



XSCREEN

PHAIDON

XSCREEN

MATERIALIEN

ÜBER DEN

UNDERGROUND-FILM

HERAUSGEBER:

W & B HEIN

CHRISTIAN MICHELIS

ROLF WIEST

PHAIDON

Reprinted on the occasion of
Wilhelm Hein YOU KILLED THE UNDERGROUND FILM OR THE REAL MEANING OF KUNST BLEIBT ... BLEIBT ...
and Bettina Köster THE SISTERS

23 - 28 March 2012
SLY PROP OTTER
Amsterdam

© 1971 Phaidon-Verlags-GmbH., Köln
Alle Rechte vorbehalten
Umschlag: Hermann Bürger, Köln
Verlagsleitung: Fritz-Werner Breuer und Alexander Schleber
Satz und Druck: Druckerei Hub. Hoch, Düsseldorf
ISBN-3-87635-038-7



3



4

UNDERGROUND FILM: gegen Kommerz und Kulturbetrieb

'Terror von der Leinwand und Protest im Saal', 'Die Nackten und die Roten', 'Protest mit der blanken Kehrseite', 'Viel Pornographie und wenig Politik'. Unter diesen und ähnlichen Schlagzeilen wird der Undergroundfilm im Januar 1968 zum ersten Mal breit in der Presse besprochen. Der Anlaß ist der 4. Internationale Experimentalfilmwettbewerb, der zum Jahreswechsel 1967/1968 im belgischen Seebad Knokke stattfand. Das ungewöhnliche Äußere der Filmmacher und die Ereignisse während und nach den Filmvorführungen nehmen wesentlich mehr Raum ein als die Beschreibung der Filme. Die Ratlosigkeit der Kritiker ist deutlich, sie können mit diesen 'Irren' und deren Produkten nichts anfangen und es findet sich auch keiner, der ihnen das Verständnis erleichtert, denn Knokke ist ein Festival der Filmmacher, wo im Gegensatz zu anderen vergleichbaren Ereignissen die Kritiker, Organisatoren und Honoratioren unwichtig sind.

In den Berichten wird deutlich, daß in Knokke nicht nur andere, neue Filme gezeigt werden, sondern daß mit diesen Filmen auch eine neue Lebenshaltung verbunden ist. Der vielzitierte Protest wendet sich gegen den etablierten Kulturbetrieb als Spielweise der bürgerlichen Gesellschaft und gegen den Kommerz, der diese bestätigt.

Die Bezeichnung Underground ist kein Stilbegriff, der die Filme klassifiziert, sondern sie gibt Auskunft über eine Situation: die Filme existieren im Untergrund, d. h. es gibt für sie keine Vorführstellen, keine Finanzierungsmöglichkeiten und keine Publikationsorgane. Der Undergroundfilm gehört in den großen Bereich der Subkultur, die sich seit den 60er Jahren mit Musik, Theater und Literatur parallel zur offiziellen Kultur entwickelt hat und zu einer weltweiten Bewegung der fortschrittlichen Kunst geworden ist: Reaktion auf das museale Reproduzieren von Vergangenen in gesicherten Qualitätsbegriffen; Reaktion auf 'Kulturreignisse', die lediglich dem Repräsentationsbedürfnis der Konsumenten dienen, wo jeder lebendige Prozeß, jedes Wagnis durch die Gebundenheit an staatliche und industrielle Subventionen ausgeschaltet ist und wo auch die sogenannte Avant-Garde nur die alten Herrschaftssysteme bestätigt.

Mit dem kommerziellen Film hat der Undergroundfilm lediglich das Material gemeinsam; in Inhalt, Form und Produktionsprozeß haben beide Bereiche nichts miteinander zu tun. So gibt es hier nicht mehr die Aufteilung in Regisseur, Kameramann, Cutter etc.: Der Filmmacher macht alle Arbeitsgänge selbst. Vergleichbar den Produkten anderer Kunstbereiche ist der Film das persönliche Werk eines Einzelnen. Daraus erklärt sich auch die ungeheure Vielfalt der Ausdrucksformen, die der Undergroundfilm umfaßt, von den abstrakten und formalen Arbeiten bis zu den erzählerischen und erotischen Filmen. Die Filme sind nur noch insofern als Unterhaltung zu sehen, wie es die anderen Künste auch sind. Sie stellen ebensolche Anforderungen an den Betrachter und verlangen ein gleiches Maß an Auseinandersetzung.

Im Gegensatz zum kommerziellen Film produziert der Filmmacher seine Arbeiten selbst und ist damit völlig unabhängig von den Zwängen, die der Kommerz ausübt. Da der Under-

groundfilm außerhalb der kommerziellen Produktionssysteme entsteht, ist er auch vom kommerziellen Vertriebssystem ausgeschlossen. Der entscheidende Grund für seine Existenz im Untergrund sind aber seine Form und seine Inhalte, die radikal die bisherigen Vorstellungen von Film über den Haufen werfen, die gesellschaftliche und ästhetische Tabus angreifen und die im kommerziellen Film geäußerten Vorstellungen in Frage stellen.

Auch in den Museen und anderen Kulturinstitutionen hatte der Undergroundfilm bis zum Ende der 60er Jahre keine Chance, und zwar nicht nur wegen seiner radikalen avantgardistischen Haltung, die ihn zur Bedrohung für das festgefügte Kultur-establishment macht, sondern auch aus der vom Kommerzkino her abgeleiteten Vorstellung, daß Film lediglich zur billigen Unterhaltung dient.

In Knokke traf zum ersten Mal der europäische Underground zusammen. Hier wurde der Anfang für eine internationale Zusammenarbeit gelegt mit dem Ziel, ein eigenes Vertriebs- und Publikationssystem gegen den Widerstand des kommerziellen Bereichs zu schaffen, um so den neuen Film in der Öffentlichkeit wirksam werden zu lassen. Zugleich sollte damit den Filmmachern eine Existenzgrundlage geschaffen werden, weil andere Möglichkeiten, Geld zu verdienen, überhaupt nicht existierten; denn der Verkauf von Filmen wie Bücher oder Schallplatten ist noch ein Zukunftsziel. Da Filme nicht als Originale verkauft werden können, scheidet auch der Vertrieb über den Kunstmarkt aus, der aus den kleinbürgerlichen Vorstellungen vom Alleinbesitz Kapital schlägt, wo selbst Fotografien signiert werden müssen, damit sie wieder den Hauch des unwiederholbaren Meisterwerks besitzen.

Das einzige Modell für eine Vertriebsform von Filmen außerhalb des Kommerz existierte in Amerika, wo sich 1960 die Filmmacher zur 'New American Cinema Group' in einer Cooperative zusammengeschlossen hatten, die allen Gewinn an die Filmmacher gibt und nur einen geringen Prozentsatz der Einnahmen zur Deckung der Organisationskosten einbehält. Diese Cooperative gründete 4 Jahre später mit der 'Filmmakers Cinematheque' ein eigenes Vorführzentrum, um die Filme noch besser propagieren zu können.

Der Versuch, nach dem amerikanischen Vorbild in Knokke eine europäische Cooperative zu gründen, scheiterte. Dennoch folgte auf das Festival eine Welle von Aktivitäten in den einzelnen Ländern.

Er wurden Vorführzentren gegründet, eigene Festivals organisiert und der Versuch gemacht, die etablierten Festivals, die den Undergroundfilm aus Angst vor Skandalen ausschließen, zu sprengen.

In Deutschland entstehen im Frühjahr 1968 XSCREEN in Köln und das Undependent Filmcenter in München als erste unabhängige Vorführzentren ausschließlich für Undergroundfilme. Entscheidend ist, daß diese Organisationen das finanzielle Risiko allein übernehmen und dem Filmmacher, ungeachtet vom Erfolg der Veranstaltung, eine feste Summe garantieren.

Je populärer der Undergroundfilm wird, umso mehr Vorführzentren werden in verschiedenen Städten gegründet. Zum Teil existieren sie nur für kurze Zeit, und meistens arbeiten sie nicht so radikal und kompromißlos wie die ersten Organisationen.

Das vom XSCREEN-Kollektiv herausgegebene Buch trägt den Namen dieser Gruppe, weil ihre hier in Fotos und Textmaterial niedergelegte Arbeit modellhaft für Erfolg und Vitalität des Undergroundfilms steht. Das Programm der Vorführungen seit dem Bestehen von XSCREEN gibt einen Überblick über die wichtigsten Werke des internationalen Undergroundfilms. Der Aufbau des Buches ist nicht historisch, so wie auch die Arbeit von XSCREEN nicht auf die systematische Darbietung eines geschlossenen historischen Ablaufs gerichtet ist. In erster Linie geht es darum, die neuen Filme zu repräsentieren und zu unterstützen. Ein systematischer Überblick ist schon aus finanziellen Gründen nicht möglich, da die Filme wegen der hohen Unkosten nicht aus Amerika geholt werden können, und da man nicht Vertreter der Cinematheken einladen kann, die keine Kopien ohne Begleitung ausleihen. Die Undergroundsituation zwingt zum improvisierten Arbeiten. Programme werden gespielt wie sie sich anbieten: Wenn Filmmacher mit ihren Arbeiten unterwegs sind wie etwa Albie Thoms aus Australien oder Takahiko Iimura aus Japan, oder wenn Cooperativen ein Programm in den verschiedenen Vorführstellen zirkulieren lassen wie z. B. das große Rundreiseprogramm der New American Cinema Group mit 80 Filmen, das in verschiedenen europäischen Städten gezeigt wurde.

Die eine Gruppe vermittelt Filme an die andere weiter. Undergroundzeitschriften veröffentlichen die Anschriften der Vorführzentren in den verschiedenen Ländern. Da XSCREEN sehr bald im internationalen Underground bekannt ist, wird Köln eine feste Station auf den Europareisen der Filmmacher. So setzt sich von selbst ein vollständiges Bild der wichtigsten Strömungen des Undergroundfilms zusammen. Auch bedeutende historische Filme werden im Laufe der Zeit gezeigt, so etwa Jean Genets 'Un Chant d'Amour', von dem plötzlich eine Kopie auftauchte, oder 'L'Age d'Or' von Luis Bunuel, der jahrzehntelang nur in wenigen europäischen Cinematheken gezeigt wurde. So wird durch den gegenwärtigen Film der alte Avantgarde-Film neu erfahrbar gemacht und als die sensationelle Pionierleistung empfunden, die er in seiner Zeit gewesen ist.

Für die neuen Filme ist das normale Kino schlecht geeignet, da es den Zuschauer ebenso zum passiven Konsum zwingt wie der herkömmliche Kulturbetrieb. Es erlaubt nur Vorführungen in einer Ebene. Expanded Cinema-Aktionen, Multiprojektionen, Filmaktionen, die alle auf die Erfassung des ganzen Raumes drängen und teilweise den Zuschauer mit einbeziehen, sind hier kaum möglich. Im Undergroundfilm gibt es keine Normen für die Länge der Filme wie im kommerziellen Bereich. Bei Arbeiten, die sich über mehrere Stunden hinziehen, muß der Betrachter den Raum verlassen können, muß rauchen und trinken dürfen. Er unterliegt nicht mehr dem Zwang, eine Veranstaltung von Anfang bis Ende durchstehen zu müssen. Die spießige Trennung von Alltagsleben und 'Kulturgenuß' wird mehr und mehr aufgehoben, was sich nicht zuletzt auch in der Aufhebung des Unterschieds zwischen Alltags- und Festtagskleidung manifestiert.

In den Veranstaltungen wird der Kampf zwischen Zuschauer und Film offen ausgetragen. Die Auseinandersetzung und Aus-

bildung von Qualitätsbegriffen wird ihm nicht von den Veranstaltern durch vorherige Auslese abgenommen. Die Zeit der Unterwerfung unter 'Meisterwerke' ist vorbei.

Räumlichkeiten, die den Bedürfnissen der Underground-Veranstaltungen gerecht werden, gibt es zwar in London und Amsterdam, aber kaum in Deutschland. Hier bleibt den Organisatoren nichts anderes übrig, als ein normales Kino zu mieten, auch wenn es zum Chaos kommt, wie bei der ersten XSCREEN-Veranstaltung mit Filmen der Wiener Gruppe und mit Aktionen von Peter Weibel und VALIE EXPORT. Trotz vieler Nachteile hat das Kino jedoch den großen Vorteil, völlig frei von jener Weihestimmung der Kulturpaläste zu sein, die für viele eine unüberwindliche Barriere darstellt. Als Ort einer proletarischen Kultur ist es auch dem Arbeiter geläufig, um den man sich neuerdings im Kulturbetrieb so vergeblich bemüht, weil man eine Rechtfertigung sucht für die hohen Subventionen, die Institutionen wie Theater und Oper gewährt werden, obwohl sie in erster Linie nur zur Bestätigung einer reaktionären Bürgerschicht dienen.

Der Underground muß sich selbst finanzieren. Die Filmveranstaltungen müssen sich tragen, sonst werden sie sinnlos, weil dann der Filmmacher kein Geld erhält. Nicht erfolgreiche Organisationen stellen ihre Arbeit unweigerlich ein. Der Idealismus, der nötig ist, alle Risiken des finanziellen Defizits und der gerichtlichen Verfolgung zu tragen, verschwindet schnell, wenn die Arbeit nicht erfolgreich ist.

Entscheidend ist jedoch, daß der Erfolg nicht auf billigen Kompromissen beruht. Das Publikum ist auch so vorhanden, informiert durch eine raue Werbung mit selbstgemalten Plakaten, die eine sehr direkte Sprache sprechen. Das Bedürfnis nach einer neuen Form von Erleben ist außerordentlich groß. Der Zuschauer will das Wagnis einer neuen Situation, das Bewußtsein, an einem Entstehungsprozeß teilzuhaben, in den er selbst eingreifen kann. Hier gibt es Sensationen, die der eingefahrene Kulturbetrieb nicht bieten kann, weil dort Leute, die um ihre Stellung zittern, kein Risiko eingehen wollen.

Nur die finanzielle Unabhängigkeit macht die radikale Präsentation von neuer Kunst möglich. Und nur das Wagnis, in neue Bereiche vorzustoßen, sichert den Erfolg, d. h. das Interesse des Publikums. Nur solange, wie wirklich Underground-Arbeit geleistet wird, ist sie lebendig: Als die im Anhang dokumentierte Großveranstaltung im halb fertigen U-Bahnhof während des Kölner Kunstmarktes 1968 durch die Polizei geschlossen wurde, waren 1000 Besucher dort unten, die an dem Ereignis teilnahmen.

Im Underground arbeiten Veranstalter und Produzenten eng zusammen, oft sind sie es in einer Person. Diese Verbindung ist notwendig, um jenes Engagement für die Arbeit aufzubringen, das von Leuten mit gesichertem Gehalt nicht zu erwarten ist.

Wie bereits erwähnt, gibt es Undergroundfilme nicht erst seit den 60er Jahren, sondern schon wesentlich länger. Bis zum Auftreten der neuen Filme waren die historischen Avantgarde-Filme jedoch so gut wie nicht existent. Die wenigen Filmgeschichten, die es gibt, widmen den Avantgarde-Filmen der 20er Jahre als Kuriositäten höchstens ein paar Zeilen. Bis heute gelten lediglich inhaltliche Kategorien zur Beurteilung von Filmen und selbst diese sind kaum von fortschrittlichen Vorstellungen her abgeleitet.

Auch die historischen Filme bildeten eine Art Subkultur in ihrer Zeit. Sie existierten außerhalb des Kommerz oder wurden verboten wie ‚L'Age d'Or‘ oder Genets ‚Un Chant d'Amour‘ in den 50er Jahren. Diese Filme, wie auch ‚Flaming Creatures‘ von Jack Smith oder ‚Sodoma‘ von Otto Muehl, entlarven die Pseudomoral der Kommerzfilme, die sich in freiwilliger Selbstzensur den verlogenen bürgerlichen Anstandsvorstellungen unterwerfen. Die Undergroundfilme mißachten jede Art von Zensur, und das ist der Grund, weswegen die Veranstalter ständig mit dem Gesetz, das nur noch als leere Konvention existiert, in Konflikt geraten.

In den erzählerischen Filmen geht es nicht mehr um die Reproduktion von Klischeevorstellungen der Gesellschaft, sondern um deren Bloßlegung wie bei Warhol, um die Erforschung der eigenen Wirklichkeit wie bei Brakhage oder um die schonungslose Dokumentation wie in den militant-politischen Filmen. Neue Gestaltungsbereiche werden erforscht. Die Regeln von Schnitt und Montage, von Brillanz und Rhythmus werden auf-

gehoben und eine Fülle neuer visueller Ausdrucksmöglichkeiten wird für den Film gewonnen. Undergroundfilme sind kaum gemütliche Unterhaltung, sie attackieren den Zuschauer nicht nur inhaltlich, sondern auch formal — oft bis zum physischen Schmerz.

Es ist selbstverständlich, daß nicht alle Filme, die dem Underground zugerechnet werden, gleich radikal sind. Der Spielraum im kommerziellen Bereich ist so eng, daß auch weniger fortschrittliche Filme dort keine Chance haben. Der Undergroundfilm ist offen und nicht wie der Kunstbetrieb an der Absonderung einer esoterischen und kommerziell-ausbeutbaren Elite interessiert.

In der Dokumentation XSCREEN kommt der Undergroundfilm in all seinen Bereichen und mit all seinen Widersprüchen zu Wort. Das Buch soll Materialien für die lebendige Auseinandersetzung bieten, und nicht gesicherte Ergebnisse einer historisch abgeschlossenen Phase darlegen.

zeigt
 Experimentalfilme
 von Kurt Kren Hans Scheugl Ernst Schmidt Peter Weibel
 mit
 Aktionen
 präsentiert von Peter Weibel + VALIE EXPORT

Sonntag 24. März 23,15 Uhr LUPE Zülpicherstraße 24
 3 Mark (+ 1 Mark Clubbeitrag)

Montag 25. 3. 0⁴⁵
 Wiederholung

Anfangs Licht u. Kodak
 ABSTRAKTER FILM NR 1
 HÄBEN SIE FEUER..
 Licht 2. vergrünern
 DENKAKT (unbedingt mit Ton)
 DENKAKT (rückwärts)
 YIKKI stumm
 EROTICON
 TV
 PAPA UND MAMA
 LEDA UND DER SCHWAN
 20. September
 Tonband XSCREEN bei Licht
 CUTTING
 YIKKI
 Licht 2. vergrünern
 FINGERPRINT f/8 35 mm
 NIVEA
 INSTANT FILM
 FILMRESTE
 22 HAMBURG SPEZIAL
 VALIE EXPORT
 GLANZ UND SCHICHT DES ZELLULOIDS
 SCHURMANNGASSE
 SCHÜTTEN bei Licht

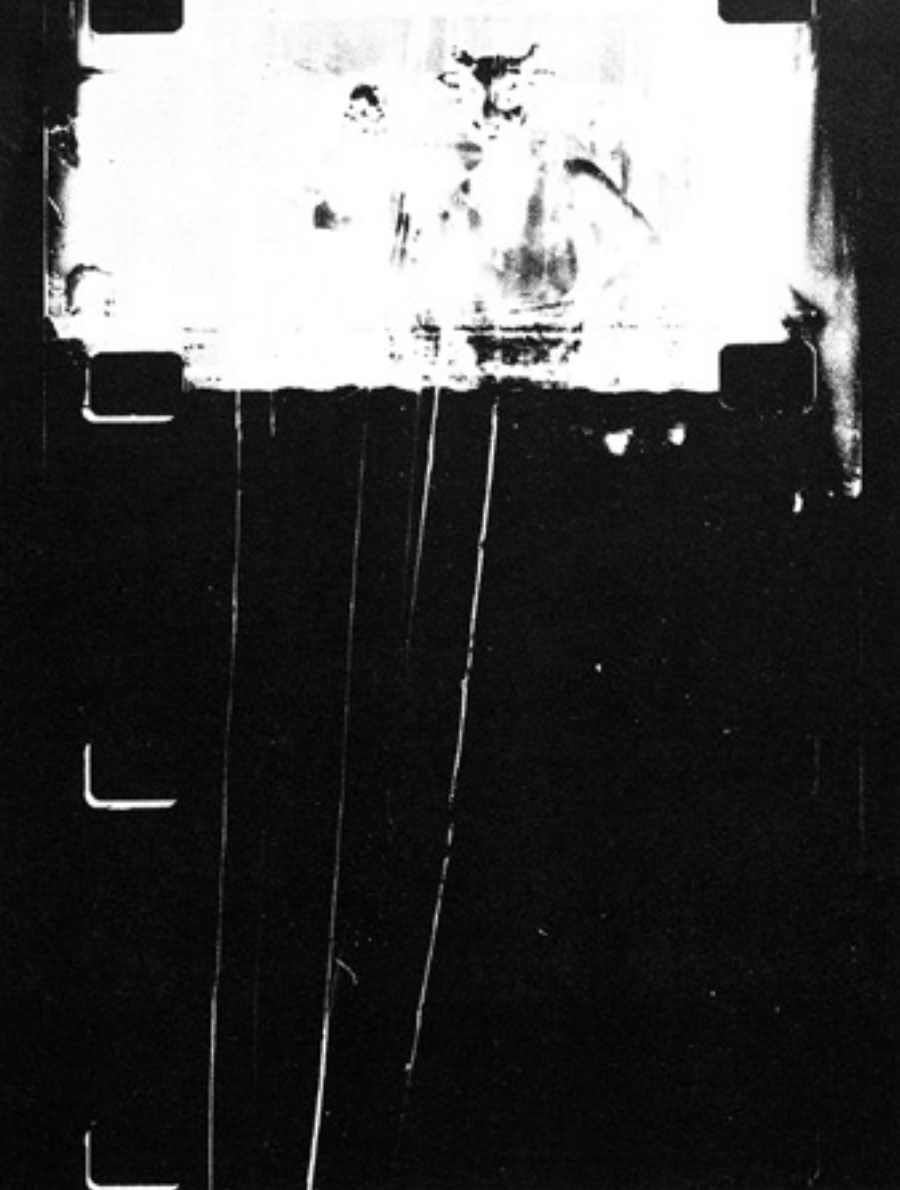
SALTI CHS AUS
 Silberleinwand, Scheinwerfer, Wasserkübel, Spiegel
 Silberleinwand, Scheinwerfer, Wasserkübel, Spiegel
 Projektor, Tonband, Scheinwerfer, Widerstand, Verlängerungssehnur
 Musik
 Licht
 2 Leinwände, Scheinwerfer, Dia-Projektor, Kübel mit Wasser
 Licht aus
 Leerkader auf 35 mm
 Leerkader
 Bühnenbeleuchtung
 finken
 Faden auf 35. mm einlegen / scope
 Fotos, Leerkader
 finken
 hung



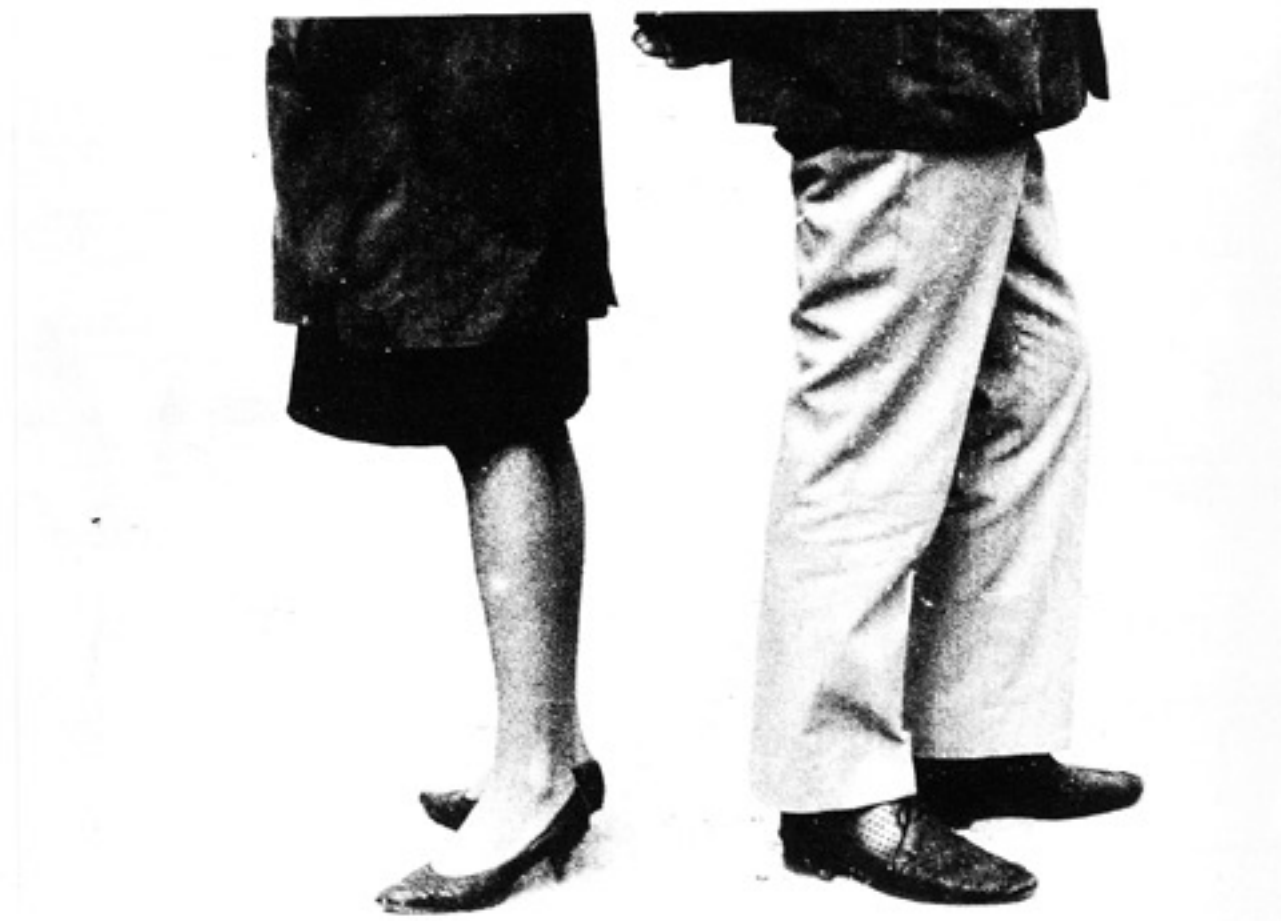
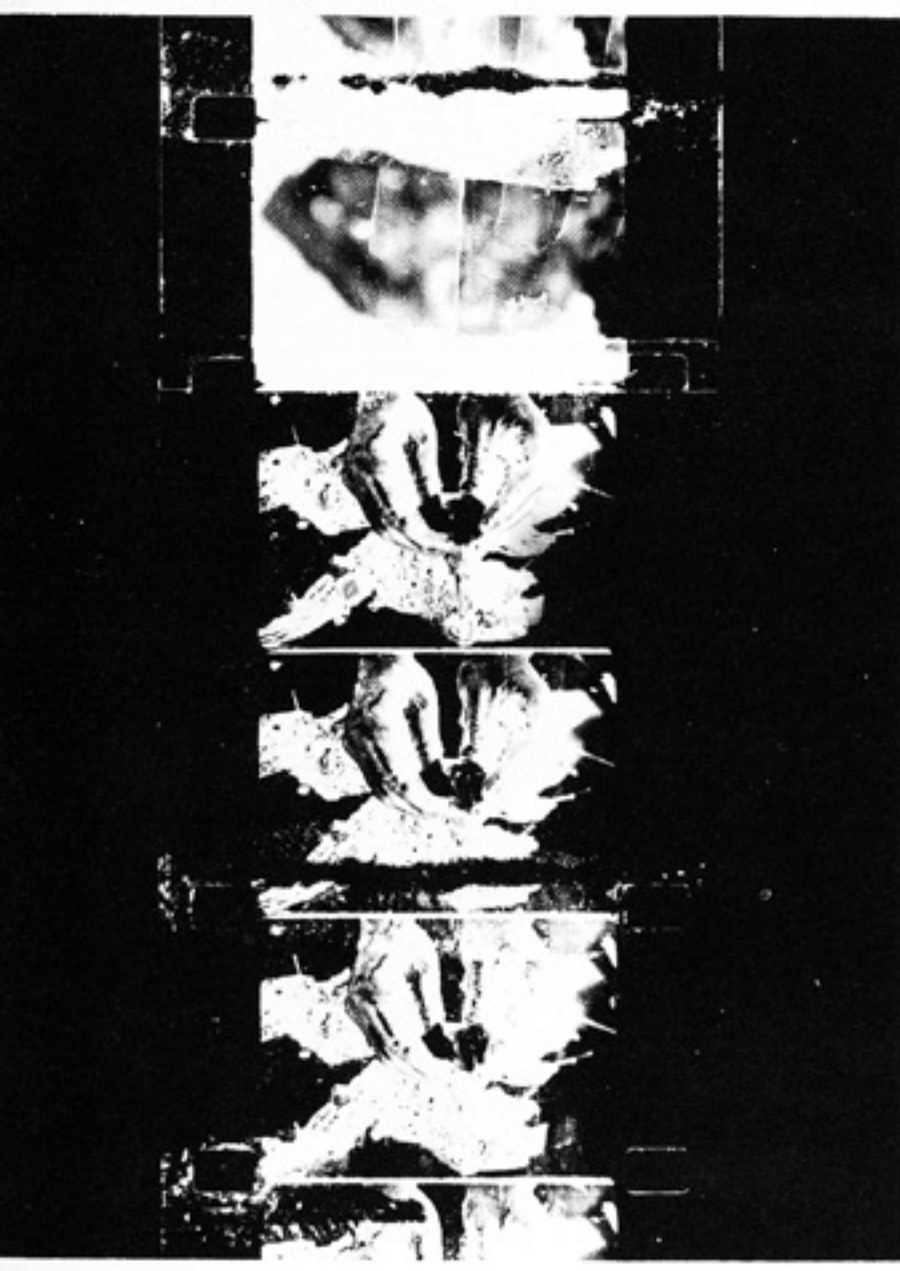
COLOGNE intime

• Horst Muys, verletzter und doch beliebter Kölner Unterhalter, feierte Karnevals-zweitausende im afrikanischen Liberia, wo er mit einigen Deutschen auch Staatspräsident Tubman vorgestellt wurde. Muys' Kommentar: „Der kannte Ferdi Leisten nicht!“ • Ludwig Riebel, Kürschnermeister und passionierter Jäger, hat im Jagdschloß von Gravenbroich hessisches Bauernbrot und deftige Würste für ein Frühstück mit Freunden eingekauft. Dazu gibt es frankischen Schnaps aus Streitberg. • Rolf C. Stockmann, zuletzt Public-Relation-Direktor der Kölner Ford-Werke, ging als Geschäftsführer der deutschen Hill & Knowlton GmbH nach Hamburg. • Günther Portmann, Kölner Maler und Schüler des Düsseldorfer „Fluxus“-Künstlers Beuys, der eine Vorführung von Underground- und Experimentalfilmen der Wiener Schule („X SCREEN“) in der „Lupe“ genießen wollte, mußte sich wegen Überfüllung des Kinos mit einigen Glas Bier in einer Kneipe begnügen. Mehr Glück als er hatten Happening-Spezialist Wolf Vostell, Maler Peter Ohlow, Malergattin Barbara Kraemer, Bildhauerin und Komponisten-Gattin Uschi Kagel, Soziologie-

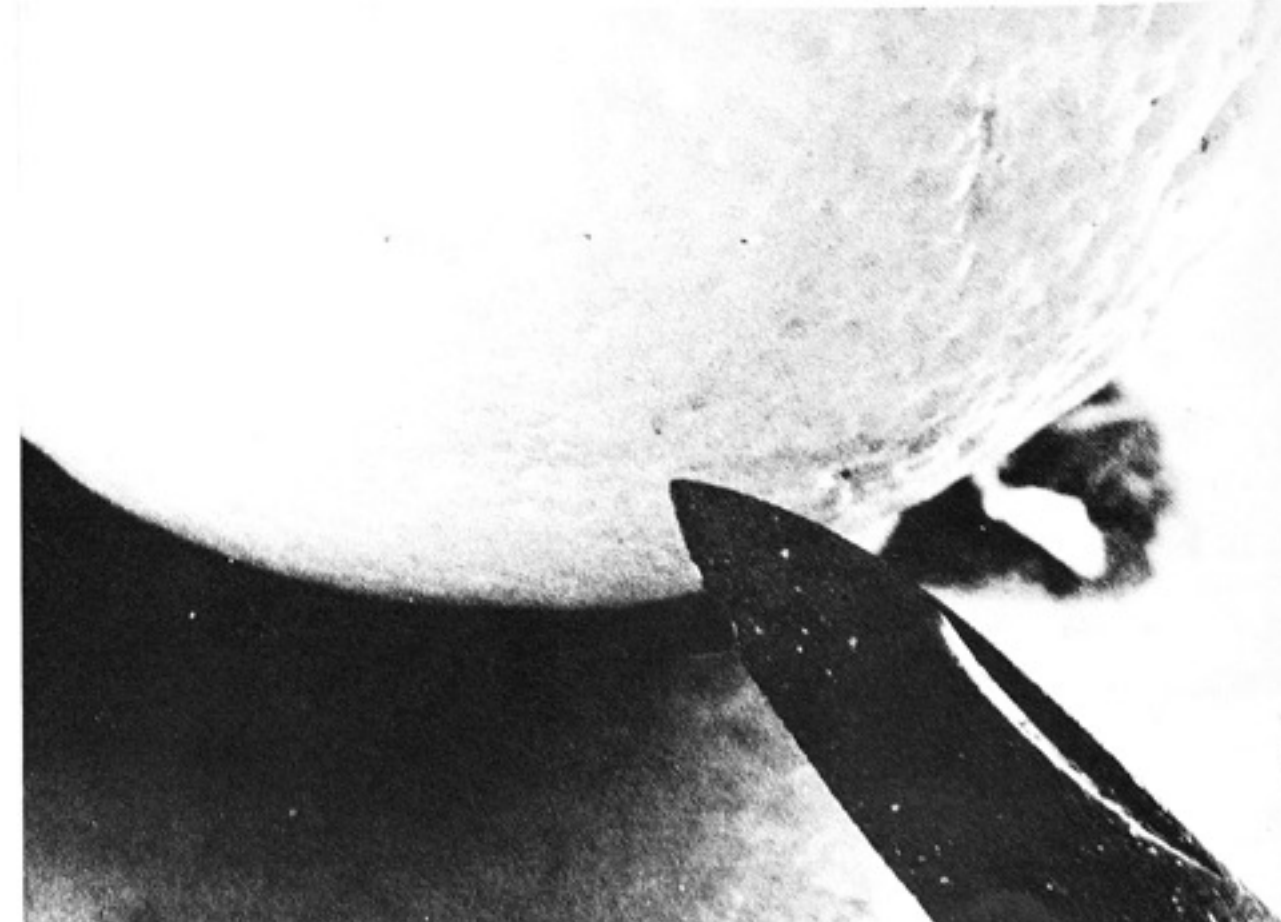
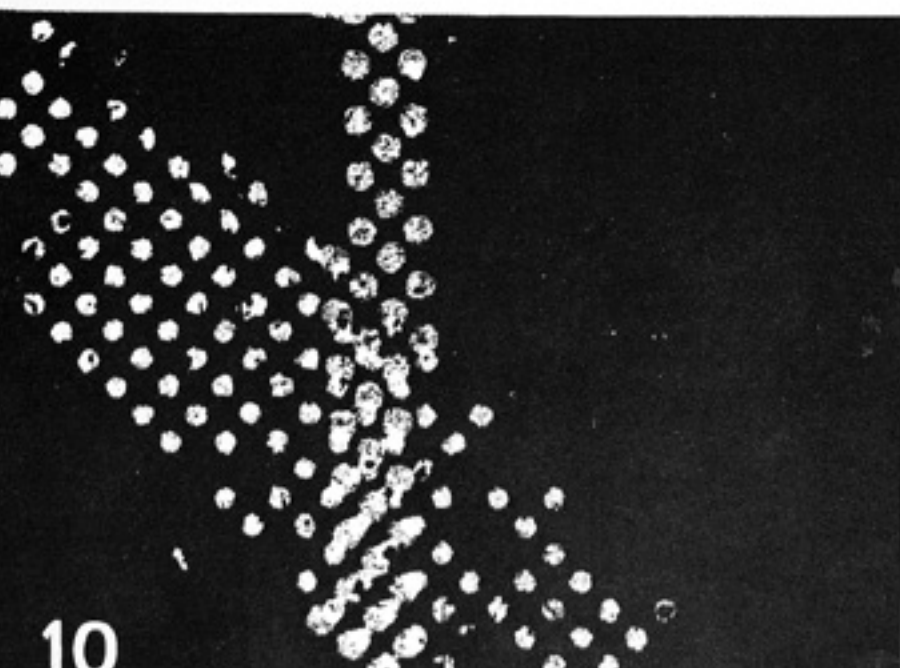
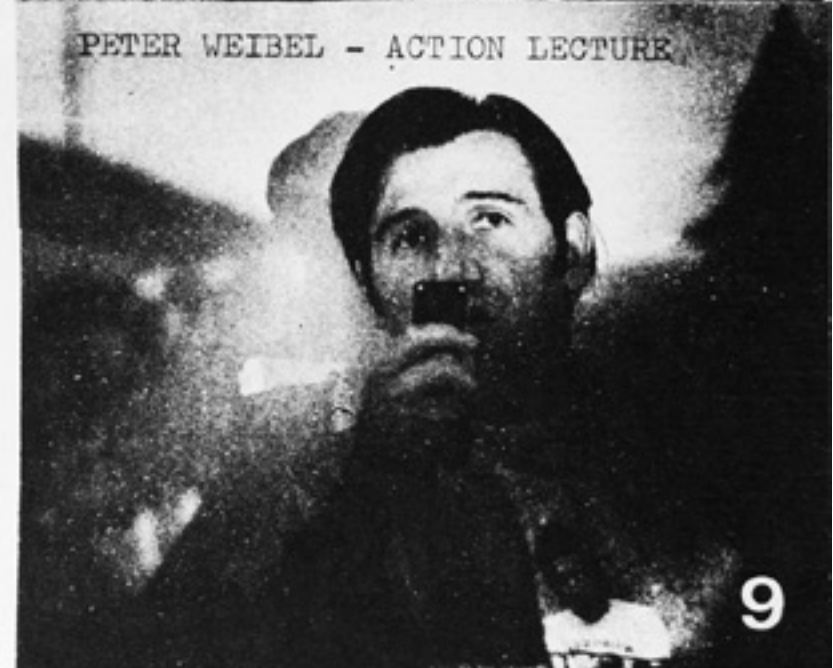
Assistent Michael Klein sowie Diplom-Kaufmann Klaus Wielken mit seiner Gattin, Diplom-Volkswirtin Maria Wicken. • Dr. Curt Werner Löwe und Dr. Hermann Pade, Kölner Veterinär-Ärzte, freuten sich, als sich beim Weidenpescher Rennen die von ihnen betreuten Pferde „Obelisk“ und „Kronjuwel“ erste Plätze sicherten. Nicht weniger freuten sich auf der Seite der Gelegenheits-Wetter vier junge Kölner — der Soul-Feste-Veranstalter Michael C. Grobecker mit Fotomodell Dorit Gallmeister und der Dressman und frischbackene Tennislehrer Horst Volker Götz mit Sprachstudentin Monika Peters —, als sie zusammen 50 Mark gewannen. Das Geld wurde im „Campi“ verjubelt. • Schorsch Kerp, Wach-Kommandant und Oberst der Ehrengarde der Stadt Köln, hatte Pech mit seinem Wagen. Wenige Tage, nachdem er den blauen Opel, der von einem Dieb gestohlen worden war, wieder hatte, büßte das Auto bei einem Verkehrsunfall seine Schönheit ein. Kerp, der dabei Prellungen erlitt, befindet sich wieder wohlaut.



links: Ernst Schmidt "Filmreste" rechts: Hans Scheugl "Wien 17., Schumannsgasse" Marc Adrian "Go" Marc Adrian "Orange"



PETER WEIBEL - ACTION LECTURE



Wien 17., Schumannngasse (1967), 16mm, 3 Min, sw, stumm.

Der Film WIEN 17., SCHUMANNNGASSE wirft den ganzen perverstumpften Kram einer abendlichen Film- und Wirklichkeitstheorie aus der falschen Kühltüte der Geschichte und ihren Zuhältern um die Augen, daß diese Tränen und Schweißperlen eine Fahrt im Auto durch die Schumannngasse von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende wird in der Weise (am 13. 1. 67) aufgenommen, daß der Filmstreifen exakt in dem Moment seines Beginns belichtet wird, der auch der Moment ist, in dem das Auto vom Beginn der Schumannngasse startet, und daß die letzten Meter Filmstreifen präzise belichtet werden, wenn am äußersten Ende der Schumannngasse die Kamera gerade noch das Straßenschild aufhängen kann. Die Fahrt durch die Gasse wurde in einer einzigen Einstellung gedreht, Ende und Anfang des Films sind identisch mit Ende und Anfang der Gasse.

Ein Filmstreifen für eine übliche 16mm-Kassette hat nur 30m Länge, wenn Scheugl also die Schumannngasse von Anfang bis Ende in einer einzigen Einstellung filmen will, darf er dazu 2 3/4 Minuten benötigen, denn diese 2 3/4 Minuten sind das Äquivalent der 30m bei einer Laufgeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde. Scheugl muß daher die Zeit der Aufnahme berücksichtigen (er fuhr am frühen Morgen), die Geschwindigkeit des Autos entsprechend regulieren - einmal beschleunigen, einmal bremsen - um nicht zu spät oder zu früh am Ende der Gasse anzukommen. Solche Überlegungen entspringen der neuen Auffassung vom Film wie sie in Wien entwickelt wurde und die endlich viele Möglichkeiten bietet.

Der mythische Zeitbegriff, wie er noch bei den Schnittaposteln und Bischöfen der Montage, welche die Kaderabfolge durch Reihentechnik und andere Methoden der Musik bestimmen, und besonders bei ihren gläubigen Triumphern, geht hier baden. Die absolute Zeit der Wirklichkeit und die relative Zeit des Kunstwerks, die ihr gegenübergestellt wird, werden durch das Verfahren der Aktionszeit (das die klassischen Forderungen nach Einheit des Ortes und der Zeit paradoxerweise als Prinzipien der Auflösung von Wirklichkeit und Authentizität verwendet) relativiert.

Man meint ein Verfahren, das reproduzierte Zeit und reale Zeit zur Deckung bringen will, üblicherweise so, daß etwa ein Film so lange dauert, bis das Wollkäuel im Film entwirrt ist, hier umgekehrt so, daß die Regeln des Mediums Film die reale Zeit, die reale Dauer bestimmen, Aufnahmezeit und Kinzeit, reale Zeit und reproduzierte Zeit werden identisch aufgrund einer exakten Anwendung des Kalküls Film und seiner Operatoren: Kassette, Laufgeschwindigkeit, Bewegung der Kamera, Länge des Filmstreifens, die Länge der Straße und die Länge des Filmstreifens werden durch eine scheinbar verblüffende Gleichung identisch: Raum wird zu Zeit, Raumstrecke zu Zeitstrecke/Dauer, die Länge der Straße wird gemessen durch die Länge der Fahrt, durch die Geschwindigkeit der Fahrt wird die Länge der 30m Film gleich mit der Länge der Straße, die Rede 'die Dauer des Films ist gleich der Dauer der Fahrt durch die Schumannngasse, nicht jedoch die Länge der Straße der Länge des Filmstreifens' übersieht, daß Zeit und Raum reflexiv sind, und verkennt, was in WIEN 17., SCHUMANNNGASSE demonstriert wird, der Relativismus der Erfahrungswirklichkeit. Unsere Sinnesorgane liefern einen täglichen Film, dessen Regeln uns dieser Film bewußt machen kann, nie werden wir wissen, wie lange die Gasse 'wirklich' ist, weil Regeln und Strukturen der Wirklichkeit nur durch die Regeln und Strukturen unserer Abbildungskalküle meßbar sind, also nie überprüfbar." (Peter Weibel)

zzz-Hamburg special (1968), 8, 16, 35 od 70 mm, normal od. Cinemascope, sw, stumm, ca. 2 Min. 1 ready made film.

Hans Scheugls 'Hamburg special' besteht aus einem Faden, der anstelle eines Films durch den Projektor läuft. Im Bild erscheint auf der leeren hellen Leinwand ein Strich, der durch Betätigung des Vorführens hin- und herwandert. Bei der Hamburger Vorführung anlässlich der Filmschau wurde der Faden schnell gezogen. Dadurch wurde der Zuschauer zu Überlegungen eingeladen, ob der Faden wohl auf einem Film oder real durch den Projektor zieht. Bei einer Vorführung in Hannover wurde nur ab und zu am Faden gezupft, wodurch man eingeladen war, die ganze Schönheit, die 'Feinstruktur' des Fadens zu betrachten. Eine wesentliche Bedingung dieses Intermediums war damit erfüllt: die schöpferische Mitarbeit des Vorführens. (Die 10 Filme des Jahres, Film 1968, Jahrbuch der Zeitschrift 'film', Weibel).

Eroticon sublim (1968), 16mm, Farbe, stumm, 2 Min.

Der Titel bezieht sich auf die sublimen Möglichkeiten des Films: er kann von vorne, von unten, von rückwärts, von oben, oder auch anders rum gespielt werden. Der Film besteht aus einem ungeschnittenen Stück. Erotikon ist der Farbe des Materials verpflichtet' (Scheugl)



KÖLNER KULTURSPIEGEL
Kölner Stadt-Anzeiger — Nr. 75 1 2 3 28. März 1968 — Seite 7

Kölner Stadt-Anzeiger — Nr. 69

KULTUR

2 3 Donnerstag, 21. März 1968 — Seite 7

In Untergrund darf man auch böse sein

XSCREEN zeigte Experimentalfilm aus Wien

Nur wenige mochten's heiß an Montag in der Spätvorstellung der 'Lupe'. Dafür stauten sich die Leute im Foyer und warteten bis nach Mitternacht auf das Ende von Billy Wilders Komödie und den Beginn der zweiten Veranstaltung von XSCREEN mit Experimentalfilmen aus Wien.

Der scheinbar so pittoreske Reiz des Untergrundfilms hatte den Veranstaltern mehr Publikum gebracht, als sie sich träumen ließen. Sie mußten kurzfristig eine zweite Vorführung implanieren, die dann auch besser abließ als die sonntägliche Premiere, bei der alles drunter und drüber ging und die den Charakter eines chaotischen Happenings hatte.

Die XSCREEN-Akteure suchen den unkonventionellen Rahmen. Sie wollten mit ihren Filmen in alten Sehgewohnheiten töten und mit ihren Aktionen die weichevolle Stille dunkler Gänge durchbrechen. Es ist ihnen gelungen. Das Publikum reagiert auf das Duzend, meist nur wenige Minuten dauernder Filme: belustigt und ironisch, auch wütend und böse, auf jeden Fall aber interessiert.

Was sich vor und auf der Leinwand abspielte, erhob nicht den Anspruch, den Film zu revolutionieren. Es waren Experimente, die provozieren sollten; Experimente mit dem Medium Film und Experimente mit dem Material Film.

So läßt Hans Scheugl einen Projektor durch den Projektor laufen und auf eine CinemaScope-Leinwand projizieren („ZZ

Hamburg Spezial"). Peter Weibel drückte seinen Fingerabdruck auf das Zelluloid und brachte die Handarbeit als „Fingerprint" zur Vorführung oder schüttete Wasser und Farben über einen Spiegel, der die Bewegungen auf einer Silberfolie sichtbar machte.

Neben dieser Demonstration dessen, was alles Film sein kann, waren die Beiträge von Kurt Kren interessante Beispiele einer neuen Filmsprache. In „Papa und Mama" und „Leda und der Schwan" zeigt er Aktionen des Wiener Happeningspezialisten Mühl, der eine nackte Frau mit Eiern, Blumen, Farbe und undefinierbaren Requisiten garnierte. Die schnelle Schnittfolge, die Bilder ständig nur kurz aufflackern läßt, macht den Film eigenständig und führt ihn über die bloße Abfilmung eines Happenings hinaus. Der Film selber und nicht sein Gegenstand wird zur Aktion.

Ganz anders der Effekt von „20. September", ebenfalls von Kurt Kren. Hier läßt er sämtliche Extremitäten eines Mannes zur Aktion kommen. Die 10-Minuten-Schau zeigt schlicht all' das, was Akteure u. a. tun, wenn die Kamera nicht dabei ist.

Eine Kamerafahrt von drei Minuten durch die Wiener „Schumannngasse" zeigte Hans Scheugl. In dem Film ist die Dauer der Vorführung mit der Aktionszeit identisch: Man könnte ihn als Illustration des Godardschen Bonnots vom Film nehmen, der 24mal in der Sekunde Wahrheit ist. **Wiltried Reichart**

XSCREEN — das andere Kino

Das erste Forum für den Underground-Film wurde in Köln gegründet

XSCREEN: X wie die große Unbekannte plus Screen wie Leinwand; XSCREEN — mit dem Untertitel „Kölner Studio für den unabhängigen Film" — nennt sich eine neue Vereinigung junger Kölner Filmemacher und Journalisten, die dem Underground-Film ein Publikum zuführen möchte. Unbekannte Filme — meist mit 16-mm-Kameras gemacht —, die abseits des kommerziellen Filmgeschäfts entstanden, sollen vorerst jeden Monat einmal im Kölner Kinästastenkino „Lupe" in der Zulpicher Straße vorgeführt werden. Was die Verleihe nicht bringen und das Fernsehen nicht ausstrahlt, hat in Köln ein Forum gefunden; das erste seiner Art in Deutschland.

Viele Filmemacher, in Amerika wie in Europa, mußten in den Untergrund gehen, um ihre mit schmalen Budget finanzierten Filme auf eine Leinwand zu bringen. Nur wenigen, Andy Warhol, Jonas Mekas oder John Cassavetes zum Beispiel, gelang ein kurzer Durchbruch in die öffentlichen Kinos. Für die meisten aber war der Vertrieb eines Filmes fast schwieriger als das Drehen. Eigentlich nur beim Experimentalfilm-Festival im belgi-

schien Knokke fanden sie Publikum. Hier fanden sich auch die Initiatoren von XSCREEN. Hier wurde die Idee geboren, ähnlich wie in Amerika, einen Klub zu gründen, der ohne kommerzielle Hintergedanken über neue Tendenzen auf dem Gebiet des Films informieren möchte. Der Grundstein wurde in intimen Rahmen vor einigen Monaten in der Kölner Boutique Masculin-Feminin gelegt; jetzt sucht man auf breiterer Ebene ein Publikum.

In ihrer ersten Veranstaltung (am kommenden Sonntag, 23.15 Uhr) präsentieren die XSCREEN-Leute in der Lupe Experimentalfilme aus Wien von Kurt Kren, Hans Scheugl, Ernst Schmidt und Peter Weibel. Am 28. April stehen Filme von dem Italiener Leonardi auf dem Programm. Ende Mai laufen Underground-Filme aus Amerika, danach sind Veranstaltungen mit Filmen geplant von dem Holländer Wim van der Linden, kubanische Filme und Filme aus London von Stephen Dwoskin, einem der interessantesten Regisseure der Experimentalfilmtage in Knokke. (Siehe auch KStA vom 4. Januar.) **Wiltried Reichart**



Der Wiener Peter Weibel dreht nicht nur Filme. Er macht auch Aktionen. Er ist am kommenden Sonntag in der „Lupe" zu sehen.

Das Einspielergebnis der direkt von den Regisseuren übernommenen Filme kommt den Filmemachern zugute. Es soll zur Finanzierung neuer Projekte beitragen, die nicht dem Diktat von Produzenten und Verleihern unterliegen. Eine begrüßenswerte Bereicherung der etwas stereotypen internationalen Kinolandschaft. **Wiltried Reichart**

11



12



filmographie

CUTTING. material: 2 papierleinwände, 1 projektor, mikrofon, bazooka-leibchen, ein nackter männlicher darsteller, seziermesser, rasierklinge. part one: opening, a documentary part two: a talkie, homage a marshall meluhan part three: a comedy, homage a bazooka joe part four: a silent movie, homage a greta garbo part five: fellatio, public action.

das filmtechnische verfahren des schneidens (CUTTING) ist der operator der herstellung von film und wirklichkeit. nicht zelluloid wird geschnitten, sondern die materialien des schneidens werden individuell verwandelt und auf andere elemente des verbapdes film, die ebenfalls abstrahiert und transformiert werden, angewandt. so werden die auf der leinwand projizierten fenster mittels schere realitar geöffnet, wird in part two die bedeutung des satzes 'the content of the writing ist the speech' repräsentativ realisiert, wird in 3 die konventionelle leinwand zum bazooka-leibchen, auf dem der kaugummiballon ausgeschnitten wird, wird in 4 ein nackter körper zur leinwand, wird der fachausdruck 'body cutter' von der klebepresse merkmäluereinstimmend realisiert. 5 demonstriert einen 'sprechfilm' ohne zeichen, körpersprache, als typus einer nicht-verbalen artikulation, das meint heute noch: nicht-soziale aktion.

ABSTRACT FILM NO. 1 1967/68. expanded movie, aktionsfilm. material: spiegel, wasser, dick- und dunnnflüssiges material, scheinwerfer, leinwand.

hier werden abstrakte zeichen erzeugt durch konkrete materialien, wird zwischen natur und zeichen nicht unterschieden. im kampf gegen das zelluloid als beschrankung des kalküls film wird das zelluloid durch neue verfahren ersetzt. durch einfache mittel werden die effekte der technologie erzielt. ein scheinwerfer strahlt auf einen spiegel, über den verschiedene flüssigkeiten gegossen werden, welches ereignis durch reflexion auf die leinwand projiziert wird. der rekurs auf natürliche mittel wie wasser und einfache spiegelung, die reduktion auf elemente, die abkehr von der technologie schaffen vorerst unerwartete doch im grunde einleuchtende und notwendige beziehungen zu land-art, minimal art, arte povera, op art, etc.

VALIE EXPORT. 1968. objektfilm. material: durchsichtige pvc-folie mit dem portrait von VALIE EXPORT

INSTANT FILM. 1968. objektfilm. material: durchsichtige pvc-folie. die montage ist die sache des zuschauers, er kann

die folie zu hause auf seinen eigenen 4 wänden - seine eigenen 4 leinwände - auf einen jeweils verschiedenen farbhintergrund hängen. er kann die folie vor ein objekt geben, solcherart seine eigenen collagen und superimpositions ausführen. er kann die 'wirklichkeit' zu einem 'film' machen indem er die folie vor seine augen hält.

PETER WEIBEL

peter weibel in ACTION LECTURE (1968, expanded movie, intermedium, expanded communication) von peter weibel. material: verschiedene 8 und 16 mm filme, transportables magnetophon, lichtabhängiger widerstand (LDR), scheinwerfer, publikum, mikrofon etc. von fall zu fall auch andere materialien wie stacheldrahtballen, stroboscope, druckschalter etc. das prinzip: light and sound action, communication action. aktion als algorithmus der kommunikation und der bedeutung. durch elektronische steuerungssysteme, die politische steuerungssysteme reflektieren, wird das publikum in die kreation miteinbezogen. erlebt sich das publikum als zuschauer wie akteur gleicherweise, werden antinomien der kommunikation demonstriert, der reproduzierte ton, den ich in form des tragbaren magnetophons an mir trage (die tonspur ist quasi auf mich gespritzt), ist vom publikum durch den LDR abkratztbar, unterbrechbar: durch seine zurufe oder die lautstärke seines geschreis.



Peter Weibel Action Lecture

ERNST SCHMIDT JR.

Tonfilm (1968); 16 mm, sw, 3 Min., Magnetton. Totalrealisation: E. Schmidt jr.; durch Einkratzen von Schabstellen wurde das Magnettonband manipuliert und mit Bildfragmenten montiert. Das Magnettonband dient als Filmnegativ. Es handelt sich um das Gegenteil des direkt auf den Film gezeichneten Ton: um einen auf Magnettonband gebrachten (geritzten) Film.

