

Die ersten Meisterwerke des Found Footage Films stammen aus den dreißiger Jahren. Seit damals ist Found Footage das künstlerische Forum angewandter Filmkritik. Das Festival stellt beides vor: die Geschichte und Entwicklung von Found Footage ebenso wie seine heutige, aktuelle Bedeutung.

Das gesamte Programm ist auf elf Blöcke verteilt, von denen jeder ein inhaltliches oder formales Zentrum hat. Die meisten dieser Blöcke werden zweimal gezeigt.

Den Schwerpunkt in der Länderauswahl bilden die USA.

Vor allem im letzten Jahrzehnt sind nirgendwo so viele "Second Hand" - Filme entstanden und populär geworden wie in den Vereinigten Staaten.

Die Kuratorin der Chicago Filmmakers, Ines Sommer, wird die Produktion von 1980 bis 1990 in drei eigenen Blöcken vorstellen: Geschichte, Sexualität und Macht in radikal-privater Aneignung und Interpretation.

Innerhalb des Programms sind auch personale Schwerpunkte gesetzt.

Dem amerikanischen Pionier und Meister des Collage-Films, **Bruce Conner**, ist eine komplette Retrospektive gewidmet. Österreichischer Provenience sind die intensiven "Eindringungen", die **Dietmar Brehm** an seinem Ausgangsmaterial vornimmt, ob das nun Urlaubs- oder Pornofilme sind.

Auch die Französin **Cécile Fontaine** ist mit einer Werkschau vertreten.

Sie ist Spezialistin für Materialbearbeitung, badet die Filme in Säuren, trennt ihre Farbschichten, collagiert mehrere Filme übereinander, um nur ein paar Techniken zu nennen. Was bei ihr hand-made ist, sind beim Kanadier **David Rimmer** aufwendige Kopiertechniken, die eine Farb- und Formenwelt wie unterm Mikroskop enthüllen. Vier Filme werden von Rimmer zu sehen sein.

Eigens hingewiesen sei auf zwei allzu selten gezeigte Klassiker.

Tom, Tom, the Pipers Son von **Ken Jacobs**, der aus dem gleichnamigen Kurzfilm von 1905 eine zweistündige Reise des Blicks in vormals ungesehene visuelle Landschaften gezaubert hat. Und der italienische Film *La Verifica Incerta*, eine surrealistische Expedition durch die Orte, Zeiten und Menschen hunderter Hollywoodfilme.

Handfest und real dagegen die wüsten Propagandaparodien der russischen Brüder **Aleinikov**, Filme aus dem sowjetischen Underground der achtziger Jahre.

Als Wegweiser durch die filmische Fülle des Festivals erscheint ein zwanzigseitiges Programmheft des Stadtkinos sowie eine Found Footage Sondernummer der Filmzeitschrift **blimp**, die ebenfalls im Stadtkino erhältlich ist.

FOUND FOOTAGE

Filme aus gefundenem Material

Im Stadtkino

Am Schwarzenbergplatz ☎ 72 62 76

Samstag, 1. Juni 1991 bis Sonntag, 9. Juni 1991

Täglich um 19.00 und 21.00 Uhr

Treibjagd im Archiv

Die Subversion der Normen

Second Hand Sex

Das Zweite Gesicht

Death and the Self

Bruce Conner

Metamorphosen im Material

Sexual Politics

Pornoverwesung

Pirates of Representation

Die Unschuld des Frühen -
Die Erlösung Hollywoods

Footage ist das englische Fachwort für Filmmaterial.

Found Footage bezeichnet Filme, die aus den Bildern anderer Filme hergestellt sind.

88 Filme aus 11 Ländern zeigt das **Stadtkino** in einem Festival des Found Footage Films.

Humorvoll und ironisch zerlegen die Piraten des Films die herrschende Bilderwelt, um ihre Inhalte und Ideologien neu sichtbar zu machen.

Spielfilme, Dokumentar- und Lehrfilme, Amateuraufnahmen, Werbespots - nichts, was sich je auf einer Leinwand bewegt hat, ist vor ihrem Zugriff sicher.



» FOUND FOOTAGE «

FILME

AUS GEFUNDENEM MATERIAL

1. BIS 9. JUNI 1991

TÄGLICH UM 19 UND 21 UHR

IM STADTKINO WIEN

» FOUND FOOTAGE «

FILME AUS GEFUNDENEM MATERIAL

Samstag, 1. Juni 1991

● 19.00 Uhr

Bruce Conner Retrospektive

A Movie / USA 1957 / 12 Min.
Cosmic Ray / USA 1961 / 4 Min.
Looking For Mushrooms / USA 1961 - 67 / 3 Min.
Report / USA 1963 - 67 / 13 Min.
Ten Second Film / USA 1965 / 10 Sek.
Vivian / USA 1965 / 3 Min.
The White Rose / USA 1967 / 7 Min.
Permian Strata / USA 1969 / 4 Min.
Marilyn Times Five / USA 1968 - 73 / 13 Min.
Take The 5:10 To Dreamland / USA 1976 / 5 : 10 Min.
Crossroads / USA 1976 / 36 Min.
Valse Triste / USA 1977 / 5 Min.
Mongoloid / USA 1978 / 4 Min.
America Is Waiting / USA 1981 / 3,5 Min.

● 21.00 Uhr

Death and the Self

(Präsentiert von Ines Sommer, Chicago)

Robert Arnold / **Getting Out** / USA 1990 / 3 Min.
 Mary Filippo / **Who Do You Think You Are** / USA 1987 / 11 Min.
 Jay Rosenblatt / **Short of Breath** / USA 1990 / 10 Min.
 William Farley / **Tribute** / USA 1986 / 7 Min.
 Stan Brakhage / **Murder Psalm** / USA 1981 / 17 Min.
 Phil Solomon / **The Secret Garden** / USA 1986 / 11 Min.
 Barbara Hammer / **Sanctus** / USA 1990 / 19 Min.

Sonntag, 2. Juni 1991

● 19.00 Uhr

Pirates of Representation

(Präsentiert von Ines Sommer, Chicago)

Fred Marx / **House of UnAmerican Activities** / USA 1983 / 16 Min.
 Daniel Eisenberg / **Displaced Person** / USA 1981 / 11 Min.
 Alan Berliner / **Myth in the Electric Age** / USA 1981 / 8 Min.
 Laurie Dunphy / **A Western** / USA 1987 / 9 Min.
 Heather McAdams / **Mr. Glenn W. Turner** / USA 1989 / 10 Min.
 Craig Baldwin / **RocketKitKongoKit** / USA 1986 / 30 Min.

● 21.00 Uhr

Second Hand Sex

Standish Lawder / **Dangling Participle** / USA 1970 / 17 Min.
 Ken Jacobs / **The Doctors Dream** / USA 1979 / 25 Min.
 Matthias Müller / **Home Stories** / D 1990 / 6 Min.
 David Rimmer / **Bricolage** / Can 1984 / 11 Min.
 David Rimmer / **As Seen On TV** / Can 1986 / 15 Min.
 Paul Sharits / **Epileptic Seizure Comparison** / USA 1976 / 30 Min.

Montag, 3. Juni 1991

● 19.00 Uhr

Metamorphosen im Material

Ladislav Galeta / **Two Times in One Space** / Yu 1976 - 79 / 12 Min.
 David Rimmer / **Variations on a Cellophane Wrapper** / Can 1970 / 8,5 Min.
 Malcolm Le Grice / **Berlin Horse** / GB 1970 / 9 Min.
 Malcolm Le Grice / **Little Dog For Roger** / GB 1967 / 13 Min.
 Caroline Avery / **Big Brother** / USA 1983 / 8 Min.
 Helmut Nickels / **Ohne Titel** / BRD 1976 - 77 / 4,5 Min.
 Guy Sherwin / **At the Academy** / GB 1974 / 5 Min.

Cécile Fontaine Special

Correspondance / F 1985 / 2 Min.
Golf Entretien / F 1984 / 9 Min.
Overeating / F 1984 / 3 Min.
Two Made For TV Films / F 1986 / 5 Min.
Cruises / F 1988 - 89 / 10 Min.
Stories / F 1989 / 7 Min.
Histoires Paralleles / F 1989 / 9 Min.

● 21.00 Uhr

Sexual Politics

(Präsentiert von Ines Sommer, Chicago)

Michael Wallin / **Decodings** / USA 1988 / 15 Min.
 Abigail Child / **Mayhem** / USA 1982 / 20 Min.
 Greta Snider / **Futility** / USA 1989 / 9 Min.
 C. Larry Roberts / **Strong Willed Women Subdue and Subjugate Reptiles** / USA 1982 / 11 Min.
 Owen Land (George Landow) / **Film In Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc.** / USA 1965 - 66 / 4,5 Min.
 Lewis Klahr / **Her Fragrant Emulsion** / USA 1987 / 10 Min.
 Sharon Sandusky / **C'mon Babe (Danke Schoen)** / USA 1988 / 12 Min.

Dienstag, 4. Juni 1991

● 19.00 Uhr

Death and The Self

Programm wie
 Samstag, 1. Juni 1991, 21.00 Uhr

● 21.00 Uhr

Die Unschuld des Frühen - Die Erlösung Hollywoods

Ernie Gehr / **Eureka** / USA 1972 - 79 / 30 Min.
 Hollis Frampton / **Gloria!** / USA 1979 / 9,5 Min.
 Adrian Brunel / **Crossing The Great Sagrada** / GB 1931 / 15 Min.
 Guido Seeber / **Klippo** / D 1927 / 6 Min.
 Len Lye / **Trade Tatoo** / GB 1937 / 5 Min.
 Len Lye / **Rhythm** / GB 1957 / 1 Min.
 Alberto Griffi, Gianfranco Barucello / **La Verifica Incerta** / I 1962 / 45 Min.

Mittwoch, 5. Juni 1991

● 19.00 Uhr

Das zweite Gesicht

Ken Jacobs / **Tom, Tom, the Pipers Son** / USA 1969 / 110 Min.

● 21.00 Uhr

Metamorphosen im Material

Programm wie
 Montag, 3. Juni 1991, 19.00 Uhr

Donnerstag, 6. Juni 1991

● 19.00 Uhr

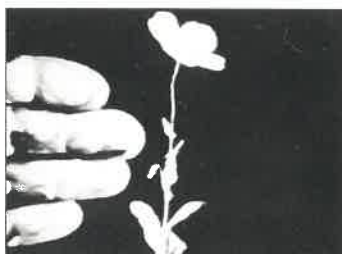
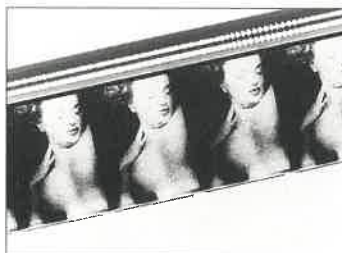
Pornoverwesung Dietmar Brehm Special

Color de Luxe / Ö 1986 / 10 Min.
Copenhagen / Ö 1987 / 6 Min.
Service / Ö 1988 / 7 Min.
Conversation / Ö 1989 / 5 Min.
Blickstück Rotfilm / Ö 1984 / 9 Min.
3's Company / Ö 1989 / 6 Min.
Perfect Day (2) / Ö 1988 / 6 Min.
The Murder Mystery / Ö 1987 - 88 / 20 Min.
Blickstück - B / Ö 1990 / 6 Min.
Pool / Ö 1990 / 4 Min.
Roter Morgen / Ö 1990 / 4 Min.

● 21.00 Uhr

Pirates of Representation

Programm wie
 Sonntag, 2. Juni 1991, 19.00 Uhr



▲▲
 Marilyn Times Five / Bruce Conner
 ▲
 Decodings / Michael Wallin

Freitag, 7. Juni 1991

● 19.00 Uhr

Die Subversion der Normen

(Diesen Block zeigen wir mit Unterstützung der GRÜNEN Bildungswerkstatt)

Henri Storck / **L'Histoire Du Tombeau Inconnu** / B 1931 / 10 Min.
 Gleb und Igor Aleinikov / **Metastazy** / UdSSR 1984 / 16 Min.
 Gleb und Igor Aleinikov / **Tractors** / UdSSR 1987 / 13 Min.
 Gustav Deutsch / **Adria** / Ö 1990 / 35 Min.
 Kurt Kren / **29-73: Ready Made** / Ö 1973 / 12 Min.
 Adrian Brunel / **Cut It Out** / GB 1935 / 19 Min.

● 21.00 Uhr

Bruce Conner Retrospektive

Programm wie
 Samstag, 1. Juni 1991, 19.00 Uhr

Samstag, 8. Juni 1991

● 19.00 Uhr

Sexual Politics

Programm wie
 Montag, 3. Juni 1991, 21.00 Uhr

● 21.00 Uhr

Treibjagd im Archiv

Maurice Lemaître / **Un Navet** / F 1976 / 31 Min.
 Caroline Avery / **Midweekend** / USA 1986 / 8 Min.
 Joseph Cornell / **Rose Hobart** / USA 1936 - 39 / 20 Min.
 David Rimmer / **The Dance** / Can 1970 / 5 Min.
 Maurice Lemaître / **The Song of Rio Jim** / F 1978 / 4 Min.
 Daniel Calderon / **L'Effet K.** / Ch 1987 / 12 Min.
 Xav-Ver Challupner, Johannes Rosenberger, Michael Palm / **Das Kind weint** / Ö 1987 / 333 Sek.
 Martin Arnold / **Pièce Touchée** / Ö 1989 / 16 Min

Sonntag, 9. Juni 1991

● 19.00 Uhr

Second Hand Sex

Programm wie
 Sonntag, 2. Juni 1991, 21.00 Uhr

● 21.00 Uhr

Die Unschuld des Frühen - Die Erlösung Hollywoods

Programm wie
 Dienstag, 4. Juni 1991, 21.00 Uhr

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

Programm

198

Stadtkino

Am Schwarzenbergplatz 72 62 76

Kino, Verleih, Videothek

Found Footage

Filme aus gefundenem Material

1. bis 9. Juni 1991

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

Second Hand Kino – Der Vorspann zum Festival

„Footage“ ist der amerikanische Fachausdruck für Filmmaterial. Er leitet sich vom Längenmaß für den Film, dem „foot“ ab. „Found Footage“ bezeichnet Filme, die teilweise oder zur Gänze aus fremdem, irgendwo und irgendwie vorgefundenem Filmmaterial hergestellt wurden.

Die Idee zu einem Festival des Found Footage Films kam eher beiläufig auf. Wir wußten damals noch nicht, wie *en vogue* wir damit waren. Während der Vorbereitungen schien es manchmal, daß die gesamte internationale Filmwelt sich mit Found Footage beschäftigt. Verblüffend war das insofern, als diese Art von Film eine lange Tradition hat, die in den dreißiger Jahren beginnt; viele einzelne Arbeiten – allen voran **Joseph Cornells Rose Hobart** (1936-39) und später die Filme von **Bruce Conner** – wurden vor allem in den USA sehr bekannt. Als eigenständige Filmform aber war Found Footage nie mit soviel Aufmerksamkeit behandelt worden.

Der Found Footage Boom ist nicht bloß Angelegenheit der Veranstaltungskalendarien und einschlägiger Fachjournale. Noch nie sind so viele Filme aus gefundenem Material entstanden wie in den letzten zehn Jahren. Und ausnahmsweise läßt sich das nicht mit einem Hinweis auf die sogenannte Postmoderne „erklären“. Gerade hier läßt sich eher das Brüchige und Paradoxe dieses Begriffs aufzeigen. Aber davon später.

Das Festival-Programm besteht aus 88 Filmen, die aus elf verschiedenen Ländern stammen. Diese Filme sind auf elf Blöcke verteilt. Die Mehrzahl dieser Blöcke zeigen wir zweimal, so daß es an den neun Tagen des Festivals insgesamt achtzehn Vorführungen geben wird.

Im Zentrum: Aus der Neuen Welt

Daß die meisten Filme aus den Vereinigten Staaten kommen, spiegelt mehr als bloß persönliche Vorlieben bei der Programmauswahl. Im traditionell eher schwächling entwickelten Geschichtsbewußtsein der Amerikaner hat Found Footage als ein bewußter Akt der Rückwendung auf öffentliche und auch eigene Geschichte eine besondere Bedeutung (Paul Arthur geht in seinem Text „Lost and Found“ näher darauf ein). Diese Sonderstellung fand Eingang ins Festivalprogramm.

Die Kuratorin der Chicago Filmmakers, **Ines Sommerhaldre** Blöcke mit Filmen von 1981 – 1990 zusammengestellt und wird diese persönlich im Stadtkino präsentieren: „Death and the Self“, „Pirates of Representation“ und die „Sexual Politics“. Ines Sommer ist Deutsch-Schweizerin, hat Film unter anderem bei Peter Kubelka und Ken Kobland studiert, war Lehrassistentin für die filmhistorischen Kurse bei P. Adams Sitney und Richard Pena. Ihren Master of Fine Arts machte sie 1988. Bei den Chicago Filmmakers ist Ines Sommer seit einem Jahr. Ihre Programmauswahl finden Sie ausführlich kommentiert in der „Räuberischen Geschichte der Filmbilder“.

