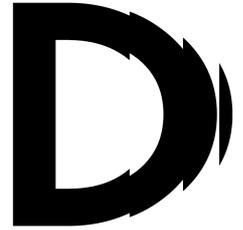


S.C.U.M. Manifesto 1967 Ausdrucksmittel agitatorischer Gegeninformation

Friederike Horstmann



Das erste Bild, eine starre Einstellung in strenger Bildkomposition: Achsensymmetrisch angeordnet sitzen sich Carole Roussopoulos und Delphine Seyrig im Profil an einem Tisch gegenüber. Zwischen ihnen flimmert ein Fernsehgerät ohne Ton, über ihnen durchschneiden lange, mit vielen Büchern gefüllte Regale den Raum. Seyrig übersetzt Valerie Solanas' gleichnamiges Manifest aus dem Englischen und diktiert mit gleichmäßiger Stimme, Wort für Wort, einschließlich der Interpunktionszeichen, während Roussopoulos, eine Hausfrauenhaube tragend, an einer Schreibmaschine mit lautstarken Tastenanschlägen die ihr angesagten Auszüge tippt. Gelegentlich legt sie eine Pause ein, um zu rauchen und den Ton des im Hintergrund flackernden Fernsehers aufzudrehen, währenddessen die Kamera auf den Fernsehmonitor zoomt. Er zeigt Nachrichten von weltweiten Kriegen. Die szenische Lesung „S.C.U.M. Manifesto 1967“ wurde aufgenommen, als das Buch in Frankreich vergriffen war — fast zehn Jahre nachdem Solanas das Manifest zunächst im Eigenverlag veröffentlicht hatte.¹

Bereits die Publikationsgeschichte von Solanas' Manifest mit den vielen, teilweise sexistischen Vor- und Nachworten und die Kontroversen um die Akronymisierung des ursprünglichen, von Solanas gewählten Titels von SCUM zu S.C.U.M. mit dem hinzugefügten Untertitel „Society for Cutting Up Men“ würden Stoff für eine ausführliche Abhandlung bieten. Mittels einer delirierenden Argumentation entfaltet Solanas' SCUM eine luzide Kritik an patriarchalen und kapitalistischen Herrschaftssystemen. Ihr Pamphlet ist von beunruhigender Mehrdeutigkeit — nicht zuletzt um Sprache als Herrschaftsinstrument zu durchbrechen. In ihrem Vorwort beschreibt Avital Ronell 2004 die sprachlichen Strategien Solanas': "At the same time there is evidence of other sound tracks that run interference with the dominant tones and semantic registers of the text's purported meaning. There are orchestrated slippages, unstoppable flipsides, countermanding orders, measured contradictions, internal freakouts, and logical insurrections. [...] Revolution is itself tainted by the insufficiency of the signifier, the corruption of male-marked colonizations of language. [...] Yet it also opens other semantic possibilities of which Valerie was fond: laughter, montage, editing."²

Jenseits einer männlich geprägten Kolonisierung der Filmsprache nutzen Roussopoulos und Seyrig die damalig neue Sony Portapak für explizite Inszenierung, Verfremdungseffekte und performative Elemente, um Solanas' Manifest buchstäblich in Szene setzen. Die optischen Vorwärtsbewegungen der Videokamera auf den Fernseher

— manchmal langsam, manchmal schnell — rekonfigurieren nicht nur den Raum. Um Solanas' Argumentation zu stützen, wird das Fernsehen angeeignet und angeprangert. In den allesamt von männlichen Moderatoren vorgetragenen Nachrichten ist von weltweiter Gewalt und Gräueln die Rede — vom atomaren Wettrüsten über Bombenanschläge im Libanon bis hin zu blutigen Attentaten durch die argentinische Militärdiktatur. Die vom Fernsehen reproduzierte Dominanz des männlichen Geschlechts bringen Roussopoulos und Seyrig immer wieder durch das Abdrehen des Tons zum Schweigen.