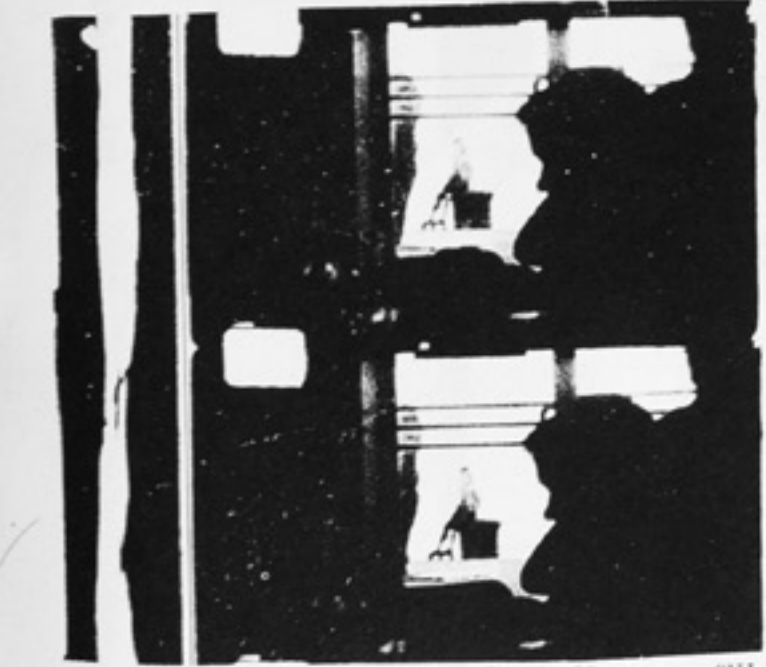
Filmreste (1966-67); 16 mm, sw, Magnetton, 10 Min. Totalrealisation: Ernst Schmidt jr. 1. Teil der „Farbfilm-Trilogie“. Bild: Montage aus nicht verwendbaren übriggebliebenen Filmresten, Vorspannmaterial etc. Ton: Musik, Gesprächs-, Geräuschfragmente, Ansage einzelner Einstellungen, nach einem Schema montiert. „Modell einer futuristischen Wochenschau“ (Anmerkung: Wenn Sie einen Schwarzweiß-Fernsehempfänger besitzen, können Sie Farbsendungen empfangen, die gekennzeichnet sind mit eingelebten Titeln: IN FARBE. Bei FILMRESTE handelt es sich um einen ähnlichen Fall eines schwarzweißen Farbfilms. Die Farben werden am Schluß des Films von einem Sprecher angesagt).

6/64-PAPA UND MAMA 1964 Farbe stumm 4 min Materialaktion Muehl.

7/4-LEDA UND DER SCHWAN 1964 Farbe stumm 3 min Materialaktion Muehl.

15/67-TV. 1967 sw stumm 4 min Durch Mehrfachkopieren wiederholen sich fünf Situationen einer Szene 21 mal. Dazwischen montierte Schwarzkader unterbrechen den Ablauf.

16/67-20. SEPTEMBER 1967 sw stumm 10 min mit Günter Brus Kren says: „The London Film-Makers Co-operative calls this film the „Eating, Drinking, Pissing and Shitting film.“ Kren says: „This film had to be made.“ LFMK says: „It had to be Kren who made it.“



Kurt Kren TV

linke Seite oben: Otto Mühl "Dolorosa"(Zock-Exercises) "Nahrungsmitteltest" unten: "Kopf" und "Bimmel-Bammel"

Untergrund des Kinos

VON GÜNTHER ENGELS

Der Untergrund hat sich etabliert - der Untergrund des Kinos, wohlgenährt. In Hamburg rottete sich der Zorn gegen die „offizielle“ Filmproduktion in einer Filmschau zusammen, und in Köln wurde im Kreis von Journalisten und Filmbegeisterten ein „Studio für unabhängigen Film - X-Screen“ ins Leben gerufen.

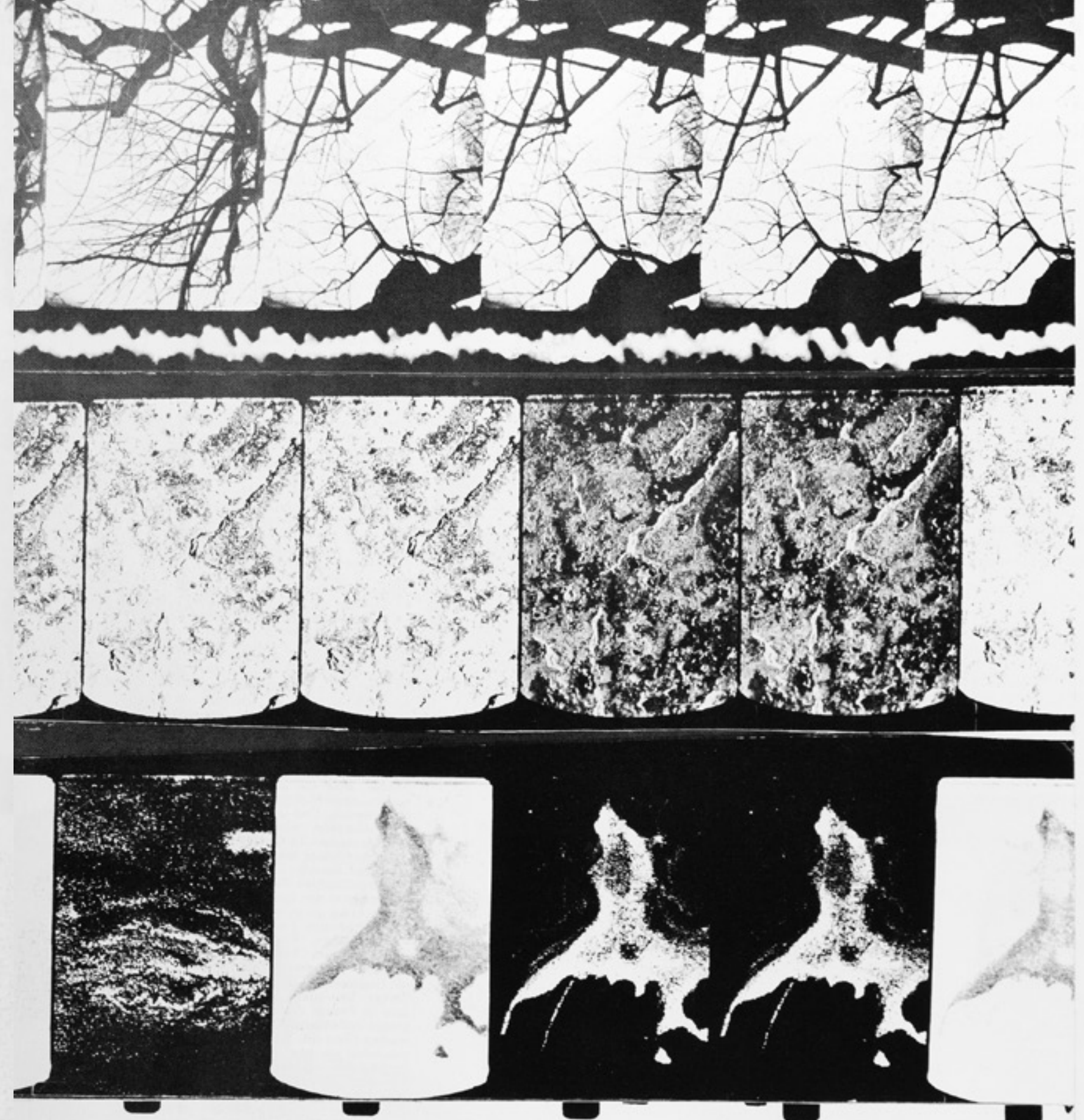
Man möchte das „andere“ Kino proklamieren oder ihm zumindest eine Plattform schaffen. Man möchte Filme zeigen, die weder in den Lichtspielhäusern noch auf dem Bildschirm zu sehen sind. Es gilt, filmische Versuche abseits kommerzieller Wege aufzuzeigen, möglicherweise Talente im Unterholz der Beagubung aufzuspüren.

So weit - so gut. Mißlich wird die Sache, wenn sich die Qualität der Untergründlinge allein nach dem Grad der Abweichung vom verhassten organisatorischen und ästhetischen „Establishment“ bemißt. Die erste Veranstaltung, die X-Screen Sonntag nacht in einem Kölner Kino trotz technischen Unheils in Happeningseligkeit kreierte, machte jedenfalls den krasen Widerspruch zwischen Anspruch und Leistung deutlich.

Man präsentierte einem teils amüsierten, teils gelangweilten, nichtsdestoweniger in Schofsquad filmischer Erleuchtung harrenden Publikum Experimental-filmchen einer Wiener Gruppe, von Leuten wie Kurt Kren, Hans Scheufl, Ernst Schmidt und Peter Weibel. Man sah ein Privatpläsier zwischen Fokalienschau und Studentenulk. Und wurde sich in erschreckendem Maß des einfach grotesken Mißverhältnisses zwischen vollem Mund und leerem Kopf bewußt. Gemessen an den indiskutablen filmischen Talenten erscheint der vorabgeliebte Talentnachweis als pure Anmaßung. Tiefer hängen, Freunde...

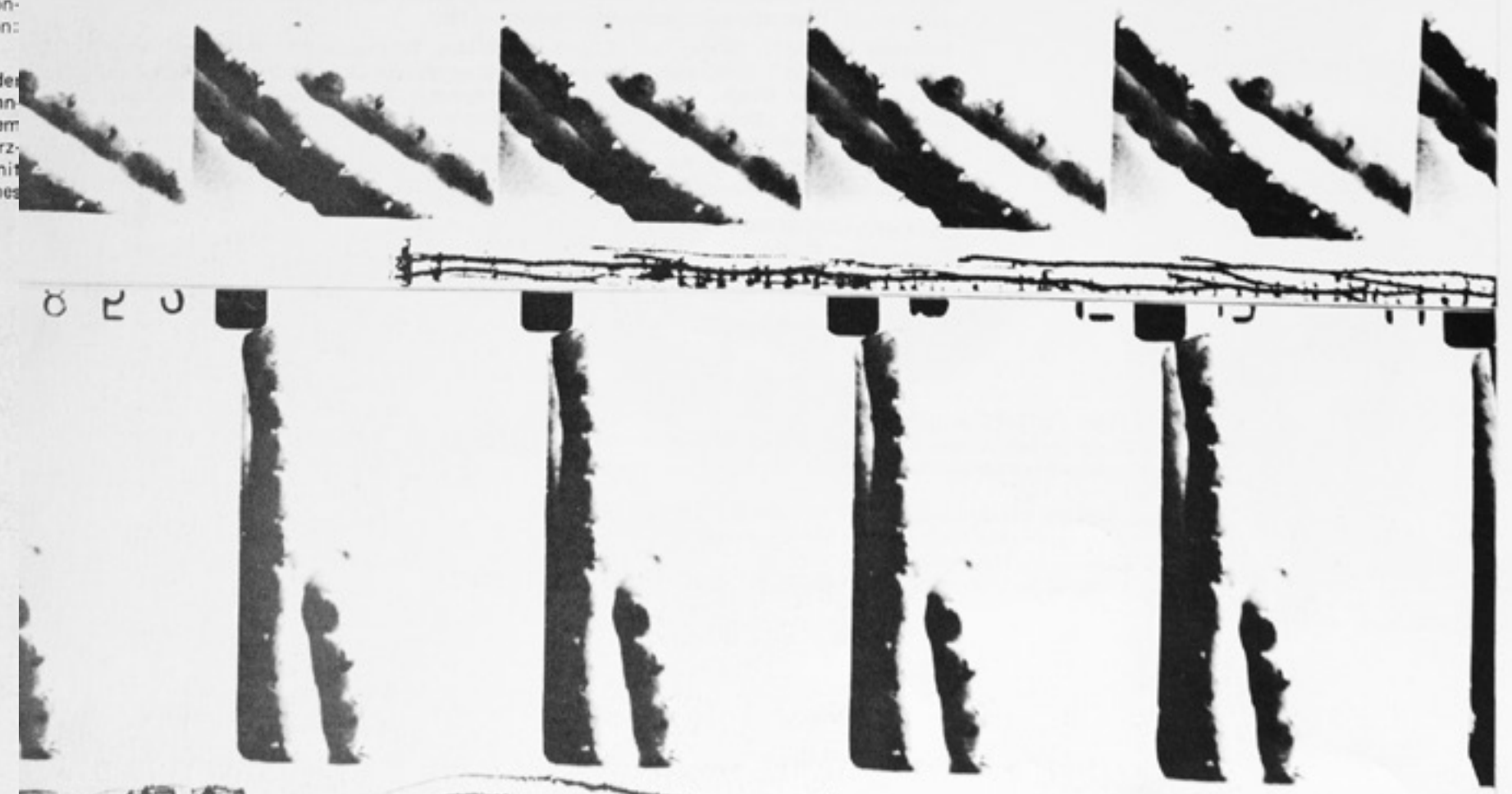
Das nächste Programm will man mit dem Römer Alfredo Leonardi („Amore, amore“) und mit Untergrund-Filmen der New Yorker bereiten. Wer letztes Jahr in Pesaro das Festival des jungen italienischen und amerikanischen Films sah, weiß, daß dort zumindest ein paar Körnchen im Strohhaufen aufzuspicken waren. Schlechter als mit den Wienern kann's kaum werden. Ein Untergrundkino der Art sollte bleiben, wo es hingehört: im Untergrund.

Die sc Fe ne se Fi im wi Fr De
Ei
I' auff Opc groß bwg kann in 1 Hauj vom mant gegat Vo M...



"Bäume im Herbst"

"Mauern"



rt Kren: "Versuche mit synthetischem Ton"



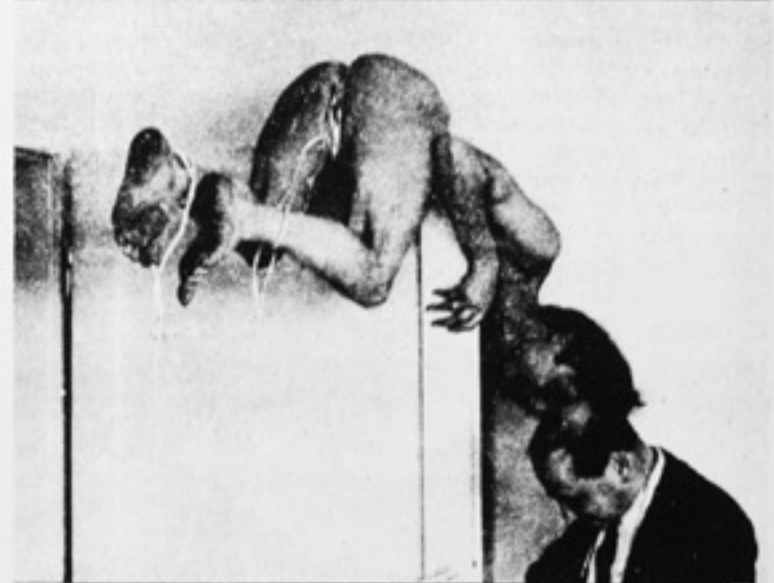
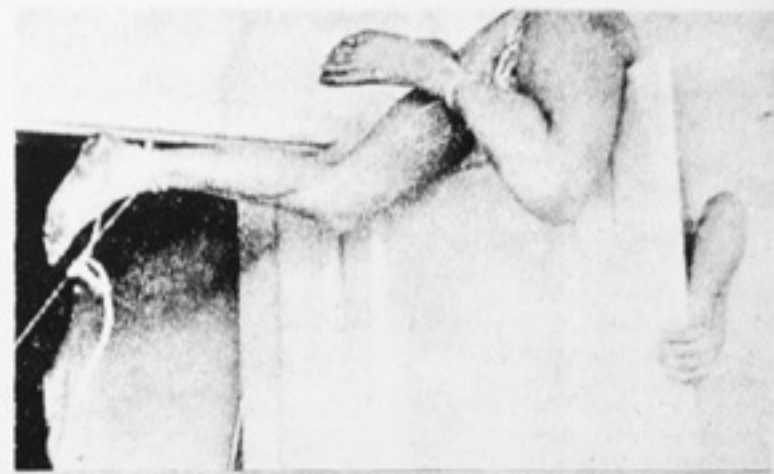
Hier ist der Film „Körperanalyse 1, Okt. 69“

(Inhalte: ca. 5 Minuten, Schwarz-weiß, ohne Ton)

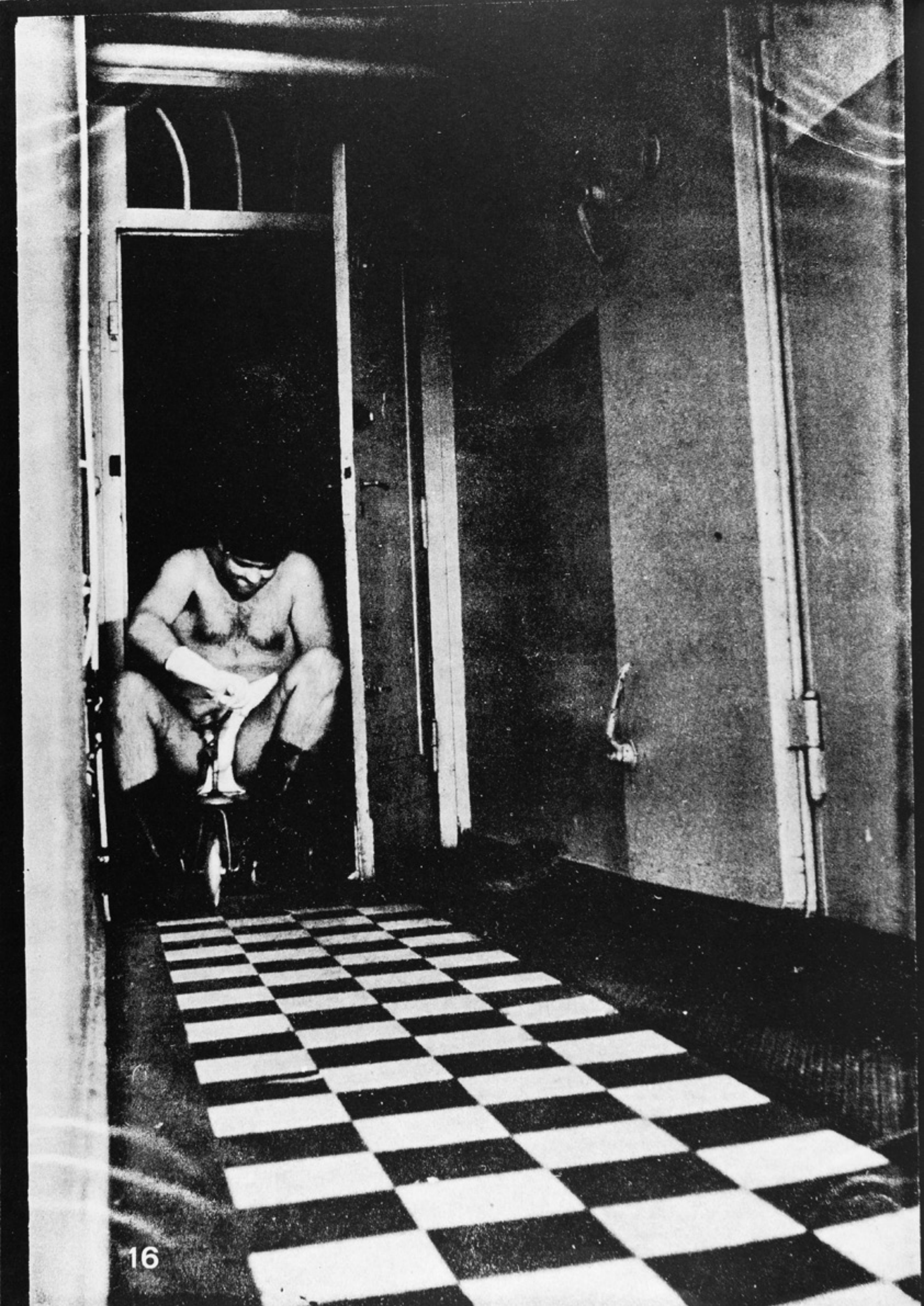
Dies Wien bringt Michael den Super-Sinn „Intelligenztest“ (ca. 7 Min., farbig, ohne Ton) 1969

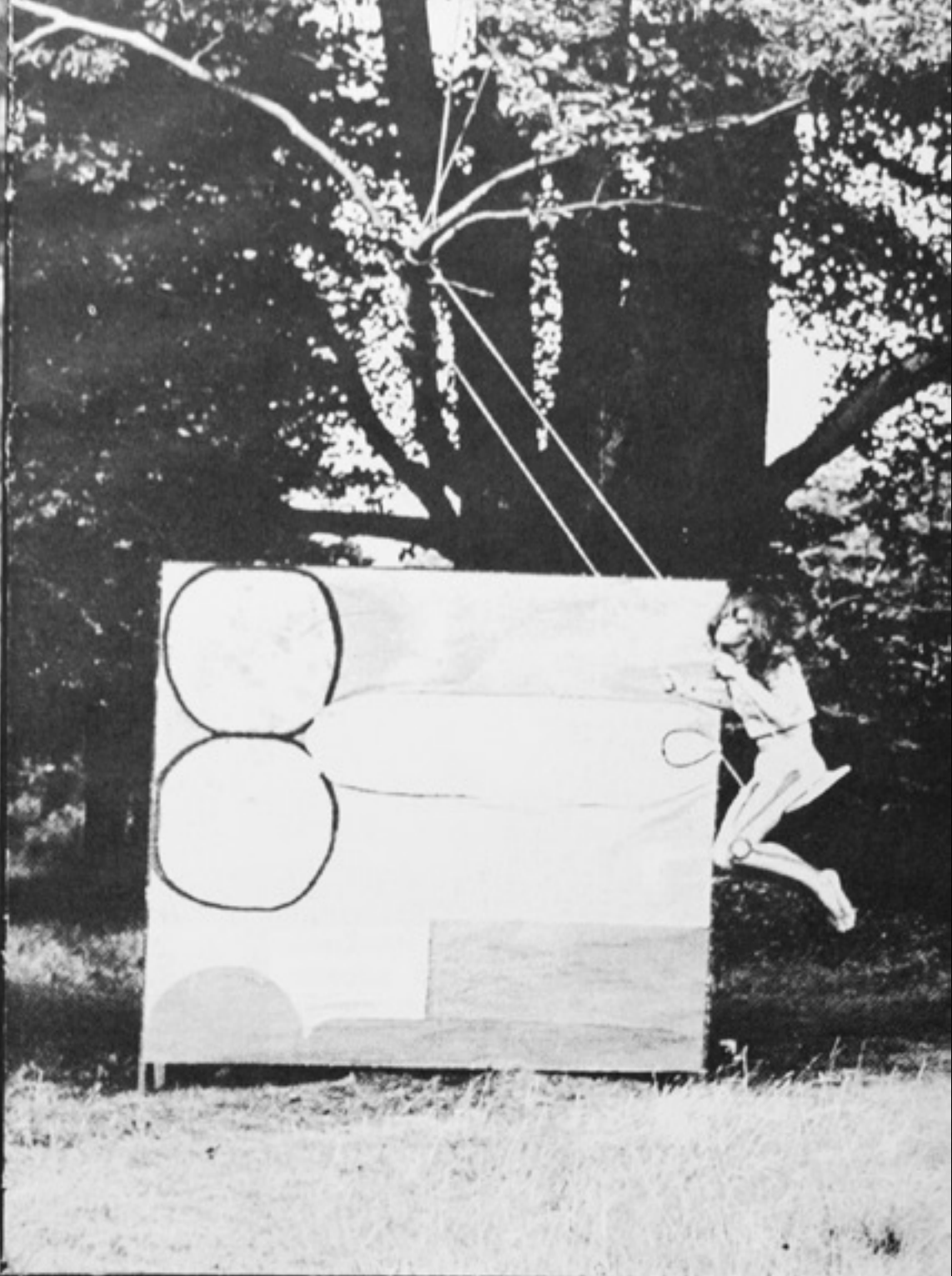
Der Film „Zerreißprobe“ ging heute nach München, wo der Ton draufkommt. Er wird dann noch rechtzeitig bei Euch ein-treffen.

(ca. 2 Minuten (steht im Film-mitteilungsblatt Hamburg) — farbig, Synchron ton) 1970



Herd. Grüße
Brus





Alfredo Leonardi, Rom

AMORE-AMORE ist wahrscheinlich das Hauptwerk des Regisseurs, über welches Leonardi schreibt: «Es ist schwer den Inhalt des Films zusammenzufassen. Er hat nämlich keine in sich geschlossene Handlung, sondern ist eine Art sehr subjektiver Experimental-Roman, in dem Personen und Ereignisse in Analogien oder in alogischen Oppositionen erscheinen. Diese Analogien und Oppositionen werden vorwiegend diktiert vom Rhythmus, von der Zerschneidung der Verbindung zwischen Ursache und Wirkung oder von unmittelbaren visuellen Assoziationen. Dieses Vorgehen entspricht jedoch nicht einem Willen zur Esoterik, und es scheint mir, die sich allmählich herstellenden Beziehungen werden allgemein verständlich. Auch der Geist, der den Film belebt, müßte für jeden klar zum Ausdruck kommen. Es handelt sich um eine Art neu erfundenes Cinéma-Vérité, in dem die aufgenommenen Personen gewohnte Handlungen vollziehen. Aber die Beziehungen zwischen diesen Handlungen wurden verändert. Dazu kommt noch eine gewisse Menge heterogenes Material. Das Resultat ist ein dauerndes Hin- und Herwirken zwischen den Dimensionen des Alltagslebens, dem künstlerischen Schaffen und dem Reich der Bilder, Ideen und Leidenschaften, an dem in der modernen Zeit alle mehr oder weniger teilhaben».



DIE ERINNERUNG
IST EINE
GRAUSAME HOFFNUNG
OHNE ERWACHEN
DORE O.



KELEK von Werner Nekes

LAVALE von Dore O.

ORGANUM MULTIPLUM

ist ein Porträt der römischen Avantgarde-Musikgruppe Masica Elettronica Viva. Dieser Film besteht aus einer ununterbrochenen Folge von Überblendungen dokumentarischer Aufnahmen der Musiker. Ein formal gleichsam auf Dsiga Wertow zurückgeführtes Cinéma-Vérité bildet die Grundlage aller Filme von Leonardi. Daneben ist der Einfluß des New American Cinema stark zu spüren, wenn etwa in AMORE-AMORE auch Lichteinfälle etc. registriert werden. In den komplexeren längeren Werken ist die Tendenz Leonardis ausgebaut, zeitgenössische Kunst nicht isoliert, sondern in ihrer privaten und gesellschaftlichen Existenz zu explizieren und die Bedingtheit zwischen privater, künstlerischer und gesellschaftlicher Existenz zu zeigen. SE L'INCONSCIO SI RIBELLA bringt am Anfang und am Ende Totalen, die ineinander übergeblendet sind und in zum Teil verkehrten oder links- oder rechtsseitig gestürzten Einstellungen Aufnahmen des Living Theatre zeigen, die ein starkes Raumgefühl vermitteln. Im Mittelteil wird dem öffentlichen das Privatleben der Darsteller und auch der Familie des Regisseurs und seiner Freunde gegenübergestellt. Der Ton erstreckt sich blockartig über viele Abschnitte des Films.





Andy Warhols „Chelsea Girls“ lockten das Kölner Publikum ins Kino

Wände sind Augen

Ein 4-Stunden-Film



Links schnippelt sich die schöne Nico die Haare, rechts nimmt der selbsternannte Priester die Beichte von Ingrid Superstar ab.

Was weiland nur dem Förster vom Silberwald und der kaiserlichen Sissy gelang, und was heute für die deutschen Kinos zur sentimentalsten Vergangenheit gehört, machten die Bewohner des New Yorker Chelsea-Hotels für einen Abend in Köln wieder wahr: ein bis zum letzten Platz gefülltes Filmtheater.

Andy Warhols Underground-Film „The Chelsea Girls“, fast vier Stunden lang, aufdringlich, penetrant, kompromisslos, ein alptraumhafter Protest gegen die Traumfabrik Hollywoods, fand im Kölner Theater am Rudolfplatz ein Publikum, das geduldig bis in die frühen Morgenstunden das Treiben der New Yorker Undergroundgesellschaft verfolgte.

Dieser sagenhafte Film, der ganz anders ist, als ihn die Flüsterpropaganda verkauft hat, geistert zur Zeit als cineastische Kostbarkeit fast unter der Hand durch Europa. Heute schon ist er auf dem Weg nach Wien. XSCREEN, das Kölner Studio für unabhängigen Film, konnte ihn für einen Tag nach Köln bringen. Über das viel Gerätsche wird man jetzt viel reden können.

Doch hier beginnt schon die Schwierigkeit. Was über einen Film sagen, der so radikal mit den konventionellen Sehgewohnheiten bricht? Der eigentlich nur eine sehr subjektive Deutung zuläßt, die jedem Zuschauer selbst überlassen bleibt und die von seinem persönlichen Erlebnis während des Betrachtens abhängig ist.

Andy Warhol macht es dem Mann im Parkett nicht leicht. Er strapaziert seine Augen mit der gleichzeitigen Projektion von zwei 16-mm-Bildern, die simultan auf der Leinwand ablaufen. Er strapaziert seine Ohren durch den Originalton, der nicht nur das akustische Verständnis erschwert. Und er strapaziert seine Geduld, weil sein Film keine Geschichte, keine Höhepunkte kennt, sondern nur be-

obachtet, aufzeichnet und wiedergibt, eine Technik, die mit den Romanen von James Joyce vergleichbar ist.

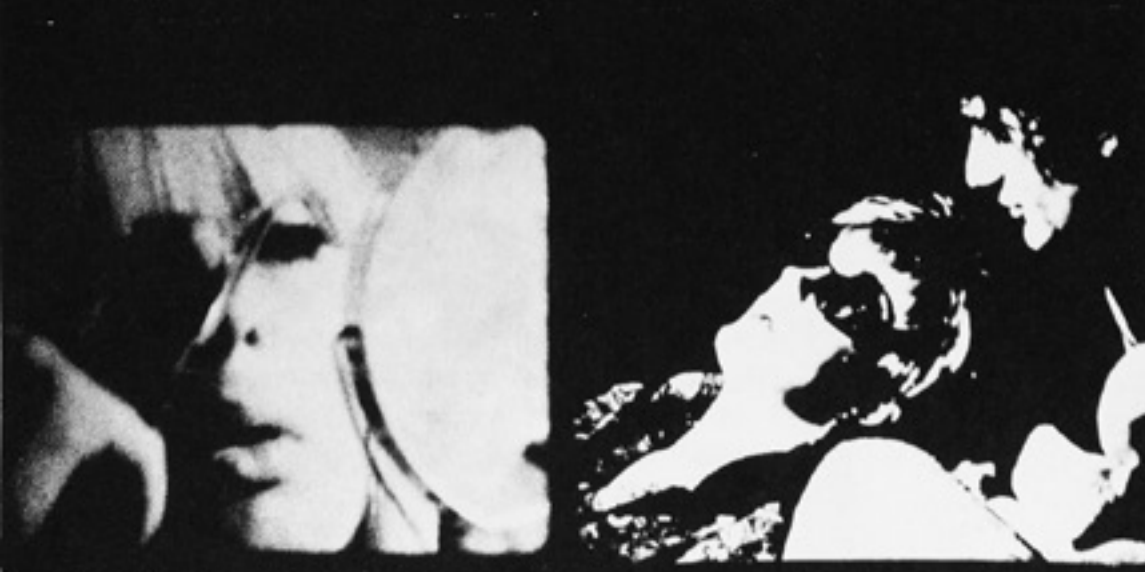
Nur einzelne Kameraschwenks und Fahrten mit der Gummilinie unterbrechen die statischen Einstellungen. Sie haben keine dramaturgische Bedeutung, bleiben Selbstzweck.

Wie dieser Film, der nicht deutet, sondern dem Zuschauer Erlebnisse vermittelt. Das Erlebnis von gespielten und erlebten Situationen, wie sie sich in den Zimmern des Chelsea-Hotels in der 23rd Street in New York abspielen.

„The Chelsea Girls“ ist Dokumentar- und Spielfilm in einem. Er ist sehr wahr, weil er nicht inszeniert ist. Und er ist sehr anstrengend, weil es keine Szene gibt, die dem Zuschauer Illusionen suggeriert. Das Erlebnis einer Realität macht Warhol im Kino wahr. Wenigstens für drei Stunden gibt es keine Möglichkeit, die Welt zwischen LSD und den verschiedensten Formen von Sexualität als torrische Attraktion zu erleben.

Willfried Reich

ANDY WARHOL'S 'THE CHELSEA GIRLS'







**28jährige kam mit 2 Pistolen
ins schalldichte Büro**

Tätowierte

Schauspielerin schoß

ihren Regisseur nieder

Sie feuerte auf
den Pop-Maler:
Valerie Solanis



Pop-König und Pop-Mädchen: Andy Warhol mit seiner blonden Begleiterin Edie Sedgwick während einer Pop-Party in New York. Auch dieses Mädchen spielte in vielen seiner Filme mit — genauso wie die Frau, von der er niedergeschossen wurde.

PHILISHAVE 3
Unsere schärfste Waffe
gegen den Bart

PHILISHAVE 3 Special DM 74,-
PHILISHAVE 3 de Luxe mit Langhaarschneider DM 89,-

Freundin hörte die Schüsse durchs Telefon

süd. New York, 5. Juni
„Ich habe auf ihn geschossen, weil er auf mein Leben zuviel Einfluß hatte.“ Mit diesen Worten stellte sich die Filmschauspielerin Valerie Solanis (28) der New Yorker Polizei.

Vier Stunden zuvor war die Schauspielerin in das schalldichte Büro des US-Pop-Malers und Regisseurs Andy Warhol (57) marschiert, hatte eine Pistole aus der Tasche gezogen und mehrere Schüsse auf den Künstler abgegeben.

Der Londoner Kunsthändler Mario Amaya (34), der ebenfalls im Büro war, „Plötzlich knallte es, ich sah zum Fenster, weil ich dachte, es sei irgendein Irrer New Yorker Heckenschütze gewesen. Aber dann sah ich Valerie Solanis mit der Pistole in der Hand.“ Sie drückte nochmals ab und verließ dann seelenruhig das Büro.

Wenig später fand ein Büroangestellter Andy Warhol und den Kunsthändler blutüberströmt am Boden liegen.

Beide wurden sofort ins New Yorker Columbus-Krankenhaus eingeliefert.

Die Ärzte nach der vierstündigen Operation: „Andys Zustand ist kritisch.“ Mario Amaya erlitt nur einen Streifschuß am Rücken und konnte bald entlassen werden.

Über Valeries mögliches Motiv sagte eine Freundin Warhols: „Andy hatte sich immer wieder geweigert, ein sensationelles Drehbuch von ihr zu verfilmen.“

Bei Valerie Solanis, die auf der Brust tätowiert ist, fand die Polizei später zwei geladene Pistolen. Die Schauspielerin ist führendes Mitglied einer Lesbenvereinsvereinigung namens „Abschaum“. Außerdem gründete Valerie im New Yorker Künstlerviertel eine „Gesellschaft zur Vernichtung der Menschen.“

Die Täterin spielte in den meisten der 150 „Untergrund“-Filme von Andy Warhol die Hauptrolle. Einer der Filme zeigt zum Beispiel acht Stunden lang einen schlafenden Mann. Berühmt wurde der Pop-Maler durch riesige Bilder von Superkonservendosen und Pop-Porträts von Marilyn Monroe.

Während der Tat hatte Andy gerade mit der Schauspielerin Viva telefoniert. Viva: „Plötzlich hörte ich fünf Schüsse und Andys Schreie. Zuerst dachte ich, es sei ein Scherz. Aber dann hörte ich, wie der Telefonhörer hinfiel.“

In den Fluren des Columbus-Krankenhauses, in dem der Regisseur liegt, haben sich inzwischen viele Künstler — Freunde Warhols — versammelt. Einer ist wilder gekleidet als der andere. Ein Pop-Jünger trug an einer Kette einen Badewannenstöpsel um den Hals.

SCHMALFILME
Standard 8 Super 8 große Auswahl für jeden Geschmack (Importware). Projekt gratis, Postkarte genügt. Preisgünstige Projektionsgeräte.
HACKLER-FILM-IMPORT oHG
1822 Hattinghausen, Postfach 1260



Der Freund des Pop-Königs: Mit einem Streifschuß im Rücken wartet der Kunsthändler Mario Amaya auf einen Krankenwagen

Kapitän auf See eingesperrt

Stockholm, 5. Juni
Ein polnischer Seemann sperrte gestern vor der schwedischen Küste Kapitän und Steuerermann auf seinem Fischdampfer ein und nahm Kurs auf Stock-

holm. Die schwedische Küstenwache geleitete den Trawler in den Hafen. Der Seemann bat um politisches Asyl. Kapitän und Steuerermann wollen nach Polen zurückkehren.

Keine Mindestgeschwindigkeit

Bonn, 5. Juni
Die Bundesregierung wird vorläufig keine Mindestgeschwindigkeit auf den Autobahnen und Fernstraßen einführen. Das erklärte der Staatssekretär im Verkehrsministerium, Holger Börner, auf die schriftliche Anfrage eines FDP-Abgeordneten. Der Grund: Die Motorleistung zahlreicher Lkws sei zu schwach, um die Mindestgeschwindigkeit bei Bergsteigungen überhaupt zu erreichen.

O Mama mia! Schuhgröße 51!

süd. Fort Campbell, 5. 6.
Schuhfabrikanten schüttelten mit dem Kopf: Kamerabulben haben aufgegeben, und die amerikanische Armee muß kapitulieren: Für die Füße des freiwilligen Soldaten Jim

Aufenthie sind keine Kampfschuhe aufzutreiben. Jim hat Schuhgröße 51 (und noch besonders breit). Bei der Grundausbildung in Fort Campbell versuchte Jim es mit Mokassins und verzweifelte.

Achtung! Dreck wird teuer

Wer Abfälle liegenläßt, muß zahlen

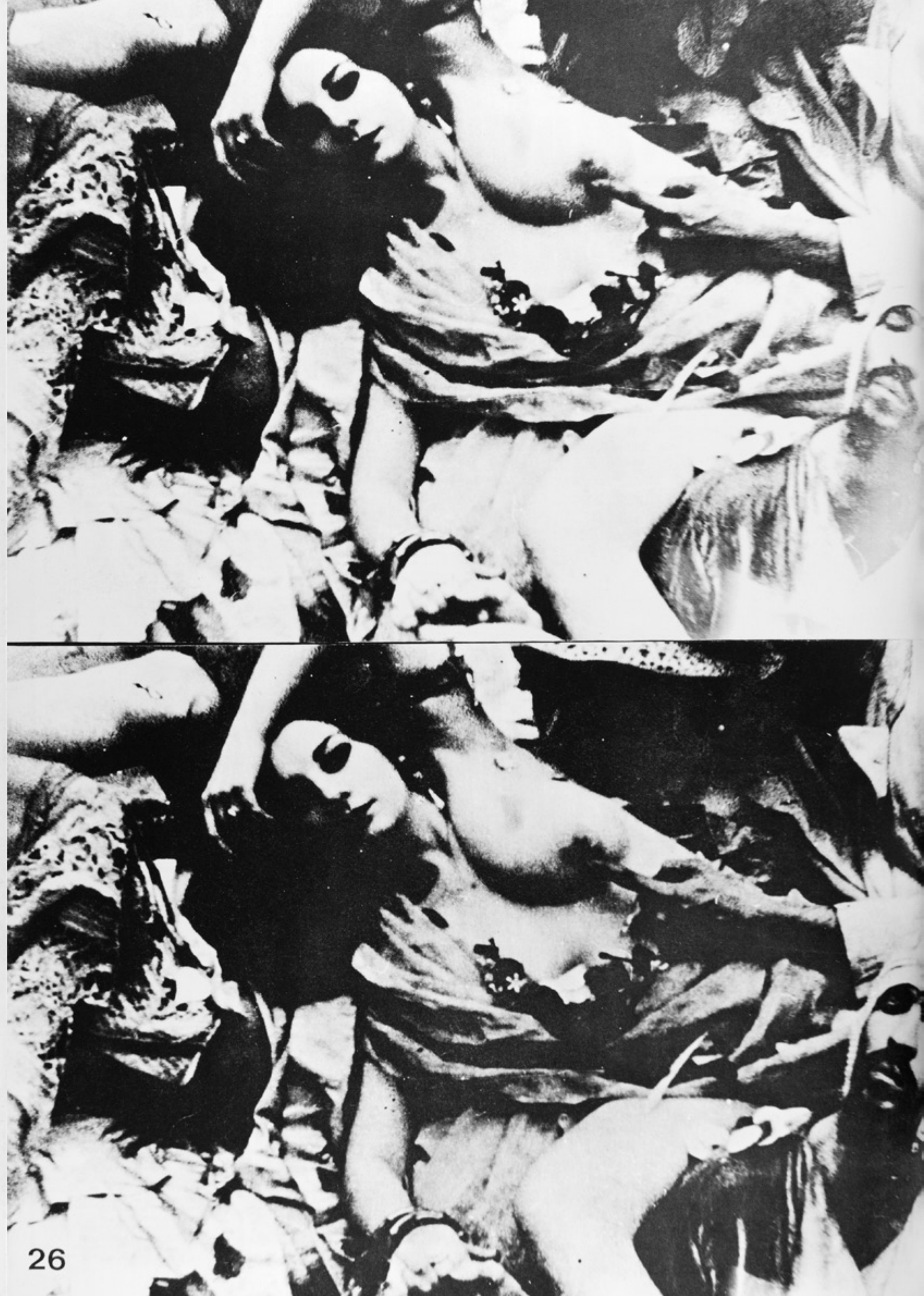
Von KLAUSJÜRGEN HAAR
Frankfurt, 5. Juni

Unsere Städte werden immer schmutziger! Achtlos werden Papier, Obst und andere Abfälle weggeworfen. Papierkörbe bleiben meist leer. Straßen, Plätze und Grünanlagen sind zu Müllabladeplätzen geworden.

In fast allen deutschen Städten, vor allem aber in Großstädten, sind die Ausgaben für Straßenreinigung von Jahr zu Jahr gestiegen.

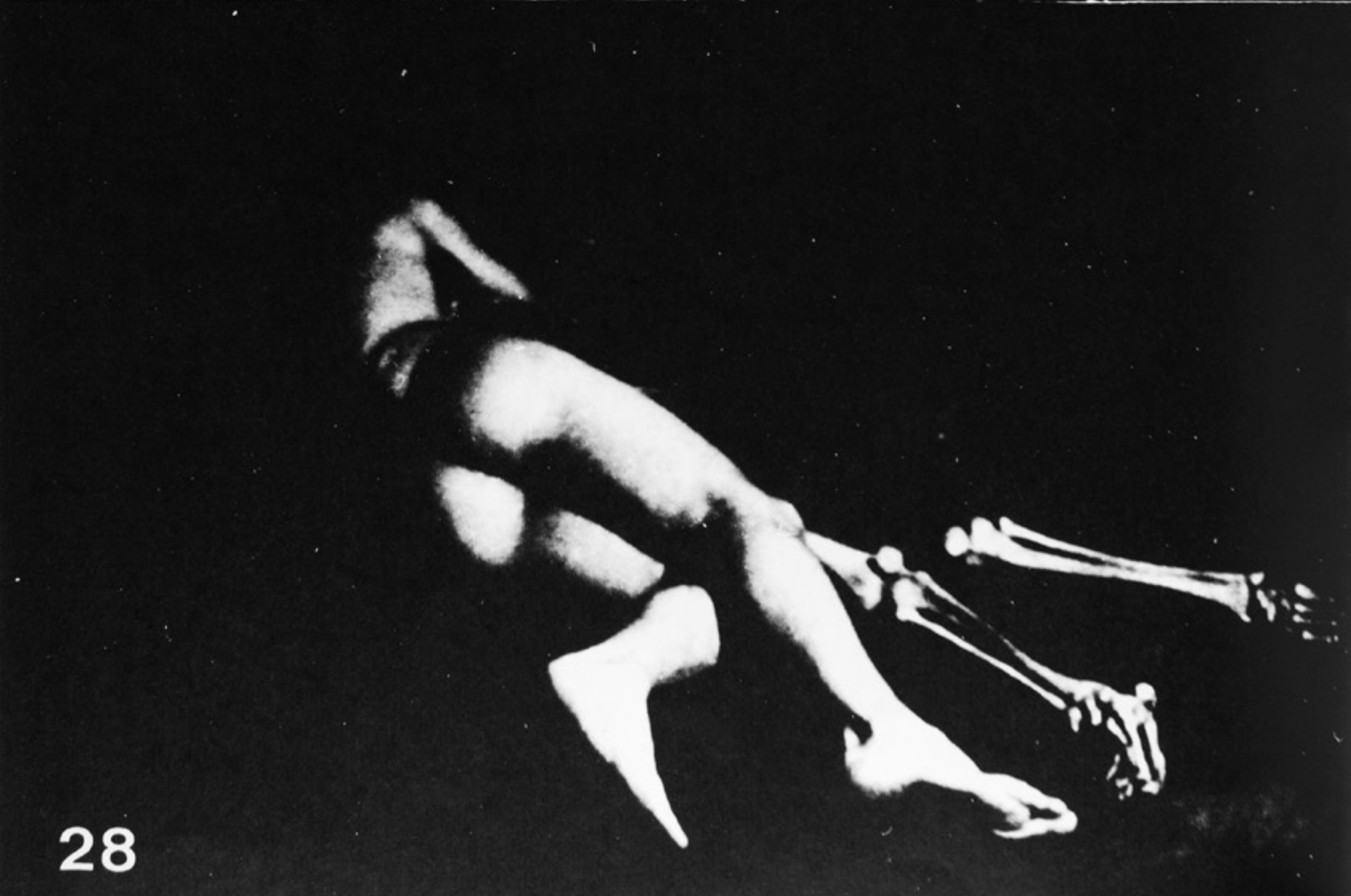
Die meisten Stadtverwaltungen sind der Ansicht: Jetzt können nur noch drastische Maßnahmen helfen, sonst ersticken wir im Dreck!

Baudirektor Onasch aus Hamburg: „Appelle nutzen nichts mehr. Verwarnungen von drei oder fünf Mark ziehen nicht. Künftig werden bei uns Bußgeldverfahren eingeleitet — von 50 Mark an aufwärts.“





27



28

Ein Gespräch mit dem amerikanischen Experimentalfilmer Gregory Markopoulos

„Einen Western drehen“

Wie ein Filmmacher Publikum und Fernsehen sieht

Durch seine neue Technik der Überblendung und der Einzelbildmontage gehört der Amerikaner Gregory Markopoulos (40) zu den stilistisch wohl interessantesten Vertretern der „New American Cinema-Group“, einer Richtung, die man mangels passender Kriterien pauschal als Experimentalfilm etikettiert. Zwei Filme von Markopoulos, „Through A Lens Brightly“ und „Himself As Himself“ zeigte NSCREEN in dem zusammen-

mit der Film-AG an der Universität Köln organisierten Überblick über die bedeutendsten amerikanischen Untergrundfilme. Markopoulos war nicht nur nach Köln gekommen, um seine Filme selbst vorzustellen. Er führte hier auch Besprechungen mit einem Produzenten, für den er Djuna Barnes Roman „Nightwood“ verfilmen soll. In Köln wurde auch das folgende Gespräch mit Markopoulos geführt.

Sechs Stunden belauerte Gregory Markopoulos den amerikanischen Poeten Mark Turbyfill mit einer 16-mm-Kamera. Das 13minütige Filmmaterial mußte nur noch entwickelt werden, dann stand „Through A Lens Brightly“, das wohl faszinierendste filmische Porträt, das bisher auf Zelluloid gebannt wurde. Denn was im konventionellen Film erst im Labor, am Ton- und Schneidetisch entsteht, komponierte Markopoulos bereits in der Kamera. Durch seine ausgefeilte Technik, mit der er zwei Szenen übereinanderblendet, und durch den Gebrauch von einzelnen Bildern, die immer wieder in den Ablauf des Films eingebildet werden, fügen sich eine Vielzahl von Einstellungen zu einem Mosaik zusammen, das den Gegenstand des Films vor allem optisch bewußt macht.

Welche Bedeutung hat Ihre spezielle Technik für den Inhalt Ihrer Filme?
Ich verwende die Einzelbildmontage, um eine intellektuelle Idee auf vielen Ebenen zu entwickeln. Ein Bild — in meinen Filmen viele Male wiederholt — kann mit dem Wort in der Literatur verglichen werden. Es ist, als ob Sie ein Buch lesen, und Sie haben die Worte der, die, das usw., die oft und oft wiederholt werden.

Für das große Publikum ist es schwer, eine Beziehung zu Ihren Filmen zu finden. Woran liegt das?
Ich glaube nicht, daß meine Filme vom Mann auf der Straße schwer zu verstehen sind. Mag er den Film auch nicht völlig verstehen, so gibt es doch etwas in meinen Filmen, das den Zuschauer bleiben läßt. Mit anderen Worten: Er sieht etwas. Nun, wenn jemand etwas sieht, dann ist der nächste Schritt, daß er beim nächsten Mal etwas anderes, daß er mehr sieht. Man sollte meine Filme mehrmals ansehen.

Aber die Leute haben sich an die Sprache des kommerziellen Films gewöhnt. Man kann sagen, sie waren an den kommerziellen Film gewöhnt. Neulich sah ich in New York sogar einen Werbefilm, der mit Einzelbildern arbeitete. Zudem habe ich bemerkt, daß der Durchschnittskinozuschauer oft in größerem Maße meine Filme versteht als Intellektuelle. Ich weiß bestimmt, daß es in New York so ist.

Wie stellen Sie sich die ideale Art vor, Filme ans Publikum zu bringen?
Man sollte einem Filmmacher wie mir 500 000 Dollar geben. Ich würde ein Kino bauen, das in drei oder vier Sektionen aufgliedert ist. In der einen würden nur Dokumentarfilme ge-

zeigt, in einer anderen alle neuen Filme, in einer dritten Filme, die ich persönlich mag, in einer vierten z.B. Kinderfilme. Das wäre mein Ideal.

Wünschen Sie sich ein großes Publikum?
Natürlich bin ich am großen Publikum interessiert. Jeder Filmmacher ist daran interessiert. Nur, wenn er einen Film macht, sollte er nicht bewußt an das große Publikum denken. Denn dann fängt er an, kommerziell zu werden.

Sie haben für das Bayerische Fernsehen einen Film gemacht. Wie waren Ihre Erfahrungen?
Die Fernsehleute versprachen mir freie Hand, aber sie wußten nicht, was sie da taten. Ich übernahm einfach die ganze Sache. Zum Beispiel machte ich die gesamte elektronische Montage. Ich bat um den Hinweis: Regie Gregory Markopoulos, und: Montiert direkt auf Ampex. Aber sie lehnten ab. Denn es hätte einen öffentlichen Sturm ausgelöst, daß eine einzige Person in der Lage ist, die elektronischen Apparate allein zu handhaben, um die sie solch ein ungeheures Geheimnis machen, mit denen sie so viel Geld verschwenden.

Wie stehen Sie zum kommerziellen Film?
Ich habe in der letzten Zeit keinen gesehen, den ich bewundern könnte. Doch wenn ich nichts Besseres zu tun habe, finde ich es unterhaltend, einen kommerziellen Film zu sehen. Ich würde auch gerne einen Western in Griechenland machen. Ein gutes, spannendes, griechisches Westerndrama.

Mit Ihrer speziellen Technik?
Absolut. Das wäre sehr aufregend für mich. Denn gerade die Einzelbildmontage eignet sich gut für eine große Leinwand.

Wie beginnen Sie einen Film? Gibt es ein Drehbuch, einen Plan?
Nein, ich glaube nicht an die Notwendigkeit von Drehbüchern. Ich habe ein sehr knappes, präzises Notizbuch. Und wenn ich mich entscheide, einen Film zu machen, gehe ich das Notizbuch durch und schreibe alle Ideen nochmal nieder, und von diesen Ideen aus beginne ich zu filmen.

Möchten Sie noch etwas sagen?
Ja. Ich weiß nicht, ob den europäischen Filmmachern klar ist, welche großen Chancen sie haben. Die Situation ist ideal. Das Geld ist da. Sie haben alles. Man müßte nur den jungen Leuten erlauben, endlich etwas zu tun. Man sollte ihnen eine Filmrolle und eine kleine Unterstützung geben, statt sie auf diesen idiotischen Filmschulen Zeit verschwenden zu lassen.

Wie stellen Sie sich die ideale Art vor, Filme ans Publikum zu bringen?
Man sollte einem Filmmacher wie mir 500 000 Dollar geben. Ich würde ein Kino bauen, das in drei oder vier Sektionen aufgliedert ist. In der einen würden nur Dokumentarfilme ge-

zeigt, in einer anderen alle neuen Filme, in einer dritten Filme, die ich persönlich mag, in einer vierten z.B. Kinderfilme. Das wäre mein Ideal.

Wünschen Sie sich ein großes Publikum?
Natürlich bin ich am großen Publikum interessiert. Jeder Filmmacher ist daran interessiert. Nur, wenn er einen Film macht, sollte er nicht bewußt an das große Publikum denken. Denn dann fängt er an, kommerziell zu werden.

Sie haben für das Bayerische Fernsehen einen Film gemacht. Wie waren Ihre Erfahrungen?
Die Fernsehleute versprachen mir freie Hand, aber sie wußten nicht, was sie da taten. Ich übernahm einfach die ganze Sache. Zum Beispiel machte ich die gesamte elektronische Montage. Ich bat um den Hinweis: Regie Gregory Markopoulos, und: Montiert direkt auf Ampex. Aber sie lehnten ab. Denn es hätte einen öffentlichen Sturm ausgelöst, daß eine einzige Person in der Lage ist, die elektronischen Apparate allein zu handhaben, um die sie solch ein ungeheures Geheimnis machen, mit denen sie so viel Geld verschwenden.

Wie stehen Sie zum kommerziellen Film?
Ich habe in der letzten Zeit keinen gesehen, den ich bewundern könnte. Doch wenn ich nichts Besseres zu tun habe, finde ich es unterhaltend, einen kommerziellen Film zu sehen. Ich würde auch gerne einen Western in Griechenland machen. Ein gutes, spannendes, griechisches Westerndrama.

Mit Ihrer speziellen Technik?
Absolut. Das wäre sehr aufregend für mich. Denn gerade die Einzelbildmontage eignet sich gut für eine große Leinwand.

Wie beginnen Sie einen Film? Gibt es ein Drehbuch, einen Plan?
Nein, ich glaube nicht an die Notwendigkeit von Drehbüchern. Ich habe ein sehr knappes, präzises Notizbuch. Und wenn ich mich entscheide, einen Film zu machen, gehe ich das Notizbuch durch und schreibe alle Ideen nochmal nieder, und von diesen Ideen aus beginne ich zu filmen.

Möchten Sie noch etwas sagen?
Ja. Ich weiß nicht, ob den europäischen Filmmachern klar ist, welche großen Chancen sie haben. Die Situation ist ideal. Das Geld ist da. Sie haben alles. Man müßte nur den jungen Leuten erlauben, endlich etwas zu tun. Man sollte ihnen eine Filmrolle und eine kleine Unterstützung geben, statt sie auf diesen idiotischen Filmschulen Zeit verschwenden zu lassen.

Wie stellen Sie sich die ideale Art vor, Filme ans Publikum zu bringen?
Man sollte einem Filmmacher wie mir 500 000 Dollar geben. Ich würde ein Kino bauen, das in drei oder vier Sektionen aufgliedert ist. In der einen würden nur Dokumentarfilme ge-

zeigt, in einer anderen alle neuen Filme, in einer dritten Filme, die ich persönlich mag, in einer vierten z.B. Kinderfilme. Das wäre mein Ideal.

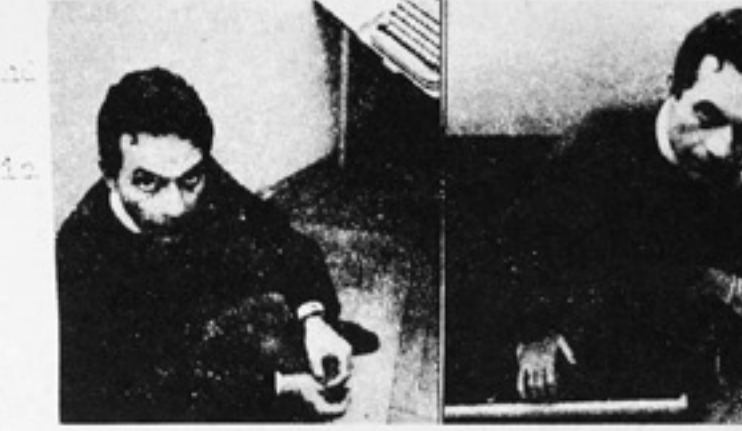
Wünschen Sie sich ein großes Publikum?
Natürlich bin ich am großen Publikum interessiert. Jeder Filmmacher ist daran interessiert. Nur, wenn er einen Film macht, sollte er nicht bewußt an das große Publikum denken. Denn dann fängt er an, kommerziell zu werden.



Sie kamen von der New Yorker „New American Cinema-Group“ nach Köln: (v. l.) die Filmmacher Robert Beavers, Gregory Markopoulos und der Kritiker P. Adam Sitnev.



THROUGH A LENS BRIGHTLY: MARK TURBYFILL



linke Seite:
Markopoulos
"Mysteries"

Handwritten signature of Gregory Markopoulos

THE DEREN MESSES OF THE AFTERNOON

The film is concerned with the interior experiences of an individual. It does not record an event which could be witnessed by other persons. Rather, it reproduces the way in which the sub-conscious of an individual will develop, interpret and elaborate an apparently simple and casual incident into a critical emotional experience.