Die Gesamtretrospektive **Bruce Conner** sei mit einem „We proudly present...“ angekündigt. Bruce Conner ist der Doyen des Found Footage Collage Films. Mit dem Collagieren gefundenen Materials hatte Conner bereits als bildender Künstler Erfahrungen gesammelt, ehe er 1958 mit *A Movie* auch mit dem Filmemachen begann. Als 1963 die renommierte Ford-Foundation ihr erstes Stipendium für einen Filmkünstler an Bruce Conner vergab, wurden seine Filme *A Movie*, *Cosmic Ray* und *Report* schlagartig berühmt. Daß Conner heute in den USA der wahrscheinlich populärste Filmkünstler im Bereich des unabhängigen Films ist, liegt an einer besonderen Qualität seiner Filme, die sich mit jener Hitchcocks vergleichen läßt: sie lassen sich auf unterschiedlichsten Ebenen entschlüsseln und genießen (obwohl wir den Vergleich Conner-Hitchcock hier auch wieder enden lassen). Von der Schönheit ihrer visuellen Oberfläche bis hin zu komplexen und intriganten Bedeutungskonstruktionen, die formale Aspekte des Filmemachens ebenso umfassen wie ironisch-süffisante Kommentare zum Zeit- und Weltgeschehen ist alles da. Und Conners Filme sind immer unterhaltsam: witzig, charmant, „lighthearted“. Weitere Filme aus den USA sind im Programm verstreut.

The Doctors Dream von **Ken Jacobs** und **Standish Lawders**

Dangling Participle etwa im „Second Hand Sex“ – Block, aus dessen Rahmen *Epileptic Seizure Comparison* von **Paul Sharits** ein wenig fällt, für den wiederum „The Doctors Dream“ als Übersetzung geeigneter gewesen wäre, mehr noch „The Doctors Nightmare“. Ein Klinisches des Ausgangsmaterials jedenfalls verbindet die Filme, ob nun „Aufklärungs“-Sex der fünfziger Jahre oder der nicht weniger sterile Blick der medizinischen Forschung.

Vom Kontinent, allerdings aus Kanada kommen die vier Filme von **David Rimmer**. Auch Rimmer, dessen Oeuvre unlängst mit einer großen Gesamtschau im Pariser Centre Pompidou gewürdigt wurde, ist Spezialist des Found Footage Films, wenngleich nicht in dieser Ausschließlichkeit wie Bruce Conner. Seine *Variations on a Cellophane Wrapper* sind ein exzellentes Beispiel für die Materialfilme des Programms, in denen das Found Footage nicht nur collagiert, sondern einer direkten Bearbeitung und Verfremdung unterzogen wird. Die *Variations* bestehen aus einer Einstellung, die eine Fabrikarbeiterin mit einem riesigen Bogen Zellophan zeigt, das sie wie ein Tischtuch vor sich ausbreitet. Die Kamera filmt aus einem tiefen Winkel, sodaß das hochgehobene Zellophan kurz das gesamte Bild bedeckt, ehe es sich wieder senkt. Rimmers Film zeigt diese Einstellung schleifenartig wiederholt, wobei jede dieser Wiederholungen eine Variation auf Zelluloid darstellt, ein wunderschönes Beispiel für die unglaublichen und so selten genutzten Potentiale der Farbe und der Abstraktion, die im Film als Film stecken. Neben den *Variations on a Cellophane Wrapper* zeigen wir von David Rimmer *Bricolage* und *As Seen on TV* im „Second Hand Sex“ – Block, sowie *The Dance* als Opfer einer „Treibjagd im Archiv“.

Am Ursprung: Aus der Alten Welt

Die frühesten Found Footage Filme entstanden in Europa: 1927 in Deutschland *Kipho* von **Guido Seeber**: eine Photo-Kino-Werbefilm-Collage. Die „Geschichte des unbekanntenen Soldaten“, – *L'Histoire du Tombeau Inconnu* von **Henri Storck** (Belgien 1931), eine Satire auf den Kellogg-Kriegsächtungspakt mit Wochenschaumaterial von 1928, sowie zwei Arbeiten von **Adrian Brunel**, *Cut It Out* und *Crossing the Great Sagrada* von 1931. In einem weit gefaßten Wortsinn ist „Found Footage“ ein Phänomen der gesamten Filmgeschichte, vor allem eines ihrer Anfänge. Es war völlig normale und allgemein geübte Praxis, in eigene, neue Produktionen Szenen aus anderen Filmen hineinzuschneiden. Oft dienten diese Sequenzen einer atmosphärischen Untermalung der Filme. Es existierte ein ganzes Archivsystem, das die Filmindustrie mit vorgefertigten Bildern versorgte. Dieses System war ein früher Ordnungsansatz innerhalb teilweise sehr anarchischer Zustände, wo ganze Filme ausländischer Hersteller unter neuem Titel als eigene Produktionen herausgebracht wurden, oder aber wilde Zusammenschnitte vormals in sich geschlossener Arbeiten in die Kinos gelangten.

Adrian Brunel, Brite, arbeitete für die kommerzielle Filmindustrie, und das in so ziemlich allen Funktionen, die diese damals zu bieten hatte. Zum Found Footage Film im heutigen Wortsinn – nämlich als Produkt mit klar eigenständiger ästhetischer Absicht – brachte ihn seine Tätigkeit als „Titler“. Die Aufgabe des Titlers bestand darin, die Zwischentitel fremdsprachiger Filme in die Muttersprache zu übertragen und diese in die Filme einzufügen. Irgendwann muß Brunel die Idee gehabt haben, aus dem reichlich vorhandenen Archivmaterial sowie aus dem Fundus seiner Zwischentitel absurde Collagen herzustellen, bei denen nichts im herkömmlichen Sinn zusammenpaßte. Leider besitzen wir keine Unterlagen zur Rezeptionsgeschichte der Brunelschen Filme, interessant wäre sie allemal, bedenkt man den Wahrheitsgehalt, den das frühe Publikum dem gefilmten Dokument zuzusprechen gewohnt war. *Crossing the Great Sagrada* besteht aus Reisefilmen, die den Zuschauer in eine absurd-surreale Expedition durch imaginäre Landschaften führt.

Neben den Adrian Brunel Filmen finden sich auch zwei Found Footage Filme des Neuseeländers **Len Lye**. Schon 1921 hatte Lye damit begonnen, direkt auf Film zu zeichnen und zu malen. Found Footage bildet eine Ausnahme in seinem Oeuvre, aber dieses ist so vielfältig, daß es fast nur aus Ausnahmen zu bestehen scheint, und meisterhaften allemal...

Rückkehr

„Die Unschuld des Frühen“ meint auch neue Produktionen, die frühestes Material aus dem Archiv wachküssen: **Hollis Framptons Gloria!** und *Eureka* (1972-1979) von **Ernie Gehr**. In doppelter Hinsicht sind die beiden Filmemacher beispielhaft. Gehr und Frampton zählen zu den komplexesten, zugleich einflußreichsten Künstlern der amerikanischen Filmavantgarde – und

fast alle deren Vertreter haben mit Found Footage gearbeitet. **Stan Brakhage** ist mit seinem *Murder Psalm* („Death and the Self“) zu nennen. Auch **Peter Kubelka** hat in sein *Mosaik im Vertrauen* (1955) Fremdmaterial eingebaut (die Le Mans Rennsequenzen), und **Kurt Kren** wird höchstpersönlich in seinem *Ready-Made* (made by TV) zu sehen sein.

Zweitens demonstrieren *Eureka* und *Gloria!* einen typischen Grundzug gerade der klassischen Avantgarde: die Sehnsucht nach einer Zeit des Filmblicks noch vor seiner Verstellung in den Einstellungen Hollywoods. Das Verhältnis zwischen beiden wäre nicht so belastet, wäre Hollywood, bzw. das, wofür es steht, nicht so übermächtig. Kunst und Kunsthandwerk haben einen signifikant unterschiedlichen Zugang zum Material. Fasziniert blickt der Künstler auf das Material selbst. Lesen Sie etwa **Ken Jacobs** eigenen, enthusiastischen Beitext zum originalen Film *Tom, Tom, the Pipers Son* (der Block „Das Zweite Gesicht“). Ob der künstlerische Zugriff nun liebevoll oder gewalttätig ist, er bezieht sich immer auch direkt aufs Material. Dem Kunsthandwerker dagegen ist das Material ein Mittel. Dem Material geht so vieles vom Eigenen verloren, bzw. findet es sich in der Transparenz des kunsthandwerklichen Produkts verborgen („Transparenz“ in dem Sinn, daß es durch sich hindurch auf etwas anderes verweist: auf das, was es darstellt). Found Footage ist eine effiziente Art der „Re-Materialisierung“ von Film. Wer eine Einstellung aus ihrem Kontext reißt und ihr so den eindeutigen Sinn nimmt, lenkt den Blick zurück auf die materiale Oberfläche und auf alles (oder vieles), was sie bedeuten *könnte*. Das meint auch die unverfrorene „Erlösung Hollywoods“, wie sie der Found Footage Klassiker *La Verifica Incerta* vorexerziert. 150 000 Meter Hollywood komprimiert in eine dreiviertelstündige Landschaft des Surrealen, wie sie hinter allen Orten und Zeiten liegt, die Hollywood je besucht hat. Die neue Montage bewahrt konsequent Logik, es fehlt ihr aber die Kausalität einer „Handlung“. Deren übriggebliebene Fragmente werden wieder als das sichtbar, was sie vor aller Handlung und immer schon waren: Bilder, deren jedes einzelne nun wieder für sich genommen und vielleicht sogar geliebt werden kann (*Rose Hobart* etwa ist schierer Minnegesang: eine Liebeserklärung an die Bilder von Rose).

Radikaler noch wirken die direkten Verfremdungen gefundener Filme, die „Metamorphosen im Material“. In Paris stießen wir auf eine Spezialistin für heftige Filmbearbeitung: **Cécile Fontaine**. Aus ihrem Oeuvre ist eine repräsentative Auswahl zu sehen. Unser Versuch, ihren *Two Made For TV Films* im ORF unterzukriegen, scheiterte am gutgemeinten Hinweis, daß das zu viele Leute von Found Footage abschrecken könnte.

In diesem Sinn einladender ist sicherlich die berührende, zärtliche Studie *Two Times In One Space* von **Ladislav Galeta**. Ruhig und konzentriert auch die Arbeiten der Briten **Malcolm Le Grice** und **Guy Sherwin**, bevor die Fontainesche Bilderorgie auf die Leinwand trommeln wird.

Vor Ort

Kein Wort der Larmoyanz! Während Österreichs wichtigster Spielfilmproduzent nach einer Vorführung von **Martin Arnolds** *Pièce Touchée* noch etwas von „schlecht geschnitten“ und „zu lang“ murmelte, hatte der Film schon seine internationale *Tour de Triumphe* angetreten. Bis heute hat *Pièce Touchée* zehn Preise gewonnen, darunter die Hauptpreise der wichtigsten Filmfestivals der USA: San Francisco, Ann Arbor, Houston und Athens. Als erster österreichischer Filmemacher wurde Martin Arnold zum elitären, bis vor kurzem dem Spielfilm vorbehaltenen New York Filmfestival eingeladen, das pro Jahr drei (!) Avantgardefilme ins Programm nimmt. Das ausverkaufte Haus war begeistert. Konsequenterweise gelang es *Pièce Touchée*, das Publikum in Cannes in zwei radikalisierte, lautstarke Lager zu spalten. Mittlerweile befindet sich der Film in zehn Verleihen und Sammlungen; das Centre Pompidou hat vor ein paar Tagen bei Arnold angerufen.

Die internationale Anerkennung der Filme von **Dietmar Brehm** vollzieht sich weniger spektakulär. Um nichts weniger findet sie statt. Selbst Stan Brakhage ist eingeschworener Brehm-Fan, analysierte etwa gemeinsam mit seinen Studenten *Murder Mystery*. In Österreich arbeitet Brehm am längsten und intensivsten mit Found Footage. Seine Quellen sind vielfältig – Hollywood, Zombiefilme, Hongkong-Produktionen, medizinische Lehrfilme, am häufigsten aber setzt er Pornos seinen *Eindringungen* aus. „Geschändete Pornographie“ sollte ursprünglich das Dietmar Brehm – Special heißen, aber er wollte was mit Verwesung und die „Pornoverwesung“ stimmt perfekt.

Found Footage stammt häufig aus herzlos verschleuderten Beständen des Amateurs, und was liebt der mehr als seinen Urlaub. Diese Kategorie deckt **Gustav Deutsch** ab, und zwar gründlich. *Adria* meint *Adria*: im Linksschwenk, im Rechtsschwenk, beim

Winken, beim Reisen und allem ähnlichen mehr. „Eine Schule des Sehens“ nennt Deutsch seinen Film, der im manisch-analytischen Zugriff auf sein Ausgangsmaterial das Ordnungssystem sämtlicher Urlaubsfilme der Welt zu erfassen scheint.

Das Kind weint ist eine Gemeinschaftsproduktion des Hauses **Challupner-Rosenberger-Palm**. Was Dieter Moor macht, wenn er nicht gerade die „Kunst-Stücke“ ansagt, das erfahren Sie hier.

Ein Nachspann

Die Aktualität von Found Footage ist wörtlich zu nehmen. Es ist die Aktualität der Beschäftigung mit dem *was ist*, und nicht mit dem, was sein soll: ein Innehalten und Nochmals-bedenken des Vorgefundenen, der etablierten Strukturen und Bedeutungen. Found Footage ist nicht Kritik des Sinns, sondern Kritik festgefügteter Sinnkonstruktionen. Würde man die Postmoderne als Versuch sehen, die Moderne als nicht abgeschlossenes Projekt hinter sich zu lassen, dann ist der Found Footage Film eher der Versuch, die Moderne, wie sie sich in all ihren Schattierungen im Film artikuliert, zu verstehen, insofern auch weiterzuführen.

Von hier aus läßt sich auch einer der zentralen Begriffe der Moderne, nämlich der einer „Avantgarde“ nochmals durchdenken. In keiner anderen Kunstsparte hat sich strikt strukturelle Filme ebenso umfaßt wie neue erzählerische Modelle. Das Gemeinsame, das einen Überbegriff rechtfertigen würde, schien die Idee der Innovation zu sein. Aber ist nicht „Innovation“ eher ein Prozeß, der sich zwar *post festum* feststellen läßt, nicht aber dem einzelnen Werk anzulasten ist? „Intervention“ wäre bescheidener und wohl auch geeigneter. Found Footage ist Intervention und insofern ein Knotenpunkt, in dem sich die besten Traditionen der Moderne mit jenem Innehalten und Zurückblicken treffen, wo sich das Interesse am Formalen des Films und der Kunst mit einer radikalen Transformation der vorgefundenen Inhalte trifft.

Anläßlich des Festival erscheint eine Sondernummer der Filmzeitschrift „**blimp**“ (Heft 16) zum Thema Found Footage. Seine Geschichte und Theorie werden dort ausführlich behandelt. Dazu finden Sie Texte über Bruce Conner, Cécile Fontaine, Dietmar Brehm und weitere einzelne Filme des Programms, sowie ein langes Interview, das Alexander Horwath mit der Filmtheoretikerin Maureen Turim während ihres Aufenthalt in Wien beim Symposium „Im Off der Geschichte“ geführt hat. „blimp“ ist im Stadtkino und im „Satyr“ erhältlich.

Dieser Text sollte deutlich gemacht haben, daß fast immer Humor und Ironie die Filme des Festivals begleiten. Und genau hier, wo Kunst und Unterhaltung sich treffen, wünscht SIXPACK FILM Ihnen viel Spaß im Kino.



Bruce Conner
Marilyn Times Five

Bruce Conner Retrospektive

Samstag, 1. Juni 1991, 19.00 Uhr

Freitag, 7. Juni 1991, 21.00 Uhr

Bruce Conner, geboren 1933 in Kansas, studierte Malerei in den frühen Fünfziger Jahren, ein Stipendium der Brooklyn Museum Art School brachte ihn an die Westküste, 1957 ging er mit einem weiteren Stipendium nach Colorado, etablierte dort mit anderen Studenten die „Experimental Cinema Group“ in Boulder, die heute noch Filme macht, ein Jahr später gründete er mit Larry Jordan die „Camera Obscura Film Society“ in San Francisco, wo er blieb, Familie gründete und seine Filme herstellte.

„Bruce Conner ist ein Meister der Ambivalenz; in ihr liegt die Stärke seiner Kunst und der ganze Stil seines Lebens. Die Skulptur, die er gemeinsam mit seinem ersten Film *A Movie* präsentierte, vereinigt harmlos-nostalgische Objekte in einer gewalttätigen Fusion. Sein erster Film schon radikalisiert dieses Prinzip ins Extrem.

Es gibt eine charakteristische Sequenz am Anfang des Films, die Conners ambivalente Manipulation von Found Footage zeigt. Man sieht ein U-Boot und sein Periskop, wo ein früher Sexfilm der 40er Jahre dazwischengeschnitten wird, als würde der Matrose eine Peep-Show durchs Periskop sehen. Er reagiert ziemlich heftig, was im Original wohl eher mit dem Anblick eines feindlichen Schiffes zu tun gehabt haben muß, in diesem Kontext wirkt es aber komisch. Das U-Boot feuert einen Torpedo ab und setzt so die sexuelle Metaphorik fort, die immer noch witzig wirkt, obwohl sich schon ein wenig Horror beizumengen beginnt. Durch die Montage verwandelt sich die Explosion des Torpedos in die einer Atombombe, und spätestens hier bleibt das Lachen in der Kehle stecken.

Eine Sequenz mit Stunt-Aufnahmen folgt, über die man ebenfalls eher schmunzelt, weil man sieht, daß hier Gefahr bloß simuliert wird; daran schließen sich reale, schockierende Kriegsaufnahmen, die Conner wieder in eher harmlose Bilder überführt, die die Möglichkeit des Todes nur andeuten – ein Seiltänzer, Fallschirmspringer... Sein Symbolismus wird möglich, weil er seine Ironie immer wieder auch zurücknimmt, selbst ironische Distanz zu seiner Ironie schafft, dem Betrachter eine zweite Ebene der Distanzierung öffnet.“ (P. Adams Sitney, *Visionary Film*)

„Conner ist in der Kunstwelt vor allem durch seine Montage-Objekte bekannt und – was den Film betrifft (Anm.: 1967) – hauptsächlich durch drei Arbeiten: *A Movie*, *Cosmic Ray* und *Report*. Letztgenannter Film, der mit Hilfe eines Ford-Stipendiums realisiert wurde, behandelt die Ermordung Kennedys. Alle drei Filme jedoch stehen in engem Bezug zu Conners Montagen. Sie beziehen ihre Anregungen aus einer Welt gegenwärtiger Themen und Realitäten, die nicht nur Kennedy, sondern generell Tod, Gewalt, Sex und Zerstörung umfassen. Ähnlich seinen Objekten verknüpfen Conners Filme stets aktuelle Themen mit Elementen einer nostalgischeren Art: Ausschnitte aus alten Western, ein Schnappschuß von Jean Harlow, beliebiges, vielleicht im Schnittabfallbehälter oder in einem alten Koffer gefundenes Material.

