirekter Form in unserem Gedächtnis verhaftet.⁸ Auch wenn wir sie zeitlich nicht (alle) selbst erlebt haben und/oder uns meist auch nicht am Ort des Geschehens aufhielten, so wissen wir dennoch davon, haben davon gehört und eventuell auch schon Bilder von diesen Momenten des Todes gesehen. Beim Sehen dieser Bilder in einem Found-Footage-Film werden wir versuchen, das Abgebildete zu erkennen, es zu identifizieren (in gewissen Filmen wie REPORT hilft der Ton uns dabei), und dann werden wir uns erinnern, dass wir sie in irgendeiner Form

Der Found-Footage-Film zersetzt die Bilder-Ereignisse und darüber hinaus das Ereignis selbst, das nur als Bild besteht (auch in unserer Erinnerung) und appelliert an unser Wissen um und über Bilder.

schon mal aufgenommen haben. Erinnerungsspuren laufen, nach Freud, über Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Objekten: Bilder von Krieg, auch wenn wir sie nicht einem bestimmten historischen Ereignis zuschreiben können, erinnern uns an andere Kriegsbilder. Unser historisches Bewusstsein, die kollektive Erinnerung des Zwanzigsten Jahrhunderts, ist über Bilder entstanden (und auch im Kino ist alles nur über den Blick erfahrbar⁹). So erinnern wir uns an Hiroshima, auch wenn wir zu jung dazu sind; wir erinnern uns an das Bildereignis, als wir den Pilz zum ersten Mal und dann immer wieder mal sehen und uns gesagt wurde, worum es sich handelt. Filme aus gefundenem Material sind Filme über Bilder-Ereignisse, viel mehr noch als über die Ereignisse selbst. Obwohl diese Bilder auf uns einen Authentizitätseffekt oder einen "nostalgischen" Effekt haben können (auch sehr viele der neueren Filme sind schwarzweiss), sind sie vielmehr *Monumente* als *Dokumente* im Sinne Michel Foucaults¹⁰: Es sind Bilder, die mit einer bestimmten Intention gemacht wurden, um ein "Bild" von einem Ereignis zu vermitteln – Bilder, die eine Gesellschaft von sich geben will und keine Bilder der Wahrheit. Und genau hier setzt der Found-Footage-Film ein: er zersetzt die Bilder-Ereignisse und darüber hinaus das Ereignis selbst, das nur als Bild besteht (auch in unserer Erinnerung). Er appelliert an unser Wissen um und über Bilder. Bilder-Ereignisse und damit verbundene kollektive Erinnerungsbilder müssen sich somit nicht nur auf "reale", vergangene Momente beziehen. Es gibt auch eine kollektive Erinnerung an die Zukunft: wir haben alle ähnliche Vorstellungen von der Apokalypse (siehe TRIBULATIONS 99: ALIEN ANOMALIES UNDER AMERICA von Baldwin Craig, USA 1990). Ebenso

rufen Werbefilm- und Spielfilmbilder in uns kollektive Erinnerungen wach: Erinnerungen an (imaginäre) Bilder. In HOME STORIES (Matthias Müller, Deutschland 1990) erkennen wir die aneinandergereihten verängstigten Blicke und Gesten von Frauen als Filmausschnitte, genauer: als Szenen aus Hollywood-Melodramen (auch wenn wir die "zitierten" Filme nicht im einzelnen identifizieren können). Wir sehen zum Beispiel in die erschreckten Gesichter der verschiedenen Darstellerinnen beim Öffnen einer Tür, vor der wir etwas Grauens vermuten müssen: Gesichter, die sich alle gleichen.

Dann gibt es auch noch eine kollektive Erinnerung an Bilder-Ereignisse, wo es um unsere Erfahrung mit Bildern als solchen geht: so sind unter anderem in den Arbeiten von Bruce Conner und von Cécile Fontaine (CRUISES, Frankreich 1988-89) immer wieder Vorspannelemente (zum Beispiel eine schwarze Zahl in einem hellerleuchteten Kreis) zu sehen. Obwohl diese Bilder normalerweise in einem Kinofilm nicht sichtbar sind, haben die meisten von uns in der Schule oder privat schon der Vorführung eines Super-8 oder 16mm-Films beigewohnt, wo gewöhnlich das Startband mitgezeigt wird. TOM TOM, THE PIPER'S SON (Ken Jacobs, USA 1969) oder LYRISCH NITRAAT (Peter Delpout, Niederlande 1991) rufen durch das grobe Korn des Bildes, die schnellen Bewegungen der Figuren und so weiter ebenfalls ein solches materielles Bilder-Erlebnis hervor, in dem sie uns an andere schon gesehene Filme aus den Anfängen des Kinos erinnern. Die Röntgenaufnahmen in SANCTUS (Barbara Hammer, USA 1990) gehören auch in unseren Bilderschatz.

Die Schicht der kollektiven Erinnerung wird in vielen Filmen nur aufgerufen durch einzelne oder auch wiederkehrende in sich bewegte Bilder. Manchmal wird sie etwas mehr als nur angeklickt, wenn sich mehrere Bilder in einer sozusagen narrativen Logik aneinanderreihen. In der Westernsequenz zu Anfang von A MOVIE oder in den wenn auch fragmentarisch erzählten Geschichten in LYRISCH NITRAAT: eine davon handelt von einem Schiffbruch – und sofort denken wir an Robinson Crusoe. Doch der Found-Footage-Film liefert keine Rekonstruktion eines "Ereignisses" und auch keine lineare, eindeutige und kausalverknüpfte Sinnkonstruktion. Keine filmische Erzählinstanz geleitet uns durch den Film, kein vertrautes, auf uns zentriertes Raum-Zeit-Kontinuum, das unseren

Blick dirigiert: wir müssen uns vom Blick, der in jedem einzelnen Bild sitzt (und oft genau so in den Bildern in unserer Erinnerung) und vom Blick zwischen und über den Bildern verführen oder auch irreführen lassen. Nur so werden wir vielleicht gewisse neue Bilder sehen.