The incident might occur to anyone. A girl, on her way to the house of another person, finds a flower on the road and carries it with her. She arrives at the house, (glimpsing, for a brief second, a figure disappearing around the curve of the nearby road), tries the door and finds it locked. She takes out her own key, which slips from her hand and falls down the outdoor stairs so that she is forced to run after it and climbs the stairs again before finally entering the house. She makes a tour of the rooms in search of the person who is supposed to be there, but although the still-turning phonograph, the receiver off the hook of the telephone, and other objects indicate that someone has just been there, the house is empty and she settles herself by the window to wait. Waiting, she falls asleep and in her dream the experience she has just had begins to repeat itself, but always in a strange and different manner. Now it is a tall woman in black, with a mirror face, who disappears around the curve of the road. She



AN INTERVIEW WITH GREGORY MARKOPOULOS BY JONAS MEKAS

In issue 21 of Film Culture magazine (1960), Parker Tyler had an essay entitled TWO DOWN AND ONE TO GO? Two down were Curtis Harrington and Gregory Markopoulos. The only hope given to Markopoulos, as an avant-garde artist, was the polite question mark. Oh, what fools the critics are! Markopoulos has created some of his most important work since then. He keeps surprising us continuously. After seeing his latest work, HIMSELF AS HERSELF, which may be his most perfect, most dramatic, most personal work to date, I wouldn't make any guesses or predictions about where Gregory may turn next. It's of interest to note, in this connection, that our three most talented film artists, Gregory Markopoulos, Stan Brakhage and Andy Warhol, are also our most productive artists.

JONAS: "How do you edit your films?"
 MARKOPOULOS: "I screen my film footage once, to know what there is. Then I hang it in strips on the wall. Roll by roll. I work in 100-foot lengths. I don't work necessarily in sequences. I never start editing until the film is completed. I stop filming as soon as I get tired with filming, and I do the same with the editing. Getting tired means it's time to do something else. I keep editing, editing - like, say, THE ILLIAC PASSION, I edited, edited, and then I said one day: this is ridiculous, how about stopping?"
 JONAS: "So now you got those strips hanging on the wall. What's next?"
 MARKOPOULOS: "For HIMSELF AS HERSELF, I had Fred Eberstadt's projector that he loaned to me. So I take a strip, usually ten feet or so, and I just put it into the aperture gate, and run it, just to see it, and then I snip it. After I snip it, I put the 'X' marks on each end of the shot, and those are the only frames they can cut, for A & B rolling. All my splicing is done at the Western Cine lab. And I have to say that they have never made a mistake yet. Mike Phillips, at Western Cine, is a great lab artist."
 JONAS: "Did you have many takes?"
 MARKOPOULOS: "I usually don't have more than one take."

JONAS: "Did you shoot from a script? or notes?"
 MARKOPOULOS: "What happened was that I have been collecting notes for my ILLIAC project and a friend saw them and he said, 'You don't have one script - you have five movies going here.' So I looked at the notes and I realized that he was right. So I went through and I selected my notes. Usually my notes are very simple, just one line, like PARK SEQUENCE.
 In Boston, where HIMSELF AS HERSELF was shot, I was very lucky. I had no money at all. I went there, and everybody started helping me. It was fantastic. Really, I made the film for nothing. The actual shooting cost only three or four hundred, and I still owe money to the lab. As for locations, for instance, I needed an elevator, and somebody told me that there was a house on the hill with an elevator. So I went, I looked at it, and I said, we are shooting in two hours. I built the scene around that elevator right on the spot. I saw what the architectural possibilities were. Or the scene in the courtyard, with these lions, and I said, Oh, wait a minute, there is another sequence! I saw what my thematic motive was."

JONAS: "What is your 'thematic motive'?"
 MARKOPOULOS: "Really, I am discovering only now what my film is all about. I don't know it, and I am not ashamed to say so. In a sense I do, but I am discovering it. Because, in a sense, it sort of started off with me going to Boston. I went there, and I had a feeling that people would help me. Then I saw the Boston gardens and the tulips, and I came back, and I happened to be reading a book on Androgene, and there was a mention of Balzac's novel SERAFITA. The clue to the whole film is the tuxedo that the protagonist wears. You see, it's a certain strata of our society. That's my first social comment..."

JONAS: "Besides the performance of Beverly Grant in THE ILLIAC PASSION, which didn't come out yet, I think that Gordon Baldwin gives the richest performance of all your films."
 MARKOPOULOS: "This was because there was a tremendous tension between the protagonist and the film director. I was introduced to Baldwin by Andy Warhol. He was going to use him in a movie and I guess he changed his mind, so he said, I think you should make a movie with Gregory. And since I was in Boston, and he was in Boston, I said, why not. And as we were filming at such a tremendous pace - the shooting was completed in two weeks - Baldwin got very, very involved in his role, and he didn't know what his role was, of course, which was just being himself. It was like going to a psychoanalyst, except that this was a free psychoanalysis, and the film-maker was acting as an artist-physician, if I may say so."

JONAS: "I have always admired your outdoor shots, those fantastic greens, and blooming trees."
 MARKOPOULOS: "Well, I don't do anything. I guess it's the way I see and the kind of lighting that happens. And then, what kind of lens is used. I always use Bolex with Switar lenses."

JONAS: "I don't want to mean this as an insult, you being a film-maker - but my feeling is, and I should say it, that you are one of the most important contemporary novelists. There is an area of cinema, the narrative aspect of it, which in some way is related to the novel. Guy Davenport and P. Adams Sitney think that even DOG STAR MAN is an epic novel. The thing is that at different periods of history the mediums through which we tell stories keep changing, rotating: now it's drama, now it's music, now it's literature, now it's painting, now it's cinema - depending on the needs of man, depending on the vitality of the art. And cinema is the most vital art today, so that the stories are told through cinema."

MARKOPOULOS: "We are telling stories. I keep telling myself that all other arts are dead. But you see, even the painting isn't really dead: we paint with the camera now. It went into cinema."

JONAS: "I feel that HIMSELF AS HERSELF is a perfect one-character novel, and it's as perfect stylistically as, say, Flaubert or Stendhal was. TWICE A MAN was a more complex film, and may be more revolutionary, but HIMSELF AS HERSELF is a more perfect and a more moving film. Another curious thing is that HIMSELF AS HERSELF is a film to which, say, Bresson has been coming closer and closer. In a recent interview he said that ideally he would like to make a film in which everything would be told through faces, close-ups, hands, expressions, movements, and sets. HIMSELF AS HERSELF is such a film. It is in that sense that, to me, your film is the most advanced film novel in contemporary cinema. CHELSEA GIRLS, DOG STAR MAN, and HIMSELF AS HERSELF are three important epic narratives of today, and each one is different from each other as day from night."

Photos: Markopoulos "The Illiac Passion"

carries the flower which the girl had found, and although she walks slowly, the girl, running after her, can never catch her. The objects which the girl had noticed in the room are now in changed places. She watches herself come to the house three times so that finally there are three of her, and herself sleeping in the chair as well. And from then on the event which was originally so simple becomes increasingly emotional and complex. It is culminated by a double-ending in which it would seem that the imagined achieved, for her, such force that it became reality.

The makers of this film have been primarily concerned with the use of cinematic technique in such a way as to create a world: to put on film the feeling which a human being experiences about an incident, rather than to accurately record the incident.

This film, although it incorporates the cinematic principles which are developed much more fully in AT LAND, is still based on a strong literary-dramatic line as a core, and rests heavily upon the symbolic value of objects and situations. It is concerned with the interior experiences of an individual, and reproduces the way in which the sub-conscious will develop, interpret and elaborate an apparently simple and casual occurrence into a critical emotional experience. The very first sequence of the film concerns an incident, but the girl falls asleep and the dream consists of the manipulation of the elements of the incident. Everything which happens in the dream has its basis in a suggestion in the first sequence - the knife, the key, the repetition of stairs, the figure disappearing around the curve of the road. Part of the achievement of this film consists in the manner in which cinematic techniques are employed to give a malevolent vitality to inanimate objects. The film is culminated by a double-ending in which it would seem that the imagined achieved, for her, such force that it became reality.





Stan Brakhage in "Diaries" von Jonas Mekas

mid-June, 1968

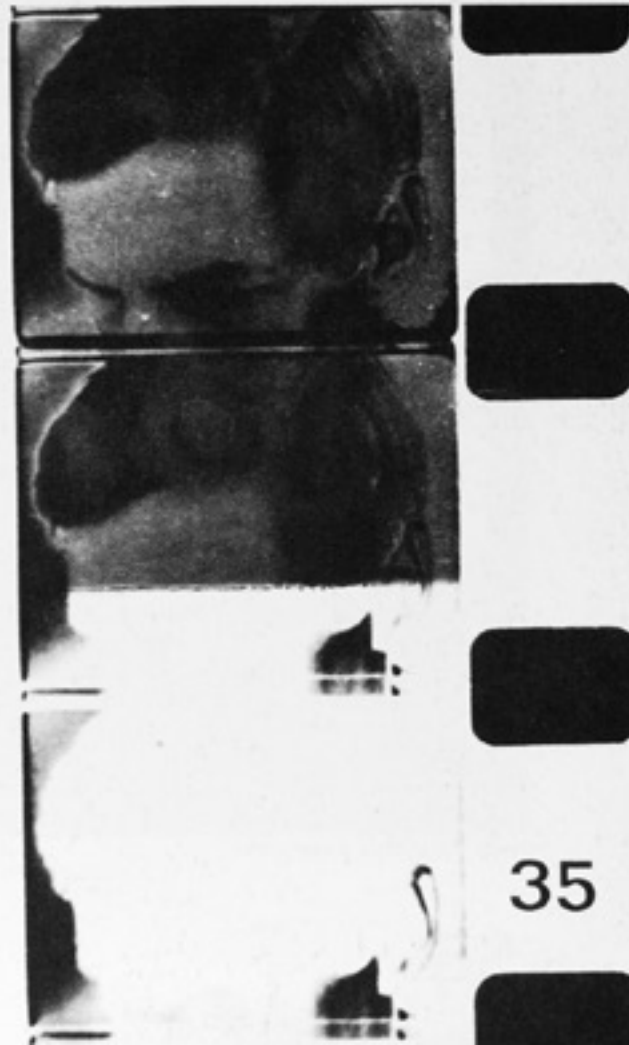
Dear Birgit Hein,

Your letter is so simply lovely, I am sorry I do not have the opportunity to meet you: but, then, you do meet me most deeply, I think, thru your care of/for the "Songs". Thankyou for that, and for the pleasure of thoughts of you and your husband and your friends looking at "Songs" in Germany or wherever. I mailed (air mailed) them all to you yesterday: you shall, perhaps, have them already. Please let me know, when they have been "singing" for you and your friends and mysterious/lovely 'strangers' for awhile, how they have been received.

*Blessings
Stan Brakhage*



Michael McClure in XV SONG TRAITS



35



Kenneth Anger

„In meinen Filmen versuche ich, etwas mehr entstehen zu lassen als das, was das Auge wahrnimmt; es ist wie eine besondere Dimension, und der Film gehört zu den Medien, die es fassen können. Es ist als ob man das Leben anders ansieht, als ob man der Zeit einen Streich spielt und der Vorstellung, die jemand von sich selbst hat. Oft scheint man eine Rolle zu spielen, aber dann ist das so, wie ich das Leben sowieso sehe ... Ich meine, es ist sehr wichtig, was für Farben und Kleidung man trägt und an welchem Tag.“

Die Vorliebe für Kleidung und Rollen ist ein ständiges Thema bei Anger. PLEASURE DOME fängt damit an, wie die Hauptfigur aufsteht und sich anzieht; in SCORPIO gibt es am Anfang lange Einstellungen von den Angels, wie sie sich in enge Lewis zwängen. Keiner der Leute in seinen Filmen hat irgend eine Art von Persönlichkeit: „Sie sind Mächte, mit anderen Worten, ich versuche, durch die Person hindurch bis auf den Archetyp zu schauen. Deshalb stellen die Leute, die ich für meine Filme auswähle, auch immer astrologische Gattungen dar, entsprechend ihrer Zeichen, Feuer, Luft, Erde und Wasser. Mein hoher Priester in PLEASURE DOME war ein Pisces und der Pan war Taurus ... Ich interessiere mich für die Aura oder den Magnetismus, den die Leute haben, denn darum geht es bei der Magick (d. h. etwa ‚Zauberey‘). Es ist eine Kraft, die jeder einzelne hat, wenn er sich nur darauf einstellt.“ Das erklärt Angers Konzentration auf Gegenstände wie Ringe, Stiefel, Schnüre mit Edelsteinen und besonders der Textur von Materialien. „Sie sind alle talismanisch; sie sind voller Kraft, auf die gleiche Art wie Menschen das sind. Es kommt darauf an, wie man sie sieht, wie man sie interpretiert; es gibt da ein feines Gleichgewicht zwischen der sehr spiritualen und der sehr profanen Interpretation ... Besonders darum geht es in SCORPIO RISING. Der Film ist eine Reflektion über heilige Dinge und darüber was geschieht, wenn sie auf ihre eigene Weise profan und stark werden. So ist es bei der Aufnahmezeremonie in den Motorradklub: obwohl sie nicht wissen, was sie da tun, ahmen sie Dinge nach, die wirklich ganz tief sind. Junge Typen, die darauf stehen, haben keinen blassen Schimmer von Afrika oder Voodoo, aber ich glaube an das kollektive Unbewusste: Es ist wie ein Strom, der sich durch uns alle windet ... Scorpio bin ich, als Künstler so unsichtbar wie möglich; ich verwende nur eben Ereignisse, die wirklich passiert sind. Alle meine Leute in Scorpio sind wirklich, da gibt es keinen, der nur so tut, als sei er ein Leder-Motorrad-Typ. Selbst in den Kostüm-Filmen sind die Leute noch so, wie ich sie sehe und wie sie sich sehen.“

In Rio gibt es Leute, die in Barackenstädten leben und das ganze Jahr für die sagenhaften Kostüme sparen, die sie Karneval tragen werden, und dafür leben sie das ganze Jahr. Für diesen glitzernden Augenblick; und während des Karneval, wenn sie sich alle herausgeputzt haben, das sind sie wirklich, und nicht, wenn sie arbeiten, die Straße fegen oder anderen Leuten die Wäsche waschen.“

Grabgesang

Wieder das Rollenspiel- oder Identitätsthema. Aber da ist noch ein anderer Faden in den Teppich SCORPIO RISING verwoben. „1962 haben wir endlich das Zeitalter der Fische hinter uns gelassen und sind in das Zeitalter des Wassermann (Aquarius) eingetreten. In einer Weise war der Film ein Grabgesang. Sehen Sie, der Skorpion ist das Zeichen für Geschlecht und Tod, und der Film war eine Totenfeier für das Zeitalter der Fische. Auf eine subtile Art handelt er auch von der Restriktion, weil es die entscheidende Sache ist, dafür zu kämpfen, frei zu sein. Das Thema ist der Tod, und der Hauptdarsteller starb, nachdem der Film fertig war. Er krachte mit 140 Stundenkilometern gegen eine Mauer. Er war Skorpion. Das wird immer sehr sorgfältig ausgesucht.“

36

Mißgeschick und Katastrophen scheinen viele von Angers Projekten zu verfolgen. 1976 setzte er eine Todesanzeige in die ‚Village Voice‘ und beklagte seinen Tod als Filmmacher. Das war nach dem Diebstahl der einzigen Kopie seines halbfertigen Films LUCIFER RISING und eines großen Teils seiner Ausrüstung. Freilich auferstand er wieder und begann INVOCATION OF MY DEMON BROTHER zu machen. Das war ein Film über eine besondere Zeremonie während der Herbst-Tagundnachtgleiche in San Francisco. „Ich habe sie nur einmal aufgeführt; alles wurde dafür aufgebaut und dann zerstört, als die Zeremonie zu Ende war ...“ Der Film, eine rasende Collage von magischen Riten, die die Zeremonie mit einem Kaleidoskop machtvoller Bilder umgibt, hat eine fast unmerklich durch den ganzen Film laufende Schleife mit Soldaten, die aus einem Helicopter springen und zur Front aufbrechen.

Der Film ist eine Wiederbesinnung auf die dämonischen Mächte, die in der Welt heute am Werk sind. Der Film reflektiert den Vietnam-Krieg und das Hervorquellen dieser jungen Hurra-Soldaten aus dem Helicopter, die für das Massen-Brandopfer stehen, die Schneise, die Chronos durch diese Generation schlägt. Ich sehe die Opfer auf beiden Seiten als Menschenopfer für Belial und Moloch, alte Kriegsgötter, die sich auf Erden niedergelassen haben; sie schreien nach Blut, und sie bekommen es, wie sie es immer bekommen haben. Die rote Fahne dort hat eine schöne Farbe; für manche ist frisch vergossenes Blut die reinste Farbe, die es gibt.“ Die Musik für Invocation wurde von Mick Jagger komponiert und auf einem Moog Synthesizer gespielt; ihr rhythmisch wiederholter Mißklang bildet einen genauen Kontrapunkt zu der Stimmung des Films. „Er war großartig. Er machte sie für mich in einer Nacht; wir erreichten genau dieselbe Wellenlänge.“

Lucifer

In einem Leben voller abgebrochener Projekte ist der Film mit der bewegtesten Geschichte, den zu machen Anger ganz besonders fest entschlossen ist LUCIFER RISING. Mit diesem Film ist er im Augenblick hier in London beschäftigt und er hofft, ihn im kommenden Jahr fertig zu haben; der Ton wird von The Lucifer Brothers Broadcasting Corporation gemacht ... „Mein erster Lucifer ist gestorben. Er dachte, er könnte fliegen und fiel von einem Dach, und er konnte es auch fast, das ist das Tolle. Er konnte gerade schweben, aber zwischen dem und Fliegen fehlt noch ein ziemliches Stück. Er wurde zu sehr erwartet, auf der anderen Seite! Er war erst fünf Jahre alt, und nachher kam ich zu der Einsicht, daß es sowieso eine etwas zu schwere Reise für einen Kerl in seinem Alter war. Er war ein schönes Kind mit platinblondem Haar, das seine Eltern nie geschnitten haben solange er lebte, und so reichte es ihm bis auf die Schultern.“

Mein zweiter Lucifer, ein Skorpion, war Bobby Beausoleil, einer von Mansons Familie. Er sitzt gerade in St. Quentin in der Todeszelle. Er schnappte über, nachdem er mich verlassen hat. Ich habe Manson nie kennengelernt und ich weiß nicht, auf was sich Bobby mit ihm eingelassen hat; Bobby hatte offenbar eine dunkle Seite, und die gewann die Oberhand.

Leslie Huggins, der mein neuer Lucifer zu werden verspricht, ist ein Feuer-Sternbild, ein Aries. Er arbeitet in einem Stahlwerk in Middlesborough, das ist ein guter Start für ein Feuer-Sternbild. Das dritte Mal habe ich hoffentlich Glück. Ähnlich wie Scorpio Rising handelt Lucifer Rising von verschiedenen Dingen. Ich bin ein Künstler und arbeite mit Licht; das ist wirklich alles, was mich interessiert. Lucifer ist der Licht-Gott, nicht der Teufel, das ist eine christliche Verleumdung. Der Teufel ist immer der Gott von anderen Leuten. Lucifer ist in anderen Filmen von mir erschienen; ich habe ihn nicht als solchen etikettiert, aber es gibt in diesen Filmen normalerweise eine Figur oder eine Bewegung, die mein ‚Lucifer-Moment‘ ist ... Ich zeige echte Zeremonien in dem Film; es wird vor der Kamera keine Nach-Inszenierungen geben, und die Absicht wird sein, Lucifer auferstehen zu lassen ... Es ist eine Geburtstagsfeier für das Zeitalter des Wassermanns ... Alles, was ich bisher gesagt habe, hat hierher geführt, ich habe mich selbst erforscht und nun muß ich es mitteilen. Lucifer ist der rebellische Engel hinter den Geschehnissen in der heutigen Welt. Seine Botschaft ist, daß Ungehorsam der Schlüssel zur Freude ist.“

Geschichte der O

Eines von Angers aufgegebenen Projekten — ohne bestimmte Pläne, es wieder aufzunehmen — ist die Geschichte des bekannten französischen Porno-Klassikers, vor einiger Zeit ins Englische übersetzt, „Die Geschichte der O“, aber das, was sich im Zusammenhang mit diesem Film ereignet hat, hört sich selbst wie ein Stoff zu einem Film an.

„Ich wählte ein Hugenottenmädchen aus, das den Part der ‚O‘ spielen sollte; damals war ihr Vater Finanzminister, aber sie tat es, ohne daß ihr Vater etwas davon wußte. Es war wie ein privater Sex-Trip für uns. Es wuchs aus ihrer streng protestantischen Erziehung heraus. Sie sollte zu einer Cembalo-Stunde gehen und kam, um mein Blue Movie zu machen. Aber wir mußten aufhören, weil eines der Mädchen ihren hübschen Freund mitbrachte, der in einigen Szenen mitmachen sollte, und ohne mein Wissen gehörte er zu den Kidnappern, die den kleinen Eric Peugeot 1960 bis zur Zahlung eines Lösegeldes gefangen hielten. Der Typ schlief mit Madame Peugeot, und die ganze Entführung war eine abgekartete Sache; sie brachte das Kind zu einer bestimmten Zeit in den Garten, und er brauchte es nur mitzunehmen und behielt es für das Wochenende. Es ist eine sehr französische Geschichte, wie ein Film von Chabrol.“

Wie viele andere Filmmacher verbringt Anger wenig Zeit damit, Filme von anderen Leuten zu sehen, und als echter Magier empfindet er wenig mehr als Verachtung für Hobby-Okkultismus und Horror-Filme, die er abgedroschen findet und ohne Begriff vom Bösen. Seine Helden sind die frühen Filmmacher, wie Eisenstein oder Lumière. „Einer der unbekanntesten Filmmacher ist Lumière, der einige namenlose Kameramänner zusammenbrachte,

die in den 1890er Jahren unter seiner Leitung arbeiteten. Sie fuhren durch die ganze Welt, zu den Höfen von China und Japan, und filmten im absoluten Wunder. Sieht man einige der Prozessionen und Zeremonien, die sie gefilmt haben, so meint man in eine Kristallkugel zu schauen und etwas aus einem anderen Zeitalter zu erblicken. Und dann war Meliès immer mein Mentor: er zeigte einem, wie man eine Fantasiewelt mit begrenzten Mitteln und sehr wenig Geld erschaffen konnte. Seine Bauten und Kostüme waren nichts als Leinwand und Papier, aber für mich ist seine Reise zum Mond tausendmal fantastischer als 2001; der Mann im Mond ist da, der Kerl, den wir wirklich kennenlernen wollen."

Die Schaffung einer imaginären Welt mit begrenzten Mitteln ist genau das, was Anger tut, und macht ihn zu einem Künstler im traditionellen Sinn; dessen ist er sich bewußt: „In einer Weise sehe ich meine Filme aus gewissen Mal-Stilen entstehen, wie die Manieristen zum Beispiel, da gibt es immer etwas vom Spaßmacher, vom Spiel, wo die Vision ein kleines bißchen zu exstatisch ist oder gerade an der Grenze.“ Für ihn ist das Chaos ein Nährboden, von dem man zehrt; das Material muß dann geordnet werden, damit es den Willen und die Ansichten des Künstlers wiedergeben kann. Er ist nicht für die a-causalen Zufallsberichte, die z. B. Warhol charakterisieren. „Er ist Mr. Negativ. Er stellt Fäulnis dar. Verwesung ist ein Stadium der Alchemie, und er stellt sie dar, aber ich würde nicht gerne selbst in der Verwesungskammer stehen, denn Warhol ist bestimmt ein Down-Trip, wie wenn man Barbiturate nimmt. Es ist alles zum Kotzen, das ist wahr genug, aber es ist überhaupt nicht meine Welt.“

Pleasure Dome

Die vielleicht vollständigste imaginäre Welt hat Anger in seinem frühesten längeren Film, INAUGURATION OF THE PLEASURE DOME geschaffen. Die vorherrschende Farbe ist Tiefrot, dessen warmes Gefühl die Zuschauer in eine traumähnlichen Folge von ungläublichen Bildern einhüllt. „Der Film kann auf verschiedenen Ebenen verstanden werden, aber die Ebene, auf der er verstanden werden soll, ist die der Initiation. Alle meine Filme haben mit einer Art von Erforschung des inneren Raumes zu tun.“ In ihm bewegen sich maskierte und bemalte Figuren durch eine unbestimmte Landschaft. Jede repräsentiert eine Gottheit oder Macht: da ist Pan, das Große Tier (mit dem sich Crowley identifiziert), Osiris, Lilith und andere. Oft geben sie einander Gegenstände in einer Art Kommunion, und es ist tatsächlich die Umformung eines Rituals in Angers Bruderschaft „A... A...“; die von Crowley gegründet worden war. Dann wird eine heilige Flüssigkeit gebracht (möglicherweise aus Pilzen hergestellt), und nachdem sie davon getrunken haben, werden die Götter exstatisch.

Der Film wurde 1954 gemacht, und die Kontrolle, Vorstellungskraft und die Anwendung von besonderen Effekten war allem, was zu dieser Zeit gemacht wurde, weit voraus; bis heute hat ihn das kommerzielle Kino nicht eingeholt. „Ich habe Nachahmungen seit 1954 gesehen, aber ursprünglich wurde er nur einem bestimmten Publikum gezeigt, es war einer der ersten Trip-Filme; ich weiß, daß Fellini ihn gesehen hat und einige Ideen für ‚Satyricon‘ übernommen hat.“

Angers Filme — wie die von vielen anderen Undergroundfilmemachern — bringen den Film näher zur Mystik. Seine Filme kann man sich beliebig oft ansehen und jedesmal etwas Neues entdecken. „Am liebsten zeige ich meine Filme Freunden zu Hause; etwas wie PLEASURE DOME kann bei einer öffentlichen Vorführung vielleicht etwas langatmig erscheinen, aber wenn man entspannt und etwas stoned irgendwo liegt, dann ist er gut, und so sollte man sich ihn anschauen.“

In seiner Bewunderung für Eisenstein hat Anger einige Ideen übernommen, wie etwa die Schaffung einer engen Wechselbeziehung zwischen den Bildern und der Musik (keiner seiner Filme verwendet Dialoge). Das ist besonders deutlich in SCORPIO RISING, wo Titel aus den späten 50er und frühen 60er Jahren, wie ‚Torture‘, ‚Point of No Return‘ und ‚Wipe Out‘ sich ganz offen und direkt auf die Handlung beziehen. Aber der blecherne, stoßweise Rhythmus der Lieder hält der schweren Intensität der Bilder perfektes Gleichgewicht und macht durch seine Trivialität die Figuren noch bedeutungsvoller. In EAUX D'ARTIFICE, einem wunderschönen Film in Blau und Weiß, mit herabstürzendem und fließendem Wasser in einem künstlichen Garten drückt die spielerische Barockmusik die Bilder genau aus: „Das Bindeglied ist wie das zwischen Ballett und Musik. Als ich Vivaldi hörte, fühlte ich Fontänen, sah ich Fontänen, und dann fand ich diesen Garten, und alles kam zusammen. Wie so oft ist es ein Fall von Synchronität. Wenn ich Musik finde, die ich mag, stellt es sich oft heraus, daß es die ist, die ich brauche. So war es bei PLEASURE DOME. Als ich mit dem Film anfang, hatte ich keine Ahnung, daß ich Janaceks Slavische Messe benutzen würde, aber als ich fertig war und nach einer Musik suchte, da ergab es sich einfach.“

Vertikaler Film

Andere Interessenten verbinden Anger mit dem großen Griffith und seiner Idee von der vertikalen Komposition. „Mein ganzer Weg ist wie die Shiva-Lebenskraft, und die ist in ihrem Wesen Phalluskult. Ich habe die vertikale Leinwand in einem Film über Ägypten ausprobiert, mit Obelisken und Tempeln, und alles geht immerzu nach oben. Ich habe ihn einmal vorgeführt, und der Film fing Feuer, da die einzig mögliche Art, ihn zu zeigen, mit einem auf die Seite gekippten Projektor war, und das Öl lief heraus. Ich bin kein Techniker, aber ich bin sicher, daß man da etwas basteln kann mit Prismen usw. Ich hätte gerne eine hohe Leinwand wie in Bildkompositionen. Breite Leinwände sind zu passiv, etwas zu auseinandergezogen, es gibt zu viel Horizont, und ich will immer mehr Himmel. Griffith verwendete die vertikale Komposition in ‚Intolerance‘ bei dem Angriff auf die Mauern von Babylon. Die Kanadier haben damit auf der Weltausstellung experimentiert ...“

Anger selbst hat von INAUGURATION OF THE PLEASURE DOME eine Version für drei Leinwände gemacht, obwohl sie waagrecht angeordnet sind. Das ermöglicht eine Korrespondenz zwischen den dreien, und das gibt dem Film ein viel stärkeres Bewegungsgefühl.

Merlin Magick

Aber im Unterschied zu einigen Experimentalfilmern sind Angers technische Neuerungen immer dem Inhalt und Ziel des Films streng untergeordnet, und die sind letzten Endes immer magisch. Man kann ihn unmöglich wirklich verstehen und schätzen, ohne das als die wahre Basis seines ganzen Werks zu akzeptieren. „Mein Guru ist Aleister Crowley. Ich halte ihn für einen der größten Engländer aller Zeiten, der völlig mißverstanden worden ist. Ich bin überzeugt, daß seine Zeit kommen wird; seine Botschaft, daß wir alle auf dem Weg in ein neues Zeitalter sind und aufwachen müssen, soll durch LUCIFER RISING deutlich werden und wird zusammengefaßt in dem Gedicht von Crowley, das dort abgedruckt ist; der Film wird als solcher eine echte Zeremonie sein und bannt magische Kräfte auf Zelluloid, wenn auch nur für kurze Zeit. Ich zeichne auf Zelluloid, es ist mein Talisman. Ich banne gewisse Elemente, aber ich habe keine Illusionen. Meine Filme liegen auf der Ebene, die ich Merlin Magick nenne. Als Verzauberung werden sie eine Weile überdauern und dann verschwinden; als ob man auf Wasser schreibt.“

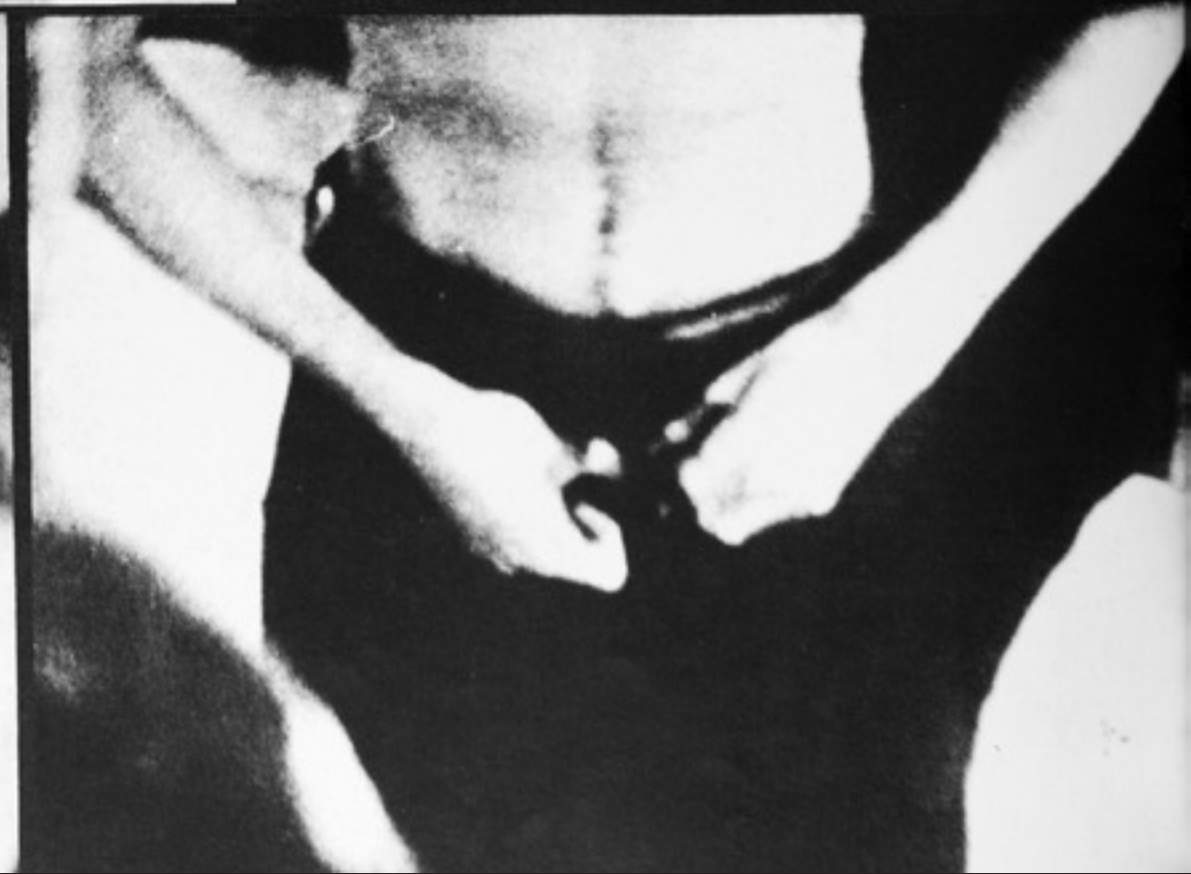
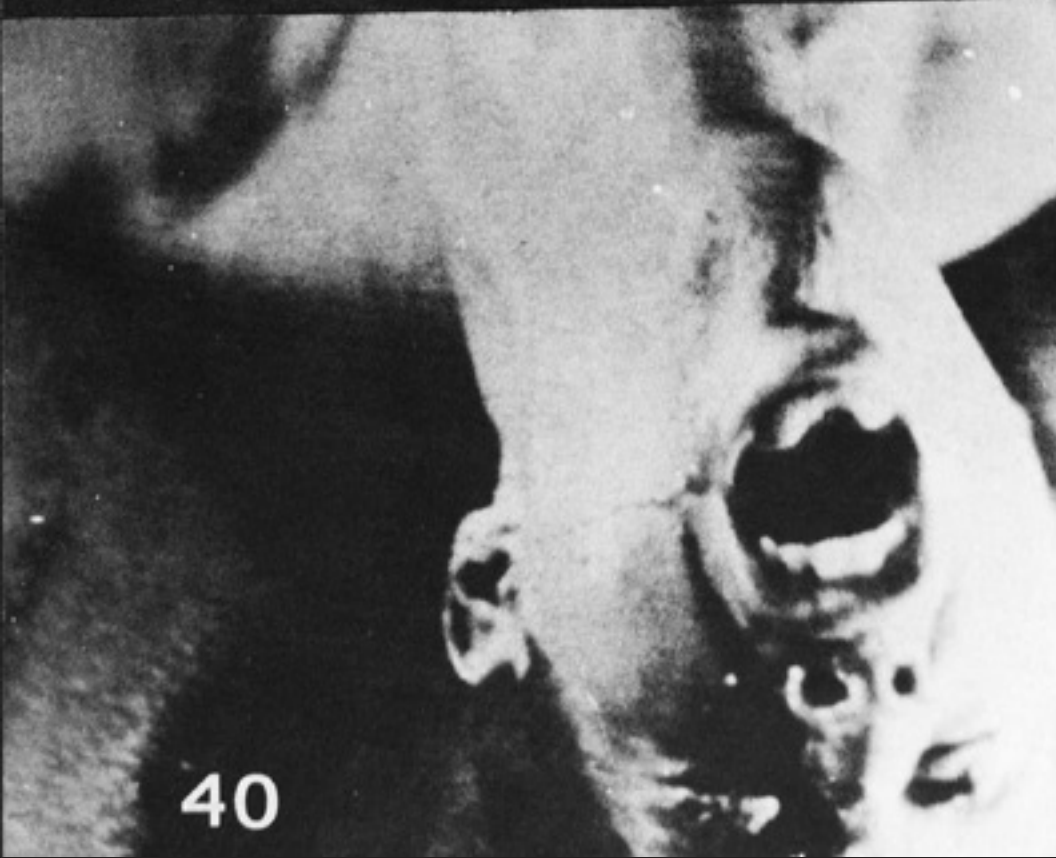
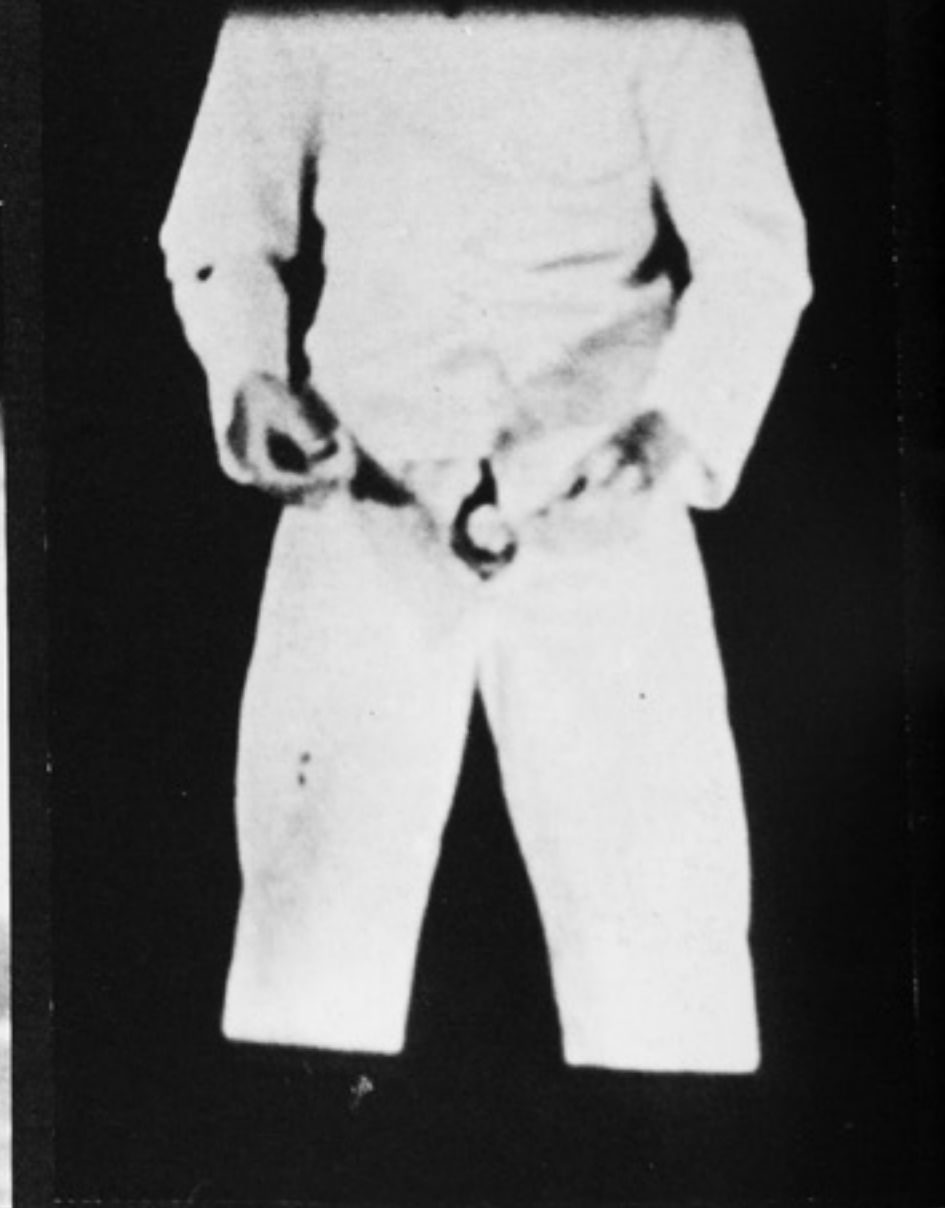


KENNETH ANGER





Fotos:
Kenneth Anger
"Fireworks"





This film being what it is, i.e. a series of personal notes on events, people (friends) and Nature (Seasons) — the Author won't mind (he is almost encouraging it) if the Viewer will choose to watch only certain parts of the work (film), according to the time available to him, according to his preferences, or any other good reason. To assist the Viewer in this matter, particularly in cases of repeated viewings (forgive the Author this presumption), the following Contents, a list of scenes and their time tables, reel by reel, have been prepared.

A note in the beginning says, that this is the First Draft of the Diaries. Why should the Author permit then, one may ask, the unpolished or half-polished edition to come out? His answer is, he thought that despite the roughness of sound and some parts of the images, there is still enough in them — he felt — to make them of some interest to some of his friends and a few strangers. In order to go to the next stage of polishing, he felt, he had to look at the footage as it is, many many more times, and gain more perspective to it — that's why this edition. There is another reason. A few months ago, suddenly he saw his room filling up with smoke — he couldn't even see the film cans — and only a very lucky coincidence stopped the fire next door which would have consumed five years of his work. So he gave himself word to bring out as soon as he can this First Draft version, and there he stands, and hopes that some of you will find some enjoyment in what you'll see.

December, 1969 The Author

Jonas Mekas



DEDICATED TO LUMIERE
DIARIES NOTES AND SKETCHES
ALSO KNOWN AS WALDEN
Close up of the Author
IN NEW YORK WAS STILL WINTER
Central Park, scattered snow
BUT THE WIND WAS FULL OF SPRING
naked branches in wind
the Author playing accordion
BARBARA'S FLOWER GARDEN
Barbara planting flower seeds on the window sill
Film Makers' Cinematheque, 4th St.
SITNEY IS FINGERPRINTED BY THE POLICE,
AS DIRECTOR OF THE CINEMATHEQUE

1 min. Sitney, CU of his hand
I CUT MY HAIR, TO RAISE MONEY, HAVING
TEAS WITH RICH LADIES
the Author, showing his haircut, turning around
daily expense notes
SUNDAY AT STONES
the Author, eating; also, David & Barbara Stone

2 min. I WALKED ACROSS THE PARK, THERE WAS
A PHANTASTIC FEELING OF SPRING IN THE AIR,
apple blossoms
a group of boys, in sport shirts, jumping up and down,
in Central Park
TONY CONRAD AND BEVERLY GRANT
AT THEIR SECOND AVENUE HOME
we see Tony Conrad and Beverly Grant in the doorway
they look at the yard, at the trees

3 min. PHOTOGRAPH THE DUST FALLING ON THE CITY,
ON THE WINDOWS, ON THE BOOKS, EVERYWHERE
the Author, in bed, can't sleep, turns around
I THOUGHT OF HOME
Central Park lake
WALDEN
Bibbe Hansen, in Central Park, with books in her arms
she studies a tiny flower in her fingers
the ground, grass, Bibbe, clover blossom
a sunlit tree
Bibbe runs across the road and sits on a bench
she watches a yogi type, standing on his head
WALDEN
THE GIRL WITH THE BICYCLE & BLUE SHIRT
the girl with the bike
the Author (shadow from a bridge in Central Park)

6 min. a letter from Naomi
Diane, in Central Park, touching grass with her foot

<p>7 min. <i>dialogue about dreams</i></p> <p>8 min. <i>organ music</i></p> <p>10 min. <i>Author sings and plays accordion</i></p> <p>12 min. <i>Author sings and plays accordion</i></p> <p>13 min. <i>ocean waves</i></p> <p>14 min. <i>ocean waves</i></p> <p>16 min. <i>ocean waves</i></p> <p>17 min. <i>subway noise</i></p> <p>18 min. <i>Author singing</i></p> <p>19 min. <i>subway noise</i></p> <p>27 min. <i>subway noise</i></p> <p>22 min. <i>subway noise</i></p> <p>24 min. <i>Author singing</i></p> <p>26 min. <i>on dreams</i></p> <p>27 min. <i>on dreams</i></p> <p>28 min. <i>on dreams</i></p> <p>29 min. <i>on dreams</i></p> <p>42 1/2 min. <i>on dreams</i></p>	<p>MORNING DAYS OF NEW YORK & GLOOM the Author, eating in dingy luncheonette, self-filmed (in the mirror wall) Central Park BURNED, HOT GRASS WALDEN Central Park, John Brockman with guitar the girl in blue, in Central Park, in the grass General Post Office Barbara combs Alexandra by the window David Brooks, John Palmer, Harry Smith Stone's baby sitters having good time</p> <p>A WEDDING wedding images, church lights; people outside comes the bride (Pola) wedding ceremonies (Adolfas) (Gantt) IN FRONT OF THE CHURCH Emshwiller, Frank Kuenstler, Leo Adams; the street Algirdas Landsbergis and the Author, walking along the street</p> <p>THE WEDDING PARTY the wedding party; Gretchen Weinberg; Barbara Rubin; Stones SITNEY CATCHES THE GARTER, WILL HAVE TO MARRY NEXT Sitney, the garter Povilas Mekas (father) Elzbieta Mekas (Mekiene) (mother)</p> <p>AL MOVES OUT empty room, the bed, bed sheets in laundry bags BREAKFAST IN MARSEILLES the Author, between trains, eating breakfast; a cat joins in</p> <p>CASSIS Cassis from sunrise to sunset, the lighthouse Cassis from sunrise to sunset</p> <p>SITNEY DECIDES TO LEAVE NEW HAVEN, GOES TO NEW YORK Sitney in New Haven, in front of his old house, looking at the trees, at the street</p> <p>FIRE ON 87TH STREET fire images BRAKHAGE CROSSES CENTRAL PARK Brakhage, the park, the trees, grass COMING HOME FROM ST. VINCENT COLLEGE</p> <p>sunrise on way home; the smoke stacks of Newark BREAKFAST AT STONES Jordan; David on phone, Alexandra, finger in mouth, teeth are growing the Author, at home, on 89th St., standing by the window, looking out</p> <p>CARL TH. DREYER a few Central Park images, then Carl Th. Dreyer, in New York Hotel (Fifth Ave & 62nd St.), Sept. 18, 1965 WALDEN CU of the Author Central Park lake & Amy Taubin</p> <p>WALDEN text lake images; Author's shadow on the grass</p> <p>A TRIP TO MILLBROOK the Author, on the train</p> <p>TIM'S PLACE Timothy Leary's place, just after the rain, a glimpse of Tim in red shirt grass, and the dog, as he runs through wet grass, Hm, it's nice, says dog the dog in the wet grass field the porch, close up of a boy, the road the porch, the road, grass, trees on the porch, Dr. Alpert walks back and forth the dog in the fields, in far distance; the dog is inspecting the fields after the rain the dog on the porch; the girl with cat; dog tries to get the cat, as he should a girl on the trampoline, jumping up and down a monkey jumping around the porch; Miss Leary the Author, jumping up and down, on the trampoline Shep Sherbell, the girl in red dress, the mansion LAUKAS, A FIELD AS WIDE AS CHILDHOOD the girl, jumping up and down a quiet field just before sunset Shep, with the dog, on the porch the bell on the porch, the field Dr. Alpert, on the porch the girl, jumping up and down the evening, the porch; Dr. Alpert and the girl, walking into the misty distance of evening red evening skyline, from the roof, all quiet a small animal in the dark branches of night yellow flowers in the garden (the flower of St. John) Dr. Metzner & wife a little boy holding a puffy grass in front of lens</p> <p>Tim's studio, the monkey, books, painting green, dark green grass, the ground the pool, Shep</p> <p>FLOWERS FOR MARIE MENKEN flowers</p> <p>GREGORY MARKOPOULOS SHOOTS BACKGROUNDS FOR GALAXIE Gregory setting up the tripod, winding up the camera, shooting Lionel Rogosin and Louis Brigante on Bleecker Street Mike Jacobson and Sitney, by the table APRIL sparrows in naked branches boys and girls sitting on Central Park fence, waiting for Spring flower gardener on Sixth Avenue</p> <p>MAY 16TH 1966 NOTES ON THE CIRCUS Circus images</p> <p>END OF REEL ONE</p>	<p>1 min. <i>Kreplach voices</i></p> <p>2 min. <i>Kreplach voices</i></p> <p>3 min. <i>Ginsberg & Orlovsky sing</i></p> <p>29 min. <i>Ginsberg & Orlovsky sing</i></p> <p>4 min. <i>Hare Krishna</i></p> <p>7 min. <i>Hare Krishna</i></p> <p>8 min. <i>subway noise</i></p> <p>9 min. <i>Chopin</i></p> <p>10 min. <i>organ music</i></p> <p>11 min. <i>subway noise</i></p> <p>12 min. <i>camera clicks</i></p> <p>14 min. <i>Velvet Underground (rearranged)</i></p> <p>15 min. <i>Velvet Underground (rearranged)</i></p> <p>17 min. <i>Velvet Underground (rearranged)</i></p> <p>19 min. <i>Velvet Underground (rearranged)</i></p> <p>20 min. <i>text on Becks</i></p> <p>22 min. <i>text on Becks</i></p> <p>KREEPING KREPLACHS MEET TO DISCUSS WORLD PROBLEMS Kreeping Kreplachs — at the Village Gate — June 7, 66 Tuli Kupferberg, Ed Sanders, Al G. Aronowitz, Barbara Rubin, Allen Ginsberg, Peter & Julius Orlovsky, Andy Warhol.</p> <p>Storm De Hirsch, Gerard Malanga, Ronna, Walter Bowart, the Capitalist Press, etc.</p> <p>SEPTEMBER Hare Krishna group singing and dancing in Thompkins Park</p> <p>NOVEMBER a crowd of people, singing and dancing, as they walk uptown (Nov. 6, 1966) singing Hare Krishna all the way.</p> <p>Philip Corner beating the gong, Marty Greenbaum playing harmonica; Barbara dancing as they move along the street, uptown</p> <p>AUTUMN CAME WITH WIND & COLD trees, leaves, N.Y. skyline autumn park, children playing with leaves two girls in red dresses, Central Park children, loads of leaves</p> <p>STREET WORKS street workers digging on Fifth Avenue JEROME, TRYING TO PEEK INTO LARRY RIVERS' SHOW Jerome Hill, peeking thru the window into the Jewish Museum Walden text, from the book Stones, crossing the park, looking at autumn trees & wind</p> <p>ALEXANDRA AND JORDAN Alexandra, sitting on the window sill, laughing at Jordan on the floor the cat in window, washing face</p> <p>SITNEY'S WEDDING Wedding (just before the wedding) party — Barbara Rubin, Brakhage, Kelman, the Author, Sitney (Dec. 19, 1965)</p> <p>a glimpse of Julie and Sitney, leaving the church NEW YEAR'S EVENING IN TIME SQUARE Times Square images, at night, lights Sitney blows a trumpet, Julie joins in on subway</p> <p>BARBET SCHROEDER Barbet Schroeder having breakfast at Stones Jordan; Alexandra, all dressed up, ready to go out; Jordan playing with his foot</p> <p>Walden text, from the book New York skyline, looking from Central Park, evening GOOFING ON 42ND STREET 42nd Street, at Grant's — Kelman, Bob Cowan, Jerry Hiller, John Cavanaugh, Nick Dorsky, Gretchen Weinberg, eating frankfurters, goofing COAL DELIVERER a black worker unloading a coal truck, 41st Street</p> <p>AN UPTOWN PARTY Gerard Malanga dancing, Jack Smith & Mario Montez on the floor, Nico, Eddie Sedgwick, etc. at Steve Shore's place</p> <p>VELVET UNDERGROUND'S FIRST APPEARANCE psychiatrists' convention; Andy Warhol; Velvet Underground plays, Gerard & Eddie dance</p> <p>ALEXANDRA AND JORDAN Jordan on the floor; Alexandra pressing a doll to her breast; Barbara by the window; David, Chaplin's poster West River Drive WALDEN people skating in Central Park, the pond</p> <p>DEEP OF WINTER fire lights, the cat washing face, the mime THE SWEET, MAD NAOMI, OUT OF BELLEVUE, VISITS KEN AND FLO Naomi in a cold winter street Ferry Street Ken Jacobs throws a flag out the window, Naomi rolls in snow & flag</p> <p>Ken, by the window, showing us the city; he is pointing at Brooklyn Bridge, no doubt FLO WAS SICK AND IN BED, AND WAS LOOKING AT THE WINDOW, KEN'S NECKTIE, AND HER FRIEND CAT the window, the necktie, the cat more guests arrive, shots down, from the window, snow by the table, eating, Naomi, and friends Naomi and Ken in the street, dancing in snow</p> <p>WALKING NAOMI BACK TO BELLEVUE, ON MY WAY TO THE TEK, IN SNOWSTORM snowstorm, Times Square A FLASHBACK: SEVEN YEARS AGO Judith Malina with friends, in Times Square, standing VIGIL; snowing, cold</p> <p>WINTER SCENE children by the river, with sleigh, city streets in snow WINTER SCENE street workers, in cold and snow, flowers in window, Central Park</p>
---	---	--

BLACK GATE

Issue 2 January 1968 162 second avenue new york city u.s.a. 212-982-3255 editors: aldo tambellini otto piene
 "A Newspaper Dedicated to Worldwide Unity and Interest"



america
 once tested the atom bomb in
 hiroshima and the atomic age began the
 industrial revolution was a world of machines
 the fabrications of objects the atomic space age is a
 world of matter of non physical forces of energy arms and
 legs of machines are controlled by nervous systems and brains of
 the computer we are the primitives of a new era the fetus is cond
 itioned to the simultaneous beat of our period the instantaneous chang
 es the child born to a world of radiation of ultrasonic sound of super
 ic speed will float with the weightlessness of astronauts in the midst of to
 days totalitarian system there is the struggle of man to expand his senses in
 attempting to become organic with his scientific environment his newly disc
 overed nature the rebellion is against man as an exploited economic commodi
 ty man as a specialized entity we have witnessed the explosion of the black
 man and the apathy of the artist the specialization of the picture maker the
 writer the music maker is challenged by programmed computers able to produce
 the same act of specialization the computer age places a higher demand on
 the creative artist the octopus spreads in many directions under one core
 the concept of art has disappeared electromedia is our era we must get
 to the heart of the medium to its tube its filament its energy we must
 produce visions from the stuff which media are made of it is from
 blackness that we begin to be resensitized for blackness is like
 the womb where light was first felt perceived but not yet
 seen aldo tambellini electromedia a movement arts
 canada november 1967...and before the beginning was
 black before the beginning and before
 the beginning was black before the
 beginning and before the
 beginning

ALDO TAMBELLI
 BLACK GATE THEATRE

ALDO TAMBELLI
 BLACK GATE THEATRE



...but I do have this relationship to man as man there is one world that world has to become one it is not one today it has to become one sometime and I have to work with elements which help me for that world to become
 one and television is one of them why is it television because television is no longer a painting or a form which could work on a canvas which can only be owned which can only be seen which can only involve a small
 amount of limited people I'm looking for the many I'm looking for the multitude I'm looking for the simultaneous I'm looking for humanity as humanity is the sharing the exchange the giving of my partici
 pation and for man to have... from interview in eva January 26 1968 nyc
 to know that light is a constant moving force an ever changing form that light is energy and energy is going through us the same energy which is going through the universe today and when creative people begin to get involved
 with this idea of energy rather than the idea of making pictures then we will come to some creative aspect not belonging to one particular class but toward a new exploration which is for all... interview abc-tv channel 7

aldo tambellini's BLACK TV was presented on abc tv news on thursday december 21 1967 john parsons reporting the above photographs were taken
 by don snyder during the telecast BLACK VIDEO I was part of the festival of lights at the howard wise gallery nyc december 1967-january 1968
 tambellini's BLACK TV on electromedia environment will open at the black gate in march 1968
 aldo tambellini and otto piene will present an electromedia event in april 1968

Stephen Dwoskin, London

"Chinese checkers", Buch: Harry Smith, Adaption: Stephen Dwoskin; Kamera: Stephen Dwoskin, Musik: Ron Geesin; Darst.: Beverly Grant, Joan Adler; 13 Min.

