

Stadt kino Programm

218

Unknown Territories

American Independent Films

1. Teil: Kurzfilme

2. bis 8. Juni 1992

Ein gemeinsames Programm von SIXPACK FILM und Stadtkino.
Konzept und Organisation:
Martin Arnold, Brigitta Burger-Utzer und Peter Tscherkassky

Lockruf der Wildnis

Amerika und sein ominöses Jubiläumsjahr. Anlaß genug, die offiziellen Routen zu verlassen und in unbekannte Territorien vorzustoßen: in das Amerika des Independent Films.

Neue, fremde und wilde Stämme sind es, die viele Dialekte sprechen. Eine Sprachenvielfalt, die sich kaum unter einem Begriff vereinen läßt. Dennoch sei angekündigt: In den nächsten Wochen zeigen wir Ihnen das Unabhängige Kino Amerikas.

Eine erste Ordnung in diese Vielfalt haben wir schon zu bringen versucht: Kurze und mittellange Filme sehen Sie in der ersten Woche des Festivals. Anschließend sind die abendfüllenden Filme auf dem Programm, für das Alexander Horwath die Auswahl besorgte.

Das hier ist Ihr Reiseführer ins Terrain der „Short Films“.

Die Auswahl

Die Auswahl kam während einer ausgedehnten Sichtungstour quer durch die USA zustande. Ein Monat unter Tag: in den Goldminen der Filmkunst, den Beständen der Verleiher von New York, Chicago und San Francisco, aus denen wir das Faszinierendste zusammengetragen haben. 40 Filme aller Gattungen umfaßt das Programm. Es sind 40 der schönsten und einflußreichsten Arbeiten eines radikalen unabhängigen Filmschaffens, das nun im Festival präsentiert wird. Spielerisches, Dokumentarisches und Avantgardistisches wurde vereint, um jenen Trend der 90er Jahre zum Ausdruck zu bringen, der die ehemals starren Genre-Grenzen zum Fallen bringt. Insgesamt konzentriert sich die Auswahl auf neuere Produktionen, auf Filme der vergangenen zehn Jahre. Aber das ist eine Regel, die etliche Ausnahmen kennt. Die Filme wurden auf neun Blöcke verteilt, von denen jeder einen inhaltlichen Schwerpunkt hat. Die meisten dieser Blöcke werden zweimal gezeigt.

Unterstützung haben wir uns bei **Steve Anker** geholt. Steve Anker ist Leiter der Cinematheque in San Francisco und gilt in den USA schlicht als der Kurator des unabhängigen Films. Sixpack Film hat ihn eingeladen, drei Programme mit Filmen eigener Wahl zu bestücken und persönlich in Wien zu präsentieren.

Pioniere des Körpers

Pionieren haben wir gebührende Aufmerksamkeit eingeräumt. „Ladies and Gentlemen!“ – Das entdeckte Geschlecht“ zeigt solche Pioniere eines tabubrechenden Kinos, wie es das Independent Cinema immer schon war. Nie zuvor hatte eine Frau so explizit Sexualität im Film dargestellt, wie **Carolee Schneemann** das in *Fuses* macht. Der Film rief damals, als er entstand, heftigen Widerstand hervor, und zwar quer durch alle Lager. Zum völligen Skandal geriet *Flaming Creatures* von **Jack Smith**. Homosexualität war 1963 tabuisiert genug. Sie in einer lustvollen Inszenierung auf der Leinwand vorgeführt zu bekommen, das war zuviel. Der Film wurde verboten, und erst vergangenes Jahr gelang es, ihn vom Index zu holen und beim New York Filmfestival die restaurierte Originalversion wieder zu zeigen. Auf den letzten Seiten dieses Programmes finden Sie einen Artikel, in dem Jim Hoberman von der „Village Voice“ die bewegte Geschichte der Flammenden Kreaturen erzählt.

Von Luther Price' *Sodom* hatte uns niemand was erzählt, nur Gerüchten begegneten wir. Auf ein „Oh! This is quite a film...“ beschränkte sich selbst ein Mitarbeiter der Cinematheque, mit einem so bedeutungsschwangeren Tonfall, daß er weitere Fragen unterbunden hat. Bei der Sichtung hatten wir dann unseren Film, der nicht aus sicherer historischer Distanz zu erleben war... Vor allem unter den Homosexuellen wird der Film heftigst diskutiert, selbst bei Gay and Lesbian Film Festivals nicht zugelassen. Ob der massive neopuritanische Trend, der zur Zeit auch die Kunstszene in den USA bedroht, sich hier ebenfalls mit einem Verbot durchsetzen wird, bleibt abzuwarten.

Auch in einem der Blöcke Steve Ankers ist der Körper als Unknown Territory das zentrale Thema: „Body as Battlefield – Films by Women“. Der Klassiker am Beginn, *Near the Big Chakra* von Anne Severson, steht noch ganz in jener Tradition, als es vor allem darum ging, den Körper aus den Verbotszonen herauszuholen. Wie eine jüngere Generation von Filmkünstlerinnen mit

einem bereits selbstverständlich gewordenen Erbe an Verfügbarkeit über Körperdarstellung heute umgeht, zeigen die weiteren Filme dieses Programms. Es sind andere gesellschaftliche Zwänge, die hier bloßgelegt werden, nicht nur jene eines Abbildungsverbotes.

Nahaufnahmen

Intim, wenn auch ganz anders, sind die „Close ups“, ein Anliegen im Fernen, des Fernen. **Su Friedrichs** Porträt ihrer deutschen Mutter – ein Gespräch über eine Generation und Kulturen hinweg. Es führt zurück ins Deutschland der Nazi-Zeit. Händisch ritzt Su Friedrich ihre Fragen in den Film ein; die Schilderungen ihrer Mutter führen in die Nähe eines letztlich Unbegreiflichen. Friedrichs Film wurde mit einem Gerichtsverfahren verglichen, aber sie fragt nicht, um zu verurteilen, sondern um zu verstehen. Ähnlich sensibel blickt **Chick Strand**. Strand kommt völlig ohne Fragen aus. Ihre Kamera ist stiller Gast bei mexikanischen Arbeiterinnen, und die plaudern drauf los, als wäre niemand da, der das alles einmal in englische Untertitel transferieren wird. Händisch werden in einer kleinen Fabrik Pappmaché-Früchte bemalt, und das läßt unglaublich viel Zeit und Platz, all die Wichtigkeiten des Alltags und Lebens zu bereden...

Peggy und Fred, zwei Kinder, ein Geschwisterpaar; die Hölle, in die **Leslie Thornton** sie in *Peggy and Fred in Hell* versetzt, ist die einer post-apokalyptischen Zukunft, in der die Kinder die letzten Überlebenden zu sein scheinen. Sie spielen nochmals durch, was sie an Erinnerung von der Erwachsenenwelt geerbt haben, und das enthüllt in der Brechung ihres Spiels seine Absurdität und tragische Komik. Sollte Beckett einmal adäquat verfilmt werden, dann müßte dort etwas von der Atmosphäre dieses Werks zu spüren sein. *Peggy and Fred in Hell* ist zugleich der Name einer Serie von Arbeiten, die Leslie Thornton mit den Kindern bis heute – zuletzt auf Video – hergestellt hat. Ein ständiges work-in-progress, das Thornton nicht abschließen will, und vor allem ein ständig erneuertes Reagieren auf das unglaubliche Spiel der beiden Heranwachsenden. Zeitweise glaubt man der Performance eines neuartigen actor-studios beizuwohnen, so eine Authentizität und Stärke liegt im Spiel der zwei. Es sind diese Qualitäten der Darstellung wie auch die neue Form eines offenen Filmwerks, das mit seinen Schauspielern mitwächst, die die US-Kritik begeisterten.

Lyrical Nightmares

Lyrische Konzentrate finden Sie in den „Ghosttowns and Dreamlands“ versammelt. Dieses Meeting hat aber absolut nichts Niedliches an sich. **Su Friedrich** ist vertreten mit ihrer Verfilmung eines Traumtagebuchs, das zur grundsätzlichen Beschäftigung mit eigener Identität und lesbischer Sexualität wurde: *Gently Down the Stream* gilt uneingeschränkt als ein Schlüsselwerk feministischer Filmkunst.

Dante können Sie in dieser Woche zweimal begegnen. In der Interpretation der *Göttlichen Komödie* von **David E. Simpson** ist das Purgatorium ein Chicago bei minus 50° Celsius, wo die Dinge draußen dampfenden Atem verliehen bekommen. Alle Bewegung und Mobilität hat ihr Ziel verloren, wurde zirkulär; die Kälte der Entropie. Das Paradies allerdings ist um nichts sympathischer, da bewegt sich erst gar nichts, und das auf ewig (wird im Film verkürzt dargestellt). Ob es also die Hölle ist, die sich als Ausweg anbietet, ist abzuwarten; ihre Verfilmung in *Paradiso/Dante's Dream* jedenfalls fiel fantastisch aus.

Fantastisch ist wohl auch das richtige Attribut für die Filme von Phil Solomon, der hier als Meister einer jungen Generation von Found Footage Filmkünstlern neben Altmeister Bruce Conner gestellt wird. Es wird kein Wettstreit daraus; verlieren kann nur, wer diese Filme nie kennenlernt. *The Exquisite Hour* ist dem Andenken an Solomons Mutter gewidmet. Keine Metaphern für den Tod, sondern eine Ikone der letzten, flüchtigen Blicke auf die Welt des Sichtbaren ist es, die Solomon mittels chemischer Bearbeitung des Ausgangsmaterials geschaffen hat. Noch weiter treibt er diese Technik in *Remains to be Seen*. Tatsächlich eine Erinnerung daran, was **Sehen** bedeutet.

In *The Man who couldn't see far enough*, seinem bekanntesten Werk, ist es die Kamera, die **Peter Rose** einsetzte, um in optische Bereiche vorzudringen, die den freien Augen prä-kinematografischer Generationen noch verwehrt geblieben sind. Sein *Secondary Currents*, den Sie hier im Programm finden, ist da wesentlich sparsamer. Dieser Film ist die Schlußpointe zu den „Ghosttowns and Dreamlands“: eine Austreibung der Geister des Sinns, ein lustvoll zelebrierter Zerfall der Bedeutungen, ein Tanz der Bausteine des Denkens.

Die Kartographen des Unzeigbaren

Über welche Potentiale an Ausdrucksstärke das Independent Cinema verfügt, läßt sich gerade dort erkennen, wo es sich stark besetzter Themen annimmt. Im bereits genannten Film *The Ties that Bind* von Su Friedrich ist das Nazi-Regime Kern der Auseinandersetzung. Dem wenden sich in der „Cartography of Guilt“ zwei weitere Filme zu.

Die Atmosphäre wird von Phil Solomon in *Nocturne* vorformuliert. Obsessiv beim Visualisieren nächtlicher Kindheitsschrecken, Alpträumen, die man längst verdrängt hatte, führt er in die Nähe der realen Schrecken des Krieges. Das Vermessen der Schuld aber ist direkt gemeint, wie das in **Peter Thompsons** *Universal Hotel* und **Ernie Gehrs** *Signal – Germany on the Air* geschieht. Gemeinsam ist den beiden Filmen, daß sie auf die bekannten Bilder des Grauens verzichten. Als wollten gerade sie mit der Sensibilität von Künstlern, denen es in ihren anderen Filmen um das Zeigen eines Ungesehenen geht, hier die Grenzen der Darstellbarkeit sichtbar werden lassen. Statt dessen erzeugen sie ein Gefühl für ihr Sujet, das stärker ist als Bilder, denen man sich immer noch verschließen kann.

Peter Thompson konzentriert sich auf ein einziges Detail, auf einen der „medizinischen“ Versuche der SS-Ärztenschaft im Konzentrationslager Dachau. Sein Material sind ein paar Fotos, die die Nazis selbst von ihren Opfern angefertigt haben. Auch sie enthalten nichts offensichtlich Horrendes. Einen Mann mit seltsamem Gewand sieht man. Nüchtern und präzise rekonstruiert ein Off-Sprecher den „Versuch“, bezieht sich auf die Fotos und das Außergewöhnliche, das selbst für einen Informierten hier nur langsam sichtbar wird. ... Wenige Filme verstanden es, das Grauen des Nazi-Regimes derart zu fokussieren und es in einem einzigen Detail zu bündeln.

Noch weiter weg von den fotografischen und filmischen Zeugnissen dieser Zeit entfernt sich Ernie Gehr. Gehr, dessen Eltern aus Berlin vor den Nazis hatten flüchten müssen, kehrte 1982 mit einem DAAD-Stipendium dorthin zurück, ursprünglich ohne die Absicht, dort einen Film zu drehen. Was er dann mit *Signal – Germany on the Air* schuf, kann nur gelingen, wenn sich tiefe Betroffenheit in einzigartige Kunst umsetzt. Was Gehr hier vornimmt, ist wie die Vermessung des Weltalls nach den Spuren des Urknalls, den schwachen Radio-Wellen des sogenannten „Hintergrundrauschens“. Noch nie wurde das Dritte Reich mit solch sparsamen Mitteln erfahrbar gemacht. Einige wenige Aufnahmen vom Platz des ehemaligen Gestapo-Hauptquartiers, ein paar von verwitterten Bahnanlagen. Sie führen auf die Fährte dessen, was im scheinbar Unbedarften des Alltags noch immer nachrauscht. Auf einen x-beliebigen Platz in Berlin hat er seine Kamera gestellt und läßt ihn wieder zum Tatort werden. Passanten, eine Uhr, ein Ladenschild, alles nimmt langsam im Film wieder Gestalt an das, wofür es einmal tatsächlich Schauplatz gewesen ist.

Eins, zwei, dreimal Personales

Wie schon beim letztjährigen „Found Footage“ Festival haben wir personale Schwerpunkte gesetzt. Bruce Conner war es damals, der mit seiner Retrospektive so erfolgreich war, daß wir vier seiner Filme wieder ins Programm genommen haben. Daß die Auswahl schwer fiel, kann erahnen, wer diese Filme kennt. Die Entscheidung fiel auf das Lyrischste und das Politischste („Ghosttowns and Dreamlands“ und „Die Fährten des Faustrechts“).

Neu vorgestellt wird heuer **Pat O'Neill**. In den USA berühmt wie auch Conner, ist es kaum weniger als eine heimische Unterlassungssünde, daß wir solche Größen hier „vorstellen“ können. Den Filmen Pat O'Neills glaubt man schon unabhängig von ihren Motiven den Entstehungsort Kalifornien anzusehen. Licht, Farben, Bewegung: Hier wird unmittelbar sichtbar, was die Kinematografie als Kunstform ist. Seine Filme stellt O'Neill am optischen Printer her: Auf diesem Gerät kann ein Filmstreifen mehrmals belichtet werden und so das gesamte Bild aus etlichen bewegten Teilen zusammengesetzt werden. Objekte werden zu leeren Silhouetten, die den Blick auf andere Objekte freigeben, die ihrerseits eine dritte Bildebene verdecken und so fort. Irgendwie unbeschreiblich und total faszinierend.

