

2015 · 1

FILM-KONZEPTE 37



Johannes Wende (Hg.)

Spike Jonze

et+k

edition text + kritik

FILM-KONZEPTE

Begründet von Thomas Koebner

Herausgegeben von Michaela Krützen, Fabienne Liptay und Johannes Wende

Heft 37 · Januar 2015

Spike Jonze

Herausgegeben von Johannes Wende

Redaktion: Michelle Koch

ISSN 1861-9622

ISBN 978-3-86916-400-7

E-ISBN 978-3-86916-401-4

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: HER (2013).

Die Abbildungen aus den Filmen sind Screenshots von DVDs.

Die Reihe »Film-Konzepte« erscheint mit vier Nummern im Jahr.

Die Hefte können einzeln oder im vergünstigten Abonnement für € 59,- oder im UN!-Abo für € 39,- durch jede Buchhandlung oder über den Verlag bezogen werden.

Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich.

Preis für dieses Heft € 20,- /Preis für dieses E-Book € 19,99

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2015

Levelingstraße 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

Satz: Satz+Layout Fruth GmbH, München

Druck und Buchbinder: e. kurz + co gmbh, Kernerstraße 5, 70182 Stuttgart

FILM-KONZEPTE

Spike Jonze

Herausgeber: Johannes Wende

- 003 *Einleitung*

- 006 *Henry Keazor & Thorsten Wübbena*
Spike Jonze: Der Versuch einer Spektralanalyse

- 023 *Hans Krah*
Das überschreitende Moment
Bewegung und Stillstand in Spike Jonzes Musikvideos

- 044 *Johannes Wende*
»It's like so unformed – probably not even worth watching.«
Künstlerische Arbeit im Independentkino des Spike Jonze

- 057 *Marie-Luise Angerer*
HER Master's Voice
Eine akusmatische Liebesbeziehung von Spike Jonze

- 067 *André Wendler*
Medien, Netzwerk, Liebe

- 082 *Anna Steinbauer*
Kameraauge und Ohrstöpsel
Das Verhältnis von Sehen und Hören in HER von Spike Jonze

- 095 *Nicolas Freund*
Ein Film über Blumen?
Auf Motiv- und Spurensuche in ADAPTATION.

- 106 *Biografie*

107 Filmografie

108 Autorinnen und Autoren

Einleitung

Zu Beginn des Films *HER* (2013) sind wir Theodore Twombly (Joaquin Phoenix) ganz nahe. Nur ein schmaler Bereich der Schärfe liegt auf seinen Augen, während sich seine Einfälle in seinem Gesicht abzeichnen, kurz bevor er sie ausspricht. Das Licht auf seinem Gesicht erscheint indirekt, es umgibt ihn aus allen Richtungen. In seinen Augen spiegelt sich dabei jedoch nicht der Reflexionspunkt des klassischen Augenlichts, der normalerweise für Lebendigkeit, wache Gefühle steht und damit eine direkte Verbindung zum Zuschauer schaffen soll. Die Lebendigkeit, die feinsten Regungen der Mimik dieses Gesichts sind also nicht konventionell mit dem bekannten Filmlicht gesetzt. Vielmehr sind wir ihnen hier nächstmöglich »auf der Pelle«. Ein höchst intimer Moment – von dem wir gleich im Anschluss allerdings erfahren, dass er keinem menschlichen Gegenüber gilt, denn Theodore sitzt allein vor seinem Computer. Und auch die »Authentizität« dieser Gefühle muss unser Verständnis von sozialem Austausch zunächst infrage stellen. Denn Theodore diktiert eine Fiktion, er leiht die eigene emotionale Ausdrucksfähigkeit seinen Auftraggebern, die er wiederum nur aus Fotos und dem E-Mailverkehr kennt. Er schreibt die Liebesbriefe anderer, ihm fremder Menschen. Das Setting einer offensichtlichen Dystopie, so würde ein klassischer Film konstatieren. In einer klassischen Variante müsste dieser Held also zur Mitte des Films die Adressaten seiner Briefe aufsuchen, ihnen unter Tränen den Betrug gestehen und sie um Verzeihung bitten. Doch diese Wendung wird *HER* nicht nehmen. Und wird damit auch mehr über das Medium erzählen, in dem diese Geschichte stattfindet. Schließlich lässt sich die Kinosituation als Produktion, Distribution, Vermarktung und Raffinierung von Gefühlen über eine mediale Distanz hinweg nicht so einfach beschreiben oder gar verurteilen. Gerade das scheinbar Allerpersönlichste, die Kommunikation der intimsten Gefühle, überlassen wir immer wieder mit Freude dem Arbeitsalltag einer ganzen Industrie – und können doch nur hoffen, dass irgendwo in dieser Kette jemand saß, der es tatsächlich verstanden hat, diese Emotionen nicht nur *per copy and paste* zu kompilieren, sondern sie erfolgreich ins Leben zu rufen.