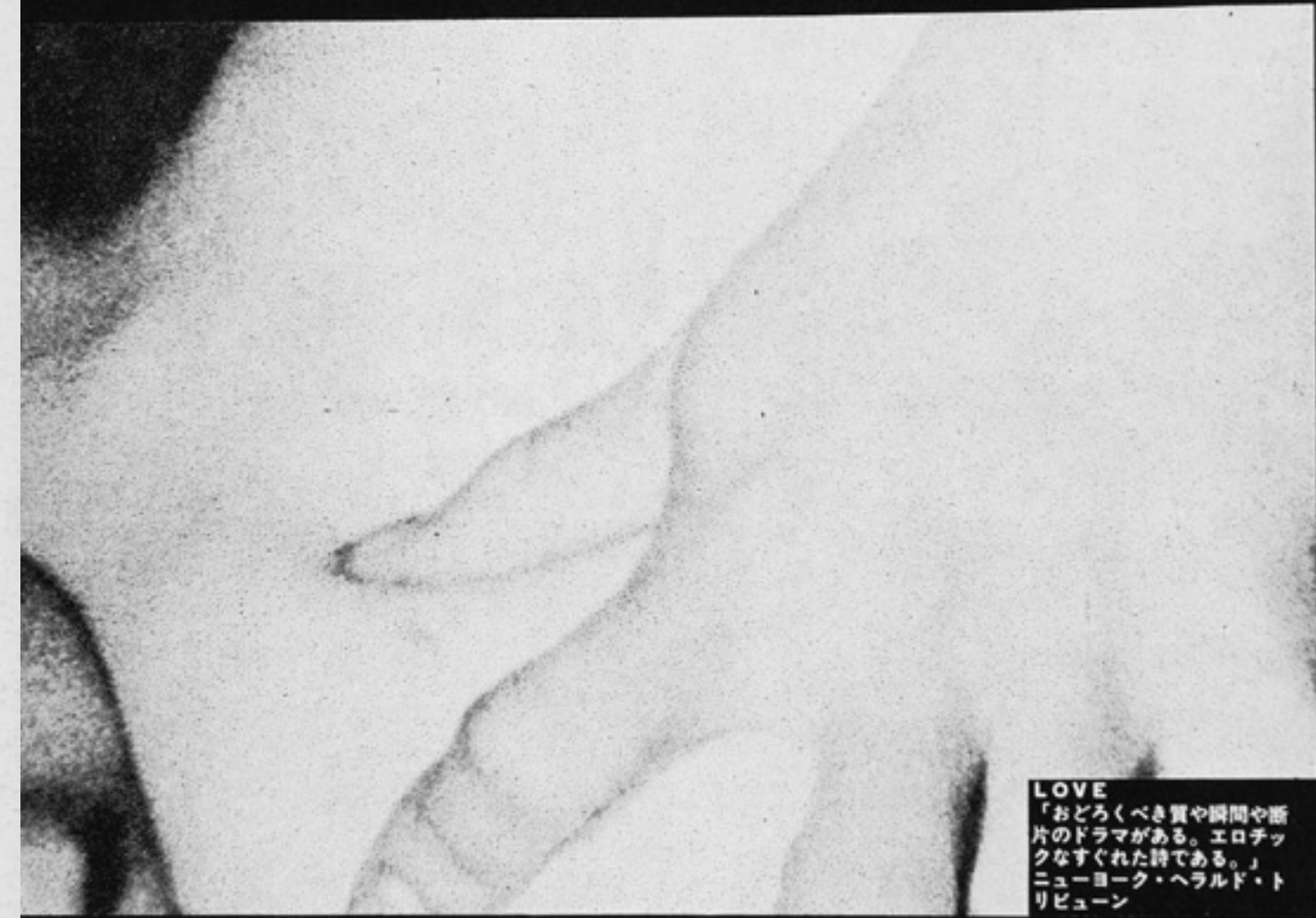
THE FILMS
OF
TAKAHIKO IIMURA



FACE (1968-69) 16mm
22min 出演 マリオ・モンテ
ス他。一人の女優(モンテス)
を含む三人の女の顔における
性のプロセスを記録した。



FLOWERS (1968)
16mm 11min
花々とフラワー・チ
オーシの多量に
いる。



LOVE
「おどろくべき質や瞬間や断
片のドラマがある。エロチック
なすぐれた詩である。」
ニューヨーク・ヘラルド・ト
リビューン



VIRGIN (1968) 16mm 18min
白黒フィルムに着色したカラ
ー。イースト・ヴィレッジの
ハイティーンの子の女の一部
屋で全ては撮影された。

1 'Times For'

A long shot entry

B dance

C incense and music

D hold face frame

E into broken

F into softer

G drawn

H melodic to pick up

K etc back melodic, many shot bursts

2

A common swirls

B level into vapes

C slow scene far away drift

D more exciting

E slow march in

F dum, dum etc

G more natural

H pace to gears, outburst

"in the segment faded"

20, John Doolin/27 Elgin Crescent/London, W.11/England
20. Nov.68

Dear Birgit and Helmut,

Thank you for a nice time in München and I hope all our meeting will have some good and positive results. When Dave Curtis and I returned to London there was such trouble, especially with Curtis. He had difficulty at the Arts Lab. (He said he was going to write you about it all, but I don't know if he did) I don't really know what he passed since I all never told everything. Anyway, for now, we cannot see or do anything with film shown at the Arts Lab and it is not advisable to write to anyone for the London Co-op, at the Arts Lab address. At the same time the treasurer of the Co-op, left which meant that changes had to be made. The politics are crazy. We are considering the situation and have a new secretary (Daria King) who is supposed to deal you all the information for the information center. If you do not get anything let me know. Are you going to send the sample form for the European film listings?

At the moment we have no place in London to show film. There are places outside such as Liverpool. The Institute of Contemporary Arts (ICA) which has a cinema used to have a few shows but now they are frighted and because they started to get government support have an on-again general in charge of what they show which they said are "obscene and pornographic". This winter London has become very tight and the police are using laws made in 1971.

There is now a new attempt to get another cinema. I have also just heard that I might have a chance to use a new cinema to open in a few months in London. I have said he will definitely be showing 75 films from the New American Cinema to be kept here in London. The only problem remains customs but we are getting help with that.

Please inform others if to do anything with the Christian Library Gallery in Paris. They have never answered anything I have sent and get new holding films. Until something positive comes from them do not advise anyone dealing with them.

I hope everything is well with both of you and hope to hear from you soon.

Love,
Steve.

Fotos: TIMES FOR, STEPHEN DWORKIN IN WARHOL'S FACTORY



MY DOCUMENTARY
(1964) 16mm 3 min
新聞記事へのミクロなアプロ
ーチによる現象学的なドク



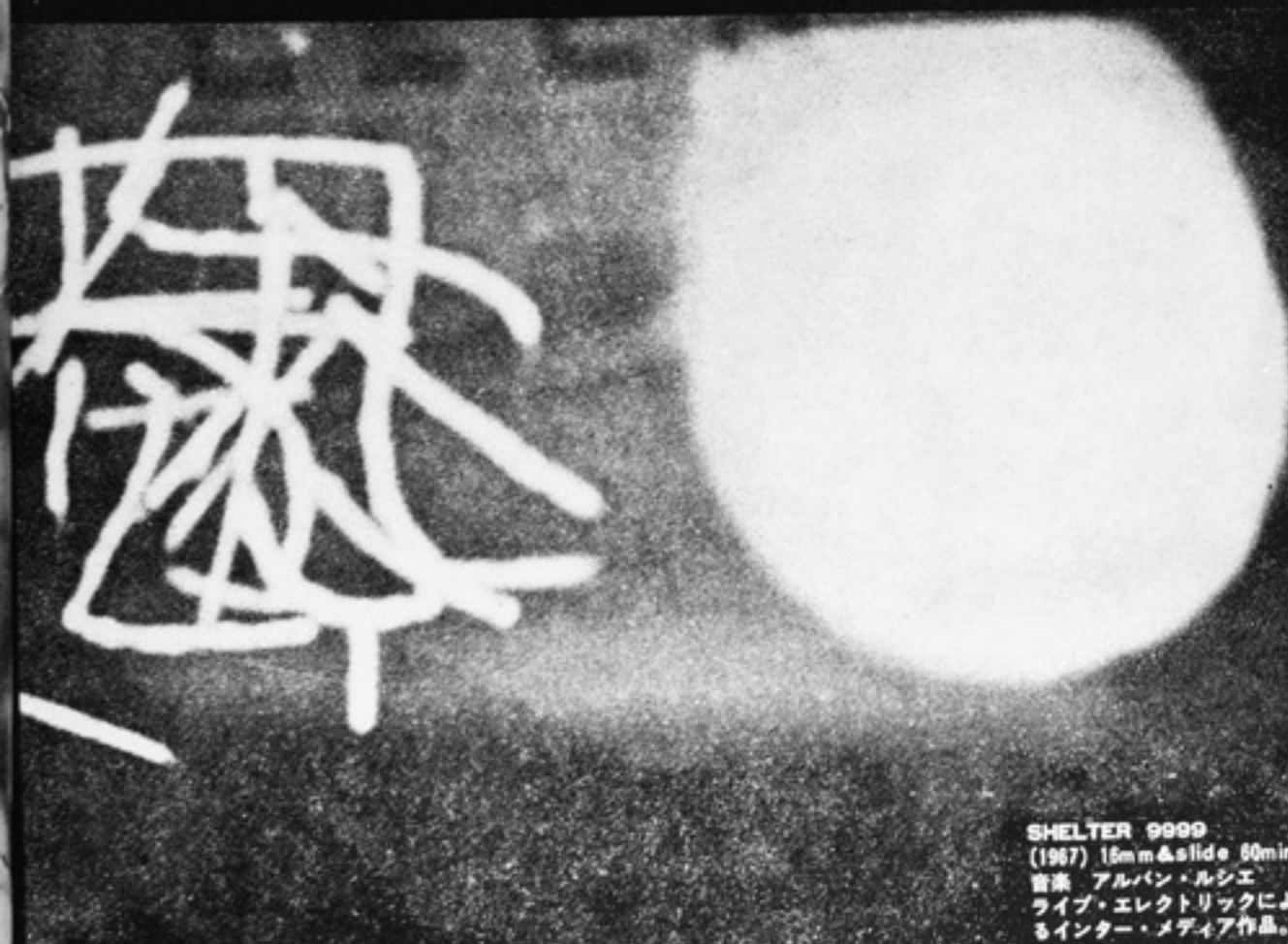
ONAN
旧約聖書のオナン代におけるオナンした。



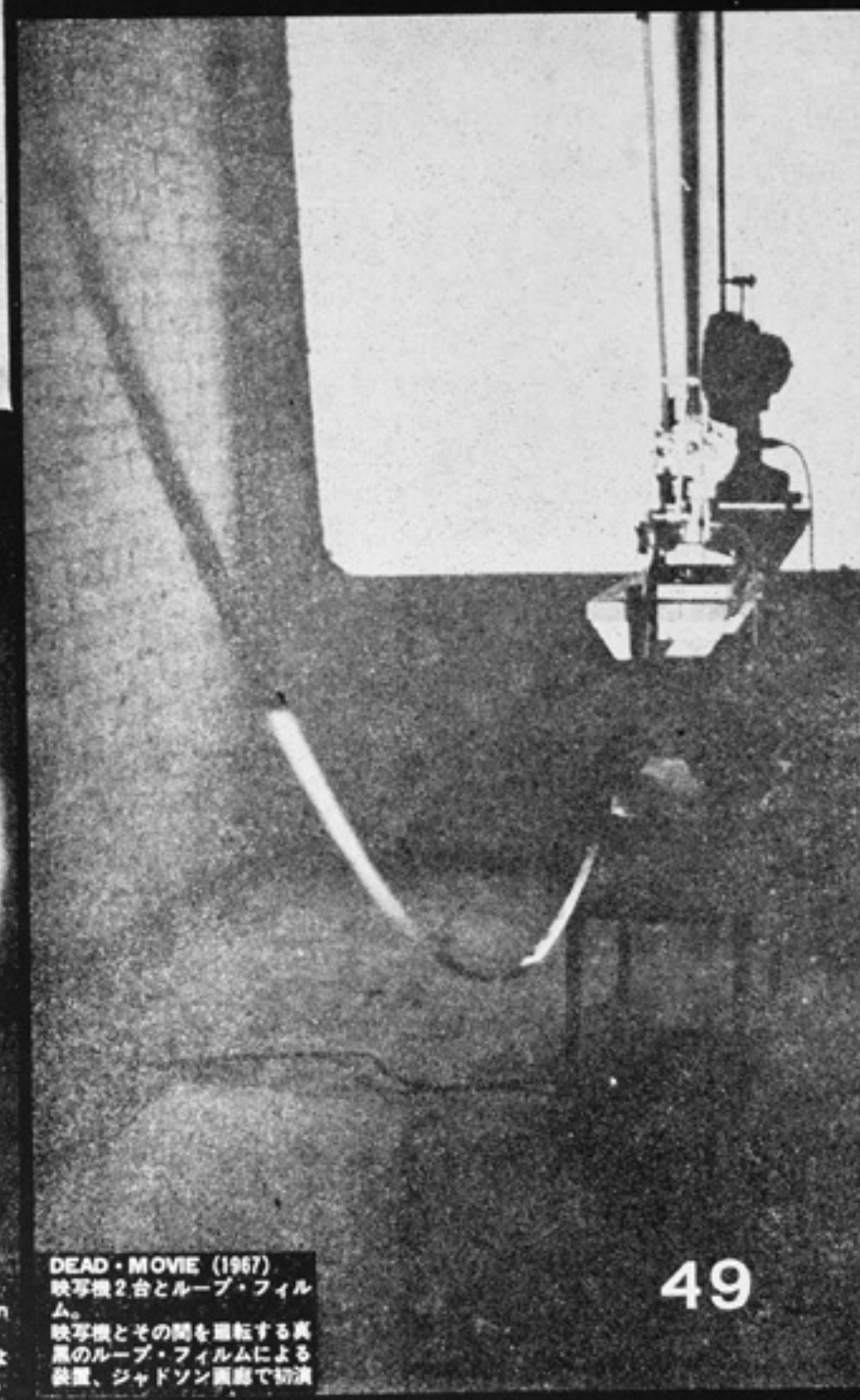
SUMMER HAPPENINGS
(1967-68) 16mm 28min
ニューヨークのイースト・ヴィレッジで撮影され、映像のヒッピー・パラダイスと夜のブラック・パワーが交錯する。



リリパット王国舞踏会



SHELTER 9999
(1967) 15mm&slide 80min
音楽 アルバン・ルシエ
ライブ・エレクトリックによるインター・メディア作品。



DEAD・MOVIE (1967)
映写機2台とループ・フィルム。
映写機とその間を回転する真黒のループ・フィルムによる装置、ジャクソン演劇で初演





"THE QUEEN"



HOLD ME WHILE I'M NAKED GEORGE + MIKE KUCHAR

Ich habe zwei Arten von Schauspielern, mit denen ich arbeite. Die eine Hälfte überspielt, die andere Hälfte kann überhaupt nicht spielen. Wenn man ihnen kurze, auf der Stelle auszuführende Anweisungen gibt, sind sie komisch anzusehen. Ich glaube, daß diese Technik sehr dazu beiträgt, einen komischen Film zu machen. Die meisten Frauen, die für mich spielen, verlangen, daß ich sie mit Alkohol versorge bevor ich sie vor die Kamera stelle, um sich aufzulockern, wie sie mir sagen. Ich hielt mich streng an ihre Forderungen, bis Hunderte von teuren Filmmetern in einer Szene vergeudet wurden, einfach weil die Darstellerin nicht für mehr als eine Minute stehen konnte. In einem anderen Fall wartete ich mit dem ganzen Ensemble zwei Stunden, weil die Hauptdarstellerin (wie üblich) zu spät kam. Ich hatte keine andere Wahl, denn sie war außerordentlich gut gebaut und würde viel zum Erfolg des Films beitragen. Sie kam endlich an, ihr Haar überaus sorgfältig gemacht, wie ein Wasserstoffsüberoxydsturzhelm. Sie sah großartig aus. Sie wollte aufgelockert werden, bevor sie sich für die Rolle schminkte. Ich begann das Zählen der Drinks aufzugeben, die sie nervös hinunterkippte in dem Bewußtsein, daß die Kamera bereitstand. Auf dem Weg nach unten in den Keller fiel sie dann mit dem Kopf zuerst die Treppe hinunter. Der Film mußte drei Monate aufgegeben werden, bis sie sich wieder erholt hatte. Unglücklicherweise war sie vom langen Liegen im Krankenhaus fett geworden, denn sie konnte den mitgebrachten Pralineschachteln nicht widerstehen. Schließlich drehten wir die Szene mit einer extremen Weitwinkellinse, die ihren Körper zu der Schlankheit verlängerte, die sie vor drei Monaten gehabt hatte.

(Mike Kuchar in Film Culture 45 1968)



VLADO KRISTL

FILM ODER MACHT



54

53

Einführung in die «Obrigkeit»

Ich mache einen Film gegen die Zelloloidfilm-Industrie

Du hast Recht. Dieser Film rettet die Industrie und noch mehr, es ist der erste Film der gemacht worden ist um die korrupte und veraltete Filmindustrie zu retten

Denn es ist der erste, der mit diesem Bewußtsein gemacht ist.

Und nicht nur das ihn die Industrie ablehnt, auch die Kinogänger, die sonst für das alte Kino in den Krieg ziehen würden

Es ist noch etwas bemerkenswertes daran. Ein Film, so sehr er kommerziell auch gelingen würde, der, also, für diese verrottete Industrie als der ihrige anerkannt sein müßte, der zu deren Begriffswelt angehört, rettet diese Industrie nicht. Nur der Film, der gegen sie gedreht ist rettet sie

Leider! Der Zwang entsteht aus falschen Verhältnissen

Bitte sehr

Aber, wo Du einen Film machst, hilfst Du dieser Industrie. Es ist einerlei welchen Inhalt und welchen Zweck Du verfolgst. Du rettest sie auch ohne es zu wollen

Du übertreibst da um keinen Millimeter

Ja, von der Sicht aus, wenn man es so betrachtet, dann ist es traurig, wie die Industrie diesen Film ablehnt und diesen nirgendwo vorführt

Es ist unfälschbar ... ich gebe es zu. Dergleichen Mißgriffe sind in der Geschichte selten. Das eine ganze Welt die Tatsache erkennt, d. h., so erkennt, ist eben wahrscheinlich ein besonderes Zeichen unsrer Zeit und unsres Zeitalters

Gegen etwas heute zu arbeiten, ganz bewußt gegen dieses vorzugehen heißt bewußt für dasselbe zu arbeiten

Dennoch würde ich es gerne erfahren, wie denn. Wieso? Obwohl ich mir keinerlei Anmaßungen bewußt bin wenn ich sage daß ich die Begriffe schon alle auswendig kenne

Nun denn, so bedanke ich mich für das Gespräch das für unsre Zuschauer Sie die Güte gehabt haben zu führen

Meine lieben Zuschauer, jetzt seht Euch das mal an ...



- 1 Alle bücken sich, ob alt oder jung; nämlich, die Postfächer sind zu tief angebracht
- 2 Eine Platzanweiserin rennt aus der Vorführung in ein andres Kino um als Zuschauerin zu sitzen
- 3 Das Land, das Ausland heißt. Alle Staatsangehörige sind Ausländer. Das Militär ist einmalig nur aus Ausländern zusammengestellt. Die Offiziere und die Generäle sind Ausländer. Präsident der Republik ist Ausländer. Neugeborene Kinder können nur Ausländer sein. Die Oposotion ist automatisch von Ausländern gesteuert.
- 4 Einer spricht immer laut
- 5 Eine Katze vor dem Spiegel. Dabei hat die Katze im Spiegel eine Maus im Maul
- 6 Eine Partei bekommt zum Geschenk ein Schwein und sofort spaltet sie sich in linke Schweine und rechte Schweine
- 7 Ein Film für Frieden von Diktatoren gedreht
- 8 Einer hat einen Witz für die Zeitung geschrieben. Die ganze Redaktion lacht über den Witz aber sie lassen ihn nicht drucken, weil ihn keiner gut findet
- 9 Ein Verrückter wird Künstler, ein Normaler ist es von Geburt her
- 10 Einer verbrennt sich auf der Straße. Hausfrauen und Hotelgäste aus der Nebenstraße wissen nicht bei wem sie sich beschweren sollen, nichts gesehen zu haben.
- 11 Fortschrittliche Reiche gegen konservative Arme
- 12 Zwei zarte Frauen zeigen eine ganze Stadt an
- 13 Vermieter hängen Fensterrahmen auf um fensterreich zu wohnen
- 14 Ein Fotomodel schimpft auf der Straße
- 15 Die Zeitungsverkäuferin, die die Doppelgängerin einer Zeitungsverkäuferin ist
- 16 Eine Gruppe der Zeugen Jehovas kommt auf unerklärbarem Weg zu einem Haufen von Haschisch
- 17 Ein Auto überfährt sämtliche Menschen auf der Straße und fährt weiter. Einer holt es ein und schreit atemringend zum Chauffeur: 'S' ist zum verrückt werden, gerade heute früh
- 18 In einer Stadt in der man Krämpfe hat
- 19 Schnellleser
- 20 Einer hat paar Ohrfeigen kassiert. Als er das Erbe antritt und sehr wohlhabend und reich geworden ist, gibt er sie alle zurück

LA HORA DE LOS HORNOS





Interview mit Fernando Solanas

Der Titel LA HORA DE LOS HORNOS stammt aus einem Gedicht des großen Verfechters der lateinamerikanischen Unabhängigkeit, des Cubaners José Martí. Das Gedicht stammt aus dem Unabhängigkeitskrieg gegen Spanien am Ende des vergangenen Jahrhunderts. Der ganze Vers lautet:

„Es ist die Stunde der Hochöfen und es wird nichts zu sehen sein als Licht.“

Warum hat der Film diesen Titel?

Ursprünglich hieß er „Notizen und Zeugnisse über den Neokolonialismus, die Gewalt und die Befreiung“, denn er war als ideologisches Exempel gedacht, einem Buch im Grunde ähnlicher als einem Film. Wir hatten die Arbeit an unserem Film gerade beendet, als Che Guevara in Bolivien ermordet wurde. Und zu Ehren der Persönlichkeit dieses großen Revolutionärs haben wir dann die ganze Trilogie „Die Stunde der Hochöfen“ genannt — ein Titel, der auch für den einheitlichen Sinn des Kampfes eines ganzen Kontinents steht. Es ist allerdings fast unmöglich, diese Verse richtig zu übersetzen, weil das Wort Hochöfen entweder mit der Industrie oder mit Krematorien in Verbindung gebracht wird. „La hora de los hornos“ ist jedoch eine Metapher, die einerseits eine unmöglich zu übersetzende Bedeutung und andererseits poetische Schönheit hat.

Die Gruppe Cine liberacion, die diesen Film gemacht hat — besonders natürlich mein Kollege Octavio Getina und ich — wir alle haben versucht, zugleich einen Beitrag über die revolutionäre Befreiungsbewegung und für sie zu leisten. Der größte Mangel der Massenbewegung in Argentinien ist das Fehlen revolutionärer Intellektueller. Deshalb ist unsere Beziehung zur Wirklichkeit unseres Landes mehr politischer als künstlerischer Art. Mehr als ein kultureller Beitrag ist unser Film ein militant politischer Beitrag zum Bedürfnis nach einer radikalen Änderung in unserem Land.

Wir wissen natürlich, daß weder allein mit einem Film noch mit einem Buch noch mit einem Lied, noch selbst mit einer Aktion, wie sie die Guerilla-Bewegung mit der Waffe in der Hand leistet, schon eine Revolution vollzogen werden kann. Aber wenn wir den Film als eine Waffe benutzen und ihn in den Dienst der Erkenntnis und der Vertiefung einer revolutionären Kultur stellen, dann können wir ebenso einen Beitrag zur Revolution leisten, wie mit einem Streik oder anderen Aktionen. Keine dieser politischen Aktionen ist schon die Revolution selbst, sie alle stellen vielmehr nur einen Beitrag innerhalb eines langen Prozesses dar.

Es mag widersprüchlich erscheinen, daß ein Film, der für Leute gedreht wurde, die selbst in der revolutionären Bewegung stehen oder sich zumindest für eine revolutionäre Lösung der Probleme in unserem Land interessieren — daß dieser Film in Europa gezeigt wird. Es ist klar, daß er seine Aufgabe nur in Verbindung mit einem bestimmten argentinischen Publikum oder jedenfalls den Arbeitern und Studenten in Lateinamerika erfüllen kann. Aber wir verbreiten den Film auch außerhalb Argentiniens, weil er in jedem Fall eine Gegeninformation darstellt.

Die Probleme Lateinamerikas haben ihre eigene Vergangenheit, sie sehen von außen eher verwirrend aus. Die Wirklichkeit unseres Kontinents, wo es Heilige neben Generälen gibt und Cangaceiros neben den hochgebildeten und europäisierten Eliten, ist anscheinend eine verworrene Wirklichkeit und die Information hat nie eine Erklärung dieser Realität eingeschlossen. Wenn hier in Europa die Nachricht über einen Staatsstreich in Lateinamerika ankommt, dann enthält sie keine historisch politische Interpretation über das „Warum“ dieses Staatsstreiches. Man erfährt nie etwas über die Ursachen, über die imperialistische und kolonialistische Politik, deren zwangsläufiger Ausdruck Staatsstreich und eine generelle politische Unstabilität sind.

Bevor „La hora de los hornos“ gedreht wurde, haben wir uns die Frage gestellt: Warum drehen wir diesen Film, wofür drehen wir ihn und für wen drehen wir ihn? Die Antwort war nicht leicht, aber wir wußten, daß wir einen Film machten, um zu einem revolutionären Prozeß beizutragen. Wir wollten uns an die Bevölkerungsmehrheit eines Landes wenden, das eine soziale Änderung braucht, damit es sich richtig entwickeln kann. Der zweite und dritte Teil des Films sind deshalb nicht mehr als ein traditionelles Filmspektakel konzipiert, sondern wollen ein Kommunikationsinstrument sein, mit dessen Hilfe in Diskussionen Bewußtseinsprozesse in Gang gesetzt werden sollen. Wenn der erste Teil des Films ein Moment der Mobilisierung darstellt, so beinhalten der zweite und dritte Teil ein Moment der Bewußtwerdung.

Das heißt, der Film unterzieht die wichtigsten Erfahrungen der argentinischen Massenbewegung einer historischen Prüfung, um aus der Analyse der Vergangenheit Lehren zu ziehen für zukünftige Aktionen. Wichtiger als der Film selbst, ist die Diskussion, die er auslösen soll.

Solanas über sich selbst

Ich stamme aus einer Familie der argentinischen Bourgeoisie. Im allgemeinen stammen die Intellektuellen bei uns aus dem Bürgertum oder aus dem Kleinbürgertum. Das heißt, also auch diejenigen, die einen Beitrag zum revolutionären Prozeß leisten. Meine Familie zeigt zum Beispiel, was ihre soziale Lage angeht, eine gewisse Ähnlichkeit mit der des Kommandanten Che Guevara. Zweifellos ist es sehr schwierig, Beziehungen zum Proletariat zu entwickeln, wenn man aus einer bürgerlichen Familie kommt, ganz besonders in unserem Land, wo die Oligarchie es durch ihre Politik verstanden hat, das Bürgertum von den Arbeitern und Bauern zu entfremden. Es ist bei uns so, daß gerade die Intellektuellen aus der Mittelschicht, diejenigen, die Zugang zur Kultur haben, von der Ideologie des Neokolonialismus am meisten beeinflusst sind. Die kulturelle Entwicklung bringt in unseren Ländern geradezu einen Prozeß der Deformation und der geistigen Umnachtung mit sich, weil der Neokolonialismus die Modelle einer bürgerlichen Kultur auf uns überträgt. Das heißt, einer Kultur, die nicht unseren Bedürfnissen entspricht. Je mehr von dieser Kultur ein Intellektueller in Argentinien besitzt, um so mehr ist er von den wirklichen Problemen seines Landes getrennt, und um so eher wandelt er sich letztlich in einen ideologischen Feind seines Volkes.

Seit meiner Studentenzeit habe ich an verschiedenen politischen Aktionsfronten gearbeitet. Auch einen Film zu machen bedeutet politische Arbeit, wenn man an der Front der Gegeninformation und der ideologischen Ausarbeitung steht. Die Befreiungsbewegung braucht natürlich nicht nur Filme, sondern auch Zeitungen, Bücher usw. Denn es gibt einerseits eine Kultur der herrschenden Klasse und andererseits eine Kultur der Klassen, die sich befreien wollen.





GODARD

XSCREEN - Programm mit den neuen
Filmen von Jean-Luc Godard:



One plus one Ostwind British Sounds Prawda Lotte in Italia

Programm der Godard - Woche

vom 20. bis 25. März 1971

Beginn: jeweils 22.30 im CITY Ehrenstr.

- Sa. 20.3.: ONE PLUS ONE (mit den Rolling Stones; engl. Originalfassung)
- So. 21.3.: OSTWIND (mit Cohn-Bendit und Gian-Maria Volonte, franz. Originalfassung)
- Mo. 22.3.: BRITISH SOUNDS (engl. Originalfassung)
Zur Einführung: "Politik 24 x in der Sekunde", TV-Film von Georg Alexander.
- Di. 23.3.: PRAWDA (engl. Originalfassung mit eingespr. Übersetzung)
CINETRACTS
- Mi. 24.3.: LOTTE IN ITALIA (Kämpfe in Italien; deutsche Fassung)
CINETRACTS
- Do. 25.3.: LOIN DE VIETNAM (Episodenfilm mit Beiträgen von Chris Marker, Alain Resnais, Jean-Luc Godard u.a.; franz. Originalf.)

Interview mit Godard

59

Fotos: BRITISH SOUNDS

JEAN-LUC GODARD IST HEUTE VIERZIG JAHRE ALT. ER IST NICHT MEHR DER INDIVIDUALIST UND ANARCHISTISCHE FILMÄSTHET VON AUSSER ATEM, VIVRE SA VIE, PIERROT LE FOU ODER MASKULIN FEMININ. GODARD VERSUCHT HEUTE - RADIKALER DENN JE - DAS KINO ZU REVOLUTIONIEREN: MIT SEINEN MARXISTISCHEN ÜBERZEUGUNGEN. ER HAT ALLES AUFGEGEBEN: SEIN KUNSTFILMPUBLIKUM UND SEINE PRODUKTIONSFIRMA, SEINE CINEASTENFREUNDE UND SEINE FILMPHILOSOPHIE, SEINE MORALVORSTELLUNGEN UND SEINE ZITATENBILDUNG. SEIT DEM MAI 1968 IST FÜR GODARD DIE WAHRHEIT POLITISCH GEWORDEN UND DIE KAMERA ZUR WAFFE. ER ARBEITET HEUTE ZUSAMMEN MIT JEAN-PIERRE GORIN, NATALIE BILLARD, GERARD MARTIN UND ARMAND MARCO IN DER GRUPPE DSIGA WERTOW. UNTER DEM TITEL JUSQU'A LA VICTOIRE IST DAS KOLLEKTIV DABEI, EINEN FILM ÜBER PALÄSTINA FERTIGZUSTELLEN.

Interview mit Godard

Was meine Arbeit angeht, so habe ich begriffen, daß ich mich in einem bürgerlichen Milieu bewege, in der Filmindustrie, und die war noch nicht einmal bürgerlich. Zunächst einmal mußte jeder seine eigene bürgerliche Revolution machen, und das hatte ich eigentlich bereits getan. Also war ich schon weiter. Deshalb ließ man mich auch nicht machen, was ich wollte.

Jedenfalls habe ich im Mai 1968 mit einiger Verspätung begriffen, daß man seinen Kampf mit einem viel größeren Kampf verbinden muß: Mit dem, was in Vietnam geschieht und in vielen andern Ländern.

Im Mai 1968 hat die Solidarität eine große Rolle gespielt. Auch Sie haben entdeckt, daß man gemeinsam stärker ist. Hat das Konsequenzen für Ihre Arbeit? Arbeiten Sie im Kollektiv?

Ja, wir arbeiten in Gruppen. Es wurde mir klar, daß ich, um mich als Individuum zu realisieren, sehr an die anderen denken mußte, und mich nicht durch ein Wunder selber weiterentwickeln konnte. Es handelt sich im Augenblick nur um drei oder vier Leute. Sie arbeiten an ihrem Bewußtsein. Sie wollen andere Filme machen.

Ist das eine lose Verbindung oder handelt es sich um eine organisierte Gruppe?

Sie versucht, sich in einer politischen Richtung zu organisieren. Sie versucht, eine Analyse über Frankreich zu machen. Welche Rolle Frankreich in Europa spielt. Welche Rolle das Kino in Frankreich spielt und das Fernsehen. Und aufgrund dieser Analyse festzustellen, was man tun kann, wenn man beim Film arbeitet. Mit welchen Leuten man sich zusammentun soll, mit welchen Leuten man sprechen soll und so weiter.

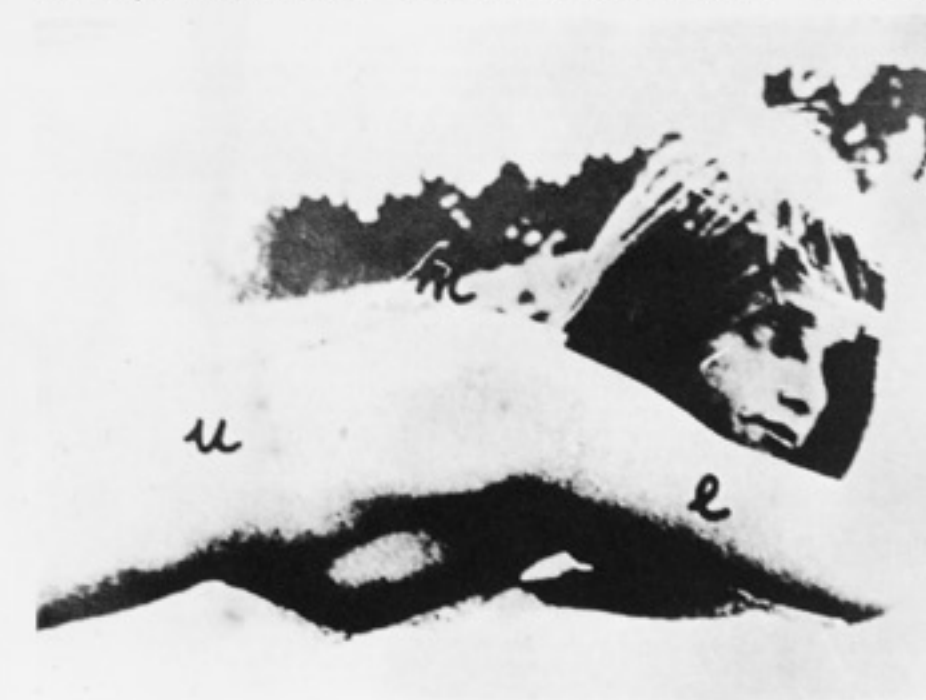
Geht es Ihnen also mehr um die Gesellschaft selbst als um das Kino?

60

Wir versuchen, nicht mit dem anzufangen, was man im Kopf hat, sondern zu entdecken, daß das, was man im Kopf hat, der Umwelt entstammt. Um also das zu verändern, was man im Kopf hat, muß man zuerst die Umwelt verändern und am Kampf derer teilnehmen, die die Welt verändern wollen.

Geht es Ihnen also mehr um die Gesellschaft selbst als um das Kino?

Ja, es handelt sich um eine Gruppe von Militanten, die beschlossen hat, mit dem Film politisch tätig zu werden, genauer gesagt mit Bildern und Tönen, das heißt Kino, Fernsehen, Rundfunk und sogar Presse.



Sie sagen, es handle sich um eine Gruppe von Militanten. Sindsie innerhalb dieser Gruppe der einzige, der schon vorher Filme gemacht hat oder sonst irgendwie mit dem Kino zu tun hatte?

Nein, es gibt zwei, die Cutter waren und beim Film gearbeitet haben.

Sie haben sich "Dsiga-Wertow-Gruppe" genannt. Warum?

Wenn wir unsere Gruppe nach Dsiga Wertow benennen, dann nicht wegen der Person, sondern wegen des Programms. Es handelt sich um ein politisches Programm. Dsiga Wertow ist der erste und einzige bolschewistische Filmmacher, der versucht hat, auch ein bolschewistisches Kino zu machen.

Er nannte sein Programm "Kino Prawda". Prawda heißt Wahrheit und das war auch der Name von Lenins Zeitung. "Kino Prawda", darunter versteht man politisch-bolschewistisches Kino. Es unterscheidet sich von dem, was Eisenstein und andere damals machten. Das waren demokratische, bürgerliche Cinéasten, die versuchten, sich durch die Revolution zu verändern, während Wertow ein Militanter war, der sich entschieden hatte, politisch tätig zu sein, indem er - wie er selber sagte - die Welt im Namen der Diktatur des Proletariats zeigte. Und das heißt, zugleich lernen, die Welt auf eine neue Weise zu zeigen und den Leuten beizubringen, die Welt auch auf eine neue Art zu sehen, sie nicht mehr wie früher zu sehen.

Das alles ist nicht in fünf Minuten geschehen. Während Eisenstein von amerikanischen Filmen beeinflusst wurde, hielt sich Wertow an die Artikel Lenins. Sein Verhalten ist völlig anders. Deswegen haben wir uns an ihm orientiert. Wir berufen uns auf ihn nicht als Person, sondern politisch auf sein Programm.

Dsiga Wertow 1924

Genossen, ich spreche im Namen der Kinoki-Gruppe. Wie den meisten von Euch bekannt ist, bringt diese Gruppe weder ihre Existenz noch ihre Arbeit in Zusammenhang mit sogenannter Kunst. Das Leben zu sehen und zu hören, das Krachen der alten Knochen Alltagslebens unter der Presse der Revolution einzufangen, charakteristische Lebenserscheinungen zu fixieren und zu einem Ganzen, zu einem Extrakt, zu einer Schlußfolgerung zu organisieren - das ist unsere nächstliegende Aufgabe. Bei einer gekonnten Organisation des aufgenommenen Faktenmaterials wird es möglich sein, Filmsachen von großem agitatorischem Druck zu schaffen, ohne aufdringliches Fratzenschneiden von Darstellern, ohne Liebes- und Detektiv-Erfindungen. Das Filmdrama kitzelt die Nerven. Das Kinoauge hilft sehen.

Wir versuchen, Beziehungen zu verändern. Wie die Unterdrückten versuchen, die Beziehungen zu ihren Unterdrückern zu ändern, um nicht mehr unterdrückt zu sein.

Genauso ist es, wenn die Bilder und Töne, die wir herstellen, die Beziehungen dieser Unterdrückten widerspiegeln. Wir versuchen, diese Spiegelungen und die Beziehungen zwischen den Spiegelungen zu ändern.

Marxismus-Leninismus=Revolution=Revolutionärer Film

Revisionismus=Verrat=konventioneller Film



Man kann das nur erreichen, indem man sich enger an den Kampf der Arbeiter, Studenten und Bauern anschließt. Die Bilder sind Spiegelungen der objektiven Welt. Die Widersprüche zwischen den Bildern sind widersprüchliche Spiegelungen der objektiven Widersprüche der Gesellschaft. In dem Maße, wie die objektiven Widersprüche der Gesellschaft gelöst werden, lösen sich auch die Widersprüche in der Herstellung von Bild und Ton. Deshalb muß man die Widersprüche in der objektiven Welt betonen. Etwa durch die Fabrikation von Spiegelungen. Gegebenenfalls auch, indem man zum Gewehr greift, indem man streikt und so weiter.

Wir müssen wieder bei Null anfangen

Wir müssen wieder bei Null anfangen, wenn man sich darüber klar wird, daß unsere Art, Filme zu machen, von unseren Feinden kommt. Denn das Kino auf der ganzen Welt ist in amerikanischen Händen, abgesehen von zwei oder drei sozialistischen Ländern. Dabei wäre Amerika gar nicht mehr notwendig. Die Deutschen machen amerikanisches Kino, die Russen machen amerikanisches Kino, die Italiener machen amerikanisches Kino. Ich will kein amerikanisches Kino machen. Ich muß dabei fast bei Null anfangen.

Das Kino fabriziert viele Bilder, wie der Imperialismus überhaupt viele Bilder fabriziert, Reklamebilder, Werbung, eine Menge Fotos. Im Fernsehen zeigt man den ganzen Tag ununterbrochen Bilder. Es werden so viele Bilder gezeigt, daß man völlig verloren ist. Diese Bilder haben keinen Sinn. Wir dagegen müssen versuchen, wenig Bilder zu machen, um sie besser kontrollieren zu können.

Aus: "Lotte in Italia"

Ich habe abgefangen zu erzählen, und daraus ist der erste Teil des Films entstanden, der Bericht einer Bürgerlichen, die von den Umständen verändert wird, einer Bürgerlichen, die sich mit den Problemen des aktiven Kampfes herumschlägt, einer links-intellektuellen, mit der Arbeiterklasse verbündeten Bürgerlichen, die im Widerspruch mit sich selbst steht und ihre Widersprüche nicht zu lösen versteht, weil sie noch nicht weiß, woher die richtigen und die falschen Ideen kommen und welches ihre Funktion ist.

Sie haben immer wieder auf den Unterschied hingewiesen, der darin besteht, einen politischen Film zu machen oder einen Film politisch zu machen.

Ja, das sind völlig verschiedene Sachen. Wie schon Brecht gesagt hat, ist es nicht wichtig zu wissen, wie die wirklichen Dinge sind, sondern wie die Dinge wirklich sind. In diesem "wirklich" liegt die Beziehung.

Ein Bild ist gar nichts. Wichtig sind die Beziehungen zwischen den Bildern. Warum sind die Beziehungen wichtig? Der Marxismus weist auf die Beziehungen zwischen den Dingen hin, auf die Produktionsverhältnisse. Nicht eine Maschine für sich ist wichtig oder ein Arbeiter, sondern die Beziehung zwischen der Maschine und dem Arbeiter und die Beziehung, die dieser Arbeiter zu andern Arbeitern hat, die wiederum Beziehungen zu der Maschine haben.

Die Befreiung der Frau

Was bedeutet das im Film? Hier zum Beispiel drei Bilder aus einem Film über England (BRITISH SOUNDS): ein Bild von einem Autofließband bei Ford, ein Bild von einer nackten Frau und wieder ein Bild von Arbeitern. Wir haben versucht, über die Emanzipation der Arbeiter und der Frau zu sprechen. Die Bilder sollten nicht getrennt voneinander gesehen werden, sondern sollten ein viertes Bild ergeben, das sich aus drei Teilen zusammensetzt. Um von der Befreiung der Frau zu sprechen, sollte man das Bild von der Frau zeigen und zwar zusammen mit Bildern aus der Fabrik, um zu zeigen, daß die Befreiung der Frau nicht nur durch sexuelle Emanzipation zu erreichen ist. Die hat auch mit der Beziehung zu ihrem Mann zu tun, der zum Beispiel in einer Fabrik arbeitet. Die Frau wird ihre sexuelle Freiheit haben, wenn auch ihr Mann in der Fabrik eines Tages eine größere Freiheit hat als jetzt. Solche Beziehungen zwischen den Dingen

Aus: "Prawda"

1. Geliebte Genossin Rosa, Du fragst mich in welchem Land ich bin und was dort geschieht. Hör zu, ich weiß nicht recht. Hier sind schon einmal Photos und Geräusche. Die Farbe ist schlecht, es ist ein westdeutscher Film, der in einem bulgarischen Kopierwerk entwickelt worden ist. Und du fragst mich, was in diesem Land vor sich geht.
2. Fernsehansagerinnen in Cashmere-Pullis.
3. Orte, wo man arbeitet und hier in diesem Land sind sie nicht gerade erheitend. Zweifellos hat hier die Revolution noch nicht stattgefunden.
4. Sehr oft hört man neu-arrangierte amerikanische Musik.
5. Herstellung von Maschinenwerkzeug, Waffen, Uranium, ziemlich viel Stahl, Lastwagen, Lokomotiven und Trambahnen. Das muß ein Land sein, das schon in die Welt der modernen Wirtschaft vorgestoßen ist - ein westliches Land.
6. Ja, wir sind im Westen: Entlang den Straßen stehen Werbetafeln für die großen amerikanischen Trusts.
7. Das hier ist das Bild einer jungen Arbeiterin im Bikini. Aber wir dürfen es eigentlich nicht zeigen, da es schon an die Columbia Broadcasting Corporation verkauft worden ist.
8. Die jungen Arbeiter mögen die Beatles sehr und die Regierung erlaubt ihnen, ihre Haare lang zu tragen. Wir sind wohl in Jugoslawien. Aber nein, wir sind in der Tschechoslowakei.
9. Es ist voll von geschichtlicher Tradition des Westens. Am Sonntag ziehen es viele Arbeiter vor, ihre Wagen zu waschen, als mit ihren Frauen zu schlafen.

Ihr Kommentar ist für viele Leute sicher schwer verständlich?

Der Kommentar ist schwer zu verstehen: Wir sind in einer Situation, in die uns unsere Gegner gebracht haben. Wir versuchen, immer weniger Bilder zu zeigen und gleichzeitig mehr Töne zu produzieren, denn der Imperialismus kennt nur immer denselben Ton, das heißt den Ton der Werbung, der Schlager. Das ist am Anfang zu viel verlangt und deshalb ist es für das Publikum schwer, zu folgen. Doch nach und nach werden wir einfachere Töne machen, neue Töne, deren Beziehungen genau und richtig sind. Es wird dann weniger, aber neue Töne geben, zusammen mit weniger, aber neuen Bildern.

(Das Interview mit Jean-Luc Godard fand am 22. Januar 1971 in Köln statt. Gesprächspartner waren Georg Alexander und Wilfried Reichart von der Filmredaktion des wdr.)



Der Haß weckt neue Energie

XSCREEN zeigte erstmals in Köln politische Filme aus Kuba

„Moderne Zeiten“ in Kuba. Dieser Chaplin-Film kommt mit staatlichen Wanderkinos, sogenannten „Cinemobiles“, auf die kubanischen Dörfer. In dem Reportagefilm „Por primera Vez“ („Zum ersten Mal“) von Octavio Cortazar konnten Freunde des kubanischen Films die Arbeit der „Cinemobiles“ in einer XSCREEN-Veranstaltung im City kennenlernen.

Bei Filmen, die das „Cinemobile“ zeigt, handelt es sich freilich in den wenigsten Fällen um Unterhaltungsfilme wie „Moderne Zeiten“. Moderne Zeiten im kubanischen Sinne finden vielmehr im politischen Film ihren Ausdruck. Fortschritt — wie der Kampf gegen den Analphabetismus oder die Reform der Agrarwirtschaft — wollen die Kubaner durch didaktische und agitatorische Filme beschleunigen.

Führender Kopf dieser Filmrichtung ist Santiago Alvarez, der Leiter der kubanischen Wo-

chenschau. Alvarez filmt als Dokumentarist im Stil des Cinéma Vérité, verwendet aber auch Archivmaterial und fremde Dokumentarstreifen. Durch eine charakteristische Montage-technik, die gern mit krasse Konfrontationen arbeitet, gewinnen Alvarez' Filme polemische Schärfe.

Vier Alvarez-Filme dieser Art zeigte XSCREEN in Originalfassung: „Now“, ein Film gegen die Unterdrückung der Schwarzen in Amerika, und „Der vergessene Krieg“, ein Film über die Kriegführung der USA in Laos, sind in ihrer agitatorisch-propagandistischen Absicht am wirkungsvollsten.

„Now“ ist eine Montage aus Stehkadern; an wichtige Details kommt die Kamera heran. Ein beatartiger Song fordert „Freedom now“ — „Freiheit jetzt“ und unterstreicht damit den Agit-pop-Charakter.

Der Laos-Film „Der vergessene Krieg“ mit dem Untertitel „Filmische Fragmente über eine unbestrafte Aggression“ besteht vornehmlich aus Kontrastmontagen: Laotische Kinder sind hart gegen amerikanische Kampflugzeuge geschnitten, friedliche Haustiere gegen amerikanische Bombenteppiche. Der Zuschauer stellt sich aufseiten des Schwächeren und wendet sich instinktiv gegen die Angreifer.

In „Hanoi, Dienstag, der 13.“, einem Dokumentarfilm über den Kriegsalltag der nordvietnamesischen Hauptstadt, will Alvarez erklären, was den Vietnamesen die Kraft gibt, der amerikanischen Übermacht zu trotzen: Es ist der Haß, der immer neue Energien weckt.

Einen weiteren Ausschnitt des kubanischen Kinos unter dem politisch-agitatorischen Aspekt bietet „La Hora des los Hornos“ („Die Stunde des Feuers“). Der Film ist eine Reportage über den Kulturkongreß in Havanna im Januar 1968 (und nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen argentinischen Film von Solanas).

Der XSCREEN-Abend belegte die politisch- polemische Qualität des kubanischen Films. Über die künstlerischen Vorzüge des kubanischen Kinos, die sich im



XSCREEN zeigt: *S. Alvarez*

am Freitag 21.11.1969 um 22.30 Uhr im City Ehrenstraße

Politische Filme aus Cuba

von Santiago Alvarez:

LA GUERRA OLVIDADA (Der vergessene Krieg) - 20 min
"Filmische Fragmente über eine unbestrafte Aggression."
(Die Kriegführung der USA in Laos)

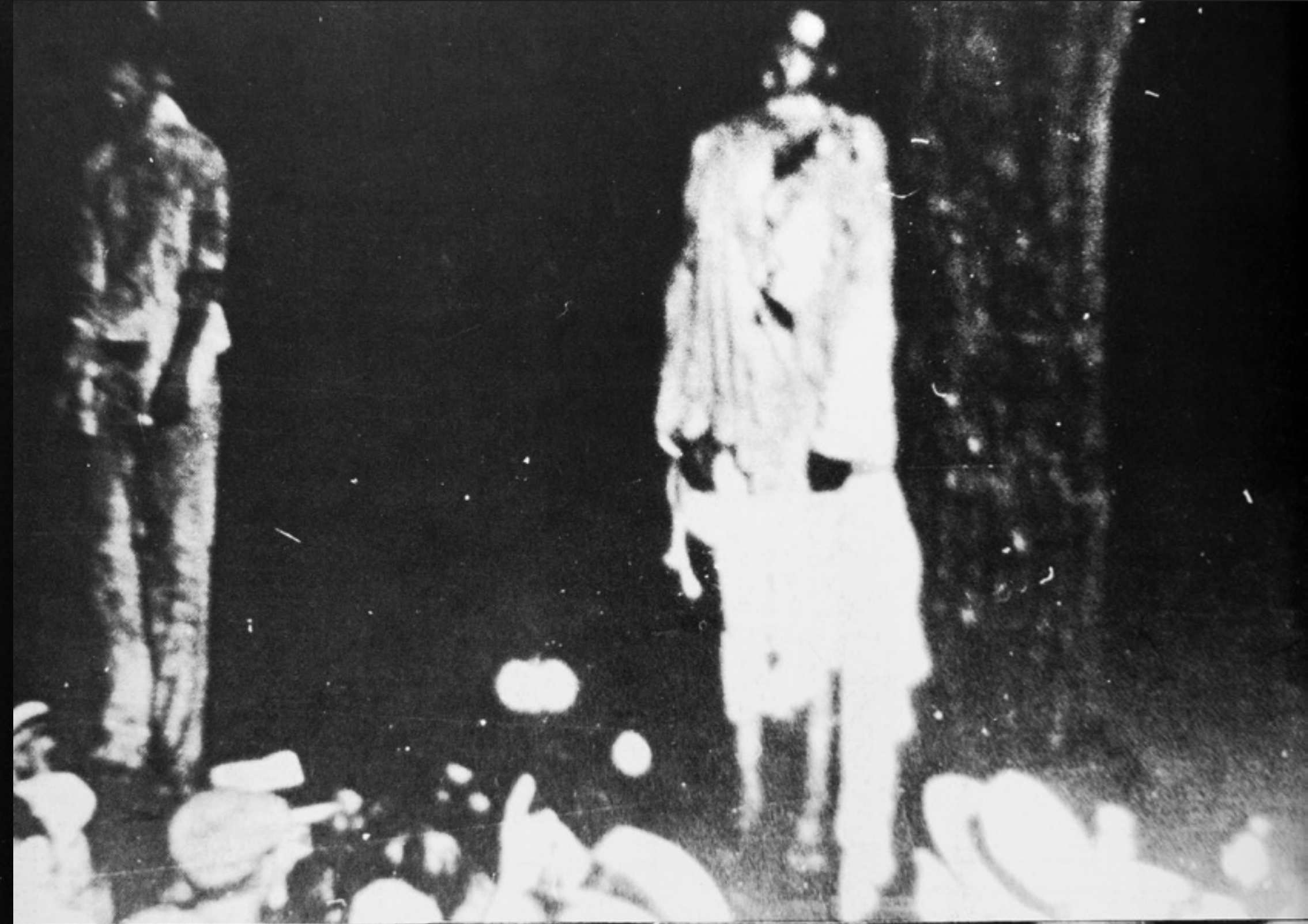
LA HORA DE LOS HORNOS (Die Stunde des Feuers) - 30 min
Bericht über den Kulturkongreß in Havanna, an dem im Januar 68 Intellektuelle aus 70 Ländern teilnahmen.

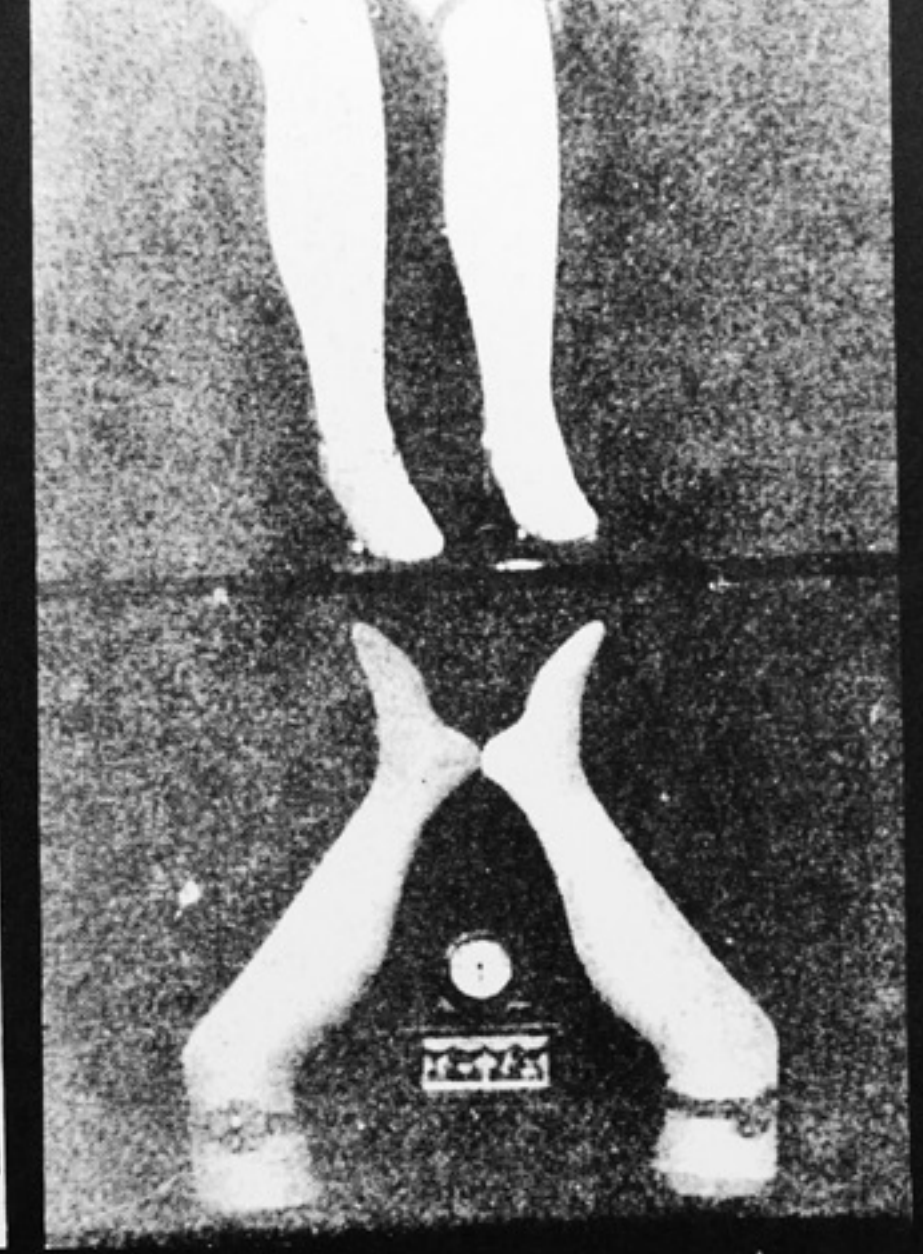
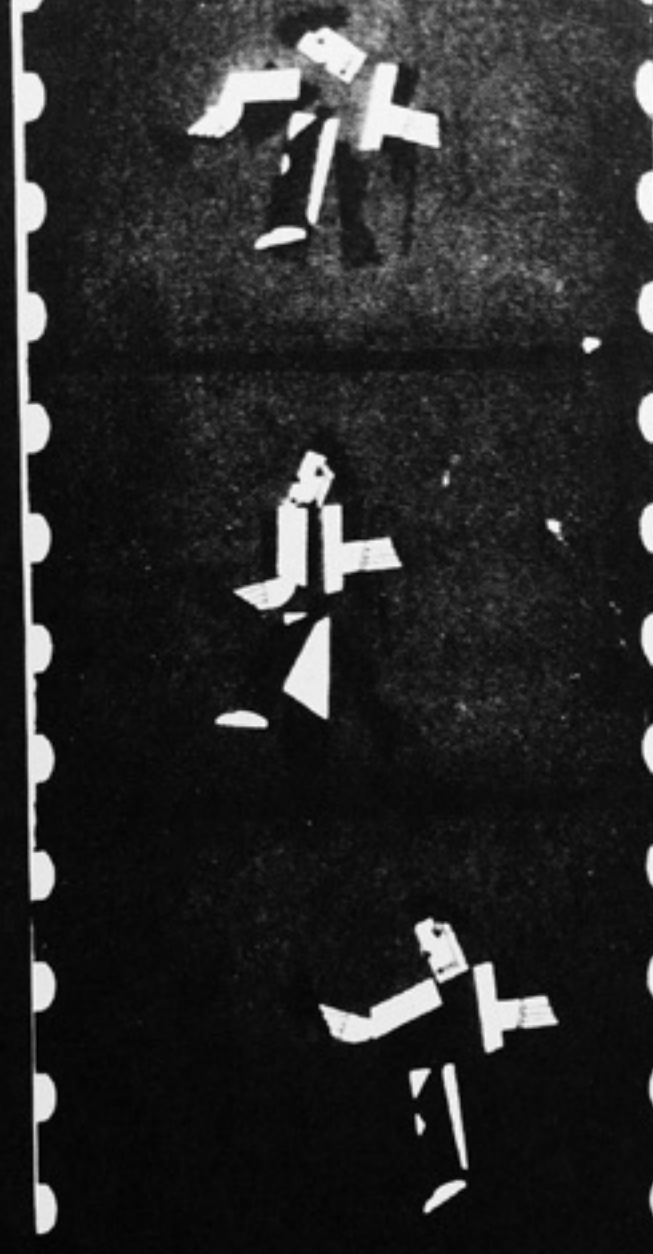
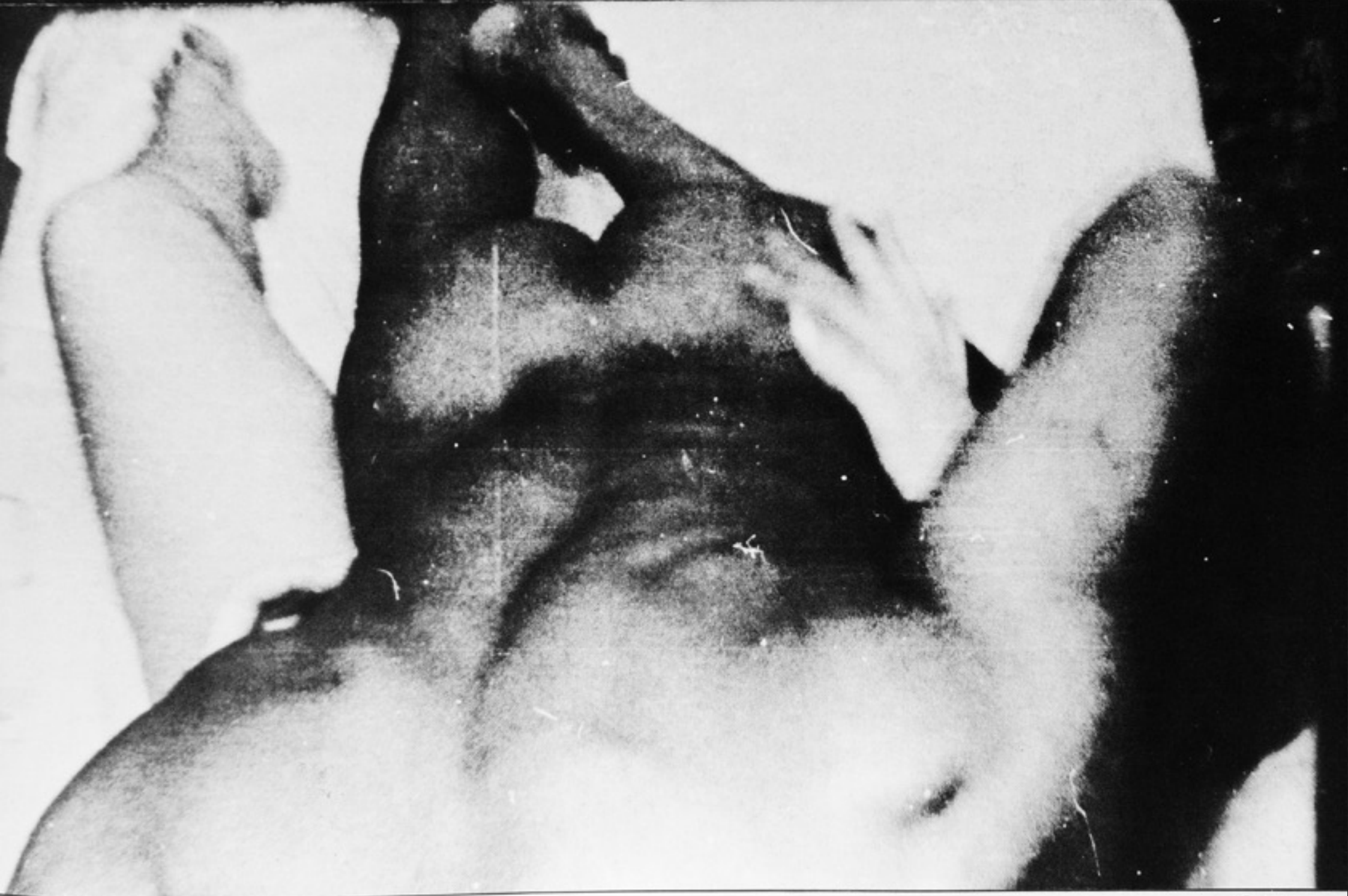
HANOI, MARTES 13 (Hanoi, Dienstag der 13.) - 30 min
Ein Tag aus dem Leben der nordvietnamesischen Bevölkerung unter dem amerikanischen Bombardement.

