

# JOHN SMITH

artist KUNSTMAGAZIN

Mai - Juli 2012

Text: Michael Stoeber

Der Film »The Girl Chewing Gum« (1976) hat John Smith berühmt gemacht. Jedenfalls unter Experimentalfilmern und den Liebhabern dieses Genres. Als er ihn dreht, ist er gerade einmal 24 Jahre alt und studiert Film am Royal College of Art in London. Die Idee zu diesem Streifen, so erzählt Smith dem Autor dieses Porträts, kam ihm, nachdem er François Truffauts »La Nuit Américaine« (1973) gesehen hatte. Dieser Film des französischen Regisseurs wird nicht von den Experimenten der Nouvelle Vague getragen, sondern ist eine Liebeserklärung an das klassische Studiokino. Er legt die vielen Illusionen des Filme Machens offen, ohne dabei den Zauber des Kinos anzugreifen. Ein traumwandlerischer Balanceakt, der bis heute seinesgleichen sucht. Für John Smith war der Film von François Truffaut ein großer Augenöffner. War er bis dahin, ohne die Sache groß zu reflektieren, davon ausgegangen, dass beispielsweise in einer Straßenszene alles Geschehen - um, nehmen wir an, zwei Protagonisten herum - so gefilmt wird, wie es sich zufällig dort ereignet, lernt er durch diesen Film, dass jede Handlung einer Einstellung, aber auch wirklich jede Handlung, sorgfältig geplant und komponiert ist. »Even the dog was instructed to piss up a lamp-post«, wie Smith augenzwinkernd kommentiert.

Über diesen Artefaktcharakter des Films denkt der Künstler in »The Girl Chewing Gum« ebenso klug wie unterhaltsam nach. Der Film, schwarzweiß und in 16 mm gedreht, dauert knappe 12 Minuten. Er besteht aus nur zwei Einstellungen, von denen die längere eine Straßenkreuzung in East London zeigt, in deren Nähe Smith seit vielen Jahren wohnt. Während die Kamera das Geschehen auf der Kreuzung in stoischer Ruhe filmt, wird sie von einer leidenschaftlichen Stimme aus dem Off begleitet. Es ist die von John Smith. Sie vermittelt uns den Eindruck, als inszeniere der Regisseur mit Nachdruck die Bilder, die wir gerade sehen. Smith' Film ist nicht nur eine Hommage an Truffaut, sondern auch eine geniale Verkehrung

von dem, was in »La Nuit Américaine« geschieht. Ist bei Truffaut und beim klassischen Studiofilm jede Szene inszeniert, so dass wir mit ihnen in eine Welt der Fiktion eintauchen, dokumentiert die Kamera von Smith das Leben auf der Kreuzung in East London, so wie es sich dort mehr oder weniger zufällig ergibt. Und dabei wollen uns seine Instruktionen, die über den Bildern liegen, glauben machen, dass die Aufzeichnung eine reine Erfindung ist.

In der Eröffnungsszene von »The Girl Chewing Gum« befiehlt Smith' Stimme, einen Schwerlastwagen langsam etwas weiter nach links zu manövrieren. Dann soll ein kleines Mädchen die Straße überqueren, der Lastwagen langsam aus dem Bild fahren und ein alter Mann rasch über die Straße gehen. Alles passiert, wie gewünscht, die Stimme aus dem Off äußert Zufriedenheit (»O.K., fine!« »Good!«), und auch das Kaugummi kauende Mädchen biegt später, wie aufgefordert, um die Ecke und geht die Straße hinunter. Ist die Eröffnungsszene in gewisser Weise noch geeignet, uns glauben zu machen, es könnte sich bei ihr vielleicht tatsächlich um eine Inszenierung im Stil des cinéma vérité handeln, demontiert John Smith diese Gewissheit im Verlaufe seines Films immer stärker. In humorvoll absurder Weise, wenn er die Kamera hoch zum Bild einer Uhr steigen lässt und den Zeigern Anweisungen gibt, in welchem Zeitrhythmus sie sich zu bewegen haben. Oder wenn er den Flug der Tauben dirigiert (»Two pigeons fly across!«), die durch seine Bilder fliegen. Dann aber auch durch eine zunehmende Künstlichkeit seines Streifens. Da ist das Auseinanderdriften von Bild und Ton, wenn die Instruktionen nicht mehr synchron mit den Kameraeinstellungen laufen. In dem Augenblick ist der Regisseur - so faktisch wie metaphorisch gesprochen - ganz offensichtlich ebenso wenig »im Bilde« wie in der Szene, in der seine Anweisungen atemlos der Fülle der gezeigten Aktionen hinterher laufen. Später erfahren wir aus dem Off, dass der Regisseur seine Anweisungen tatsächlich gar nicht direkt vor Ort gibt, sondern fünfzehn

