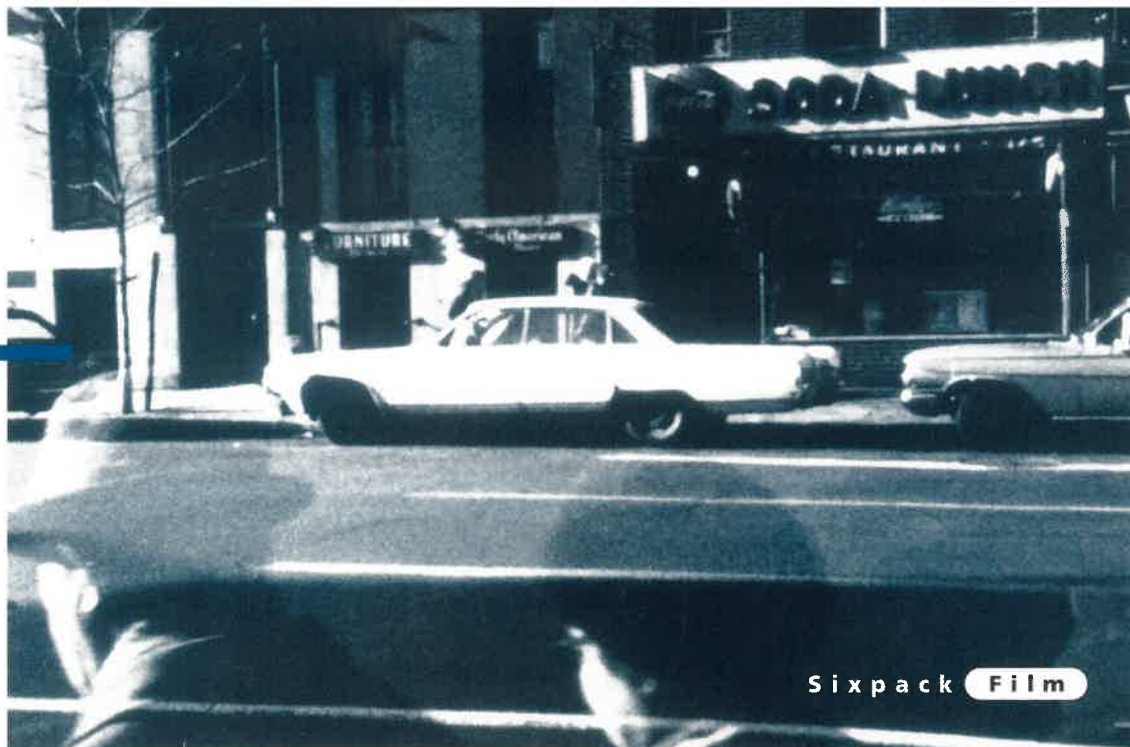


IN PERSON

Ernie Gehr

19. und 20. Mai 1994
im Stadtkino Wien



Sixpack Film

Sixpack Film

lädt herzlich zu zwei Abenden mit **Ernie Gehr** und seinen Filmen

Donnerstag, 19. 5. 1994
um 21.00 Uhr

MORNING

(USA 1968, 16mm, 18 B/sec, Farbe, 4,5 min)

WAIT

(USA 1968, 16mm, 18 B/sec, Farbe, 7 min)

REVERBERATION

(USA 1969, 16mm, 18 B/sec, s/w, 25 min)

TRANSPARENCY

(USA 1969, 16mm, 18 B/sec, Farbe, 11 min)

HISTORY

(USA 1970, 16mm, 18 B/sec, s/w, 15 min)

SHIFT

(USA 1972/74, 16mm, Farbe, 9 min)

REAR WINDOW

(USA 1986/91, 16mm, Farbe, 12 min)

Freitag, 20. 5. 1994
um 21.00 Uhr

SERENE VELOCITY

(USA 1970, 16mm, 18 B/sec, Farbe, 23 min)

TABLE

(USA 1976, 16mm, 18 B/sec, Farbe, 16 min)

MIRAGE

(USA 1986/91, 16mm, Farbe, 12 min)