Subjektive Erinnerungen

«... wenn jemand einem eine Geschichte erzählt, macht man sich im Geiste ein Bild davon. Manchmal sehe ich dieses Bild ohne eine Geschichte ...»¹¹

Durch die Bilder aus den Found-Footage-Filmen wird nicht nur kollektives Wissen aufgegriffen, sondern auch ein individuelles Erleben der Bilderereignisse auf der emotionalen Ebene (dieses kann zum Teil kollektiv bestimmt und doch für jedes Individuum anders geprägt sein). In dem Film HISTORY AND MEMORY (Rea Tajiri, Japan/USA 1991) sind wir vorerst dieser Art von Erinnerung enthoben, denn «es gibt (...) Dinge, die nicht von Ka-

meras beobachtet wurden, welche wir aber vor der Kamera reinszenieren, damit wir auch von ihnen Bilder haben». So leitet die Stimme von Rea Tajiri ihre subjektiven Erinnerungsbilder in Bezug auf die Deportation von 15 000 US-BürgerInnen japanischer Herkunft (darunter ihre Familie) in amerikanische KZs ein. 1942: nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor. Die Filmemacherin versucht, die Geschichte ihrer Familie, vor ihrer Geburt, über die Erinnerungen ihrer Mutter (deren Stimme wir hören oder deren Aussagen wir schriftlich vermittelt bekommen), über Familienfotos, über Briefe von Internierten, über Spielfilme zum "Thema" und offizielle Regierungsmitteilungen bis zu einem gewissen Grad zu rekonstruieren. Sie versucht, den Ahnungen von Angst und Schmerz, die sie in ihrer Jugend in ihrer Familie verspürte, nachzugehen und einen Blick unter die bleierne Decke des Vergessens zu werfen. Rea Tajiri selbst sehen wir nicht im Film. Sie ist also keine wirkliche Identifikationsfigur (wie sie uns in fiktionalen Filmen geboten wird, zum Beispiel in HIROSHIMA MON AMOUR

(Alain Resnais, Frankreich/Japan 1959) und in RHAPSODY IN AUGUST (Akira Kurosawa, Japan 1991): beides Filme, die mit und über Erinnerung und Vergessen arbeiten und auch Found-Footage-Material in die Fiktion einbauen). Rea Tajiri ist mit ihrer Erinnerungsarbeit jedoch sehr präsent in und zwischen den Bildern. Sie sucht zum Beispiel auch den Ort "Poston 2" auf, wo ihre Mutter interniert war, und wir sehen Bilder von dieser Reise in die Vergangenheit und von dem Ort (dies sind natürlich keine gefundenen sondern selbst gedrehte Bilder, die sich durch ihre Videoqualität von den Super-8-Sequenzen abheben). Auf diese Weise ermöglicht der Film, die Lücken im kollektiven Gedächtnis zu verringern, welche die (Kriegs-)Bilder vom Angriff auf Pearl Harbor hinterlassen haben, indem sie das Erleben dieses Ereignisses und seine Folgen für die Betroffenen verdecken. Ein Bindeglied zwischen kollektiver und subjektiver Erinnerung sind die Fotos im Album der Familie, die den Vater in Soldatuniform zeigen oder die Mutter mit ihrem Vater vor der amerikanischen Flagge.

HISTORY AND MEMORY von Rea Tajiri (1991)





REPORT von Bruce Conner (1963 – 67)

Eine andere Verbindung, welche eine kollektive Erfahrung ins Subjektive überführt, ist ein Bild, das wie ein Leitmotiv den ganzen Film durchzieht: die stark verlangsamte Nahaufnahme des Gesichts einer Japanerin an einem Wasserstrahl, die Umsetzung eines Phantasiebildes, das immer wieder in der Erinnerung auftaucht (wie die Ich-Stimme der Autorin am Schluss des Filmes erklärt). Dieses stückweise und ungeschlossene Aufbauen einer subjektiven Erinnerung und individuellen Geschichte in diesem Film hindert uns als ZuschauerInnen jedoch nicht an der eigenen Erinnerungsarbeit.

In den meisten anderen Found-Footage-Filmen, die ich gesehen habe, fällt aber gerade diese subjektive Erinnerungsarbeit uns selbst zu. Wir besetzen die gezeigten Bilder und die von ihnen hervorgerufenen, inneren Bilder narzisstisch mit unseren Wünschen, Erwartungen, Enttäuschungen, mit unserer Geschichte und mit Stimmungen von erlebten Situationen. Ich mag mich zum Beispiel an den zehnten Todestag von John F.