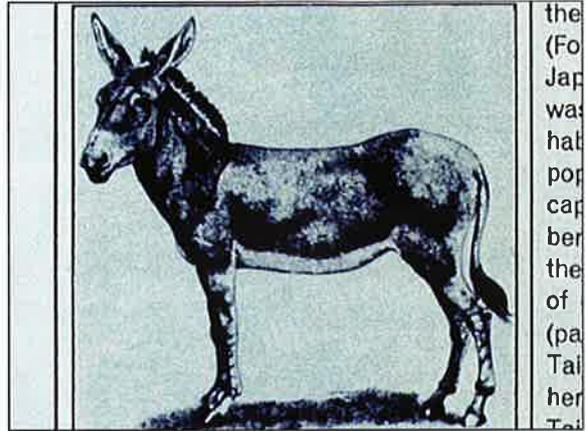
um symbolisch die Flagge Mexikos am Untergang zu hindern. Darüber dann ein ganzer Raum mit Filmdokumenten von Aktionen und Demonstrationen aus der ganzen Welt von Athen bis Berlin, von Kairo bis zur Ukraine: Seht her, was abgeht – falls ihr den sonstigen Medien misstraut. Unter dem Dach wachsen dann die Nachwirkungen der Geschichte: Als politische Reliquien werden Birkenetzlinge aus Birkenwald gezüchtet und zur Mitnahme angeboten. Dazu gibt es das umstrittene, erst vor kurzem aus einer Ausstellung in Berlin wegen moralischer Bedenken in einem Akt der Zensur entfernte Video »Berek«, eine kurze Arbeit des Kurators selbst.

**A**bgesehen von der Verletzung der grundlegenden Jury- und Kuratorenregel, eben nicht die eigenen Arbeiten auszustellen, ist Artur Zmijewskis Video, in dem nackte Menschen im kahlen Keller Fangen spielen, dennoch eine der besten der ganzen Biennale. Denn gerade hier stellt sich schlagend die Frage nach dem Kontext: Wie verändert sich die identische Szene, wenn sie in einem privaten Hauskeller oder in einer ehemaligen Gaskammer stattfindet? Dass dieses Video im Dach der KW die einzige andere Arbeit neben der Dokumentation des Birkenprojekts von Lukasz Surowiec ist, ist eine kluge Setzung. Denn es stellt auch die sentimental-kitschige Bedeutung in Frage, die den 320 Birken aus Birkenau (Auschwitz) innewohnt, die als neue, magisch-tragisch befrachtete Holocaustdenkmale in Berlin gepflanzt wurden. Es ist vielleicht nicht der theoretisch naive, unsinnige Ruf nach Politikunst, an den diese Biennale erinnert werden sollte, sondern die Frage nach den Verschiebungen der Erinnerung, nach dem Regime der Geschichte.