Intimität und Spontaneität – diese Attribute scheinen auch bei einem Regisseur nicht auf den ersten Blick zu Hause, der mit Skatervideos, mit Werbe- und Musikclips zum Film gekommen ist. Der 1969 geborene Spike Jonze hat bisher nicht mehr als vier abendfüllende Spielfilme ge-

dreht. Seine ersten beiden zudem mit einem Drehbuchautor, dessen Ruf als Künstler den ihres Regisseurs häufig überstrahlte. Und trotz alledem ist auch sein Name heute schon eine Marke, ein Verkaufsversprechen im US-amerikanischen Independentkino. Denn zum einen gehören seine Musik- und Werbevideos zu stilprägenden und herausragenden Beispielen ihrer Genres. Zum anderen hat er Mal um Mal bewiesen, dass er nicht nur als genialer Solitär wirken, sondern mit anderen herausragenden Künstlern zusammenarbeiten kann: Mit Björk oder den Beastie Boys hat er Musikvideos gedreht, mit dem schon greisen Kinderbuchautor Maurice Sendak um ein Drehbuch gerungen, ebenso wie mit Charlie Kaufman, für den er auch dessen Filme mitproduzierte; er inszenierte seine spätere Frau Sofia Coppola in einem Musikvideo oder spielte Nebenrollen für Martin Scorsese und David O. Russell, um nur einige zu nennen. Wenn sein Ruf als eigenständiger *auteur* auch gerade zu Beginn noch im Schatten von Charlie Kaufman stand, zeigen doch spätestens seine Filme nach *BEING JOHN MALKOVICH* (1999) und *ADAPTATION. (ADAPTATION – DER ORCHIDEEN-DIEB, 2002)*, wie eigenständig und besonders die Fähigkeit von Spike Jonze ist, die emotionale Welt weit entfernter Menschen lebendig werden zu lassen und, wie Theodore Twombly, die emotionale Welt seines Publikums damit ein großes kleines bisschen zu verändern.

Der Eindruck dieses, seines bis heute letzten Films bestimmt daher auch viele der hier versammelten Artikel. Umso wichtiger erscheint es, sich mit Henry Keazor und Thorsten Wübbena fast bis an die Anfänge des Jonze'schen Schaffens zu begeben. »Wit, irony and reference« stehen also hier noch als klassisch postmoderne Tugenden im Zentrum ihrer Betrachtung der frühen Musikvideos des Regisseurs, eine Erzählhaltung, so werden die Autoren argumentieren, die sich bis in dessen aktuelles Schaffen weiterverfolgen lässt. Noch tiefer in die Anlage dieser Videos dringt danach Hans Krah ein. Er möchte sie als erweiterten Text untersuchen und mit einem zeitgenössischen Verständnis von Semiotik nach den vielfachen Verschränkungen von manchmal nur scheinbarem Stillstand und darin häufig verborgener Bewegung befragen. Er entdeckt dabei an mehreren Stellen das entscheidende »überschreitende Moment«, welches innerhalb ihrer Erzählung für die relevante, weil narrative Veränderung sorgt. Veränderung, die Verpflichtung dazu, etwas Neues zu erzählen, entdeckt auch Johannes Wende in seinem Aufsatz über das Motiv der künstlerischen Arbeit in den Spielfilmen von Spike Jonze. Er legt dar, wie viele Figuren aus diesem Universum sich nicht nur künstlerisch betätigen, sondern dabei auch gleich unsere Vorstellung der »Legende