1974 gründete Pat O'Neill seine Firma „Lookout Mountain Films“, versorgte die Reklame- und Filmindustrie mit seinen Bildern und verschaffte sich Zugang zur modernsten High-Tech. Deren Möglichkeiten nutzte er für seinen nächsten Film, an dem er zehn Jahre arbeitete. Als er 1989 zur Kunst zurückkehrte, brachte er mit *Water and Power* gleich wieder ein Schlüsselwerk der „avant-garde“ mit. Neben *Water and Power* zeigen wir vier Filme aus den frühen Jahren. Mehr zu Pat O'Neills Arbeit finden Sie – nebst der Programmseite – im Anhang.

Seine Kompetenz als gewissenhafter Kurator bringt Steve Anker bei den beiden anderen Personales mit ein: beim bereits genannten **Ernie Gehr** und bei **Stan Brakhage**. Brakhage, der Titan, der Magier der Filmkunst. An ihm wurde gemessen, und der Name allein schien eine nachrückende Generation des avantgardistischen Independent Films zu behindern, zwang diese zur Rebellion. Immergleiches Meta-Schauspiel der Kunst, wie Neues entsteht. Found Footage ist nicht zuletzt Ausdruck dieser Rebellion – hier das Ready Made, dort die Vision der „camera as an eye of the artist“. Nichtsdestotrotz litt auch Brakhage an solchen Paradoxien, lief er doch Gefahr, über seine frühen Schlüsselwerke bereits zu Lebzeiten ins Pantheon abgedrängt zu werden. Die klassischen Werke Brakhages waren hierzulande zu sehen; seine neuen Arbeiten sind noch Unknown Territory. Steve Anker hilft dem ab.

Auch die frühen Arbeiten von Gehr blieben unbekanntes Terrain in Österreich. Ein Zelebrierter des strukturellen Films, der seine Hauptwerke in den 70er Jahren schuf: Konzentrate, Essenzen des Films sind es. Wer sich hier einläßt, der kann erfassen, was Film als Film ist.

Wüster geht es zu, begibt man sich auf die „Fährten des Faustrechts“. Ein Found Footage Programm, in dem wir einen schweren Auslasser vom letzten Jahr mit großem Vergnügen nachholen: *Standard Gauge* von Morgan Fisher. Hier auch die „Politischen“ von Bruce Conner: *Report*, der *JFK* des Independent Films, sowie *America is Waiting*, – „for a message of some kind or another“, wie ein anonymer Radioprediger auf dem Soundtrack von sich gibt. Diese Message kriegt es hier.

Last not least sei genannt *Tribulation 99* von Craig Baldwin. Baldwin ist ein Maniak des Found Footage Films, der in San Francisco seine Ladenwohnung in eine Art Kino umgebaut hat, in dem er jedes Wochenende völlig irre C- oder D- oder E-Produktionen, wenn es das gibt, aus allen Zeiten und Genres einem immer vollen Haus vorführt. Eine wandelnde Wünschelrute für belichtetes Zelluloid. Aus dem sind auch seine „99 Widerwärtigkeiten“ zusammengesetzt. Zum besseren Verständnis des wirklich rasanten Off-Tons, in dessen Slang-Verschlingungen allzuviel vom Scherz liegenbleiben würde, zeigen wir – den Puritanern zum Trotz – eine deutsche Fassung des Films. Es wäre übrigens der einzige Film unserer Auswahl gewesen, bei dem das Englisch Schwierigkeiten bereiten hätte können.

Land of the Free

Noch eine Paradoxie aus dem „Land of the Free“. Ausgerechnet hier, wo vor allem einer frei ist, nämlich der Markt, und mit ihm der Filmmarkt, hat eben dieser dafür gesorgt, daß es diese international einmalige Independent Filmkultur gibt. Eine übermächtige Industrie und die gnadenlos exekutierten Gesetze der Kinokasse bewirken, daß es kein vergleichbar gefördertes Autorenkino gibt, wie wir das in Europa kennen. Zwar war bei der diesjährigen „Oscar“-Verleihung davon die Rede, daß die Zukunft den „Independents“ gehören würde, aber das meint anderes. Hollywood hat da einen Begriff nach seinen Maßstäben adaptiert. Wir danken Hollywood für die Filme, mit denen es die Kinos beliefert – und dafür, daß es nie jenes Terrain beanspruchte, durch das sich dieses Festival bewegt.

Nahezu jede Kunsthochschule in den Staaten hat heute eine Filmklasse, in der die Möglichkeiten des Film als eines explizit künstlerischen Mediums erforscht werden. Viele der in diesem Festival vertretenen Filmemacher und -macherinnen sind selbst schon Lehrende in den Art Institutes. Dazu die Autodidakten, denen die – verglichen mit Europa – niedrigen Herstellungskosten viel eher den Zugang zum Film erlauben. So kommt es, daß immer wieder „neue, fremde und wilde Stämme des Independent Films“ entstehen, die das Terrain für weitere Abenteuer bereiten und Lockrufe der Wildnis hörbar werden.

Zu diesen Verlockungen der Wildnis wünscht Sixpack Film Ihnen viel Vergnügen!



Bruce Conner
America is Waiting

Close up: Anlagen des Fernen

Dienstag, 2. Juni 1992, 19.00 Uhr
Donnerstag, 4. Juni 1992, 21.00 Uhr

New York, die Stadt der Städte, als hätte man nichts über sie gewußt. Und Menschen: Porträts, die hinausgehen über das, was sie unmittelbar zeigen, Kulturen und ihre Konflikte nachvollziehbar werden lassen. Dazu Futuristisches N° 1: straight out of hell...

Su Friedrich

The Ties that Bind

USA 1984, s/w, Ton, 55 Min.

„In Su Friedrichs aggressiv künstlerischem Film *The Ties that Bind* ist die Erzählerin eine deutsche Frau aus einer liberalen Familie – keine Nazisympathisantin, aber auch keine Freiheitskämpferin. Wie die meisten Deutschen hat sie nie jemandem persönlichen Schaden zugefügt, wird aber seit dem Ende des Krieges bestraft und beschimpft, weil sie Hitlers Verbrechen ohne Widerspruch geschehen ließ. Das ist die eine Art von Verbindung. Die andere, nicht weniger zentrale, besteht zwischen dieser Frau und ihrer Tochter, die zufällig auch diesen Film gemacht hat und die ihre Fragen an die Mutter in zittrigem Volksschulgekritzel direkt auf der Filmemulsion Wort für Wort vorbringt...“

(David Edelstein, Village Voice)

„Was Lore Bucher erzählt, ist faszinierend. Wir bekommen die unzähligen Methoden enthüllt, mit denen der Nazismus in das Alltagsleben der Deutschen eindrang, und den Existenzkampf jener Familien, die mit der Entwicklung des Dritten Reichs in Konflikt gerieten. Der Film vermittelt ein Verständnis dafür, wie dieser Geschichtsabschnitt von innen her erlebt wurde. ... Die Aufmerksamkeit des Zuschauers richtet sich nicht, zumindest nicht am Anfang, primär auf die Filmbilder: Man konzentriert sich auf Buchers Erinnerungen und Friedrichs in die Filmschicht geritzte Texte. Aber je mehr man von dem Film sieht, umso stärker offenbart sich das komplizierte Netzwerk der subtilen Beziehungen zwischen dem Ton und den Bildern.“

(Scott MacDonald, Film Quarterly)

Peter Hutton

New York Portrait: Chapter Two

USA 1980 – 81, s/w, stumm, 16 Min.

„Der Puls des Straßenlebens hat im *New York Portrait* keinen Platz; die dichtgedrängte Großstadtbevölkerung und die imposante städtische Szenerie verschwinden hinter Huttons Interesse für das Gewöhnliche. Hutton richtet die Kamera auf die Wolken und entdeckt einen Schwarm Vögel, oder kehrt zu den schlichten Gegenständen in seiner Wohnung zurück, um ihrer Anwesenheit eine persönliche Erkenntnis abzurufen. Man könnte erwarten, daß die verregnete Winterlandschaft einen Alptraum von urbanem Verfall und menschlicher Isolation heraufbeschwört, ähnlich wie in Brakhages *Reflections on Black* (1955). Hutton gelangt jedoch zu einem harmonischen, wenn auch zuweilen melancholischen Verhältnis mit den Naturgewalten, die ihre Anmut trotz der Künstlichkeit der städtischen Umgebung bewahren. Die Stadt wird zu einer Geisterstadt, die der Filmemacher als Bildträger für seine eigene Stimmung benutzt. In der letzten Einstellung blicken wir über den Strand von Brooklyn hinweg zur Silhouette des Vergnügungsparks von Coney Island. Ein Jännerwind bläst den Sand über die verlassene Küste, und die Berg- und Tal-Bahn und das Riesenrad liegen so verlassen und reglos da, als würden sie sich nie wieder in Bewegung setzen. Der stille Park beschwört das Bild der einst hektischen, nun vom Winter erstickten Stadt. Die Natur setzt ihren ewigen Kreislauf fort, unberührt von der Gegenwart des Menschen, den Bestrebungen der Gesellschaft und dem Verfall der Großstadt.“ (Leger Grindon, Millennium Film Journal)

Leslie Thornton

Peggy and Fred in Hell

USA 1987, s/w, Ton, 21 Min.

Seit 1981 filmt Thornton die zwei Kinder Peggy und Fred. 1987 begann sie eine mehrteilige Serie von Filmen und Videos, die laufend fortgesetzt wird. Aber nicht nur die Szenarien dieser pseudo-futuristischen Abenteuer sind einmalig, auch die Kinder sind es. Sie haben eine Technik des Spiels miteinander entwickelt, die sie nicht mehr als eigenständige Subjekte erscheinen läßt, sondern

als „Gesprochene“. Sie spielen und sprechen Kultur und machen in dieser Brechung sichtbar, was uns alle ausmacht.

„Die Romanze der fünfziger Jahre war einfach: Die Wissenschaft vermählte sich mit dem häuslichen Segen. Es war eine Ehe, die im Himmel geschlossen wurde, um dann im privaten Automatismus konsumiert zu werden. Und jedes neue und verbesserte Modell hält die fünfziger Jahre immer noch im Kommen: von jenseits des ewig hinausgeschobenen Horizonts der Perfektion.“

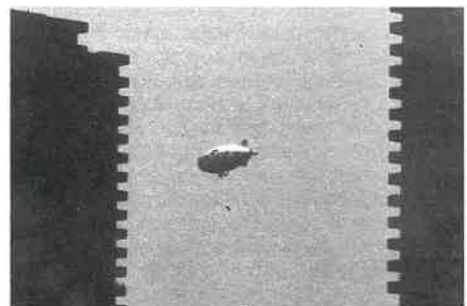
Peggy and Fred in Hell ist eine imaginäre Entsprechung dieser ständig aufgeschobenen Zukunft der technologischen Kultur. Oder besser ausgedrückt: Er entthront eine Zukunft, die mit dieser idealen Lebensmaschine übereinstimmen würde. Peggy und Fred haben keine Geschichte mehr, die ihrer Zeit Bedeutsamkeit verleihen würde.“ (Linda Peckham, Unsound)

Chick Strand

Fake Fruit

USA 1986, Farbe, Ton, 22 Min.

In der Stadt, in der ich meine Mexiko-Zeit verbrachte, hatte ich einen amerikanischen Freund, der Maler war. Er ist mit einer mexikanischen Frau verheiratet und hat mit ihr drei Kinder. Sie lebten in einem vierhundert Jahre alten Haus ihrer Familie. Zwar hatten sie mit den Einkünften aus ihrem Schönheitssalon genug Geld, aber er war kein Mexikaner und erhielt daher keine Arbeitslaubnis, was ihn aber wenig störte. Er malte also und machte kurze Reisen in die Vereinigten Staaten, um dort zu arbeiten und ein bißchen Geld zu verdienen, das er dann nach Mexiko mitnehmen konnte. Jahrelang versuchte er, sich Projekte zur Geldbeschaffung auszudenken, damit er sich nicht von seiner Frau aushalten lassen mußte. Er kam ins Geschäft mit einem Mann, der Rüstungen fälschte, aber der verließ die Stadt. Dann begann er illegale Radierungen von totekischen Flachreliefs zu machen, konnte die aber nicht verkaufen. Dann begann er Früchte und Gemüse aus Papiermaché zu basteln und an die ortsansässigen Touristengeschäfte zu verkaufen. Diese Arbeiten wurden sehr beliebt, und ehe er sich die Sache gründlich überlegen konnte, entwickelte sich das ganze Unternehmen dermaßen, daß er eine Fabrik mieten und Leute einstellen mußte, die die unbemalten Stücke in Heimarbeit herstellten. Da ein Amerikaner in Mexiko keine Firma besitzen darf, mußte alles auf den Namen seiner Frau laufen. Nun, nach drei Jahren begann er reich zu werden. Für gewöhnlich hatte er ganze Schuhschachteln voll mit Geld. Ich sah eine mit dreißigtausend Dollar. Was weiß ein Künstler schon von Geld? Dieser Bursche, der immer nur von der Hand in den Mund gelebt hatte, wußte wirklich nicht, was er tun sollte. Eigentlich hatte er sich selbst ein Paradies erschaffen: Da waren wirklich nette und schöne Frauen, mit denen er täglich zusammenarbeitete, und da waren Händler abzuschließen, Geschäfte zu machen, Leute zu besuchen, Vorräte zu kaufen, Dinge zu verkaufen... aber das Ganze wurde ihm langweilig. Dies ist ein Film über die Frauen, die für ihn arbeiteten. (Chick Strand)



Peter Hutton
New York Portrait:
Chapter Two



Leslie Thornton
Peggy and Fred in Hell

Die Fahrten des Faustrechts

Dienstag, 2. Juni 1992, 21.00 Uhr
Samstag, 6. Juni 1992, 19.00 Uhr

Found Footage pur! David gegen Goliath, ob der nun in Hollywood sitzt oder an den Schalthelmen der politischen Macht. Und Futuristisches N° 2: From Outer Space! Eine rasende Komödie, die mittels unendlich vieler B-Movies nachweist, wie die gesamte US-amerikanische Außenpolitik von den Bewohnern des Planeten Quetzalcoatl gesteuert wird: *Tribulation 99*...

Morgan Fisher

Standard Gauge

USA 1984, Farbe, Ton, 35 Min.