**D**eutsch-polnisches Geschichtsinteresse verbindet auch fast alle übrigen in Berlin verteilten Außenstellen. Das »Deutschland-Haus«, in der Weimarer Republik gebaut, als NS-Behörde genutzt und in West-Berlin das »Haus der ostdeutschen Heimat«, ist in seiner Architektur und seinem Bauschmuck selbst schon ein Exponat. Die dort ab 2016 geplante Ausstellung der Stiftung »Flucht, Vertreibung, Versöhnung«, die

besonders bei Polen Missfallen erregt, darf schon mal einige Exponate zeigen. Dazu gibt es als einzig anderes Exponat das Filmchen »Battle of Berlin '45« zu einer polnischen Amateurgruppierung, die sich mit historischen Re-Enactments befasst, eine Kostümaktion mit Waffen, die eines Sonntags eine halbe Stunde im Spreepark realisiert wurde. Im Keller der Akademie der Künste am Pariser Platz werden zwei Videos von Joanna Rajkowska gezeigt: Eine Polin bringt als Hommage an Berlin ihr Kind hoffnungsvoll in Berlin zur Welt. Aber das Kind hat eine böse Augenkrankheit. Es wird die Stadt nie sehen können. Und im Kreuzberger Teil der Friedrichstraße wird von Nada Prlja eine Mauer gebaut – um Schickeria und Gentrifizierungsgegner definitiv zu trennen.

**N**ur ist das alles weitgehend schlechte, auch schlecht gemachte Kunst. Und selbst als irgendetwas anderes, wie auch immer zu Benamensendes, hat die mit 2,5 Mio finanzierte Veranstaltung viel Triviales: Wie oft haben wir schon die Metapher gehört, irgendwer wolle eine neue Mauer bauen und wie viel Kalauerndes liegt in einer Birke aus Birkenau und von welch geringem reflektorischem Niveau ist eine Handzeichenabstimmung, ob diese Gesellschaft gerecht sei – wie es auf der Pressekonferenz ausgespielt wurde. Dazu kommt noch der überzogene Subjektivismus des Künstler-Kurators: Ist es legitim, eine internationale Biennale derartig umfassend seinem so dezidiert polnischen Blickpunkt unterzuordnen? Und wie will er die diesem Scheitern nun ganz sicher folgende Ablehnung anderer engagierter politischer Kunst eigentlich verantworten? Für den sich ohnehin immer schlecht gelaunt gebenden Artur Zmijewski, der die Occupy-Bewegung »unsere Kameraden« nennt, »die unsere Lehrmeister sind« bleibt angesichts der einhellig schlechten Kritik immerhin eine Hoffnung: Die zahlreichen Aktionen und Kongresse (unter anderem mit Yael Bartanas großartigen Konzept des »Jewish Renaissance Movement in Poland« oder auch so pubertären Fragen wie »Wann darf das Kanzleramt angezündet werden?«) mögen in der Laufzeit noch Besseres ausbrüten. Ansonsten bleibt ein Trost: In der Berliner Ackerstraße gibt es einen sehr aktiven »Club der polnischen Versager«.



Associations, 1975, 7 Min, 16 mm auf Video, Farbe, Ton, Courtesy the artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin, © John Smith



The Girl Chewing Gum, 1976, 12 Min, 16 mm auf Video, B/W, Ton, Courtesy the artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin, © John Smith

Meilen entfernt vom Londoner Aufnahmegeschehen in Letchmore Heath. Die groteske Situation erklärt die Brüche zwischen Bild und Text. Smith' forsches Spiel mit Dokumentation und Simulation wird bereits vorher deutlich, wenn er nicht mehr nur Instruktionen über die Bilder legt, sondern sie auch fikionalisiert. So erfahren wir von einem jungen Mann, dass er gerade eine Bank überfallen hat und in seiner schwitzenden Hand einen Revolver unter dem Mantel trägt, ohne dass wir dies in irgendeiner Weise zu sehen bekämen. Smith persifliert in seinem amüsanten Streifen nicht nur das Omnipotenzgehabe eines anmaßenden Regisseurs („I want everything to move down!“), er macht auch deutlich, dass es keinen objektiven Dokumentarfilm gibt. Weil jede Entscheidung darüber, wie jemand etwas mit der Kamera aufnimmt (oder auch nicht aufnimmt), bereits den Sinngehalt und damit die Deutung der Bilder bestimmt und lenkt.