vom Künstler« herausfordern. Ein nicht nur zufälliges Unterfangen, stellt das Independentkino sich doch häufig einer zentralen Forderung der modernen Kunst: nicht nur das Alte zu reproduzieren, sondern auch etwas wesentlich Neues zu schaffen. Wie alt und wie neu gerade das Verständnis von Liebe im Film *HER* ist, darüber scheinen sich die Beiträge von Marie-Luise Angerer und André Wendler trefflich zu streiten. Erstere sieht Theodore Twomblys Computerstimme Samantha in einer langen Tradition von meist missglückten Mensch-Computer-Beziehungen. Ihr erscheint die weibliche Stimme mehr als eine emotionale Prothese des um sich selbst kreisenden Mannes. André Wendler wird dagegenhalten, wie gerade diese Beziehung über die Vorstellung einer reinen Selbstbezüglichkeit des Subjekts hinausweisen kann. Ganz und gar unwissenschaftlich wird er seiner Leserschaft dabei sogar die eigene Affizierung durch eine Liebesgeschichte gestehen, deren Reichweite das Nur-Menschliche übersteigt. Wie eine solche Liebe zustande kommen kann, wo doch das Gegenüber ausgerechnet im so visuellen Medium Film kein einziges Mal zu sehen ist, fragt sich der Beitrag von Anna Steinbauer. Mit Gilles Deleuze erläutert sie dagegen die besondere Fähigkeit dieses Mediums, auch unsichtbaren Dingen einen filmischen Körper zu verleihen. Auf welche Weise diese Körper sich entwickeln und sich in einem evolutionären Prozess fortpflanzen, und was der Begriff der Adaption mit der von Büchern durch Filme zu tun hat, beleuchtet zuletzt Nicolas Freund. Und so schließt dieses Heft über das Werk von Spike Jonze in diesem Aufsatz mit der denkbar größten Klammer: Von einer kleinen Blume bis zu den allergrößten, den allerletzten Dingen – Tod, Vergehen und dem Medienkörper als Geist – reicht die abschließende Interpretation von ADAPTATION.

Spike Jonze: Der Versuch einer Spektralanalyse

»Spike Jonze

Real name: Adam Spiegel

Reason for change: Maybe to disguise the fact that he's related to the billionaire Spiegel catalogue dynasty. He started going by Spike Jonze in BMX and skateboard competitions as a yoot. The name itself seems to have been attached to him in reference to the comedy bandleader Spike Jones. Our guy's is a more sk8er boi spelling.»¹

I. »Wit, irony, reference«

Spike Jonze, so formulieren es die beiden Autoren Steve Reiss und Neil Feineman in ihrem im Jahr 2000 erschienenen Buch *Thirty Frames per Second: The Visionary Art of the Music Video*, zähle zu jenen Regisseuren, die »recognizable less for a visual style than for their wit, their irony, their references, and their structure«² seien.

Wie noch zu sehen sein wird, lässt sich diese Charakterisierung zwar auch auf Jonzes spätere, ab 1999 entstandene Spielfilme anwenden – Reiss und Feineman allerdings hatten sie seinerzeit auf Jonzes Musikvideos bezogen.