Kennedy erinnern. Ich war nicht alt genug, um das Ereignis an sich politisch zu verstehen, doch sein mediales Wiederaufleben, seine Reinszenierung zum Teil mit den selben Bildern von 1963, die wir in REPORT sehen können, haben in mir damals etwas von der hysterischen Trauer und Desorientierung hinterlassen, ohne dass ich mich hätte dagegen wehren können. So bin ich beim Sehen von REPORT nun plötzlich auf dieser Erinnerungsspur gelandet und sah unsere ganze Familie vor dem Fernseher sitzen ... Zu der subjektiven Erinnerung gehört jedoch auch das grundlegende Verlangen nach *Geschichten* (jeder Film, auch wenn er noch so "abstrakt" ist und gegen dieses Verlangen arbeitet, kann letztlich nicht verhindern, dass wir es uns erfüllen). REPORT spielt mit unseren Erwartungen und der Lust, Geschichten zu kreieren, wenn im Moment, wo im Film der Präsident umgebracht wird (was wir schon vorher wissen), das Bild wegfällt, die Leinwand weiss wird und später zu flimmern beginnt und eine Reporterstimme weiterkommentiert: «...something happend

... something is terribly wrong ...» Das fiktive Universum, das nicht kohärent zu sein braucht, entsteht im Found-Footage-Film *in* uns: «Es ist das Gedächtnis, das durch die Erzählung führt».¹² Die Erinnerungen versuchen zu füllen, was leer und unverstanden bleibt. Die Bilder und deren Verknüpfung, der Ton (vor allem der emotionale Aspekt der menschlichen Stimme, der, obwohl er beim authentischen Reportageton fast wegfällt, emotionale Erinnerungen hervorrufen kann), die Musik (die serielle, fast esoterische Musik von Terry Riley im zweiten Teil von CROSSROADS (Bruce Conners, USA 1967), die x-te Wiederholung der Atombombenexplosion begleitend), die Bild-Effekte des Filmmaterials rufen vorbewusste oder auch unbewusste Erinnerungen hervor und lassen uns Sinn produzieren. Ein Sinn, der ausserhalb der Bilder entsteht, jedoch vom Film Anhaltspunkte erhält. Denn keine Kommunikationsstruktur, und sei sie noch so weit von der narrativen (der in unserem Kulturbereich dominanten) entfernt, wird sich beim näheren Hinsehen als absurd erweisen. Die *Bilder*,

die wir im Film sehen, sind kodiert und durch gewisse Sehgewohnheiten wissen wir sie zu lesen: sie enthalten für uns schon unzählige Kleinstgeschichten. Die über metaphorische (Ähnlichkeits- und Kontrastbeziehungen) und metonymische (angrenzende Beziehung zweier Objekte wie Inhalt und Behälter) Verbindungen konstruierte *Montage* klingt an die Assoziationsstruktur unseres Denkens an: ein unendliches Kreuzworträtsel, das den Found-Footage-Filmtext in die Nähe eines Musiktextes bringt. Die quasi narrativen *Sequenzen* in den Filmen lancieren uns auf den Weg zu einer Geschichte und zu unseren Erinnerungen. Auch pseudo-narrative Fragmente erfüllen die selbe Funktion. In *A MOVIE* schaut ein Unterseebootkapitän durch ein Sehrohr, er dreht es kurz gegen uns (die Kamera). Das nächste Bild zeigt eine Striptease tänzerin, die in die Kamera schaut (der Anschluss in der Achse zwischen den beiden Bildern ist respektiert wie im klassischen Kino). Darauf sehen wir wieder den Kapitän; diesmal jedoch seitenverkehrt (zu diesem Verfremdungseffekt gehört, dass er

einen Achsensprung markiert); er weicht vom Guckrohr zurück, scheint etwas entdeckt zu haben. Eine Nahaufnahme zeigt, wie eine Hand einen Hebel an einer Mechanik bedient ("korrekte" Annäherung in der Achse). Dann sehen wir in einer Unterwasser Aufnahme ein Torpedo aus dem Bug eines Schiffes schnellen (Achsensprung). Es folgen die Aufnahme eines Atompilzes, dann ein Bild, das Wellenreiter und Schiffe zeigt, die von der Flutwelle mitgerissen werden und eine Serie von Velo- und Motorradunfällen, Flugzeugabstürzen, Brückeneinstürzen und so weiter. Obwohl die Bilder zu Anfang der beschriebenen Sequenz nicht alle ins selbe filmische Universum gehören und die klassischen Gesetze des fiktionalen Kinos nur zum Teil befolgt werden, verarbeiten wir die Bilder in eine Geschichte, die uns daraufhin die assoziative Montage der Unfälle deuten lässt. Doch gerade diese fast eindeutige Sinnzuschreibung wird auch vom Film selber wieder durchkreuzt: der Blick in und auf die Bilder wird in dieser Sequenz mit zum Thema, sowohl durch die Figur des Kapi-

täns und durch sein Sehrohr, wie durch die (uns) provozierenden Achsensprünge und sonstigen Verfremdungseffekte (Blick der Kamera). So kann darin auch eine Thematisierung des männlichen Blicks auf die Frau gelesen werden, der mit Gewalt und Zerstörung in Zusammenhang gebracht wird.¹³

Auch viele andere filmische Momente laufen einer geschlossenen individuellen Fiktion in bezug auf einen Found-Footage-Film zuwider. Unterbrechungen in den Assoziationsketten, schwarze "Löcher", physische Aggressionen der flimmernden Leinwand, unendlich erscheinende Wiederholungen ein und desselben Bildes, alles formale Elemente, die unser Denken im einzelnen zwar immer (um)deuten kann, die jedoch in der Vielfalt und Häufigkeit, in der sie in den meisten Found-Footage-Filmen auftreten, die einheitliche Konstruktion einer Erinnerungsfiktion unterbinden und uns auf unser *Da-Sein* als ZuschauerInnen *zurückwerfen*. So auch wenn wir in *LYRISCH NITRAAT* immer wieder Leute im Kino vor einer Leinwand sitzen sehen. Der Film be-