Mit »The Girl Chewing Gum« wurde John Smith in Deutschland auch unter Kunstinteressierten bekannt, weil der Film 2010 bei der Berlin Biennale gezeigt wurde. Viele von ihnen hätten den Filmkünstler schon früher kennen lernen können: 2005 in Magdeburg durch die Retrospektive seiner Kurzfilme 1975-2004 im dortigen Kunstmuseum »Kloster Unser Lieben Frauen«. Der Besuch dieses

Hauses, untergebracht in einem alten romanischen Kloster, das in den letzten beiden Jahren aufwendig saniert und zu Ausstellungszwecken umgebaut wurde, sei hier im Übrigen nachdrücklich empfohlen. Seine Leiterin Annegret Laabs und der Kurator Uwe Gellner bemühen sich seit Jahren um ein interessantes Ausstellungsprogramm.

Gegenwärtig wird nun John Smith – Gott sei Dank mit mehr Publikumsresonanz! – nahezu zeitgleich in einer Art joint venture in der hannoverschen Kestnergesellschaft und der Bremer Weserburg gezeigt. Zum Teil mit identischen, aber auch mit sehr vielen unterschiedlichen Filmen, so dass sich der Besuch beider Ausstellungen lohnt. Im Rahmen eines Begleitprogramms zur Smith-Schau in der Weserburg wurde in Bremens kommunalem Kino sein Film »The Black Tower« (1985-87) gezeigt, der in der Kestnergesellschaft während der ganzen Laufzeit der Ausstellung zu sehen ist. Dieser Film gehört neben »The Girl Chewing Gum«, der ebenfalls in Bremen präsentiert wird, zu den meist diskutierten und gewürdigten im Werk des Künstlers. »The Black Tower« zeigt einmal mehr, wie viel Wert Smith darauf legt, seine Filme durchsichtig zu halten für ihre Machart. »So, that one is made aware of the construction of the film«, wie er erklärt. Andererseits hat Smith aber auch eine enorme Lust am Erzählen und



The Black Tower, 1985-87, 24 Min, 16 mm auf Video, Farbe, Ton, Courtesy the artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin, © John Smith



The Black Tower (Detail), 1985-87, 16mm Film, 24 Min., Courtesy the artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin, © John Smith