„In erster Linie ist *Standard Gauge* ein Inventar von Fishers Sammlung von 35mm-Filmfragmenten – oft nur ein einziges Filmbild – von Godards *La Chinoise* bis zum Trailer von *The Band Wagon* und dem 20th Century Fox Vorspann auf Farbnegativ-Material. Während diese Schätze auf einem Leuchttisch in bildfüllenden Nahaufnahmen gezeigt werden, kommentiert Fisher sie. Sie lösen eine Kette unterhaltsamer Konnotationen aus (die sich meist auf Jobs beziehen, die Fisher in der Filmindustrie einmal hatte). Er ist ein amüsanter Erzähler, der die Geschichte des 35mm Formats erzählt und erklärt. ... Am Ende des Films schwelgt Fisher in Startbändern, zelluloid-kopierten ‚Scene-Missing‘-Streifen und dem ‚China Girl‘ – dem Bild einer Frau, das von Kopierwerken zum Überprüfen der Farbwerte an jede Filmrolle geklebt wird. ‚Diese Frauen sind genauso ein integraler Bestandteil des Films wie die Stars‘, merkt Fisher an. Nach 35 Minuten endet der Film mit geheimnisvollen Stücken farbiger Kader.

Wer jemals mit Film zu tun hatte, der weiß, daß seine Schönheit als *Material* es mit jeglicher Illusion auf der Leinwand aufnehmen kann. Dieser physischen Schönheit ist *Standard Gauge* gewidmet.“ (Jim Hoberman, *The Village Voice*)

Bruce Conner

Report

USA 1963 – 67, s/w, Ton, 13 Min.

Musik: „Three Days That Shocked The World“

„Die Ermordung John F. Kennedys erschien durch die Art und Weise, wie sie vom Fernsehen dargestellt und verbreitet wurde, noch unfaßlicher und unverständlicher. *Report* hinterfragt die Art, in der geschichtliche Ereignisse durch die Medien vermittelt werden.

Im Film die Limousine, die Ambulanz, der sterbende Präsident, die schockierte First Lady. Die eindringliche Reporterstimme nimmt im gleichen Maße das Geschehen vorweg wie sie es verwirrt und verschleiern. Immer schneller werdende Lichtimpulse zerstören den Frieden des Nicht-Sehens. Für den Moment des Anschlags wird das Bild schwarz und das weitere Geschehen ‚hinter die Leinwand‘ verlegt. Der *Kontrapunkt* der Conner'schen Ironie ist hier in seinem Verhältnis zwischen Verbalem und Visuellen direkter als in jedem anderen seiner Filme; es wird hier die Haltung eines komplexen Dialogs zwischen Bild und Sprache eingenommen. *Report* steht in kinematographischem Sinn metaphorisch für die Schockwellen, die durch eine von den Medien vermittelte Destruktion ausgelöst werden.“

(Anthony Reveaux, blimp 16)

Craig Baldwin

Tribulation 99

USA 1990, s/w, Ton, 50 Min.

Deutsche Fassung

„Craig Baldwins *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America* wurde von seinem Urheber höchst zutreffend als eine ‚pseudo Pseudo-Dokumentation, die wie besessen in 99 paranoiden Wortschwallen abläuft‘ beschrieben. Dieses 50 Minuten lange Meisterwerk ist eine Sci-Fi-Billigproduktion, eine Verdrehung der Geschichte der amerikanischen Intervention in Lateinamerika, eine Satire auf das Verschwörungsdenken, und ein wesentliches Stück über das zeitgenössische Amerika. ...

Die ‚gemäßigte Eschatologie‘ von *Tribulation 99* beginnt mit der Explosion des Planeten Quetzalcoatl im Jahre 1949. Die Quetzals flüchten von ihrer dem Untergang geweihten Welt und lassen sich im hohlen Mittelpunkt der unsrigen nieder. Als diese Zufluchtsstätte von unterirdischen Atomversuchen erschüttert wird,

schwören die Quetzals die Vernichtung Amerikas. Sie verwenden dazu alle möglichen futuristischen Waffen, und setzen außerdem menschenähnliche außerirdische Roboter als Provokateure ein... Der Witz der Sache besteht dabei natürlich in dem Begriff der ‚außerirdischen‘ Invasoren – vor allem im Hinblick darauf, daß der Krieg mit den Quetzals nacheinander in Guatemala, Kuba, Chile, Nicaragua, El Salvador, Grenada und Panama ausgetragen wird... Baldwins schonungslose Montage ist mit grausamer Monster-Musik instrumentiert, mit psychodelischen Strudeln durchsetzt, wird mit Hilfe von Schlagzeilen aus Supermarkt-Sensationsblättern (‚Erde im Aufruhr‘, ‚Falsche Propheten fallen über die Menschen her‘) gegliedert und von seiner eigenen Schnellfeuer-Stimme im Off kommentiert: ‚Zum Schutz vor dem Auge des Bösen nur mit roter Unterwäsche bekleidet, flieht Noriega durch ein Netzwerk von miteinander verbundenen Höhlen unterhalb des Kanals zum hohlen Zentrum der Erde. Er hinterläßt einen Ritual-Kübel voller Blut, eine madenzerfressene Rinderzunge und 50 Pfund höchst suchterzeugendes Maismehl.“ (The Village Voice)

Bruce Conner

America is Waiting

USA 1981, s/w, Ton, 3,5 Min.

Musik: „America is Waiting“ von David Byrne und Brian Eno

„Durch einen Hagel von aufblitzenden Startkadern hindurch zeigen sich: kreisende Radarschirme; in einen Bunker hinabsteigende Soldaten; ein Symbol der amerikanischen Bürgerarmee; eine Gruppe von Bürgern, die mit tödlicher Ernsthaftigkeit auf die Fahne schwört; Teile eines Deodorant-Werbepots; ein Industriearbeiter mit der Aufschrift: ‚Larrys Personal Problems‘; Kontrollschalter einer Fabrik, die sich mit unheimlicher Selbständigkeit bewegt.“ (Anthony Reveaux, blimp 16)

America is Waiting ist eine Auftragsarbeit von Brian Eno und David Byrne: der Filmtrailer zu ihrer gleichnamigen Komposition (erschienen auf ‚My Life in the Bush of Ghosts‘).

Morgan Fisher
Standard Gauge



Craig Baldwin
Tribulation 99



Bruce Conner
America is Waiting



Ghosttowns and Dreamlands

Mittwoch, 3. Juni 1992, 19.00 Uhr

Samstag, 6. Juni 1992, 21.00 Uhr

Lyrisches und latenter Horror, Traumhaftes neben Absurd-Humorrigem, alles inklusive zweier Kronjuwelen des Festivals: den Filmen von Bruce Conner. Schwerelos ist dieses ganze Programm, und wenn Sie selbst nicht schweben können, werden Sie schweben.

Su Friedrich

Gently Down the Stream

USA 1981, s/w, stumm, 14 Min.

„Friedrichs frühe Filme scheinen nicht nur gedreht, sondern auch ins Leben geschabt, geritzt und geschändet worden zu sein. Hier ist Gewalt am Werk, explizit in den aufgenommenen Bildern (sechs tief in ein Wasserbecken gepferchte Fische, die mit ihren ans Glas gepreßten Mündern im Einklang um Sauerstoff ringen) oder in den Textfragmenten, die in die Emulsion geritzt sind („Ich mache eine zweite / Vagina / neben meiner ersten / ich schaue erstaunt / Welche / ist die originale?“), aber auch implizit in jedem Aspekt des Filmemachens. Friedrich genießt die Art, in der ein Film psychische Affekte, plötzliche Einsichten und Erinnerungen wie schrille Schreie auf der Leinwand nachahmen kann.“ (Amy Taubin, *The Village Voice*)

David E. Simpson

Paradiso / Dante's Dream

USA 1990, Farbe, 13 Min.

„Der Himmel ist ein Ort, an dem nie etwas passiert.“

David Byrne

Paradiso/Dante's Dream statet die Neuinterpretation der Göttlichen Komödie mit moderner Symbolik aus. Der erste Teil des Films zeigt ein isoliertes und stagnierendes Paradiso, in dem Die Seligen der Vision der Glückseligkeit huldigen... auf ewig.

Ein irdisches Fegefeuer, Reich der unaufhörlichen Bewegung ohne Fortschritt, stellt dann den „Nachlaß des Tages“ für Dantes Traum, einem „Inferno“ aus Wasser, Feuer, Fleischeslust und tierischem Instinkt. (David Simpson)

Preise: „Best Experimental Film“, Humboldt Intern. Film Festival, California; „Festival Grand Prize“ und „First Place – Experimental Film“, Cinematic Arts Film Festival, Georgia; „Director's Choice“, Black Maria Film Festival, New Jersey

Phil Solomon

The Exquisite Hour

USA 1989, Farbe, Ton, 20 Min.

The Exquisite Hour entstand nach dem gleichnamigen Gedicht von Paul Verlaine (1891), das „in der Morgendämmerung des Kinos geschrieben wurde“, wie Solomon anmerkt. Ein Wiegenlied für die Sterbenden nennt er diesen Film, der dem Andenken an seine Großeltern gewidmet ist. Grandpa war Vorführer bei der FOX gewesen, Oma Rose Kartenabreißerin im „Loew's Paradise“ am Grand Concourse in der Bronx. Man denkt, wie bei den meisten Filmen von Solomon, an die Gemälde der Impressionisten, auch sie vor dem Anbruch des Kinos entstanden.

Phil Solomon

Remains to be Seen

USA 1989 – 90, Farbe, Ton, 15 Min.

Das Bild mit Hilfe von chemischen Verfahren loslösen und einen vertrauten, alternden Traum zu einer durchsichtigen Narbe aus gesprungenen Überresten gerinnen lassen. (Phil Solomon)

„In dem melancholischen Film *Remains to be Seen*, den Solomon dem Gedächtnis an seine Mutter widmete, erzeugt der kratzende Rhythmus eines Atemgeräts einen Tonfall von Bedrohung. Auch optisch ist der Film von dünnen Rissen kreuz und quer durchzogen und scheint oft nahe am Zerbrechen zu sein. Flüchtige Bilder skizzieren den Übergang vom Leben zum Tod: Schwenks durch einen Operationssaal, ein alter Amateurfilm von einem Picknick, die undeutlichen Umrisse eines Radfahrers, abgehoben vor einem Hintergrund aus verbranntem Orange and Blau.“

(Manhola Dargis, *The Village Voice*)

Bruce Conner

Take the 5:10 to Dreamland

USA 1976, s/w + Sepia, 5:10 Min.

Musik: Originalkomposition Patrick Gleeson

„...ein Film wie *5:10 to Dreamland* versetzt dich in einen Zustand, der ähnlich ist wie das Gefühl beim Lesen eines Gedichts. Die Bilder, ihr rätselhaftes Verhältnis zueinander, der Rhythmus und die Zusammenhänge prägen sich ins Unbewußte ein. Am Ende verpufft der Film, wie ein Gedicht, fast ins Leere. Und du sitzt da, schweigend, läßt alles tiefer sinken, und dann stehst du auf und du weißt, daß es sehr, sehr gut war.“

(Jonas Mekas, *Soho Weekly News*)

Bruce Conner

Valse Triste

USA 1977, s/w + Sepia, 5 Min.

Musik: Sibelius, „Valse Triste“

Eine nostalgische Reminiszenz an ein traumhaftes Kansas des Jahres 1947; ein Dreizehnjähriger begegnet der Wirklichkeit. (Bruce Conner)

Peter Rose

Secondary Currents

USA 1982, s/w, Ton, 18 Min.

„Prizbah ke no panz fatundo. Elmo cheshkadashi par lo biorn fa-tooshka! Como cinquema no delamyero sima disi, si cueja filidistro cuamchano mirichi-vasi komino sano dimensia!“ (M'hidradane Vododook)

Preise: 1st Prize, Baltimore Film Festival; 1st Prize, Three Rivers Arts Festival; „Golden Athena Award“, Athens Film Festival.



Su Friedrich
Gently Down the Stream



David E. Simpson
Paradiso / Dante's Dream



Bruce Conner
Valse Triste

Pat O'Neill

Mittwoch, 3. Juni 1992, 21.00 Uhr

Sonntag, 6. Juni 1992, 21.00 Uhr

„We proudly present: Pat O'Neill!“

„Die Filme von Pat O'Neill sind optisch so strahlend schön und so unmittelbar genießbar – wenn ich sie sehe, ist mein erster Impuls, mir den Projektor anzueignen und sie immer wieder durchlaufen zu lassen. Sie sind malerisch und popig und barock zugleich. O'Neills ehrfurchtgebietend kunstfertige Produktionen mögen dem Auge der East Coast verdächtig glatt vorkommen, und es gibt zwar Momente, wo sie mehr Glanz als Substanz zu besitzen scheinen, aber O'Neill ist eindeutig einer der reifsten und originellsten Filmemacher, die heute in Amerika arbeiten.

Pat O'Neill ist ein Meister des optischen Kopierens. Seine erste Inspirationsquelle ist der Sunset Strip und sein großes Vorbild Bruce Conner. Ausgehend von Found Footage Kompositionen wie Bruce Conners fiebrigem *Cosmic Ray* (1961) verwendet O'Neill den optischen Kopierer dazu, aus jedem Einzelbild eine komplexe Fotomontage zu machen und sein Live-Material mit den Freiheiten des Trickfilms auszustatten. Das ist zwar eine Technik, die man in Fernsehspots oft sieht, aber O'Neills Filme *7362*, *Runs Good* und *Easy Out* sind auch grelle und aggressive Anschläge auf die Tiefenwahrnehmung und die Kommerzkultur. *Runs Good* beginnt mit einer Kamerafahrt durch einen Tunnel hindurch ins blendende Licht der sechziger Jahre Amerikas. Der frei assoziative Reisefilm besteht aus Bildern von Karnevalsanzügen, Polizeistationen, Hochzeiten, Büffelherden, Orangenhaien und Stränden und einem Soundtrack aus den Geräuschen einer Menschenmenge und ausgewählten Radiosendungen (eine Gospelpredigt, eine antikommunistische Hetzrede). Darüber kopiert O'Neill wiederholt auftretende Muster aus Farbfeldern, Bombenflugzeugen in Formation und zu Staub explodierende Soldaten. Seine unheilvolle Interpretation des Vietnamkriegs, der in Kontrast zur Heimwehr und einer etwas mürrischen Sichtweise von Frauen steht, macht *Runs Good* zu einem psychodelischen Film Noir – er ist ebenso grell und draufgängerisch, planlos und verworfen wie die Innenstadt von Las Vegas an einem Samstagabend.“ (Jim Hoberman)

„*Easy Out* ist ein kompakter, zyklisch aufgebauter Film mit einem sozialen Thema: ‚Die Eintönigkeit einer Straße in Los Angeles gleicht einer Million anderer Straßen an einem grauen Tag ohne Schatten. Dort verbringen wir unser ganzes Leben. Neunundneunzig Prozent von uns allen sind dort, wo wir sind, weil wir verpflichtet sind, dort zu sein.‘ Der Film ist keineswegs eine Veranschaulichung dieser Behauptung; er erstellt lediglich eine Methode, mit der man zu einem im voraus bestimmten Schluß gelangt, und dies ist die Verwendung von völlig unterschiedlichen Metaphern: eine Wiese, ein Berg, die betäubende Atmosphäre der Stadt, ein Ausflug mit dem Auto und ein ‚Ausflug‘ auf LSD, die Rückkehr zur Stadt, über der nun in Buñuelscher Manier der Untertitel ‚Drei Tage später‘ erscheint – und es ist noch immer die gleiche öde Vorstadt.