REPORT von Bruce Conner



ginnt übrigens schon mit einer Vorankündigung dieser seiner Funktion: Wir sehen einen dunklen Kinosaal aus der Perspektive der ZuschauerInnen, auf der Leinwand läuft ein Film, dieser reisst: in dem Moment setzt die Musik ein, und der "wirkliche" Film beginnt. Die Ironie ist ein anderes Mittel der Distanzierung. In REPORT entsteht sie durch die Nichtsimultaneität von Wort und Bild: die Reporterstimme kommentiert die Ankunft von John F. und Jacky Kennedy am Morgen vor dem Mord; wir sehen das Flugzeug – nichts geschieht; «now», sagt der Reporter, «the door is wide open» und dazu zeigt uns der Film, wie sich die Tür eines Kühlschranks (in einem Werbefilm) von alleine öffnet. In Paolo Polonis Dreiminuten-Film POLITICAL SCIENCE (Schweiz 1991), wo zu CNN-Bildern über den Golfkrieg das Lied von Randy Newman «Political Science» läuft, wird die Ironie zum Sarkasmus. – Durch die Vielschichtigkeit der Informationen werden wir uns in einem Found-Footage-Film den unzähligen Interpretationsmöglichkeiten bewusst und erhalten einen «offenen»¹⁴ Film- und Erinnerungstext, ohne wirklichen Anfang, ohne alles auflösendes Ende, ohne eindeutige Sinnzuschreibung.

Plastische, ästhetische Erinnerungen

«Die Leinwand mit ihren Tausenden von Personen *scheint lebendig*. Der mit Schnee bedeckte Vordergrund ist *plastisch* ausgeführt. Die Täuschung ist vollkommen. Ein historisches Ereignis wird zur *ergreifenden* Wirklichkeit.»¹⁵

Es geht mir bei meinem letzten Erinnerungsblock natürlich nicht um die Illusion der Wirklichkeit, welche im Zitat auch angesprochen ist, sondern um das Ergriffensein von sinnlichen und plastischen Phänomenen. Wenn der Blick, den wir an die Bilder verlieren, sowie die Ironie, Distanz und Bewusstsein schaffen, so verleiht sich uns der Found-Footage-Film auf dieser ästhetischen Ebene buchstäblich wieder ein. Oder wir uns ihn. Über die Wahrnehmung, das Aufnehmen vom Spiel der Formen und Intensitäten (und der Farbe, wenn der Film farbig ist wie die Röntgenaufnahmen in SANCTUS). Auch analoge (figürliche) Bilder können plastisch auf uns wirken, vor allem, wenn sie in einer atemberaubenden Montage an uns vorbei sausen. Die Bilder verlieren ihre Raum-Zeitillusion, werden zu Flächen (wie Fotos), und die Bewegung

Durch die Vielschichtigkeit der Informationen werden wir uns in einem Found-Footage-Film den unzähligen Interpretationsmöglichkeiten bewusst und erhalten einen «offenen» Film- und Erinnerungstext, ohne wirklichen Anfang, ohne alles auflösendes Ende, ohne eindeutige Sinnzuschreibung.

in den Bildern wird von der Bewegung der Bilder übertrumpft. Ebenso wie über die spürbar gemachte Materialität des Films, der Bilder, kann in uns eine energetische Erinnerung, ein geradezu physisches Wiedererleben aufkommen. Diese Erinnerung ist zeitlich nicht bewusst situierbar, und der Moment des Erlebens dieser "Bilder" in der Gegenwart ist sehr stark. Doch wir können annehmen, dass sie direkt mit dem Unbewussten in Verbindung steht. Wenn wir eine hektische Montage, das Flimmern der Leinwand in für das Auge zu hohen Frequenzen oder die scheinbare Zusammenhangslosigkeit der Bilder als aggressiv empfinden und gereizt oder mit Unlust darauf reagieren, so schalten wir, vielleicht, eine Art Zensur zwischen den Film und uns, sowie zwischen das Unbewusste und das Vorbewusst-Bewusste in uns. Akzeptieren wir den physischen und psychischen Übergriff des Films auf uns, so kann dadurch eine Art von Verschmelzen mit dem Film stattfinden