NOW - 6 min
Aus Standfotos montierter Agitationsfilm gegen die Unterdrückung der Neger in den USA.

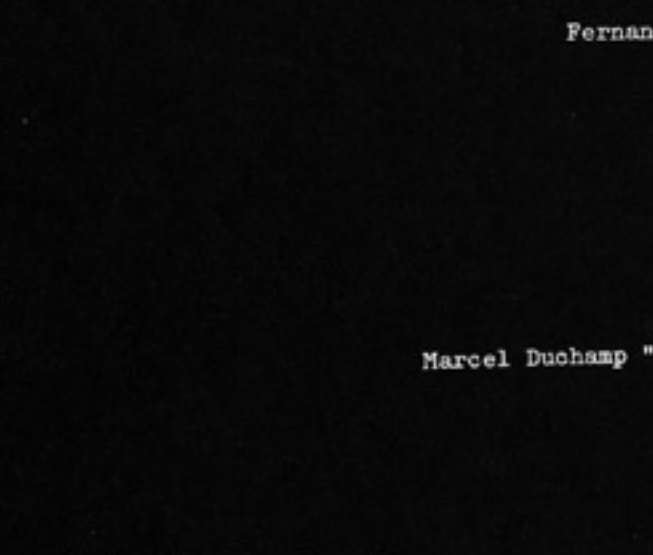
von Octavio Cortazar:

POR PRIMERA VEZ (Zum ersten Mal) - 10 min
Reportage über ein Wanderkino in Cuba.





Fernand Leger "Ballett mecanique"



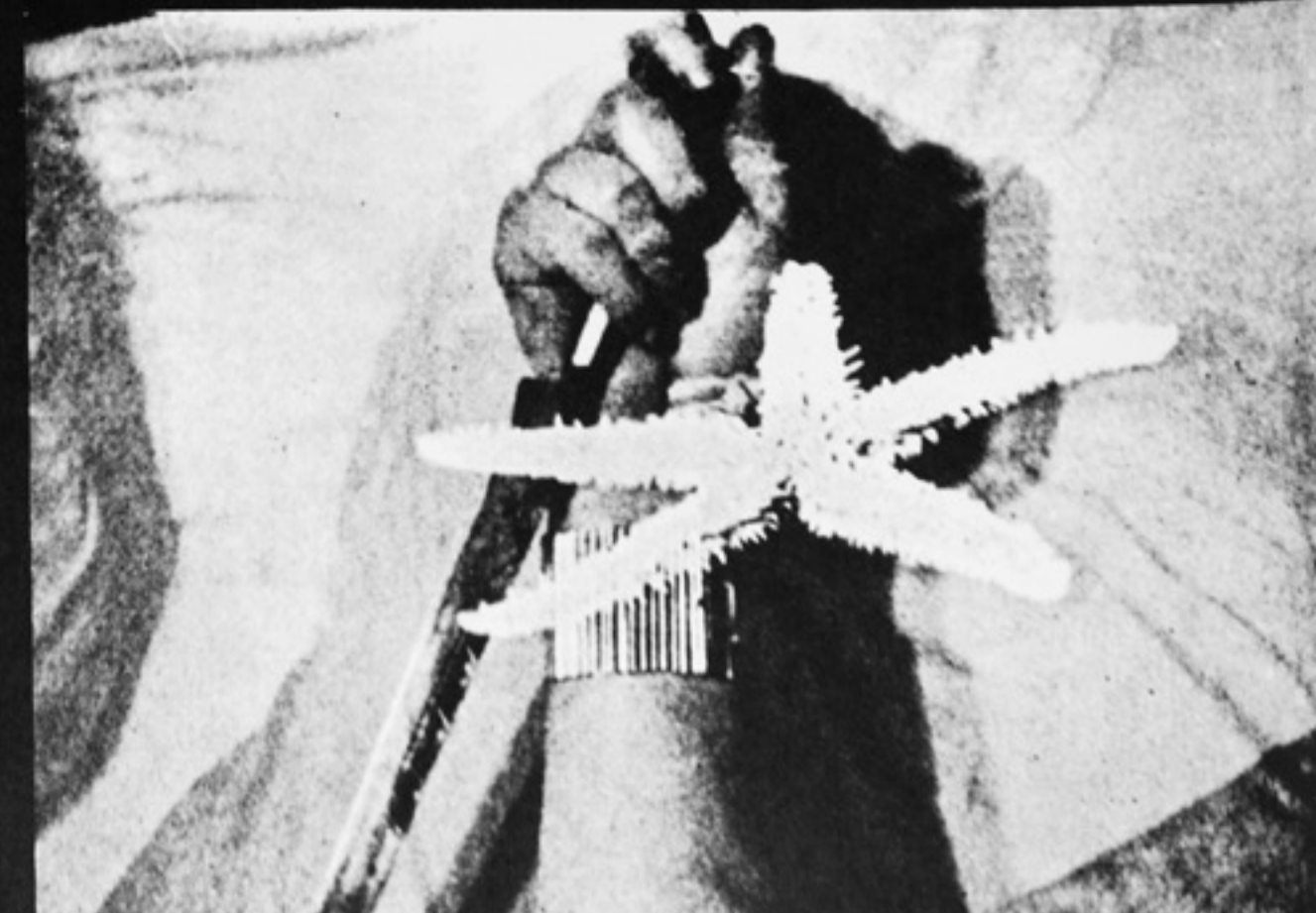
Marcel Duchamp "Anemic Cinema"



René Clair "Entr'acte"



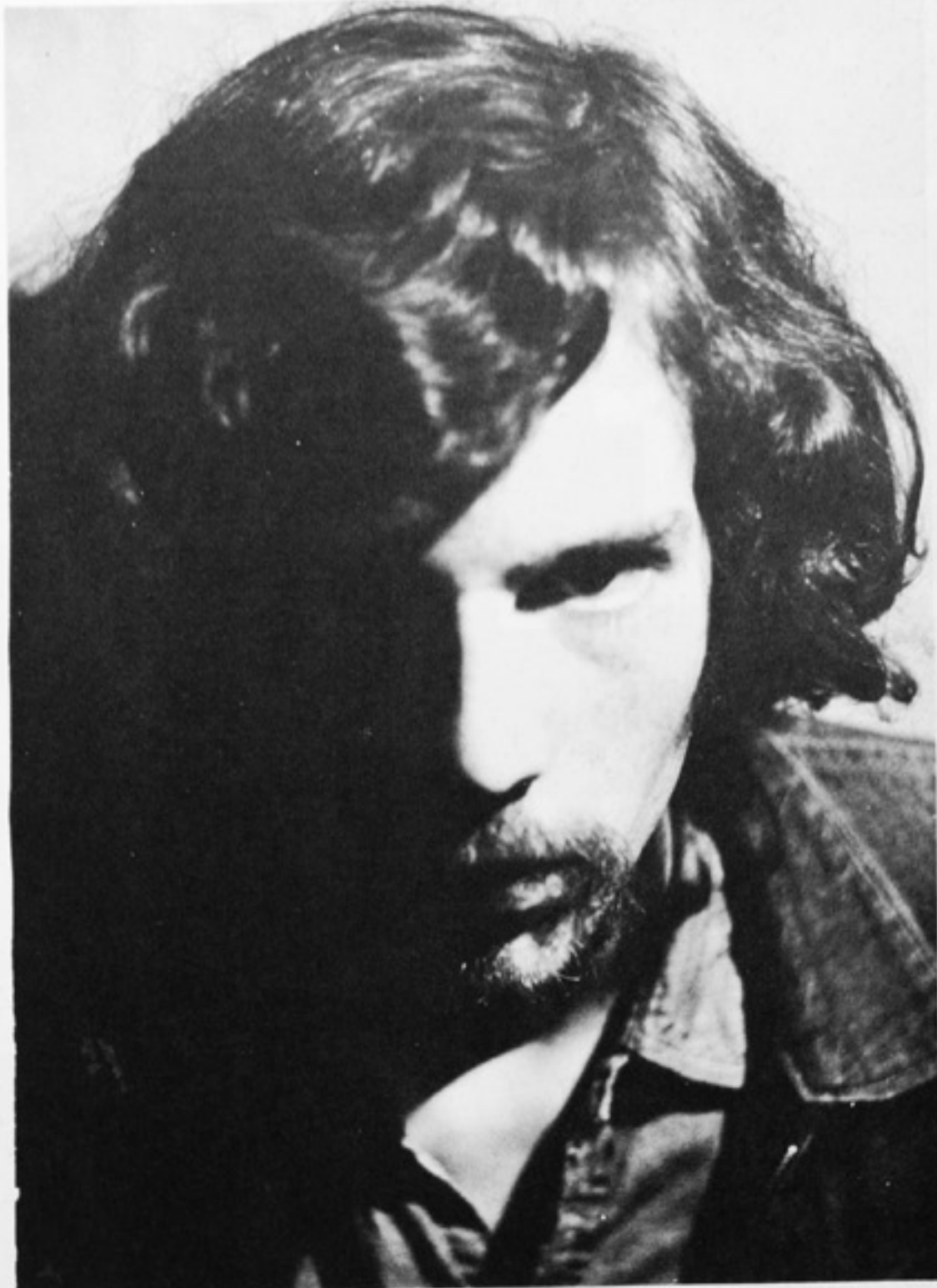
Man Ray "Etoile de Mer"



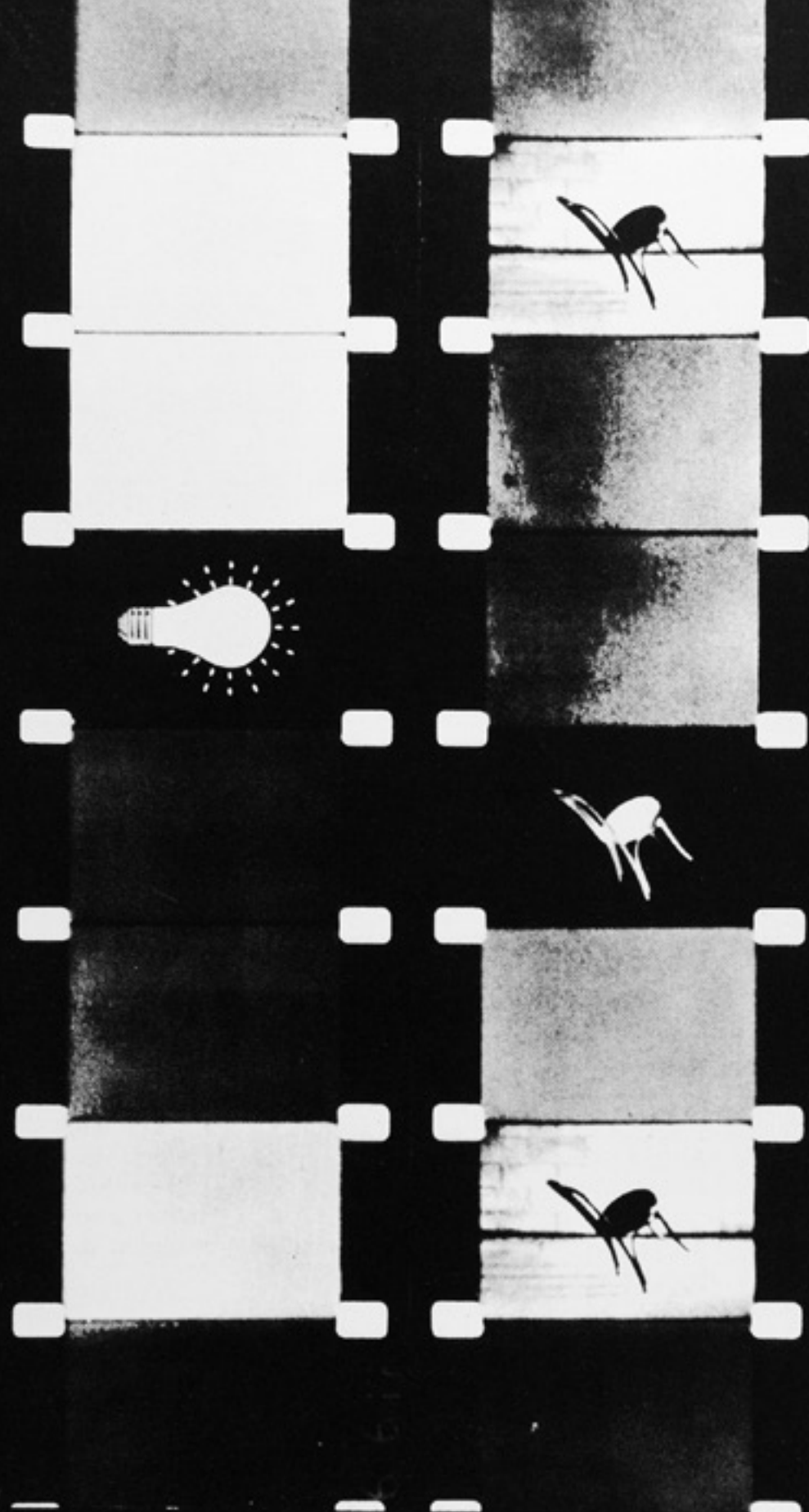
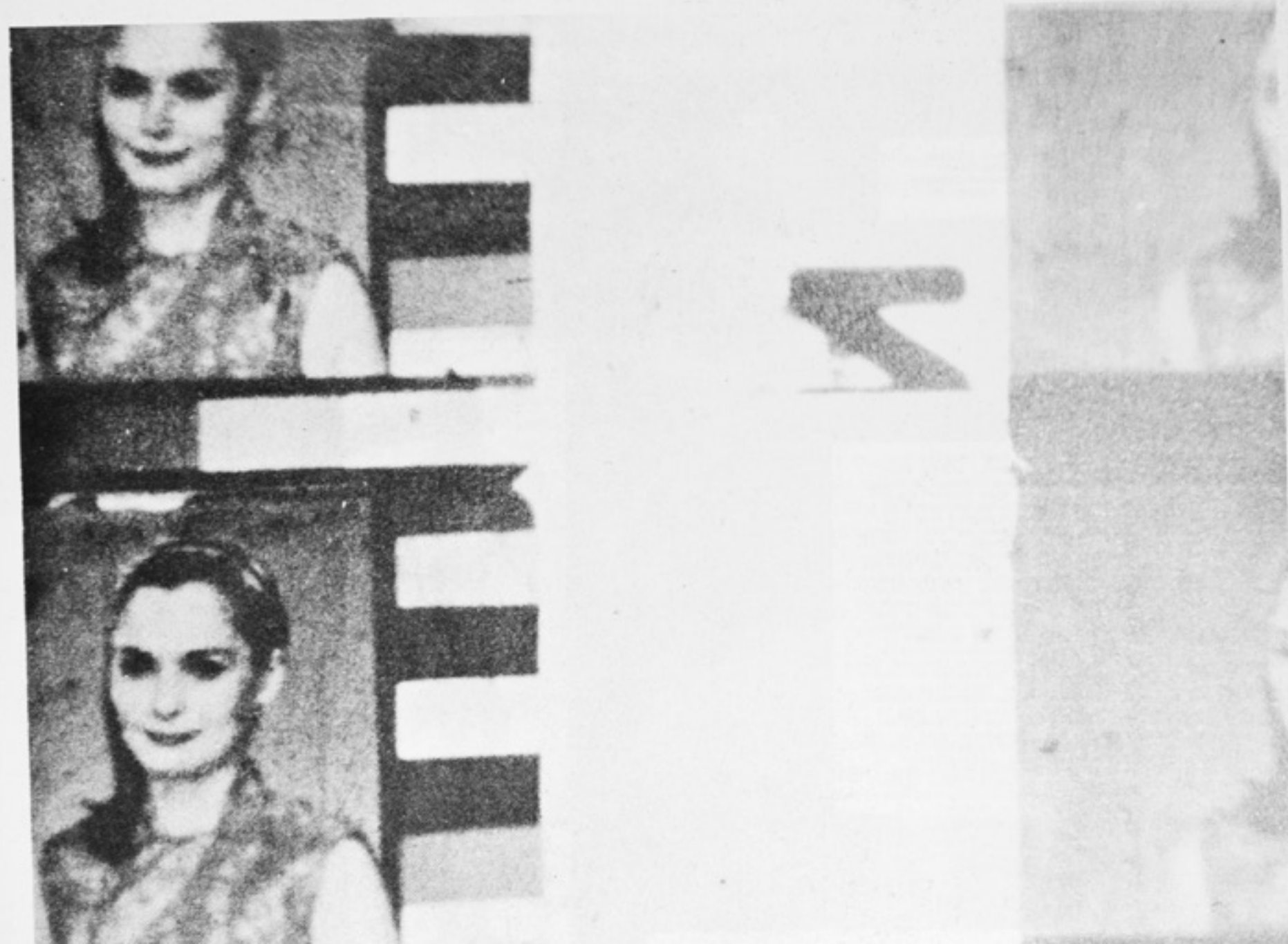
...I don't know if you saw the new version of the color test, Sheldon. It is almost all of the action (of the girl) is frozen. Except, way over on the right side of the screen - just barely within the "frame" there is an eye - blinking like crazy! Two blinks a second or more. But, it takes a while to discover this because we almost never look at that part of the screen - it's too near the other stuff, the darkness. It forces all the attention of spectator to the edge of the screen. I think this is the most relevant thing you could say about these films. ... Also I think it's important to note that in the printed and untitled version one is very much aware of the repetitive movement of the dirt on the film. (The printer insisted on cleaning it. I insisted he leave the dirt on. He left the dirt on - maybe for the first time in his career - when he got home did he take a bath?) Dirt which collects on all films - sprocket holes - two neglected aspects of film. Why have these aspects of life been neglected by people who produce films and are very much aware of their existence? I find they are interesting enough (from a visual point of view. I mean I'm not talking about the technical function of sprockets, gears, etc. - that is another subject and will be the subject of another film which will deal with the technical aspects of film-making. "The Intelligent Woman's Guide to Film-making") to be the "subject" of films. (See dirt (moving dirt) particles) and holes (pure light on the screen (unfiltered light)). Aus einem Brief von George Landow an Sheldon Henn, veröffentlicht in Film Culture 44).

DIPLÔMATIQUE OR BANDO POLLIES (1967) 25 minutes
George Landow's BANDO POLLIES is about ephemera and their eternality; or the eternal and the changes it goes through. The BANDO THOOD is the TIBETAN BOOK OF THE DEAD; "bando" refers to an intermediate stage of the ghost-world in a ghost body, or in the asura-loka in an asura body, or in one of the hells in a body capable of enduring suffering... (W. Evans-Wentz). The images of Landow's film are those of this quasi-existence, of sheer transition. "Pollies" here signifies first of all a spectacle, a show; and also the fact (or illusion) that the images are illusions (or illusions of illusions). Landow first gives us the laziest, gaudiest kind of "show" the merest, clearest folly: a short travelogue shot of a girl riding a float, into the frame and forward, repeated over and over again. Then the glittering superficial creature of a moment takes on an insistent existence, enters our vision implacable as tide or heartbeat, becomes a force of our nature and an object worthy and compelling of contemplation. Then after several minutes or so the interminable cycle of spectacular becomes the constant flux of microscopy. The reappearing vanishing girl is replaced by growing dying cells. And this change of subjects is not a change, but only an illusion of conceiving the girl and her cells as separate. All is changing always; all is always the same. All is absolute, whether illusion or reality, whether true or false; it changes, all the time. It exists, all the same. Time, fact, illusion, are in these POLLIES all cancelled. Landow tells us nothing. He gives us this preparatory exercise. We are given to realize that we are in the bando; where to go from there is another realization. -- Ken Kesey

AN INTERVIEW WITH GEORGE LANDOW in Lawrence L. Moss (written from memory)
Q: How did you make BANDO POLLIES about nothing?
A: Well, change. Change in general. According to the Tibetan Buddhists, we, that is our actual bodies, go through certain changes in the Tibetan Book of the Dead. Change in particular. The physical body is converted into more elementary forms. On both physical and metaphysical levels there is a process of breaking down into simpler forms. Well, of course this is a gross oversimplification of the idea. It's a process of change from an...
Q: How did you make BANDO POLLIES about nothing?
A: Well, change. Change in general. According to the Tibetan Buddhists, we, that is our actual bodies, go through certain changes in the Tibetan Book of the Dead. Change in particular. The physical body is converted into more elementary forms. On both physical and metaphysical levels there is a process of breaking down into simpler forms. Well, of course this is a gross oversimplification of the idea. It's a process of change from an...
Q: How did you make BANDO POLLIES about nothing?
A: Well, change. Change in general. According to the Tibetan Buddhists, we, that is our actual bodies, go through certain changes in the Tibetan Book of the Dead. Change in particular. The physical body is converted into more elementary forms. On both physical and metaphysical levels there is a process of breaking down into simpler forms. Well, of course this is a gross oversimplification of the idea. It's a process of change from an...



George Landow



NIGHTMARE 16mm 1968 f 36'
based, in part, on the Tibetan Mandala of the Five Dhyani Buddhas, a journey toward the center of pure consciousness (Dharma-Dhatu wisdom), from looking-at to being/ space and motion created rather than illustrated/ time-color energy generating virtual shape/ in negative growth is inverse decay

PAUL SHARITS

NIGHTMARE (1968)
The film focuses... the revelation of Brahman. -- Paul Sharits
The film focuses and concentrates on two images and their highly linear but illogical and/or inverted development. The major image is that of a lightbulb which first retracts its light rays upon retracting its light, the bulb becomes black and, impossibly, lights up the space around it. The bulb emits one burst of black light and begins melting; at the end of the film the bulb is a black puddle at the bottom of the screen. The other image (notice that the film is composed, on all levels, of dualities) is that of a chair, seen against a graph-like background, falling backwards onto the floor (actually, it falls against and affirms the edge of the picture frame); this image sequence occurs in the center, "this is" section of NIGHTMARE. The mass of the film is highly vibratory color-energy rhythms; the color development is partially based on the Tibetan Mandala of the Five Dhyani Buddhas which is used in meditation to reach the highest level of inner consciousness -- the infinite, transcendental wisdom (symbolized by Valroana being embraced by the Divine Mother of Infinite Blue Space). This formal-psychological composition moves progressively into more intense vibration (through the symbolic colors white, yellow, red and green) until the center of the mandala is reached (the center being the "thing is" or void point, containing all forms, both the beginning and end of consciousness). The second half of the film is, in a sense, the inverse of the first; that is, after one has passed through the center of the void, he may return to a normative state retaining the richness of the revelatory "thing is" experience. The virtual shapes I have been working with (created by rapid alternations and patterns of black color frames) are quite relevant in this work as is indicated by this passage from the Svetavakara Upanishad: "As you practice meditation, you may see in vision forms resembling snow, crystals, smoke, fire, lightning, fireflies, the sun, the moon. These are signs that you are on your way to the revelation of Brahman."

T.O.U.C.H.I.N.G 16mm 1968 f 12'
starring post david frank's whose voice appears on soundtrack/ an uncutting & unscratching mandala



Wenn man Film als Kunst ansehen will, dann muß man ihn an der Reife, dem Ernst und der Komplexität der anderen Künste (progressive Malerei, Tanz, Plastik, Musik) messen. Wenn auch die speziellen Probleme des Films (Zeit) nicht die gleichen sind wie die der Plastik (Raum), so scheint es doch eine Reihe von allgemeinen ästhetischen Vorstellungen zu geben, die von allen gegenwärtigen Kunstgattungen geteilt werden (paradoxerweise ist eine davon die Selbstdefinition, also Malerei als Gegenstand der Malerei etc.).

Es ist aufschlußreich, einige phänomenologische Unterschiede zwischen Malerei, Musik und Film zu betrachten: Wenn wir ein Bild sehen, verändert sich unsere Erfahrung, während die Existenz des Bildes dieselbe bleibt; in der Musik verändert sich sowohl unsere Erfahrung als auch die Seinsweise der Musik; im Film nun haben wir den Fall, wo wir sowohl die sich verändernde als auch die gleichbleibende Existenz erfahren. Wir können denselben Film als Objekt betrachten, vor oder nach der Projektion (es ist nicht die Partitur, es ist 'der Film') und als zeitlichen Prozeß, während er auf die Leinwand projiziert wird. Dieser Doppelsinn des Films als Objekt und Projektion ist noch komplizierter, wenn wir zugeben, daß wir manchmal auf die Leinwand sehen und nicht wissen, ob wir einen Film sehen oder nicht: wir können den Film nicht von der Projektion unterscheiden. Wenn der Raum dunkel ist und die Leinwand weiß, können wir annehmen, daß der Projektor einfach Licht auf die Leinwand wirft, weil es keinen Anhaltspunkt gibt, daß ein Film gezeigt wird. Doch tatsächlich kann der Projektor Bilder einer Folge von Blankfilmkädern auf die Leinwand werfen, und nicht Licht, sondern ein Bild projizieren, das Bewegung repräsentiert (und zwar die Bewegung des projizierten Filmstreifens). Bevor wir also nicht in der Vorführkabine sind und den Film als Objekt und als Projektion erfahren, wird dieses 'Sehen' unbegreiflich sein.

Es gibt noch tiefere Implikationen, die von dem offenbaren Dualismus der Seinsweise des Films ausgehen. Diejenigen, die nur den projizierten Film als Quelle ihrer Metaphysik anerkennen, zielen auf die Einführung einer Werthierarchie, die das Einzelbild und den Filmstreifen nur als Störung des Flusses eines 'höheren' Prozesses dieser zeitlichen Abstraktion, der Aufnahme, werten. Behalten Sie im Auge, daß man im normalen Kino weder die Bewegung des Filmstreifens (wenn er nicht verkratzt ist) noch eine Folge von Bildeinheiten sehen kann, wenn der Projektor nicht falsch eingestellt ist. Die Kameraleute, die solche Filme drehen, ignorieren die Einzelbildstruktur ihres Mediums ganz und gar und voller Verachtung: Wenn der Kameramann eine Aufnahme macht, denkt er eher in Bildbegrenzungsabstraktionen, als daß er die grundsätzliche Modularität seines Bildträgers anerkennt. Auf der anderen Seite richtet ein Filmmacher wie Man Ray in seinem 'Retour à la Raison' die Aufmerksamkeit auf die Einzelbildstruktur des Films und konstruiert in seinem Rayogramm Passagen mit einer Diskontinuität von Einzelbild zu Einzelbild.

Brakhage erlaubt in 'Mothlight' der natürlichen Länge seiner Gegenstände, ihre Dauer auf der Leinwand zu bestimmen. In der unvergeßlichen Passage, wo es den Anschein hat, daß ein langes dünnes Blatt an uns vorüberzieht, und nicht so sehr, daß eine Kamera über das Blatt schwenkt, konzentrieren wir uns sofort auf den Ablauf des Filmstreifens,

der sich tatsächlich vollzieht. Dieser bemerkenswerte Film erweckt den Eindruck, nicht aus Einzelbildern zu bestehen und hat auch wirklich keinen Bildstrich.

Die problematische Doppelsinnigkeit der Seinsweise des Films ist vielleicht die wesentliche ontologische Kernfrage des Kinos. Sie wird deutlich in George Landows Filmen, besonders in 'Film in which there appear sprocket holes, edge lettering, dirt particles etc.', wo man mit der wahrnehmungsmäßigen Unterscheidung von Schmutz und Kratzern als Bild (diejenigen, die von dem kopierten Einzelbild herkommen) und von Schmutz und Kratzern, die sich wirklich gerade auf der Oberfläche der betreffenden Filmkopie befinden und mit dem betreffenden Filmstreifen, der da gerade durch den Projektor läuft, konfrontiert wird. Man wird an Vermeers mehrfache Aufzeichnung von Aufzeichnungsvorgängen in 'Der Maler in seinem Atelier' erinnert.

Stan Brakhages umfassendes Werk ist zu ausgedehnt in seinen Implikationen und seinem Reichtum, als daß man es hier diskutieren könnte. Es soll nur darauf hingewiesen werden, daß seine Verwendung der Kamera als behavioristische Erweiterung, seine kraftvolle Abwandlung von trennenden, ablenkenden, 'Fehlern' (Flecken, Schnitten, Flackern, Bildstrichen, Blitzkädern usw.) und seine Zerlegung-Wiederherstellung von Gegenständen beim Schneiden wegen ihrer cinematischen, auf sich selbst verweisenden Qualitäten (sie offenbaren das System, durch das sie entstanden sind) den Film auf den neuesten Stand im Vergleich mit anderen progressiven Künsten bringt.

Auf andere Weise hat Andy Warhol in seinen frühen Arbeiten diese Zerdehnung des Sujets (redundante, bewegungslose Bilder) demonstriert, weil sie schließlich die Aufmerksamkeit auf den materiellen Prozeß von Aufnahme-Projektion lenken: z. B. auf das Nacheinander der Filmkader, auf das Filmkorn, die Kratzer und Schmutzteilchen und die kontinuierliche Bewegung des Filmstreifens. Vielleicht ist das ebenso aufschlußreich für die 'Natur des Films' wie eine ständige Unterbrechung normativer cinematischer Funktionen.

Um einen klaren Ansatzpunkt für diese komplizierten Fragen zu gewinnen, wäre es sinnvoller, Film als ein Informationssystem zu betrachten und weder mit metaphysischen apriorischen Theorien oder mit einer hochentwickelten Ästhetik noch mit der Art von geräuschvoll vorgetragenen Mutmaßungen zu beginnen, die den Wertowschen Begriff des Kino-Auges kennzeichnet (d. h. Aufstellung morphologischer Analogien zwischen dem menschlichen Körper und den nicht-menschlichen Werkzeugen). Wir wollen das System untersuchen, wie es in einer deskriptiven, konkreten Modalität des Verstehens existiert.

Es wäre ein Fehler, sich gleich am Anfang mit den Intentionen, die zu diesem System geführt haben, zu beschäftigen, mit der naiven Pseudo-ästhetik, die die technologische Entwicklung der Fotografie ('ein Abbild der Welt einfangen') und der Kinematografie ('ein Abbild der bewegten Welt einfangen') verursacht hat. Schließlich existiert das System heute mit oder ohne die Intention, dies oder das zu tun. Das System ist einfach da, und eine Klassifikationslehre seiner Grundelemente scheint ein angemessener Anfang für eine Analyse zu sein, als vorschnell abstrakte,

spekulative Gründe für seine Existenz vorzulegen. Dieser letzte Fall hat in seiner übertriebenen Verallgemeinerung von Anfang an zu voreiligen sogenannten Filmsprachen und Filmgrammatiken geführt. Ein solcher Ausgangspunkt erklärt die normative Behauptung, die Aufnahme sei eine der nicht reduzierbaren Besonderheiten des Films.

Meine Hypothese schließt die Formulierung von höheren Abstraktionsklassen nicht aus. Ich behaupte, daß nichts zu gewinnen ist, wenn man mit höchst abstrakten und höchst fragwürdigen Voraussetzungen beginnt. Lumière war so sehr von seinem Glauben an die Aufnahme erfüllt, daß er die innere Struktur und die äußeren Grenzen seiner Filme mit ein und demselben 'Schuß' festlegte.

Eine Aufzählung der Elemente wird durch den Dualismus von Film als Objekt und als Projektion durcheinandergebracht, aber es kann wenigstens eine rohe Aufgliederung der Methoden gemacht werden, die das System umfassen. Auf jeden Fall gehören dazu: Prozesse der Planung eines Films; Prozesse der Aufzeichnung von Lichtmustern auf Rohmaterial; Prozesse der Entwicklung, des Filmschnitts, des Kopierens, der Projektion und des Sammelns von Erfahrungen. Das Problem, ob Begriffe wie Intuition zu den 'Elementen' gehören, verkompliziert das Ergebnis. Es ist wichtig, zu zeigen, daß selbst Dinge wie Gradation der Emulsion ihrem Wesen nach Begriffe sind. Angesichts dieser Schwierigkeiten sollte eine partielle Liste von beobachtbaren Elementen als grundsätzlicher Bezugsrahmen aufgestellt werden. Wir können beobachten: Kamera, Projektoren und andere Ausrüstungsgegenstände, ihre Einzelteile und deren Funktionen. Wir können den Träger selbst betrachten, seine Emulsionen vor und nach der Belichtung, dazu Perforationslöcher, Einzelbilder usw. Wir können die Einwirkung des Lichts auf den Film und ebenso die Wirkungen von durch den Film fallendem Licht und die Beleuchtung einer reflektierenden Unterlage feststellen.

Warhol ließ in seinen frühen statischen Filmen die normative Idee außer acht, daß ein Film sich aus Teilen zusammensetzt und daß seine Zeit-Skala oder seine Dauer die Summe dieser heterogenen Teile ist. Er machte die wichtige Entdeckung, daß der innere Aufbau eines Films (die natürliche Dauer des Sujets) die äußere Umgrenzungslinie einer Filmgestalt definieren, kongruent oder parallel zu ihr sein kann. Das ist eine zeitliche Analogie zu Jasper Johns, der die Ränder seiner Flaggen-Bilder zur Bildoberfläche kongruent macht. In den Werken, die eine Art Kohärenz zu haben scheinen, bei denen Gestalt und zeitliche Begrenzung ununterscheidbar sind, kann man nicht von Anfang und Ende sprechen, weil das eine Zersplitterung der Gestalt des Films impliziert und eine wirkliche einteilige Zeitgestalt nicht als solche verstanden werden kann, wenn man daraus drei gesonderte Gestalten: Anfang, Ende und Mitte machen kann. Was für eine Ironie ist es, daß eine solche gesonderte Gestalt nicht die Begrenzungen von Anfang und Ende hat! Diese Filme erreichen eine Qualität von Fragmenten, die ein größeres System offenbaren, das nach dem Prototyp des Films selbst strukturiert ist. Warhols 'actual scale' in Werken wie 'Sleep' und 'Empire' impliziert offenbar größere zyklische Systeme, weil er zyklische Systeme wie Schlaf/Wachsein/Schlaf usw. und Tag/Nacht/Tag usw. dokumentiert. Ein anderes homogenes Werk, Snows 'Dripping Water' impliziert keine Art von Zyklus, weil es hier kein voraussagbares Maß dafür gibt, wann das Wasser zu tropfen begann oder damit aufhörte oder ob es gerade begann oder damit aufhörte oder ob es gerade beginnt oder aufhört wird. Wenn wir das Leinwandbild als Projektion eines ganzen Filmbildes ansehen, müssen wir über passende Skalenbeziehungen nachzudenken beginnen: z. B. Abstand der Kamera vom Gegenstand und dem Betrachter, dazu folgerichtig über die Beziehung von der Bildgröße zu der Größe des Filmbildes und von der Größe der Leinwand als Bild zu der Größe der Wand, auf die dieses projiziert wird. Diese Eigenschaften gelten normalerweise als unbestimmt. Flächenunterteilungen des projizierten Bildes galten ebenso als willkürlich; das flache Filmbild hat nicht den tiefen Raum, den die meisten Aufnahmen mit Diagonalen beschwören, doch zögern die Regisseure nicht, Diagonalformen in ihrem Bildaufbau zu verwenden. Selten nehmen diese Diagonalen Bezug auf die rechtwinklige Form des Bildes.

Wenn das Einzelbild ein wichtiger Grundbestandteil des Filmmaterials ist, dann sollte auch das Filmmaterial als ein wichtiger Grundbestandteil innerhalb des Leinwandbildes betrachtet werden. Eine kontinuierliche Schramme durch die Bildstriche über die Länge des Films hin verweist nicht nur auf das Filmmaterial als einen sich bewegenden Streifen hin, sondern ist auch eine wichtige innere Unterteilung in seiner kongruenten Beziehung zu der Vertikalität des rechten und linken Randes des Filmbildes. Eine sichtbare Klebestelle verweist nicht nur auf die Horizontalität des unteren und oberen Bildrandes, sondern unterbricht auch den Fluß unserer Wahrnehmung des Films. So werden wir daran erinnert, daß wir die Bewegung von Filmmaterial durch einen Projektor betrachten. Wenn sich die Schleife des Films bei der Projektion zu stark verändert, können wir einen unscharfen Streifen springender Einzelbilder sehen. Wird bewußt mit dieser Möglichkeit gearbeitet, wie ich es gerade

versuche, kann man von 'Antiframing' sprechen. Außerdem entwickle ich noch einen anderen Weg zur gleichzeitigen Aufdeckung der Einzelbild- und Streifenstruktur des Films (beide sind normalerweise durch das System der Umlaufblende versteckt), indem ich den Greiferarm und den Verschlussmechanismus des Projektors entferne.

Licht und Farbe sind offenbar primäre Aspekte des Films. Freilich ist selbst in guten Filmen die Farbe in ihren zeitlichen Möglichkeiten wenig überzeugend realisiert. Einige Werke verwenden Farbe als funktional/symbolisches Werkzeug in einem Eisensteinschen Sinne, für psychologische Verweise und physikalische Effekte oder für Definition und Erklärung der Bilder im Film. In vielen Arbeiten ist die Farbe dekorativ und ornamental oder nur wegen ihres stimulierenden Wertes verwendet worden; dieser letztere Gebrauch der Farbe für wesentlich nichtfilmische psychodelische Effekte ist grundsätzlich uninteressant, und paßt besser zu Videoarbeiten, wo die Farbe intensiver ist als die von der Leinwand reflektierte Farbe des Films. Für dieses Gebiet haben sich bisher Filmmacher und Kritiker sehr wenig interessiert. Die umfassenden Probleme von filmischer Strukturierung, von Film und Farbe, erfordern eine eigene Untersuchung.

Vielleicht das fesselndste Problem des Films ist die Verwandtschaft, die der Ton zum sichtbaren Bild haben kann. Obwohl Warhol und Snow auf überzeugende Weise synchronen Ton verwendet haben, führt eine unkritische Übernahme dieser traditionellen Art der Korrelation gewöhnlich dazu, daß Ton und Bild sich gegenseitig schwächen; das trifft zu bei der Lippsynchronität anthropomorpher Werke und in der simplen Parallelführung von Bild- und Toneffekten in nicht-narrativen Werken. Eisensteins Idee von vertikaler Montage ist eine Position, von der aus man nichtsynchrone Verwendungsweisen des Tons untersuchen kann. Durch eine kontrollierte ständige Kollision von Ton und Bild entsteht möglicherweise ein unerwarteter psychophysiologischer Überlagerungseffekt. Licht und Ton erscheinen in Wellen, denn in Lichtkopien sind sie beide Funktionen von unterbrochenem Licht, d. h. beide sind primär vibratorische Erfahrungen, deren kontinuierliche Qualitäten illusionär sind. Neben offensichtlichen Unterschieden in den physikalischen Eigenschaften beider Systeme liegt der Hauptunterschied darin, daß die Tonspur in Form einer kontinuierlichen Bewegung über den Tonkopf des Projektors gezogen wird, während das Bild ruckweise in einzelnen Schritten durch den Filmkanal springt; es gibt in der Tonspur keine Bildstriche. Von daher ist es deutlich ein illusionäres Versehen, direkte Verbindungslinien zwischen Systemen zu ziehen, die signifikante strukturelle Unterschiede aufweisen. Es gibt auch keine eigentlich filmbezogene logische Begründung für die Verwendung von Stimmungs-musik, sei es der Hintergrund mit elektronischer Musik für sogenannte abstrakte Filme oder Bergmans Einsatz von Bachfragmenten als psychologische Rückenstärkung für bestimmte Schlüsselpassagen in seinem Film 'Wie in einem Spiegel'. Die Variationen von Tonsystemen, die grundsätzlich sichtbare Bilder unterstützen, sind unzählbar und unterscheiden sich sehr in dem Niveau ihrer begrifflichen Verwandtschaft zu sichtbaren Bildern. Ob die hör- und sichtbaren Systeme in sich selbst eigenständig und kräftig genug sind, gegenseitige Unabhängigkeit zu erreichen oder nicht, das ist eine ernste Frage. Welche Möglichkeiten gibt es, Ton und Bild aus dem gleichen strukturellen Prinzip zu entwickeln und sie nebeneinander als zwei gleiche und doch autonome Artikulationen einer einzigen Konzeption zu präsentieren?

Natürlich muß man den Ton nicht als primären Aspekt des Films ansehen; die Vielzahl von guten Filmen ohne Ton genügen zur Rechtfertigung der Stille. Abgesehen von einigen Ausnahmen hatten die ersten Projektoren keine Toneinrichtungen. Man könnte die Tonvariable als willkürlichen Zusatz zu einem bereits vollständigen visuellen System betrachten. Wenn wir Filme ohne Tonspur als Stummfilm bezeichnen, warum nennen wir dann eine Musik ohne visuelle Begleitung nicht blinde Musik?

Nur wenige Arten von Ton kann man ohne Zweifel filmisch nennen: z. B. dann, wenn der Ton von einer Synchronkamera aufgenommen und synchron mit der visuellen Aufnahme projiziert wird, wenn der Brummtönen eines Projektors bei der Vorführung einer visuellen Projektion hörbar ist, oder wenn man das Geräusch der Perforationslöcher hört als Kommentar zu der Länge, die jedes einzelne sichtbare Filmbild in der Zeit hat.

Der filmische Prozeß als Thema eines neuen Films, wie z. B. in Ken Jacobs brillantem 'Tom, Tom, The Pipers Son', der buchstäblich ein Film über einen Film ist, oder in anderen filmisch konkreteren oder begrifflicheren Werken, hat bereits seine Lebensfähigkeit bewiesen. Dadurch, daß man sich selbst auf eine leidenschaftliche Definition eines elementaren primären Films beschränkt, kann man es möglicherweise notwendig finden, Systeme zu entwerfen, die entweder gar keinen Projektor einbeziehen oder mehr als einen Projektor und mehr als eine Leinwand und mehr als einen volumetrischen Raum zwischen ihnen. Ein scharfes Filmbild ist keine Grenze.

WITH MY SCULPTURE MOVEMENT UNDERSTANDING



ANTIOCH COLLEGE YELLOW SPRING, OHIO, 1966

friday

Dear Birgit & Wilhelm,

My plane fares are so much that I am worried a bit about money but I have finally confirmed reservations:

Sept: Tues 29 - Vienna

Wed 30 - "

Oct: Thurs 1 - "

Fri 2 - arrive Munich 9:55 am (OS 411)

* Sat 3 - arrive Köln: LH 102 12:10 - 1:05 pm

Sun 4 - leave Köln to Stockholm 7:10 am (LH 206)

I am sorry I cannot stay longer. Looking forward to seeing you again!

Yours, Paul Sharits

WORD MOVIE
 MOVIE WORD
 WORD MOVIE
 MOVIE WORD
 WORD MOVIE
 MOVIE WORD
 WORD MOVIE
 MOVIE WORD
 WORD MOVIE
 MOVIE WORD
 WORD MOVIE

COMPR
 CHROM
 INCISION
 CELL
 CANCEL
 CANCEL
 BREAK
 MBRANE
 SLASH

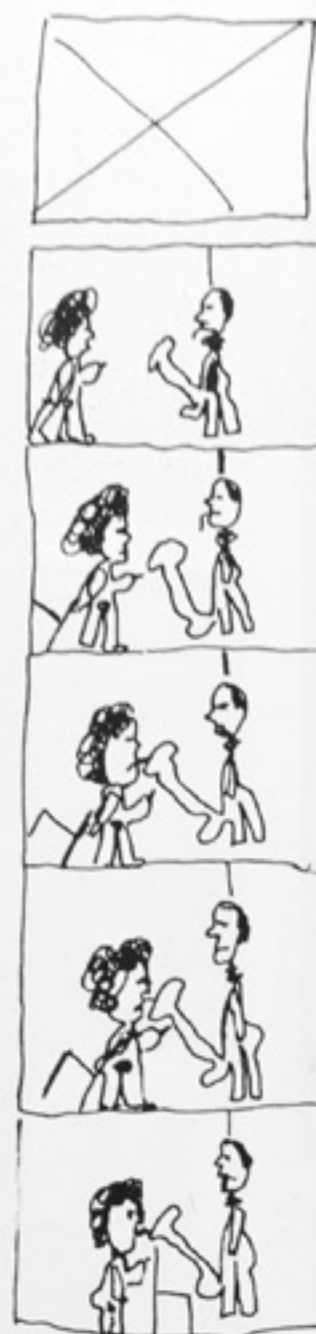
RESS
 STIMU
 SKIN
 SCRE
 SPACE
 DROP
 PROJEC
 STOP
 PIC

PAUL FLUX
 SHARITS FILM
 1966 29
 PAUL FLUX
 SHARITS FILM
 1966 29
 71



filmacher: kurt kren
 freytaggasse 1/21/13
 A-1210 - wien
 austria
 tel. 38 10 823





liebe b & w
 die gestrige vspap-
 vorstellung war ein toller
 erfolg. die leute haben das
 kino richtig gestürmt - über
 650. es war lebensgefährlich.
 tote gab es allerdings nicht,
 aber viele verlorene schuhe
 lagen herum. im kino vor
 id tolle los. ein ganz ge-
 mischtes publikum. ganz
 fantastisch!

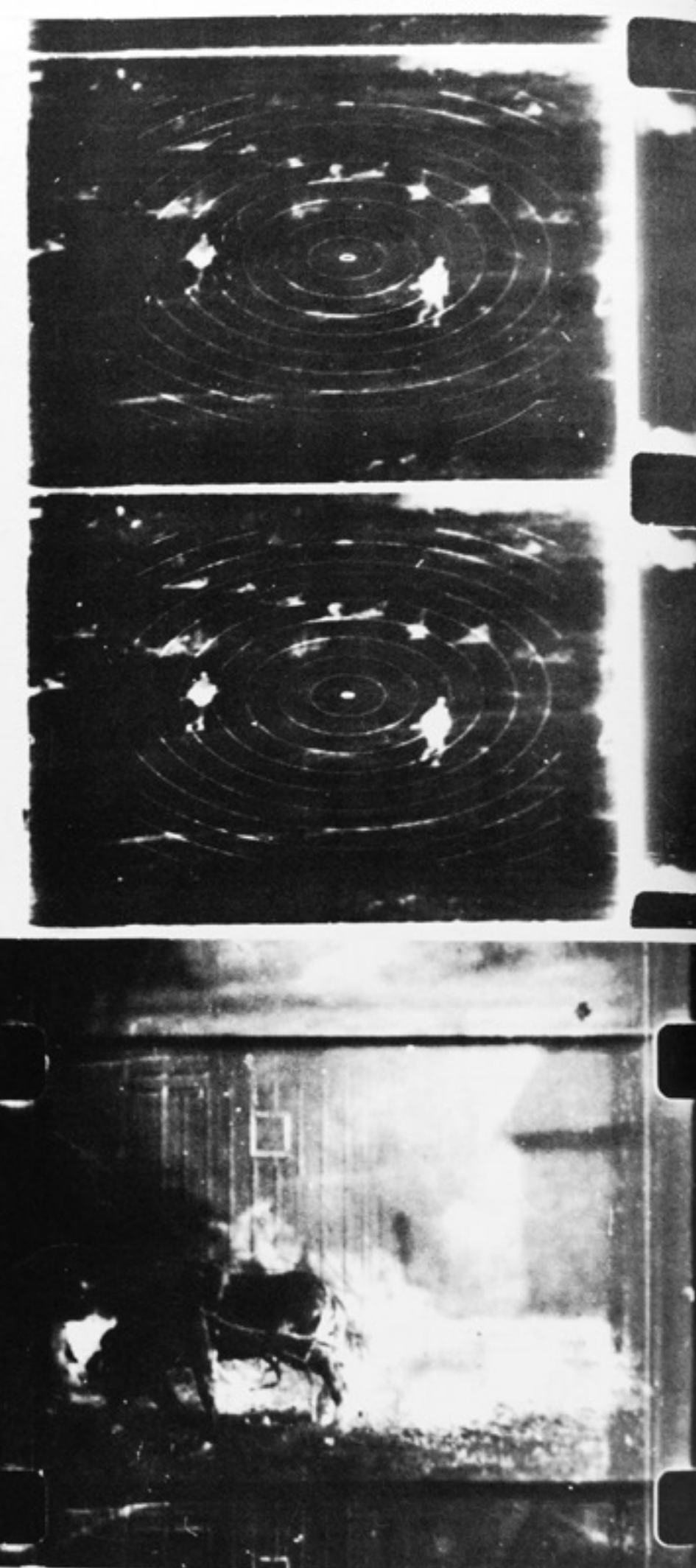
peter zeigte mir ein
 buch. ist ganz großartig
 geworden! über eines muß
 ich aber melden, daß dieses

beschriebene mühl pamphlet von 68 wieder drin
 steht. er schreibt ich hätte in meinen film
 über seine materialaktionen „auch
 den „skandalösen“ inhalt zum teil auf-
 gehoben.“ das ist kompletter schwachsinn!
 damals waren mühl's aktionen noch schick-
 langweilig, und ich habe erst den „skan-
 dalösen“ inhalt zum teil hier eingebracht. vor
 ein paar jahren habe ich mit otto über
 dieses pamphlet schon geschrieben. damals
 hat er auch zugegeben daß seine behaup-
 tung ein blödsinn war. und nun
 steht diese scheiße wieder drin.
 schade. aber sonst ist das buch
 ganz linward!

braucht ist auch hier - er hatte mich
 hergebracht. auch walter der aber
 hin und wieder zum lisch am wecker.
 vielleicht komm ich bald
 wieder herauf zu euch.
 freundliche
 leute



CASTLE II



HOW TO SCREW THE CIA
 TEIL I-III

**MALCOLM
LEGRICE**



HOW TO SCREW THE C.I.A. or HOW TO SCREW THE C.I.A. ?
by MALCOLM LEGRICE

Part 1
SPOT THE MICRODOT March 1970
This is a 'one-off' film: at present I can see no way to make copies of it, except by hand. The idea depends on the use of completely opaque film with holes punched in (magnetic sound stock) so that there is no indication of the screen edges in the first section of the film. The holes are punched at measured distances in a series of simultaneous systems, based on and around the second interval (24 frames). The film provides a situation in which the viewer can pay attention to his responses to a relatively simple perceptual and conceptual situations 'conceptual' through the 'overlay' of systems and the establishment of rhythmic structures. In places pictorial images are laid into the holes, and although the positioning of these are determined by the systems (based on abstract factors in the images, like color and tonality) the semantic aspects in the choice are purely subjective. The sound is also made by punching holes in the film material, and forms part of the inter-relating systems.

Part 2
YOUR LIFE June 1970
A preliminary version of a computer animated graphic film. I have at present made three versions of a computer film, and I will probably continue to work on what is essentially the same film for some time. If the projection conditions are suitable I will show the existing versions on two or three screens, if not I will only show Version 2. This film is produced on the Stromberg-Carlson Microfilm Plotter at the Atlas Computer Laboratory Chilton, from a computer program in Fortran written by myself.

Part 3
LUCKY FIGS May 1970
This film takes up, and explores some of the possibilities which grow out of a combination of the punched hole film and the film printer installed at the film co-op workshop. The printer allows the use of a travelling matte, as well as the negative. The film is made from two loops printed together: the first loop is the matte of holes punched into the opaque film, and the second is a loop of images (and clear a scing). The loops are of different lengths, so that at each repeat they are in a new juxtaposition with each other. This film can be screened as a multi-screen film (up to five).

Part 4
REIGN OF THE VAMPIRE (temporary title) August 1970
This film and Lucky Figs are similar in many technical respects (both use the device of combining two loops of different lengths), but more important, they both contain sequences of film drawn from a collection which I have made for five years or so, which, for various, only partially describable reasons, maintain my attention. The film is made from six loops in pairs (simple superimposition, but made by ~~mixing~~ printing through both loops together rather than in two runs following each other, the effect of this is largely to eliminate the transparent aspect of superimposition). In content the film comes near to being a synthesis of the C.I.A. series; it draws on pieces of film from the other films, and combines these with the most 'disturbing' of the images which I have collected. It also relates to the 'dream'/fluid association sequence in Castle Two; it is a kind of On-going Under-consciousness which repeats and does not resolve into any semantic consequence. One of the factors of the use of the loop, which interests me particularly, is the way in which the viewers awareness undergoes a gradual transformation from the semantic/associative to the abstract/formal, even though the 'information' undergoes only limited change. The sound has a similar kind of loop/repetition structure.

Part 5
BERLIN MORSE August 1970
Shot in 8mm near the village of Berlin--refilmed in B/W 16mm of the 8mm screen. Printed with negative and positive superimpositions onto both B/W and color (color filters). Uncertain if this film belongs in this series and of the semantic implications of the technical devices.