Die Sequenzen sind eindrucksvoll, jede einzelne der Inbegriff der O'Neillschen Schaffensweise. Die Wiesenszene ist eine statische Weitwinkelaufnahme mit großer Tiefenschärfe, in der nicht viel passiert, außer daß winzige Autos weit entfernt im Hintergrund über die Leinwand sausen. In diesem Bild scheint Standfotografie mit Filmaufnahme zu verschmelzen. Hier ist nun ein sprechender und gestikulierender Mann mit Hilfe eines Maskentricks einkopiert. Die Einstellung ist verdoppelt, wobei die eine Hälfte mit der anderen nicht ganz phasengleich läuft. Der ursprüngliche schwarze Hintergrund ist durch die Masken-Aufnahme verlorengegangen, ebenso die schwarze Krawatte des Mannes, seine Haare, Nasenlöcher und sein Schatten, und durch diese Lücken hindurch kann man die Wiese sehen. ‚Hinter‘ dem Mann befindet sich die behandschuhte Hand des Cutters, die mit den Fingern schnalzt, als wollte sie sagen: ‚Film = Zauberei‘.

Schnitt zu einem winzigen Detail eines Bergpanoramas auf einer Ansichtskarte. Die Halbtonpunkte zerstören die Illusion räumlicher Tiefe, die der anonyme Fotograf eingefangen hatte. Die Kamera fährt zurück, bis die ganze Karte nur mehr ein kleines Rechteck in der Mitte der Leinwand bildet, aber die ‚Lektion‘, daß Landschaft eine zweidimensionale Illusion ist, wird nicht vergessen. Die Karte erhält die Funktion einer eingefügten Leinwand, die von der langweiligen – und nun feurig rot-orange getönten – Straßenecke aus *Runs Good* umgeben wird. Teils schwarze, teils weiße Ameisen schwärmen in mehrfacher Le-

bensgröße und mit aufreizendem Gezwitscher über die Bildoberfläche der glühenden Vorstadt. Schließlich erscheint hinter einer sich zurückziehenden Hand ein winziger Trickfilm-Buddha, der sich über den ganzen Bildschirm hinweg vervielfacht, und über das Bild wird eine Lawine aus Trickfilmmaterial gelegt. Letzteres ist außerdem vergrößert, verkleinert, verschiedenfärbig gefiltert und sowohl positiv als auch negativ kopiert.“ (Mitch Tuchman, Film Comment)

„Was geschähe, wenn jemand die Special-Effects-Technologie von *Star Wars* benutzen könnte, um damit zu spielen – und sie an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit führte? Pat O'Neill ist ein Filmemacher, der das kann. Er arbeitet seit über 20 Jahren in der Filmindustrie von L.A., kreiert Spezialeffekte und arbeitet mit der modernsten Technologie, die zur Verfügung steht.

Water and Power ist sein jüngster Film, ein persönliches Meisterwerk, an dem er fast das ganze Jahrzehnt gearbeitet hat.“ (Kurt Wolff, The San Francisco Bay Guardian)

7362

USA 1967, Farbe, Ton, 10 Min.

Runs Good

USA 1970, Farbe, Ton, 15 Min.

Easy Out

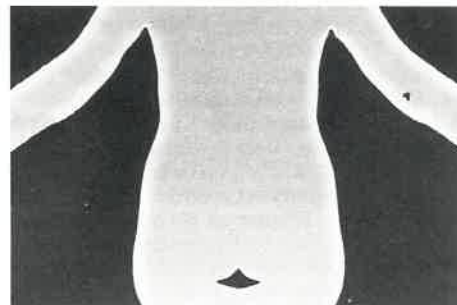
USA 1971, Farbe, Ton, 9 Min.

Saugus Series

USA 1974, Farbe, Ton, 18 Min.

Water and Power

USA 1989, 35mm, Farbe, Ton, 60 Min.



Pat O'Neill
7362



Pat O'Neill
Easy Out



Pat O'Neill
Water and Power

Ernie Gehr

(Auswahl: Steve Anker, Cinematheque San Francisco)

Donnerstag, 4. Juni 1992, 19.00 Uhr

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.

Morning

USA 1968, Farbe, stumm, 5 Min.

„*Morning* ist die viereinhalb Minuten lange visuelle Interpretation eines Teils einer Wohnung (vermutlich jener von Gehr) bei Tagesanbruch: Wir sehen das Ende eines Betts, die Füße einer wahrscheinlich noch schlafenden Person und eine Katze – im Grunde bilden die persönlichen Elemente jedoch nur die Umgebung für das Hauptinteresse des Films, das Licht. Die Kamera ist auf ein Fenster gerichtet, durch das man auf eine Gasse sieht; mit Hilfe der Einzelbildschaltung der Kamera und der Blende bringt Gehr das Licht, das durch das Fenster in den Raum eindringt, unter Kontrolle: Wir können – oder können scheinbar – seine tatsächliche *Masse* sehen.

Sobald wir überlegen, was eigentlich passiert, wenn das Licht den Raum einmal überflutet und ihn den Bruchteil einer Sekunde später in gewohnter Weise erhellt, erkennen wir, daß der tatsächliche ‚Raum‘, in den das Licht strömt, nicht die Wohnung ist, sondern das Kameragehäuse. Gehr erinnert uns daran, daß die Filmkamera im wesentlichen einen ‚Raum‘ darstellt, in den das Licht durch das ‚Fenster‘ der Blende eingelassen wird.

Was uns *Morning* vor Augen führt, ist ein konventioneller Zimmer-Raum, und seine technologische Steigerung, die letzten Endes Fotografie und Film möglich machte.“

(Scott MacDonald, Film Quarterly)

Serene Velocity

USA 1970, Farbe, stumm, 23 Min.

„*Serene Velocity* bildet ein völlig einfaches (sogar minimales), aber visuell faszinierendes und konzeptuell fruchtbares Seherlebnis. Im wesentlichen ist alles, was der Zuseher 23 Minuten lang sieht, ein mit feststehender Kamera gefilmter Institutsgang (genauer gesagt, ein Gang in einem Unterrichtsgebäude der State University of New York, wo Gehr einige Zeit unterrichtete). *Serene Velocity* konzentriert zunächst den Blick des Betrachters auf einen einzigen, begrenzten Bereich. Diese Ansicht bewegt sich leicht vor und zurück. Die ersten Zuseher von *Serene Velocity* konnten sich oft nicht erklären, wie Gehr dieses pulsierende, überaktive Bild zustandegebracht hatte. Die Methode war eigentlich nicht kompliziert, aber um sie sich auszudenken, bedurfte es schon eines Filmemachers, der völlig frei war von Vorurteilen über die Herstellung eines Films. Nachdem er die Kamera so positioniert hatte, daß sie den Gang hinunterblickte, filmte Gehr den Raum mit jeweils vier Bildern pro Einstellung. Ausgehend von der halben Brennweite seiner Zoomlinse (50 mm) verschob er das Zoom jeweils zuerst in die eine, dann in die entgegengesetzte Richtung, mit gleichmäßiger und fortschreitender wechselseitiger Zunahme der Entfernung, bis er den Raum praktisch von jeder Position zwischen dem Mittelpunkt und den zwei Begrenzungspunkten der Linsenbrennweite aufgenommen hatte. Der daraus entstandene Film ist seriell, sowohl in grafischer (der Gang besteht aus lauter Quadraten und Rechtecken innerhalb von Quadraten) als auch in zeitlicher Hinsicht (der Film bewahrt durchgehend seinen pulsierenden Rhythmus von jeweils vier Einzelbildern); er ermöglicht es uns, zu erforschen, wie Gehrs Verfahren den Raum und das visuelle Erleben des Zusehers verwandelt.

Wie in *Morning* kann man den ‚Gegenstand‘ von *Serene Velocity* als eine Metapher (und mehr als eine Metapher) für jenes besondere Element der Filmtechnologie verstehen, das es erlaubt, den ‚Gegenstand‘ genau so aufzunehmen, wie wir ihn sehen: Der Gang hat für das Gebäude die gleiche Funktion wie die Linse für die Kamera; beide sind lange, enge Räume, die einen Zugang zu anderen Räumen schaffen. Mit anderen Worten, die Zoomlinse ist der ‚Gang‘, durch den sich das Licht von der äußeren Umgebung der Kamera in die lichtempfindliche Dunkelheit fortpflanzt, der Korridor, den die Kamera umgebenden Räume passieren, um auf der Emulsion innerhalb der Kamera wieder ihre ursprüngliche Anordnung einzunehmen. Wenn das Kameragehäuse eine Verkleinerung und Steigerung der Zimmer-Räume, in denen wir leben, ist, sind Linsen Verkleinerungen und Steigerungen jener

Gang-Räume, die den optischen und geistigen Zutritt zu diesen Zimmer-Räumen verschaffen. Sogar die Tatsache, daß das Fenster am Ende des Gangs in der Morgendämmerung hell wird, mag eine Funktion im Sinne dieser Entsprechung haben: In vielen Filmkameras wird das Ende des Filmstreifens durch ein Licht im Bildsucher angezeigt.

Serene Velocity ist mehr als die Aufzeigung einer raffinierten Parallele zwischen seinem scheinbaren visuellen Gegenstand und den besonderen Mitteln, mit denen er gezeigt wird. Die stumme Entwicklung der Bilder des Korridors macht verschiedenste Arten der Erfahrung von Film verfügbar, die paradoxerweise auch gegensätzlicher Natur sein können...

Bei anderer Gelegenheit habe ich den Witz verstanden, den Ken Jacobs im Rahmen einer Vorstellung von *Serene Velocity* an der SUNY-Binghamton machte, als ich den Film zum ersten Mal sah. Jacobs sagte, er fände den Film sexy. Natürlich könnte auf einer bestimmten Ebene nichts weniger sexy sein als ein Instituts-gang. Und trotzdem, wenn man sich auf das rote ‚EXIT‘-Zeichen über der Türöffnung, die den Gang halbiert, konzentriert, und zwar besonders gegen Ende des Films, wenn der Abstand zwischen den aufeinanderfolgenden Bildern besonders dramatisch ist, dann scheint das Exit-Zeichen in unsere Richtung zu stoßen, so als wäre es ein Phallus.“ (Scott MacDonald, Film Quarterly)

Still

USA 1969 – 71, Farbe, Ton, 55 Min.

„In *Still*, einem der längsten Film Gehrs, blickt die Kamera aus einem Fenster auf eine Straßenszene in Brooklyn. *Still* ist in Segmente aufgeteilt, die jeweils die Länge einer Filmrolle haben: Das erste besteht aus vier Unterabschnitten; die letzten vier werden als Einheiten präsentiert. Innerhalb dieser Teilstücke erforscht Gehr die Wahrnehmungsmöglichkeiten der Kluft zwischen der dreidimensionalen Welt außerhalb der Kamera und dem zweidimensionalen Charakter des Filmstreifens und des projizierten Filmbilds. Wie Hollis Frampton es ausdrückte, postuliert *Still* die Frage: ‚Wo befindet sich die Oberfläche, die wir vermeintlich betrachten?‘ In *Still* sehen wir durchwegs eine Straßenszene – nicht immer im gleichen Bildausschnitt – mit einem klaren Vorder- und Hintergrund, und wir sehen Leute und Fahrzeuge, die sich in diesem Hintergrund befanden, als er aufgenommen wurde, und ‚Geister‘. Die Verbindung der ‚wirklichen‘ Menschen und Fahrzeuge mit den Geistern, und die ständigen, feinen optischen Veränderungen – bedingt durch das innerhalb der und zwischen den Einstellungen wechselnde Licht – tragen zu einem faszinierenden und leicht zauberhaften Panorama bei. Dies wird durch Gehrs Manipulation der Verkehrsgeräusche noch gesteigert: Manchmal werden sie synchron gebracht, manchmal in einem unklaren Verhältnis zu den Bildern (ist ein bestimmter Ton zwar synchron aufgenommen, aber zu einem Fahrzeug gehörig, das nie ins Bild kommt?)“ (Scott MacDonald, Film Quarterly)



Ernie Gehr
Serene Velocity

Cartography of Guilt

(Diesen Block zeigen wir mit Unterstützung der GRÜNEN Bildungswerkstatt)

Freitag, 5. Juni 1992, 19.00 Uhr
Montag, 8. Juni 1992, 21.00 Uhr

Wie geht der Independent Film mit schwierigen Themen wie Krieg und dem Dritten Reich um? Gerade hier kann er die Möglichkeiten seiner Freiheit nutzen und zu Darstellungsformen finden, die im Main Stream Film oder gar im Fernsehen nicht realisierbar wären.

Phil Solomon

Nocturne

USA 1980 / 1989, s/w, stumm, 13 Min.

Found Footage fasziniert mich; das Fremde und Seltsame des Ausgangsmaterials geben mir oft das Gefühl, auf einer Expedition zu sein, auf einer Suche nach einer verborgenen Ordnung in den Ruinen der Gesten und Bewegungen. Das größte Vergnügen am Filmemachen ist dabei, die formalen und metaphorischen Beziehungen innerhalb unterschiedlicher Aufnahmen zu entdecken, und eine zufällige Begebenheit in etwas völlig anderes zu transformieren... Die Geschichten sind alle da, es ist nur eine Frage, wie man die einzelnen Teile richtig anordnet. (Phil Solomon)

„Nocturne erinnert stark an einen der besten Brakhagefilme, an *Fire of Waters* (1965). Angesiedelt ist *Nocturne* in einer vorstädtischen Umgebung, die von spielenden Kindern und bedrohlich wirkenden Elternfiguren bevölkert ist. Eine eingeflochtene Geschichte erzählt das nächtliche Phantasiespiel eines Buben, in dem Blitze in einem völlig verdunkelten Raum die Atmosphäre einer Luftschlacht und eines Bombardements erzeugen. Einfachste Dinge und Bewegungen beginnen feindselig und schreckenerregend zu wirken: wie ein Mann, den man von der Straße aus sieht, eine Jalousie herunterzieht; riesige Schatten, die von Erwachsenen auf ihrem Rückweg von der Arbeit an eine Wand geworfen werden. Die Baumstämme einer Allee bilden das Gitter des ziellosen Umherstreifens eines Jungens und glitzernde Spinnweben erweitern die expandierende Ikonografie von Barrieren und Fallen. Ein Bub wirft einen Stein in eine Wassertonne, eine rasende Schnittsequenz transformiert diese Geste in trommelndes Artilleriefeuer. Sukzessive verwandeln sich Lichtmuster am Himmel und im Wasser in Suchscheinwerfer eines Luftabwehrgeschützes. Die Fassaden gewöhnlicher Häuser sind in einem Winkel gefilmt, der sie als Festungen erscheinen läßt.