Ebenfalls als beständiges und integrales Element erweist sich Conners Humor, eine Kombination aus dunkler Satire und morbider Ironie. Kein Thema ist vor diesem Humor gefeit, sei es nun der frühere Präsident, der Nachrichtensprecher, die Kirche oder der Staat... Sieht man die Filme zum ersten Mal, könnte der Eindruck entstehen, als seien einfach eine Anzahl bereits existierender Ausschnitte beinahe zufällig zusammengewürfelt worden oder aber das Werk sei irgendwie organisch gewachsen... Dieses scheinbar brutale Kombinieren und Nebeneinanderreihen bietet Conner jedoch auch eine Gelegenheit, jeden einzelnen Gegenstand aus seiner eindimensionalen Existenz, sei sie formal oder kontextuell, zu befreien. Conners Kunst ist nicht geradlinig, nicht voraussagbar im Sinne einer „guten Gestaltung“... Die formalen Anliegen des Mediums werden nie zum Selbstzweck. Conner ist sich ihrer jedoch soweit bewußt, daß ihre Manipulation stets die Aussage des Inhalts noch verstärkt.“ (Carl I. Belz, *Filmculture* Nr. 44, 1967)

A Movie

USA 1957, s/w, 12 Min.

Musik: „Pines of Rome“ by Respighi

Cosmic Ray

USA 1961, s/w, 4 Min.

Musik: „What'd I Say“ by Ray Charles

Looking For Mushrooms

USA 1961 – 67, Farbe, 3 Min.

Musik: „Tomorrow Never Knows“ by The Beatles

Report

USA 1963 – 67, s/w, 13 Min.

Musik: „Three Days That Shocked The World“

Ten Second Film

USA 1965, s/w, stumm, 10 Sek.

Vivian

USA 1965, s/w, 3 Min.

Musik: „Mona Lisa“ by Conway Twitty

The White Rose

USA 1967, s/w, 7 Min.

Musik: „Sketches Of Spain“ by Miles Davis

Permian Strata

USA 1969, s/w, 4 Min.

Musik: „Rainy Day Women“ by Bob Dylan

Marilyn Times Five

USA 1968 – 73, s/w, 13 Min.

Musik: „I'm Through With Love“ by Marilyn Monroe

Take The 5:10 To Dreamland

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

Musik: Originalkomposition by Patrick Gleeson

Crossroads

USA 1976, s/w, 36 Min.

Musik: Originalkomposition by P. Gleeson and Terry Riley

Valse Triste

USA 1977, s/w + sepia tone, 5 Min.

Musik: „Valse Triste“ by Sibelius

Mongoloid

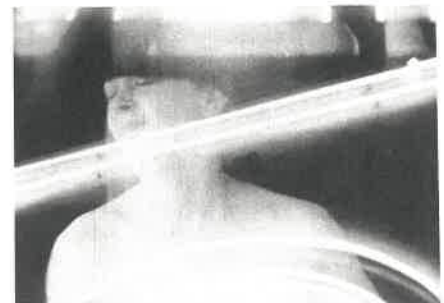
USA 1978, s/w, 4 Min.

Musik: „Mongoloid“ by Devo

America Is Waiting

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

Musik: „America Is Waiting“ by David Byrne and Brian Eno



Bruce Conner
Cosmic Ray

Death and the Self

Zusammengestellt und präsentiert von Ines Sommer (Chicago)

Samstag, 1. Juni 1991, 21.00 Uhr
Dienstag, 4. Juni 1991, 19.00 Uhr

Robert Arnold

Getting Out

USA 1990, s/w, Ton, 3 Min.

Robert Arnolds Film ist ein kurzer und intensiv bearbeiteter Film, der von einer starken Ton/Bildmontage ausgehend Fragen der Selbstbestimmung, des Eingeschlossenseins und des Todes nachgeht. Bilder aus amerikanischen Lehrfilmen, Wochenschauen und dem Unterhaltungskino vermischen sich mit dokumentarischem Material aus einem nordafrikanischen Land. Trotz der vielfältigen Ursprünge der Bilder entsteht der Eindruck thematischer Geschlossenheit, die vom Wunsch des „Hinaus wollens“, das sowohl im Titel wie auch auf der Tonspur von einer Kinderstimme angesprochen wird („how do you get out?“), angetrieben wird. (Ines Sommer)

Mary Filippo

Who Do You Think You Are

USA 1987, s/w, Ton, 11 Min.

In *Who Do You Think You Are* sucht eine Frau nach ihrer Identität ausgerechnet in den heroischen Bildern des Fernsehens, der Werbung, der Kunst und der Religion. Diese Suche nach Selbstkontrolle konzentriert sich auf ihren Versuch, sich das Rauchen abzugewöhnen. Aber ihre Helden von der Zigarettenwerbung und aus den Hollywoodfilmen sind alle Raucher, deren Rauchen immer Macht und Selbstkontrolle anzeigt. Filippo entfaltet dieses Thema in einer maschinengewehrartigen Collage aus Bildern und Verweisen aus der Popmusik, der Literatur und der Psychoanalyse. (Joanna Kiernan, Parabola Arts Foundation)

Jay Rosenblatt

Short of Breath

USA 1990, s/w, Ton, 10 Min.

Durch Schnitt und Musikeinsatz spielt Jay Rosenblatts Found Footage Film *Short of Breath* in gelungener Weise mit Konventionen des Erzählkinos. Von der „Urszene“ bis hin zum autoritären Verhältnis zwischen Patienten und Psychotherapeuten bauen sich Rosenblatts Bild- und Erzählfragmente zu einer psychologisch-ironisch gelesenen Parabel des Lebens auf. (Ines Sommer)

William Farley

Tribute

USA 1986, Farbe, Ton, 7 Min.

Tribute, das der Erinnerung an seinen Bruder gewidmet ist, ist bisher Farleys persönlichstes Werk, ein Collage-Film, der über das Leben und den Tod nachsinnt. Aus schwarz-weißem Found Footage Material hergestellt und in Sepiatönen auf Farbmateriale umkopiert, stammen die Bilder meist aus den 50er Jahren: der Stapellauf eines Schiffes, eine tanzende Frau, ein fallender Baum, ein vorbeifahrender Zug – unpersönliche Themen, die nichtsdestotrotz Ikonen und Metaphern unserer persönlichen Gedanken sind. (...) Farley betritt hier ein Territorium, das Bruce Conner in Filmen wie *Valse Triste* und *Take the 5:10 to Dreamland* erobert hatte, und seine Bilder, die aus alten Reise-, Lehr- und Industriefilmen zusammengetragen wurden, hallen von unbeschreiblicher Traurigkeit wider. (Picture Start Catalogue)

Stan Brakhage

Murder Psalm

USA 1981, Farbe, stumm, 17 Min.

„...Eine nie dagewesene Versumpfung, wenn der Mensch zu einem schmutzigen, feigen, grausamen, böartigen Reptil wird. Das brauchen wir! Und dazu ein bißchen ‚frisches Blut‘, um uns daran zu gewöhnen.“ (Dostojewski, Die Dämonen, Teil II, Kap. VIII) (Auswahl des Zitats: Stan Brakhage)

Phil Solomon

The Secret Garden

USA 1986, Farbe, Ton, 11 Min.

Kindheitsschrecken anderer Art werden in Phil Solomons *The Secret Garden* erforscht, ein dichtes, verwickeltes Wiederverarbeiten von Fund- und Originalmaterial. Solomon manipuliert die filmische Oberfläche, um Blitze, Streifen, Flecken und eine schimmernde schwarze Patina zu erschaffen, die die fantastischen Technicolor-Kindheitsbilder des *Secret Garden* und des *Wizard of Oz* zu verwischen droht. Bilder wie vage und entfernte Erinnerungen am Rande der Auslöschung. Erinnerungen, die wie die Geschichten von Oz und dem heimlichen Garten wiederverarbeitet, wiedererzählt, durch die verdunkelnden Schleier der Vergangenheit wieder und wieder vorgestellt werden. (Village Voice)

Barbara Hammer

Sanctus

USA 1990, Farbe, Ton, 19 Min.

Musik: Neil B. Rolnick

Sanctus ist ein experimenteller Film abgefilmter, sich bewegender Röntgenaufnahmen, die ursprünglich von Dr. James Sibley Watson (*Fall of the House of Usher*, 1929) und seinen Kollegen am Strong Memorial Hospital in Rochester, New York, während der 50er und 60er Jahre gedreht wurden. Indem er das Unsichtbare sichtbar macht, entblößt der Film die Skelettstruktur des menschlichen Körpers, das die versteckte Zerbrechlichkeit des inneren Organsystems schützt. *Sanctus* ermutigt den Betrachter, die zarten Verwicklungen der Gattung zu erkennen und zu schätzen. Die Tatsache, daß die Bestrahlung, die zur Herstellung der bewegten Röntgenbilder nötig ist, gleichzeitig Krankheiten hervorruft und behandeln kann, ermöglicht eine doppelte Lesweise der Bilder und wirft Fragen nach dem medizinischen Schauspiel auf. Die Filmmusik untermalt die spirituelle und zerbrechliche Qualität des Körpers, der auf einem verschmutzten Planeten, auf dem sich Störungen des Immunsystems vermehren, Schutz benötigt. Neil Rolnicks Tonspur, die digitalisiert, gesampled und wieder in Ton umgesetzt wurde, benutzte das *Sanctus* der Messen von Bach, Beethoven, Byrd und Mechant. (Barbara Hammer)



Jay Rosenblatt
Short of Breath



Barbara Hammer
Sanctus

Pirates of Representation

Zusammengestellt und präsentiert von Ines Sommer (Chicago)

Sonntag, 2. Juni 1991, 19.00 Uhr
Donnerstag, 6. Juni 1991, 21.00 Uhr

Fred Marx

House of UnAmerican Activities

USA 1983, Farbe, Ton, 16 Min.

„Ich bin mein ganzes Leben lang gegen alle Arten der menschlichen Sklaverei, egal wo sie auftrat, und gegen alle Einschränkungen der zivilen Freiheit, wo auch immer sie auftraten, gewesen.“ So sprach Werner Marx – ein deutscher Jude, ein Flüchtling, ein Matrose, der seinen Dienst in der Marine der Vereinigten Staaten während des 2. Weltkrieges mit Auszeichnungen abgeleistet hatte, und ein überzeugter amerikanischer Kommunist – im Jahr 1956 zum „House Committee of UnAmerican Activities“ (ein Komitee im amerikanischen Abgeordnetenhaus unter Leitung von McCarthy, das sog. unamerikanische Aktivitäten untersuchte). „Sie sind nicht zum Staatsbürger der Vereinigten Staaten geeignet“, antwortete sein Verhörer, ein Abgeordneter, der Marx die Staatsbürgerschaft aberkennen lassen wollte. Aus Material und Bildern aus dem Familienarchiv, das er auf der optischen Bank bearbeitet, und durch seine selbst gesprochene Begleiterzählung aus dem Off komponiert Fred Marx ein tiefgreifendes, experimentelles Portrait seines Vaters (...) und wirft einen gequälten Blick zurück auf eine düstere Ära der amerikanischen Geschichte. (Picture Start Katalog)

Daniel Eisenberg

Displaced Person

USA 1981, s/w, Ton, 11 Min.

Eisenberg kombiniert weich glühendes, abfotografiertes Filmmaterial aus dem besetzten Frankreich während des 2. Weltkrieges – Frauen in Kopftüchern, Hitler am Eiffelturm – mit einer Toncollage, die die Radiovorträge von Claude Lévi-Strauss (in englischer Sprache) gegen Beethovens Streichquartett Opus Nr. 59 setzt. Lévi-Strauss spricht von seinem obsessiven Bedürfnis das Verhältnis zwischen Natur und Kultur zu verstehen, wie Bedeutung von einem Zeichensystem zum anderen übertragen wird, vom Geheimnis der Form und der Wiederholung, und diese wunderbare Musik von Beethoven spielt, und wir denken, wieviele SS-Männer mit ihr wohl in den Schlaf gewiegt wurden; und diese Bilder, verführerisch und grauenerweckend, kombiniert und wieder aufs Neue kombiniert, in verschiedensten Zusammenhängen wiederholt, gefrorene Gesten, mitten in der Bewegung abgeschnitten. Zwei Jungen auf einem Fahrrad, einer bewegt seinen Arm in einer Weise, die wie der Anfang einer simplen Wellenbewegung oder eines heimlichen Zeichens für die „ewige Wiederkehr“ sein könnte. Dieser Film läßt das Begehren, Bedeutung zu erschaffen, ins Udenkbare und Unaussprechbare gleiten. (Amy Taubin, The Soho News)

Alan Berliner

Myth in the Electric Age

USA 1981, Farbe, Ton, 8 Min.

Themen der Erde, der Luft, des Feuers und des Wassers inmitten der Rhythmen und verwirren, intensiven Gefühle des modernen Lebens. (Alan Berliner). Kommentar: Marshall McLuhan.

Laurie Dunphy

A Western

USA 1987, Farbe, Ton, 9 Min.

Die Ideologie des Hollywood-Westerns wird mit der amerikanischen Haltung zu Puerto Rico in Verbindung gebracht; das dortige Sterilisationsprogramm wird besonders hervorgehoben, da es erlaubt, die Puerto Ricanische Bevölkerung bis zum Jahr 2020 so reduziert zu haben, daß die Insel von Industrie- und Militäranlagen überrannt werden kann. *A Western* dekonstruiert Found Footage von Familienberatungsstellen, Fernsehunterhaltungssendungen und anderen Quellen. (Laurie Dunphy)

Heather McAdams

Mr. Glenn W. Turner

USA 1989, s/w, Ton, 10 Min.

Für den Ton habe ich so eine alte, in einem Trödeladen gekaufte Schallplatte von diesem Typen, Glenn W. Turner, der diese „Dare To Be Great“ - „Philosophie“ entwickelt hat, benutzt. Die ganze Platte erklärt all dies, einschließlich einer kurzen Einführung von diesem Typen, der Herrn Turner vorstellt, während ihm andauernd kleine Fehler und Irrtümer in seinem Vortrag unterlaufen. Ich habe seine Fehler auf der Tonspur in Schleifen wiederholt und das Bild in Korrespondenz zur Tonverzerrung geschnitten. (...) Jede Menge anderer Dinge gehen ebenfalls in dem Film vor: beißender Sozialkommentar, humoristische Ton- und Bildkollisionen, heimliche Angriffe auf das männlich beherrschte Amerika der Aktiengesellschaften, Kommentare zur Idee von Struktur im allgemeinen, und so fort. (Heather McAdams)

Craig Baldwin

RocketKitKongokit

USA 1986, s/w, Ton, 30 Min.

Baldwins Film beginnt, via Archivmaterial, mit einer Rückkehr zu einem bedeutenden Moment im Dämmerlicht des westlichen Imperialismus – die Auflösung von Belgisch-Kongo im Jahr 1960, das Auftauchen Patrice Lumumbas, eines echten, einheimischen Führers, und seine vom CIA geschmiedete Ermordung durch Moise Tshombe. Die beiden ersten Abschnitte dieses sehr intensiven Films stellen die formalen Strategien auf: Informationen werden aus der Tonspur herausgepumpt und von einer blitzschnellen, bildnerischen Montage begleitet, die jede Vorstellung historischer Wahrscheinlichkeit durch die Verwendung von Found Footage, Zeichentrick, und was auch immer sonst gelegen erscheint, verdrängt; alles wird von Baldwin, dem „Modellbaukasten-Meister“ des Textes, zusammengeschweißt (...). Der Film eilt seinem apokalyptischen Schluß außerhalb der geschichtlichen Verhältnisse zu, aber völlig im Einklang mit den historischen Aufzeichnungen der andauernden ausländischen Interventionen. (Michael Silverman, DRIFT Katalog)



Daniel Eisenberg
Displaced Person



Laurie Dunphy
A Western

Second Hand Sex

Sonntag, 2. Juni 1991, 21.00 Uhr
Sonntag, 9. Juni 1991, 19.00 Uhr

Standish Lawder

Dangling Participle

USA 1970, s/w, Ton, 17 Min.

Orgelmusik: Bruce Lieberman

Dangling Participle, der zur Gänze aus alten Lehrfilmen zusammengestellt ist, bietet einen reichen Schatz praktischer Ratschläge zur zeitgenössischen sexuellen Verklammtheit und ihrer Herkunft an. (Standish Lawder)

Ken Jacobs

The Doctors Dream

USA 1979, s/w, Ton, 25 Min.

Was der unschuldigen Neugier der frühkindlichen „Doktorspiele“ geheimnisvoll und verborgen blieb, wird im sog. Aufklärungsfilm umkreist, der Versäumtes nachholen und ebenfalls nicht ertappt werden will.

Matthias Müller

Home Stories

Deutschland 1990, s/w, Ton, 6 Min.

Eine Heimsuchung durch wiederkehrende Figuren des Hollywood-Melodrams. Eine Choreographie der Blicke und Gesten.

„oh Lana Turner we love you get up.“ (Frank O'Hara)

(Matthias Müller)

David Rimmer

Bricolage

Kanada 1984, Farbe, Ton, 11 Min.