Diese leben in der Tat häufig von der Kombination aus »reference«, »irony« und »wit«: In dem Clip *BUDDY HOLLY* (1994) zu dem gleichnamigen Song der Gruppe Weezer bezieht sich Jonze (»reference«) z. B. dergestalt auf die zwischen 1974 und 1984 gedrehte, jedoch in den 1950er Jahren in Amerika spielende Fernsehserie *HAPPY DAYS*, dass er die Darbietung von Weezer nicht nur an einem der Hauptschauplätze der Serie, Arnold's Drive-in, inszeniert, sondern die Bandmitglieder hierbei auch mittels einer cleveren (»wit«) Montage von Originalausschnitten und eigens gedrehten Szenen scheinbar mit den Serienfiguren kommunizieren lässt.³ Durch diese Kombination von in den 1970er und 1980er Jahren nachgestellter 1950er-Jahre-Ästhetik mit dem über die Erwähnung des Rock'n'Roll-Musikers Buddy Holly ebenfalls in die 1950er Jahre weisen-

den Songtext sowie den verschmitzten Interaktionen von Serienpersonal und Bandmitgliedern wird eine Reihe von Brechungen erzielt, die eine liebevolle Ironie (»irony«) nicht nur zu HAPPY DAYS, sondern auch zu den dort rekonstruierten 1950er Jahren etabliert.

Mit ähnlichen Verweisrichtungen, Rekursen und Brechungen arbeiten auch die anderen Musikvideos von Jonze, die sich mal ebenfalls auf das Fernsehen (SABOTAGE, Beastie Boys, 1994, für die mit seiner – passend zur Musik – aggressiven Ironisierung von amerikanischen »Cop«- und »Detective«-Serien),⁴ mal eher auf das Filmmusical (IT'S ALL OH SO QUIET, Björk, 1995, mit seiner poppig-bunten und äußerst vitalen Hommage an Filme wie LES PARAPLUIES DE CHERBOURG / DIE REGENSCHIRME VON CHERBOURG, 1964, von Jacques Demy)⁵ bzw. auf den Dokumentarfilm beziehen (vgl. z. B. den 1999 mit einem MTV-Award für die beste Regie ausgezeichneten Clip PRAISE YOU, Fatboy Slim, 1998, wo scheinbar der Auftritt einer Laientanzgruppe vor einem Kino mit gleichfalls wenig professionellen Mitteln gefilmt wird).⁶

Gerade das Beispiel Fatboy Slim zeigt jedoch, dass Jonze sich bei der Konzeption seiner Clips nicht nur auf Medien und spezifische Gattungen wie Fernsehen, Film, Serien und bestimmte Filmgenres bezieht, sondern zuweilen auch auf die Motive vorangegangener, von anderen Regisseuren gedrehte Videos rekurriert: In dem Clip WEAPON OF CHOICE (Fatboy Slim, 2000) z. B. bedient er sich mit der dort von Christopher Walken virtuos umgesetzten Choreografie zwar – wieder liebevoll ironisch übersteigert – bei der Gattung des Musicals mit seinen Tanzeinlagen. Das Grundmotiv der gezeigten Handlung jedoch – ein apathisch in einer Hotellobby Sitzender wird von den aus einem kleinen Kofferradio dringenden Klängen von Fatboy Slims Song so gepackt; er ertantzt sich nach und nach in immer dynamischeren Figuren einzelne Bereiche des Hotels und »erfliegt« sie sich schließlich (»wit«, »irony«) von der Musik getragen – greift frühere Clips wie z. B. den von dem Regisseursteam TRAKTOR 2001 gedrehten zu Fatboy Slims Song *Ya Mama* auf: Dort ist es ein Trio von schrägen Männergestalten, das die Erfahrung macht und dann erfolglos zu vermarkten versucht, dass man angesichts der treibenden Rhythmen der Musik die Kontrolle über den eigenen Körper verliert.⁷

Damit sind zwei miteinander verbundene Hauptthemen angesprochen, die sich in den Arbeiten von Jonze häufiger beobachten lassen: Zum einen der Kontrollverlust, zum anderen die Animation, die Beseelung, die von der Vermenschlichung von Tieren (in den Clips BIG CITY NIGHTS, Daft Punk, 1997, und FRESH, Daft Punk, 2000, ist ein sprechender und

aufrecht laufender Hund der Protagonist)⁸ bis hin zur Verlebendigung von Unbelebtem reichen kann.