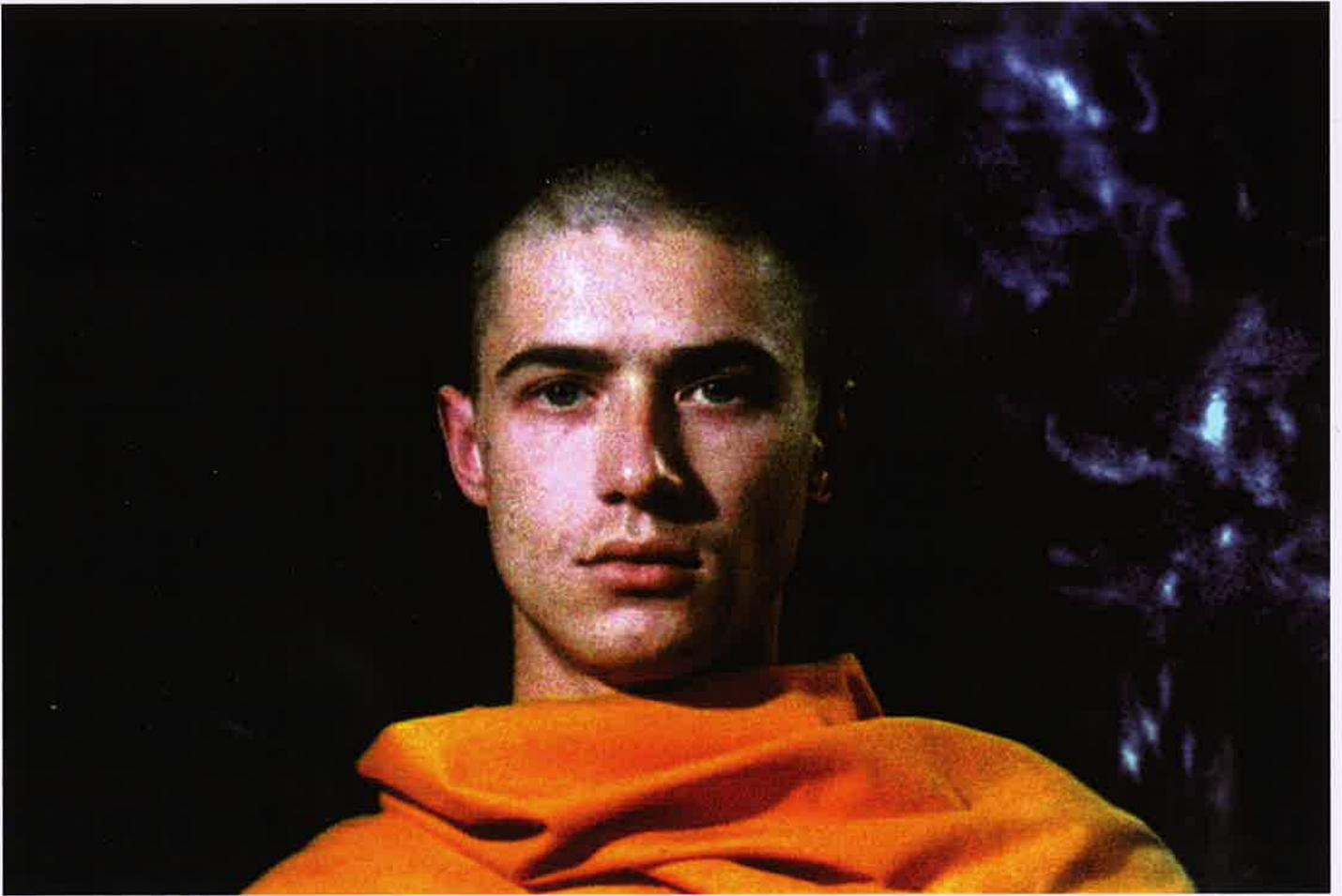
an der Fiktion, wie sie das mainstream Kino kultiviert hat. Er fühlt eine große Affinität zu Filmen, die den Betrachter psychologisch involvieren und zur Identifikation einladen. Smith bekennt sich zu einer »love/hate relationship« zum Kino der Illusion. So sind seine Filme immer beides: Fiktion und Fakt, Artifizium und Aufklärung, Schein und Sein. Dabei ist die »awareness« - die Aufklärung und Analyse und damit die Emanzipation des Betrachters gegenüber dem Medium - für Smith stets das Wichtigste. Er operiert in seinen Filmen wie Platon im Höhlengleichnis. Man hat den Eindruck, dem Prozess einer »Entbergung« zuzuschauen, wie Martin Heidegger »aletheia«, das griechische Wort für Wahrheit, übersetzt hat. Smith entreißt den Mechanismus des Films dem Vergessen, dem Fluss Lethe, und ruft ihn immer neu in unser Bewusstsein.

»The Black Tower« verbirgt zu keiner Sekunde seine experimentierfreudige filmische Konstruktion und seine Lust am Erzählen. Seine narrative Struktur hat Vorbilder. Sie geht zurück auf Geister- und Horrorgeschichten wie die von Edgar Allan Poe. Auch in diesem Streifen, 16 mm und in Farbe, Dauer 24 Minuten, funktionieren die Sequenzen ähnlich wie in »The Girl Chewing Gum« durch Voice Over. Durch eine Erzählerstimme aus dem Off, die einmal mehr die des Regisseurs John Smith ist. Sie spricht den Bildern ihren Sinn zu. Wir hören sie als Stimme eines fiktiven Protagonisten, der von sich in der Ich-Form erzählt. Ihm steht als Antagonist der schwarze Turm des Titels gegenüber, durch den er sich mehr und mehr verfolgt fühlt, bis der ihn schließlich in Wahnsinn und Tod treibt. Auch hier ist die Welt, die der Film zeigt, die Heimat von John Smith, East London, das er so gut kennt wie keinen anderen Ort auf der Erde. Der schwarze Turm ist ein Wasserturm auf dem Gelände eines Krankenhauses, den Smith von den Fenstern seiner Wohnung aus sehen kann. Wobei sein Blick zuerst über die Grabsteine eines Friedhofes geht. Eine Topographie, die den Plot der Erzählung, wie der Regisseur vermutet, sicher stark mit angeregt hat. Als der Film zuerst im britischen Fernsehen lief, riefen Zuseher beim Sender an, weil sie an eine Bildstörung glaubten. Die ersten Minuten des Filmes sieht der Betrachter nichts als eine schwarze Leinwand, ein monochromes Bild wie in der Malerei der Suprematisten und hört die Stimme des Erzählers, der von seinen Begegnungen mit dem schwarzen Turm berichtet. Er sieht ihn einmal, dann ein zweites und drittes Mal und später immer wieder, bis er sich von ihm verfolgt fühlt. Man weiß als Betrachter beim Anblick der schwarzen Leinwand, die immer wieder auftaucht, nicht, worauf man blickt. Ist es ein Zoom auf die Wand des schwarzen Turms? Befindet sich der Erzähler gefangen im Turm? Ist es stockfinstere Nacht oder einfach kein Bild? Eine schwarze Leerstelle und damit eine Metapher für die allmählich einsetzende geistige Umnachtung des Erzählers?