Preis der Internationalen Jury in Oberhausen 1986

Ein Film, der sich mit Aspekten der männlichen und weiblichen Repräsentation, der räumlichen und zeitlichen Verschiebung und mit der besonderen Rolle des Bildausschnittes (des „framing“) beschäftigt.

(Canadian Filmmakers Distribution Center – Catalogue)

Bricolage ist aus fünf Found Footage Stücken zusammengesetzt, die mit jeweils verschiedenen Tönen unterlegt sind. Der Titel („Brick-Collage“) bezieht sich auf die Vielfalt des verwendeten visuellen Materials ebenso wie auf Bilder von Ziegeln und eine Ziegelwand. Die auf den Film kopierte Struktur einer Ziegelwand dient als ständig wiederkehrendes visuelles Leitmotiv.

Wsewolod Pudowkin hat einmal in einem berühmt gewordenen Text über erzählerische Konstruktionen das Filmemachen mit dem Schichten von Ziegeln verglichen. Rimmer erweitert diese Analogie auf das Bild selbst. Anders als Pudowkins „Ziegel“ enthalten seine Bilder selbst wieder Bilder, und es sind Frauenbilder, die hinzugefügt werden, so wie das in der gesamten Filmgeschichte immer der Fall war. *Bricolage* ist ein Film über den kinematografischen Zeichenprozeß, über das Wechselspiel zwischen Signifikat und Signifikant und über die fetischistische Grundstruktur des Bilds der Frau im Film.

David Rimmer

As Seen On TV

Kanada 1986, Farbe, Ton, 15 Min.

Viele der Bilder, die im Fernsehen verwendet werden, wurden ursprünglich auf Filmmaterial aufgezeichnet; hier ist dieser Prozeß umgekehrt. Formaler Ausgangspunkt des Films ist der Unterschied der Ästhetik des Fernsehbilds zu jener des Films. Meistens sieht man die sog. „Toni Zwillinge“, die vor ca. zwanzig Jahren die „Toni“-Haarprodukte im amerikanischen Fernsehen bewarben. Dazwischengeschnitten sind Aufnahmen eines Mannes, der zu masturbieren scheint: Bilder der „Entfremdung und der annullierten Begierde“, wie Catherine Russell es nannte. Diese Entfremdung, die im Bild des Fernsehens selbst zu stecken scheint, macht Rimmer spürbar, bis hin zu jenem dunklen Balken, der beim Abfilmen eines Fernsehbildschirms entsteht, und der sich wie ein Riegel zwischen unser Begehren und dem Objekt dieses Begehrens schiebt.

Paul Sharits

Epileptic Seizure Comparison

USA 1976, Farbe, Ton, 30 Min.

Im Vorspann von *The Flicker* von Tony Conrad wird die Warnung ausgesprochen, daß Zuseher, die an Epilepsie leiden, den Saal verlassen sollten, da der Film einen Anfall auslösen kann. Für einen Scherz von Conrad hält man das längstens, bis der Film begonnen hat. Neben Conrad hat sich Paul Sharits am intensivsten mit Flickereffekten im Film beschäftigt. Die Verwendung von Aufnahmen eines epileptischen Patienten während eines Anfalls ist da nur konsequent. Der distanziert-medizinische Blick des Ausgangsmaterials wird gründlich zerstört, die brachiale Gewalt des Epilepsieanfalls in seine filmische Wahrnehmung übersetzt. Selbst der Ton wird von Sharits mit einbezogen, indem die während des Anfalls gemessenen Gehirnströme in eine Flut elektronisch verstärkter Geräusche transformiert und hörbar gemacht werden.



Matthias Müller
Home Stories



David Rimmer
Bricolage



David Rimmer
As Seen on TV



Paul Sharits
*Epileptic
Seizure Comparison*

Metamorphosen im Material

Montag, 3. Juni 1991, 19.00 Uhr
Mittwoch, 5. Juni 1991, 21.00 Uhr

Ladislav Galeta

Two Times In One Space

Jugoslawien 1976 – 79, s/w, Ton, 12 Min.

Two Times In One Space entstand aus einer Art Filmperformance. Galeta entnahm dem Film *In The Kitchen* von Nikola Stojanovic eine lange Einstellung und projizierte zwei Kopien des Films übereinander, und zwar mit einer zehntelständigen Zeitverschiebung. Der Ton kam aus zwei Lautsprechern. Später fertigte Galeta eine einzige Kopie dieser „Performance“.

Two Times In One Space ist eine Komödie, eine unbeschwertere Parabel über den Filmraum und den Voyeurismus. Die Szene zeigt eine Küche, die der Familie auch als Wohnraum dient. Die Kamera ist unbewegt. Ihr Aufnahmewinkel liegt in der Höhe der Abwasch. Man sieht einen Tisch mit einem großen Radio, eine geöffnete Balkontür und links im Vordergrund eine Couch. Zu Beginn des Films ist die Familie am Essen. Nach zehn Sekunden kommt die zweite Belichtung: Geisterhafte Nachbilder, die jede Bewegung nachahmen. Die Frau entfernt das weiße Tischtuch; am gegenüberliegenden Balkon taucht ein junges Paar auf.

Obwohl mitten am Tag, beginnen Vater und Sohn das Bett für die Nacht herzurichten. Man sieht und hört die Frau beim Kochen; ihr Mann hilft ein wenig. In der Zwischenzeit entwickelt sich am Balkon vis-à-vis eine erotische Situation, die eher tragisch zu einem Selbstmordversuch führt. Die Familie bemerkt von all dem nichts. Schließlich zieht der Vater eine schwarze Rolle herunter und verwehrt uns so den Blick auf das spannende Geschehen im Hintergrund. Mit einer einzigen, der zweiten Bildschicht endet der Film. Mit den zufälligen, aber auch beabsichtigten Kollisionen von Ereignissen und Bildern zeigt Galeta auf den On-Screen-Raum, auf das Off der Leinwand, erschafft ein „Theater“ inmitten eines Films. (Regina Cornwell)

David Rimmer

Variations on a Cellophane Wrapper

Kanada 1970, Farbe, Ton, 8,5 Min.

Der aufregendste nicht-narrative Film, den ich jemals gesehen habe. Das Ausgangsbild ist eine Fabrikarbeiterin, die einen großen Zellophanbogen ausrollt... Der Film erinnert an ein durch die Zeit schwebendes Gemälde, dessen Sujet in verschiedenen Abstufungen der Abstraktion verschwindet und wieder auftaucht. (Kristina Nordstrom, Village Voice)

Malcolm Le Grice

Berlin Horse

Großbritannien 1970, Farbe, Ton, 9 Min.

Le Grice bezieht als erster den Kopierprozeß mit ein, um so, wie in *Berlin Horse*, das gleiche Material durch Licht- und Farbunterschiede völlig zu verändern. Er verwendet hier altes Wochenschaumaterial aus der Jahrhundertwende, die Aufnahme eines im Kreis laufenden Pferdes, und eigene 8mm-Aufnahmen aus Berlin. Der Film ist eine Synthese von Arbeiten, die die Veränderung des vom Bildschirm abgefilmten Bildes untersuchen und dafür noch schwierigste Drehtechniken verwenden. Er setzt sich mit den Paradoxen der Beziehung zwischen der realen Zeit, die existierte, als der Film gedreht wurde, und der realen Zeit der Filmprojektion auseinander, und wie diese durch technische Manipulation der Bilder und Sequenzen moduliert werden kann.

Die Musik des Films ist von Brian Eno komponiert.

Malcolm Le Grice

Little Dog for Roger

Großbritannien 1967, s/w, Ton, 13 Min.

Das Ausgangsmaterial sind Fragmente eines 9,5 mm „Home Movies“, im England der vierziger Jahre ein gängiges Filmformat. Die Bilder zeigen Le Grices Mutter, ihren kleinen Terrier und ihn selbst als Kind auf einem Bildstreifen innerhalb des Gesamtbildes vor weißem Hintergrund. „Er kopiert den Streifen unterschiedlich: so langsam, daß die Bilder zu stehen scheinen, oder mit allmählich gesteigerter Geschwindigkeit, daß die real bewegte Handlung sichtbar wird, und schließlich immer schneller, bis die Bilder zum Streifen verschmelzen“ (Birgit Hein und Wulf Herzogenrath, Film als Film). Dazu hört man „Keep Your Sunny Side Up“, ein Lied aus der Kindheit von Le Grice, das erklingt und wie beiläufig in den Falten der Zeit wieder verschwindet.

Caroline Avery

Big Brother

USA 1983, Farbe, stumm, 8 Min.

Eine Collage. Die Bilder stammen aus Werbungen, aus kommerziellen Filmen und aus Aufnahmen, die ich selbst gedreht habe. Hunderte von Bildfragmenten wurden ausgeschnipselt und von Super-8 auf seinen „Big Brother“, den 16 mm Film, als Photogramme montiert, die wiederum bemalt sind, ein Mund hier, ein Bein da. (Caroline Avery)

Helmut Nickels

Ohne Titel

BRD 1976 – 77, Farbe, stumm, 4,5 Min.

Sans Titre, sans Text.

Guy Sherwin

At the Academy

Großbritannien 1974, s/w, stumm, 5 Min.

Cécile Fontaine Special

Correspondance

Frankreich 1985, Farbe, stumm, 2 Min.

Ohne Kamera hergestellter Film, gänzlich Found Footage.

Golf Entretien

Frankreich 1984, Farbe, Ton, 9 Min.

Decollage, Verschiebung und erneute Collage der drei verschiedenen Farbfilmschichten aus Fragmenten eines gefundenen Werbespots.

Overeating

Frankreich 1984, Farbe, Ton, 3 Min.

Ein dicker Mann ißt gierig Hühnchen, das Bild in Endlosschleife ist völlig zerknittert und scheint selbst vor Fülle bersten zu wollen. Diese Zerknitterung begleitet die Bewegungen seines Kiefers.

Two Made For TV Films

Frankreich 1986, Farbe, Ton, 5 Min.

Farbseparationsverfahren. Das Ausgangsmaterial sind Aufnahmen eines Golfwettbewerbes und eines Hollywood-Western. Das Show-Down findet in der Filmschicht statt.

Cruises

Frankreich 1988 – 89, Farbe, Ton, 10 Min.

Eine ironische Vision der idyllischen Welt der Kreuzfahrten und eine Referenz an die dramatische Geschichte der Titanic. Die Tonspur stammt aus zwei Kommerzfilmen, die abgekratzt und abgeschabt wurden, beim einen verschwanden die ersten beiden Farbschichten, beim zweiten führte das Kratzen zum völligen Verlust der Bilder. Die Emulsionen der Stummfilme, die auf diese neuen, gelben oder völlig neutralen Oberflächen geklebt wurden, sind vom Zelluloid durch simples Abreißen mittels eines Scotch-Klebebandes oder durch Abkratzen mit einem Messer nach einem langen Ammoniakbad getrennt worden. Rezepturen aus des Teufels Großmutterns Küche.

Stories

Frankreich 1989, Farbe, Ton, 7 Min.

Histoires Paralleles

Frankreich 1989, Farbe, Ton, 9 Min.

Die parallelen Geschichten des französischen Staatsapparates und seiner Kolonien, wie sie der Film sonst säuberlich getrennt zeigt, simultan.

Sexual Politics

Zusammengestellt und präsentiert von Ines Sommer (Chicago)

Montag, 3. Juni 1991, 21.00 Uhr
Samstag, 8. Juni 1991, 19.00 Uhr

Michael Wallin

Decodings

USA 1988, s/w, Ton, 15 Min.

Michael Wallin hat unter Verwendung von Found Footage aus Lehr- und Wissenschaftsfilmen (– schwarz-weiße Bilder, die die scheinbare Solidität eines Buicks, Baujahr 1950, haben –) ein von ihm so benanntes „psychisch-sexuelles-emotionales Portrait“ seiner selbst geschaffen. Der Film wird von den melancholischen Tönen einer Schostakowitsch Symphonie und der Stimme eines älteren Mannes begleitet, der ohne Spur eines emotionalen Tonfalls eine Reihe von Anekdoten, Parabeln und philosophischen Kommentaren wiedergibt. (...) Die Worte klammern sich an den Bildern an, schaffen einen alptraumartigen Raum, der von Verlangen und einer feinen Zartheit übergossen ist. (Joanna Kieran, Parabola Arts Foundation)

Wir werden von der schmerzvollen Erkenntnis dessen hinweggefegt, was wir schon immer gewußt, aber verdrängt oder ohne Protest akzeptiert haben: die destruktiven Verbote dagegen, daß sich Männer in unserer Kultur berühren dürfen oder intim sein dürfen, ohne eines Verwandten, meistens den der Gewalt, zu bedürfen, der dies akzeptabel erscheinen läßt. (Patrick Hoctel, San Francisco Weekly)

Der Text von *Decodings* wird zur Vorführung aufgelegt.

Abigail Child

Mayhem

USA 1982, s/w, Ton, 20 Min.

Mayhem (in Tokyo wegen der Verwendung japanischer, lesbischer Erotika zensiert) erinnert an sexuelle Konventionen, die im „Film Noir“ vorherrschend waren. Sogar die Filmkostüme sind zu Kürzeln der Genitalien reduziert, die Frauen in Pünktchen, die Männer in Streifen gekleidet. Aber *Mayhem* deutet eine umgekehrte soziale Ordnung an: die Männer räkeln sich kokett in schwarzer Unterwäsche; abwechselnd erwürgen die Frauen die Männer, oder sie erwidern ihre starren Blicke. *Mayhem* erinnert uns daran, daß unser Körper genauso sehr der Kinogeschichte wie unseren Geliebten gehört... (Tom Kalin, The Independent)

Greta Snider

Futility

USA 1989, s/w, Ton, 9 Min.

Great Sniders *Futility* benutzt Found Footage Aufnahmen, um abwechselnd auf die intensiven, persönlichen Geschichten, die den filmischen Erzählfaden ausmachen, einzugehen oder ihnen entgegenzuwirken. Die Geschichten in *Futility* kreisen um Themen des Versagens und der Unmöglichkeit: zunächst werden Synonyme des Wortes „futility“ (Nutzlosigkeit) aufgezählt, dann berichtet eine Frauenstimme von einer ungewollten Schwangerschaft und problematischen Liebesbeziehungen. Die scheinbar autobiografische Qualität und Authentizität dieser Geschichten wird jedoch sofort in Frage gestellt, sobald die Leserin bekundet, daß sie den Vortrag nochmals wiederholen werde. Diese reflexive Haltung ermöglicht ein Sehen des Films, das gleichzeitig distanziert, analytisch und emotional berührend sein kann. (Ines Sommer)

C. Larry Roberts

Strong Willed Women Subdue and Subjugate Reptiles

USA 1982, Farbe, Ton, 11 Min.

Reich koloriertes Found Footage Material über einen tropischen 50er Jahre Thermenpark und einen Schaukasten für Wassernymphen und Alligatoren wurde auf der Optischen Bank stufenweise kopiert und zur gewundenen Romantik Ralph Vaughan Williamsscher Stimmungsmusik für Streicher, „Fantasia on a Theme by Thomas Tallis“, geschnitten. (Picture Start Katalog)
Charmant, witzig und sehr provokant. Zunächst könnte man die Gegenüberstellung von Bubsy Berkley-artigen Badeschönheiten und gleitenden Reptilien als eine witzige und lächerliche Wahl empfinden. Aber sobald sich Roberts' Film entwickelt, scheinen die beiden mehr und mehr gemein zu haben: beide vergnügen sich am Wasser als einer Art Gruppensport, und beide sind nicht von ihren Kameraden zu unterscheiden. (Karen Cooper, Film Forum)

Owen Land (alias George Landow)

Film In Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc.

USA 1965-1966, Farbe, stumm, 4,5 Min.

Der Film geht vom Gesichtspunkt aus, daß bestimmte charakteristische Merkmale des Mediums, so wie die im Titel aufgeführten, visuell „wertvoll“ sind. Aus diesem Grund ist er (*der Film*) besonders empfehlenswert. (George Landow)

Lewis Klahr

Her Fragrant Emulsion

USA 1987, Farbe, Ton, 10 Min.

Her Fragrant Emulsion kommt einer obsessiven Widmung an Mimsy Farmer, einer Filmschauspielerin der 60er Jahre gleich. Die ergreifenden Collagebilder des Films fungieren als Metapher für Sinnlichkeit und bewegen sich synchron und asynchron zur Tonspur, um die distanzierenden und intimen Zyklen zu evozieren, die in Liebesbeziehungen üblich sind. (Lewis Klahr)

Rose Hobart meets Mothlight (Henry Mills)

Sharon Sandusky

C'mon Babe (Danke schoen)

USA 1988, Farbe, Ton, 12 Min.

Der Film benutzt Archivmaterial – Lemminge, die wie toll durch eine nördliche Landschaft rennen – um Geschichte als zwanghaft-manisches Verhalten zu beschreiben. Sowohl der Ton als auch die Bilder stammen vollständig aus archivarischem Material. *C'mon Babe* wurde „das *Blue Velvet* unter den Dokumentarfilmen“ genannt. (Preis der 35. Internationalen Westdt. Kurzfilmtage Oberhausen; Katalogtext)

Michael Wallin
Decodings



Greta Snider
Futility



Sharon Sandusky
C'mon Babe



Die Unschuld des Frühen – Die Erlösung Hollywoods

Dienstag, 4. Juni 1991, 21.00 Uhr
Sonntag, 9. Juni 1991, 21.00 Uhr

Ernie Gehr

Eureka

USA 1972 – 1979, s/w, stumm, 30 Min.