In einem berühmt gewordenen und mit zahlreichen Preisen ausgezeichneten IKEA-Werbespot aus dem Jahr 2002 ist es eine ausrangierte und auf eine nächtliche verregnete Straße verbannte Tischlampe, die scheinbar zu einem angesichts ihres Exils leidenden und so das Mitleid des Betrachters erweckenden Individuum wird – bis Jonze das Ganze auf dem Höhepunkt der erzielten Emotionalität ironisch bricht, indem er einen Mann (Jonas Fornander) auftreten lässt, der das Publikum daran erinnert, dass es sich nur um eine Lampe handelt: »Many of you feel bad for this lamp. That is because you're crazy. It has no feelings. And the new one is much better!«⁹

Eine solche Erinnerung erfolgt in Werken wie dem für die Wodka-marke Absolut gedrehten Kurzfilm I'M HERE (2010) oder in Jonzes jüngstem Spielfilm HER (2013) nicht oder nur vermittelt, obwohl es sich in beiden Fällen jeweils um Erzählungen über Computer bzw. Roboter handelt, die lebendig werden, denen also Intelligenz sowie ein individualisierender Lebensgeist (»wit«) gegeben worden zu sein scheint: In I'M HERE erzählt Jonze von der Liebesgeschichte zwischen zwei dienstleistenden Androiden, Sheldon und Francesca, wobei die wachsende Innigkeit ihrer Beziehung in eine Körpermetapher gekleidet wird: Francesca verliert bei verschiedenen Unfällen erst einen Arm, dann ihr Bein, schließlich ihren Rumpf. Jedes Mal opfert Sheldon die entsprechenden Teile seines Körpers, um sie am Leben zu erhalten – zuletzt bleibt von ihm nur noch der an ein Computergehäuse erinnernde Kopf übrig, den



I'M HERE

sie zärtlich streichelt: Er ist damit ganz in ihr aufgegangen, hat sich ihr ganz und für sie aufgegeben. Obwohl körperlich reduziert, ist er dennoch – in ihr und durch sie – ganz da: »here«, wie es in dem von Francesca entworfenen und von ihr in der Stadt überall verteilten »I'm here«-Aufkleber heißt. In HER bedarf der Computer des humanoiden Körpers hingegen nicht mehr. Das dort vorgestellte persönliche Betriebssystem benötigt nur noch eine Stimme (in der Originalfassung Scarlett Johansson), um sich mitzuteilen und eine Liebesbeziehung zu dem menschlichen Protagonisten des Films, Theodore Twombly (Joaquin Phoenix), aufzubauen.

II. Ein Schlachtruf der Postmoderne?

Die von Reiss und Feineman zur Charakterisierung von Jonze verwendeten Begriffe (»wit«, »irony«, »references«) decken sich interessanterweise mit just jenen Termini, die als Schlachtrufe und Prinzipien der architektonischen Postmoderne ab den 1970er Jahren gelten, wo lediglich, statt der von den beiden Autoren genannten »structure«, das architektonische »ornament« gefordert wurde.¹⁰ Es ist unklar, ob die beiden Verfasser bewusst auf diesen Kontext zurückgegriffen haben oder ob es sich um eine zufällige Parallele handelt. Gewiss aber sind die Begriffe dabei behilflich, in beiden Fällen analoge Strategien zu beschreiben: Die architektonische Postmoderne war mit dem Anspruch angetreten, die Fehler der in ihren Augen gescheiterten Moderne (oder genauer gesagt: des Modernismus) zu korrigieren und zu beheben, indem sie nun wieder erlaubte bzw. sogar forderte, was vorher verboten gewesen war. So hatte der Modernismus einen verbindlichen Innovationszwang ausgerufen, der Rückgriffe auf historische Formen untersagte, was jedoch in den Augen der Anhänger der Postmoderne dazu führte, dass die unter diesen Bedingungen geplanten und realisierten Gebäude visuell stumm, nichtssagend waren, da sie mit einem extrem reduzierten Formenvokabular (z. B. geometrischen Grundformen wie Quader oder Kubus) arbeiteten. Dies führte in den Augen eines der schärfsten Kritiker der Moderne (wie übrigens auch der Postmoderne), dem Schriftsteller Tom Wolfe, u. a. dazu, dass die Bauten öde, wo nicht sogar in ihren Formen missverständlich wurden: Kapellen, so sein spöttisches Urteil Anfang der 1980er Jahre, sähen aus wie Kraftwerke, während demgegenüber Kraftwerke »schon weit spiritueller« erschienen, da deren Schornsteine himmelwärts wiesen.¹¹ Um den Betrachter wieder anzusprechen und ihm zugleich etwas über die Funktion des Gebäudes mitzuteilen, forderte die Postmoderne,