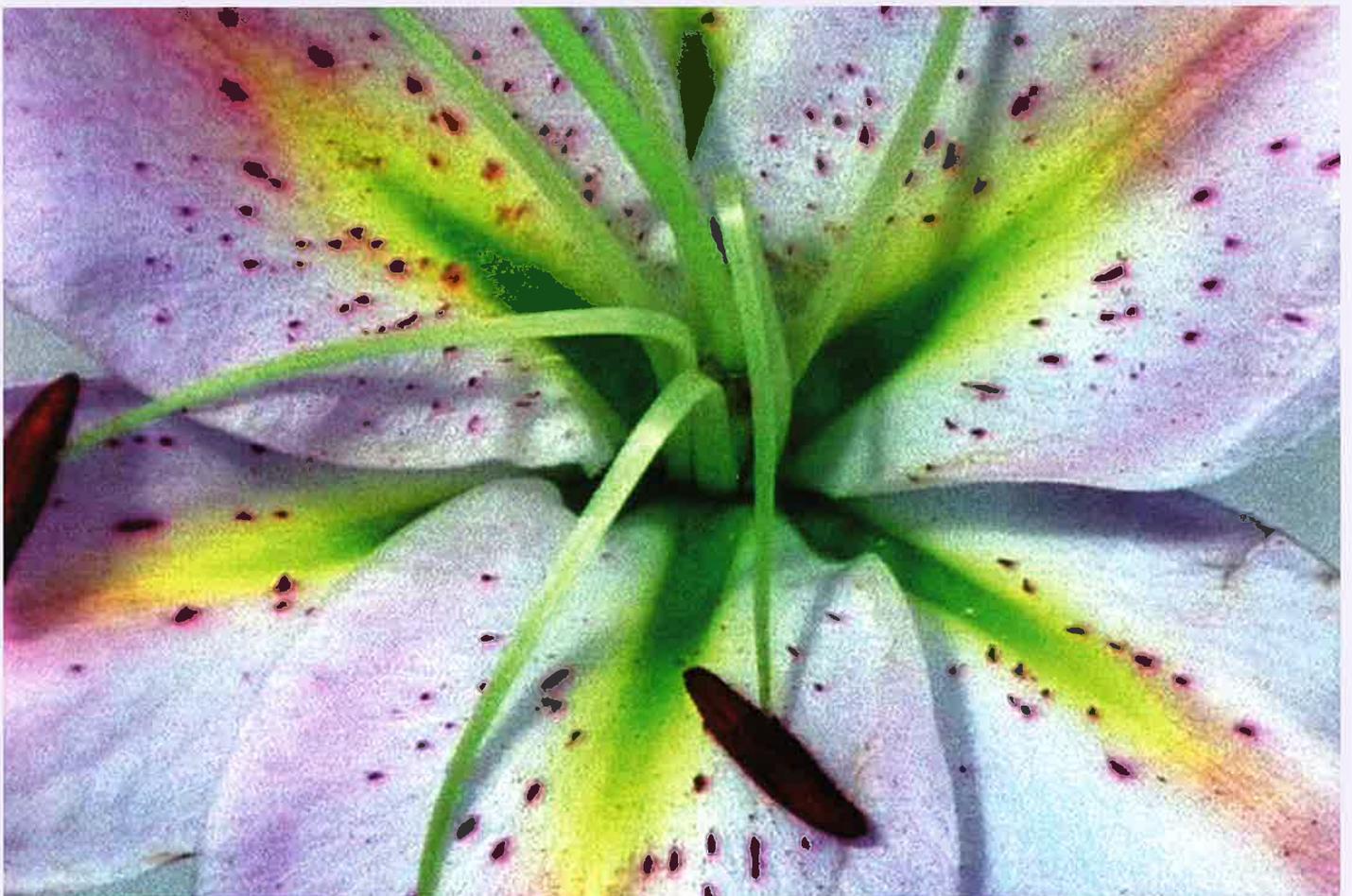
Alles ist möglich, alles plausibel, so viel wird bald klar. Es ist immer derselbe Turm, dem er begegnet, aber der schaut stets anders aus, weil er aus anderer Perspektive gesehen und gefilmt wird. Wer sind wir, wenn wir Ich sagen? Das Identitätsproblem des Erzählers überträgt John Smith mit einem ingeniosen formalen Kunstgriff auf die Erscheinungsweise des Turms.