Ernie Gehrs *Eureka* (früher *Geography*) basiert auf einer Kamerafahrt aus einem alten Film, der im Auftrag der Firma Hale's Tours um 1905 entstanden ist: Hale's Tours zeigte Reisefilme, die oft aus fahrenden Zügen aufgenommen waren, und ließ das Publikum in nachgemachten Zugabteilen sitzen. Gehr fotografierte den Film nochmals ab, indem er jeden einzelnen Kader achtmal aufnahm – eine filmische Geste der Verzögerung, die ein musikalisch getragenes, liedhaftes Tempo bewirkt. (...) Bei der von ihm gewählten Geschwindigkeit wird umso deutlicher bewußt, daß die Fahrzeuge sich bewegen – man sieht nicht nur hastende Passanten (die durch Gehrs Verzögerungstechnik fast im Sprung anzuhalten scheinen), sondern auch frühe Autos, Fahrräder, Landauer, Pferdewägen. An einer besonders schönen Stelle öffnet sich die Plane, die den Laderaum eines Wagen bedeckt und – bei der langsamen Filmgeschwindigkeit – wie für eine Ewigkeit in Falten zu liegen scheint, und enthüllt einen Jungen. Es sieht so aus, als ob er hinter dem Vorhang eines Kammertheaters hervorträte oder auf dem Rahmen eines manieristischen Gemäldes stünde, und er blickt neugierig in die Kamera, die auf dem Bug der abschließenden Straßenbahn befestigt war. (...) Der Name des Films findet sich gegen Ende auf der Seitenwand eines Pferdewagens: Eureka, California. Die Stadt Eureka wurde nach der ersten Person Perfekt Aktiv eines griechischen Verbs benannt, das soviel bedeutet wie „ich habe gefunden“ – *es* gefunden, wie wir normalerweise sagen. EUREKA ist Gehrs langgezogener Ausruf über den Film. „Ich habe ihn gefunden“. Er fand das Material. Er fand den Titel im Material. Er fand eine einfache Methode, um es körnig und fast statisch werden zu lassen und gleichzeitig liedhaft zu überhöhen. Am berührendsten ist es jedoch, daß Gehr, wenn er „eureka“ ausruft, damit ausdrückt, daß er sein Metier, seine Kunst gefunden hat, den Boden, auf dem seine unterdrückte Leidenschaft und seine schwer erkämpfte Heiterkeit Gestalt und Bedeutung annehmen können. (P. Adams Sitney, Beiblatt 44 des 13. Internationalen Forum des Jungen Films, Berlin 1983)

Hollis Frampton

Gloria!

USA 1979, Ton, 9,5 Min.

In *Gloria!* stellt Frampton ein Motiv des 19. Jahrhunderts zeitgenössischen Formen gegenüber, indem er ein Frühwerk des Kinos mit einer Videodarstellung textuellen Materials überlagert. Diese zwei formalen Faktoren (der Film und die Texte) beziehen sich auf eine Figur des 19. Jahrhunderts, Framptons Großmutter mütterlicherseits und auf eine Figur des 20. Jahrhunderts, ihren Enkel (der Filmemacher Frampton selbst). Im Versuch ihre Beziehung einzufangen, wird *Gloria!* zu einer etwas komischen, oft berührenden Meditation über den Tod, die Erinnerung und die Macht von Bild, Musik und Text, die Vergangenheit wieder aufleben zu lassen. (Bruce Jenkins)

Adrian Brunel

Crossing the Great Sagrada

Großbritannien 1931, s/w, stumm, 15 Min.

Adrian Brunel verwendete systematisch die Reste von Filmen, die er zuvor zu anderen Zwecken gedreht hatte. So erklärte er, er habe „einen Film fast ausschließlich aus ausgemusterten Aufnahmen von Reisefilmen zusammengestellt“. Dabei handelt es sich um *Crossing the Great Sagrada* (1931), einen Film, in dem Brunel Zwischentitel verwendet, die er nochmals untertitelt. Er vermischte Aufnahmen unterschiedlicher Herkunft, um die Bilder zu einer vagen Geschichte zu verknüpfen oder voneinander zu lösen, wobei die Dialog-Zwischentitel selbst wie gewöhnlicher Verschnitt behandelt werden, da sie untertitelt sind und so ihren ursprünglichen informativen Zweck und ihre Kontinuität verlieren. Diese doppelte Untertitelung ermöglicht Wortspiele wie auch eine Simultaneität kinematographischer Ereignisse, die an die kalligraphischen Spiele der Dadaisten erinnern und von den Surrealisten in der *Ecriture Automatique* und auch in den Zwischentiteln einiger ihrer Filme noch systematischer zur Anwendung gebracht wurden.

In *Crossing the Great Sagrada* sind die Zwischentitel mit Sequenzen verbunden, die nichts mit der Aussage des Zwischentitels zu tun haben. Einer kündigt an: „Jubelnde Menge in New York“, während das Bild die Ablöse der königlichen Garde in London zeigt; auf diese Sequenz folgt ein anderer Zwischentitel, der besagt: „Das sind nur ein paar Wilde, die tanzen“. Dieser letzte Zwischentitel ließe sich ironisch gleichermaßen auf die königliche Garde wie auf die jubelnden Massen beziehen. Der Zwischentitel hinterläßt einen unbestimmten, verschwommenen Eindruck, ermöglicht Spiele mit dem Bild- oder Textmaterial. Diese Arbeit steht im Mittelpunkt von *Crossing the Great Sagrada*, wo die Zwischentitel selbst Opfer der Untertitel werden, die den informativen Charakter der Originaluntertitel von Reisefilmen parodieren. Der Film führt uns auf eine fiktive Reise in ungewöhnliche Gegenden und spielt darüberhinaus mit dem Abstand zwischen der Reise und ihrer filmischen Darstellung. Dieser Abstand zeigt sich umso deutlicher, als die Zwischentitel sich nicht auf das beziehen, was wir sehen, sondern ihrer eigenen Logik folgen, die jedoch die Logik, die die Bilder darbieten, nicht völlig überdeckt. Der ganze Film beschäftigt sich mit dieser Diskrepanz zwischen Benennen und Sehen, zwischen Erwartung und Verzögerung oder einem Nicht-Eintreten. (Yann Beauvais, blimp 16)

Guido Seeber

Kipho

Deutschland 1927, s/w, stumm, 6 Min.

Der Film ist eine Auftragsarbeit für die „Kino und Photo Ausstellung“ 1925 in Berlin. Entschlossen modernistisch beginnt er mit einer Szene mit einem Dinosaurier und einem Höhlenmenschen. Dieser rutscht auf einen Bildschirm, um Platz für die Konstruktion eines Filmdekors zu schaffen (die das Kommen der Neuen Welt symbolisiert). Das Ende des Films bildet eine Einladung, in das Kabinett eines Schlafwandlers einzudringen: ein Willkommensgruß der neuen Ordnung an Dr. Caligari.

Insgesamt assoziiert der Film die damalige Ästhetik des „Mensch und Maschine“ mit dem Prozeß der Entstehung des Films, der mit den ausgefeiltesten Tricktechniken der Epoche illustriert wird. (Miles McKane)

Len Lye

Trade Tatoo

Großbritannien 1937, Farbe, Ton, 5 Min.

In *Trade Tatoo* mischt Lye Techniken des direkten Malens auf Film mit kontrastreichen Realaufnahmen, die das Florieren des Postsystems in den Ländern des Commonwealth demonstrieren.

Len Lye

Rhythm

Großbritannien 1957, s/w, Ton, 1 Min.

Rhythm zeigt die Montage eines Autos bei Ford innerhalb einer einzigen Minute mit hunderten von Jump-Cuts. Diese Jump-Cuts zählen zu den Spezialitäten von Len Lye: elliptische Kondensationen einer einzigen Einstellung, in der viele Teile fehlen, sodaß bewegte Figuren sich mit Sprüngen durch das Bildfeld zu bewegen scheinen. Berühmt wurde Lye durch seine Erfindung des Malens auf Film, *Rhythm* beweist aber auch seinen meisterhaften Sinn für Schnitt und Montage.

Alberto Grifi / Gianfranco Barucello

La Verifica Incerta

Italien 1962, Farbe, Ton, 45 Min.

La Verifica Incerta ist Marcel Duchamp gewidmet. Er wurde aus einer großen Menge (150 000 m) zur Vernichtung bestimmter amerikanischer Spielfilme der Jahre 1950-60 gewonnen. Nach einer ersten Auswahl wurde das Material auf 16mm umkopiert, wobei im verkleinerten Normalformat die nicht-entzerrten (also horizontal zusammengedrückten) Cinemascope-Bilder beibehalten wurden. Das Resultat war eine Häufung von Aktionsszenen, die sich in vielschichtiger Verfremdung präsentieren: sie erscheinen verdoppelt, in Negativ- und Positivbildern; Handlungen sind aus dem Kontext gerissen und in neue Zusammenhänge gebracht; die Sujets vermischen sich zu einer absurd wirkenden Collage. Besonders gleichartige Aktionen, in der Bewegung geschnitten, erzeugen ein surreal vertieftes Raumgefühl: ein Mann verläßt einen Raum und ist im Gegenschnitt eine Frau. Beim Eintritt in einen zweiten und dritten Raum vollziehen sich ebensolche Verwandlungen. Alle Handlungen nehmen auf diese Art unvorhergesehene und doch bekannte Wendungen. Es entsteht ein groteskes, imaginäres Hollywood-Universum, eine „unge-wisse Wahrheit“, wie der Titel es ausdrückt. (Hans Scheufl/Ernst Schmidt jr., Eine Subgeschichte des Films)

Das Zweite Gesicht

Mittwoch, 5. Juni 1991, 19.00 Uhr

Ken Jacobs

Tom, Tom, the Pipers Son

USA 1969, s/w, stumm, 110 Min.

Tom, Tom beginnt und endet mit einem gleichnamigen Film, der 1905 in Hollywood entstanden war (Anm.: der Film galt als verschollen und wurde von Jacobs in einem Archiv wiederentdeckt). Man sieht die originalen zehn Minuten jeweils zur Gänze. Dazwischen zeigt Jacobs seine Variationen der Bilder und Bewegungen dieses Films. Sein *Tom, Tom* hat, im Unterschied zum Originalfilm, eine sehr körnige, pointillistische Textur, wie sie auf dem optischen Printer entsteht. Der Raum wirkt komprimiert. Beim Transfer setzte er Zeitlupe ein, veränderte die Skalierung, indem er Details stark herausvergrößerte, er änderte die Szenenfolge durch Wiederholungen und Rückwärtsbewegungen, vor allem aber löst er die Erzählung als solche radikal auf. Ein Hauptprinzip des strukturellen Films findet hier seine Anwendung, nämlich die *Verlängerung* im Unterschied zur so beliebten Verdichtung bei Filmemachern wie Kenneth Anger, Stan Brakhage, Jordan Belson, Peter Kubelka und Robert Breer. (...) Jacobs Film ist in einer typisch modernistischen Art didaktisch. Zunächst einmal ist er auf sublimale Art Kritik am Film selbst, indem er in der Transformation den Aufbau des Originalfilms „verrät“. Strawinsky hat das mit Pergolesi gemacht; Robert Duncan „setzte Shelleys *Arethusa* in neue Maßstäbe“. Zusätzlich zeigt Jacobs Film eine Qualität des Kompositorischen und des Visuellen, die an Seurat und Manet erinnert. Zumindest beim ersten und beim letzten der insgesamt sieben Tableaus, aus denen der Originalfilm besteht, enthüllt er die Quelle, die der anonyme Filmemacher benutzte: es ist Hogarths Radierung *Southwark Fair*, die ziemlich genau ins Bühnenbild übertragen wurde. Wir sehen eine sehr sinnliche Drahtseiltänzerin mit einem „Hula-Hula“-Bauchreifen in Zeitlupe, einen Clown beim Purzelbaumschlagen, und eine Gruppe von Menschen, die einzeln aus einer Scheune in einen Heuhaufen rutschen. Picassos *Harlekin* wird ebenfalls zitiert.

(...) Jacobs hat drei Versionen des Films hergestellt. In der zweiten setzt er kolorierte Teile ein, die die Kontinuität des schwarz-weißen Materials ziemlich durchbrechen. Auf das Auge wirken sie entspannend (das ist auch ihre erklärte Funktion), strukturell gesehen sind sie verwirrend. Näher am Ausgangsmaterial, aber immer noch ziemlich hart ist der Eingriff, wenn Jacobs die Projektionsfläche entfernt, von der abgefilmt wird: plötzlich blicken wir ins nackte, flickernde Licht der Projektionslampe.

In der dritten Version sehen wir in einer noch aggressiveren Passage, wie das Bild im Projektor zu springen beginnt und dadurch nahezu unkenntlich wird. Beim erstenmal weiß man nicht so recht, ob das jetzt zum Film gehört oder ein Mißgeschick des Vorführers ist. Erst mit der Zeit – und das Bild springt lange – bemerkt man, daß es beabsichtigt ist.

Für Ken Jacobs selbst ist *Tom, Tom, the Pipers Son* – die Verfilmung eines Kinderreims – ein Beispiel „gefalteter“ Temporalität und ein Versuch, eine Unschuld in der Kindheit des Mediums selbst wieder zu entdecken:

„Geister! Filmaufzeichnungen der quicklebendigen Handlungen längst verstorbener Personen. Ihre Konservierung endet am Rand des Bildes (eine 1905er-Hand geriet in den Bildausschnitt... und ist konserviert, aufgezeichnet in einer Schicht aus Emulsion). Ein Gesicht nach dem anderen zieht auf der zweidimensionalen Leinwand vorüber.

Bühnenaufbau und Montage sind prä-Griffith. Sieben unendlich komplexe Cine-Gobelins bilden den Originalfilm. Sein Stil ist weder primitiv noch un-filmisch, sondern ein Beispiel einer Entwicklungsrichtung des Films, deren Wert erst unlängst erkannt wurde. Meine Kamera rückt nahe heran, um diese Fülle besser erfassen zu können, auf der Suche nach Ungereimtheiten im Ablauf der Story (wenn etwa plötzlich eine *Person*, leicht verwirrt, aus dem Gesicht eines *Darstellers* schaut), verzückt über dieses bizarre menschliche Phänomen des Geschichtenerzählens überhaupt, und das innerhalb der selbst phantastischen Lektüre irgendeiner längst vergangenen Zeit: ein Traum im Traum...!

Außerdem wollte ich noch die Gegenwart des Films zeigen, ein erster Anfang, seine Energien zu entfalten. Ein Zug der Bilder, die sich untereinander gerade genug unterscheiden, um dem Gehirn einzureden, daß das Auge gerade sieht, daß sich ein Arm hebt oder sich eine Tür schließt. Was ich an die Oberfläche bringen wollte, war diese multi-rhythmische Kollision von dunklen und hellen, zweidimensionalen Kraftfeldern, die untereinander einen Kampf um ihre jeweilige einzelne Identität ausfechten. Ich wollte

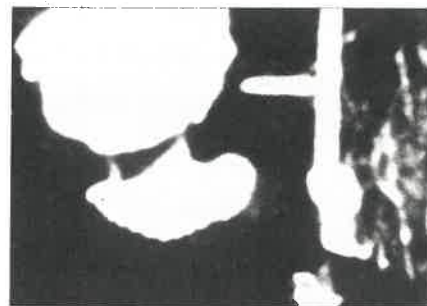
in das amöbenhafte Muster des Filmkorns eindringen – ein chemisches Muster, das bei jedem Bild völlig anders aussieht, und vom 16/24 Bilder-pro-Sekunde-Rhythmus, der auf unsere Retinas trommelt, ins Leben gerufen wird... diese Energien wollte ich herauslocken (das Korn! das Korn!), mit ihnen zusammenarbeiten, unwissend und doch ironisch, um diese immer wieder ergriffende, weil immer schon vergangene Illusion des Films zu formen.“ (Ken Jacobs)

(P. Adams Sitney, *Visionary Film*)

In *Tom, Tom, the Pipers Son* unternimmt Ken Jacobs eine grundlegende Untersuchung des Reproduktionsprozesses. Dabei geht es ihm vor allem um die materialen Eigenschaften des Mediums. ... Er kommt immer mehr von der Realität der Abbildung zur Realität des unterschiedlich belichteten Filmstreifens: zu dessen Materialbeschaffenheit. Jacobs macht deutlich, daß die Wiedergabe der Realität nur eine Möglichkeit ist, die der Film unter bestimmten Bedingungen bietet, und daß diese Wiedergabe nur eine Illusion ist.