Phantasien vermischen sich hier mit Alpträumen, ein Krieg der verdrängten Gefühle tobt unter der dünnen Decke eines harmlos wirkenden Haushalts. Das Found Footage ist in *Nocturne* so subtil eingeflochten, daß seine Wahrnehmung wie ein Schock aus dem Unbewußten zu kommen scheint.“

(Paul Arthur, Stadtkino Programm 198)

Peter Thompson

Universal Hotel

USA 1986, s/w, Ton, 24 Min.

„Als Leiter der Gedenkstätte des Dachauer Konzentrationslagers konnte ich eine beachtliche Anzahl von Dokumentarfilmen sehen, die an das Schicksal derer erinnern, die dem Nazi-Regime Widerstand geleistet oder unter ihm gelitten haben. Oftmals haben sich Filmemacher bemüht, die Geschichte im großen Rahmen zu rekonstruieren, indem sie so viele Interviews und Dokumentationsmaterialien wie möglich zusammentrugen, und sie waren zuweilen ziemlich erfolgreich darin, mit diesen Mitteln den Zuschauern die ungeheure Tragödie des Holocaust nahezubringen.

Peter Thompsons Film verwendet eine ganz andere Methode. Tatsächlich bietet er dem Zuseher eine neue Art des Sehens. Er benutzt nur wenige Fotografien und Zeichnungen, die er von verschiedenen Leuten bekam und in verschiedenen Ländern sammelte, und konzentriert sich auf nur eine Person. Am Anfang ist diese Person nicht viel mehr als ein Name. Mit geringfügigsten Mitteln verwirklicht, wird der Film zu einem außerordentlich bewegenden Erlebnis. Er stellt ein Opfer eines der grauenhaftesten Aspekte der Konzentrationslager der Nazis vor: die medizinischen Experimente, die von SS-Ärzten an hilflosen Lagerinsassen vorgenommen wurden.

Dieser Film macht dieses Opfer zu einem universellen Beispiel, einer Metapher für die Unterdrückung des Individuums, die, wie wir wissen, nicht mit der Niederlage Nazi-Deutschlands zu Ende ging.“ (Barbara Distel)

Ernie Gehr

Signal – Germany on the Air

USA 1982 – 85, Farbe, Ton, 55 Min.

„Die Energie und die zufälligen Kollisionen des großstädtischen Straßenlebens waren bisher Ernie Gehrs beständigste Quelle der Inspiration: Filme wie die frühen Werke *Reverberations* und *Still* und das unlängst entstandene *Untitled* (1981) sind alle, jeder auf seine Art, Stadtsymphonien – d. h. Symphonien, wie sie so nüchterne Komponisten wie Webern oder Berg erdacht haben könnten. Dies gilt auch für Gehrs jüngstes Werk *Signal – Germany on the Air*. Mit seinem Aufbau aus einer Serie von ‚leeren‘ Bildkompositionen und verwirrenden Schwenks und dem Hauptschauplatz einer sommerlichen, aber ansonsten unbestimmbaren städtischen Straßenkreuzung ist *Signal* bewußt antidramatisch strukturiert. Was Walter Benjamin beifällig über Atget schrieb, gilt auch für Gehr: ‚Seinen Landschaften ‚mangelt es an Atmosphäre.‘ Ebenso wie von Atget könnte man von Gehr sagen, daß er die Straße so filmt, als wäre sie der Ort eines Verbrechens. *Signal* steht im Zeichen der Rückkehr des Filmemachers nach Berlin, jener Stadt, aus der seine Eltern 1939 vertrieben wurden. In diesem Sinn, so minimal es auch erscheinen mag, ist *Signal* ein Film über Kulturschock, über Bewältigung, über Erinnerung, über Spuren, über das, was bleibt. Die Geschichte an sich kommt erst mit Gehrs plötzlicher Verlagerung des Schauplatzes dazwischen: Wir meinen, eine verlassene Fabrik auf einem leeren Gelände zu sehen. Eine verwahrloste Tafel weist das Gebäude in mehreren Sprachen als ehemaliges Gestapo-Hauptquartier aus...

Der Ton besteht aus Brocken des asynchronen Straßenlärms der Umgebung; Stille; und Auszügen aus den Radiosendungen, die in Berlin auf Französisch, Englisch, Russisch ebenso wie auf Deutsch gebracht werden. Noch beunruhigender als die Aufnahmen vom Gestapo-Hauptquartier oder dem Berliner Frachtenbahnhof ist eine Englischstunde im Radio, in der man folgende Sätze lehrt: ‚Wie sind wir in diesen Schlamassel gekommen?‘, ‚Da kann ich nichts dafür‘, und ‚Was wirfst du mir vor?‘ Als eine Art von apokalyptischer Antwort beendet Gehr den Film mit einem aus Toneffekten und Blitzen zusammengebrauten Gewitter. Wie gewöhnlich verwendet Gehr so einfache Mittel wie nur möglich, um eine subtile Verwirrung der Wahrnehmung zu erzielen. *Signal – Germany on the Air* ist eine wesentliche Ergänzung zu einem Œuvre, das bereits zu den beeindruckendsten des amerikanischen Films gehört.“ (Jim Hoberman, The Village Voice)



Phil Solomon
Nocturne



Ernie Gehr
Signal –
Germany on the Air

„Ladies and Gentlemen!“ Das entdeckte Geschlecht

Freitag, 5. Juni 1992, 21.00 Uhr
Sonntag, 7. Juni 1992, 23.00 Uhr

Die Pioniere einer filmischen Erforschung von Sexualität. Werke, die allesamt Ablehnung und Skandale provozierten und ebenso enthusiastische Verteidiger fanden. Sexualität bleibt zentraler Topos eines unabhängigen Filmschaffens, das sich nicht um die Tabus kümmern muß, die von „Freiwilliger Selbstzensur“ und Kinokasse aufrechtgehalten werden.

Carolee Schneemann

Fuses

USA 1964 – 67, Farbe, stumm, 22 Min.

„In *Fuses* wird eine neue Art der Begegnung zwischen dem Filmischen und dem Erotischen realisiert, in der weibliche und männliche Sexualität gleichberechtigt sind. Schneemann sprach auf allgemeine Weise die kulturelle Unterdrückung dessen, was sie als das weibliche Prinzip verstand, an. Ihr Film ist in diesem Sinn eine polemische, weibliche Darstellung heterosexueller Erotik.

Historisch betrachtet ist Schneemanns intime und plastische Darstellung des Geschlechtsverkehrs regelwidrig: Ihre Direktheit erschien im Kontext feministischer Bemühungen, Erotik von Pornographie zu trennen, antifeministisch; und daß sie vom männlichen und vom weiblichen Körper gleichermaßen fasziniert war, betrachtete man außerhalb des Bereichs der homosexuellen Pornographie als etwas Ungewöhnliches...

Schneemann erschloß das volle Register einer Vorstellung vom Künstler als ‚amateur‘ – einer, der liebt – in einer gänzlich erotisierten Sprache und Handlungsweise; das Filmemachen wurde zum Schauplatz der Sexualität, zu einem Akt außerhalb der historischen und politischen Bedingungen für Frauen.“
(David James, *Allegories of Cinema*)

Jack Smith

Flaming Creatures

USA 1963, s/w, Ton, 45 Min.

„Das einzig Bedauerliche an den Nahaufnahmen von schlaffen Penissen und drallen Brüsten und den Szenen von Masturbation und oralem Sex in Jacks Smiths *Flaming Creatures* ist, daß sie es einem schwer machen, über diesen bemerkenswerten Film bloß zu reden; man muß ihn rechtfertigen. Meine Verteidigung und gleichzeitige Besprechung dieses Films soll ihn jedoch nicht weniger frevelhaft und schockierend erscheinen lassen, als er es tatsächlich ist. Für's Protokoll: In *Flaming Creatures* balgen sich zwei oder drei Frauen und eine viel größere Anzahl von Männern, die zumeist grelle, billige Frauenkleider tragen, posieren und präsentieren sich, tanzen miteinander, setzen Wollust, sexuelle Ekstase, Romanze und Vampirismus in Szene – untermalt von irgendeinem südländischen Popstar (Siboney, Amapola), Rock'n'Roll, kratzigem Geigenspiel, Stierkampfmusik, einem chinesischen Lied, dem Text eines verrückten Werbespots für eine neue Marke von ‚herzförmigem Lippenstift‘, der gleichzeitig auf der Leinwand von einem Haufen Männern, teils Transvestiten, vorgeführt wird, und dem Choral aus dem flötenden Gekeusch und Geschrei, das die kollektive Vergewaltigung einer vollbusigen Frau begleitet, wobei sich die Vergewaltigung fröhlich in eine Orgie verwandelt. Natürlich ist *Flaming Creatures* empörend, und das will es auch sein...“

Man kann sagen, daß Smiths Film die Poesie des Transvestitentums zum Thema hat. Als ‚Film Culture‘ *Flaming Creatures* den Fünften Preis des Unabhängigen Films verlieh, schrieb die Zeitschrift über Smith: ‚Er hat uns nicht bloß mit der Schande oder Merkwürdigkeit des Perversen beeindruckt, sondern mit der Herrlichkeit, dem Prunk von Transvestiten und der Zauberkraft des Märchenlands. Er hat einen Teil des Lebens beleuchtet, der freilich ein Teil ist, den die meisten Männer verachten.‘ *Flaming Creatures* handelt in Wirklichkeit viel eher von Sexualität zwischen den Geschlechtern als von Homosexualität. Smiths Vision ist eng verwandt mit der Vision in Boschs Gemälden von einem Paradies und einer Hölle von sich windenden, schamlosen, kunstvollen Leibern. Im Gegensatz zu Kenneth Angers *Fireworks* und Jean Genets *Un Chant d'Amour*, zwei Filmen über Schönheit und Schrecken homoerotischer Liebe, ist das Wichtige an den Figuren in Smiths Film, daß man bei ihnen Männer und Frauen schwer

voneinander unterscheiden kann. Sie sind ‚Kreaturen‘, die in zwischengeschlechtlicher, vielgestaltiger Wonne aufflammen. Der Film beruht auf einem komplexen Netz von Zweideutigkeiten und Zwiespältigkeiten, deren grundlegende bildliche Entsprechung die Verwechslung von männlichen und weiblichen Körpern ist. Die schwankende Brust und der schwankende Penis werden austauschbar...

Flaming Creatures ist das triumphierende Beispiel einer ästhetischen Vision von der Welt – und eine solche Vision ist in ihrem Kern vielleicht immer beiderlei Geschlechts.“
(Susan Sontag, *Against Interpretation*)

Luther Price

Sodom

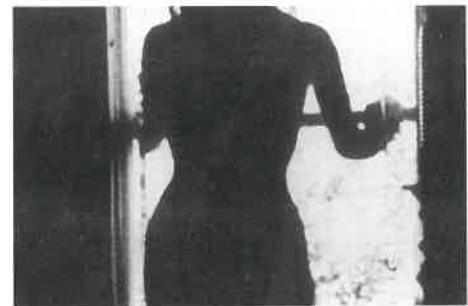
USA 1989, Farbe, Ton, 25 Min.

„Schönheit, Schmerz, Mitleid, Macht, Pathos, Zerfall, Zärtlichkeit... All diese Worte kommen einem in den Sinn, wenn man versucht, sich sozusagen für eine Haltung zu diesem Film von Luther Price zu entscheiden. Er ist schwer faßbar. *Sodom* zu sehen ist ein tiefgreifendes Erlebnis von solcher Leidenschaft und Intensität, daß eine Bewältigung dieses Films in Worten als eine sinnlose Aufgabe erscheint. Ein dermaßen provokanter und die Auseinandersetzung suchender Film verlangt jedoch nach Erwiderung. In der Gemeinde der Experimentalfilmer erregte er bereits Aufsehen. Er hat seine Verfechter und seine Lästler, nur wenige Zuseher scheinen einen neutralen Standpunkt einzunehmen. Manchen flößt seine Kraft und Schönheit Ehrfurcht ein; andere verabscheuen, was sie für sein Anliegen halten. Was passiert hier? In einer unerbittlichen Serie von Bildern zeigt uns *Sodom* 25 Minuten lang expliziten schwulen Sex. Das Ganze wird unterbrochen von Bildern, die so etwas wie mittelalterliche Fackelzüge und brennende Städte darstellen, und merkwürdigen und verwirrenden Einstellungen, scheinbar von Wunden irgendeiner Art, Blutrinsalen und dunkelroten Löchern auf Haut. Die Summe dieser Teile entwickelt sich bald zu einem durchdringenden und überwältigenden Erlebnis für Herz, Geist und Lenden.

Einige der bösartigeren Kritiker von *Sodom* beschuldigten den Film der Homophobie. Er wurde 1990 vom Gay/Lesbian Film Festival in San Francisco und dem New Yorker Gay/Lesbian Experimental Film Festival abgelehnt.

Das Filmmaterial stammt höchstwahrscheinlich zum Großteil aus homosexueller Pornographie der 70er Jahre. Im wesentlichen sehen wir Analsex und Fellatio, zumeist zwischen einem älteren Mann und einem viel jüngeren. Andere Bilder beziehen Gruppensex ein. Eine mehrmals wiederholte Einstellung, die ergreifend, komisch und unheimlich zugleich ist, stellt zwei blonde Jünglinge dar, die Seite an Seite mit Auto-Fellatio beschäftigt sind. Danach rollen sich beide wie auf ein Stichwort zurück und enthüllen zwei Paar milchweiße Hintern. Nett...“

(Michael Wallin, *Cinematograph*, Vol. 4)



Carolee Schneemann
Fuses



Jack Smith
Flaming Creatures

Stan Brakhage: Selected Films 1982 – 1990

(Auswahl: Steve Anker, Cinematheque San Francisco)

Sonntag, 7. Juni 1992, 19.00 Uhr

Berühmt wurde Brakhage in den 60er Jahren, und die Werke, die er damals schuf, waren auch hier immer wieder zu sehen. Neu-land sind allerdings die Arbeiten der letzten Jahre. Produktiv wie immer, ein Unerschöpflicher, der konsequent an der Realisierung seiner Vision von Filmkunst arbeitet. Steve Anker hat in seine Auswahl auch einen jener handgemalten Filme genommen, die Brakhage über viele Jahre hinweg beschäftigten und mit dem 70 mm Format arbeiten ließen.

Kindering

USA 1987. Farbe, Ton, 3 Min.