(nicht zu verwechseln mit der Identifikation mit einer Figur im Spielfilm); um noch weiter zu gehen: eine Erinnerung an den Herzschlag der Mutter. Diese Erinnerung kann nur als Primärvorgang im Unbewussten ablaufen, in einem regressiven, traumartigen Zustand: wir haben einen kurzen Moment lang auch vergessen, dass wir im Kino sitzen. Nun will uns der Found-Footage-Film (wie auch andere Filme, die mit den selben formalen Mitteln arbeiten) aber nicht einlullen und ausschliesslich unser Unbewusstes manipulieren. Ich möchte die Hypothese aufstellen, dass der Found-Footage-Film als solcher mit seiner Struktur und seiner Bildqualität als Brücke dient (eine Übertragung im Sinne Freuds), über welche die unbewusste Erinnerung in die Vorbewusst-Bewusste überführt wird: nur ein Teil dieser Empfindungserinnerungen dringen bis ins Bewusstsein. TOM TOM, THE PIPER'S SON spielt während gut eineinhalb Stunden nur mit Formen und Lichtintensitäten: er dekonstruiert filmisch einen gefundenen Film von 1905 (von Billy Bitzer, Kameramann von Griffith), von dem er den Titel übernommen hat. In acht gefilmten Bühnenbildern zeigt letzterer die Geschichte eines Jungen, der auf dem Markt ein Schweinchen klaut, deswegen von der Bevölkerung des Dorfes verfolgt und schliesslich auch eingefangen wird. Zu Anfang und zum Schluss des Films (dem von 1969 von Ken Jacobs) wird der Found-Footage-Streifen ganz und chronologisch gezeigt. Dazwischen trainiert der Film uns aufs "Sehen", auf ein neues Sehen (der ganze Film dauert fast zwei Stunden). Er sezziert die Bilder des Found-Footage-Films, zum Beispiel indem er uns daraus "Nahaufnahmen" zeigt. Wir sehen zuerst nur körnige Schattenspiele, die wir zum Teil im Film von 1905 lokalisieren können: plötzlich ist da der Kopf der Ballettuse auf dem Markt aus dem ersten Bühnenbild. Der Film zieht uns aber durch sein Spiel mit Licht und Bewegung (die zwei essentiellen Elementen des Kinos) dermassen in seinen Bann, dass wir über ein plastisches, ästhetisches Erleben auch unseren inneren Bildern freien Lauf lassen. Das Bedürfnis, abstrakte Formen zu konkreten Objekten, mehr noch, zu lebendigen und vor allem auch menschlichen oder menschenähnlichen Gestalten werden zu lassen und diese diffusen Wesen in eine Beziehung zueinander zu setzen (rudimentäre Geschichten zu konstruieren)¹⁶, ist bei mir voll zum Zug gekommen (ohne dass ich behaupten möchte,



ZÉRO GRAVITÉ von Jean-Claude Bustros (1991)

das sei das Ziel des Films). In diese "Figuren" werden Erinnerungen eingearbeitet.

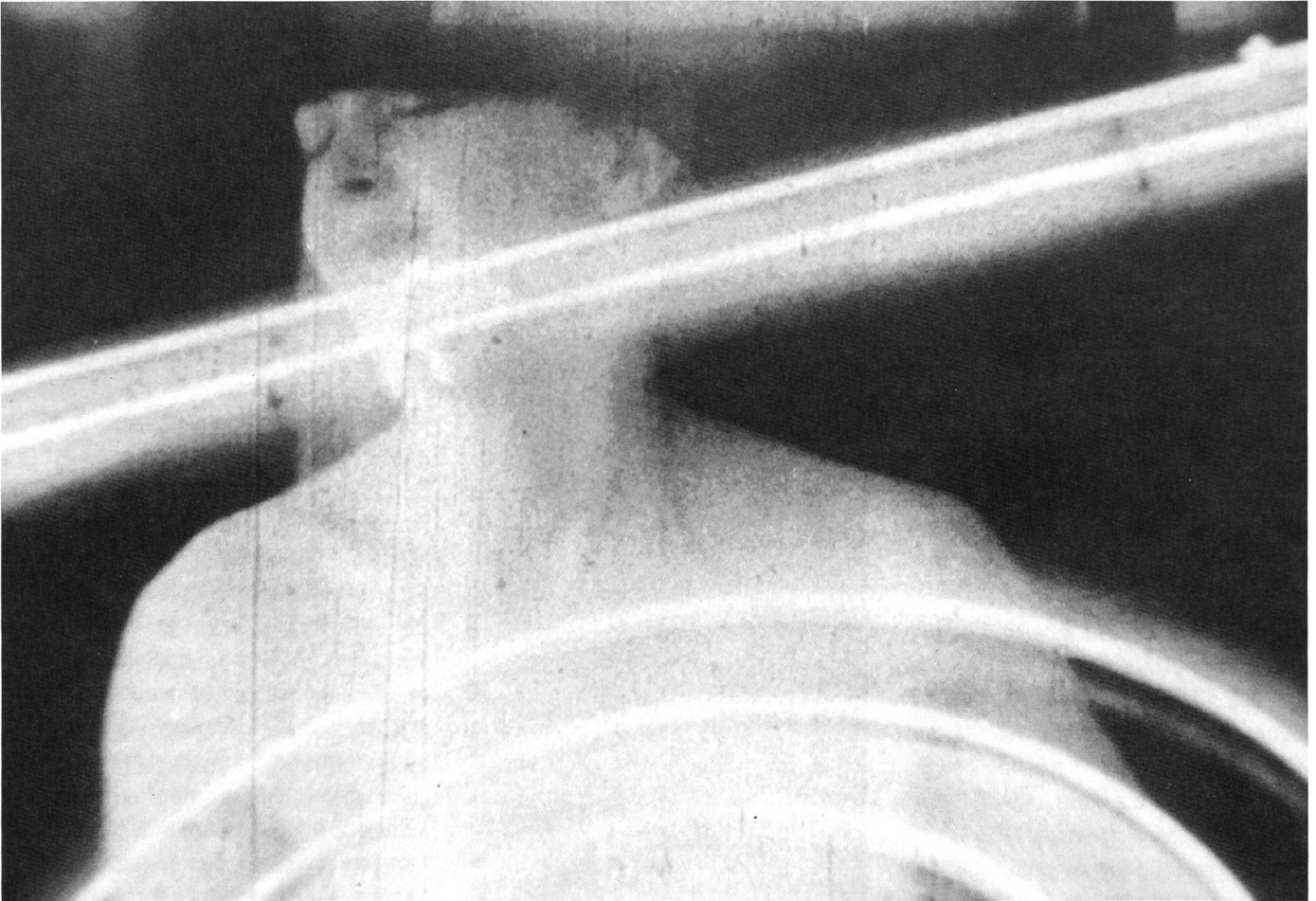
Die folgenden filmischen Mechanismen begünstigen ebenfalls die Erinnerungsarbeit, da sie von ihrer Struktur her unserem Erinnerungsdenken ähnlich sind. Paradoxe Weise sind sie es auch, die uns daran erinnern, dass wir im Kino sitzen und dabei sind, uns zu erinnern (wir nehmen uns als sich erinnernde Subjekte wahr: wir können Erinnerungsbilder und Filmbilder ohne Problem auseinanderhalten).