Es geht aber nicht nur um diese Aussage, sondern auch um den Reiz eines visuellen Erlebnisses, das sich mit der Auflösung des realen Bildes steigert, ja geradezu in diesem Auflösungsprozeß erst intensiv zustande kommt. Darüber hinaus wird der zeitliche Ablauf als Erfahrungs- und Erkenntnisprozeß für den Zuschauer wesentlich. (Birgit Hein, *Film als Film – 1910 bis heute*)

Durch das Anhalten von bestimmten Bildern, ihre zeitliche Überlappung und Umkehrung und durch die Nahaufnahmen vergrößerter Details enthüllt der Filmemacher eine eindruckliche Schönheit des plastischen Musters, die vorher nicht sichtbar war. Manchmal wird man an Seurats statuenähnliche Zeichnungen erinnert, die Eigenart seiner postimpressionistischen Technik entspricht der kruden Schwarzweiß-Qualität der wiedergefilmten Details. Bei anderen Gelegenheiten scheint man eine kraftvolle Figur von Delacroix wahrzunehmen oder ein friedliches „kubistisches“ Detail aus einem Bild von Chardin. Man erblickt sogar ganz kurz die ruhige Kompaktheit eines kubistischen Stillebens. Jacobs hat eine großartige Demonstration der Qualitäten grundlegender Montage geliefert, so daß sein Film sowohl wie ein Mustervortrag über das Filmemachen erscheint wie auch als ein schöpferischer Film. Am Schluß zeigt er uns das alte Original noch einmal vollständig. Aber seine eigene Veränderung wird brilliant illustriert: bei dieser Wiederholung erinnert man sich an die Details und Variationen, die er uns gezeigt hat, so daß die gleiche Handlung jetzt voller neuer plastischer Bedeutung erscheint: die totale Raum/Zeit-Empfindung ist durch seine Veränderungen im Original verstärkt worden. (Parker Tyler, *Underground Film*) 1969, am Höhepunkt jener Bewegung entstanden, die unter dem Namen des „New American Cinema“ Filmgeschichte machte, zählt Ken Jacobs *Tom, Tom, the Pipers Son* zu den sogenannten Klassikern der amerikanischen Filmavantgarde und teilt mit vielen anderen Klassikern das Schicksal, zwar oft zitiert und erwähnt zu sein, aber so gut wie nie in Europa gezeigt zu werden. *Voilà!*



Ken Jacobs
*Tom, Tom,
the Pipers Son*
(Frau auf Leier)

Pornoverwesung

Dietmar Brehm – Special

Donnerstag, 6. Juni 1991, 19.00 Uhr

Ich kann mich nicht mehr erinnern, wo ich über den ersten Film gestolpert bin, es war im Sommer 1982 + ich weiß, es war ein S-8 s/w Pornofilm. Ich hatte einige halbwegs brauchbare Aufnahmen aus Paris, mit denen ich nichts anzufangen wußte + sah sofort, der Porno war das fehlende Glied für die Parisaufnahmen...

Die meisten Filmfunde + Geschenke waren Pornomaterial, anderes zeigte immer wieder Gesichter + Urlaubslandschaften. Teile von Gesichtern waren immer brauchbar (*Blickstücke*) + über die Urlaubsstimmungen war ich immer begeistert, weil ich nie Urlaub mache + diese Stimmungen nie so perfekt wie ein Amateur filmen kann. Ich kaufte mir eine Agfa-Family Ausrüstung, ein schon gestorbene spezielles S-8 System mit einer fast kugelförmigen Kamera, mit der man gleichzeitig filmen + fotografieren kann + einem dazugehörenden Bildschirmprojektor mit Einzelschaltung. Dadurch kann man jeden Kader unbedenklich lang sehr hell projizieren + untersuchen + eindringen + was weiß ich was...

Einmal wollte ich einen sog. Kauffilm stehlen, aber ich hatte Angst + seltsamerweise habe ich den Film nicht gekauft, obwohl ich ihn haben wollte...(Dietmar Brehm, blimp 16)

Color de Luxe

Österreich 1986, S-8, s/w, Ton, 10 Min.

When the smack begins to flow ...

Copenhagen

Österreich 1987, S-8, Farbe, Ton, 6 Min.

Während einer Party tanzen Paare unverschämt miteinander.

Service

Österreich 1988, S-8, s/w, Ton, 7 Min.

Service entstand aus dem Abfall von *The Murder Mystery*. Filmschnitt nach dem Zufall.

Conversation

Österreich 1989, S-8, s/w, Ton, 5 Min.

Jedes Ding vermittelt eine Spannung, wenn man es auf bestimmte ART betrachtet. Alles. Der Hauptdarsteller ist die Kamera als Aufnahmeorgan. Man sieht eine reproduzierte Realität, an der man seinen Wahrnehmungsmechanismus überprüfen kann.

Blickstück Rotfilm

Österreich 1984, S-8, Farbe, Ton, 9 Min.

Rote Bilder flimmern zum Ende.

3's Company

Österreich 1989, S-8, Farbe, Ton, 6 Min.

Mich interessieren vor allem die Filme + Zeichnungen die ich zeichne + filme wenn ich nicht filme + zeichne.

Perfect Day (2)

Österreich 1988, S-8, Farbe, Ton, 6 Min.

Beginning to see the light

The Murder Mystery

Österreich 1987/88, S-8, s/w, Ton, 20 Min.

... eine pornographisch-sadistische Mordphantasie in flackerndem Schwarz-weiß + zerfetzten Bildern ...

Blickstück-B

Österreich 1990, 16 mm, Farbe, Ton, 6 Min.

Div. Untersuchungen zur Filmmatrix in Serie.

Pool

Österreich 1990, 16 mm, Farbe, stumm, 4 Min.

„Who loves the sun“

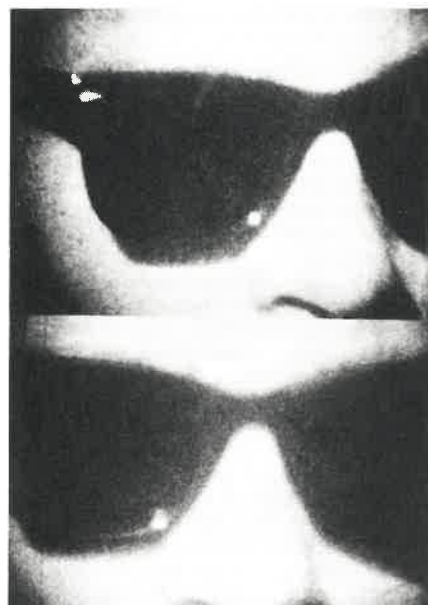
Roter Morgen

Österreich 1990, 16 mm, Farbe, Ton, 4 Min.

Winkende Männer im Funktionstest.



Dietmar Brehm
3's Company



Dietmar Brehm
The Murder Mystery

Die Subversion der Normen

Freitag, 7. Juni 1991, 19.00 Uhr

Henri Storck

L'Histoire Du Tombeau Inconnu

Belgien 1931, s/w, Ton, 10 Min.

Zusammengestellt aus Wochenschaumaterial des Jahres 1928.

„... Was wir von diesem Krieg erwarten, ist nichts Ausgefallenes: Daß die Welt ein Ort werde, in dem man in Frieden leben könne.“ (Woodrow Wilson, Jänner 1918)

„... Für die Zukunft, die wir sicher gestalten wollen, erhoffen wir eine Welt, die auf vier essentiellen Freiheiten begründet ist.“ (Franklin Roosevelt, Jänner 1945)

„... Eine neue Weltordnung, eine Welt, wo die Herrschaft des Rechts und nicht das Recht des Urwalds das Verhalten der Nationen regiert.“ (George Bush, Jänner 1991) – In *Le Monde* vom 21. Febr. 1991

Gleb und Igor Aleinikov

Metastazy

UdSSR 1984, s/w, Ton, 16 Min.

Eine wüste Parodie der staatlichen Filmpropagandamaschinerie direkt aus dem sehr realen Underground von 1984.

Gasmasken und Familienglück, die Sowjetunion und die Vereinigten Staaten, Positiv und Negativ; Geschwüre sind eindeutiger zu diagnostizieren.

Gleb und Igor Aleinikov

Tractors

UdSSR 1987, s/w, Ton, 13 Min.

6. Kapitel: „Ich stimme nicht mit denen überein, die beklagen, daß ein Traktor nicht von einer Frau gefahren werden könne, daß das kein Job für eine Frau sei. Das ist nicht so. Ich liebe meinen Job. Wenn ich vor Sonnenaufgang aufstehe um zu säen und zu ernten, denke ich mit Freude daran, daß ich mich jetzt waschen werde, einen Bissen esse und dann aufs Feld hinauslaufe. Ich klettere auf den glatten, federnden Sitz und bediene die Hebel. Der Traktor dröhnt ins Leben hinein, vibriert, der Boden und die Kabine beginnen miteinander zu spielen. Ein freudiges Zittern durchdringt auch mich, ich drücke die Pedale, der Traktor bewegt sich und fährt langsam vorwärts, drückt seine Reifenspur in den Boden. Und dann denke ich an nichts mehr. Nur ich und der Traktor, ich empfinde mich als Zubehör, ein integrierter Teil seiner vielen Hebel, Gänge, Röhren und glatt glänzender Pedale. Ich weiß nur mehr, daß ich nach Hause gehen muß, wenn es dunkel wird. Ich kann meinen Traktor satt bekommen, aber als Traktorfahrerin zu arbeiten ist reines Vergnügen. Entschuldigen Sie mich, ich muß mich beeilen, er macht nicht gerne Pausen.“

Der Text zu *Tractors* liegt bei der Vorführung auf.

Gustav Deutsch

Adria

Österreich 1990, Farbe, stumm, 35 Min.

Urlaubsfilme von Österreichern aus den Jahren 1951 – 67.

Caorle, Jesolo und Rimini hießen dazumal die Urlaubsträume. Auf 8mm-Schmalfilm ließen sie sich einfangen. Diese sammelte Deutsch... Sie sind Dokumente der ersten Schritte in ein neues Zeitalter: das des Fernsehens. In die Ferne schweifte man nun vor allem, um sie mit einem Schwenk erfaßt zu haben und zu Hause beliebig oft vorführen zu können. Die alten Filme machen deutlich, wie schwer der Leib zu kameragerechter Bewegung, wie schwer der Blick für mediengerechtes Sehen einzurichten war. Allerdings beläßt Deutsch die Filme, die wie archaische Video-clips wirken, nicht in ihrem ursprünglichen Zustand. Unter bestimmten formalen Bedingungen zerlegt er sie und setzt neue zusammen: Es entstehen autonome Kunstwerke, Fernsehfilme... (Christian Zillner, Falter)

Kurt Kren

29/73 Ready Made

Österreich 1973, s/w, Ton, 12 Min.

Kurt Kren vor einer deutschen Fernsehkamera. Ein Dokumentarfilm über die Marx-Brothers wird gedreht und Kren ist auserkoren, einen Brief von Groucho an die Warner-Brothers zu verlesen. Warner Brothers hatte den Marx Brothers Schwierigkeiten nach deren Film „A Night in Casablanca“ wegen des Titels gemacht, und Groucho fragt an, ob sie jetzt auch wegen den „Brothers“ Ur-

heberrechtsprobleme kriegten werden. Kren gibt sein Bestes. In der fertigen Dokumentation wird er trotzdem nie zu sehen sein.

Adrian Brunel

Cut It Out

Großbritannien 1935, s/w, stumm, 19 Min.

„Er sucht in den Beständen – und genau das repräsentieren die britischen und ausländischen Komödien für ihn – überall nach Material. Er verfolgt keine bestimmte politische Absicht, er macht mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln Kinounterhaltung. *Cut It Out* zieht die pedantische, strenge britische Zensur ins Lächerliche.“ (Yann Beauvais, blimp 16)



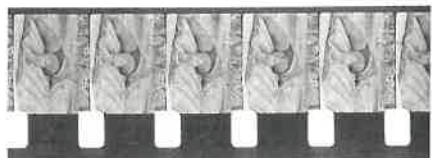
Henri Storck
*L'Histoire
Du Tombeau Inconnu*



Gleb und
Igor Aleinikov
Metastazy



Gleb und
Igor Aleinikov
Tractors



Gustav Deutsch
Adria

Treibjagd im Archiv

Samstag, 8. Juni 1991, 21.00 Uhr

Maurice Lemaître

Un Navet

Frankreich 1976, Farbe, Ton, 31 Min.

Der Regisseur und sein Assistent René Charles haben keine Mühe gescheut, um den Fans der Leinwand einen Faustschlag des Kinos zu schenken. Natürlich kann nicht die ganze Welt dieser Meinung sein, und es wird immer welche geben, die lieber auf dem Boulevard oder den Champs Elysées nach Belieben rülpfen.

Man darf allerdings nicht zimperlich sein, um diesen Film zu sehen. Selbst die Kenner des Undergrounds, des Anderen, des Experimentellen werden vor dieser Leinwand schnaufen.

„Lemaître eliminiert einen Teil der Bilder oder kommentiert sie durch Zeichnungen, so entstehen Bilderspiele und -rätsel. Das teilweise oder vollständige Verdecken des Bildes lenkt die Aufmerksamkeit auf bestimmte Partien der Bildfläche, was eine umso größere Wirkung erzielt, als es sich dabei um einen Pornofilm handelt. So wird der Voyeurismus gleichzeitig inszeniert und kritisiert, und das auf besonders amüsante Weise... Der Zuseher ist einer Flut von Vorwürfen und Beleidigungen ausgesetzt – vielleicht eine Hommage an einen Meister dieses Genres, Erik Satie – die es schließlich schaffen, uns durch ihre Hartnäckigkeit und ständige Wiederkehr zu faszinieren.“ (Yann Beauvais, blimp 16)

Caroline Avery

Midweekend

USA 1986, Farbe, stumm, 8 Min.

Ein handbemalter Film, der Abfälle der pädagogischen Filmserie „Wie stellt man einen Film über die Great Society her“ verwendet, sich Reise- und Dokumentationssequenzen bedient, sowie eines Bündels montierter und übereinandergeschichteter 8mm-Streifen.

Joseph Cornell

Rose Hobart

USA 1936 – 39, Farbe, Ton, 20 Min.

Cornells erster Collagefilm, *Rose Hobart*, ist ein atemberaubendes Beispiel für die Potentiale einer surrealen Bildlichkeit, die in einem konventionellen Hollywoodfilm stecken, wenn er erst einmal von seiner narrativen Logik befreit ist. Er verkürzt den Originalspielfilm *East of Borneo* auf 20 Minuten, unterlegt ihn mit Musik und konzentriert sich völlig auf die Stimmungen und Reaktionen der Heldin. Meistens zeigt er nicht mit wem sie spricht oder worauf sie reagiert, so daß ihr expressives Spiel der Angst, der Neugier und der Erotik direkt auf den Montageprozeß zu reagieren scheint.

Das Ambiente ist orientalisches, wie es das frühe Hollywood darstellte – Palmen, Wüstenwind, ein Palast mit weiten Räumen und Treppen – Hintergrund für die Schönheit der Schauspielerin und ihrer Darstellung. (P. Adams Sitney)

David Rimmer

The Dance

Kanada 1970, s/w, Ton, 5 Min.

Mit viel Humor reflektiert David Rimmer in *The Dance* das Wesen der Filmschleife. Wir sehen ein Paar aus den zwanziger Jahren, das in einem unglaublichen Tempo über den Tanzboden wirbelt. Selbst wenn man einmal die formale Grundstruktur des Films erkannt hat, bleibt sein schwindelerregender Effekt erhalten. Mit einfachsten Mitteln erzielt Rimmer ein Maximum an komplexen Reaktionen im Erleben des Betrachters.

Maurice Lemaître

The Song of Rio Jim

Frankreich 1978, s/w, Ton, 4 Min.

Dieser Film, hergestellt von Maurice Lemaître als eine Hommage an Ince und Hart, den Ahnen aller Schöpfer von Cowboyfilmen, ist eine Westergeschichte, aber diese befindet sich nicht auf den Bildern, sondern im Ton. Wir verraten hier nicht die Originalität dieses erzählerischen Tons (Originalität in seiner filmischen Verwendung), nur soviel, er hat einen Humor, dem sich kein Zuseher entziehen kann. Während der Filmvorführung sieht der Zuschauer alle möglichen Western und Anti-Western. (Yann Beauvais)

Daniel Calderon

L'Effet K.

Schweiz 1987, s/w, Ton, 35 mm, 12 Min.

Koulechovs verschollener Film ist wieder aufgetaucht! Ihr wißt doch: Der berühmteste Film über die Montage im Film; der, in welchem mit immer gleicher Einstellung auf den Schauspieler Mosjoukine ein Teller voll Suppe, ein Kind oder ein Sarg gegenübergestellt wird und so beim Zuschauer den Eindruck erweckt wird, der Schauspieler wechsle dauernd den Gesichtsausdruck. Es ist sogar möglich, den tragischen Weg der Kopie nachzuvollziehen, die 1917 verlorengegangen war und die heute wie durch ein Wunder wieder aufgetaucht ist! Der Film ist ein etwas wirrer Blick auf die Mißgeschicke filmischer Werke, der dauernd zwischen Geschichtsschreibung und Traumdeutung, zwischen Archäologie und Filmbesessenheit hin- und herpendelt und mit einem Augenzwinkern zu den Pionieren des sowjetischen Films hochblickt.

Xav-Ver Challupner

Das Kind weint

Österreich 1987, Farbe + s/w, Ton, 333 Sek.

(gemeinsam mit Michael Palm und Johannes Rosenberger)

Ein schwüler Nachmittag in der Wiener Filmakademie. Ausschnitte und Reste, Materialien, die nicht in einen fertigen Film dürfen, liegen in Unmengen im Schneiderraum herum. Wir haben gerade Zeit. In zwei Stunden entsteht ein Psychodramolett mit Dieter Moor in der Rolle seines Lebens. (Michael Palm)

Martin Arnold

Pièce Touchée

Österreich 1989, s/w, Ton, 16 Min.

Als Material diente Arnold ein zufällig gefundenes Filmstück aus dem alten US-Krimi *Immer jagte er Blondinen*. Die ursprünglich 18 Sekunden lange Szene ist charakteristisch: Eine ruhige Einstellung, symmetrisch, harmonisch. Wohnzimmer, Ehefrau im Fauteuil, Tischlampe, Blumen. Der Gatte öffnet die Tür, küßt die Frau, geht mit dem beunruhigendem Rißschwenk der Kamera aus dem Bild, sie folgt ihm. Am Ende wieder: Ruhe, Symmetrie, Harmonie.

Bei Arnold dauert die Sequenz 16 Minuten – und wird, Kader für Kader, zum aufregenden Tango der Bewegungen. Anfangs wähnt man sich noch vor einem starren Bild, dann merkt man plötzlich, wie die Finger der lesenden Frau auf und ab wippen, vor und zurück; eine Kopfbewegung, unendlich langsam und rasend schnell zugleich. Die Umarmung der Eheleute: eine pulsierende, sexualisierte Maschine, die z. B. deutlich vorführt, mit welcher Inbrunst der männliche Schauspieler die Fauteuil-Lehne massiert...