„*Kindering* ist nur drei Minuten lang und zeigt Kleinkinder beim Spiel in einem typischen Hinterhof. Brakhage filmt sie durch eine anamorphotische Linse. Dies ist ein Behelf, den er in früheren Filmen schon verwendet hat, der bewirkt, daß das Bild in eine Richtung gedehnt („verfettet“), und in die andere Richtung zusammengezogen wird; ähnliche Effekte erzielt man mit Jux-Zerrspiegeln. Brakhage neigte in seinen früheren Filmen dazu, die Linse schnell zu drehen, und erzeugte so den Eindruck, daß die gesehene Welt rasch und ununterbrochen durch die Veränderungen im Bewußtsein des Künstlers verwandelt wurde. (Nach welcher Seite das Bild gedehnt oder zusammengedrückt wird, hängt von der Richtungseinstellung der Linse ab.) In *Kindering* dreht sich die Linse nur langsam oder überhaupt nicht, sodaß die Art der Verzerrung in jedem Bild relativ konstant bleibt. Dem Zuseher werden verworrene und vollgestopfte Bilder präsentiert, Bilder, die – teilweise mit durch die Linse zu grotesken Figuren verzerrten Kindern – bis zum Rand angefüllt wirken. Die kurze Laufzeit des Films arbeitet zu seinen Gunsten und wird tatsächlich vom Filmemacher als ein formales Element benutzt, als Teil seines Ausdrucks. Aufgrund seiner Kürze erscheint der Film wie ein einziges alptraumhaftes Bild, eine plötzliche, furchtbare Vision. Man empfindet das Bild nicht als ein Fenster, durch das der phantasiebegabte Geist eintreten kann, sondern als ein Hindernis, eine vollgefüllte Welt mit einer eigenen inneren Logik von Raum und Sehen, die dem Künstler, und uns, den Zutritt verwehrt. Brakhages Entfremdung von den Kindern – die bezeichnenderweise seine eigenen Enkelkinder sind – ist deutlich erkennbar. Aber wir bekommen auch einen allgemeinen Eindruck von einer amerikanischen Vorstadt-Kindheit – Hinterhof-Grauen als ein Gefängnis, das schöpferische Freiheit unterbindet. Die dichte Toncollage von ‚Architect’s Office‘ vervollständigt die Falle; der Ton wird als stoffliche Materie empfunden, die die Luft anfüllt, wie das Bild-als-Hindernis die Leinwand.“
(Fred Camper, Chicago Reader)

Dante Quartet

USA 1987, Farbe, stumm, 8 Min.

Dieses handgemalte Werk, dessen Entstehung sechs Jahre (und 37 Jahre des Studiums der „Göttlichen Komödie“) dauerte, veranschaulicht die irdischen Bedingungen von „Hölle“, „Fegefeuer“ (oder Übergang) und „Himmel“ (oder „Die Existenz ist ein Lied“, was ich meiner Erfahrung nach noch am ehesten aus dem Himmel herausholen kann), sowie die Triebfedern der „Hölle“ (HELL SPIT FLEXION) in vier Teilen, die angeregt sind von der traumhaften oder hypnogogischen (zum Schlaf führenden) Vision, die diese Gefühlszustände hervorrufen. Diese ursprünglich auf IMAX und 70 mm und 35 mm Cinemascope gemalten, farb-beladenen Filmrollen wurden sorgfältig abgefilmt und auf 35 mm und 16 mm übertragen und von Dan Yankovsky von Western Cine zusammengestellt. (Stan Brakhage)

Passage Through: A Ritual

USA 1990, Farbe, 45 Min.

„Die Bilder von *Passage Through* sind, was ihre Anzahl und ihren Vermittlungsgehalt auf der Ebene einer konventionellen Darstellung angeht, dürftig. Paradoxe Weise verleiht jedoch gerade diese visuelle Knappheit dem Film seine Stärke. Wie in *The Riddle of Lumen* werden die Bilder auf eine gleiche Ebene gestellt, aber diese kann man nicht in Wertebenen umsetzen. Wieder wird ein zerbrechliches Gleichgewicht zwischen Bedeutsamkeit

und Bedeutungslosigkeit hergestellt. Der Zuseher sieht sich durch den Mangel an Bildern einerseits dazu veranlaßt, ihn großzügig als etwas zu betrachten, das jedem Bild Wert verleiht, gleichzeitig zweifelt er aber daran, daß solch ein Wert überhaupt vorhanden ist. Die Abstände zwischen den Bildern sind fruchtbare Zwischenräume voll Erwartung und Besorgnis. Es gibt kein Fundament für Sicherheit. Jedes Bild wird kostbar. Der Film wurde inspiriert von einer Komposition Philip Corners, *Through the Mysterious Barricades, Lumen (after F. Couperin)*, die ihrerseits sich auf einen anderen Film von Brakhage, auf *The Riddle of Lumen*, bezieht. Anstatt eine konstante, stabile Position einzunehmen, verstärkt Corners Komposition das Gefühl der Bodenlosigkeit mit ihrer Abstraktion, ihrem Versuchscharakter und sogar mit dem Spannungsverhältnis zwischen ihr und ihrer Quelle (ein Klavierstück von Couperin).“ (Kurt Easterwood)

Unconscious London Strata

USA 1982, Farbe, stumm, 22 Min.

Als ich London (den Traum meiner Jugend) besuchte und wünschte, ein einfacher Tourist mit einer Kamera zu sein (und Aufnahmen von fremdländischen architektonischen Anordnungen zu machen, die ich mir seit meiner frühesten Dickens-Lektüre in der Phantasie vorgestellt hatte), sah ich mich gezwungen – ja, gezwungen! –, vielmehr die eheste Entsprechung meiner unmalerischen Gedankengänge zu filmen, die diese Londoner Straßen meinen Augen und der Kameralinse bieten würden. Jede Möglichkeit landschaftlicher Schönheit wurde von jedem erkennbaren Bild zu einer mühsamen Rekonstruktion des geistigen Auges am Rande des Unbewußten verzerrt. Es dauerte zwei Jahre, bis ich mit dem Schneiden überhaupt beginnen konnte; und dann begann sich irgendein visuelles Lied von der ganzen Geschichte Englands durch das Filmmaterial zu bewegen und es auf eine Weise zu formen, die eng verwandt ist mit jener Musik von Pierre Boulez, die mit der Lyrik von Rene Char harmoniert. Hinzu kamen noch das englische „Rund“-Lied und der englische „Rund“-Tanz ... nur sind (gemäß meinen damals in England und jetzt in der Erinnerung angestellten Überlegungen) die Runden innerhalb von Runden, immer im Kreis herum, und alle miteinander verwoben (nicht weniger als sieben eingefügte Gedanken erhalten die Abfolge der Einstellungen aufrecht). (Stan Brakhage)

Visions in Meditations #2: Mesa Verde

USA 1989, Farbe, stumm, 16 Min.

Diese Meditation bezieht ihre visuellen Gebote aus meinem Besuch von Mesa Verde, das ich letztlich als zeitliches Phänomen zu sehen begann und nicht als etwas so Kompaktes wie Raum. „Hier herrscht etwas Schreckliches“, waren die ersten Worte, die mir in den Sinn kamen, als ich diese Ruinen sah; und in den nächsten zwei Tagen verfolgte mich während all meiner Aufnahmen ein unbekanntes Geschehen, von dem diese Felsen und Felsformationen und diese Umgebung noch immer widerhallten. Ich kann nicht länger glauben, daß die Indianer diesen sicheren Aufenthaltsort wegen Dürre, Wassermangel oder ähnlichem verließen (diese Begründungen erklären jedenfalls nicht die Tatsache, daß jede Erinnerung an den Ort, d. h. seine Lage, aus dem Gedächtnis des Stammes verschwunden ist, und nur die Legende von einer Zeit, in der so ein Ort existierte, übrigblieb). (Stan Brakhage)

Body as Battlefield: Films by Women

(Auswahl: Steve Anker, Cinematheque San Francisco)

Montag, 8. Juni 1992, 19.00 Uhr

Eine neue Generation von Filmemacherinnen stellt Steve Anker hier vor, eingeleitet von einem Klassiker des feministischen Films, *Near the Big Chakra*. Es sind durchwegs engagierte Arbeiten, die sich mit ihren Fragestellungen aus explizit feministischer Sicht beschäftigen: Geschlechterdifferenz, Schwangerschaft, Homosexualität, Geburt und Tod.

Anne Severson

Near the Big Chakra

USA 1972, Farbe, stumm, 17 Min.

„Ob es eine weibliche Ästhetik gibt, die Frage, die mit Frauenfilmfestivals einhergeht, kann ich nicht beantworten. Ich glaube aber, daß es bestimmte Fragen gibt, die radikal nur von Frauen gestellt und beantwortet werden können, für die neue Ausdrucksformen gefunden werden müssen.“

Near the Big Chakra halte ich für einen der politischsten Filme, die ich kenne. Er zeigt in Farbe und in Großaufnahme nichts weiter als weibliche Geschlechtsteile von Frauen verschiedenen Alters und verschiedener Rassen. Mit diesem Film können Frauen ihre Ängste, die Klitoris an der falschen Stelle oder die Schamlippen von der falschen Farbe zu haben, abbauen und sich davon überzeugen, daß Geschlechtsorgane genauso verschieden sind wie Gesichter. Dieser Film kann dazu benutzt werden, den Begriff Pornografie neu zu definieren. Er ist nach patriarchalischen Normen „obszön“, nach feministischen aufklärerisch und bewußtseinserschaffend.“ (Helke Sander, *Frauen und Film 5/75*)

Peggy Awesh

Martina's Playhouse

USA 1989, Farbe, Ton, 20 Min.

„Das kleine Mädchen, das im Titel genannt wird, verwandelt sich von der Erzählerin zur Vortragenden und weiter zur Protagonistin und von der Rolle des Kinds zur Rolle der Mutter. Auch wenn diese Rollen alle erlernt sind, so sind sie nicht starr festgelegt, und es gelingt dem Mädchen mit Leichtigkeit, sie zu wechseln. In diesem *Playhouse* geht es nach dem Eintreffen von Freunden ähnlich zu. Nun wechseln die Objekte ihre Rollen, d. h. ihre Bedeutungen. Männer sind auffälligerweise nicht anwesend, ein ‚Mangel‘, der die Lacan/Freud'sche Konstruktion des Weiblichen umkehrt.“ (Kathy Geritz, *Pacific Film Archives*)

Nina Fonoroff

Department of the Interior

USA 1986, s/w, Ton, 8,5 Min.

„Feinfühlig und handwerklich geschickt gemacht – *Department of the Interior* ist ein poetisches Werk, das ein tiefes Gefühl des Verlusts und der Traurigkeit hervorruft. Mit einigen Filmaufnahmen von einer mondänen Vorstadt und einer ungewöhnlichen Bearbeitung einer Oper von Gian Carlo Menotti gestaltet Nina Fonoroff einen melancholisch geheimnisvollen Film über optische und akustische Wahrnehmung. Die Anordnung der zarten, zwanghaften und ausdrucksvollen Bilder dient dazu, auf bestmögliche Weise etwas anzudeuten, das man nicht direkt in Worte umsetzen kann: ein bestimmtes Gefühl, das jedem vertraut ist, der menschlicher Qual oder einem kritischen psychologischen Dilemma gegenübersteht.“

Schwarz-weiße Dächer, kahle Bäume, ein Wohnkomplex und ein Parkplatz verwandeln sich windend in positive und negative Bilder, während die künstliche Bearbeitung der Tonspur die musikalische Struktur von *Attace/Ausharren/Verfall*, so wie wir sie normalerweise hören würden, zerbrechen läßt. Durch die Entfamiliarisierung dieser Materialien, die eine alltägliche Bedeutung haben, schafft Fonoroff eine neue Reihe von möglichen Verbindungen zwischen Sinneseindrücken und der Erkenntnis von Bedeutung.“ (Mark McElhatten, *Parabola*)

„*Department of the Interior* erweitert die feministische Kritik an herkömmlichen Methoden der Repräsentation in eine wichtige Richtung. Fonoroff erschafft hier ein audio-visuelles Beispiel für weibliche Sensibilität.“ (Christine Tamblin, *Art Critic*)

Aarin Burch

Spin Cycle

USA 1991, 5 Min.

„*Spin Cycle* ist das Juwel in dem Berg von Zelluloid, als den man das diesjährige Filmfestival bezeichnen kann. Die in Oklahoma lebende Filmemacherin A. Burch hat ein technisch verblüffendes, emotional aufrüttelndes und geistig anregendes Werk geschaffen. Mit diesem Film – anscheinend die Geschichte einer lesbischen Liebesaffäre – entfernt sie sich von der bloßen Verwendung der Kamera als verlängertem Blick der Filmemacherin. Sie vermischt stattdessen Schichten von Tönen, Wörtern und Bildern und läßt uns so in ihre konfliktbeladene lesbische Seele ein. Dieser fünf Minuten lange Film war so herrlich, daß ich ihn mir dreimal anschaute.“ (Kate Bornstein)

Janis Crystal Lipzin

Other Reckless Things

USA 1984, Farbe, Ton, 17,5 Min.

„Im August 1981 vollzog in Ithaka, New York, eine junge Frau nach sieben Monaten Schwangerschaft mit einem Taschenmesser an sich selbst einen Kaiserschnitt. Dieser schockierende Vorfall war Anlaß der Entstehung von *Other Reckless Things*.“

Den Kern der Erzählung bilden gefilmte Sequenzen einer normalen Entbindung von Zwillingen und einem Kaiserschnitt. Der Film macht außerdem Gebrauch von Lehrmaterial zur Vorbereitung auf die Geburt, Berichten über selbstzugefügte Kaiserschnitte und Zeitungsberichten über dieses umstrittene medizinische Verfahren. Der Ton ist eine Originalkomposition von Ellen Zweig.“ (David Schwartz, *Independent America*)

Gunvor Nelson

Time Being

USA 1991, 8 Min.

Ein Film über das Sterben; ein Abschiednehmen von der eigenen Mutter und ein Gewahrwerden der eigenen Endlichkeit.