EUREKA

(USA 1974, 16mm, s/w, 30 min)



Im Stadtkino Wien,
Am Schwarzenbergplatz 7-8, Tel.: 712 62 76
Moderation:
Martin Arnold und Thomas Korschill

Zu den Filmen von

Ernie Gehr

Ernie Gehr (geb. 1943) ist einer der bedeutendsten unabhängigen Filmemacher der USA. Seit den ersten Vorführungen von *Morning* und *Wait* hat er 17 Filme vollendet, die durch ein Höchstmaß reiner filmischer Energie und Ausdruckskraft hervorstechen. Auf den ersten Blick objektiv und lyrisch, untersucht Gehrs Werk das Wahrnehmungsvermögen, während er über die Welt und ihre vergänglichen Subjekte nachdenkt. Er hat den Maya-Deren-Preis des Amerikanischen Filminstituts für sein Lebenswerk erhalten und seine Arbeiten werden in den bedeutendsten Museen der Welt gezeigt und gesammelt.

(Steve Anker, Katalog der Int. Filmfestspiele Berlin 1993)

Ernie Gehr, Meister der Reduktion und äußerster Ökonomie der verwendeten Mittel bei maximaler Verdichtung des Outputs: Es ist *essentielles Kino*, das er schafft und das seinen Ruf und seinen enormen Einfluß auf das unabhängige Filmschaffen ausmacht. (Peter Tscherkassky, Stadtkino Programm Nr. 218)

Ernie Gehr:

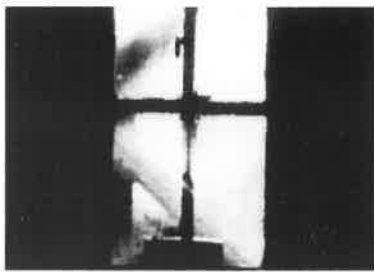
Bezogen auf den Gesamtfilm stellt das einzelne Filmbild etwas dar, das man innerhalb der Zeit und des Raums verwendet und wieder verliert.

Zwar betont auch in Filmen, die ganz schlicht „wiedergeben“ wollen, das Bild manchmal seine Eigenständigkeit als grafische Einheit, in den meisten Fällen aber ist es bloß ein Vehikel für ein fotografisch festgehaltenes Ereignis.

In fast allen Filmen wird Film als ein Bild verwendet: als etwas, das etwas anderes repräsentiert. Doch Film selbst ist eine reale Sache und als eine reale Sache ist er keine Imitation. Er reflektiert nicht das Leben, er verkörpert das Leben des Geistes (mind). Er ist kein Vehikel für Ideen oder für Darstellungen von Gefühlen außerhalb seiner eigenen Existenz als bewegte Idee.

Film ist eine variable Lichtintensität, eine innere Balance der Zeit, eine Bewegung in einem gegebenen Raum.

Als ich begann, Filme zu machen, glaubte ich, daß Bilder von Dingen in einen Film einfließen müssen, damit er etwas bedeutet. Fast alle, die irgend etwas Wertvolles im Film zustande gebracht haben, haben das so gemacht und so tun sie es immer noch, aber das hat wiederum mit dem zu tun, wie das Einzelbild verstanden wird - als etwas Repräsentierendes. Als ich selbst zu filmen begann, stieß ich auf diese kleine Schwierigkeit: weder Film, noch das Filmen oder das Vorführen von Film hat irgendetwas mit Emotionen, Objekten, Lebewesen oder Ideen zu tun. Also begann ich darüber nachzudenken, was Film wirklich ist, und wie ich Filme sehe, spüre und erfahre. (Programmskizzen anlässlich einer Filmvorführung im Museum of Modern Art, New York, 1971)



Morning



Reverberation



Serene Velocity



Eureka

IN PERSON

Ernie Gehr

MORNING

(USA 1968, Farbe, stumm, 4,5 min)

WAIT

(USA 1968, Farbe, stumm, 7 min)