Mit dem fertigen Werk hat Arnold nun auch bewiesen, daß technischer Ideenreichtum, der dem Experimentalfilm oft als „Bastelei“ vorgehalten wird, und intellektuelle Substanz einander wie Liebende begegnen können, ja müssen. (Alexander Horwath)



Joseph Cornell
Rose Hobart



David Rimmer
The Dance

Eine räuberische Geschichte der Filmbilder: von Cornell bis Rosenblatt

Die Verwendung von gefundenem Bildmaterial oder Found Footage führt die hier vertretenen Beispiele der künstlerischen Filmproduktion aus den USA zusammen. Found Footage ist dabei weniger ein stilistischer Begriff als eine Quellenangabe, da er diejenigen Filmbilder benennt, die aus ihrem ursprünglichen Bestimmungsfeld herausgelöst, nun in einem neuen Kontext präsentiert werden.

Found Footage trägt aber auch die Konnotation des Weggeworfenen, des Abfalls der Filmindustrie, des Ausschusses der Heimkino-Produktion. Diese Reste einer Überschussproduktion der Bilder dienen als Ausgangsmaterial für den Found Footage Film, der alles vom Familienfilm bis zum Lehrfilm, von der Wochenschau bis hin zum Hollywoodstreifen wiederverwendet. In der Filmindustrie könnten dieselben Filmstreifen als sogenanntes „Archivmaterial“ zu Höchstgebühren verkauft werden. Der Begriff Found Footage erscheint daher als nicht völlig wertfrei, da er die ökonomische Position des unabhängigen Filmemachers impliziert, der dazu gezwungen ist, sich seinen Bilderfund vom Flohmarkt, dem Fernsehen oder der städtischen Filmbibliothek zusammenzusuchen. Zwar sind die meisten Originalaufnahmen theoretisch vor dieser Art der Aneignung durch das Urheberrecht geschützt, aber im Vergleich zur kommerziellen Filmwelt bewegen sich die Filmemacher der Avantgarde sowieso oft am Rande der Legalität, wenn sie z. B. auf der Tonspur urheberrechtlich geschützte Pop-Musik verwenden. In Abgrenzung zum Begriff des Archivmaterials schüttelt der Found Footage Film seine niedere und geradezu räuberische Herkunft also nicht gar so schnell ab, was ihn, wenn auch kurzfristig, vor einem Museumsdasein rettet. Man könnte den verstärkten Trend zum gefundenen Material natürlich einfach als filmischen Ableger der Postmoderne behandeln oder mit dem in der Pop-Musik verbreiteten Phänomen des „sampling“ vergleichen. Viele der Found Footage Arbeiten lassen sich jedoch weder stilistisch noch von ihrer Haltung dem Material gegenüber so einfach auf einen Nenner bringen. Gemein ist diesen Filmen jedoch neben der Aneignung von Fremdmaterial, daß im ursprünglichen Kontext verdeckte Bedeutungen nun herausgearbeitet, die Bilder gegen den Strich gelesen werden. Der Begriff einer Archäologie der Filmbilder wäre hier also in zweifacher Weise angebracht: zum einen wird altes Material zum Vorschein gebracht, ausgegraben, wiederentdeckt, und zum anderen wird nach vormals verdeckten Bedeutungen geschürft, die oft von einem sexuellen oder ideologischen Unterton bestimmt sind. Bemerkenswert erscheint in einigen der neueren Found Footage Arbeiten auch eine Vorliebe für Bilder aus den fünfziger und sechziger Jahren zu sein, was unter Umständen auf den beschränkten Zugang zu anderen, entweder älteren oder zeitgenössischen Materialien zurückgeführt werden könnte – die automatisch erreichte historische Aufladung dieser Bilder steht in diesem Zusammenhang, zumindest für den Zuschauer, jedoch sehr viel mehr im Vordergrund. Da das Fundbild nicht umhin kann, seine Zeitgebundenheit zu signalisieren, erschafft seine Wiederverwendung im Found Footage Film einen geradezu eingebauten Soforteffekt von Geschichtlichkeit. Dies kann als Versuch gewertet werden, die scheinbare Geschichtslosigkeit eines Landes zu überwinden, in dem einerseits die Last europäischer Geschichte nicht ständig drückt, dem es aber andererseits an Kontinuität und Verbundenheit mangelt. In diesem Sinne ist das obsessive Forschen des amerikanischen Mittelstands nach Stammbäumen, Herkunft und „roots“ als individuelles Gegengewicht eines nur schwach ausgebildeten Geschichtsbewußtseins zu verstehen. Die Verwendung von filmischem Fundmaterial als Medium genereller und individueller Geschichtsaufarbeitung scheint in diesem Zusammenhang naheliegend, da es den Found Footage Filmemachern erlaubt, die Bilder ihrer eigenen, medienüberfluteten Jugend nochmals durchzukauen.

Meistens werden die Szenen aus den fünfziger oder sechziger Jahren auch als eine Quelle des Spottes oder der Ironie benutzt, was mit der nicht allzu großen zeitlichen Distanz des Materials zu tun hat. Die Found Footage Filme der sechziger Jahre dagegen, zu denen die Arbeiten von **Emile de Antonio** und **Bruce Conner**

zählen, haben sich oft kritisch mit zeitgenössischem Material auseinandergesetzt. So benutzt Bruce Conner als Ausgangspunkt für seinen Film *Report* (1963-67) Nachrichtenmaterial vom Anschlag auf John F. Kennedy. Diese Position der Wiederverarbeitung von Bildern, die aktuelle Ereignisse abbilden, ist mittlerweile verstärkt von der Videokunst in Anspruch genommen worden. Dies hat wahrscheinlich mit der Unmittelbarkeit des Mediums zu tun, und mit der Tatsache, daß Nachrichten heute nicht mehr von der Wochenschau im Kino, sondern vom Fernsehen ausgestrahlt werden. Die rein formale Beschäftigung mit dem Filmmaterial, wie sie z. B. in **Owen Lands** *Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc.* (1965-66) stattfand, ist allerdings in den jüngsten Produktionen des Found Footage Films auch von einer inhaltlichen Orientierung abgelöst worden.

Interessanterweise hat der Found Footage Stil auch bereits Einzug in die amerikanische Fernsehwerbung gehalten. So werden z. B. in einem Werbespot für ein Radio- und Fernsehgeschäft zerkratze schwarz-weiße Filmstreifen biederer Wirtschaftswunderkonsumenten als humorvolles Stilmittel eingesetzt. Auf den zweiten Blick wird klar, daß das verwendete Filmmaterial nicht wirklich aus den sechziger Jahren stammt, sondern mühevoll so lange bearbeitet wurde, bis es als scheinbares Fundobjekt glaubhaft erschien. Wiederum sind Humor und scheinbare Authentizität ein Hauptmerkmal des verwendeten Materials. Diese Aneignung radikaler, filmischer Stilmittel durch die Werbeindustrie beschränkt sich keinesfalls nur auf die Verwendung von Found Footage, sondern läßt sich z. B. im verstärkten Gebrauch einer vom „cinema vérité“ beeinflussten, wild gestikulierenden Kameraführung ablesen.

Eines der frühesten Beispiele des Found Footage Films ist **Joseph Cornells** wunderbar poetischer Film *Rose Hobart* (1936-39). Cornell, der als bildender Künstler hauptsächlich durch seine Collagen und surreal verzauberten Kästen, die mit Fundobjekten gefüllt sind, bekannt wurde, hatte seit den dreissiger Jahren eine ganze Reihe von Filmen hergestellt, und später auch oft mit den viel jüngeren Filmemachern **Rudy Burckhardt** und **Stan Brakhage** zusammengearbeitet. *Rose Hobart* ist zwar im strengen Wortsinn der einzige Found Footage Film in Cornells Oeuvre, seine poetische und gleichzeitig distanzierte Arbeitsweise ist jedoch interessant, da einige seiner späteren Filme geradezu als konzeptuelle Arbeiten verstanden werden können.

So wurde für seinen Film *Rednow Gnrir or The End is the Beginning* (1955) auf der Third Street El, einer New Yorker Hochbahn, von Stan Brakhage gefilmt. Cornell ließ dann das Filmmaterial im Kopierwerk spiegelverkehrt und rückwärts kopieren. Der Titel verweist auf die kreisförmige Architektur der Bahn und spielt gleichzeitig mit der Spiegelung des Wortes „wonder ring“ („rednow gnrir“). Der kreative Anteil Cornells in diesem Film liegt also nicht in der im Material ablesbaren, einmaligen „Handschrift“ des Künstlers, sondern in seiner konzeptuellen Anlage. Ähnlich wie im Found Footage Film ist der Eingriff des Künstlers im Arrangement des Bildmaterials angesiedelt. Oberflächlich betrachtet scheint dies einer Interpretation von Film als persönlichem Ausdrucksmittel entgegenzustehen, da das bildnerische Material aus einer Fremdquelle stammt und keine persönliche Prägung des Filmbildes durch die Kameraarbeit des Künstlers geleistet wird.

Das Originalmaterial zu *Rose Hobart* stammte aus dem Film *East of Borneo*, einem Dschungeldrama der Columbia Pictures. In der Hauptrolle war die Schauspielerin Rose Hobart zu sehen, die hauptsächlich durch Rollen in den „B-Pictures“ Hollywoods bekannt wurde. Cornell hat den Film von seiner ursprünglichen Spielfilmlänge auf eine Länge von ungefähr 20 Minuten gekürzt und dann kolorieren lassen. Die Musik, die in *Rose Hobart* anstatt des Originaldialogs spielt, wird getrennt vom Bild auf einem Tonbandgerät abgespielt, was jeder Vorführung einen speziellen Aufführungscharakter verleiht, da die Tonspur selten mit genau dem gleichen Bild beginnt.

Die Montage in *Rose Hobart* erfindet Zusammenhänge, die im Originalfilm nicht vorhanden waren. So stellt z. B. eine Schnittfolge, die von einer Aufnahme des Mondes zum Aufprall eines Gegenstandes auf einer Wasseroberfläche und dann zum bestürzten Blick der Schauspielerin schneidet, eine völlig andere Bedeutung her. Neben solchen neuen kausalen Schnittfolgen werden aber auch oft unterschwellige Bedeutungen herausgearbeitet, die im Originalmaterial verdeckt waren. So wird die erotische Aufladung einer Szene unterstrichen, die in einem Palast angesiedelt einen orientalischen Herrscher beim Öffnen eines Vorhangs zeigt, der Rose Hobart den Blick auf einen ausbrechenden Vulkan freigeben wird.

Die erotische Spannung des gesamten Films wird nicht zuletzt dadurch erreicht, daß Cornell sich meist auf Aufnahmen Rose Hobarts beschränkt, die zum Teil sogar wiederholt werden.

Da der Film seines ursprünglichen Handlungsablaufs entoben ist, werden die wiederholten Szenen, Blicke und Reaktionen der SchauspielerIn einer neuen Logik unterworfen. Ohne den vorgegebenen Halt der Rahmenhandlung kann sich der Zuschauer nun ungestört in den Anblick der SchauspielerIn vertiefen, deren Schönheit noch durch den fotografisch schmeichlerischen Stil der dreissiger Jahre betont wird. Cornell hat Rose Hobart in eine filmische Fetischfigur verwandelt, die präzise hervorhebt, was das Sehvergnügen des Hollywood-Kinos ausmacht.

Cornells Vorliebe für Bildwiederholungen und neue Schnittfolgen sind bis heute stark im Found Footage Film vertretene stilistische Merkmale. Wiederholung, nicht als rein formales Prinzip, sondern als Merkmal des fetischistischen Blicks taucht z. B. in **Bruce Conners** *Marilyn Times Five* (1968-73) auf. Conner geht von erotischen Heimkinoaufnahmen aus, die wieder und wieder, zum Teil in verschiedenen Konfigurationen, gezeigt werden. Die Tonspur, auf der man Marilyn Monroe singen hört, ist auf einem ähnlichen Wiederholungsprinzip aufgebaut. Anstatt Langeweile tritt eine Spannung ein, die mit dem voyeuristischen Sehvergnügen des Zuschauers spielt und die auch eine große Zärtlichkeit im Umgang mit dem erotischen Material durchschimmern läßt.

C. Larry Roberts Film *Strong Willed Women Subdue And Subjugate Reptiles* (1982) benutzt ebenfalls das Wiederholungsprinzip, um eine starke erotische Spannung zwischen Badeschönheiten und bedrohlich kauern den Alligatoren aufzubauen. **Lewis Klahrs** Film *Her Fragrant Emulsion* (1987) nimmt als Ausgangspunkt ein Bild der SchauspielerIn Mimsy Farmer, das wiederholt, zerlegt und insgesamt so stark bearbeitet wird, bis es zeitweise nur noch dem Materialaspekt der filmischen Oberfläche angehört. **Owen Land** (alias George Landow) findet in seinem materialbezogenen Werk *Film In Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc.* (1965-66) einen ähnlichen Ansatz: ein kommerzielles „China Girl“-Testbild, auf dem neben einem Streifen des Farbspektrums eine hübsche junge Frau gezeigt wird, bildet das Ausgangsmaterial für seinen Film. In Abgrenzung zu den anderen Arbeiten ist Wiederholung bei Land jedoch ein konzeptuelles, analytisches Prinzip, das nicht im Fetischcharakter der Bilder aufgeht. *Film In Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc.* ist mittlerweile ein „klassischer“ Avantgardefilm, der in seiner reflexiven Haltung jedoch keineswegs an Radikalität eingebüßt hat. **Sharon Sanduskys** Film *C'mon Babe (Danke Schoen)* benutzt Naturaufnahmen von Lemmings, die sich wie besessen über die schroffen Meeressklippen werfen, um sowohl Geschichte wie auch Liebe als Wiederholungszwang zu beschreiben. Wiederholung in Ton und Bild wird hier effektiv und humorvoll zur Beschreibung von obsessivem Verhalten eingesetzt.

In der Aufdeckung unterdrückter Impulse der Kommerzkultur Amerikas scheint Humor eines der stärksten Stilmittel des Found Footage Films zu sein. Vom schmunzelnden Humor eines **Stan-dish Lawder**, der die sexuelle Verklemmtheit der fünfziger Jahre in seinem Film *Dangling Participle* (1970) angreift, bis hin zum Selbstbild, das voller Komik zum Hauptcharakter in **Mary Filippas** *Who Do You Think You Are* (1987) wird. Getragen von einer ungeschminkten Post-Punk-Ästhetik, kann Filippas Arbeit als ironiegeladener Kommentar zur Möglichkeit der Selbstfindung durch Fernsehen, Werbung und Kunst gelesen werden. Mit ähnlichem Humor geht **Jay Rosenblatt** in seinem Film *Short of Breath* (1990) mit den Fragen des Selbst, der Geburt, des Todes und zuletzt der Psychotherapie um. Die rohe, geradezu aggressive Bearbeitung des Bildes in **Heather McAdams** Film *Mr. Glenn W. Turner* (1989) zielt genau ins Herz des amerikanischen Mythos vom erfolgreichen „selfmade man“, dem Geschäftsmann, dem Aufsteiger. McAdams Filmkunst ist alles andere als geschliffen, aber die Kraft ihres ironischen Sozialkommentars scheint geradezu in der Rohheit ihrer Gestik zu liegen. Ähnlich wie in McAdams Filmen greift **Laurie Dunphys** *A Western* sein Thema mit brachialer Gewalt an. Ein von den USA finanziertes Massensterilisationsprogramm an der weiblichen Bevölkerung Puerto Ricos bildet den Hintergrund für Dunphys schnell geschnittene Polemik, die voll beissendem Humor dem Material keinen ästhetischen Genuß zubilligen will.

In *RocketKitKongoKit* (1986) stellt **Craig Baldwin** die koloniale Vergangenheit des Kongos in Modellbaukastenweise dar, indem er aus verschiedensten Fundelementen eine apokalyptische Vision der Investitionen, Einflüßzonen und Waffenschieberei baut. Die Haltung Baldwins kann vielleicht als ein postmoderner Zynismus verstanden werden, der Fakten, Halbwahrheiten und Erfundenes frei vermischt, was angesichts der links-liberalen Aussage des Films mehr als erstaunlich ist. Baldwin scheint aber nicht nur die Illusion der Authentizität dokumentarischen Filmmaterials radikal zu hinterfragen, sondern auch eine problemati-

sche Negation jeglicher Moralegebundenheit von Ästhetik zu propagieren.

House of UnAmerican Activities (1984) von **Fred Marx** dagegen schreibt eine völlig persönlich-politische Geschichte, eine Wiedergewinnung des Eigenen, die aus Heimkinobildern aufgebaut ist, und die unruhliche Ära der McCarthy Ausschüsse anhand des Schicksals seines Vaters beleuchtet. **Daniel Eisenbergs** Film *Displaced Person* (1981) entstammt sehr präzise der Werkstätte des filmischen Archäologen, der dem Material durch die Bearbeitung an der optischen Bank auf den Grund geht. Eisenberg bringt einen englischsprachigen Vortrag von Claude Lévi-Strauss mit Bildmaterial zusammen, das aus der Besatzungszeit Frankreichs stammt, und u.a. Hitlers Besuch in Paris zeigt. Ähnlich kontrapunktisch eingesetzt wird ein Vortrag Marshall McLuhans in **Alan Berliners** *Myth in the Electric Age* (1982). Berliners Film, der von Natur, Kultur und Technik spricht, besticht durch seine herausragende, klassische Schnittweise, die auch in der Verwendung von Reisebildern an Filme von **Warren Sonbert** erinnert. Berliner findet präzise und einfallsreiche Bildübergänge, die z. B. den Sprung von den Klippen flüssig in den Schwimmbewegungen einer Seeschildkröte weiterführt.