Anne Severson
Near the Big Chakra



Peggy Awesh
Martina's Playhouse

„I really feel in a state of having kind of finished up a lot of stuff, but there's still a lot to be done somehow.“

Zu den Filmen von Pat O'Neill

Saugus Series

„Da hält so ein Typ so einen hochtrabenden Bildungsvortrag über die Ordnung, die die Künstler in ihrer Umgebung schaffen. Das Ganze tut sehr wissenschaftlich, und er stellt alle möglichen Behauptungen auf, die reine Geschmackssache sind, aber er erklärt, sie seien von Natur aus richtig. Seine Ausführungen sind von der Wirklichkeit völlig abgehoben, und er stellt sie als wahres Bild der Ordnung hin. Es handelt sich also um jene Art von Vortrag, die total ernstzunehmend klingt, und wenn du zuhörst, glaubst du zuerst auch alles. Du meinst nur, ein Schlüsselwort verpaßt zu haben; du kannst nichts verstehen, aber da gibt es tatsächlich auch nichts zu verstehen. Ich sage das, weil ich mir das in gewisser Hinsicht manchmal zur Kunsterziehung im allgemeinen denke.“ (Pat O'Neill)

„Nach einem holprigen Start in den frühen sechziger Jahren begann Pat O'Neill's filmisches Schaffen spätestens mit *Runs Good* (1970) auszureifen. *Saugus Series* (der Name leitet sich seiner Aussage nach von dem Ort her, an dem er zu der Zeit lebte) war sein fünfter Film in den 70er Jahren. Er besteht aus einer Abfolge von sieben Demonstrationen des meisterhaften optischen Kopierens. Zwischen der fünften und sechsten gibt es eine kurze Pause, in der in völliger Dunkelheit ein kurzer Ausschnitt aus einem banalem Vortrag über Ästhetik zu hören ist. *Saugus Series* entfaltet die Möglichkeiten des optischen Kopierers mit beachtlichem Selbstvertrauen und Schwung. Die Farben sind von tiefer Sättigkeit; grundlegend unvereinbare Räume sind peinlich genau zusammengesetzt; Laufbilder sind übereinander geschichtet oder in ‚negative‘ Lücken einkopiert, deren Umrisse durch das Fehlen eines Objekts entstehen; eine Vielzahl von Strukturen und Bild-dichten und die Dynamik eines Getümmels von Partikel beleben die Bilder.

Man bemüht sich vergeblich, in der ‚Serie‘ eine andere Art von Einheit zu finden als die der offensichtlichen Erfindung der Bilder. Pat O'Neill scheint uns sogar mit der Durchkreuzung dieser Möglichkeit zu necken, wenn er das Geräusch des Holzsägens im sechsten Teil einsetzt, um an das Bild der Zersägung eines Astes im zweiten Teil zu erinnern. Dennoch mangelt es der Serie nicht an einer zufriedenstellenden Gesamtform. Mit dem witzigen und überraschenden Bild eines quer über die ansonsten vertikale Ebene schwebenden Herrenhutes findet das Werk einen eleganten Abschluß. Die glanzvollen Bilder des köstlichen sechsten Abschnitts verleihen dem letzten Viertel des Films angemessenes Gewicht.

Das Fehlen einer thematischen Entwicklung ist nur eine der Gesten von *Saugus Series*, die den Zuschauer auf Distanz halten soll. Mit verschiedenen Methoden verweigert uns der Film hartnäckig den Zutritt zu seiner Welt: am offensichtlichsten dadurch, daß er in seiner imaginären, von menschlichen Kunsterzeugnissen gänzlich durchdrungenen Landschaft das Bild jeglicher dominanten menschlichen Gegenwart ausschließt; am subtilsten dadurch, daß er unseren Sinn für eine geordnete ‚Welt‘ unterwandert. Es würde mich erstaunen zu erfahren, daß die Stiefel, die im dritten Teil schwankend auf unsicherem Boden stehen, eine bewußte Umkehrung von Van Goghs gemalten Stiefeln sein sollen. Dennoch verweisen sie, wie jene bildlich dargestellten Arbeitsstiefel, die Martin Heidegger, Meyer Shapiro und Jacques Derrida polemische Essays entlockten, auf einen nicht vorhandenen Mann. Diese Stiefel beschwören nicht seine Welt herauf, wie Heidegger behaupten würde, und verankern auch nicht das Bild in einer zutiefst persönlichen Vision, wie Shapiro es sehen würde; vielmehr tragen sie ihre Freiheit von dem Kontext, in dem sie anfänglich gefilmt worden sein müssen, zur Schau. Indem er die Fähigkeit des optischen Kopierers, Künstlichkeit zu erzeugen, hervorhebt, hat der Filmemacher die Möglichkeit untergraben, uns in die zusammengesetzte, von ihm erfundene Landschaft zu verführen. Trotz aller oberflächlichen Ähnlichkeit mit der Verschmelzung, die surrealistischen Bildern, wie zum Beispiel jenen von Magritte, eigen ist, lassen diese merkwürdigen fabrizierten Räume somit das Warnzeichen ‚Eintritt verboten‘ aufleuchten; die in ihnen versammelten und zusammengesetzten Fragmente leisten Wider-

stand, indem sie ihre ursprünglichen Umgebungen mit sich herumschleppen: Als Metonymien sind sie zweifelhaft. Dadurch, daß er die Stiefel, die im Vordergrund vom weißen Negativ eines Hanfblattes überlappt werden, an einen so fremdartigen Schauplatz befördert, schiebt O'Neill die Frage nach ihrem Träger beiseite. Natürlich kann optisches Kopieren eine kontextuelle Bezugnahme nicht völlig auslöschen. *Saugus Series* erforscht jedoch das Grenzland solcher Tilgung: Der fünfte Teil zeigt so etwas wie eine typische Fernsehshow in Schwarz-Weiß, die hinter der künstlichen Landschaft schwebt und durch das, was fast eine ‚zerrissene Ecke‘ der Bildoberfläche ist, sichtbar wird. (P. Adams Sitney, Millenium Film Journal)

„Mit *Runs Good* (1970) kommt O'Neill der Gestaltung eines direkten sozialen Kommentars vergleichsweise am nächsten. Der Film stützt sich sehr stark auf Found Footage und erinnert mit seiner pessimistischen Sichtweise einer zwanghaften Zivilisation an die Filme von Bruce Conner. Er beginnt mit einer Fahrt durch einen Tunnel hindurch in ein gleißendes Licht, und was dann folgt, ist die Vision einer Gesellschaft nach dem Holocaust. Menschen und Tiere sind in unnatürliche Verhaltensmuster gezwungen worden: Frauen benehmen sich wie Hunde und Männer wie in einem Softporno, und als Draufgabe wird ihr Treiben in einer Schleife präsentiert, um den erotischen Effekt abzuschwächen. In einer Tierschau täuschen Tiere menschliches Verhalten vor, und ein Bison wird dazu gebracht, den Boden zu begatten, während die Stimme im Off das als unpassend bezeichnet. Eine Riesenschnecke, neben der ein Flugzeug und eine Gruppe von Sonnenanbetern zwergenhaft klein erscheinen, schnalzt über die Leinwand. Unterhaltung wird nach genauem Plan streng organisiert: O'Neill vergleicht ein Fußballspiel mit militärischen Formationen und mit einer Digitaluhr, die immer wieder einen Countdown von Zehn auf Eins durchführt. Sogar ein Orangenhain wird als Teil der erschreckenden künstlichen Ordnung beschrieben. Dieses Übermaß an Kontrolle gleicht O'Neill mit dem pulsierenden Rhythmus des Films und einer schubweisen Anfüllung der Bildoberfläche aus. Der folgende Bewegungsablauf wiederholt sich durchgehend: Ist ein Bild oder eine Bildsequenz soweit ausgebildet, daß es eine absolute Kontrolle über das Natürliche postuliert – dargestellt durch die Bildquelle, die visuellen Prozesse, die innerhalb eines Bildes aufgezeigt werden, oder durch ikonographische Querverweise –, dann gibt es eine Unterbrechung in Form einer bedeutungsfreien Abstraktion, eines Übergangs, der so synthetisch und hermetisch abgeschlossen ist, daß er nur als rein visuelles Schauspiel aufgenommen werden kann. Derartige Auflösungen, Fallbeispiele der extremsten Form von Kontroll- als-Bilderzeugung, bieten paradoxerweise auch eine Erleichterung von den Spannungen, die die ordnende Wahrnehmung von den genauen Beziehungen zwischen den Dingen im Bild begleiten. Eine wiederholte Taktik ist die Zerstörung des Bildes, die Auflösung erkennbarer Formen in übergreifende Muster aus (trickfilmtechnisch bewegten oder vielfach kopierten) Punkten oder ‚Mücken‘, die die gekörnte Oberfläche der Filmemulsion widerspiegeln. Eine weitere Methode der Auflösung ist die Beschleunigung des Informationswechsels.“ (Paul Arthur, Millenium Film Journal)



Pat O'Neill
Water and Power

The Big Heat

Zu Jack Smiths „Flaming Creatures“

Er wurde beschimpft, verursachte riesigen Aufruhr und wurde schließlich verboten: Jack Smiths *Flaming Creatures* (1963) ist der einzige amerikanische Avantgardefilm, der rezeptionsmäßig mit *L'Age d'Or* von Buñuel und *Zéro de Conduite* von Jean Vigo vergleichbar ist. Es scheint ungerecht, daß ein dermaßen unterhaltsamer und spielerischer Film mit einem so schlechten Ruf belastet werden sollte – Smith selbst fühlte sich sicherlich verheizt und beklagte sich verärgert darüber, daß man seinen „als Komödie gedachten“ Film zu „einem Sexthema der Cocktailwelt“ machte. Nichtsdestotrotz ist der Tumult um *Flaming Creatures* in gewisser Weise fast genauso aufschlußreich wie der Film selbst. Diese erste Cause célèbre des Undergrounds besteht aus einer losen Reihe „exotischer“ Bilder, die von einer köstlichen Mischung aus Filmdialog und Klassikern der Popmusik untermalt werden. Man könnte das Ganze als eine Kreuzung zwischen einem Josef von Sternberg auf dem Höhepunkt gewollter Künstlichkeit und einem irren Amateurfilm über eine Transvestitenorgie beschreiben – nur ist Transvestiten nicht unbedingt der passende Ausdruck für Smiths Horde von Odalissen, spanischen Tänzern und perücken tragenden Vampiren (die halb nackt und großteils tatsächlich Frauen sind), und Sternberg hätte außerdem nicht den ästhetischen Schneid dazu gehabt, total überaltertes schwarz-weißes Filmmaterial aus Armeeüberschüssen zu verwenden, um seinen Bildern die flimmernde Verklärtheit einer von der Glut ihrer Begierde nahezu verzehrten Welt zu verleihen.

Gedreht wurde *Flaming Creatures* im Sommer 1962 (den goldenen Tagen des American Graffiti) auf dem Dach eines Kinogebäudes der Lower East Side, die Premiere fand am 29. April 1963 um Mitternacht im Bleeker Street Cinema statt. Im Herbst darauf erschienen die ersten Kritiken. Arthur Knight, der Playboy-Hausexperte für „Sex und das Kino“, entdeckte *Flaming Creatures* in L.A. auf einem Programmzettel mit *Dog Star Man* von Brakhage und schilderte den Film den Lesern des „Saturday Review“ mit angemessenem Entsetzen: „Ein Tuntenfilm, der so nahe an Hardcore Pornographie herankommt wie nichts, was jemals im Kino zu sehen war... Alles wird so ekelhaft genau gezeigt, daß man damit den Sex und das Kino zugleich besudelt.“ Alles? Die ersten Besucher von *Flaming Creatures*, so meinte Filmemacher Gregory Markopoulos in einem leidenschaftlichen und wohlwollenden Bericht von der Filmpremiere in der Bleeker Street, „wurden in den Zustand eines kosmischen oder filmischen Schocks versetzt. Jene Bilder, Szenen und Sequenzen, die sie sich im Geiste vorgestellt und in kommerziellen Filmen immer gerne gesehen hätten, boten sich nun unerwarteterweise ihren Augen dar... Das Publikum brach in Geschrei aus, und die Mauern der Zensur begannen zu zerbröckeln.“

Diese Zensur war Tatsache. Die belgische Regierung verbot die Aufführung von *Flaming Creatures* bei dem Experimentalfilm Festival in Knokke-le-Zout. Als der „Village Voice“-Schreiber und Impresario des Underground-Films Jonas Mekas eine Kopie zwischen den Filmspulen von Warhols sechsstündigem *Sleep* versteckte und hinüberschmuggelte, verursachte er einen Tumult, über den in weiten Teilen Europas berichtet wurde. Es war jedoch nicht das letzte Mal, daß *Flaming Creatures* es bis auf die Titelseite von „Variety“ schaffte: „Belgier vereiteln N.Y. ‚Creatures‘“, berichtete die Bibel des Show Biz. New York war unterdessen selbst mit einer gründlichen Säuberung für die Weltausstellung von 1964 beschäftigt. Kaffeehäuser im Village und Theater abseits des Broadway ließen ihre Fensterläden herunter; die Tangopaläste und Taxitanzlokale auf dem Times Square wurden geschlossen; Lenny Bruce wurde wegen Obszönitäten im Cafe A-Go-Go verhaftet.

In jenem Winter verfolgte man unerlaubte Vorstellungen von Underground-Filmen von einem Aufführungsort zum andern. Dann, im New Bowery Theater am St. Marks Place Nr. 4, wurde am Montag, dem 3. März 1964 eine Vorführung von *Flaming Creatures* von zwei Detektiven abgebrochen. – „Es war heiß genug, um die Leinwand zu versengen“, würde man später der Presse berichten. – Sie beschlagnahmten den Film, den Projektor, die Leinwand, verhafteten Jonas Mekas, den Filmvorführer (Ken Jacobs) und die Kartenabreißerin (Florence Karpf).