48 Salisbury Rd., Harrow, Middx.

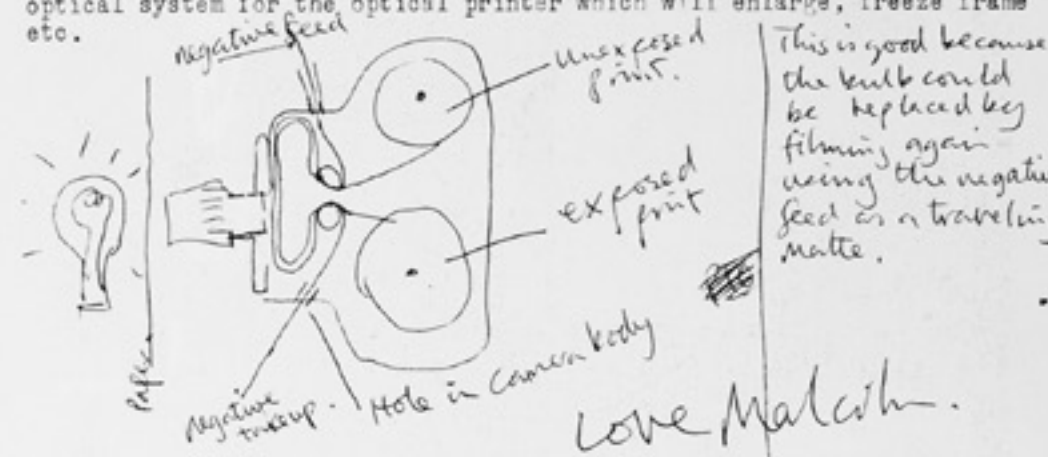
Dear Brigit,
thank you for the catalogue of films, I see you have talks and cables in the list of films which you hold, does this mean you have some of these films? Have you collected balls from sudwestfunk? Steve dwoskin tells me that the film exchange deal is off, is this so,?
I would like to come to europe at easter. My vacation is from 20 march to 13 april, but if there were to be a reasonable chance of some money from the trip I would extend the visit to the 18 april. I have already written to antonio de bernardi giving him these dates and suggesting that I go to italy about the 7 april to 18. No reply yet from him. I would like to organize the trip as well as possible so I would like to make the plans soon, do you still think this is possible? if so what route should I make? what shows could you organize? What films other than mine would you like me to bring either to stay permanently in germany or for a short tour? would you like a copy of the richter reel, or any other BFI films? this could probably be arranged in moderation.

If I come I will bring my family. What would you think was a sensible way of sleeping * we have a tent, sleeping bags air beds etc. but I would prefer not to have to carry all that stuff.

The new David Larcher film has just been completed (mares tail the film) we are running it at robert street for a while. I am disappointed with it, much of what I was told about it made me expect it to be very good, it is 2 and a half hours long and colour, many sequences are very fine both in content and color but the whole gradually falls apart as it becomes a container for any thing which he feels like adding on - there are some particularly poor sequences ~~xxxxxxx~~ which include material he shot as a student at the royal college of art I am more convinced now that any film which is of epic proportions must have a very strong form, like art of vision-dog star man has.

I recently saw Bresons Balthazar again, he is a master of ~~df~~ pace and sound, particularly sound which give his image great sensuous quality. I can think of no other film maker who uses sound so well, Kubelka comes near in Afrika reis and beakage in scenes from under child-hood, but both of these are clever and self conscious where breson is fluid. But his whole problem is much simpler in a sense as he treats the ~~xx~~ medium as transparent also ~~seagous~~ ~~quittyx~~ is more available in a rural environment.

PRINTING
I am working on a method of using the bolex as a printer (very simple I hope) Also I have more or less (english for almost) worked out the optical system for the optical printer which will enlarge, freeze frame etc.



Die Filmaktionen dienen zur Sichtbarmachung elementarer Probleme in der Arbeit mit Bild und Ton. Aus einer Serie von Projekten werden hier drei vorgestellt.

SICHTBARMACHUNG DER WIRKUNGSWEISE OPTISCHER GESETZE AM EINFACHEN BEISPIEL

Filmaktion für eine sehr breite weiße Wand 1970
Geräte: 4 Projektoren
Zeit: beliebig

Die 4 Projektoren stehen nebeneinander. Jeder projiziert eine Schleife von WORK IN PROGRESS TEIL A III (3 Bilder Schwarzsperre, 3 Bilder desselben Fotos wechseln sich ab. Die unendliche Darstellung einer 24stel Projektionssekunde, in der das stehende Bild durch die Flügelblende des Projektors unterbrochen wird. Bei diesem Film ist das projizierte mit dem Wahrgenommenen nicht identisch: das projizierte bleibt gleich über 10 Minuten, der Betrachter sieht aber unterschiedlichen, immer schneller werdenden Rhythmus, Bewegung im (starren) Bild, wechselnde Schärfe und Unschärfe. Die 4 Schleifen sind wie folgt variiert:
Im 1. Projektor ist das Bild positiv und die Pause schwarz.
Im 2. Projektor ist das Bild negativ und die Pause weiß.
Im 3. Projektor ist das Bild positiv und die Pause weiß.
Im 4. Projektor ist das Bild negativ und die Pause schwarz.
Bei der Ausweitung des Films auf Vierfachprojektion wird nicht nur die Unkontrollierbarkeit der eigenen Wahrnehmung deutlich sondern es werden auch elementare Probleme der Bildgestaltung sichtbar: das gleiche Bild ändert seinen Eindruck wesentlich allein durch die Verbindung mit Schwarz- oder Weißpausen oder den Wechsel von positiv-negativ. Die Aktion kann durch unterschiedliche Geschwindigkeit der Projektoren ausgeweitet werden, wobei sich die Stärke des optischen Eindrucks von Pause und Bild ändert. Außerdem ist auch die Reihenfolge der Schleifen vertauschbar.

FOTOFILM

16 oder 35mm sw oder f
Im dunklen Raum wird ein großes Foto oder Plakat (farbig oder sw) vor der Leinwand befestigt. Der Projektor projiziert Klarfilm, der von unregelmäßig langen perforierten Tonband, das absolut lichtundurchlässig ist, unterbrochen wird. Es ist je nach Bedarf und Größe des Raumes eine Fassung in 16 und 35mm vorhanden. Bei Klarfilm ist das Foto/Plakat sichtbar, bei perforiertem Tonband ist völlige Dunkelheit. Die Bildbegrenzung des projizierten Klarfilms ist mit der Größe des Fotos oder Plakats identisch.
Der Film enthält mehrere Konzepte:
1. Die Auseinandersetzung mit dem Nachbildeffekt, als eine der wesentlichen Voraussetzungen der Kinematografie. Die gesonderte Wahrnehmung des Nachbildeffektes ist nur möglich, wenn auf die Lichtreize eine längere Dunkelpause folgt. Außerdem muß der Lichtreiz sehr stark sein. Aus diesem Grunde wurde das Bild nicht in der Projektion durchleuchtet, sondern durch das Licht des Projektors, das durch Klarfilm kaum vermindert wird, direkt bestrahlt.
2. Film kann auch aus einem einzigen Bild bestehen.
3. Das Bild wird aus dem projizierten Film herausgenommen. Es besteht in der Wahrnehmung kein Unterschied zwischen projizierten und angestrahltem Bild.

REPRODUKTIONSIMMANENTE ÄSTHETIK

1 Foto, 1 16mm Projektor, 1 8mm Projektor, 1 Diaprojektor, 1 Monitor

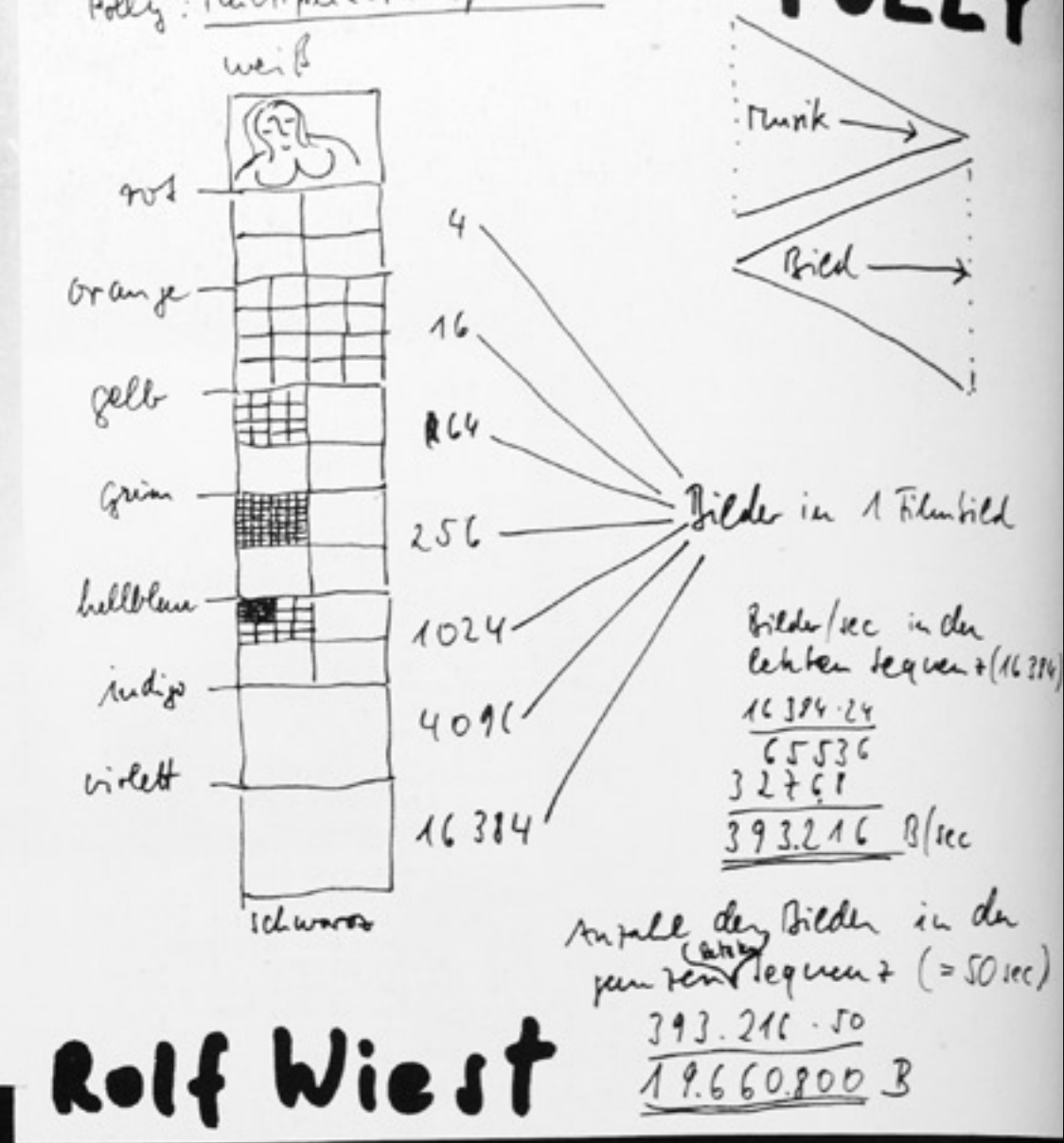
Der Reproduktionsprozeß allein schon bestimmt die Ästhetik des Films. Der Filmraum ist eine Demonstration der Veränderung einer Vorlage innerhalb verschiedener Reproduktionsprozesse.
Um diese Veränderung deutlich zu machen, wurde die Vorlage (ein Foto) mit einer 16mm Kamera, 8mm Kamera, Video Kamera und Foto Kamera (Dia) aufgenommen. Die Wiedergabe erfolgt gleichzeitig in einem Raum.



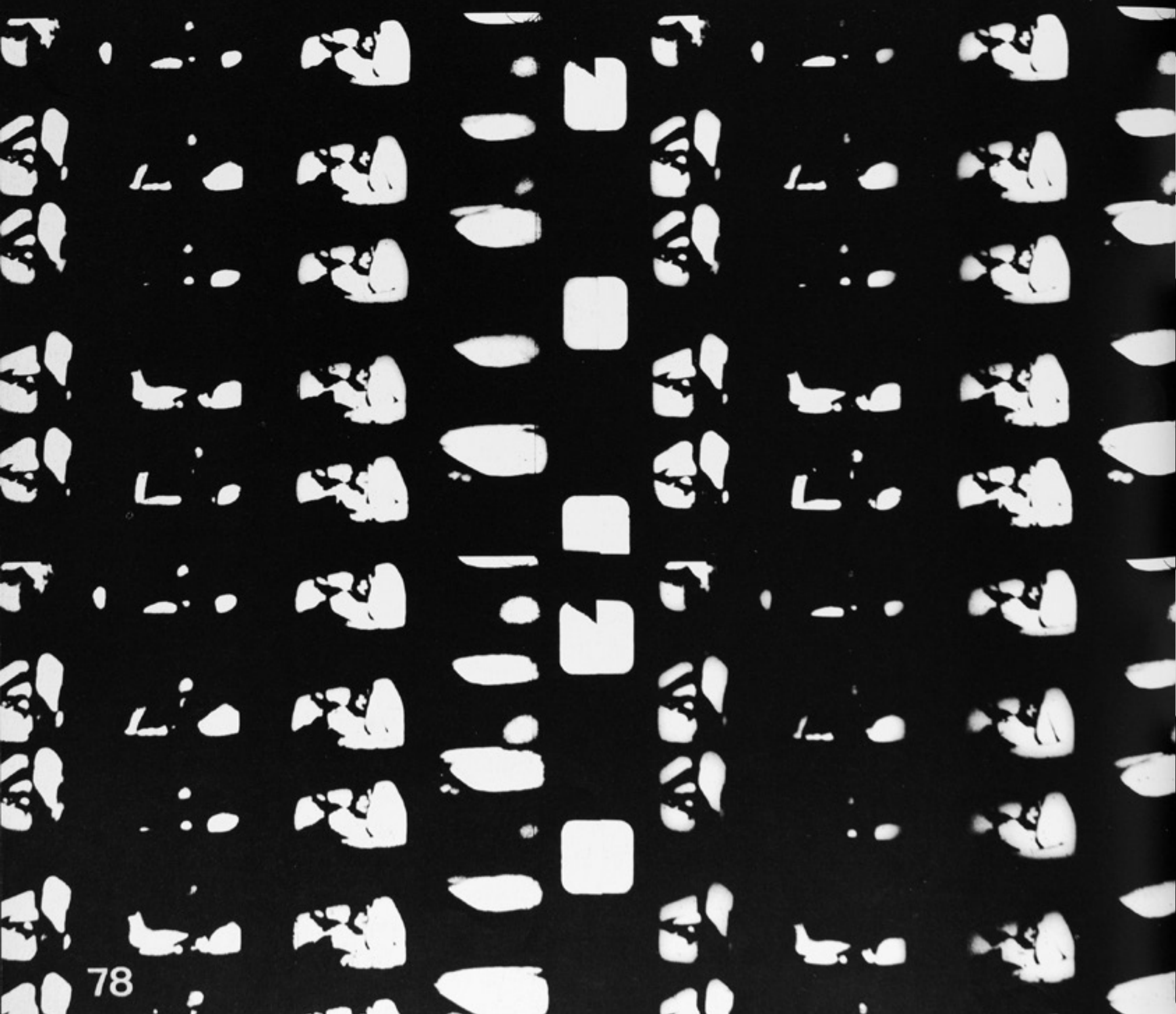
SICHTBARMACHUNG DER WIRKUNGSWEISE OPTISCHER GESETZE AM EINFACHEN BEISPIEL
REPRODUKTIONSIMMANENTE ÄSTHETIK

FOTOFILM





Rolf Wiest



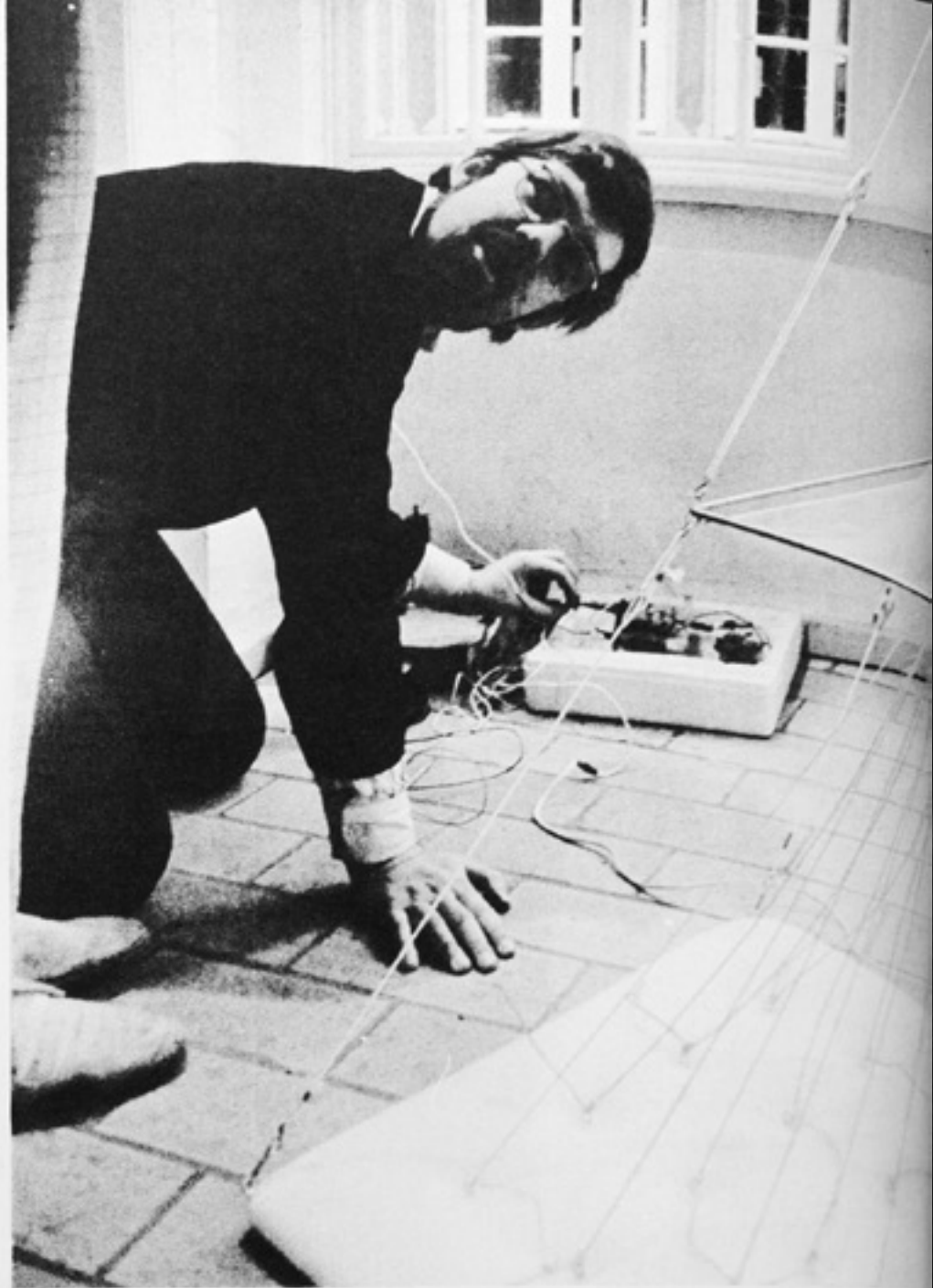
HIMMEL: Der Ton unterbreicht oder überspielt bestimmte formale, assoziative oder atmosphärische Aspekte des Films und gibt so eine Art Interpretation. In den formalen oder technischen Problemen des Films werden Entsprechungen im akustischen Bereich gesucht, wobei es nicht auf direkte Übereinstimmungen sondern auf Ähnlichkeiten in der Organisation des Materials ankommt. Wichtiger als Entsprechungen in den theoretischen Konzepten ist aber das Zusammenwirken des unmittelbarer sinnlich wahrnehmbaren, der Wirkungen von Film und Ton.

REPRODUCTIONEN: Der Ton zu diesem Film ist improvisatorisch in einem Lautsprecher entstanden. Den fast ins Grau aufgelösten Bildern entsprechen sehr lautes an- und abwechselnde Hausgeräusche an der Grenze der Stille. Diese sind nicht als einseitig oder wechselseitig aufgezogen; weißes UKW-Hausgeräusch, Mittelwellenrauschen, Rückkopplungen (vorher auf Band aufgenommen), Nachtgeräusche einer Stadt und Atemgeräusche eines Menschen.

GEHT: Der profilierte Film wird von einem Fotowiderstand abgetastet, der die Lautstärke eines kontinuierlichen Hausgeräusches moduliert, und zwar den Hellkeitschwankungen genau entgegengesetzt: Schwarz bedeutet größte Lautstärke, Weiß bedeutet Stille. Die durch den Film vollzogene Negativ-Umkehrung des Fernsehbildes bewirkt also im Ton eine Rückumkehr zum Positiv.

WICKEL: In Form eines A. CATANIA: Der Ton interpretiert diesen Film als im Ganzen statisch, mit einer sehr dynamischen Mikrostruktur. Ein mit sehr langsamer Geschwindigkeit beschleunigtes Tonband wird mit extremer hoher Übertragungsfähigkeit am Tonkopf vorbeigeführt. Das so entstandene Geräusch wird aufgenommen und in einem zweiten Arbeitgang nach der gleichen Methode noch höher transponiert. So wird das Motorgeräusch zu einem atmosphärischen Ton von mittlerer und völlig gleichbleibender Tonhöhe. Die ursprüngliche Aufnahme liegt oberhalb der Hörschwelle und wird nur in gelegentlichen Einbrüchen hörbar. Dieses Grundmaterial wird nun beim Kopieren durch Filter in seinem Klangcharakter ständig verändert. **OGNE TITOLI:** Das rhythmische, über größere Zeiträume im Tempo leicht schwankende Zirpen von Radiowellen wird mit zwei geringfügig verschiedenen Bandgeschwindigkeiten aufgenommen. Die Frequenzen in der einen Aufnahme etwas rascher. Beide Fassungen werden übereinander kopiert, sodass sich der Eindruck eines nicht völlig konstanten, horizontal und vertikal leicht instabilen Rhythmus und Tempoflusses ergibt. Die Lautstärke steigt diskontinuierlich von kaum hörbaren bis in die Nähe der Schmerzschwelle an. **OGNE TITOLI II:** Hier wird versucht, die visuellen Elemente ins Akustische zu übertragen und improvisatorisch zusammenzusetzen. Aus einem gesprochenen Satz wird ein Stück von einer Sekunde Länge herausgeschnitten und ca. 500 mal auf Tonband aufgenommen (keine Bandschleife). Dieses Band wird mit verschiedenen starken Eisenmagneten unter Zuhilfenahme von Metallschablonen teilweise gelöscht. Dann wird - das gelöschte Material des Films entsprechend - jeweils sehr kurz und aperiodisch weißes Hausgeräusch aufgespielt. Das Ganze wird durch Schwarzpressen strukturiert: eine mit einer Fotodiode abgetastete Lichtstrecke wird in ständig veränderter Länge von dem Flügeln eines Propellers unterbrochen, der durch einen stufenlos regelbaren Motor angetrieben wird. Jede Unterbrechung der Lichtstrecke bewirkt eine Unterbrechung des Tons. (von Christian Michelis)

CHRISTIAN MICHELIS



PUBLIKUMSKOMPOSITION I

Bremen April 1969

AKTION FILM UND TON Luzern 29.5.1970

Die Veränderbarkeit der Wirkung des Films durch wahlweise Kombination mit verschiedenen Tonfassungen.

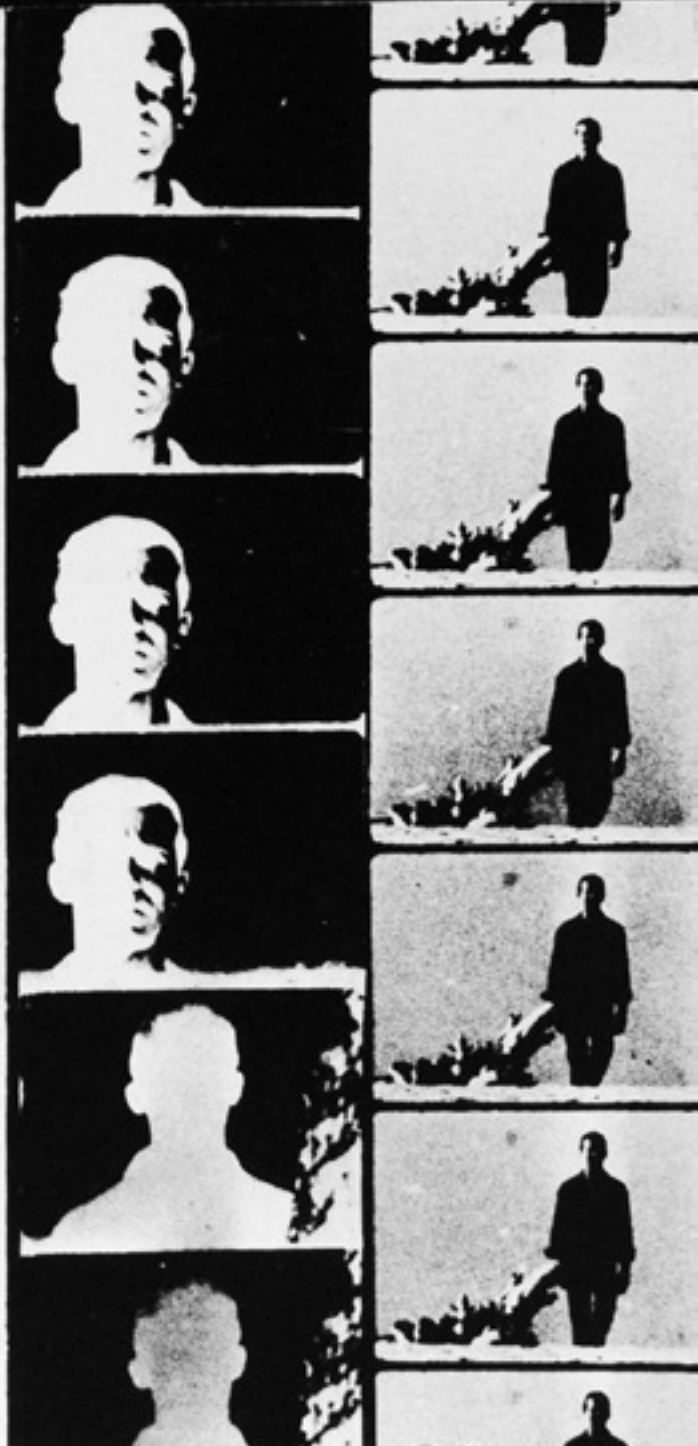
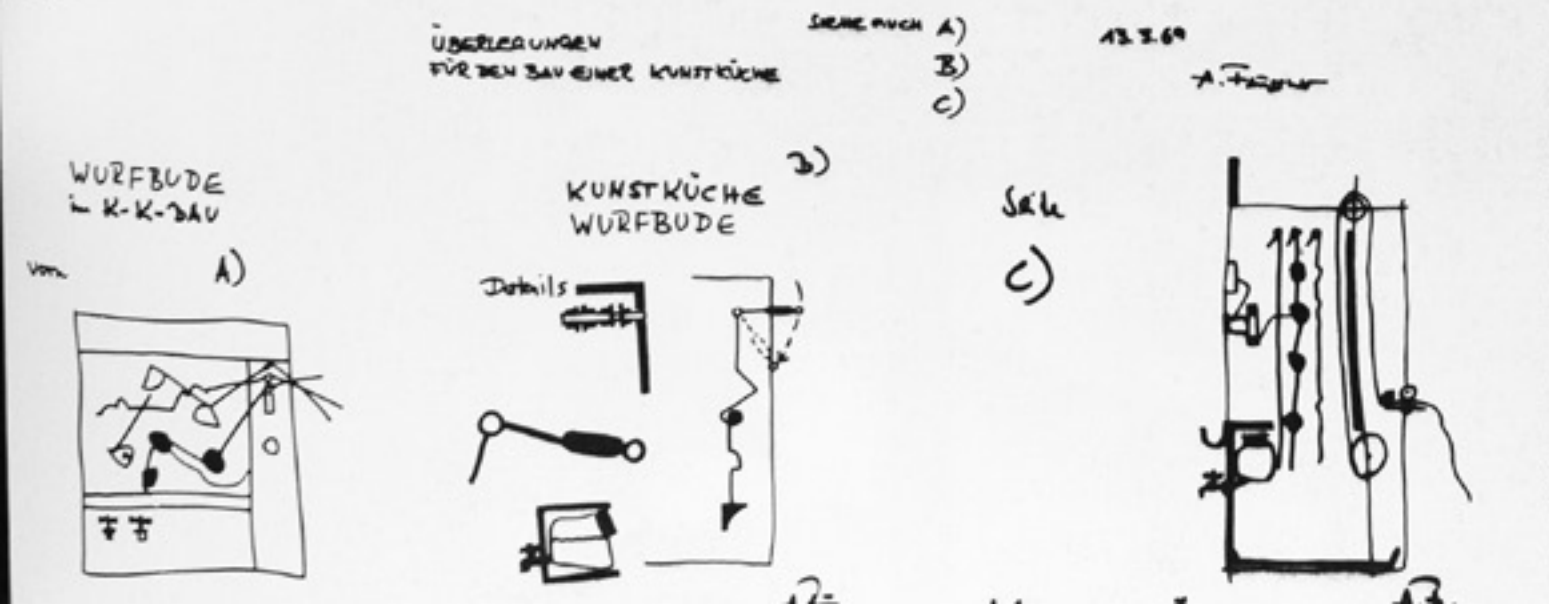
In dem Aktionsraum laufen während der Projektion eines Films mehrere Tonbänder mit verschiedenen Tonfassungen gleichzeitig ab. Das Publikum kann durch Bedienung eines Mischpultes einzelne Fassungen auswählen und für beliebige Zeit dem Film gegenüberstellen.



RÜCKPUNKTSTART

Fernsehen

Feussner





David Larcher

A film like MARE'S TAIL by David Larcher is an epic film flight into an inner space. It is a 22 hour visual accumulation, which, as it is the filmmaker's personal odyssey, becomes the odyssey of each of us. It is a man's life transposed into a visual rapport. It is of the spirits and demons, which are in each of us, that unravel, as in the film, as mystical totalities through the fragmentation of realities. Every moment begins a journey. There are spots before your eyes, as when looking at the sun that flames and burns the moments our line-going into another time-going into the film and into us. From nowhere known to us, and with no reason given, we look at distant moving forms and flash into through. Drifting through suns. A piece of earth phases over the moon. There is a face, your face, his face, a face that looks and splits into forms that form new forms which we can discover once again as tiny monolithic monuments. A profile as full face. The moon again, the flesh, the child, the room and the waves become part of its own and our hieroglyphics.

MARE'S TAIL is a real trip. It flies, swims and moves from point to point - just like each of us. The lines move into shapes which move into orbits and your eyes water into the colours. What each of us can see is more than what we do see. The film becomes one of the most vital parts of our lives into the experience of seeing, and ranges along with Brekha's PART OF VISION as a classic in film perception. Ranging from the abstract to the figurative form MARE'S TAIL allows no direct verbal way to give it its position. It not only goes from the abstract to the figurative, in terms of its objective view, but explores the subjective responses of Larcher himself to his own life and to his personal visual experiences.

This is combined with the imposing development of the film's physical and material possibilities using it as an expressive and tactile material. This is part of the film's particular greatness. Its physical qualities, through the usage of the film material, progress through a visual exploration only possible with the film, camera, lens and movement (time) relating it all to a subjective environment. The list of methods explored would read distractingly like an index of experimentation. The methods go far beyond any concrete and physical isolation, beyond physicality. In this way it is an archetype of film expression. The movements of lines, as a slow animation, combined with a phlegmatic zoom and twist, become like pieces of thought. They are also back projections refilled. There is the refilled negative (colour onto colour negative) producing an alteration of the already transformed colour subtleties of the film.

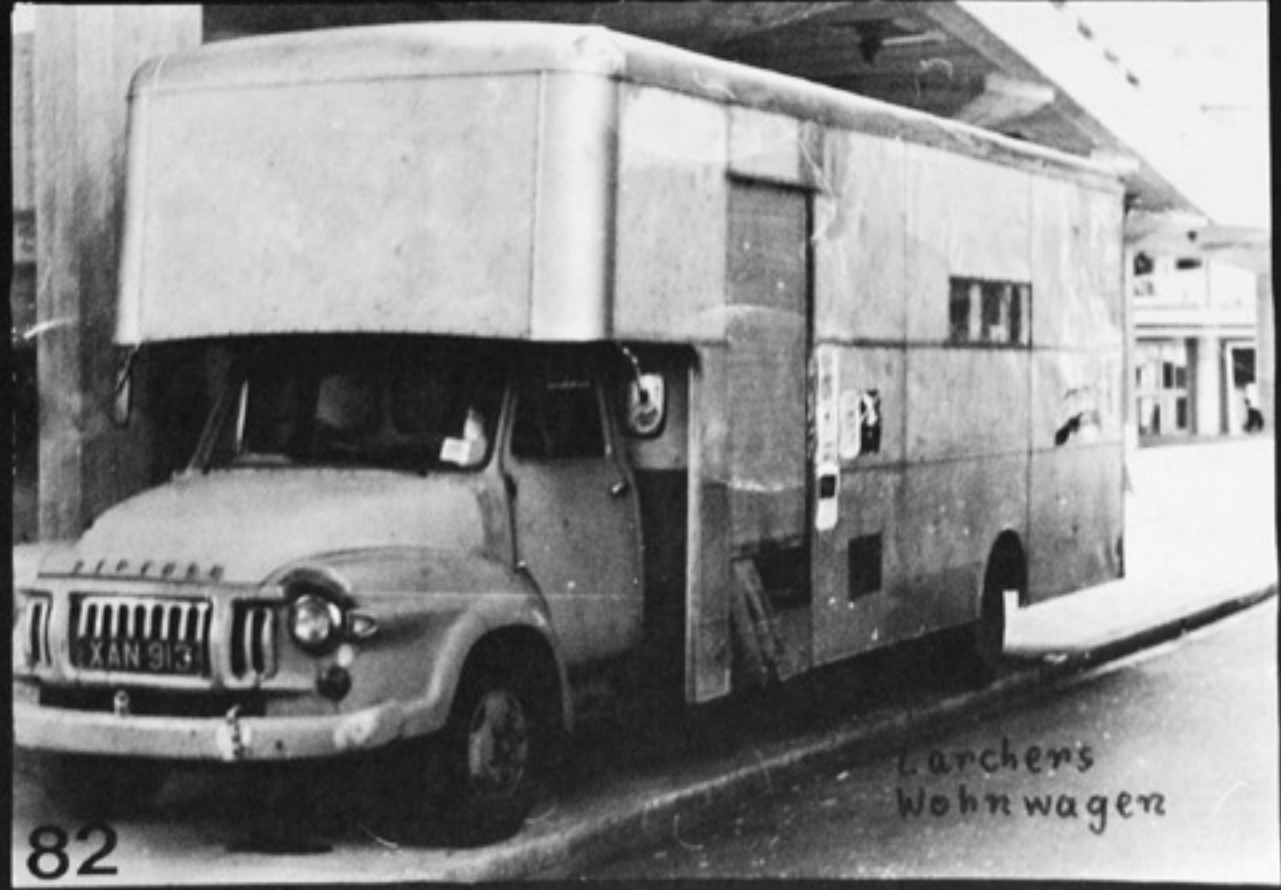
Larcher sometimes processed the film material himself and did so with spontaneous alterations to the normal methods, and in varying ways has created new textural and visual relationships. This is combined with varying photographed images which form an intertextual spatiality put into motion. As with Larcher's two children, Anchor and Karen, dressed as prince and princess, filmed going through the streets of London (Anchor carrying a film reel as sceptre) and onto the wide passageway

through Kensington Park Gardens. Shot with a long focus lens, the children's romping walk seems like a joyful journey to the Magi. This overlaid with the film texture of toned and sepia cotton ballstones (or grainstones), forms a new world in a new space. Then closing them through the gardens through a wide-eyed lens - the cotton ballstones gone - where the children disappear underfoot and race out large from the other side, springing forward up ahead small, and disappear underfoot again, drawn by something more like an elastic band or elastic film.

Transformations occur into rapid succulent movements of sex, as flashing pieces; eye, mouth, face, cock, all in glimpses of sweat and gesture, into the full stomach of a woman, round and steamed even further with the stretched-eyes. Jewelled hands roll across the right stomach flesh. A baby is born. There is before, as there is after, images of other places; of flocks of birds with birds superimposed, scratching in wild fury, contrasted by the turtles, pulled helplessly from the ocean and on their backs still lay eggs. It goes from birth of a human to the death of a fly. As the fly is dying it appears like a giant, struggling in a spotlight with human suffering. It is bent across a hemispheric distortion, as if it were on top of its own world, and as the camera soars away, the now dead fly becomes finite in man's world.

A face re-appears constantly. Sometimes it is Larcher's face. There is also the death mask face cast in film that splits. It's everybody's face; a schizophrenic face that looks out, then becomes a profile, and then looks in. It comes apart and then comes together again. It flashes and then it is held. It is thought and then it is action, and then goes on in mystery. There is soon the face of a girl; smiling, talking, light and fresh. Then it greys as if a cloud passes through the film itself. There is also a bat and there is also the light. The light goes on, flashing as lightning, radiates, disappears, flashes and recycles. It is seen then not seen (in a mirror) but remaining embedded in the mind.

At another point, a girl sits on the steps. You approach. She becomes the only life. Her legs spread and your hand goes in. The cave in the mountain. This to girls blending their flesh. They go into each other. Fusion: touch lightly; the camera follows; tap, pat, flick, flip, tickle, scratch. One girl prostrates; the eye is flying over her, way up, aerial view. A landscape, slightly diffused in high key monochrome with one darker spot. In. Safe. A dream, a wish, a truth, an actuality. Black and white; to colour to solarisation; to fragmented movement; to pulverulence of emulsion; to the long and timeless light of the sun, of the moon, of a face, of a bulb, and to the long endless corridors of man moving forward (both in image and feeling) through his journey. The journey does not end. As MARE'S TAIL ends it becomes a beginning. The eighteen minute rebuilid, in the form of glimpses, various images, actions and gestures that are new. Each obliquely appearing from white and then disappearing back into the white. Not in a rhythm, but



in the randomness of thoughts. The beginning of another journey, maybe, but with a (now rare) sense of hope.

MARE'S TAIL is a vital film for it has in its existence the quality of life. It has not a precise and logical excuse for being a film. It has derived, through the film, as an expression of the very core of life. It cannot be said in another way. It follows in a way Paul Klee's idea that a visually expressive piece adds "more spirit to the seen" and also "makes secret visions visible". This film, like other serious films and works of art, keeps on seeking and seeing, as does the filmmaker. MARE'S TAIL follows the transience and change of life and nature, as its course. Through this guide it studies things closely, then moves into vast space, and then comes close again. Into vagueness, into vastness and into intimacy. That is a course profoundly real, and, at the same time, profoundly personal. It has been Larcher's trip expressed and our trip to experience. It is about time and it needs time. It cannot be watched impatiently, with expectation, by looking for generalisation, condensation, complication or implication. As with most films it just needs the unconditional time to experience what is happening and what you see. Then you will receive.

MARE'S TAIL is probably the first British made film that reaches toward this encompassing sense of pure vision, and one of the few of its kind and size in the world. Larcher, who is also one of the few subjectively responsive and free photographers, has no theories. If any influences seem evidently exerted it is the 'I Ching', hypnotic imagery and some of John Cage. At one point in the sound-track, Cage's voice incessantly repeats "Am I a butterfly?" from the phrase "Am I a man or am I a butterfly?". The question still echoes. (Also echoing is one distant and distant voice singing "River, the follower" on the sound-track at one point). The real influence however is still Larcher, who roves and discovers in his own world without the construction of ours. This is the essence of the film and makes it unique. It is freedom that is desired by many, feared by most and intellectualised out by others. MARE'S TAIL (made possible by the unpretentious support of Alan Power) gives continuance to film modality. It also gives continued understanding to the freedoms found in many films made by many other film-makers.

STEVE DWOSKIN

(From his forthcoming book 'Film Is' to be published by Peter Owen)



FRANS ZWARTJES



VISUAL TRAINING
A FAN
THROUGH THE GARDEN INTO THE LIVING



PETIT CUL DE HEADS



Obrigkeit ist der Apparat, der irgendeine Anzahl von Menschen zur Gesellschaft macht. Erst die Obrigkeit gibt den Schlüssel zum nationalen Verhältnis. Während die Masse, wann auch immer sie sich bildet und warum auch immer, nur und einzig dem Trieb unterliegt.

Will man aber wie wir heute, die Obrigkeit beseitigen, stürzen oder sie negieren, ist das Problem, das wir keine adäquate Sache an deren Stelle zu setzen haben. Und versucht, ich es trotz allem dennoch, war folgende zu beachten:

Die Arbeit wird erst durch die Produktionsmittel zur Produktion, ansonsten bleibt sie eine irrationaler Beschäftigung wie ein Trieb zur Selbsterhaltung, Nahrungsanschaffung, Höhlenbau, alles was man nicht als Arbeit bezeichnen kann im Sinne der Ökonomie (besser: Obrigkeit). Es bleibt also die Produktion die eigentliche Basis des Schaffens, des Denkens und des Agierens der Gesellschaft und des Menschen und nicht die Arbeit, wie es manche Emancipanten in diesem Jahrhundert behaupten wollen.

Daher konnte der Versuch, die Produktion selbst irrational zu machen, um damit die Obrigkeit nicht mehr nötig zu haben, auch nichts einbringen, weil eine Produktion, wann auch irrational, erst durch die Produktionsmittel entsteht, und diese wiederum entstehen nur durch die nationalen, normierten Verhältnisse zwischen den Menschen. Und um in ein solches Verhältnis einzugehen, ein nationales, welches unser Bewusstsein nutzen kann, welches Normen für alle geltend macht, muß man den Apparat dazu haben, der diese Normen überhaupt stabilisiert und einsetzbar macht. Das ist nichts anderes als Obrigkeit. Das sind Besitztum, Privilegien, Reichtum, Prioritäten, die Hierarchie, die Schichten, Klassen, die Vorteile, der Gewinn, das Recht, die Autorität, die Macht, der Staat.

Wie kann man da noch etwas ändern und etwas umstürzen. Der Kampf um irgendwelche Freiheiten, der ist praktisch zu gewinnen und ist in jedem einzelnen Fall auch gewonnen, ist aber im Ganzen verloren eigentlich dadurch, daß die Obrigkeit diese Freiheiten nicht unterdrückt, sondern sie zum Zwang macht.

Die Obrigkeit bleibt die Natur der Gesellschaft. Und so bleibt die Ansicht auch weiterhin der einzige Weg gegen diese Vände von Kurkern, Gefängnissen, KZ's und Hinrichtungsstätten.



DIE GURKENADMINISTRATION



LUIS BUNUEL
SALVADOR DALI

L'AGE D'OR



Ich war bei der Eröffnung von 'L'Age d'Or' im Cinema 28, Montmartre, Paris dabei, die zu einem regelrechten Aufruhr mit Bomben, Polizei und Schlägereien führte. Während wir im Kino saßen, spürten wir, daß etwas passieren würde. Jedenfalls war die Vorführung ungefähr eine Stunde gelaufen, als ein lauter Schrei aus dem Orchester unten kam. Ich saß in der Loge auf dem Balkon neben einem älteren Mann. Es war gerade etwas Antikirchliches oder Antiroyalistisches auf der Leinwand, nicht die Szene mit dem Skelett (die war lange vorbei). Jemand hatte eine Bombe auf die Leinwand geworfen. Der alte Mann neben mir sprang auf und schlug mir über den Kopf! Ich weiß nicht warum. Plötzlich war die ganze Szene eine Schlägerei. Unten brüllten die 'Camelots du Roi' gegen den Film. Dann versuchten sie den Vorführraum zu stürmen, um an den Film zu kommen, aber der war abgeschlossen und die Eisentür konnten sie nicht aufbrechen. Deshalb zerstörten sie das Foyer, es war wirklich eine Schande. Sie zerstörten die berühmte Geräuschorgel, die der Futurist Russolo gebaut hatte; es war die erste dieser Art. Am Eingang hingen eine Reihe von Bildern von Picasso, Man Ray und Picabia, die einfach in Stücke gerissen wurden. Die Polizei brauchte eine Stunde, um mit den Aufrührern fertig zu werden. Danach wurde der Film zu Ende gezeigt. Es lohnte sich; es war wirklich ein erstaunlicher Film. Bunuel hatte nachher ziemlich viel Schwierigkeiten. Der Graf von Noailles, der den Film finanziert hatte wurde exkommuniziert durch den Papst und mußte weitere Vorführungen dieses blasphemischen Films verbieten.

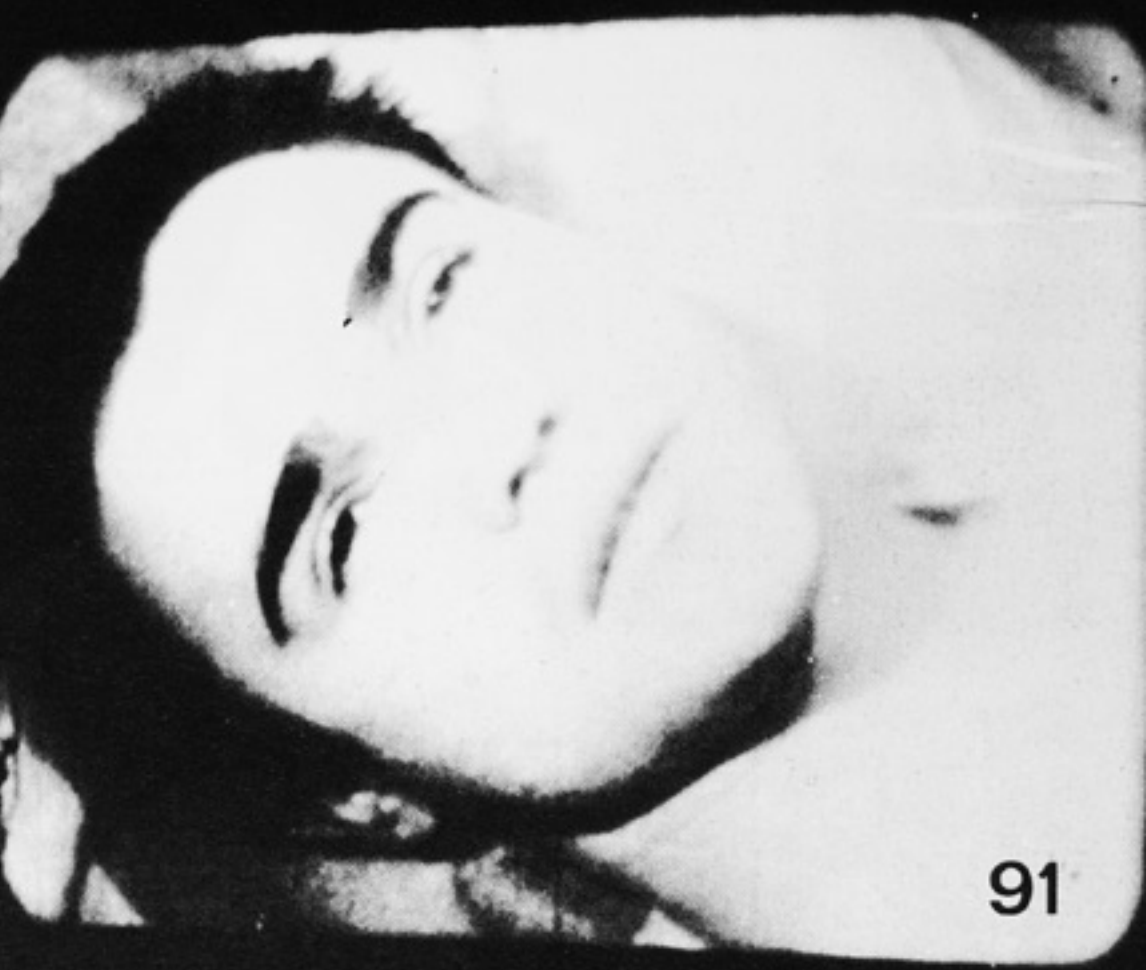




UN

CHANT D'AMOUR

von Jean Genet







Argila



Der Bomberpilot



Magdalena Montezuma als Kriemhild in „Eika Katappa“

Deutsche Kulturmilltragödie

Der 24jährige Filmmacher Werner Schroeter studierte ein bißchen an der Münchner Filmhochschule. Das langweilte ihn. Er studierte an der Universität Psychologie. Das langweilte ihn auch. Zusammen mit Rosa von Praunheim machte er 8-mm-Filme, dann 16-mm-Filme, darunter „Argila“ und „Neurasia“. Schließlich drehte er den

Zweieinhalb-Stunden-Film „Eika Katappa“, für den er bei der letzten Mannheimer Filmwoche den Josef-von-Sternberg-Preis bekam. In diesem Herbst wurde „Eika Katappa“ als einziger deutscher Film zum New York Film Festival eingeladen.

„Eika Katappa“ ist ein bombastisches und pervernes Melodram mit herz-

zerreißend gespielten Opern- und Liebeszenen. Schroeter verwendet dabei von Kreuzabnahme und Nibelungenlied bis Tosca und Tang das ganze christlich-abendländische Repertoire an Mythos, Kitsch und Kunst. „Eika Katappa“ ist eine deutsche Kulturmilltragödie. (2. Weihnachtstag, 22.30 Uhr XSCREEN im City)

Köln Stadt-Anzeiger

„Flammender Stern“ (Regie: Don Siegel). Elvis Presley als Halb-Indianer in seiner stimmungsvollen Western- und versierten Siegel. (Union Kalk, Donnerstag)

Düü II plays Phallus Dei!, Helmut Herbst (Eine regnerische Nacht in Potsdam) und Rosa von Praunheim (Schwestern der Revolution und Rosa Arbeiter auf goldener Straße (City, 22.30 Uhr)

XSCREEN zeigt „Profile aus dem deutschen Untergrund: Erotiker, Sensibilisten und Literaten“. Filme von Lutz Mommartz (Weg zum Nachbarn), Wim Wenders (Alabama), Rüdiger Nüchtern (Amon

„Seemann paß auf“ (Regie: Helmut Walker), Jerry Lewis und Dean Martin machen ihre surrealistische Späße (esmal in der US-Nav-Theater)



BIOGRAFIE

WERNER SCHROETER geboren 7.4.1945 in Gotha. Studierte 2 Semester Psychologie in Mannheim. Und 6 Wochen an der Münchner Hochschule für Film und Fernsehen. Zeittätigkeit als freier Mitarbeiter. Danach nur noch eigene Arbeiten. Macht



DOM HEF GRAU

STILLE NACHT 1970 16mm 7' color sound
 Film über die Aktion "O Tannenbaum", die Otto Muehl am 16.12.1969 in der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in Braunschweig durchführte. Durch die Empörung konservativer Kreise wurde die Aktion zu einem der größten Skandale, die sogar die Bundesregierung beschäftigte.

Hans Peter Kochenrath



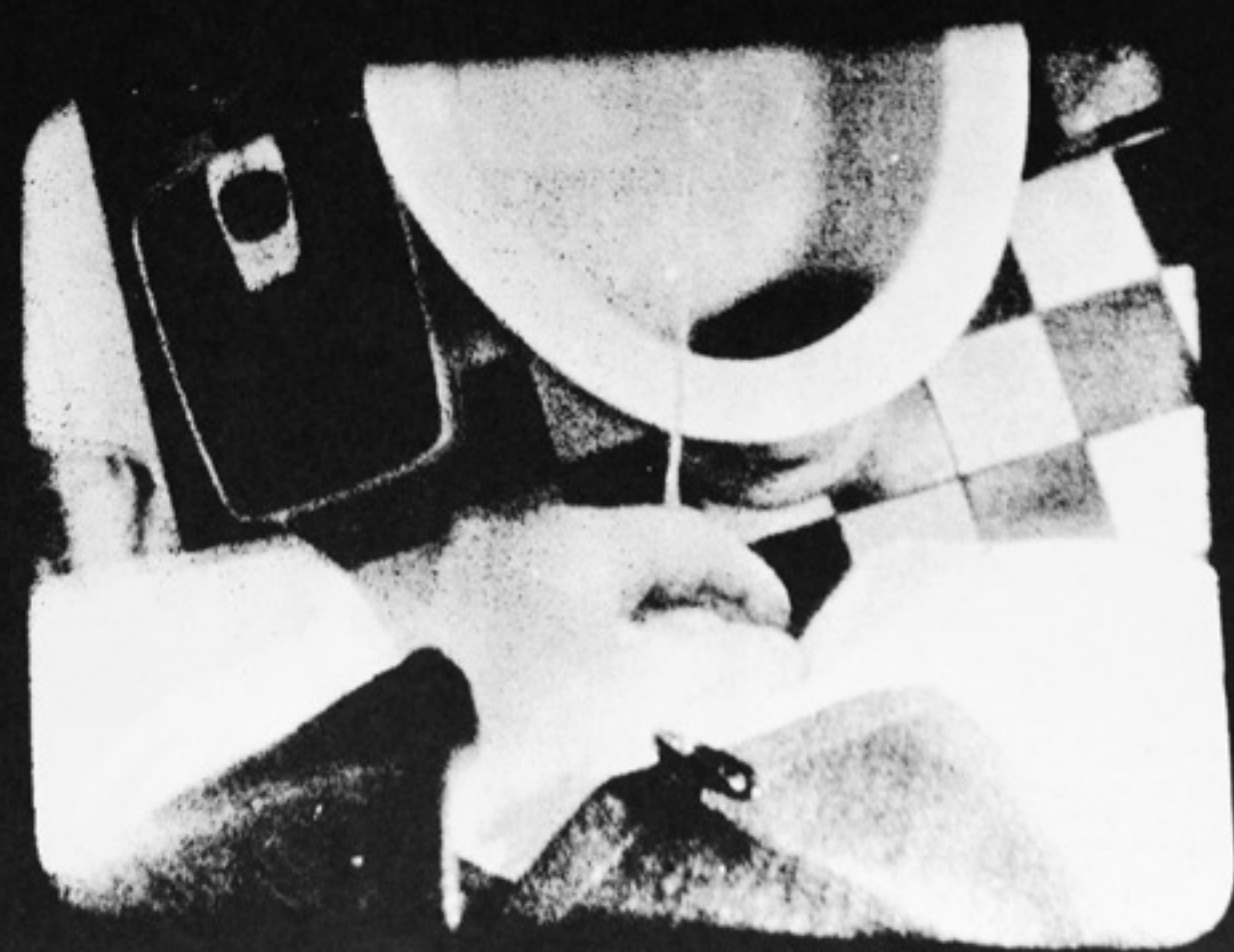
"EISENBAHN"



"SELBSTSCHÜSSE"

"DIE TREPPE"

LUTZ MOMMARTZ



Ferry De Pike - Agent des
 Brauns 6. Folge:
 Das Abenteuer begann in Toronto. Eine Lonne, die entzünd, verging, bevor sie war, und ein Hauch von Erinnerung lag über den Bügeln. Als Maria ihren Reißverschluss öffnete, dachte ich an Josef, der sie liebte.
 Branco und Stanko erzählten unentwegt das Märchen von grünen Mondmann, der auszog Schweine zu schlafen.
 Und dann nannte sich Stanko Branco, und dann Ferry De Pike, und als er zur Aktion schritt, war unser Hirn verbrannt.
 Ferry De Pike, der Mann, der die Welt her, und als dann die Sonne wieder aufging, begann die Zeit, von der wir träumten.
 In Salt Lake City löste Maria das versprechen ein, das sie mir am Abend vorher gegeben hatte.
 Auch Branco sollte das K'uel nicht mehr lösen, und sieben Monate später, als ihr Kind geboren wurde, wackelte die Welt, doch eine Form der Gerechtigkeit würde schon siegen.

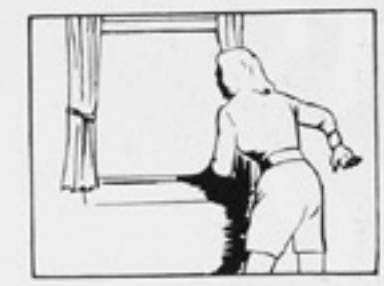
bei bald, schöne Gruß an W.