Brillante Kunstgriffe gibt es viele in »The Black Tower«. Zum Beispiel, wenn sich das Schwarz der Leinwand leicht verschiebt und sich oben rechts im Bild ein Stück Blau zeigt. Das wirkt wie abstrakte Farbfeldmalerei, lässt aber zugleich in konkreter Weise an Himmel und Turm denken. Oder wenn der Erzähler versucht, vor dem Turm davon zu laufen. Dem hallenden Schritt seiner Stiefel auf dem Pflaster antwortet auf der visuellen Ebene ein Staccato von Turmbildern, die sich wie zuckende Blitze in seinen - und unseren - Kopf bohren. Der Film - »It is about polarities«, sagt Smith - bewegt sich souverän zwischen Formexperiment und Filmerzählung. Letzteres so gelingend, dass sich besorgte Zuhauer bei dem Regisseur erkundigten, ob er schon einmal unter einer Nervenkrankheit gelitten habe. Auch wenn sich manche im Publikum bei »The Black Tower« gruseln, gibt es andere Streifen von John Smith, bei denen sie viel zu lachen haben. Humor spielt keine kleine Rolle in dessen Werk. Aber auch er trägt aufklärende Züge, ohne dabei irgendwie didaktisch zu sein.

Ein Meisterstück ist in dieser Hinsicht sein eine Minute dauernder Film »Gargantuan« (1992), eine Auftragsarbeit der BBC, die auch die Filmlänge vorgegeben hatte. Er besteht aus einer einzigen Einstellung. Anfangs sehen wir in extremer Nahaufnahme einen kleinen Lurch, der im Zoom wie ein riesiges Reptil aussieht. Langsam zieht sich die Kamera von ihm zurück, wobei sein wechselndes Bild von einem beinahe gesungenen, an konkrete Poesie erinnernden Text begleitet wird. Wieder hören wir die Stimme von John Smith aus dem Off. Sie kommentiert die Veränderung des Tieres durch entsprechende Adjektive. In den ersten Bildern erscheint das Reptil so gigantisch wie François Rabelais' »Gargantua« und entsprechend hören wir: »Gargantuan amphibian/Enormous amphibian/Huge amphibian.« Je weiter sich die Kamera zurückzieht, umso kleiner wird das Tier. So hören wir immer neue Größenangaben: Medium amphibian/Average amphibian/Regular amphibian.« Und schließlich: »Tiny Amphibian/ Miniscule amphibian/Minute.« Zu »amphibian« kommt es nicht mehr, weil sich genau in dieser Sekunde der Arm von John Smith - der, auf einem Bett liegend, das kleine Reptil beobachtend, längst ins Bild gerückt ist - erhebt, um den Knopf seines klingelnden Weckers niederzudrücken. Die Minute ist um. Und Smith spielt mit der Doppelbedeutung des englischen »minute«, das im Deutschen sowohl »Minute« als auch »winzig« meint.