Der Flicker. Das gewohnte Flimmern der Bilder bei Super-8- oder 16mm-Projektionen wird durch ein rapides, einige Sekunden bis Minuten anhaltendes Aufblitzen der Leinwand verstärkt. Dadurch entsteht ein physisches Filmerlebnis, das, wenn wir uns darauf einlassen, eine Sogwirkung auf uns haben kann. Bewegung im Bild (wenn der Flicker auf dem Untergrund eines Bildes produziert wird) und Zeitgefühl werden verändert. Es ist, wie wenn wir ganz schnell die Augen auf- und zumachen (nur dass dies nicht ohne Anstrengung geht).

Wir geraten in einen hypnoseartigen Zustand, in dem wir selber nur noch Licht und Schatten sind (das Rattern des Projektors im Stummfilm TOM TOM, THE PIPER'S SON übt über den "Ton" einen ähnlichen Effekt aus). Das Hin- und Herschnellen von Schwarz und Weiss verändert sich zum Beispiel während den drei Flicker-Minuten in REPORT und stellt sich mit immer neuen Rhythmus- und Intensitätsvariationen auf ein optisches Wahrnehmen von Grau ein, das sich von der ganz weissen Leinwand zur ganz schwarzen entwickelt.¹⁷ Am Schluss der Sequenz, die auf einer letzten langen Einstellung auf die schwarze Leinwand angekommen war, hatte ich den Eindruck, zu lange in die Sonne geschaut zu haben, denn meine Augen projizierten ein (schwaches) Licht auf die Leinwand. Der Film hatte die ZuschauerInnen solange alternierend beleuchtet und verdunkelt, dass es schien, als würde die Leinwand zum Projektor und die ZuschauerInnen zur Leinwand¹⁸, und nun werde ich zum Projektor und werfe Licht auf die Leinwand.¹⁹ Und dazu höre ich eine immer hysterischer klin-

gende Reporterstimme, die mitteilt, dass etwas passiert ist. Als Projektor und Leinwand zugleich steht mein inneres Auge aber auch im Erinnerungsprozess. Ich projiziere mich und meine Erinnerungen schliesslich in den Vorführraum, aus dem ich mich bald danach wieder zurückholen werde, spätestens wenn die Sequenz der Startkader abläuft (eine unendlich scheinende Wiederholung des "Countdowns" von 10 bis 3, drei Minuten lang) und dann endlich das (fast erlösende) «The President of The United States is dead» kommt (zwischen der Flicker- und der Startnummernsequenz sehen wir Bilder, jedes Bild vier, fünf mal wiederholt: ein Gewehr, das hoch über den Köpfen der Menge getragen wird, Jacky, die in den Polizeiwagen einsteigen will und der Konvoi vom Anfang des Films, immer durch ein Flickern unterbrochen).

Auch einzelne schwarze oder weisse "Bilder"²⁰, die zwischen die figurativen Bilder geschaltet werden, aktivieren einerseits die Erinnerungen, arbeiten andererseits – wenn das Schwarz zu lange anhält wie in MARYLYN TIMES FIVE (Bruce Conner, USA



COSMIC RAY von Bruce Conner (1961)

1968-73) – zusammen mit anderen formalen Elementen (wie dem mehrmaligen Wiederholen eines Bildes und auch des Songs «I'm through with love» von Marilyn Monroe) an der Dekonstruktion der Erotik des Softporno. Als kurze Licht- und Schatteneffekte bewirken diese "Bilder" eine Derealisierung des Gesehenen (arbeiten gegen den Authentizitätseffekt, der Found-Footage-Filmen innewohnt), was unserer Vorstellungskraft förderlich ist, und gleichzeitig – und dies nur durch einen kleinen (inneren) "Blickwechsel" – das Bild für uns als konstruiertes kennzeichnet.

Die Wiederholung. Die Wiederholung von Bildern und Bewegungen (und Effekten) wird im Found-Footage-Film häufig angewendet. Fast wie eine Obsession des Films kommt es uns vor, wenn in REPORT John F. und Jacky in ihrem Amerikanerschlitten zum x-ten Male an uns (der Kamera) vorbeifahren. Auch wenn wir in ZÉRO GRAVITÉ (Jean-Claude Bustros, Kanada 1991) immer wieder mal den Versuchsaffen im Labor, den Mann am Steuer und das Auseinanderrollen von Granulat sehen. In CRUISES wer-

den Bilder einer Werbung für eine Kreuzfahrt im Golf von Mexiko mit Targebuchbildern eines deutschen Marinesoldaten in schnellstem und flimmerndem Tempo immer wiederholt. Die Wiederholung als ein Spiel mit Bildern, wodurch das dargestellte Ereignis in den Hintergrund tritt (siehe auch den Effekt von Andy Warhols Bildern), ist in vielen Found-Footage-Filmen präsent. Die Wiederholung ist aber ebenso die Form des Erinnerns. Für die Psychoanalyse ist das Wiederholen mit einem Zwang verbunden, alte unangenehme Erfahrungen wiederzuerleben. In der konkreten Kur ist die Wiederholung ein Mittel, gerade an diese Erinnerungen heranzukommen, sie zu bearbeiten und vom Ich akzeptieren zu lassen. Das "Durcharbeiten" einer solchen Erfahrung kann der Analysantin beziehungsweise dem Analysanten Erkenntnis über sich selbst vermitteln und das Erinnern so zu einem positiven Erlebnis werden lassen.²¹ In vielen Found-Footage-Filmen bestimmen die zyklisch wiederkehrenden Bilder und die Intervalle zwischen den Bildern die Bewegung des Films. Diese lenkt stark die Reise