Danach gab es keine öffentlichen Aufführungen mehr: Mekas sparte seine Energien für das kommende Gerichtsverfahren. Unterstützung wurde ihm geleistet von einer Handvoll Akademiker, einer Auswahl an Beatnik-Poeten, der frisch gegründeten New York City League for Sexual Freedom und einem prominenten Rechtsanwalt, der glaubte, einen Film mit dem Titel *Crimson Creatures* zu vertreten. In der „Nation“-Ausgabe vom 13. April 1964 verteidigte Susan Sontag *Flaming Creatures* und kritisierte heftig „die Gleichgültigkeit, die Zimmerlichkeit, die ausgesprochene Feindseligkeit dem Film gegenüber, die fast jeder in der reifen Gemeinschaft der Intellektuellen und Künstler an den Tag legt.“

Obwohl sich diese Zimmerlichkeit bald bei „The Nation“ selbst bemerkbar machte (Sontag erinnert sich daran, daß der Redakteur, der ihr die Abfassung des Artikels übertragen hatte, deswegen gefeuert wurde), hätte „reife“ Unterstützung wahrscheinlich nicht viel bewirkt. Die Geschworenen des mit drei Richtern bestückten Gerichts, unter denen sich Altbürgermeister Vincent Impellitteri befand, weigerten sich, ein Sachverständigengutachten über den künstlerischen Verdienst oder den angeblichen pornographischen Charakter des Films zu bewilligen; der Anklagefall stützte sich lediglich darauf, den Richtern den Genuß einer Vorführung zu bereiten. „Zwei von ihnen kauten auf ihren Zigarren herum und schauten teilnahmslos zu, während man den Film unter Ausschluß der Öffentlichkeit zeigte“, berichtete eine Tageszeitung. Mekas und Jacobs wurden beide für schuldig befunden und zu 60 Tagen im Arbeitshaus der Stadt New York verurteilt. Die Urteilsverkündungen wurden aufgeschoben, aber die gerichtliche Entscheidung wurde nie rückgängig gemacht. Während Jacobs gegen N.Y. sich durch die Gerichte arbeitete, brachte *Flaming Creatures* die Filmvereine der nationalen Universitäten ins Wanken. Es gab Verhaftungen und Konfiszierungen an den Universitäten von New Mexico und Texas – an der letzteren wurde die Filmvorführung vom lokalen SDS (Sozialistischer Studentenverband) veranstaltet. Der SDS erkannte (falls er das wirklich tat) ein heißes Thema und war auch beteiligt, als der Polizeichef von Ann Arbor an der University of Michigan die Kopie beschlagnahmte und wütende Studenten ihm daraufhin den Ausgang aus der Vorführkabine blockierten, bevor sie ein vierstündiges Sit-in auf der Polizeiwache veranstalteten. In Notre Dame endete die Unterbrechung einer Vorstellung mit der Niederknüppelung der Studenten durch die Polizei – zu diesem Zeitpunkt benutzt aber bereits sowohl die Rechte als auch die Linke *Flaming Creatures* als Machtwerkzeug. Der Oberste Gerichtshof weigerte sich zwar, den Fall „Jacobs versus N. Y.“ anzuerkennen, aber der beigeordnete Richter Abe Fortas hatte in einer öffentlichen Stellungnahme erklärt, daß er das Urteil rückgängig gemacht hätte. Diese Fußnote entwickelte sich zu einem Bumerang, als die Niete Lyndon Johnson Abe Fortas für das Amt des Obersten Richters als Kandidaten aufstellte. Die Nominierung von Fortas lieferte den Konservativen im Senat eine Möglichkeit, das ganze Warren-Gericht anzugreifen. Als Waffe benutzte sie Fortas' „liberale Linie der Pornographie gegenüber“. Die konfiszierte Kopie von *Flaming Creatures* wurde nach Washington, D. C., geflogen, wo Strom Thurmond, damals wie heute der rangälteste Republikaner im Justizkomitee des Senats, ein „Fortas Filmfestival“ veranstaltete. („Der Senator hat als Filmkritiker schon einige Erfahrung“, notierte „Variety“ dazu. „Kürzlich beschimpfte er die New York Times für ihre Kritik an *The Green Berets*.“)

Ende Juli 1968 besetzte Thurmond im Senatsgebäude das Zimmer 2228 und projizierte einen 14 Minuten langen Stripteasefilm, zwei weitere Nacktfilme und *Flaming Creatures* auf die holzvertäfelte Wand. Kongreßmitglieder wurden eingeladen, ebenso die Presse, und Thurmond besorgte aufmerksamerweise Hochglanzvergrößerungen von einzelnen Filmbildern. Die Fortas-Feinde verkündeten ihre Absicht, Kopien des Films an Frauengruppen und Bürgervereine zu senden, in der Erwartung, damit noch mehr Empörung auszulösen. Bevor die Ernennung von Fortas scheiterte, hieß es, man wolle den Film im Senatsaal zeigen. Obwohl diese letzte Vorführung nie genehmigt wurde, ist *Flaming Creatures* sehr wahrscheinlich der einzige amerikanische Avantgardefilm, der jemals im Congressional Record (Kongreßprotokoll) aufschien. Dort wird berichtet, dieser „hausgemachte Film ist bereits berüchtigt für seinen homosexuellen Inhalt. Er zeigt fünf unzusammenhängende, schlecht gefilmte und mit sexuellen Symbolismen gespickte Sequenzen... eine sieben Minuten dauernde Massenvergewaltigungsszene mit zwei Frauen und einer größeren Anzahl von Männern, wobei die weibliche Schamgegend, der männliche Penis, Männer, die die weibliche Scheide und Brüste massieren, Cunnilingus, Masturbation des männlichen Geschlechtsorgans und andere sexuelle Symbolismen gezeigt werden... lesbische Handlungen zwischen zwei Frauen... homosexuelle Betätigungen zwischen einem als Frau gekleideten Mann, der aus einem Sarg steigt, und anderen Män-

nern, einschließlich der Masturbation des sichtbaren männlichen Geschlechtsorgans... miteinander tanzende Homosexuelle und andere zusammenhanglose erotische Aktivitäten, wie die Massage der weiblichen Brüste und Akte des Gruppensex.“

Diesen gewissenhaften und ebenso hoffnungslosen wie anschaulichen Zeugenbericht lieferte der Gründer der Bewegung „Citizens for Decent Literature“ (Bürger für Sittliche Literatur), Charles Keating (der damals nur ein Rechtsanwalt aus Cincinnati war, aber bereits skrupellos im Kongreß seine Fäden spann). Etwas gehaltvoller war die folgende Schilderung von *Flaming Creatures*, die ein anonymen Senator einem „Newsweek“-Korrespondenten gab: „Dieser Film war so ekelhaft, daß ich nicht einmal eine Erektion bekam.“

Nun kommen wir der Sache schon näher. Smith würde seinen Film als eine Komödie in einem von Geistern heimgesuchten Hollywoodstudio beschreiben; der Film könnte aber mit seinem einzigartigen Sinn für freigelegte Unmittelbarkeit zu jedem Zeitpunkt der Filmgeschichte entstanden sein. Der Anfangsschock von *Flaming Creatures* ist zwar nicht mehr wiederholbar, aber die Reaktion des anonymen Senators weist darauf hin, daß das Versagen des Films als pornographisches Werk etwas Schlimmeres war, als es Pornographie selbst ist.

Flaming Creatures ist ein wunderbar phantastischer und zugleich überraschend illusionsfeindlicher Film; gerade dadurch verwirklichte er die Befreiung von „guter“ Technik und „schicklichem“ Verhalten. (Dieser Aspekt des Films wird nie wieder zum Tragen kommen, zu wie vielen Videos er Madonna auch inspiriert haben mag.) In *Flaming Creatures* ist alles überbelichtet. Seine ästhetische Offenbarung gründet sich auf der Offenbarung eines Kunstwerks: der Diskrepanz zwischen Bild und Ton, der ihre Schwänze frech zur Schau tragenden Transvestiten, der scheinbar an der Orgie teilnehmenden Kamera. Senatoren suchen vergeblich nach einer Machtstruktur. Es gibt hier eine räumliche Unklarheit, die über das Sichtbare hinausgeht – ein ernstlicher Mangel an Schwerkraft, ein Fehlen von Perspektive.

Flaming Creatures war sicherlich nicht der einzige explizite Film, den der Underground der frühen 60er Jahre produzierte. Aber er löste doch eine Art von wütender Empörung aus, die die Feindseligkeit gegenüber anderen Anwärtern aufs Märtyrertum, wie z. B. Brakhages *Window Water Baby Moving*, Carolee Schneemanns *Fuses* oder Barbara Rubins *Christmas on Earth* bei weitem übertraf. Diese Filme waren „nur“ explizit – oder, im Falle von Jean Genets ehrwürdigem *Un Chant d'Amour* und Kenneth Angers *Scorpio Rising* (zwei weitere Filme, denen der Prozeß gemacht wurde, wenn auch weniger hartnäckig), offenkundig homoerotisch. Das Verhalten in *Flaming Creatures* ist etwas anderes. Diese unverschämte geschwungenen, nicht ganz erigierten und auch nicht ganz schlaffen Schwänze sind bloß Penisse.

Flaming Creatures ist ebenso komisch wie qualvoll, und macht sich somit einer verbrecherischen Respektlosigkeit schuldig, die schwerwiegender ist, als die Verbrennung der Flagge. Die zwanglose Darstellung des männlichen Geschlechtsorgans bedeutet eine Entweihung des Grundsymbols aller Machtstrukturen – einschließlich des U. S. Senats. Als ein gesellschaftliches Faktum mag *Flaming Creatures* letzten Endes zwar die Welt für Long Dong Silver sicher gemacht haben, aber in diesem Film gibt es keinen Meister des Harems.

Da wir gerade von Scheichs und Beleidigungen des Phallus' sprechen: Der Fall von *Flaming Creatures* ist eine interessante Parallele zu dem des Rudolfo Valentino. Kein Star hatte jemals eine so polarisierende Wirkung wie er – zumindest was die Geschlechter angeht. Während *The Four Horsemen of the Apocalypse*, ein Film, der Valentinos Image des tangotanzenden südländischen Liebhabers prägte, die Sensation von 1921 war, begann mit dem kurze Zeit später herauskommenden *The Sheik* seine weithin publik gemachte Ablehnung durch männliche Kinobesucher.

Vor einigen Jahren wurde ein glänzender Essay von Miriam Hansen veröffentlicht, in dem sie die vorherrschende Meinung der feministischen Filmwissenschaft mit der Behauptung herausforderte, daß Valentinos Glanzstücke die ersten Filme gewesen waren, die die weibliche Zuseherschaft als ein Massenphänomen erkannten und ansprachen. Frauen waren von Valentino trotz der weitverbreiteten Geringschätzung seitens männlicher Fachexperten (die ihn als pervers oder ärger als pervers ansahen) fasziniert. Dies veranlaßt Hansen zu der Schlußfolgerung, daß Valentinos Filme Ausdruck einer Sehnsucht jenseits von Mutterschaft oder Familie sind. Valentino wurde als unmännlich angegriffen (es gab verschiedene Gerüchte, wie z. B. daß er homosexuell, impotent, masochistisch veranlagt oder von Lesben beherrscht sei), da er, wie *Flaming Creatures*, eine Bedrohung darstellte, und zwar, wie Hansen es formuliert, „nicht bloß eine Bedrohung der sexuellen Differenz, sondern die Bedrohung durch eine andere Art von Sexualität.“ (aus: *The Village Voice*, 12. November 1991)

Scott MacDonald

Kino als Bewegungsstudie

Vortrag

Dienstag, 9. Juni 1992, 16.00 Uhr

Es wäre sinnlos zu behaupten, daß das Medium Film selbst einen bestimmten Ansatz des Filmemachens nahe legt. Dennoch kann man – historisch betrachtet – feststellen, daß das Kino sein Publikum primär mit drei Arten des Genusses versorgt. Mit dem Genuß an der Erzählung, mit dem Genuß an Magie und dem Genuß der kinematographischen Bewegung. Von diesen dreien ist der letzte Aspekt zum einen der früheste (Muybridges fotografische Bewegungsstudien waren gemeinsam mit seinem Zoopraxiscope entscheidend an der Entwicklung einer marktfähigen kinematographischen Apparatur beteiligt, und die Aufnahmen von einfachen Bewegungsabläufen waren die ersten Themen der Brüder Lumière). Zum anderen zeigt eine Durchsicht der kritischen Literatur, daß der Bewegungsstudien-Ansatz der am wenigsten beachtete ist. Daß die kinematografische Bewegung sooft übersehen wurde, ist paradox, da gerade sie das Fundament der konventionellen Filmproduktion bildet. Der einzige Bereich der Filmgeschichte, in dem die Bedeutung der filmischen Bewegung erkannt und systematisch untersucht wurde, ist der, den ich das „Kritische Kino“ nenne. Das sind jene „Experimental“- oder „Avantgarde“-Filme, die das Mainstream-Kino explizit oder implizit kritisieren. Während der letzten 25 Jahre haben Filmemacher in Nordamerika, Europa und auch anderswo die Potentiale der kinematografischen Bewegung systematisch erforscht. Sie haben damit neue faszinierende Formen des Filmemachens entwickelt, die auch einige entscheidende Dimensionen des kommerziellen Kinos freilegen. In meinem Vortrag werde ich mich an Hand von Filmbeispielen von Larry Gottheim, Robert Huot, John Porter, Anne Robertson und anderen mit verschiedenen Dimensionen der kinematografischen Bewegung auseinandersetzen.

Scott MacDonald ist Professor für Englisch und Film am Utica College und am Hamilton College, New York.

Bücher: „A Critical Cinema“, Vol. 1, 1988; Vol. 2, 1992; in Vorbereitung: „Cinema 16“, „Critical Explorations“, beide Cambridge University Press 1992



Jack Smith
Flaming Creatures



Jack Smith
Flaming Creatures

Unknown Territories

American Independent Films

1. Teil: Kurzfilme

Dienstag, 2. Juni 1992	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Close up: Anlangen des Fernen Die Fährten des Faustrechts
Mittwoch, 3. Juni 1992	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Ghosttowns and Dreamlands Pat O'Neill
Donnerstag, 4. Juni 1992	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Ernie Gehr Close up: Anlangen des Fernen
Freitag, 5. Juni 1992	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Cartography of Guilt „Ladies and Gentlemen!“ – Das entdeckte Geschlecht
Samstag, 6. Juni 1992	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Die Fährten des Faustrechts Ghosttowns and Dreamlands
Sonntag, 7. Juni 1992	19.00 Uhr 21.00 Uhr 23.00 Uhr	Stan Brakhage: Selected Films 1982 – 1990 Pat O'Neill „Ladies and Gentlemen!“ – Das entdeckte Geschlecht
Montag, 8. Juni 1992	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Body as Battlefield: Films by Women Cartography of Guilt

Stadtkino Nr. 218 / Erscheinungsort Wien / Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.

Stadtkino, Wien 3., Schwarzenbergplatz 7 – 8

Anlässlich des Festivals erscheint eine Sondernummer der Filmzeitschrift **blimp** zum Thema
„American Independent Cinema“ (Heft 20)

Verleihe: Canyon Cinema (San Francisco), Drift Distribution (New York), ICA – London, European Media Art Festival (Osnabrück),
Picture Start/Chicago Filmmakers, Panacea Pictures (Chicago).

Abbildungen: Cinematheque San Francisco, Drift, Canyon Cinema, Picture Start, Panacea, Scott MacDonald

Übersetzungen: Christiane Suppan

Dank an die Kulturabteilung der Botschaft der Vereinigten Staaten, an Ralph McKay, Ines Sommer, David Simpson,
Michael Ehrenzweig, Charles Ulbl und Michael Roth

Kartenvorverkauf und telefonische Reservierungen ☎ 712 62 76

Videothek täglich geöffnet während der Filmvorführungen

Büro: Wiener Stadthalle, 15, Vogelweidplatz 14, ☎ 98 100 / 336 DW

Herausgeber, Medieninhaber: Stadtkino Wiener Stadthalle-Kiba Betriebs- und Veranstaltungsgesellschaft m.b.H. & Co. OHG, 1030 Wien, Schwarzenbergplatz 7-8
Redaktion: Franz Schwartz, Graphisches Konzept: AG-Normdesign

Satz: PCG, 1160 Wien, Druck: REMAprint, 1160 Wien

Offenlegung gemäß Mediengesetz 1. Jänner 1982: Nach §25 (2): Stadtkino Wiener Stadthalle-Kiba Betriebs- und Veranstaltungsgesellschaft m. b. H. & Co. OHG Unternehmensgegenstand:
Kino, Verleih, Videothek. Nach §25 (4): Vermittlung von Informationen auf dem Sektor Film und Kino-Kultur. Ankündigung von Veranstaltungen des Stadtkinos.

Preis pro Nummer S 1,-