dass der Rekurs auf dem Betrachter bekannte historische Formen (»references«) wieder erlaubt sein müsse, da sie quasi das visuelle Vokabular seien, mit dessen Hilfe man den Betrachter ansprechen könne (und zu diesen historischen Rekursen zählten dann auch Schmuckelemente – »ornament« –, mit deren Hilfe der Bau zugleich auch visuell attraktiv gemacht werden könne). Um aber zu verhindern, dass man damit in einen überholten Historismus zurückfällt, der die von der Postmoderne durchaus z. T. anerkannten Errungenschaften des Modernismus ignoriert, wurde zugleich gefordert, dass mit diesen historischen Verweisen auf geistvolle und lebendige Art und Weise (»wit«) gespielt wird, am besten, in dem man sie ironisiert, um so zugleich auch die dezidierte Distanz von einer zu ernsthaften Wiederbelebung klassischen Formenrepertoires zu signalisieren.

In gewisser Weise lassen sich nun bei Jonze analoge Strategien beobachten: Zumal, da er zunächst im Genre des Musikvideos tätig war, wo es darauf ankommt, den Betrachter in kürzester Zeit und selbst bei anfangs vielleicht geringerer oder fragmentierter Aufmerksamkeit anzusprechen und dann auf eine knapp dreiminütige audiovisuelle Reise mitzunehmen. Hier erscheint es besonders wichtig, auf dem Publikum bekannte Formen zu rekurrieren, mithilfe derer man es gewissermaßen »abholen« kann – daher der Rekurs auf ihm bekannte Genres wie Fernsehserien, Musicals oder auch Dokumentarformen (es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass Jonze als Miterfinder der MTV-Reality-Serie JACKASS fungierte, in der besonders abwegige und riskante Mutproben von amerikanischen Teenagern dokumentiert werden). Zugleich jedoch geht es auch Jonze nicht um authentische oder gar historisch korrekte Rekonstruktion, was durch die clevere Distanz (»wit«) gegenüber dem aufgerufenen Vorbild deutlich gemacht wird, die im Fall von SABOTAGE auch Züge einer äußerst markanten Ironisierung tragen kann.

Natürlich mag man angesichts der von Reiss und Feineman verwendeten Begriffstrios von »wit«, »irony« und »reference« sowie insbesondere angesichts des damit zitierten Schlachtrufs der Postmoderne sofort an andere, »postmoderne« Regisseure wie Quentin Tarantino denken. Gerade der Vergleich zwischen ihm und Jonze macht jedoch deutlich, dass man Letzteren nur schwerlich als typisch »postmodernen« Regisseur ansprechen kann, trotz sicher weiterer aufzeigbarer Parallelen: Wie Tarantino wird Jonze beispielsweise als ein Regisseur angesehen, der jeweils die Regeln des von ihm ins Visier genommenen Genres bricht (»I think this breaks the rules for videos«, urteilte das Daft-Punk-Mitglied Thomas Bangalter im Hinblick auf Jonzes Clip zu *Da Funk*).¹²