in unsere Erinnerung. Gleichzeitig bewirkt der Found-Footage-Film in uns aber auch ein Bewusstsein über Bilder und Bilderereignisse. Zu welcher "Entdeckung" wir am Ende (des Films) gelangen, ist meist uns überlassen. In ZÉRO GRAVITÉ wird die "Lösung" jedoch im Film gegeben. Während einer halben Stunde steigert uns die Bewegung des Films in eine böse Vorahnung auf einen letzten Knall hinein: der Affe könnte sterben, der Autofahrer in das entgegenkommende Auto hineinrasen – das Ende des Films "offenbart" uns jedoch, in dem es endlich die Fortsetzung der Autosequenz zeigt, dass die beiden Wagen einander im letzten Moment ausweichen.

Die Vorführungen der Found-Footage-Filme von Bruce Conner wurden ebenfalls oft repetitiv gestaltet: COSMIC RAY (1961) zum Beispiel wurde als Endlosprojektion und von drei Apparaten gleichzeitig abgespielt. – Und auch die Projektion an den Vorführungen 1991 beinhaltete ein Wiederholungsmoment. Ein Teil der Filme von Bruce Conner sind von ihm zusammen mit dem Verleih aneinander

montiert und also ohne Pause gezeigt worden; das heisst bei den Filmen von Bruce Conner auch fast soviel wie, dass wir Anfang und Ende der einzelnen Filme nicht mehr klar erkennen (denn zum Beispiel A MOVIE wiederholt immer wieder den Titel und den Namen des Filmemachers während des Films). Durch die Wiederholungen von gleichen oder ähnlichen Found-Footage-Bildern entstanden Parallelen und Bezüge zwischen den Aussagen der verschiedenen Filme von Bruce Conner. Der älteste Film auf diesem Band stammte von 1958, der neuste von 1982: Erinnerungen an ein Stück Zeitgeschichte in Bildern; Bilder über unsere Sichtweise. Viele andere filmische Mechanismen widerspiegeln ebenfalls ein Geflecht von Spannungen zwischen Unbewusstem und Bewusstem, in dem sie materiell und sozusagen physisch die Bilder und das auf ihnen Abgebildete ineinander überfließen, Metamorphosen stattfinden lassen. Ich denke da zum Beispiel an die Überblendungen, an deren magischen Verschmelzungseffekt wir oft doch ein ganz klein wenig glauben²²; die Zeitlupe; die sehr schnelle Montage von Bildern, von der uns fast nur die Bewegung und ein paar wenige schon bekannte Bilder zurückbleiben; die assoziative Montage von Bildern über ihre Plastizität; die Musik und die menschliche Stimme, vor allem wenn wir die Worte nicht verstehen. All diese filmischen Figuren nähern die Machart des Found-Footage-Films den Strukturen des Erinnerungsprozesses an.

Ein letztes solches Spiel mit unserer Wahrnehmung, das ich erwähnen möchte: wenn in SOFT COLLISIONS DREAM OF A GOOD SOLDIER auf einer Leinwand drei Filme nebeneinander ablaufen (die äusseren beiden schwarz-weiss, der mittlere farbig), und jeder von ihnen auch noch ziemlich "aggressiv" mit seinen Bildern umgeht, welche ja auch von Aggression und Krieg handeln, so sind wir ziemlich überfordert, optisch und auch kognitiv (das spricht nicht gegen den Film). So wie wir manchmal in Trauerinnerungen überfordert sind. Der Found-Footage-Film bietet oft und in den verschiedensten Formen eine Art sinnliches Erleben eines Exzesses (negativ und positiv). Daraus entsteht «ein zwischen den Zeilen Sehen, ein durch die Bilder Lesen, ein durch das Hören Sehen».²³ In diesem Sinne ist HISTORY AND MEMORY ein Bild-Stimme-Schrift-Ereignis. Ohne alles aufnehmen zu können, was der Film mitteilt (weil er oft gleichzeitig ein

bewegtes Bild zeigt, darauf einen Text projiziert und die Stimme erzählen lässt), haben wir am Schluss doch vieles von dem Film empfunden und verstanden. Denn dieser Film arbeitet auf wunderbare Weise mit, über und wie unsere Erinnerung: wir tauchen ein in die Erinnerung an die Erinnerung.

Margrit Tröhler

Die österreichische Zeitschrift *blimp* hat mit der Nummer 16/1991 eine Übersicht und Einführung in die Found-Footage-Filme publiziert, in der vor allem die älteren Filme, die ich in meinem Text erwähne, auch behandelt sind. Die Retrospektive, die die VIPER in Luzern 1991 gezeigt haben, wird in einem zweiten Teil im Oktober 1992 fortgesetzt werden. Auch hat Cecilia Hausheer am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich im Sommersemester 1992 ein Proseminar über Found-Footage angeboten. Ein Reader zum Thema ist in Vorbereitung.