Wie die literarische Vorlage entzieht sich ihre Verfilmung einfachen Schubladisierungen. Im Video bleiben die Aneignungen durch Menschen, Medien und Maschinen sicht- und hörbar. Verschiedene Stimmen treffen aufeinander, kollidieren, geraten ins Schwingen: Während des Schreibmaschinendiktats von Seyrig erzeugt ihre prononciert verlangsamte Artikulation jedes einzelnen Wortes nicht nur einen unerbittlichen Rhythmus, sondern bewirkt eine Konzentration auf den Inhalt. Die wütende Prosa des Manifests steht im Kontrast zu Seyrigs nüchternem Diktat, das seinerseits durch Roussopoulos' Schreibmaschinenanschläge unterbrochen wird. Das metallene Hämmern zerlegt die Wörter in einzelne Buchstaben, die rhythmische Diskrepanz eröffnet einen neuen Resonanzraum. Paradoxe Weise produzieren die Verfehlungen, Verfremdungen und Verzögerung einen Eindruck von Angemessenheit — gerade weil sie das (ver)störende Potenzial des Pamphlets aufrechterhalten.

Ganz am Anfang des knapp halbstündigen Videos nennt Seyrig das Publikationsjahr 1967; Roussopoulos übersetzt die vierstellige Jahreszahl in ein stakkatohaftes Getöse mit einem Dutzend Anschlägen. Roussopoulos fällt nicht nur aus dem Takt, sondern auch aus ihrer Rolle als Tippmamsell. Demonstrativ stenotypiert sie nur mit ihren Zeigefingern, macht regelmäßige Zigarettenpausen und dreht eigenmächtig die Lautstärke der Fernsehnachrichten auf — nicht zuletzt um Widerstand gegen die Schreibmaschinenarbeit zu betreiben. Später ist es nicht Langeweile, die sie dazu bringt, ihre monotone Arbeit niederzulegen, sondern Erschöpfung: „Je suis fatiguée.“ Zur systematischen Zerstörung des kapitalistischen Systems empfiehlt Solanas in ihrem Manifest „sich mit der Nichtarbeiterschaft, mit der Kaputtmacherschaft zu solidarisieren“. So ließe sich in Roussopoulos' Unproduktivität auch eine subversive Note freilegen: Sie widersetzt sich einem Verwertungsdictat und einer geschlechtlich orientierten Rollenzuschreibung.

Die Aufführung von Solanas' Worten vor der Kamera sensibilisiert nicht nur für Produktionsbedingungen unter denen Frauen arbeiten, sondern rückt Fragen der Reproduktion in den Vordergrund, die auch im Manifest verhandelt werden. In ihrer Streitschrift geht es um die technische Möglichkeit, sich ohne Hilfe von Männern zu reproduzieren. Demgemäß bietet die leichte, flexible und vergleichsweise erschwingliche Sony Portapak ein konkretes Ausdrucksmittel für agitatorische Gegeninformation, um gängige Narrative und mediale Darstellungen von Frauen in einer männlich dominierten Fernsehindustrie zu hinterfragen. Selbst als Roussopoulos ihre Arbeit ermüdet quittiert, zeichnet die Videokamera weiter Seyrigs Übersetzung auf. Mit dem damals noch neuen Aufzeichnungs-, Bearbeitungs- und Abspielmedium verbindet sich eine andere Form von Öffentlichkeit, die demokratischer, selbstbestimmter und in einer weiblichen Pluralform sein könnte.

¹ Einen großartigen Überblick zu Restauration und Rezeption der Verfilmung bietet die 2019 bei Naima als E-Book erschienene Publikation: Julien Bézille, Hélène Fleckinger, Callisto Mc Nulty (Hg.): SCUM Manifesto, Paris: Naima Éditions 2019.

² Avital Ronell: Deviant Payback: The Aims of Valerie Solanas, in: Valerie Solanas (Hg.): SCUM Manifesto, London/New York: Verso 2004, S. 1–33, hier: S. 7–11; dt. Übersetzung: „Gleichzeitig gibt es Hinweise auf andere Tonspuren, die mit den dominanten Tönen und semantischen Registern der angeblichen Bedeutung des Textes interferieren. Es gibt orchestrierte Ausrutscher, unaufhaltsame Kehrtwendungen, entgegengesetzte Befehle, gemessene Widersprüche, innere Ausraster und logische Aufstände. [...] Die Revolution selbst ist von der Unzulänglichkeit des Signifikanten, der Korruption der männlich geprägten Kolonisierung der Sprache getrübt. [...] Aber sie eröffnet auch andere semantische Möglichkeiten, die Valerie liebte: Lachen, Montage, Schnitt.“