Als ich die beiden Filme von Ernie Gehr *Morning* und *Wait* das erste Mal sah, erschienen sie mir wie Lichtereignisse. Beim zweiten Sehen begannen sie wie zwei Erzählungen des Lichts auf mich zu wirken. (...) Die Geschichte (...) ereignet sich irgendwo auf einer mentalen Ebene. Der Schlüssel zu ihr ist das Licht, es setzt die Zeichen des Geschehens, es erzählt die Geschichte. (Jonas Mekas, Village Voice)

REVERBERATION

(USA 1969, s/w, Ton, 25 min)

Reverberation begann als Versuch, eine Lebenssituation mittels Film darzustellen. Während des Machens wandelte er sich zu einer Präsentation der physischen Bewegung von Film an sich. Die fotografische Erinnerung an Personen, Objekte und ihre Beziehungen führt in ein kinematografisches Kräftefeld, in dem gegensätzliche Energien die Bilder simultan darbieten und fortspülen.

Ton aus einem Lautsprecher hat eine eigene Qualität. Egal, wie nahe er an die Töne lebender Wesen oder Objekte herankommt, er ist immer der Ton des Projektors, der Drähte, Röhren und des Lautsprechers. Das ist seine Wirklichkeit. Und er kann als Ton, als eine Energieform gehört und erfahren werden. (Ernie Gehr)

TRANSPARENCY

(USA 1969, Farbe, stumm, 11 min)

Die eigentlichen Protagonisten in diesem „Action“-Film sind die Prozesse der Aufnahme und der Vorführung bewegter Bilder; Ort des Geschehens ist das Rechteck der Leinwand, auf der filmische Formen wie Wellen und züngelndes Feuer sich einem unmittelbaren sinnlichen Genuß anbieten.

HISTORY

(USA 1970, s/w, stumm, 15 min)

Film in seinem ursprünglichen Zustand, in dem die Muster des Lichts und der Dunkelheit - Flächen - noch nicht voneinander getrennt sind. Wie die natürliche Ordnung des Universums: ein ständiges Fließen, in dem Bewegungen und Spannungsverteilungen unendlich subtil sind und Orientierung unmöglich erscheint. (Ernie Gehr)

Endlich, der erste Film!
(Michael Snow)

SHIFT

(USA 1972/74, Farbe, Ton, 9 min)

Der erste Film Gehrs, der sich in hohem Maße der Bildmontage bedient. Die Schauspieler sind eine Reihe von Autos und Lastwagen auf einer dreispurigen Straße, gefilmt aus dem Fenster eines Obergeschoßes. Gehr zeigt jeweils ein oder zwei Fahrzeuge, zum Teil auch verkehrt, sodaß Autos am Asphalt hängen wie Fledermäuse am Dachbalken. Seine Aufnahmewinkel sind so extrem, daß der Verkehr immer wieder vom Boden abzurutschen scheint und die Wagen von der Bildfläche verschwinden, als hätte sie jemand hinausgekickt. (...) Nicht nur die Aktionen, sondern auch Gehrs sehr bewußt eingesetzte Kamerabewegungen sind mit der Musik heulender Hupen, quietschender Bremsen und schleifender Gangschaltungen synchronisiert. (...) Lastwagen fahren über ihre Schatten; Autos kehren unvermittelt in die entgegengesetzte Richtung um oder werfen den Motor an, um nirgendwo hinzufahren. (Jim Hoberman)

REAR WINDOW

(USA 1986/91, Farbe, Ton, 12 min)

Aufnahmen, die 1985/86 durch das Fenster zum Hof unseres ehemaligen Apartments in Brooklyn gemacht wurden. (...) Ich hielt meine hohle Hand vor die Linse der Kamera und versuchte, das Licht, die Farbe und das Bild taktil zu machen. Nach einem Spiel zwischen den „Elementen“ wird aus dünner Luft ein „Sturm“ entfacht. (Ernie Gehr)

SERENE VELOCITY

(USA 1970, Farbe, stumm, 23 min)

Eine stationäre Kamera zeigt einen menschenleeren, im Querschnitt fast quadratischen Korridor eines modernen Bürogebäudes. Durch Verschiebungen der Brennweite zwischen den jeweils vier Kader langen Aufnahmen entsteht ein pulsierendes, hyperaktives Bild, das die Betrachter aus dem vertrauten Perspektivraum schleudert und in eine genuin filmische Erfahrung saugt.