¹ aus HISTORY AND MEMORY (Japan/USA 1991) von Rea Tajiri (Übersetzung von Henry M. Taylor)

² aus *Hiroshima mon amour* von Marguerite Duras (Paris, 1960, Seite 22) und dem gleichnamigen Film von Alain Resnais

³ Roger Odin spricht in seiner semio-pragmatischen Erfassung der Beziehung zwischen Film und ZuschauerIn von den äusseren und inneren Zwängen der Institution; eine dritte Institution hat jeder ZuschauerIn in sich. Siehe vor allem die beiden Artikel «Pour une sémio-pragmatique du cinéma» (in: *Iris*, n° 1, 1981, Seiten 67-82) und «Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémio-pragmatique» (in: *Iris*, n° 8, 1988, Seiten 121-139)

⁴ «Le film de fiction et son spectateur», in: *Le signifiant imaginaire*, Paris, 1984 (1977), Seiten 121-176

⁵ Freud situiert in «Das Unbewusste» das Vorbewusste zwischen dem Unbewussten und dem Bewusstsein. Es besteht im Gegensatz zum Unbewussten, worin verdrängte Erinnerungen enthalten sind, aus nicht gegenwärtigen, aber jederzeit abrufbaren Erinnerungen. Auch ist das Vorbewusste schon sprachlich bestimmt. In: *Gesammelte Werke*, Band X, siehe auch Band XX

⁶ Über die Ähnlichkeiten und Unterschiede im Funktionieren von Traum und Erinnerung siehe auch Jean Guillaumin «Un avenir pour la répétition» (*Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 15, 1977, Seiten 139-162, hier Seite 145f.)

⁷ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Seite 102

⁸ In derselben Reihenfolge werden diese Ereignisse von den folgenden Filmen bearbeitet: HISTORY AND MEMORY von Rea Tajiri (Japan/USA 1991); CROSSROADS von Bruce Conner (USA 1976); MARILYN TIMES FIVE von Bruce Conner (USA 1968-73); REPORT von Bruce Conner (USA 1963-67); SOFT COLLISIONS DREAM OF A GOOD SOLDIER von Yann Beauvais und Frederick Rock (Frankreich/USA 1991); POLITICAL SCIENCE von Paolo Poloni (Schweiz 1991) – diese

Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

⁹ Natürlich erfahren wir einen Film auch über den Ton, doch Töne sind meist nur im Zusammenhang mit dem Bild der Tonquelle (im Film oder in unserem Gedächtnis) benennbar.

¹⁰ *Archéologie du savoir*, Paris, 1969, Seiten 13ff

¹¹ aus HISTORY AND MEMORY von Rea Tajiri

¹² «La mémoire comme conduite de récit», Janet zitiert von Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, 1985, Seite 71 (meine Übersetzung)

¹³ Ich möchte mit dieser angefangenen und abgebrochenen Interpretation jedoch nicht dem Bedürfnis verfallen, den Film auf einen Nenner zu bringen, was meines Erachtens gegen das Verstehen eines Found-Footage-Films laufen würde.

¹⁴ In Anlehnung an den Begriff des "offenen Textes" von Roland Barthes, siehe unter anderem in *Le plaisir du texte* (Paris, 1973) und in SZ (Paris, 1970)

¹⁵ Zitat aus dem Prospekt des Bourbaki-Panoramas in Luzern (die Hervorhebungen sind von mir). Dieses "Monument", ein Vorläufer des Kinos, befindet sich im selben Häuserkomplex wie die Abspielräume der VIPER. Ich hab es mir 1991 in einer Pause zwischen zwei Filmen angesehen. Sein Bild mischt sich in meiner Erinnerung immer wieder unter die Erinnerung an die Filmbilder. Ich glaube, es vereint auf einer anderen Ebene wunderbar die drei verschiedenen Erinnerungstypen, denen ich in diesem Artikel auf die Spur kommen möchte.

¹⁶ Der Gegenpol dieses Bedürfnisses besteht in der Schwierigkeit, abstrakt zu denken.

¹⁷ Auf der semantischen Ebene kann damit der Übergang vom Leben zum Tod von John F. Kennedy gedeutet werden, da während dieser Sequenz "ohne Bilder" im Film ja der Mord passiert, wie die Stimme uns mitteilt: ein plastisch sinnliches Empfinden, das zu einer subjektiven Fiktion wird.

¹⁸ Siehe dazu auch Marc Vernet «Clignotement du noir-et-blanc» in: Jacques Aumont et al. (Hg), *Théorie du film*, Paris, 1980, Seiten 223-233, hier Seite 233

¹⁹ Wahrscheinlich die Folge einer Überreizung der Netzhaut und des Phi-Effektes.

²⁰ Das weisse "Bild" entspricht von der Optik her gesehen einem "leeren Stimulus" und verwischt die Bewegung in den beiden Bildern, zwischen die es geschaltet ist; das schwarze "Bild" funktioniert wie ein "abwesender Stimulus" und kaschiert eher die Konturen der Gegenstände. Siehe Jacques Aumont, *L'image*, Paris, 1990, Seiten 22 und 34

²¹ Zur Funktion der Wiederholung und der Erinnerung in der Psychoanalyse siehe Annie Anzieu «L'heure de la répétition» und Jean Guillaumin «Un avenir pour la répétition» in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 15, 1977

²² Siehe diesbezüglich Christian Metz in: *Le signifiant imaginaire ...*, Seiten 154s und 341s und Marc Vernet in *Figures de l'absence*, Paris, 1988, Seiten 59-88

²³ Tanja Widmann in «Von Vielmern» über die Filme von Russ Meyer in Karl Siereck (Hg.), *Und*, Wien, 1991, Seiten 75-79