Silver City



Wim Wenders

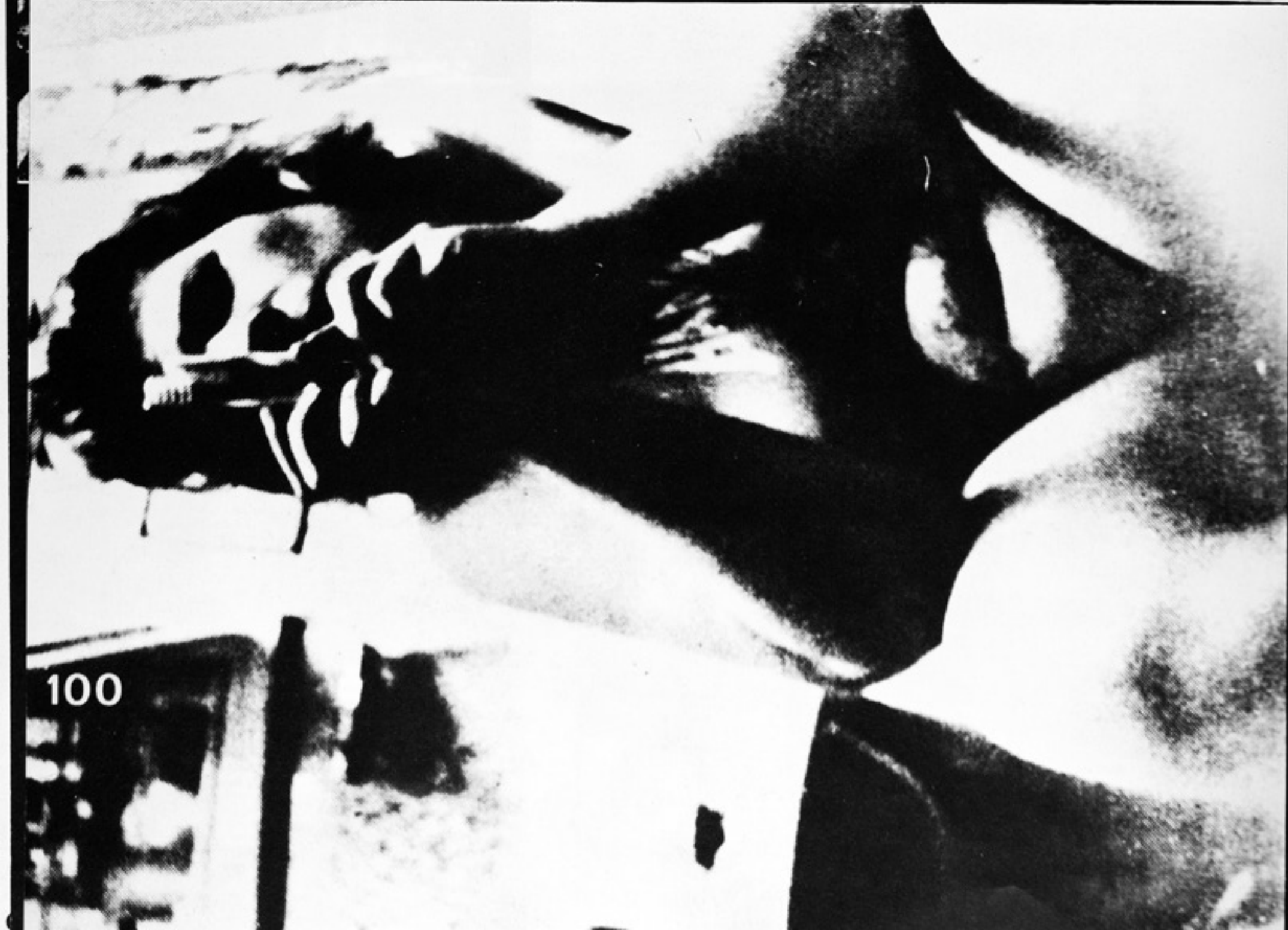


Open up the window
 And let me breathe, let me breathe.
 Looking down in the streets below,
 I cried for you.
 (Van Morrison, aus T. B. Sheets)

Es gibt Augenblicke in Filmen, die ganz plötzlich so unerwartet deutlich und zum Überlaufen konkret sind, daß man dem Atem anhält oder sich aufrichtet oder sich die Hand vor den Mund schlägt.
 Robert Mithum reitet aus dem Bild, und für einen winzigen Moment bleibt die Kamera vor dem Schnitt noch auf der Landschaft ruhen, die plötzlich, alleingelassen, auseinanderplatzt wie eine Puppe, aus der ein Schmetterling kriecht.
 Der Schatten einer Wolke wandert quer über die Straße und verdunkelt die Vorgärten, das kann nicht wahr sein, trotzdem bögt die schwarze Limousine schon um die Ecke und hält vor dem Haus, in dem gerade vorher die Cardin sen hinter einem Fenster bewegt wurden, der Film schüttelt im Weiterlaufen die kurze Besonnenheit rasch ab.
 Ein im Hintergrund vorbeispazierender Fasan schaut verlegen in die Kamera, und Dean Martin im Vordergrund redet lächelnd an der Kamera vorbei, während am Himmel deutlich eine aufsteigende Boeing zu erkennen ist.

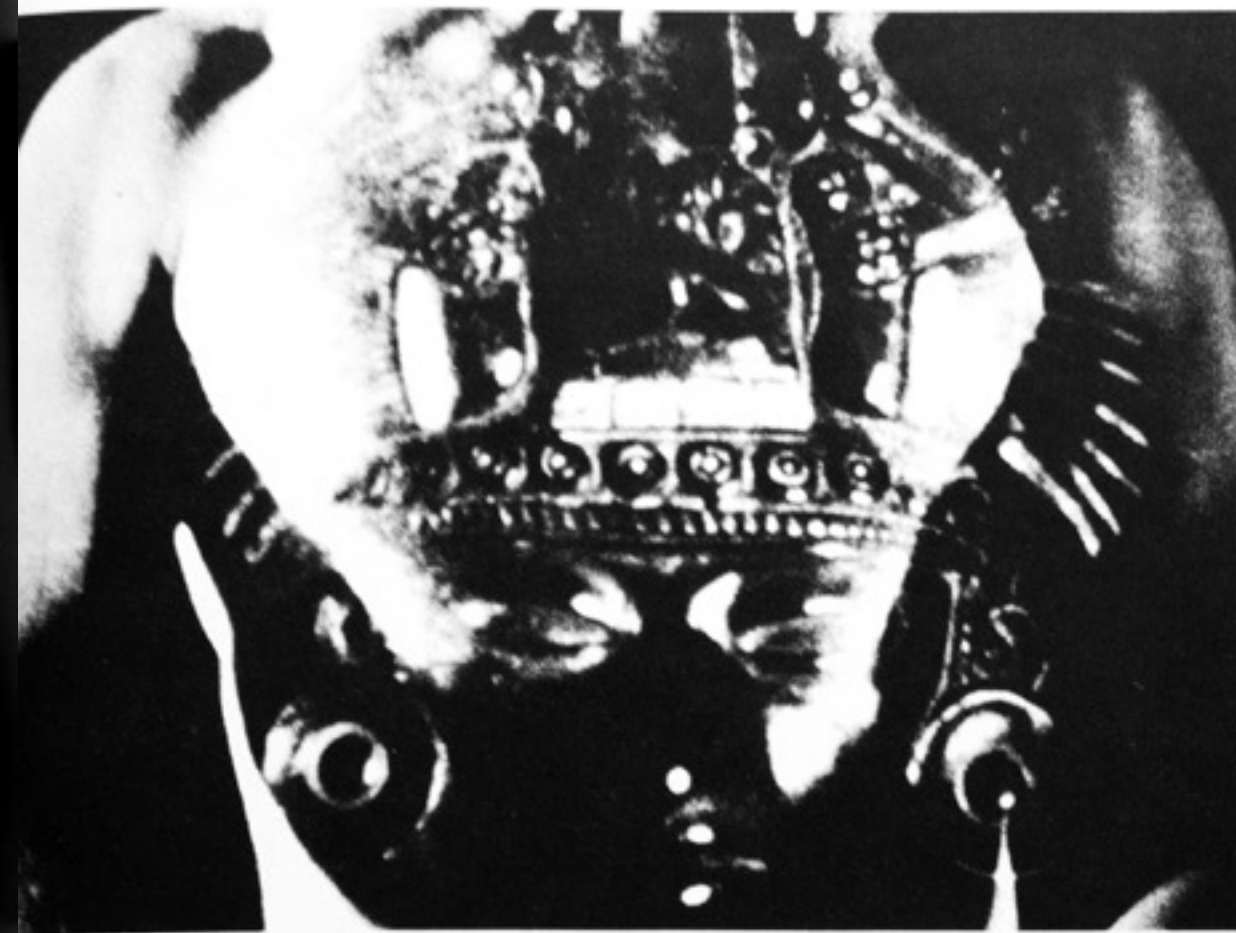
Ein gelbes Taxi!
 Bei einem Schwenk kommt eine Esso-tankstelle ins Bild, deren Reklame an den Sommer 1968 erinnert, nur an diesen, Mittagssonne!
 Das Kind ängstigt sich!
 Die Kamera fährt langsam zurück.
 Die Blätter zittern, die Straße ist naß.
 Aber das war noch nicht alles, da war noch etwas. Plötzlich gibt es nichts mehr zu beschreiben, etwas ist zu deutlich geworden und aus dem Bild herausgesprungen, zu einem Gefühl geworden, zu einer Erinnerung, zu einer Eindringlichkeit, auf die die Wörter und auch die folgenden Filmbilder nicht mehr, schon wieder nicht mehr, schon lange nicht mehr zutreffen.

Für einen Moment war der Film ein Geräusch, ein Geschmack im Mund, ein Kribbeln in den Händen, ein Windzug durch ein verschwitztes Hemd, ein Kinderbuch, das man nicht mehr gesehen hat, seit man fünf Jahre alt war, ein Blinzeln.
 Man tritt aus der U-Bahn in die helle Sonne.
 Oft entsteht das nur durch einen Zufall, vor allem beim Fernsehen. Man schaltet auf ein anderes Programm ein Bild von einer leeren Straße in der Dämmerung, die Laternen gehen gerade an, ein Auto mit eingeschaltetem linken Blinklicht kommt ins Bild, im Hintergrund tritt eine Frau mit einem Hund an der Leine aus einer Haustür, eine unmerkliche Abblende, das Bild ist schwarz. Man hat das Ende eines Films gesehen, ein unfaßbar deutliches und einfaches Bild, das nichts zu bedeuten hatte, weil man den Gegenschnitt dazu sich nicht mehr hat mit ansehen müssen.



100

Hannes Fuchs "PORNOGRAPHIE IST GLEICH BEWUSSTSEIN"



Der unabhängige Filmemacher Fritz André Kracht

Fotos: MEXICO



101

Fritz André Kracht, geboren 1926, studierte Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte, Literaturgeschichte, Amerikanistik in Köln, München und an der YALE - University in den USA. Nach der Promotion zum Dr. phil. ging er in die USA und hat seine ganze praktische Lehrzeit am Theater, auch die ersten selbstständigen Arbeiten als Regisseur, in den USA absolviert. Er wurde in den fünf Jahren in New York auch Mitglied des Filmclubs CINEMA 16. Dieser Klub von Experimentalfilmern und Leuten, die am progressiven Film Interesse hatten, war so etwas wie eine Vorform der später so mächtig aufblühenden Bewegung des New American Cinema. Aus diesen Jahren ist nur der Film ANKORD (1955) noch erhalten, alles andere hat Kracht vernichtet.

1958 lebte er in Mexico City, reiste sehr viel im Land umher, kehrte Ende 1958 nach Deutschland zurück, arbeitete zunächst als freischaffender Regisseur. Er freundete sich mit Eugene Ionesco an, der ihm die Welt-Uraufführung seines Stückes "L'avenir est dans les oeufs" überließ. (Köln 1959).

1960 holte ihn Arno Assmann ans Staatstheater am Gärtnerplatz - der neue Intendant dieses Theaters suchte damals einen Musical-Spezialisten. Kracht blieb als Spielleiter und, später, auch als Chefregisseur bis zum Intendantenwechsel, arbeitete dann wieder als freischaffender Regisseur. (Inszenierungen in Bremen, Salzburg, zweimal hintereinander an Metzner's KLEINER KOMÖDIE in München).

1965 lud ihn die AETA (American Educational Theatre Association) zu einer ersten Vortragsreise über Theater in die USA ein. Final, zuletzt 1968, war Kracht Gast der AETA, er sprach an sechshundert amerikanischen Universitäten und Colleges.

1967 inszenierte er zum erstmalig wieder nach langer Pause in den USA: Eröffnungsproduktion des UMKC-Theatre Kansas City mit Dürrenmatt's "Die Physiker".

Das Gastspiel war so erfolgreich, dass er für das kommende Jahr, 1968, wieder eingeladen wurde. Für Carl Orff und den Musikverlag Schott/Söhne übertrug er das als unübersetzbar geltende Stück "Die Bernauerin" ins Englische. Gelegentlich übersetzt er auch Theaterstücke - zuletzt Norman Mailer's Schauspiel "Der Hirschnpark".

Die amerikanische Erstaufführung der "Bernauerin" in Kansas City inszenierte er 1968.

Die Entstehung der Broadway-Produktion von "Hair" konnte er vor der Premiere in New York verfolgen, daraus entstand eine kurze Verbindung mit dem Produzenten der deutschen "Hair"-Inszenierung. Kracht schrieb für Werner Schmid die erste Übersetzung des Buches von "Hair", erhielt auch einen Vertrag für die Co-Regie der deutschen Erstaufführung, schied aber schon kurz vor der Premiere in München wegen schwerer Meinungsverschiedenheiten über Stück, deutsche Fassung und Inszenierung aus.

Schon während der Arbeit an "Hair" und während seines letzten New York-Aufenthaltes hatte er wieder zu Filmen angefangen. Schnell hintereinander entstanden nun die Kurzfilme der "Patterns"-Serie (Patterns I, II, III) und die Filme IT'S SO PEACEFUL IN THE COUNTRY. ("Es ist so friedlich auf dem Lande"). WINTER, HEROIC LANDSCAPE ("Heroische Landschaft"). Drei der Filme von Kracht wurden von der Vorauswahl-Kommission der Festspiele in Oberhausen für die Woche des deutschen Kurzfilms ausgewählt. HEROIC LANDSCAPE verursachte bei der Vorführung in Oberhausen beinahe einen Skandal.

Aus Protest gegen die "Wunschkonzert" - Atmosphäre in Oberhausen zog Kracht alle seine Filme zurück. Nur der Film IT'S SO PEACEFUL IN THE COUNTRY.. lief im Rahmen der Internat. Filmwoche der Jugend in Oberhausen.

Nach der erfolgreichen Produktion von "Hair" in New York und der Erstaufführung in Köln im Oktober 1968 wurde die deutsche Übersetzung des Stückes und weitere für die Erstaufführung am 21. und 22. März 1969, Sonntag und Montag des 24. und 25. März 1969 im Schauspielhaus Köln von deutschen Regisseuren inszeniert (Frankfurt, Hamburg).

1969 war Kracht eingeladen auf den VIERTEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL SAN FRANCISCO 1969 u. 1971, INTERNATIONAL FILM FESTIVAL SANTIAGO DE LOS CABALLEROS 1970, FORT LAUDERDALE FESTIVAL, SANTIAGO DE LOS CABALLEROS 1970, "Quintessence des 'Artistes'" während des 2. Internationalen Festivals 1970.

1970 war Kracht eingeladen auf den VIERTEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL SAN FRANCISCO 1970 u. 1971, INTERNATIONAL FILM FESTIVAL SANTIAGO DE LOS CABALLEROS 1970, FORT LAUDERDALE FESTIVAL, SANTIAGO DE LOS CABALLEROS 1970, "Quintessence des 'Artistes'" während des 2. Internationalen Festivals 1970.

1971 war Kracht eingeladen auf den VIERTEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL SAN FRANCISCO 1971 u. 1972, INTERNATIONAL FILM FESTIVAL SANTIAGO DE LOS CABALLEROS 1971, FORT LAUDERDALE FESTIVAL, SANTIAGO DE LOS CABALLEROS 1971, "Quintessence des 'Artistes'" während des 2. Internationalen Festivals 1971.

1972 war Kracht eingeladen auf den VIERTEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL SAN FRANCISCO 1972 u. 1973, INTERNATIONAL FILM FESTIVAL SANTIAGO DE LOS CABALLEROS 1972, FORT LAUDERDALE FESTIVAL, SANTIAGO DE LOS CABALLEROS 1972, "Quintessence des 'Artistes'" während des 2. Internationalen Festivals 1972.



IRM + ED SOMMER

RHYTHMUS 1

DER DEUTSCHEN
MUTTER

AMICOTHEK

STRIPTEASE UND
EMANZIPATION

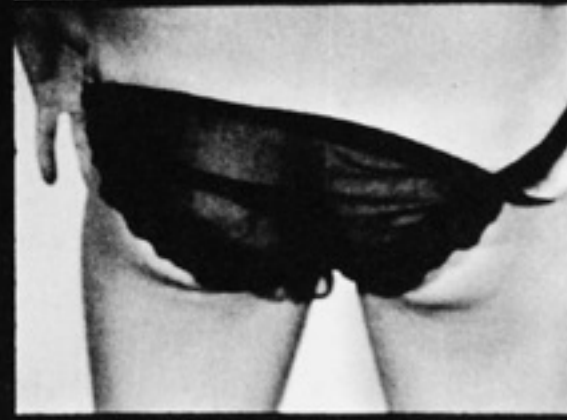
ARTISTOTHEK



rechte Seite:

Hesterberg/
Scherer

MEIN SCHÖNSTER
URLAUBSFILM





Kocherath

Lehem

Wiest



Leonardi



Pommer



Zwartjes

Verdrak



Birgit Hein

Karl Heinz Hein

Lombardi



Herzog



Schauf



Fuchs



Kochen



Birgit Hein



Rosenthal



Beavers

Ferrero



Opdal



Dwoskin

Hommel



Curtis



Wilhelm Hein



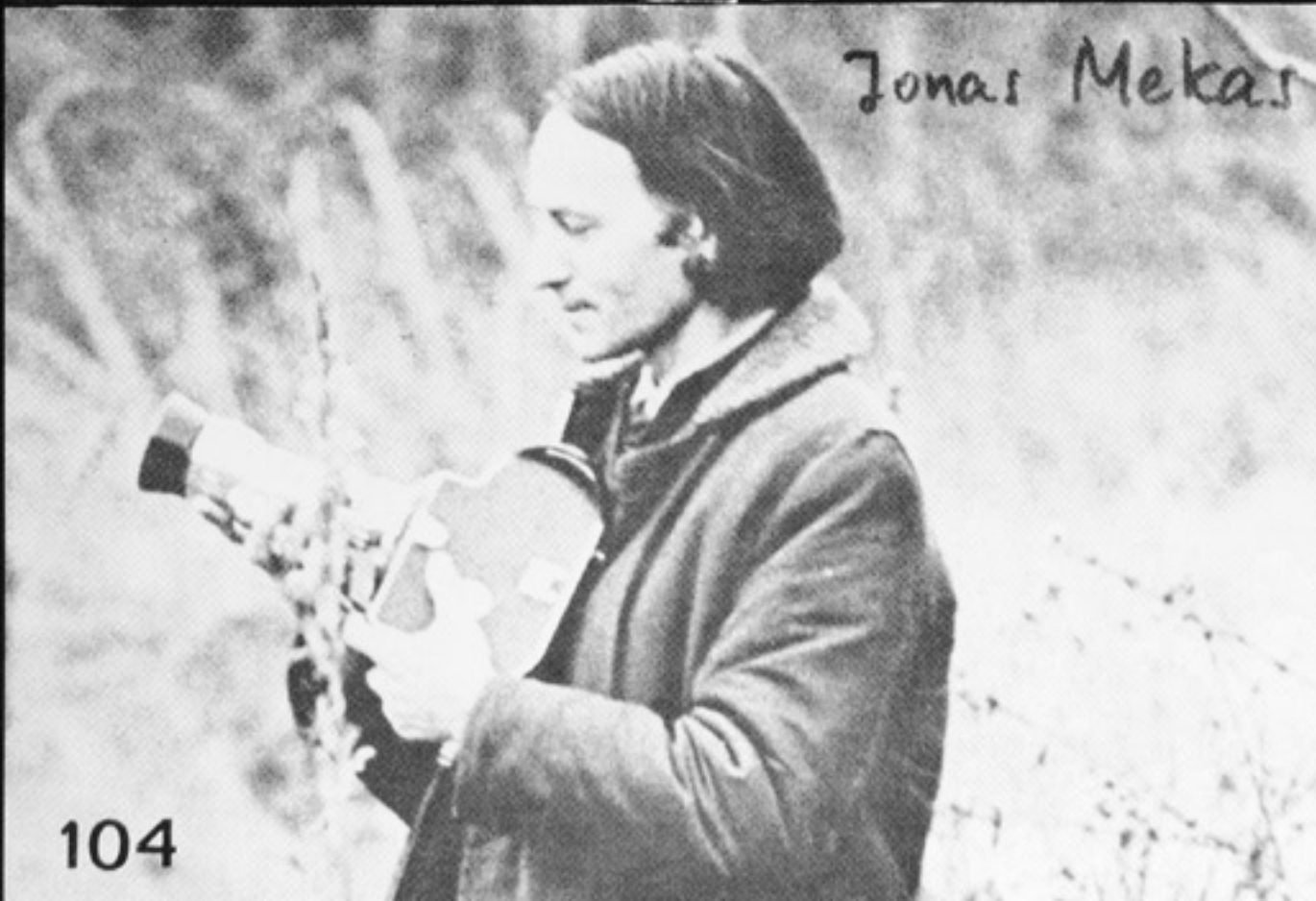
Dietrich Meier



Kappes

Kren

Volis

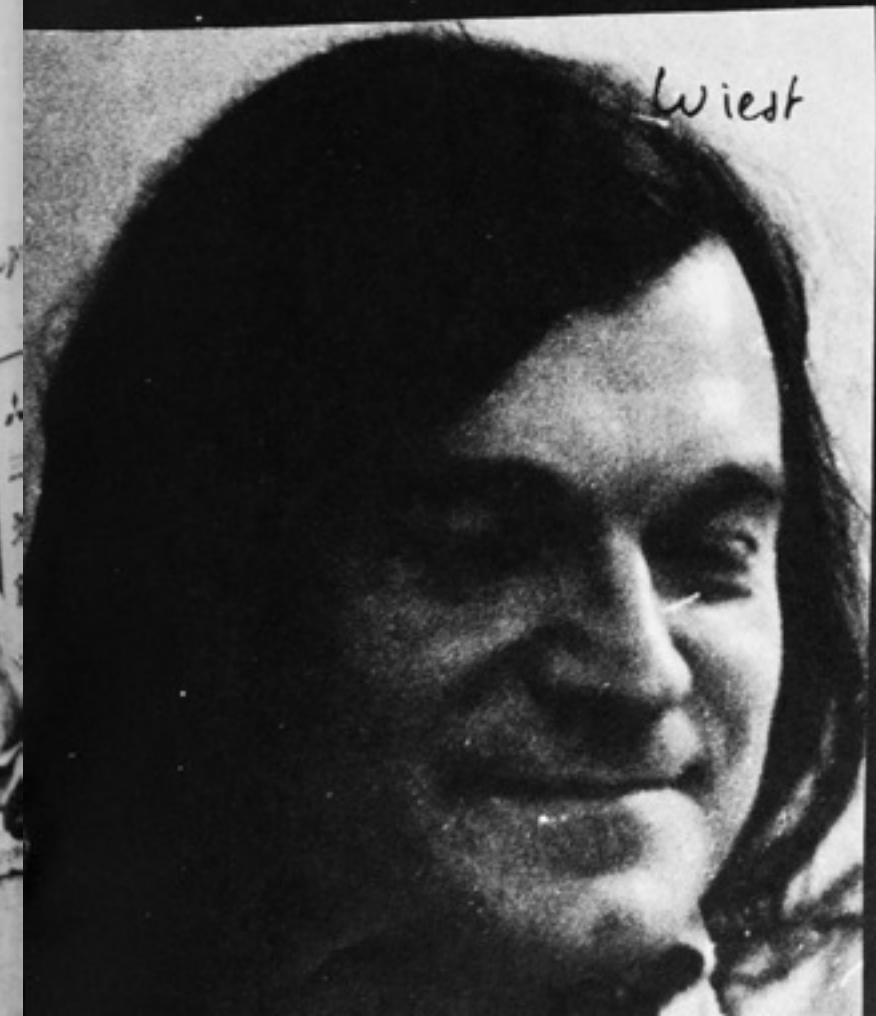


Jonas Mekas



Jimura

Fran Jimura



Wiest



Michelis



Thissen



Meier - Kren



Weibel



Georga



Mommartz



Beavers



Kochenrath



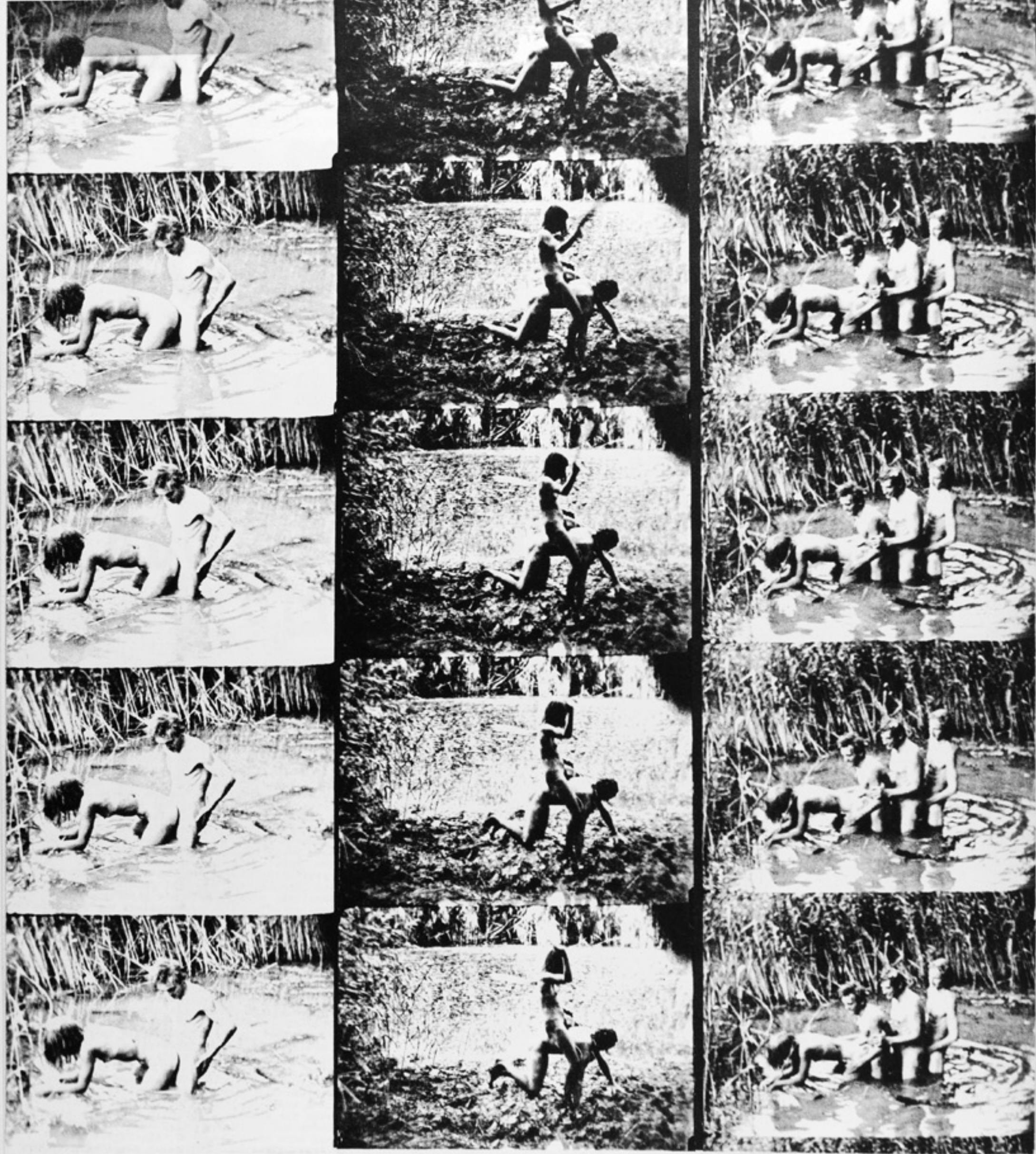
Michelis



Schulz



Wenn ich einen film drehe, so
 meineswegs, weil ich daran lust ver-
 spüre, weil es für mich notwendig-
 keit ist, sondern um skandale
 zu erregen.
 Ich drehe meine Filme nicht für mich,
 sondern für das Publikum, das
 traditionell, konventionell pervertiert
 ist, für die in geistiger Stagnation, in
 Konformismus verharrende Masse. Ich
 kämpfe mit darauf, den besten der Fütter-
 vorwurfsen, sie sollen daran entzicken.
 OTTO MUEHL



OTTO MUEHL / KURT KREN CAMPAGNEREITERCLUB

DORIS SATTLE DEINEN ROBERT UND BEWEISE DIE ÜBERFLÜSSIGKEIT DES PFERDES
 TREIBE IHN MIT DER PEITSCHEN IN DEN SCHLAMM UND SCHLAGE IHN DORT ZUSAMMEN
 LEGE DIR EINEN ARSCH ZU FÜßEN BLÄTTER IN EINER TAGESZEITUNG



1936 wird er sehr religiös und liest jeden abend die bibel, er verzichtet auf das kirchenstehlen. als er einen citrigen finger bekommt, verliert er den glauben. (aus: lebenslauf des Otto Muehl)

Otto Muehl
DER TOD DER SHARON TATE
Materialaktion

Mittwoch 15. Oktober 1969

in den Räumen des Workshop Köln Breite Str. 159
Eintritt 10 DM Beschränkte Platzzahl
Vorverkauf ab Dienstag 14. Oktober 17 Uhr in den
Boutiquen Maskulin-Feminin Severinstr. 101 und
Gertrudenstr. 35 a
Abendkasse ab 21 Uhr

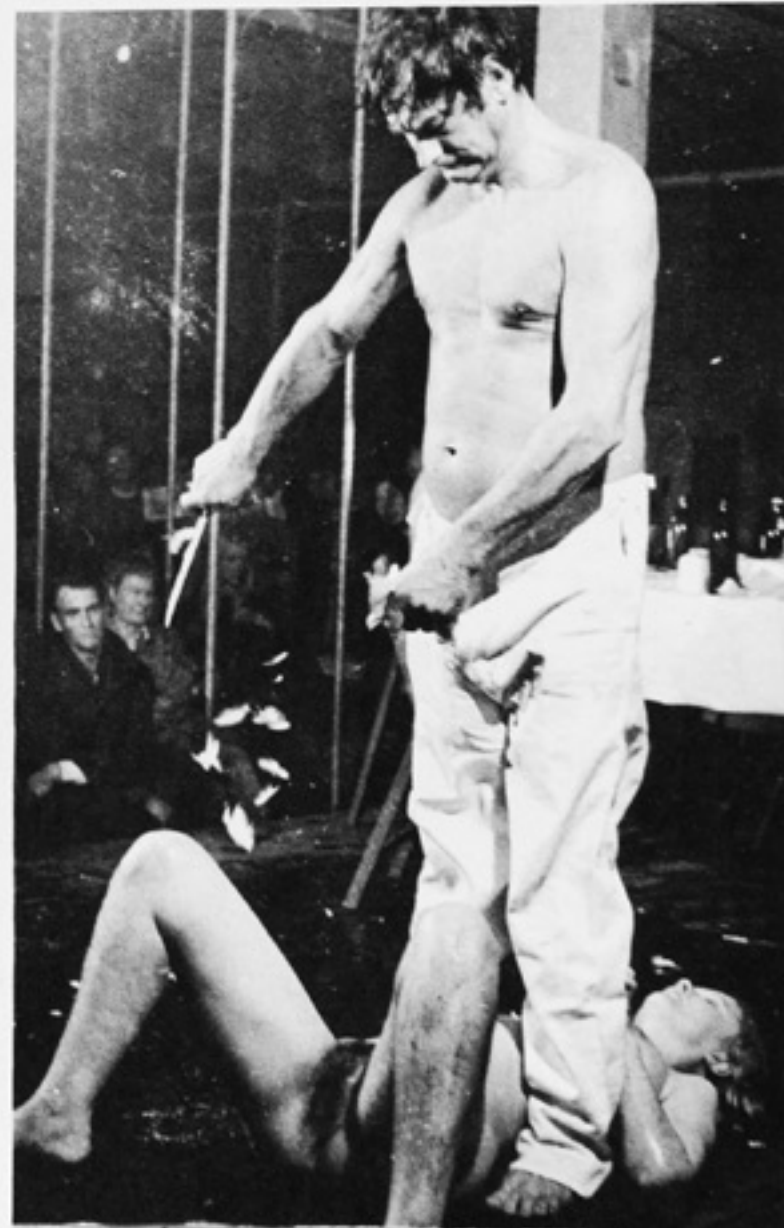
Während der Veranstaltung strengstes Fotografier-
und Filmverbot! Keine Haftung für Sach- und Körper-
schäden!



11. 8. 69

lieber rolf und georgia,
wie mir jutta kochenrath mitteilte, verkaufen sich meine plakate nicht besonders. teilt mir bitte mit, welche sich verkaufen lassen, ich würde sie dann zum köln er kunstmarkt mitnehmen. auch von spermint, der die pornos macht, werde ich welche bringen. oder soll ich schon vorher welche schicken?
lieber rolf, jutta sagte mir du willst am kunstmarkt mit mir etwas veranstalten. am 9. oktober bin ich in mailand, habe dort eine vorführung (aktion), ich würde von dort gleich nach köln fahren, falls ihr einen raum aufreiben könnt. habe inzwischen einen neuen film in arbeit: campagneretter club, es sind aktionen in einem tümpel, im schilf, ficken im wasser, reiterspiele mit einem masochisten und penis und vaginaaktionen. ich könnte ihn in köln "uraufführen." als aktion möchte ich eine nacktkaktion machen, auch das publikum sollte sich ausziehen. jedenfalls wären mehrere leute nötig, die da mitmachen. wenn dies nicht gelingt, werde ich etwas im alleingang machen. man muß sich dies alles noch genauer überlegen. ich könnte zwar aus wien leute mitbringen, nur steigen dadurch die kosten, fahrtspesen und unterkunft.
bitte schreib mir, ob etwas daraus wird und wann.
es grüßt euch herzlich

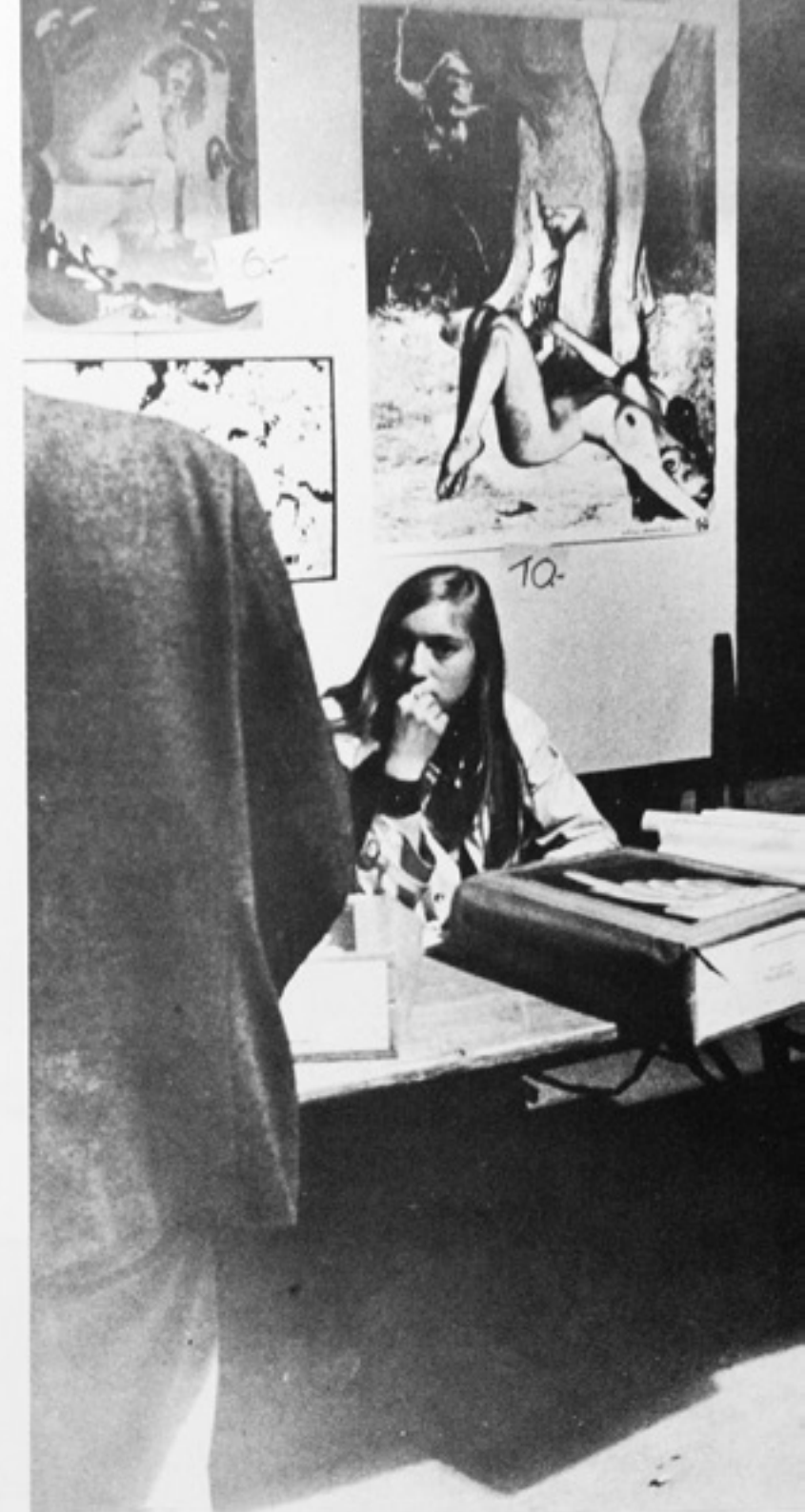
Otto Muehl



15. - 19. Oktober täglich von 18.00 - 23.30 Uhr nonstop
im U-Bahnhof Neumarkt Eingang: Volkshochschule/Kunsthalle
Jungefähre Programmfolge:

- Dienstag 15.10. 18.30 Uhr: Filme von Ulrich Herzog
21.00 " : Filme von Kenneth Anger: Fireworks, Scorpio Rising, The Inauguration of the Pleasure Dome
22.30 " : Lesung Rolf Dieter Brinkmann: Neue Amerikanische Lyrik
- Mittwoch 16.10. 18.30 Uhr: Filme von Robert Beavers
20.00 " : Filmschau Lutz Momartz: Eisenbahn, Oben-Unten, Tanzschleife, Links-Rechts u.a.
22.30 " Lesung Renate Rasp
- Donnerstag 17.10. 18.30 Uhr: Klaus Schönherr: Autoportrait
21.00 " : Filme von W&B Hein+Ch. Michelis: Grün u.a.
Filme von W. Nekes: Gurtrug 1+2 u.a.
22.30 " : Lesung Hans Werner Bierhoff
- Freitag 18.10. 18.30 Uhr: Open Screening: Leute bringt Eure selbstgemachten Filme mit - 8mm, super 8 und 16 mm
20.30 " : Lesung Fred Viebahn
21.00 " : Shirley Clarke: Portrait of Jason
22.30 " : Filme von Muehl
- Samstag 19.10. 18.30 Uhr: Open Screening: wie 18.10.
21.00 " : Filme von Anger, Kein, Nekes, Momartz, Schönherr, Parkinson u.a.

Täglich Beat und Light Show mit THE NOIRS ARC
Eintritt 2.-DM +++ Nonstop-Programm +++ Bier, Wurst, Cola, Flipper



EXPRESS
15 Pf.
Nobelpreisträger Max Delbrück

Beim Kölner Kunstmarkt:
Liebesakt vor vollem Haus!
Pro

Zusammen mit einer unbekanntem Nackten namens Waltraud machte der ehemalige Oberlehrer Muehl die Bühne zum Bett

Der Pariser: Otto Muehl

exp Köln - Der ehemalige Wiener Oberschullehrer Otto Muehl hat am Rande des Kunstmarkts 15 in Köln die Bühne zum Bett gemacht. Vor 200 Zuschauern gab es eine Art Zusammenstoß mit einer blonden, schlanken, im übrigen aber anonymen Dame namens Waltraud einen vollendeten Geschlechtsakt. Auf städtischen Brettern.

Das in Deutschland bisher einmalige öffentliche Liebesaktspiel wurde im "Workshop" abgeführt. Muehl, den die Stadt Köln für Experimente und Experimentalkünste zur Verfügung stellt.

Für einen Eintrittspreis von zehn Mark konnte jeder dabei sein. Muehl sagte: "Als Werkmeister ist man ja einiges gewohnt. Ich werde versuchen, daß solche Veranstaltungen nicht mehr möglich sind."

Dr. Wolfgang Schulz-Olden aus dem Kulturamt der Stadt Köln: "Na ja, Gott, aus Muehl-Filmen ist man ja einiges gewohnt. Ich werde versuchen, daß solche Veranstaltungen nicht mehr möglich sind."



v.l.: Wiest, Dr. Hackenberg, Brinkmann, Vetter

Köln Kunjt-Richter Pardon

Es begab sich im heiligen Köln, daß Polizei und Justiz sich als Kunst-Richter übten. Es begann damit, daß ein Tankwart und sein Freund, ein Kriminalbeamter, in einem nagelneuen U-Bahnhof gesehen hatten, „die pinkeln und scheißen“. Nicht in natura allerdings, sondern auf der Leinwand: in einem jener internationalen Experimentalfilme, die nach Ansicht ihrer Autoren „die uns aufgezwungenen Spielregeln der sexuellen Unterdrückung“ durchbrochen haben.

Beihilfe zu diesem das gesunde Volkswartempfinden verletzenden Durchbrechen der Regeln hatte den Filmern die Kölner Stadtverwaltung in Gestalt ihres Kulturdezernenten Dr. Hackenberg selbst geleistet. Der beamtete Kunstfreund hatte im Namen der Stadt das „Kölner Kunst Studio für unabhängigen Film, XSCREEN“ eingeladen, im Rahmen des „Kölner Kunstmarkt 68“ an fünf Abenden ein „totales Ereignis“, komponiert aus Filmen, experimentellem Beat, Dichterlesungen und spontanen Aktionen des Publikums, zu veranstalten. Den baupolizeilich einwandfreien Zustand des hierfür kostenlos zur Verfügung gestellten U-Bahnhofs hatte er festgestellt, die künstlerische Freiheit der Veranstalter garantiert.

Alarmiert von Tankwart und Kripofreund, sah Kriminalrat Dr. Gundlach, zeitweise Chef des Sittendezernats, angesichts dieses Übermaßes behördlich zugeständener Freiheit „Gefahr im Verzuge“. Er ernannte sich selbst zum Kulturpolitiker und begann, die alten Spielregeln wieder herzustellen, indem er 70 Polizisten in den U-Bahn-Schacht schickte. Mit der zwar nicht ganz richtigen aber eindrucksvollen Behauptung, Durchsuchungsbefehl und Beschlagnahmebeschluß lägen bereits vor, ließ Gundlach 26 Filmmrollen einsammeln, Handtaschen durchstöbern, Veranstalter und andere verdächtige Personen fotografieren, alle, die sich nicht ausweisen konnten, zur Wache bringen, alle, die einen Ausweis hatten, mit dem Fahndungsbuch vergleichen. Unter den 700 Eingeschlossenen entstand eine Panik – Folge: Die Polizisten schlugen wahllos zu.

Derart durch die Initiative der Polizei auf den rechten Weg zur sauberen Leinwand verwiesen, fand auch die Stadtverwaltung ihr Pflichtbewußtsein wieder und schloß anderntags den U-Bahnhof aus „baupolizeilichen Gründen“. Auch der „Verein progressiver deutscher Kunsthändler“ zeigte Einsicht. Zunächst hatte er sich zwar mit den Filmern solidarisiert und zeitweilig aus Protest den Kunstmarkt geschlossen, denn: „Wir verurteilen aufs schärfste die selbstherrliche Kunstrichterpose der Kölner Polizei.“ Dann aber entdeckten die Kunsthändler van de Loo (München) und Zwirner (Köln), daß auch ihnen die Kunstrichterpose wohl anstünde, und sprachen im Beisein der Staatsanwaltschaft den beiden der 26 Filme, die „endgültig“ beschlagnahmt worden waren, jede künstlerische Qualifikation ab – obwohl sie bis dahin nie als Filmexperten von sich reden gemacht hatten. Schließlich wogen den progressiven Galeristen, die erst gedroht hatten, sie würden in Köln keinen Kunstmarkt mehr veranstalten, Rekordbesuch und Rekordumsatz schwerer als Polizeieinsatz: Sie versprachen, auch im nächsten Jahr wieder ihren Markt in der Kunst- und Kulturstadt Köln einzurichten.

Freilich werden sie nur „über den Dingen stehende“ Kunstwerke ausstellen dürfen. Solches verlangt jedenfalls die 5. Große Strafammer des Kölner Landgerichts, die den nachträglichen Beschlagnahmebeschluß des Amtsgerichts gegen die beiden Filme „Satisfaction“ und „Fountain“ von Otto Mühl (Wien) bestätigte. Den Richtern gingen die „möglichen künstlerischen Intentionen“ der Filme nicht in den Kopf, wohl aber deren „Gepräge des Unzüchtigen“.

Ob das wohl daran lag, daß die Kunstsachverständigen der Großen Strafammer die Filme statt im vorgesehenen Tempo von 16 bis 18 Bildern in der Sekunde mit einer Geschwindigkeit von 24 bis 25 „mittels eines Projektors auf eine Leinwand projizierten“? Hans Georg



Ernst Brücher



ART MUSS ÖFFENTLICH ERSHLAGEN WERDEN. UNSER FORTSCHRITT DARF NICHT GEFÄHRDET WERDEN. NUR ALS MENSCHEN, NICHT ALS TIERE KÖNNEN WIR PRODUKTIV DEN FORTSCHRITT IM SINNE DES MAO TSE TUNG ERZWINNEN. HIERBEI GIBT ES KEINEN PARDON!

MAO TSE TUNG - GRUPPE
BEIM SDS, UVI KÖLN
Sehr Breviergeh
Land. anal

POSTKARTE 5
Für Rolf Wiest
Köln
Severi str. 138
Postfach 5
(Stells- und Hausnummer oder Postfach)

Am 26. Oktober wird im gewohnten feierlichen Rahmen mit Grünzeug und Fiedeln im Gürzenich der Kölner Literaturpreis 1968 an Jürgen Becker übergeben. Der Kölner Autor Rolf Dieter Brinkmann, selber Preisträger, macht sich zu diesem Anlaß passende Gedanken.

Rolf Dieter Brinkmann Kunst in Köln?

Warum sollte es in Köln anders sein als in den übrigen Städten? Auf der einen Seite wird im Namen einer nebulös angenommenen Öffentlichkeit mit Polizei gegen Kunst (was immer das ist!) vorgegangen, während andererseits ein städtischer großer Kunstpreis sowie verschiedene Förderpreise wiederum im Namen einer nebulösen Öffentlichkeit verliehen werden. Das als einander widersprechende Aktionen zu sehen, ist Blindheit. Beides gehört zusammen: der Polizeieinsatz gegen Kunstwerke und die Auszeichnung von Künstlern, denn in beiden Fällen ist das Verständnis von dem, was „Kunst“ ist, das gleiche: ein harmlos kläffender Köter, darauf trainiert, die Totzen auszulecken – freudlicher, kleiner Nippes, den man abends seinen Frauen mit nach Hause bringt... Und in beiden Fällen kommt der Zynismus einer abgelebten älteren Generation deutlich zum Vorschein: man demonstriert, wer tatsächlich die Macht hat, wer sich also auch im Recht befindet: der Polizeipräsident der Stadt Köln, die Stadtväter.

Gegen diese muffige Verfilzung anzugehen, abstrakt, rhetorisch, mit geauen Analysen, hat wenig Sinn. Denn wer könnte besser mit „Demokratie“ argumentieren als die „anderen“? Ist nicht die Polizeiaktion gegen die XSCREEN-Veranstaltung und die Filme Otto Mühl ein notwendiger Akt zum Schutz der „Demokratie“ gewesen, die man sich nicht durch Vulgäres, Obszönes „koputt“ machen lassen möchte, durch Bilder, die Leute zeigen, die pinkeln und scheißen? Und ist nicht die Verleihung eines Kunstpreises im Namen der Stadt Köln ein wahrhaft „demokratischer“ Akt? Wer verleiht denn diesen Preis? Die Bürger der Stadt Köln... sagt man... jene, die sich ihr Weltverständnis nicht „beschmutzen“ lassen möchten. Deshalb der feierliche Rahmen einer Preisverteilung, der im Grunde das vorgelegte Werk eines „ausgezeichneten“ Künstlers entschärft. Das jedoch ist ein eindeutiger und anti-demokratischer Effekt... das kalte Buffet wird von denen gefressen, die in ihren schwarzen Anzügen die leibhaftige Verkörperung des Obszönen sind... warum sollte das denn in Köln anders sein?

Was immer Heinrich Böll vor den schwarzen Leuten in seiner Festrede sagen wird, es dient letztlich ihrer Bestätigung – sie lassen ihn ja „singen“! Und was immer Jürgen Becker, der diesjährige Preisträger des Kunstpreises der Stadt Köln geschrieben hat, es zählt nichts gegenüber der Demonstration der Macht, die sich mit derartigen Feierstunden dokumentiert... Was nicht zu verstehen ist: daß man sich einverstanden erklärt, solchen Leuten noch die Hand zu schütteln, wenn man lieber Mick Jagger die Hand schütteln möchte. (Ersatzbefriedigung?) Was zu verstehen ist: daß die ausgezeichneten Künstler das mit der Ehrung verbundene Geld einstecken, um diejenigen alten frustrierten Leuten besser ins Gesicht furzen zu können... Zum Schluß: wäre es nicht besser, oder wenigstens: wäre es nicht an der Zeit, junge neue Pop-Musik-Gruppen mit Geldpreisen auszuzeichnen? Junge Filmmacher von 8-mm- & 16-mm-Streifen? Aber Pop-Musik und belichtetes Celluloid zählen ja nicht zur „hohen“ Kultur! Köln nennt sich gerne eine „kunstfreundliche“ Stadt: blicke ich mich um, sehe ich sie nicht! Ich vermute: es muß am Karneval liegen, am berühmten „Kölner Humor“, daß man sich ein Attribut zulegt, ohne daß die betreffende Eigenschaft vorhanden wäre.

Rolf Wiest

Dr. Kurt Hackenberg

DIE AKTION DER POLIZEI IST ABSOLUT OK!
DIE PERMANENTE KULTURREVOLUTION FORDERT UNERBITTLICH DAS PRODUKTIVE SCHÖPFERISCH SEIN. ABSOLUT PRODUKTIV SCHÖPFERISCH FÜR DEN FORTSCHRITT SIND NUR: EXAKTE NATURWISSENSCHAFTEN, MEDIZIN UND INGENIEURWISSENSCHAFTEN. BEREIT VORSCHLÄGE FÜR EINE STÄNDIGE VERBESSERUNG DER MENSCHLICHEN GESELLSCHAFTS FORM BRINGT.

DER MENSCH UNTERSCHIEDET SICH VOM SÄUGETIER NUR DURCH DAS SCHÖPFERISCHE DENKVERMÖGEN, NICHT DURCH DIE GESCHLECHTS ORGANE. WIR WOLLEN KEINE TIERE SEIN, DAHER BETRAGEN WIR UNS AUCH NICHT IN GESCHLECHTLICHER HINSICHT WIE SIE WEINEN. IN ALLEN STAATEN DER ERDE, OB SOWJETUNION, USA, CHINA, INDIEN USW. WERDEN INDIVIDUEN, DIE SICH WIE STINKENDE TIERE BETRAGEN, AUCH ALS SOLCHE BEHANDELT. DREIKÖNIGES GEFINDEL DIESER



PROTOKOLL EINER POLIZEIAKTION GEGEN DIE PROGRESSIVE KUNST

VORGESCHICHTE

XSCREEN. Kölner Studio für unabhängigen Film, war von der Stadt Köln eingeladen worden, anlässlich des Kölner Kunstmarktes 1968 internationale Experimentalfilme zu zeigen.

XSCREEN Underground-Explosion war eine öffentliche Kunstveranstaltung im Rahmen des Kölner Kunstmarktes.

Der U-Bahnhof Neumarkt war XSCREEN von der Stadt Köln freigegeben worden, wonit klargestellt war, daß die Stadt für den baupolizeilich einwandfreien Zustand die Verantwortung übernommen hatte.

AKTION

Der erste Abend, Dienstag, 15.10.1968, zu dem etwa 1000 Besucher kamen, verlief programmgemäß; desgleichen der zweite Abend, Mittwoch, 16.10.1968, allerdings nur bis gegen 22.20 Uhr.

Während die XSCREEN-Leute besüht waren, der Polizei bei der angeblichen Jugendstreife zu helfen, wurde das Filmvorführungs-podest von Beamten in Zivil gestürmt und sämtliches Filmmaterial mit Gewalt konfisziert.

Unter den rund 700 Eingeschlossenen entwickelte sich eine panikartige Stimmung, Besucher drängten zum Ausgang. Dort entstand ein Tumult, als eine Gruppe versuchte, die Absperrung zu durchbrechen.

Nach Sicherstellung des Filmmaterials wurde die Aktion "Jugendstreife" abgebrochen, deren "Ausbeute" aus drei Jugendlichen bestand. Erst eine Stunde nach Aktionsbeginn wurde den XSCREEN-Veranstaltern auf ihr hartnäckiges Drängen hin als Grund für die Beschlagnahme der Verdacht auf Verbreitung pornographischer Schriften angegeben.

Am Donnerstag wurde Vertretern von XSCREEN gegen 17.00 Uhr ein Schreiben des Bauaufsichtsauses übergeben, in dem die Schließung der Räume aus baupolizeilichen Gründen ausgesprochen wurde.

REAKTION

XSCREEN hatte nach dem polizeilichen Gewaltakt zu einer Diskussion um 18.00 Uhr in der Kunsthalle am Neumarkt aufgerufen. Beabsichtigt war nicht die Sprengung des Kölner Kunstmarktes, sondern der Versuch, die Künstler und Kunsthandler zu einer Solidarisierung mit XSCREEN aufzufordern.

Diesem Aufruf schlossen sich eine Gruppe von XSCREEN-Freunden sowie der Kölner SDS und der Republikanische Club, Köln, an, die sich beide nach der Polizeiaktion spontan mit XSCREEN solidarisiert hatten und den Protest in der Öffentlichkeit mit organisierten. Auch Künstlergruppen, u.a. "Labor e.V.", schlossen sich dem Protest an.

Während der Diskussion ~~verschiedenen~~ verschiedenen Gruppen, einschließlich des Vereins progressiver Kunsthandler als Veranstalter des Kunstmarktes zu dem Schluß, daß ernsthaft überlegt werden müsse, ob eine Stadt, in der die Polizei gegen die Kunst mobilisiert werden kann, für Veranstaltungen progressiver Kunst weiterhin geeignet ist.

Der Münchner Galerist Otto van de Loo als Vorsitzender des Vereins erklärte den Kunstmarkt für so lange geschlossen, bis sämtliche beschlagnahmten Filme freigegeben seien. Der Kunstmarkt wurde am Freitagmorgen zur gewohnten Zeit wieder geöffnet, obwohl zu dem Zeitpunkt noch vier Filme des Wiener Künstlers Otto Mühl beschlagnahmt waren.

Bei der erneuten Wiedereröffnung des Kunstmarktes am Samstagmorgen, 19.10.1968, kam es zu einer Auseinandersetzung zwischen Kunsthändlern und Protestierenden. In einer permanenten Diskussion fanden sich die Kunsthandler wiederum zur Solidarität bereit und beschlossen mit einfacher Mehrheit, den Kunstmarkt für zwei Stunden, zwischen 15.30 Uhr und 17.30 Uhr zu schließen.

Der Kölner Polizeipräsident Theodor Hochstein sollte, als Verantwortlicher, zu einer öffentlichen Stellungnahme zur Polizeiaktion gegen XSCREEN am Mittwoch, 16.10.1968, aufgefordert werden. Hochstein zeigte sich einer Delegation der Demonstranten gegenüber nicht bereit, eine Stellungnahme vor dem Plenum der Demonstranten abzugeben.

Zu diesem Zeitpunkt aber lag, nach Auskunft der Staatsanwaltschaft, weder ein Durchsuchungs- noch ein Beschlagnahmebeschluss vor. Der polizeiliche Zinsatzleiter Dr. Gundlach hat demnach die Veranstalter bewußt irreführt.

XSCREEN - Kölner Studio für unabhängigen Film
Vereinigung unabhängiger Filmemacher
5 Köln, Severinatr. 181 Tel. 311 311

Beschluß

In der Ermittlungssache

gegen Rolf Wiest,
geboren am 25. 2. 1939 in Geislingen,
wohnh. in Köln, Severinstraße 138

- Verteidiger: Rechtsanwalt Dr. Beck in Köln -

wegen Verdachts eines Vergehens nach § 184 StGB

wird die Beschwerde des Beschuldigten gegen den Beschluß des Amtsgerichts Köln vom 18. 10. 1968 - 26 o Oa 274/68 - kostenpflichtig 24 a Js 396/68 verworfen.

Gründe:

Mit dem angefochtenen Beschluß hat das Amtsgericht gemäß § 94 StPO die Beschlagnahme des, in einer von dem Beschuldigten am 16. 10. 1968 durchgeführten öffentlichen Veranstaltung des Kölner Studios für unabhängigen Film XSCREEN gezeigten, Films mit den Titeln "Fontain", "Satisfaktion" und "Herzliche Grüße zum Muttertag" u.a. angeordnet, weil dieser Film als Beweismittel für die Untersuchung von Bedeutung sei und außerdem gemäß § 40 StGB der Einziehung unterliege.

Die Kammer ist nach einer Besichtigung des, mittels eines Projektors auf eine Leinwand projizierten Filmes zu der

- 2 -

sicheren Überzeugung gelangt, daß dieser Film in weiten Teilen geeignet ist, das Scham- und Sittlichkeitsgefühl eines unbefangenen Dritten zu verletzen, indem er widerwillen und Abscheu erregt; er muß somit als unzüchtig im Sinne des § 184 StGB angesehen werden.