TABLE

(USA 1976, Farbe, stumm, 16 min)

Einige Gegenstände tauchen gleichzeitig an zwei Stellen auf, andere verbiegen ihre schimmernden Formen oder kollidieren mit ihren Nachbarn, während wieder andere sich kaum zu bewegen scheinen. Da der Film im Verlauf eines einzigen Tages gedreht wurde, ändert sich das Licht ständig. (...) Wenn Gehr beschleunigt, dann ähnelt das Ganze einem Zeichentrickfilm, in dem Gegenstände sich über den Tisch jagen. Und wenn er den höchsten Gang einlegt, dann beginnt die Leinwand aufzuleuchten und Wellen zu schlagen und ist kaum mehr imstande, die Kräfte, die auf ihr freigelassen wurden, zu zügeln. (Jim Hoberman, Village Voice)

MIRAGE

(USA 1986/91, Farbe, stumm, 12 min)

Für *Mirage* hat der Filmemacher die Linse seiner Bolex durch ein halbkreisförmiges Stück Plastik ersetzt, das er in einer Gerümpeltonne in der Canal Street gefunden hatte. Das Resultat ist gewiß die verwirrendste Negierung jeglichen filmischen Bemühens um eine Renaissance-Perspektive seit *History*. Die Bilder in *Mirage* deuten abwechselnd einen bizarr verfremdeten Sonnenuntergang, einen mit Hochgeschwindigkeit fahrenden Zug und die Struktur einer Autobahn, gefilmt aus der Perspektive des Auspuffs eines mit 100 km/h fahrenden Lastwagens, an. (Jim Hoberman)

EUREKA

(USA 1974, s/w, stumm, 30 min)

Als Found-Footage-Film sticht *Eureka* aus Gehrs Werk heraus; andererseits ist er exemplarisch für sein gesamtes Schaffen. Das Interesse an urbanen Räumen (wie in *Still*, *Shift*, *Side/Walk/Shuttle*), die Beschäftigung mit Geschichte (*History*, *Signal - Germany on the Air*), die Untersuchung des Filmischen und seiner Prozesse und wie diese mit geistigen Prozessen korrelieren - dies alles und mehr offeriert dieser „cable-car-ride“ durch das San Francisco vor dem großen Beben von 1906. Bezeichnend auch die Zurückhaltung des Autors, der mit sparsamsten Mitteln eine Neuinterpretation dieses alten Materials bewerkstelligt, eine Übersetzung für unsere Zeit quasi, die nicht Bebilderung von längst Vergangenenem bleibt, sondern uns wiederum durch die Zeit transportiert, in sie hineinzieht und gleichzeitig die Distanz fühlen läßt. Eine Reise in eine noch anarchische Epoche - vor der Erfindung der Verkehrsampel (aber nahe an der Erfindung des Films), wo industrieller Fortschritt jedoch geradlinig und trotz vieler Querschläger sich unaufhaltsam längst schon seinen Weg bahnt. (Thomas Korschil)

Eureka zeigt eine einzige Fahraufnahme aus dem Jahr 1905, aufgenommen von der Plattform einer Straßenbahn, die sich schnurgerade eine Straße entlang bewegt. Der originale Film entstand im Auftrag von Hale's Tours, die auf Reisefilme spezialisiert waren und das Publikum während der Vorführung in nachgemachten Zugabteilen sitzen ließ. Gehr hat diese Aufnahme verlangsamt, indem er jeden Kader acht mal kopiert hat. Der Zeitlupeneffekt läßt aus der Fahrt in die Tiefe der Straße eine Fahrt in den Film hinein werden. Die Emulsion wird sichtbar; amorphe Stellen, wie etwa die Bildteile des Himmels, bekommen Struktur; auch die Verunreinigungen werden zu Teilen des Bilds. Und während die Ränder ständig von der Leinwand kippen, ist in ihrer Mitte die permanente Geburt eines Bildes beobachtbar. (Peter Tscherkassky)