OM (Detail), 1986, 16mm Film, 4 Min, Courtesy the artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin, © John Smith



The Kiss, 1999 (in Zusammenarbeit mit Ian Bourn), 5 Min, 16 mm auf Video, Farbe, Ton, Courtesy the artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin, © John Smith



\ Frozen War Irland, 8. Oktober 2001, Digitales Video, 11 Min, Teil der siebenteiligen Video-Arbeit Hotel Diaries, (2001–07), Courtesy the artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin, © John Smith

Im Nachsatz legt der Filmkünstler noch eine Bedeutung drauf mit dem Satz: »I love my newt«, was im Deutschen heißt: »Ich liebe meinen Lurch.« Wobei »my newt« phonetisch abermals auf die winzige Größe des Tieres anspielt und semantisch auf die zeitliche Produktionsvorgabe des Films. »Gargantuan« enthält in nuce, was John Smith, der in den siebziger Jahren im Geist des Strukturalismus und der Semiologie ästhetisch sozialisiert wurde, wichtig ist: Aufklärung darüber, dass Filmbilder stets gemacht sind und ihre Bedeutung schon im »framing«, in ihrem Format, mit sich tragen. Und den entschlossenen Willen, diese Botschaft auf höchst unterhaltsame und spielerische Weise seinem Publikum nahe zu bringen.

**D**ieser doppelte Impetus befeuert auch »Om« (1986). Wir sehen in dem kurzen, vier Minuten dauernden Streifen einen jungen Mann mit kurz geschorenem Schädel von nicht unsympathischem Äußeren, der seine Augen unverwandt auf seine Betrachter, also auf uns, richtet. Über seinen Schultern liegt ein orangefarbener Umhang. Vor seinem Gesicht steigt Rauch auf wie von Kräuterstäbchen. Wir denken bei seinem Anblick an einen buddhistischen Mönch. Umso mehr, als er seine Lippen zu einem Laut formt, der als »Om« bei uns

ankommt. Allerdings bricht er das meditative Mantra bald durch ein fröhliches »Tideldipom«. Worauf das »Om« in das Summen eines Haarschneideapparats übergeht. Jemand schert ihm den Kopf. Als man ihm danach das Tuch von den Schultern nimmt, erkennen wir in ihm einen Skinhead, der die ganze Zeit eine Zigarette geraucht hat. Wieder spielt John Smith in frappierender Weise mit den Bedeutungen, die wir als Sinn suchende Wesen an die Bilder heften, und mit dem ihnen stets innewohnenden Täuschungspotential. In seinen »Hotel Diaries«, ein work in progress, das er seit mehr als zehn Jahren verfolgt, wendet er dieses Wesen der Bilder auf seine eigene Situation zurück. In den Filmen sehen wir, wie der Regisseur in verschiedenen Hotelzimmern in vielen Ländern mit der Handkamera das Interieur aufnimmt und parallel dazu in einem scheinbar freien Monolog in erhellender Weise über sich und die Welt nachdenkt. Wir haben den Eindruck, dass dies alles in völlig spontaner und zufälliger Weise geschieht. Aber bei genauerem Hinsehen fallen uns die handgeschriebenen Notizen auf, die auch den Fortgang dieser Filme als Inszenierung kenntlich machen. (Weserburg Museum für moderne Kunst, Bremen vom 21. Januar bis 29. April 2012 und Kestnergesellschaft, Hannover vom 24. Februar bis 29. April 2012)



Gargantuan (Detail), 1992, 16mm Film, 1 Min., Courtesy the artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin, © John Smith



Gargantuan (Detail), 1992, 16mm Film, 1 Min., Courtesy the artist and Tanya Leighton Gallery, Berlin, © John Smith