Köln, den 29. Oktober 1968
Das Landgericht, 5. gr. Strafkammer

gez. Liptow Franke-Gricksch Scheerer

Ausgefertigt:

Justizangestellte als
Urkundsbeamte der
Geschäftsstelle

Der leitende Oberstaatsanwalt
bei dem Landgericht
24a Js 325/68

Köln, den 29. Mai 1969
Justizgebäude Appellhofplatz
Famrat Köln 12441
Fernschreiber 3841 41

Herrn
Rolf Wiest
c. Köln
Severinstr. 138

Betrifft: Ermittlungsverfahren gegen Rolf Wiest u.a.
wegen Verdachts der Verbreitung unzüchtiger
Schriften.

Ich habe das Verfahren gegen Sie eingestellt.

Soweit eine Ordnungswidrigkeit nach § 14 des Gesetzes
zum Schutze der Jugend in der Öffentlichkeit in Be-
tracht kommen könnte, habe ich das Verfahren an die
zuständige Ordnungsbehörde abgegeben.

Im Auftrage

(Holstein)
Staatsanwalt

Erklärung

Der Verein progressiver deutscher Kunsthandler, hat auf die willkürliche Polizeiaktion, bei der Filme beschlagnahmt wurden, mit einer Solidaritätserklärung für die Filmveranstalter geantwortet.

Auf Grund der Proteste wurden bis auf einen, alle Filme zurückgegeben. Der Vorstand hat am 18. 10. die Gemeinschaft, die den Film bei der Staatsanwaltschaft angesehen, (Die Zurechnung, ob dieser Film geeignet sei, in der Öffentlichkeit gezeigt zu werden, muß der Entscheidung der Staatsanwaltschaft vorbehalten sein.)

Der Verein nimmt ~~Gesamtheit~~, noch einmal gegen jeden willkürlichen Eingriff der Polizei ~~in protestierendes~~ und fordert die weitere Durchführung der Filmveranstaltungen.

Verein progressiver deutscher Kunsthandler
der Vorstand

Otto van de Loo

f. g. Oa des X-Gruppe
Gefordert für freigegebenen Film
von Otto Mühl im Rahmen des
Kunstmarktes zu zeigen.



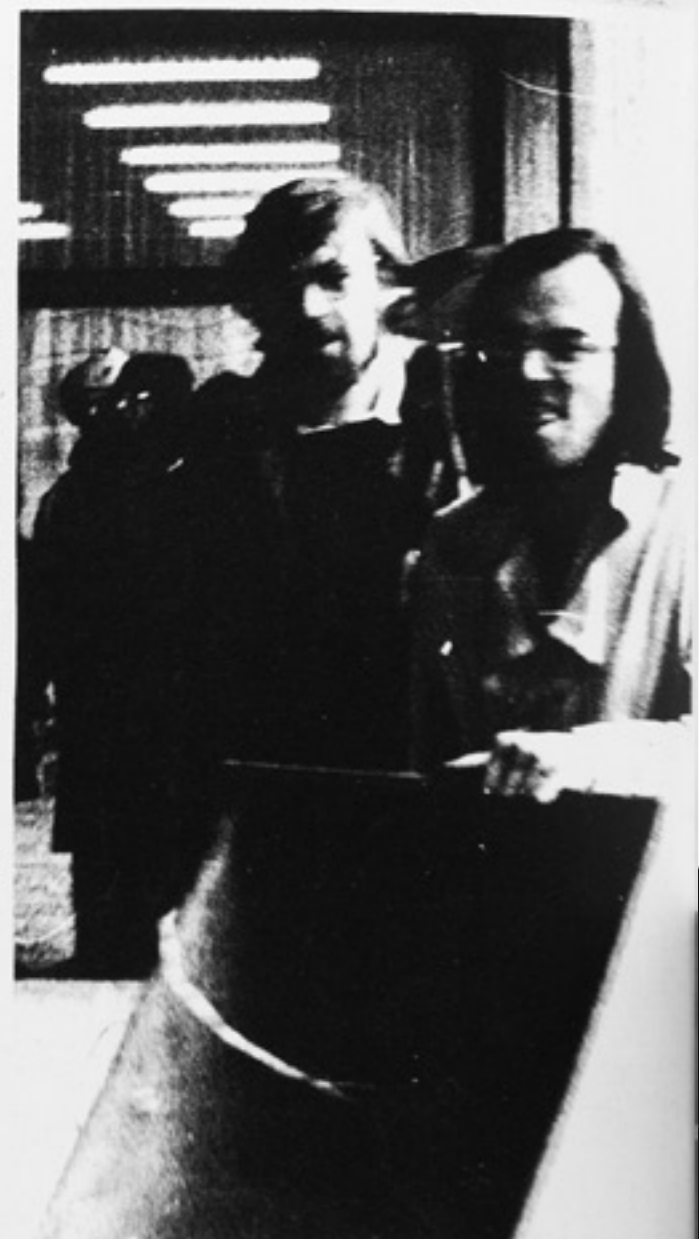
H. X. 68

JETZT-Führungen

**Wegen des Hausverbotes für LIDL-
Proteste und Austritte**

Nach Wolf Vostell haben
Neun auch die Mitglieder
von XSCREEN ihre Beiträge
aus der Ausstellung „Jetzt“
zurückgezogen. Sie protestie-
ren damit gegen das Hausver-
bot, das Kulturdezernent Di-
eter Hasenberger gegen die LIDL-
Gruppe verhängt hat. Sie for-
dern eine öffentliche Diskus-
sion.

Erste Auswirkungen hatte
der Protest bereits am Men-
tag: Verschieden warnten die
Besucher der Filmbewertungs-
Kommission der Filmverleiher-
LIGA auf die Filme von LIDL
aufmerksam. Der Düsseldorf-
er Filmclub sollte Küster
Kölleger gefolgt. Zuerst
hatte er die Zustimmung von
Joseph Beuys erlangt, der
sich für eine „Kunst- und
Kultur“ einsetzte. (28)



WIR MÜSSEN

DIE STRUKTUR DES
MUSEUMS
VON GRUND AUF
VERÄNDERN

UND WIR MÜSSEN
GLEICHZEITIG
ANDERE FORMEN
DER REZEPTION
UND KONFRONTATION
ENTWICKELN!

17 UHR FUEHRUNG B
EXPERIMENTELLES FILMEN

Zurückgezogen haben

Filmschauer:
Büttenbender
W&B Hein
Herzog
Kocherath
Nichelis
Nomartz
Sommer
Steinmer
Straub
Thissen
Viest
Vinkelmann
Zyema (aus Film)
Pötte (aus Film)

Künstler:
Vostell (Film, Akt)

Galerien:
Rywelski



XSCREEN zeigt
chant d'amour
von Jean Genet
Times For... St
Mi. 14. 10.
um 14⁰⁰ 16⁰⁰
im Forum

our Genet
Stephen Dwoskin
und Do. 15. 10.
18⁰⁰ 20⁰⁰ 22⁰⁰



XSCREEN

original, UN-CUT Version!!

ALL HAIL "THE QUEEN"

"Funny—and inspired—extraordinary in their Atlantic City of Genet—in their Forest Hills of drag—these gentlemen in bras, diaphanous gowns, lipstick, hairfalls and huffs—discussing their husband in the military in Japan, or describing their own problems with the draft—one grows fond of all of them."

"The transvestite aura with fascinating, gripping detail it is a unique phenomenon."

"Extremely sensitive, serious picture"

"The Queen" is a beautiful film; its sensational and shocking subject matter is treated with such sensibility, taste and compassion."

"It has to be seen to be believed!"

the Queen

all COLOR MALE NUDE FILM

IM THEATER AM RUDOLFPLATZ

Freitag 16. 10. 22.30 UHR
Samstag 17. 10.
Sonntag 18. 10.

XSCREEN-Veranstaltungen 1968-1971

Programmbeispiel eines Undergroundkinos

24. 3. 1968 Wiener Avantgarde — Filme und Aktionen; vorgestellt von Peter Weibel und VALIE EXPORT:
TV, Papa und Mama, Leda und der Schwan, 20. September (Kurt Kren)
Erotikon, ZZZ Hamburg Spezial, Schumannsgasse (Hans Scheugl)
Denkakt, Filmreste (Ernst Schmidt)
Abstrakt Film Nr. 1, Cutting (VALIE EXPORT)
Haben Sie Feuer? Action Lecture, Fingerprint, Nivea, Schütten, Glanz und Schicht des Zelluloid (Peter Weibel)
Instant Film (VALIE EXPORT, Peter Weibel)
6. 4. 1968 Die beim Oberhausener Kurzfilmfestival aus Protest zurückgezogenen Filme:
7. 4. 1968 Warum hast du mich wachgeküßt (Costard), Der warme Punkt (Struck), Score (Rosenthal), Jüm-Jüm (Nekes), Die Treppe (Mommartz), Adolf Winkelmann Kassel 9. 12. 1967 11.45, 31 Sprünge (Winkelmann), Under my thumb (Müller), Renate (Jungmann), Besonders Wertvoll (Costard), Schnitte für ABABA (Nekes).
28. 4. 1968 Filme aus dem italienischen Untergrund:
Ciao Ciao (Vergine), Fanimesto (Patella), Non permetterò (Turi, Capanna), Cinegiornale, Organum Multiplex, Se l'inconscio si ribella (Leonardi).
29. 4. 1968 The Chelsea Girls (Andy Warhol)
12. 5. 1968 Sons and Daughters (Jerry Stoll)
25. 5. 1968 - Filme der New American Cinema Group:
29. 5. 1968 Through A Lens Brightly: Mark Turbyfill, Himself As Herself (Gregory Markopoulos), Winter 64/66 (David Brooks), Adebarr, Schwedater, Arnulf Rainer, Unsere Afrikareise (Peter Kubelka), Little Stabs At Happiness (Ken Jacobs), Anti Corrida (Jerome Hill), Peyote Queen, Trap Dance (Storm de Hirsch), Outer And Inner Space (Andy Warhol), European Diaries (Taylor Mead), Senseless, Chumlum (Ron Rice), Fat Feet (Red Grooms), Overflow, Detonation (Carl Linder), Tung, Castro Steet (Bruce Baillie), Bardo Follies (George Landow), Songs 1—26 (Stan Brakhage)
6. 7. 1968 A Mosca Cieca (Romano Scavolini)
18. 8. 1968 US Kriegsverbrechen (Nordvietnam), We shall continue (offizieller Film über LBJ), Wir sind stärker geworden (Dietrich Schubert-Rosenthal)
6. 9. 1968 Filme von Aldo Tambellini:
Black Plus X, Black Is, Moonblack-Sunblack, Black Video I, Black Video II
29. 9. 1968 Filme von Klaus Schönherr (Zürich):
Thaler's, Meier's, Sadkowski's Life in the Evening;
Die Suppenterrine oder der Popo der Madame; Play 1—3.
13. 10. 1968 La Hora de los Hornos (F. E. Solanas)
15. 10. 1968 - Underground Explosion (am 16. 10. durch Polizei abgebrochen)
19. 10. 1968 Filme von: Anger, Herzog, Beavers, Mommartz, Schönherr, Hein, Nekes, Clarke, Muehl, Parkinson
Dich'eresungen: Brinkmann, Rasp, Bierhoff, Viebahn.
Open Screening. Beatband The Noahs Arc.
27. 10. 1968 Chinese Checkers, Alone (Dwoskin), Grün (Hein), Scorpio Rising (Anger)
3. 11. 1968 Portrait of Jason (Clarke)
23. 11. 1968 - Das Gesamtwerk von Kurt Kren:
24. 11. 1968 Versuch mit synthetischen Ton, 48 Köpfe aus dem Szonditest, Bäume im Herbst, Mauern Positi Negativ und Weg, Fenstergucker, Abfall etc., Papa und Mama, Leda und der Schwan, Ana Aktion Brus, O Tannenbaum, Selbstverstümmelung, Bild Helga Philipp, Cosinus Alpha, Sinus Beta, TV, 20. September, Grün-Rot, Venecia Kaputt.
19. 1. 1969 Alaska (Dore O.), Kelek (Werner Nekes)
20. 1. 1969 Songs 1—26 (Stan Brakhage)
26. 1. 1969 Filme von F. A. Kracht, Ron Finne und Paul Cox:
Keep off the Grass, How old is the water, das Ballett, Demonstration Movie, Azrael, Red Spring (Ron Finne), Patterns (Kracht), Time Past, Matuta (Cox).
1. 2. 1969 The Chelsea Girls (Andy Warhol)
2. 4. 1969 Filme von Takahiko Iimura:
Iro, Ai/Love, Virgin Conception, Face, Summer Happenings USA
3. 4. 1969 Filme der Japanischen Film Coop:
Image of Hina Doll (Takabayashi), A Dance in the Kingdom of Liliput (Iimura), Complex (Ohbayashi), De Sade (Iimura), Hopscotch (Kanesaka), Flowers (Iimura), Blood Suckers (Toyama).
19. 4. 1969 I A Man (Andy Warhol)
10. 5. 1969 Nude Restaurant (Andy Warhol)
17. 5. 1969 DEI (Antonio Debernardi)
18. 5. 1969 Neue italienische Experimentalfilme:
Tutto, Tutto Nello Stesso Instante (Bacigalupo, Bargellini, Baruchello, Chessa, De Bernardi, Epremi, Leonardi, Lombardi, Meader, Menzio, Turi, Vergine), Versus (Bacigalupo), drei Kurzfilme (Leonardi).
7. 6. 1969 Bike Boy (Andy Warhol)
21. 7. 1969 Color me shameless, Hold me while I'm naked (George Kuchar), Sins of the Fleshapoids (Mike Kuchar)
25. 7. 1969 Mixed Media Event (Kenneth Werner)
26. 9. 1969 Polly (Wiest), Rohfilm (Hein), Warum Katzen (Thissen), Cyrus (Kochenrath), Libi 68, Apollo 11 (Muehl).
10. 10. 1969 Unabhängige kanadische Filme:
Standard Time (Snow), At Home (Lavut), Un Bicycle pour Pit (Durant), Rat Life and Diet in North America (Wieland), Electrocutation of the World (Markson), Hurrah (Juliani), Rockflow (Cowan).
15. 10. 1969 Der Tod der Sharon Tate (Materialaktion Otto Muehl)
24. 10. 1969 Triumph des Willens (Leni Riefenstahl)
8. 11. 1969 Nebula (Werner Nekes)
14. 11. 1969 Hold me while I'm naked, Color me shameless (Georg Kuchar), Sins of the fleshapoids (Mike Kuchar)
21. 11. 1969 La Guerra Olvidada (Alvarez), La hora de los Hornos, Hanoi, Martes 13, Now (Alvarez), Por primera Vez (Cortazar)
28. 11. 1969 Un Chant d'Amour (Genet), Love Making (Brakhage)
5. 12. 1969 Eichel und Randy (H. Fuchs), Kontokorrent 643738 (Stammer), Chant d'Amour (Genet)
13. 12. 1969 Open Screening
16. 1. 1970 Eika Katappa (Schroeter)
23. 1. 1970 Dolls, Fan, Sorbet, Visual Training (Zwartjes), Jalousie, It's so peaceful in the country (Kracht)
30. 1. 1970 Orange, Go, Text 1, Text 2, Random (Adrian), Word Movie, Piece Mandala/End War, N:O:T:H:I:N:G, T,O,U,C,H,I,N,G (Paul Sharits)
14. 2. 1970 Pop Show (Mogubgub), Mass for the Dakota Sioux (Baillie), Castro Steet (Baillie), Projekt Apollo (Emswiller), O (Palazzolo), Three Thousand Years of Art History in Three And A Half Minutes (McLaughlin), Now that the Buffalo's Gone (Gershfield)
20. 2. 1970 Beyond the Law (Mailer)
7. 3. 1970 Stille Nacht; Aktion Muehl (Kochenrath), Funebre, Grimuid, Zock Exercises, Psychomotorische Geräuschaktion, Wehrtüchtigung, Amore (Muehl), Der Satanismus in der Kunst (Zacharias/WDR)
14. 3. 1970 Marinetti, Bolero (Albie Thoms)
10. 4. 1970 Aktionen und Filme von Malcolm LeGrice:
Yes, No, Maybe Not; Castle Two;
Little Dog For Roger; Grass; Wharf (Aktion)
18. 4. 1970 Kodak Ghost Poem (Noren), Cybele (Richie)

26. 4. 1970 Prämierte Filme der XVI. Oberhausener Kurzfilmstage
30. 4. 1970 Psyche, Lysis, Charmides, Flowers of Asphalt (Markopoulos)
5. 4. 1970 - SODOMA (Otto Muehl)
6. 4. 1970
13. 6. 1970 Ist gleich Pornografie ... Bewußtsein ist gleich (Fuchs), Striptease und Emanzipation, Rhythmus I, Der Deutschen Mutter (Sommer)
4. 7. 1970 Film oder Macht (Kristol)
26. 6. 1970 Charles Manson, Ronald Biggs, Wilhelm Hein, Reproductions (mit Publikumsaktion Michelis), Madison/Wis., Fotofilm, Work in Progress A (Hein)
28. 9. 1970 Mare's Tail (Larcher)
3. 10. 1970 Filme von Paul Sharits:
N.O.T.H.I.N.G., Piece Mandala/End War, T,O,U,C,H,I,N,G, Razor Blades
10. 10. 1970 Blue Velvet (Weiss)
14. 10. 1970 - Elf Vorführungen im Forum anlässlich des Kölner Kunstmarktes:
15. 10. 1970 Fireworks (Anger), Possession du Condamné (Lheureux), Un chant d'Amour (Genet), Times For (Dwoskin)
16. 10. 1970 - The Queen (Simon)
18. 10. 1970
24. 10. 1970 The Fall (Whitehead)
31. 10. 1970 Der 17. Breitengrad (Ivens)
7. 11. 1970 Filme von und mit Günter Brus:
Zerreißprobe (Schulz), Körperanalyse, Impudenz im Grunewald (mit Bauer), Selbstverstümmelung, Ana, 20. September (Kren), Otmar Bauer zeigt, Hasi (Bauer), Investmentfonds (Muehl)
14. 11. 1970 Filme von Mike und George Kuchar:
Holdme while I'm naked, Tales of the Bronx.
Filme von Rosa von Praunheim:
Schwestern der Revolution,
Rosa Arbeiter auf goldener Straße 2. Teil
21. 11. 1970 Mysteries (Gregory Markopoulos)
28. 11. 1970 Filme von Kenneth Anger:
Eaux d'Artifice, Scorpio Rising, Inauguration of the Pleasure Dome
5. 12. 1970 Mein schönster Urlaubsfilm (T. Hesterberg und F. Scherer)
12. 12. 1970 Filme von Roland Lethem:
Le sex enragé, La ballade des amants maudits, La fée sanguinaire, Le souffrances d'un oeuf meurtrie
19. 12. 1970 Ist gleich Pornographie ... Bewußtsein ist gleich (H. Fuchs)
26. 12. 1970 Eika Katappa (Schroeter)
9. 5. 1970 - Dont Look Back (Pennebaker)
10. 5. 1970 mit Bob Dylan, Donovan, Joan Baez
2. 1. 1971 Number Four (Yoko Ono), Love, Faces (Iimura), Doll, A Fan, Sorbet, Visual Training (Zwartjes)
9. 1. 1971 Alone, Chinese Checkers (Dwoskin), Tales of the Bronx (Kuchar), Grün (Hein)
16. 1. 1971 Weg zum Nachbarn (Mommartz), Alabama (Wenders), Amon Düül Plays Phallus Dei (Nüchtern), Eine regnerische Nacht in Potsdam (Herbst)
23. 1. 1971 Zwei Jahrzehnte amerikanischer Underground- und Experimentalfilm:
Meshes of the Afternoon (Deren), Sausalito (Stauffacher), Treadle and Bobbin (Galentine), New York, New York (Thompson), Catalog (Whitney), Pianissimo (d'Avino), Mass (Baillie)
30. 1. 1971 Times For (Dwoskin)
6. 2. 1971 Sigma Orgasmus, Ana Ida, Yin, Malfilm (Langer), Billabong (Hindle), Resurrection (Morgan)
13. 2. 1971 Film oder Macht (Kristol)
6. 3. 1971 Filme von Peter Gidal:
Heads, Room, Takes, Bedroom, Hall
13. 3. 1971 Filme vom Amsterdamer Wet Dream Festival:
Bodil — A Summer Day (Tajiri), Sisyphos (de Mol), Spare Bedroom, Seats Two (Zwartjes)
20. 3. 1971 - Filme von Godard:
25. 3. 1971 ONE PLUS ONE, Ostwind, British Sounds, Politik 24 x in der Sekunde (Georg Alexander), Prawda, Cinetracts, Lotte in Italia.
27. 3. 1971 L'Age d'or, Un chien andalu (Bunuel/Dali)
2. 4. 1971 Wiederholung Wet Dream Festival (zusätzlich Film von Barbara Meter)
3. 4. 1971 Filme von Kenneth Anger und Jean Cocteau:
Invocation of my Demon Brother (Anger), Fireworks (Anger), Blut eines Dichters (Cocteau)
17. 4. 1971 Eros O Basileus (Markopoulos), Chant d'Amour (Genet)
23. 4. 1971 - Besonders Wertvoll (Costard)
24. 4. 1971 Blues People (Norman), Lovely Love (Sommer), Kublai Khan for S. T. Coleridge (Bau)
30. 4. 1971 La Hora de los Hornos, 3 Teile (Solanas)
7. 5. 1971 - Hasi, Schatzi (Bauer)
8. 5. 1971 Impudenz im Grunewald, Zerreißprobe (Brus), Der geile Wotan (Muehl)
14. 5. 1971 - Oberhausener Kurzfilmfestival I und II
15. 5. 1971 (30 Filme)
20. 5. 1971 - Trickfilmfestival
23. 5. 1971 100 Filme: u. a. von Richter, Eggeling, Duchamp, Lye, Leger, McLaren, Smith, Disney, Trnka, Zeman.
29. 5. 1971 Kurt Kren: Gesamtwerk
4. 6. 1971 - The Queen (Frank Simon)
5. 6. 1971
12. 6. 1971 Mexico (Kracht)
18. 6. 1971 - Couch, Kiss, Banana (Andy Warhol)
19. 6. 1971
26. 6. 1971 L'Age d'or (Bunuel/Dali), Las Hurdes (Bunuel)

Filmographien

Marc Adrian: geb. 1930 in Wien. 1951—52 Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Seit 1957 Beschäftigung mit filmischen Problemen. Professor an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg.

Filme u. a.: *Black Movie* (1957—63), *Random* (1963), *Orange* (1962—64), *Go* (1964), *Text 1*, *Text 2* (1964), *Blue Movie* (1969).

Santiago Alvarez: geb. 1919 in Kuba. Chef der kubanischen Wochenschau. Profiliertester Filmemacher Lateinamerikas.

Filme u. a.: *Muerte al invasor* (1961), *Now* (1965), *Hasta la Victoria siempre* (1967), *Hanoi Martes 13* (1967), *LBJ* (1968), *79 Primavera* (1969), Film über Ho Tshi Minh.

Kenneth Anger: geb. 1932 in Santa Monica, Kalifornien. Kindheit in Hollywood. Erste Filme mit neun Jahren. Lebt in England. Beeinflusst von dem englischen Okkultisten Aleister Crowley (1875—1947).

Filme u. a.: *Fireworks* (1947), *Puce Moment* (1948, Fragment), *Eaux d'Artifice* (1953), *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954; 1966), *Scorpio Rising* (1962), *Kustom Kar Kommandos* (1964), *Invocation of my Demon Brother* (1970), in Arbeit: *Lucifer Rising*.

Bruce Baillie: geb. in Aberdeen, South Dakota 1931. Studium: Universität von Minnesota, London School of Filmtechnique. Filme seit 1961. Gründer von Canyon Cinema, der ersten Coop an der Westküste.

Filme: u. a. *Mass* (1963—64), *Quixote* (1965), *Castro Street* (1966), *All my Life* (1966), *Valentin de las Sierras* (1968).

Otmar Bauer: geb. 1945. Studium der Architektur. Zusammenarbeit mit Otto Muehl und Günter Brus. Teilnahme am Zook und Porraus-Happening und an „Kunst und Revolution“ in der Wiener Universität.

Filme u. a.: *Otmar Bauer zeigt* (1969), *Hasi* (1969), *Katzi* (1970), *Impudenz im Grunewald*, Die Verbesserung von Oswald Wiener (1969; zusammen mit G. Brus).

Robert Beavers: geb. 1949 in USA. Enge Zusammenarbeit mit Gregory Markopoulos. Lebt seit einigen Jahren in Europa.

Filme u. a.: *Spiracle* (1967), *Winged Dialogue* (1967), *On the Everyday Use of the Eyes of Death* (1968), *Plan of Brussels* (1968), *The Count of Days* (1969), *Degeneration* (1968—).

Rainer Boldt: geb. 1946. Studium an der Film- und Fernsehakademie in Berlin. Lebt in Hohenlockstedt bei Itzehoe und in Berlin.

Filme u. a.: *Nachtrag zu einer unwahrscheinlichen Gaby* (1966), *Die Zeit hat zugebissen* (1969), *Unterstützoberst* (1969), *Mastercopy* (1970).

Stan Brakhage: geb. 1933 in Kansas City, Missouri. Kurzes Studium. 1955 in New York Freundschaft mit Willard Maas, Marie Menken und besonders Maya Deren. Heiratet 1958. Seine Frau Jane arbeitet an den folgenden Filmen mit. Lebt in den Colorado Mountains.

Filme: ca. 100 Filme, u. a. *Desistfilm* (1954), *Anticipation of the Night* (1958), *Window Water Baby Moving* (1959), *Sirius Remembered* (1959), *Mothlight* (1963), *Dog Star Man* (1961—64), *The Art of Vision* (1965), *Lovemaking* (1968), *Songs* (1963—70), *Scenes from Under Childhood I, II, III, IV* (1969—70), *Weir Falcon Saga* (1970).

Robert Breer: geb. 1926 in Detroit, Michigan. Abgeschlossenes Kunststudium in Stanford (1949). Längerer Aufenthalt in Paris. Seit 1959 in New York.

Filme u. a.: *Recreation* (1956), *Blazes* (1961), *Fistfight* (1964), 66 (1966), 69 (1969).

Günter Brus: geb. 1938. Aktionsmalerei seit 1961. Enge Zusammenarbeit mit Kren und Muehl. Mehrere Geld- und Haftstrafen in Österreich, 1969 Umsiedlung nach Berlin.

Filme u. a.: *Einatmen und Ausatmen* (1967), *Körperanalyse* (1969), *Impudenz im Grunewald* (1969, mit Bauer), *Zerreißprobe* (1970, Film von Werner Schulz).

Luis Bunuel: geb. 1900; Assistent von Jean Epstein (1925—27); gehörte zeitweise zur surrealistischen Bewegung; drehte nach Szenarios von Salvador Dalí „Un chien andalou“ (1928) und „L'age d'or“ (1930). Nach „Las Hurdes“ (1932) machte Bunuel zwölf Jahre keinen Film mehr. Andere wichtige Werke: „Los Olvidados“ (1950), „El“ (1953), „Nazarin“ (1960), „Viridiana“ (1961), „Angel Exterminador“ (1962).

Shirley Clarke: geb. 1925 in New York. Studiert ab 1940 bei Martha Graham. Erste Choreografien und Ballettproduktionen 1942. Wird die erste Präsidentin der National Dance Association. 1953 wendet sie sich ganz dem Film zu.

Filme u. a.: *Dance in the Sun* (1953), *Bridges-Goround* (1958), *The Connection* (1960), *The Cool World* (1963), *Portrait of Jason* (1967).

Hellmuth Costard: geb. 1940; Psychologiestudium (1966 abgebrochen); lebt in Hamburg. Filme u. a.: *Tom ist doof* (1965), *Klammer auf — Klammer zu* (1966), *Warum hast Du mich wachgeküßt?* (1967), *Besonders Wertvoll* (1968), *Die Unterdrückung der Frau* (1969), *Fußball wie noch nie* (1971).

Antonio Debernardi: lebt in Turin.

Filme u. a.: *Il Vaso Etrusco* (1967), *Il Bestiario* (1967), *Il Mostro Verde* (1967), *Dei* (1968—71).

Stephen Dwoskin: geb. 1939; Designer, Grafiker und Fotograf in New York. Lebt seit 1964 in London. Lehrer für Design und Film. Lange Zeit Leiter der London Filmmakers Cooperative. Filme u. a.: *Alone* (1964), *Chinese Checkers* (1965), *Naissant, Soliloquy* (1967), *Take me* (1969), *Times For* (1970).

Ed Emshwiller: geb. 1925 in Lansing, Michigan; studierte Design und Malerei; war unter dem Pseudonym Emsh weltberühmter Science-Fiction-Illustrator; zahlreiche Filmpreise.

Filme u. a.: *Dance Chromatic* (1959), *Thanatopsis* (1962), *Relativity* (1966).

VALIE EXPORT: geb. in Linz. Lebt seit 1960 in Wien. *Cutass'tentin*, *Scriptgirl*, *Fotomodell* usw. Mitwirkung in Filmen von Radax, Scheufl, Weibel. Seit 1967 Zusammenarbeit mit Peter Weibel. Zahlreiche Aktionen, *Expanded Cinema Events*, Filme.

Arbeiten u. a.: *Cutting* (1967/68), *Abstract Film No. 1* (1967/68), *Ping Pong* (1968), *Tapp- und Tastfilm* (1968), *Tonfilm* (1969), *VALIE EXPORT* (1968), *INSTANT FILM* (1968). Eine Reise ist eine Reise wert (1969), *Das Magische Auge* (1969).

Alfred Feussner: geb. 1935. Seit 1964 Schauspieler und Regisseur in Köln. Enge Zusammenarbeit mit Mauricio Kagel. Seit 1965 eigene Experimentalfilme. 1969 gestorben.

Filme u. a.: *Eins* (1965—68), *Zeit* (1967), *Perforation* (1968), *Movation 1* (1967/68), *Movation 68* (1968), *Labor* (1968), *Petersburg* (1969), *Segundos para T*, *Skala 69* (1969).

Hannes Fuchs: geb. 1940 in Wien; für einige Zeit Kameraassistent beim Deutschen Fernsehen; lebt in München.

Filme u. a.: *Film '68* (1968), *Pornographie ist gleich Bewußtsein ...* (1969), *Everything shall be free* (1970).

Jean Genet: geb. 1910; wuchs als uneheliches Fürsorgekind auf; Fremdenlegionär, Deserteur, lebte unter falschem Namen als Landstreicher in fast allen Ländern Europas; wegen Raubes, Opiumschmuggels und Sexualdelikten viele Gefängnisstrafen; lebenslängliche Zuchthausstrafe, auf Forderung von Cocteau, Picasso und Sartre begnadigt.

Einziger Film: *Un Chant d'Amour* (1950).

Peter Gidal: Mitglied der London Filmmakers Cooperative. Veröffentlicht 1971 „Andy Warhol, Films and Paintings“.

Filme u. a.: *Heads, Takes, Bedroom, Room, Hall, Clouds*.

Jean-Luc Godard: geb. 1930; Filmkritiker bei den „Cahiers du Cinema“; Profiliertester Regisseur der Nouvelle Vague mit „Außer Atem“, „Vivre sa Vie“, „Pierrot le fou“ u. a. Seit 1968 Abkehr vom Kommerzfilm. Nach „One plus one“ mehrere 16-mm-Filme: „British Sounds“, „Prawda“, „Lotte in Italia“. Arbeitet als politischer Filmemacher im Kollektiv mit der französischen Gruppe Dsiga Wertov.

Wilhelm und Birgit Hein: geb. 1940 (Duisburg) und 1942 (Berlin). Bis 1968 Studium in Köln und München; Beteiligung an zahlreichen Festivals; Mitorganisatoren des „1. Europäischen Treffens unabhängiger Filmemacher in München 1968“; leben in Köln.

Filme u. a.: *S+W* (1967), *Rohfilm* (1968), *Reproductions* (1969), *Work in Progress Teil A—C* (1969—71), *Portraits* (1970). Filmaktionen. Ton zu den Filmen von Christian Michélis.

Ulrich Herzog: geb. 1941 in Kaiserslautern; 1963 bis 1968 Mathematik- und Physik-Studium; lebt seit 1965 in München. Filme u. a.: *Film 1 — logische Bildreihe-informel* (1964/65), *Film 2 Teil 1+2* (1966/67), *Kinoereignis* (1968/70).

Thomas Hesterberg, Franziska Scherer: geb. 1936 und 1940. Leben in Köln.

Filme: *Mein schönster Urlaubsfilm* (1970), *Bernstein*, *Faust* (1971 in Arbeit).

Takahiko Iimura: geb. 1937 in Tokio. Studium bis 1960. 1964 Mitorganisator der Experimental-filmmachergruppe „Japan Film Independent“. 1966 Stipendium in den USA. 1969 Rückkehr nach Japan nach ausgedehnter Europatournee. Bis heute mehr als 30 Filme, mehrere Multimediaveranstaltungen, arbeitet an Videotapes.

Filme: u. a. *Love* (1962/63), *De Sade* (1962), *Faces* (1969), *Tooth for Tooth* (1970).

Ken Jacobs: geb. 1933 in New York; seit 1955 Filme; 1964 durch öffentliche Vorführung von Jack Smiths „Flaming Creatures“ in die New Yorker Zensurkontroverse verwickelt. Happenings, Intermediararbeiten, *Expanded Cinema*.

Filme u. a.: *Little Stabs at Happiness* (1961), *Blonde Cobra* (1962), *Tom, Tom, The Pipers Son* (1969).

Hans Peter Kochenrath: geb. 1962; juristisches Staatsexamen, seit 1963 Filmjournalist.

Filme seit 1967; lebt in Köln. Filme u. a.: *Dissonante Zeiträume* (1969), *Dom Hbf Grau*, *Stille Nacht* (1970).

Fritz André Kracht: geb. 1926; Studium, Dr. phil.; Inszenierungen und Regietätigkeit an zahlreichen europäischen und amerikanischen Bühnen; Filme ab 1955; lebt in München.

Filme u. a.: *Patterns I—III* (1968/69), *Jalousie* (1969), *Heroic Landscape* (1970), *Mexico* (1971).

Kurt Kren: geb. 1929 in Wien. Lange Zeit Beamter der Österreichischen Nationalbank. 1966 Teilnahme am DIAS in London, 1968 Amerikareise. Filme u. a.: *1/57 Versuch mit synthetischem Ton* (1957), *2/60 48 Köpfe aus dem Szonidtest* (1960), *6/64 Leda und der Schwan* (1965), *17/67 TV* (1967), *20/68 Schatzi* (1968), *24/70 Western* (1970), *25/71 Klemmer und Klemmer verlassen die Welt* (1971).

Vlado Kristl: geb. 1923 in Zagreb; 1942 Studium, dann Maler, Lyriker, Filmemacher; lebt seit 1963 in München.

Filme u. a.: *Der Damm* (1964), *Der Brief* (1966), *Hundert Blatt Schreibblock*, *Italienisches Capriccio* (1969), *Film oder Macht* (1970), *Obrigkeitsfilm* (1971).

Peter Kubelka: geb. 1934 in Wien. 1964 gründet er zusammen mit Peter Konlechner das Österreichische Filmmuseum. 1967 bis 1968 war er in der Film Library der UNO in New York tätig, während dieser Zeit viele Vorträge in den USA. Filme u. a.: *Mosaik im Vertrauen* (1955), *Adebar* (1957), *Schwehater* (1958), *Arnulf Rainer* (1958 bis 1960), *Unsere Afrikareise* (1961—66).

Mike & George Kuchar: geb. 1942 in New York. Erste Filme in 8 mm im Alter von zwölf Jahren. Arbeiten zunächst einige Jahre zusammen. Sie gehören zu den kommerziell erfolgreichsten Undergroundfilmemachern.

Filme — *Mike & George: u. a. Pussy on a Hot Tin Roof* (1961), *I was a Teenage Rumpot* (1960), *Mike: u. a. Born of the Wind* (1961), *Sins of the Fleshapoids* (1964), *George: u. a. Leisure* (1966), *Hold Me While I'm Naked* (1966).

David Larcher: Lebt in England. Archäologiestudium, Fotograf. Arbeitete sieben Jahre an dem Film „Mare's Tail“ (1969).

George Landow: geb. 1944 in New Haven, Connecticut; arbeitete als Maler, Bildhauer, Zeichner, Schriftsteller und spielte elektrische Baßgitarre. Studierte u. a. Industrial Design, Atemtechnik, Anatomie und Wissenschaftslehre.

Filme u. a.: *Fleming Faloan* (1964), Film in which there appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc. (1966), *Bardo Follies* (1967), Film that Rises to the Surface of Clarified Butter (1968), *Institutional Quality* (1969), *Remedial Reading Comprehension* (1971).

Malcolm LeGrice: Studierte Malerei; Lehrer für Film, Malerei und Kommunikation.

Filme u. a.: *Castle One* (The Light Bulb Film) (1966/67), *Talla* (1967/68), *Little Dog for Roger* (Doppelprojektion 1968), *How to Screw The C.I.A.* (1970), *Love Story* (1971).

Alfredo Leonardi: geb. 1938 in Voghera (Italien). Literaturstudium, Regisseur und Schauspieler in Universitätsgruppen; schreibt für verschiedene Filmzeitschriften.

Filme u. a.: *Cinegiornale* (1967), *Organum Multipulum* (1967), *Se L'Inconscio Si Ribella* (1967), *Esercizio Di Meditazione* (1968), *Libro Di Santi Di Roma Eterna* (1968).

Roland Lethem: geb. 1942 in Belgien; arbeitete als Journalist und Regieassistent; lebt in Belgien.

Filme u. a.: *La ballade des amants maudits* (1966 bis 1967), *Les souffrances d'un oef meurtri* (1967), *La Fée sanguinaire* (1968), *Le sex enrageé*.

Norman Mailer: geb. 1923 in New Jersey; studierte Bautechnik; arbeitete in verschiedenen Berufen; Schriftsteller („Die Nackten und die Toten“).

Film u. a.: *Beyond the Law*.

Gregory Markopoulos: geb. 1928 in Toledo/Ohio. Drehte seinen ersten Film mit zwölf Jahren. Er gehört zu den bedeutendsten Filmemachern der New American Cinema Group. Lebt seit einigen Jahren in Europa. Vertrieb aller seiner Filme über PAP München/Zürich.

Filme u. a.: *Psyche, Lysis, Charmides* (Trilogie 1948), *Swain* (1950), *Twice A Man* (1963), *Gallaxie* (1966), *Himself As Herself* (1966), *Eros O Basileus* (1966), *The Illiac Passion* (1964/66), *Gammalion* (1967), *Political Portraits* (1969).

Jonas Mekas: geb. 1922 in Litauen. Philosophie-studium in Mainz. Gab während des zweiten Weltkrieges eine Widerstandszeitung heraus, kam ins KZ, später in verschiedenste Internierungslager. Kommt 1949 nach New York. Gründet 1955 die Zeitschrift *Film Culture*, die zur wichtigsten Undergroundfilmzeitung wird. Unter seinem Vorsitz wird 1960 die *New American Cinema Group* gegründet, die zur zentralen Sammelstelle für die Experimentalfilmer der Ostküste wird. 1962 folgt die Gründung der *Filmmacher Cooperative*. Jonas Mekas ist der Prophet des amerikanischen Undergroundfilms.

Filme u. a.: *Guns of the Trees* (1961), *The Brig* (1964), *Diaries, Notes And Sketches* (1967 ff).

Christian Michélis: geb. 1939; Musik- und Literaturstudium; seit 1966 Zusammenarbeit mit W+B Hein; April 1969 „Publikumskomposition I“ in Bremen; Aktion „Film und Ton“ Luzern 1970. 3-Stunden-Backgroundmusik „Basel 1970“; Ton zu allen Filmen von W+B Hein.

Lutz Mommartz: geb. 1934 in Erkelenz; Stadtoberinspektor in Düsseldorf.

Filme u. a.: *Eisenbahn, Selbstschüsse* (1967), *Rechts/links*, *Eigenüber*, *Weg zum Nachbarn* (1968), *400 m IFF* (1969).

Otto Muehl: geb. 1925. War erst Mittelschullehrer, dann Maler. 1962 erstes Happening in Österreich zusammen mit Hermann Nitsch. Zahlreiche Materialaktionen; lebt in Wien.

Filme u. a.: *Funebre* (1966), *Grimuid*, *Zock Exercises*, *Wehrertüchtigung* (1967), *Sodoma* (1968 bis 1970), *Der geile Wotan* (1970), *O Sensibility*, *SS Judenstern* (1971).

Werner Nekes: geb. 1944 in Erfurt; 1963—67 Studium der Literaturwissenschaft und Psychologie. Dozent an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg.

Filme u. a.: *Start* (1966), *Bogen* (1967), *Schwarz-huhnbraunhuhn-schwarz-huhn-weißhuhn-rothuhn-weiß* oder *Put-Putt*, *Schnitte für Ababa*, *Gurtrug 1 + 2* (1967), *Kelek*, *Palimpsest 1 + 2* (1968), *Nebula* (1969), *Abandonno* (1970).

Andrew Noren: geb. in Santa Fe (New Mexico); studierte kurze Zeit in Berkely und London.

Filme u. a.: *Kodak Ghosts Poems* (1967), *Dissolving* (1969).

Skip Norman: geb. 1933 USA. Studium an der Filmakademie Berlin.

Filme u. a.: *Blues People* (1968), *Strange Fruit* (1970), *On Africa* (1971).

Dore O: geb. 1945 in Mülheim/Ruhr. 1967 Examen an der Textilingenieurschule Krefeld. Seit 1966 Beschäftigung mit Film; Zusammenarbeit mit Werner Nekes.

Filme u. a.: *Jüm-Jüm* (1967), *Alaska* (1968), *Lawale* (1969).

Yoko Ono: 1962 Mitwirkung in den Fluxus-Konzerten; 1966 Teilnahme am DIAS London; heiratet 1968 den Beatle John Lennon.

Filme u. a.: *The Stone* (1966), No. 4 (1967), No. 5 (1968).

Rosa von Praunheim (Pseudonym für Holger Mischwitzky): geb. 1942; Hochschule für Bildende Künste in Berlin; erster Film 1967; Regieassistentz bei Gregory Markopoulos; lebt in Berlin.

Filme u. a.: *Rosa Arbeiter auf goldener Straße* (1968), *Schwestern der Revolution* (1969), *Macbeth* (1971).

Ron Rice: geb. 1935 in New York — gest. 1964 in Acapulco. Er war ursprünglich vor allem an Sport interessiert und kaufte sich 1958 eine 8-mm-Kamera, um Radrennen zu filmen. Machte mehrere Reisen nach Mexiko.

Filme u. a.: *The Flower Thief* (1960), *Senseless* (1962), *Chumlung* (1964), *The Queen of Sheba meets the Atom Man* (1963—64), *The Mexican Footage* (1964).

Romano Scavolini: geb. 1940 in Fiume; lebte von 1958 bis 1960 in Stuttgart (erster Spielfilm).

Filme u. a.: *A mosca cieca* (1968), *La prova generale* (1967).

Hans Scheufl: geb. 1940; vorübergehend Filmschule; Mitbegründer der Austrian Filmmakers Cooperative (1968); lebt in Wien.

Filme u. a.: *Wien 17 Schumanngasse*, *Hernals* (1967), *zzz Hamburg special* (1968), *Body Signals* (expanded cinema, 1970).

Ernst Schmidt jr.: geb. 1938; vorübergehend Filmschule; Filmjournalist; Gründungsmitglied der Austrian Filmmakers Cooperative; lebt in Wien.

Filme u. a.: *Bodybuilding* (1965/66), *Filmreste* (1966—67), *Ja/Nein*, *David und Zorro* (1968), *Kunst und Revolution* (1968/70).

Klaus Schönherr: geb. 1936 in Nordhausen. Maler und Filmemacher. Lebt in Zürich. Herausgeber von „Supervisuell“.

Filme u. a.: *Thaler's, Meier's, Sadkowsky's life in the evening* (1967), *Play 1—12* (1967—1970), *Sonate*, *Autoportrait* (1967/1968), *Gedanken beim Befühlen einer Mädchenhaut* (1968), *Daydream* (1969, mit Publikumsaktion).

Werner Schroeter: geb. 1945 in Gotha; 2 Semester Psychologie und 6 Wochen an der Münchner Hochschule für Film und Fernsehen. Mehrere Fernsehproduktionen; arbeitet zur Zeit an einem Christusthema.

Filme u. a.: *Argila*, *Neurasia* (1968), *Eika Katappa* (1969).

Dietrich Schubert-Rosenthal: geb. 1940; Fotografenlehre, Kameramann und Regieassistent; gründet 1968 in Köln eine Polit-Coop.

Filme u. a.: *A & Z* (1967), *Demonstrantenselbstschutz*, *Wir sind stärker geworden* (1968).

Paul Sharits: geb. 1943 in Denver, USA. Studium der Malerei; leitete im Sommer 1968 eine Filmklasse an der Aspen School of Contemporary Art; seit 1967 Lehrer für Film und Grafik am Maryland Institut of Art und am Antioch College, Ohio.

Filme u. a.: *Ray Gun Virus* (1966), *Word Movie* (1966), *Piece Mandala/End War* (1966), *Razor Blades* (1965—1968), *N.O:T:H:I:N:G* (1968), *T,O,U,C,H,I,N,G* (1969).

Harry Smith: geb. 1923 in Portland/Oregon. Lernte mit zwölf Jahren die Anfangsgründe der Alchemie, lebte bei den Salish-Indianern; studierte Anthropologie.

Filme u. a.: *Early Abstractions* (1939—1947), *Heaven and Earth Magic* (1943—1958).

Jack Smith: geb. 1932 in Columbus/Ohio. Studierte Tanz und Regie. Spielte in einer Reihe von Undergroundstücken und Undergroundfilmen mit. *Mixed Media Happenings* seit 1965. Sein Film „Flaming Creatures“ führte zu den größten Skandalen.

Filme u. a.: *Scotch Tape* (1962), *Flaming Creatures* (1963), *No President* (1969), *Normal Love* (1970).

Michael Snow: geb. 1929; Maler, Bildhauer, Musiker, Filmemacher.

Filme u. a.: *A to Z* (1966), *Wavelength* (1967), (1969).

Fernando Ezequiel Solanas: geb. 1937 in Argentinien. Soziologe, Jurist, Politfilmer.

Filme: *La Hora de los Hornos 1. Teil* (1966/67), *La Hora de los Hornos Teil 2 u. 3* (1968).

Ed Sommer: geb. 1932 in Schwäbisch Gmünd; Kaufmännische Ausbildung; seit 1959 künstlerische Arbeiten; seit 1968 Filme in Zusammenarbeit mit Irm Sommer, geb. 1940 in Iglau, Buchhändlerlehre; seit 1959 künstlerische Arbeiten.

Filme u. a.: *Artistothek*, *Amicothek*, *Der Deutschen Mutter* (1969), *Kontakte*, *Lovely Love* (1970).

Peter Staimmer: geb. 1940. Philosophiestudium; Kommune K1 in Berlin und München; SDS-Mitglied; lebt in München.

Filme u. a.: *E*

Albie Thoms: geb. 1941 in Sydney; Studium (BA); schrieb Theaterstücke, Zeitungsartikel und Episoden für Fernsehserien (Skippy); Gründungsmitglied von Ubu, der Filmmacher-Coop in Sydney, Australien.
Filme u. a.: Bolero (1967), Marinetti (1969).

Stan Vanderbeek: geb. 1931 in New York. Ausbildung als Maler; Filme seit 1955; 1958 beginnt er mit der Verwirklichung seiner Ideen vom Expanded Cinema; 1965 erste Videotapes, 1966 erster Computerfilm.

Filme u. a.: Skullduggery (1960), Breathdeath (1964), See, Saw, Seems (1965), Panels for the Walls of the World (1965 — Videotape), Colli-deoscope (1966).

Andy Warhol: geb. 1928; nach dem Examen (Art) am Carnegie Institute wurde er führender Modzeichner in New York; Maler; begann 1963 mit dem Filmen; hat seitdem etwa 90 Filme gemacht.

Filme u. a.: Sleep, Eat (1963); Kiss (1964), Couch, Empire (1964); Harlot, Mario Banana, The Chelsea Girls (1966); Four Star Movie, Nude Restaurant, Bike Boy, I A Man (1967); Blue Movie (1968).

Peter Weibel: geb. 1945; Teilnahme am DIAS London 1966, am „action concert“, den ZOCK-Veranstaltungen und an „Kunst und Revolution“ in der Wiener Universität. Lebt in Wien.
Filme und Filmaktionen u. a.: Welcome (1966), Fingerprint, Schütten, Action Lecture, VALIE EXPORT, Instant Film (1968), Das Magische Auge (1969).

Wim Wenders: geb. 1945; seit 1967 an der Filmhochschule München.
Filme u. a.: Schauplätze (1967), Same Player shoots again (1968), Silver City (1968), Alabama (1969).

Peter Whitehead: geb. 1937; Studium der Naturwissenschaften; arbeitete als Kameramann für das italienische Fernsehen.
Film u. a.: The Fall.

Rolf Wiest: geb. 1939. Theaterregie, Journalist, Filmmacher.
Filme: Polly (1969), Orgasy (1970, Fragment), Rio (1970).

Adolf Winkelmann: geb. 1946; seit 1965 Werkkunstschule in Kassel; seit 1968 Zusammenarbeit mit Jutta Winkelmann, Gerhard und Gisela Büttenbender; gemeinsame Entwicklung medialer

Aktionsformen und gesellschaftsbezogener Demonstrationsmodelle.

Filme u. a.: 31 Sprünge, Adolf Winkelmann Kassel 9. 12. 67 11.57 Uhr (1967), Der hessische Löwe (1968). — Büttenbender-Winkelmann-Kollektiv: Heinrich Viel (1969), Vertrauende Liebe — Glühender Haß (1969).

Franz Winzentsen: geb. 1939 in Hamburg; 1959 bis 1964 Hochschule für Bildende Künste in Hamburg.

Filme u. a.: Verfolgung (1964), Erlebnisse der Puppe (1966), Staub (1967), Windstill (1969).

Klaus Wyborny: geb. 1945 bei Magdeburg; Physikstudium; Studienaufenthalt in USA; lebt in Hamburg.

Filme u. a.: Es lebe die heimliche Revolution des 8 mm (1968), Bums-Shake-2 Hamburgers (1969), Im KZ (1968/69), Dämonische Leinwand (1967 bis 1969), In Kampen ist die Hölle los (1969), Percy Mc Phee — Agent des Grauens, Chimney Piece, Ludwig van Beethoven (1970).

Frans Zwartjes: Musiker und Grafiker. Macht seit 1968 Filme. Filmdozent in Den Haag.

Filme u. a.: Fan, Sorbet, Visual Training, Through the Living into the Garden.

Register

Abstract Film No. 1 13
Action Lecture 13
Adrian, Marc 10
Aktion Film und Ton 80
Alexander, Georg 62
Alvarez, Santiago 63
Amicothek 102
Amore, Amore 20
Anemic Cinema 66
Anger, Kenneth 4, 38—41
Argila 95
Artistotheke 102

Bäume im Herbst 14
Ballet Mécanique 66
Banana 21
Bardo Follies 67
Bau, Christian 18
Bauer, Otmar 16, 112
Beavers, Robert 104, 106
Becker, Jürgen 118
Berlin Horse 75
Besonders wertvoll 18
Blues People 64, 65
Bodil, a summer day 50
Brakhage, Stan 35
Brinkmann, R. D. 114, 115, 118
British Sounds 59—62
Brücher, Ernst 114
Brus, Günter 15
Bunuel, Luis 86

Campagnereiterclub 110
Castle II 74
Chinese Checkers 46
Clair, René 66
Costard, Hellmuth 18
Curtis, David 104
Cutting 13

Dali, Salvador 86
Dead Movie 49
Der Bomberpilot 95
Der deutschen Mutter 102
Deren, Maya 32—34
Der geile Wotan 111
Der warme Punkt 10
Diaries 35
Die Bettwurst 96, 97
Die Treppe 98
Doll, Romilla 107—109
Dom Hbf grau 98
Duchamp, Marcel 66
Dwoskin, Stephen 46, 47, 82, 104

Eika Katappa 95
Eisenbahn 98
Entr'acte 66
Eroticon Sublim 11
VALIE EXPORT 9, 11, 13, 105
Etoile de Mer 66

Face 48
Fauth, Gerhard 118
Ferrero, Mario 104
Feussner, Alfred 81
Film in Which There Appear
Sprocket Holes, Edge Lettering,
Dirt Particles, Etc. 67

Film oder Macht 54, 55
Filmreste 13
Fireworks 40, 41
Flaming Creatures 26, 27
Flowers 48
Fotofilm 77
Frank, Simon 51
Fuchs, Hannes 100, 105

Genet, Jean 89—94
Gidal, Peter 84, 104
Godard, J. L. 59—62

Hackenberg, K. 114, 115
Hanoi, Martes 13 63
Hasi 16
Heads 84
Hein, W & B 77, 76, 104, 105
Hein, Karlheinz 104
Hesterberg, Thomas 103
Herzog, Ulrich 104
Hold me while I'm naked 52, 53
How to Screw The CIA I-III 74

Iimura, Takahiko 48, 49, 104
Instant Film 13
Invocation of My Demon Brother 4, 38, 39

'Jetzt' 120
Jüm-Jüm 19

Kappes, Kurt 105
Kelek 19
Kiss 3, 21
Kochenrath, Hans-Peter 98, 104, 105, 106
Kracht, Fritz André 101
Kren, Kurt 9, 13, 14, 72, 73, 105, 106, 110
Kristl, Vlado 54, 85
Kublai Khan for ST Coleridge 18
Kuchar, George + Mike 52

L'age d'or 86, 87, 88
La Guerra Olvidada 63
La Hora de Los Hornos 56, 57, 63
Landow, George 67
Larcher, David 82
Lawale 19
Leda und der Schwan 13
Léger, Fernand 66
Legrice, Malcolm 74, 75
Leonardi, Alfredo 10, 104
Lethem, Roland 104
Lombardi, Guido 104
Lotte in Italia 59—62
Love 48
Lucky Pigs 75

Macbeth 97
Mare's Tail 82
Markopoulos, Greogry 28—31
Mauern — Positiv — Negativ — und Weg 14
Meier, Dieter 105, 106
Mein schönster Urlaubsfilm 103
Mekas, Jonas 35, 42, 43, 104
Meshes of The Afternoon 32—34
Mexico 101
Michelis, Christian 35, 105, 106
Mommartz, Lutz 98, 104, 106
Muehl, Otto 12, 17, 98, 107, 112

Mysteries 29
My Documentary 48

Nekes, Werner 19
Norman, Skip 64, 65
N.O.T.H.I.N.G. 68
Now 13

O., Dore 19
Obrigkeitsfilm 85
Onan 49
One Plus One 59—62
Organum Multipulum 20
Ostwind 59—62
Oswald-Kolle-Super 17

Papa und Mama 13
Percy McPhee — Agent des Grauens 99
Piraprez, Jacques 108
Polly 78, 79
Pornographie ist gleich Bewußtsein 100
Por Prima Vez 13
Praunheim, Rosa 96, 97
Prawda 59—62

Ray, Man 66
Reichart, Willfried
Reign of the Vampire 75
Reproduktionsimmanente Ästhetik 77
Rhythmus 1 102
Rosenthal, Kurt 105

Selbstschüsse 98
20. September 13
Sharits, Paul 68, 71
Shelter 49
Sichtbarmachung der Wirkungsweise
optischer Gesetze 77
Silver City 99
Smith, Jack 26, 27
Solanas, F. E. 56, 57
Sommer, Ed + Irm 102, 105
XV Song Traits 35
Spot the Microdot 75
Staimmer, Peter 106
Stille Nacht 98
Striptease und Emanzipation 102
Struck, Thomas 18
Stumpfl, Herbert 107, 108, 109
Summer Happenings 49
Schallück, Paul 118
Scherer, Franziska 103
Scheugl, Hans 9—11, 104
Schmidt, Ernst Jr. 9, 10, 13
Schönherr, Klaus 44
Schönherr, Peter 105
Schroeter, Werner 95
Schulz, Werner 106
Space 24

Tajiri 50
Tambellini, Aldo 45
The Chelsea Girls 22, 23
The Illiac Passion 30, 31
The Mysteries 28
The Queen 51, 121

Thissen, Rolf 105
Through a lens brightly 29
Times For 47
Tod der Sharon Tate 112
Tonfilm 13
Touching 68
TV 13

Un Chant d'Amour 89—94
Underground Explosion 113

van de Loo 117
Verdonk, Piet 105

Versuche mit synthetischem Ton 14
Vetter, Hans 114
Virgin 48

Warhol, Andy 3, 21—23, 25
Weg zum Nachbarn 98
Weibel, Peter 9, 11, 13, 106
Wenders, Wim 99
Wien 17, Schumanngasse 11
Winkelmann, Adolf 18
Wiest, Rolf 78, 104, 105, 114, 115
Word Movie 71
Wyborny, Klaus 99

XSCREEN 112-123

Your Lips 75

ZZZ: Hamburg Special 11

Zwartjes, Frans 83, 105

Für Fotos danken wir vor allem:
Lambertin, Lüders, PAP, Schulz, Wiersch
und den einzelnen Filmmachern.