Ebenso elegant in ihrer formalen Behandlung des Materials sind **William Farleys** elegischer Film *Tribute* (1986), **Robert Arnolds** *Getting Out* (1990) und der wunderbar abstrakt-malerische Film *The Secret Garden* (1986) von **Phil Solomon**. Obgleich zunächst nur die Farbqualität und impressionistische Behandlung der Oberfläche im Vordergrund stehen, wird die Sentimentalität und Kindheitsnostalgie des verwendeten Spielfilmmaterials, das zum Teil vom *Wizard of Oz* stammt, zum Vorschein gebracht, und von Solomon zu einer filmischen Traumwelt umgedeutet.

Auch in **Barbara Hammers** Film *Sanctus* (1990) spielt malerischer Gestus eine Rolle, obgleich ihre bunte Farbpalette das morbide Grauen ihres filmischen Fundmaterials nicht ganz abwenden kann. *Sanctus* geht von Röntgenaufnahmen des **Dr. Watson** aus, dessen Filme *Fall of the House of Usher* (1928) und *Lot in Sodom* (1933) einen wichtigen Beitrag zum frühen amerikanischen Avantgardefilm darstellen. Dr. Watson experimentierte in den vierziger und fünfziger Jahren mit bewegtem Röntgenfilm, auf dem er die Ausführung einfacher körperlicher Vorgänge aufnahm. Röntgenstrahlen ermöglichten es, die Kontrolle über den Körper bis ins Leibesinnere hinein auszudehnen, während der einfache Akt des Schluckens, Rasierens oder Auftragens von Lippenstift zum spektakulären visuellen Ereignis wird. Die Todesfaszination im Bildmaterial und die Verwendung seriell beeinflusster Begleitmusik lassen *Sanctus* zum beinahe religiösen Meditationsstück werden. **Stan Brakhage** erweckt ein ähnliches, aber noch tiefsitzenderes Grauen in seinem bedeutenden Found Footage Werk *Murder Psalm* (1981), dessen wiederholte Aufnahme einer polizeiknüppelschwingenden Mickey Mouse einem den Geschmack an Disney-Produktionen endgültig austreibt. Sexualpolitik, Verführungs- und Gewaltphantasien werden zum Thema in **Abigail Childs** Film *Mayhem* (1987), der zum großen Teil aus nur scheinbar gefundenem Material zusammengestellt ist. Den Hauptanteil stellen Aufnahmen dar, die im Stil des *Film Noir* gedreht wurden und die mit ihrer Eleganz zur Verführung des Zuschauers beitragen. Im krassen Gegensatz zur stilisierten Oberfläche des neugedrehten Filmmaterials stehen die gefundenen Szenen am Ende des Films, bei denen es sich um Ausschnitte eines pornographischen Stummfilms handelt. **Michael Wallins** außerordentlicher Film *Decodings* (1988) spricht mit verhaltener, aber dafür umso hypnotischerer Stimme von männlicher Erfahrung, Jugend und Homosexualität, während *Futility* (1989) von **Greta Snider** dem Found Footage Material drei sehr persönliche und bedeutungsgeladene Texte entgegengesetzt, die sich um Versagung, eine ungewollte Schwangerschaft und komplizierte Liebesbeziehungen drehen. Die scheinbar autobiographische Erzählweise und Authentizität der Erfahrung wird jedoch angezweifelt, sobald die weibliche Stimme auf der Tonspur angibt, daß sie den Text noch ein zweites Mal vorlesen wird. Diese zentrale Frage nach der Authentizität des Materials, der Erfahrung, des Sprechens wird immer wieder aufs Neue in vielen der hier gezeigten Found Footage Arbeiten aufgeworfen.

„Lost and Found“ – Der unabhängige amerikanische Film in den achtziger Jahren

Es gibt keine wirkliche Geschichte, nur Biographie.
Ralph Waldo Emerson, Journals

Lange Zeit waren unabhängige, nicht-kommerzielle Filme kulturell nahezu unsichtbar. Heute schälen sie sich aus dieser Isolation heraus. Die Grenzen zwischen den verschiedenen Filmstilen, den diversen Produktionsmethoden und den unterschiedlichen Möglichkeiten, Zuseher anzusprechen, werden aufgehoben.

Einige der konsequentesten Unterstützer des nicht-narrativen Films, wie zum Beispiel P. Adams Sitney und Fred Camper, sind davon überzeugt, daß dieser Prozeß heute im Gang ist. Die anhaltende Vitalität der Avantgarde beweist ihren beinahe unmerklichen, stillen Prozeß der Anpassung und Verbreitung. Dieser äußert sich in der Verbindung von eigenen klassischen Themen und Methoden mit jenen zuvor abgelehnter Filmformen wie etwa linearer Erzählweisen, sozialer Dokumentationsformen, Methoden des Cinema Verité, Einsatz von Video und TV.

Parallel dazu tauschen die Filmtheoretiker und -historiker das frühere Modell einer vollständigen, romantisch angehauchten Autonomie gegen ein Konzept aus, das die gegenseitige Beeinflussung der Avantgarde einerseits und ästhetischer Formen der Massenkultur andererseits betont und zu verstehen versucht. Die beiden Bände von *Front Line* (1983 und 1984) von Jonathan Rosenbaum bzw. David Ehrenstein waren Vorboten für diese Entwicklung. Auch David James' maßgebliche Studie über die Sechzigerjahre, *Allegories of Cinema*, die letztes Jahr veröffentlicht wurde, setzt einen Standard für jede zukünftige Überlegung über die Avantgarde innerhalb der Filmkultur in ihrer Gesamtheit. In dieser theoretisch herausragenden und wichtigen Arbeit hat James die gemeinsamen Ziele von Dokumentarfilm, kommerziellem Film, Kunstfilm und experimentellem Film dargestellt.

Einer der nützlichsten Maßstäbe, um die sich verändernden Bedingungen der Avantgarde zu messen, sind die Zweijahresprogramme des Whitney Museums. Bedenkt man, daß eines der wenigen festen Kriterien, denen Whitney-Kurator John Handhardt bei der Vergrößerung der Sammlung folgt, die Suche nach neuen, jüngeren Künstlern ist, so kann man zu dem Schluß kommen, daß die nachrückende Generation der Avantgarde längere, eher narrativ orientierte Filme macht, die oft eine feministische Perspektive einnehmen.

Geschichte und Massenkultur

Die Synthese der verschiedenen Formen unabhängiger Filmproduktion geschah im Zeichen einer Wiederentdeckung von Geschichte. Persönliche Erfahrung – Erinnerung, Autobiographie, direkte Beobachtung des Alltagslebens – wird in ihrer Bedingtheit durch gesellschaftlich geteilte Vergangenheit dargestellt; radikale Subjektivität wird als gegenseitige Durchdringung von öffentlichem und privatem Leben neu definiert. Traditionelle Rahmen wie Tagebuch und Portrait existieren immer noch, ebenso wie die Themen Kindheit und Sexualität. Neu ist der Widerstand gegen deren ursprüngliche Untermauerung durch die Idee eines transzendenten Ichs, oder der Möglichkeit einer rein reflexiven Bewältigung des filmischen Materials (wie dies implizit in der Theorie des strukturellen Film angelegt war). Das vorherrschende erkenntnistheoretische Modell ist ein Modell dezentralisierter individueller Autorität, das sich nicht mehr ignorant gegenüber Problemen wie etwa der Mediensättigung verhält.

Beinahe dreißig Jahre hindurch hatte die Avantgarde das unausgesprochene Verlangen, außerhalb der Geschichte in einem ästhetischen Refugium konserviert zu existieren. Diese Position am Rand des sozialen und wirtschaftlichen Lebens diente als Schutzschild. Vom vorherrschenden Kino grenzte man sich formal ab, betonte die Kriterien des *l'art pour l'art*, pflegte ein (kunst-)romantisches Selbstverständnis. Das war natürlich ein Traum, der seine Kritik schon in den Werken von Filmemachern wie Bruce

Baillie und Bruce Conner fand. Insbesondere zwei Faktoren haben die nachkommende Generation von Filmkünstlern geprägt. Der Feminismus hat, oft im Zusammenhang mit einer im Entstehen begriffenen Homosexuellen-Politik und einer multikulturellen Perspektive des Gesellschaftslebens, neue Formen von Subjektivität entstehen lassen, die sich auf die Schaffung einer persönlichen Identität durch externe Codes und Verhaltensstereotypen stützt. Zweitens die Hegemonie des Fernsehens, die tendenziell die Trennung zwischen hoher Kunst und Massenkultur aufhebt. Im Fernsehen existieren eine Vielzahl ästhetischer Sprachen und zeitbedingter Ausdrucksmittel nebeneinander, die in der Rezeption einander angeglichen werden.

Während der letzten zehn Jahre wurde die Historizität – hier wird sie als Versuch verstanden, einen analytischen oder kausalen filmischen Bericht über Verbindungen zwischen individueller Identität und gesellschaftlichen oder institutionellen Gewalten zu geben – in ein grobmaschiges, sich oft überlappendes System von Ansätzen der Avantgarde gesetzt. Der neue narrative oder avantgardistische Film mobilisiert Schwachstellen der Studioproduktion, um unsichtbare oder unterdrückte ideologische Konstrukte und Mythen zu untersuchen, die durch die Hollywoodgenres transportiert werden. Die psychischen und moralischen Tropen des kommerziellen Films haben wir internalisiert. Vertraute Konventionen von Handlung und Charakteren, die auf diesen Tropen aufbauen, wendet der neue narrative Film gegen sich selbst, indem Themen wie Ehe, Verbrechen, Schönheit, Heldentum etc. umstrukturiert oder neu interpretiert werden. **Scott B.** und **Beth B.s Vortex**, **Bette Gordons Variety** (1984), **Leandro Katz' The Visit** (1986) und **Abigail Childs Mayhem** (1987) zum Beispiel bedienen sich der Film-Noir-Figur des Privatdetektivs, um Widersprüche in den rhetorischen Figuren von Maskulinität und Femme Fatale zum Ausdruck zu bringen.

Ein zweiter Ansatz umgeht die massiven, oft behindernden Probleme der halbkommerziellen Produktion und konzentriert sich hauptsächlich auf den klassischen Film als Übermittler gesellschaftlicher Werte. Ganz in der Tradition, die von **Joseph Cornell** eingeleitet und von **Bruce Conner**, **Ken Jacobs** und anderen fortgesetzt wurde, wird Found Footage zum Rohmaterial, das dann einem Prozeß der Denaturierung, Umformung, Einfügung und/oder Wiederholung unterworfen wird, wobei der kritische Ansatz darin liegt, Gesten zu isolieren, durch die unterschiedliche Emotionen wie etwa erotisches Verlangen für den Zuseher kodifiziert werden. **Esther Shatavskys Bedtime Story** (1981) findet in einer Szene aus einem Fernsehwestern was sie „einen Blick in ein unbewußtes Trauma“ nennt, das mit Angst vor Vergewaltigung oder Inzest zu tun hat. **Phil Solomons The Secret Garden** beschäftigt sich mit latenten Kindheitsängsten, die in Filmen wie *The Wizard of Oz* eingebettet zu finden sind.

Sharon Sandusky verwendet in ihrem Film *C'mon Babe* (*Danke Schoen*) eine andere Art von Found Footage zu ähnlichen Zwecken. **Greta Sniders Futility** und **Michael Wallins Decodings** zerlegen Amateur-, Kultur- und Industriefilme durch Gegenüberstellungen, die auf Brüche im Einflußbereich elterlicher oder staatlicher Autorität hinweisen. In solchen Filmen wird Subjektivität als Funktion und Produkt eines direkten, scheinbar eigenen Blicks durch die Kamera durch bereits existierendes Material ergänzt oder ersetzt. Die persönliche Erinnerung als der Basis der eigenen Identität wird mit sozialen Konventionen überlagert, die ihrerseits familiäre oder soziale Zusammengehörigkeit repräsentieren.

Noch direkter in der Kollision zwischen Autobiographie und sozialer Geschichte sind Filme, die das alltägliche Leben minutiös genau behandeln, die praktisch ein indirektes Tagebuch führen, und es bedeutenden öffentlichen Ereignissen oder öffentlichen Zeichensystemen gegenüberstellen. Essayistisch in ihren Sprüngen zwischen häuslicher Routine und geschichtlichen Ereignissen fügen sie Fragmente zu einer Kritik historischer, quasi öffentlicher Zeit zusammen, in der es weder eine vereinheitlichende Perspektive noch eine zentrale Interpretationsfigur mehr gibt.

Yvonne Rainers Journeys From Berlin/1971 und **Privilege** (1990), **Leslie Thorntons Adynata** (1983) und **Peggy and Fred in Hell**, **James Bennings American Dreams** (1982) und **Dan Eisenbergs Displaced Person** stellen Geschichte – um es mit den treffenden Worten Howard Zinns auszudrücken – als „privates Unterfangen“ dar, als Netz aus persönlicher Erinnerung, kollektiver Erinnerung und unmittelbarer Beobachtung. Außer der Verwendung von Found Footage benutzen diese Filme auch Materialien wie Photographien, Illustrationen, gedruckte und gesprochene Texte und Popmusik, um Parallelen und Brüche in der Art zu kennzeichnen, in der wir äußere Ereignisse assimilieren und unser eigenes Schicksal mit den Schicksalen der Schauspieler (oder Opfer) auf der Weltbühne identifizieren.

An diesem Punkt angelangt, ist es sehr wichtig, die zwei miteinander verbundenen Strategien hervorzuheben, die die Avantgarde der achtziger Jahre in ihrer Neubewertung von Geschichte am stärksten charakterisieren: Intertextualität als Funktion des Found Footage (und anderer visueller Komponenten) und die Verwendung geschriebener Sprache in Unter-, Zwischen- und Übertiteln. Die Ursprünge des Kompilationsfilms sind, wie Jay Leyda in seiner Studie *Films Beget Films (Filme zeugen Filme)* aufzeigt, mit dem Ursprung des Films selbst identisch. Von dem Moment an, als der Lumière-Kameramann Francis Doublier 1898 einzelne Einstellungen zusammenfügte, um die Verhaftung und das Verfahren Dreyfus' zu dokumentieren, hat Found-Footage in doppelter Hinsicht den Interessen wirtschaftlichen Recyclings – der Schaffung eines neuen Produkts aus etwas Altem – und historischer (Neu-)Interpretation gedient: Füllung von Lücken, die durch das Fehlen einer Kamera bei wichtigen Ereignissen verursacht wurden, oder Neukombination von gefilmten Ereignissen um politischen Zielen dienlich zu sein. Obwohl es nur wenige Kompilationsfilme im wahrsten Sinn des Wortes gibt (*Alan Berliners Family Album* (1986) ist eine Ausnahme) hat die gegenwärtige Avantgarde dieses Vermächtnis erweitert, indem bei der Gestaltung der einzelnen Filme die Perspektive der zeitgenössischen Ästhetik in den Vordergrund gerückt wurde.

In seinem Essay *Autobiography in Avant-Garde Film* erwähnt P. Adams Sitney den Gebrauch von Photographien bei der Darstellung einer Zeit in der persönlichen Geschichte eines Künstlers vor dem Beginn des eigenen Filmemachens. In Arbeiten des letzten Jahrzehnts – obwohl dies schon in Connors Collagen spürbar war – bekam Found Footage eine ähnliche Aura, indem *home movies* aus der Kindheit des Filmemachers verwendet werden (zum Beispiel *Nina Fonoroffs A Knowledge They Cannot Lose*, 1988), oder indem Szenen aus Hollywoodfilmen der vierziger- und fünfziger Jahre verwendet werden, die die eigenen kindlichen Kinoerfahrungen konnotieren (etwa Yvonne Rainers *The Man Who Envied Women*, 1986). Dennoch kann es um mehr gehen, als um jenen verlorenen Moment in der Zeit, der durch Objekte des einstigen visuellen Verlangens zurückgeholt werden soll. Kommerzielles und nichtkommerzielles Material verschiedener Arten miteinander zu kombinieren, enthüllt die Muster ihrer gegenseitigen Beeinflussung. Unsere scheinbare Subjektivität, wie sie aus einer direkten Konfrontation der Kamera mit der Welt entspringt, wird um einen „Grad“ zurückgeschoben. An die Stelle des eigenen Blicks als scheinbarem „Autor“ oder Beherrscher des Gesehenen tritt die Gegenwart eines schattenhaften Anderen als Schöpfer des Bildes. Der Zeitrahmen der Bilder, der uns sonst mit einschließt, wird aufgesprengt: zwischen die Gegenwart des eigenen Sehens und die Zeit der Bilder schiebt sich jene Zeit, die durch die internen Verweise des Found Footage Materials bestimmt ist.

In manchen Fällen – *Ernie Gehrs Eureka* (1979), *Hollis Framptons Gloria!* (1979) und Teile von *Peggie and Fred in Hell* – bringen Bilder frühesten Filme aus der Zeit um 1900 den Avantgardefilm heuristisch in engen Kontakt mit der Frühgeschichte des Films. Dabei beziehen sie sich auf Darstellungssysteme, die noch vor jenen Grenzen liegen, die von den Konventionen Hollywoods bestimmt werden und tragen gleichzeitig zu dem bei, was Hollis Frampton das „metahistorische Projekt“ der Avantgarde nennt: die Neuerfindung der Filmsprache. Found Footage sichert also nicht nur die Aneignung von Bildern aus einer anderen Zeit und von anderen Orten, sondern auch die einer völlig anderen Art der Filmproduktion (diese Einsicht hat *Ken Jacobs* zu *Perfect Film* (1986) inspiriert). Das heißt, daß das, was sichtbar wird, wenn man etwa Ausschnitte aus Hollywoodfilmen verwendet, der gesamte Apparat ist, den erst ein Studiosystem um sich herum erschafft, und zu dem der Filmkünstler wahrscheinlich niemals Zugang haben wird. Eine Integration von Found Footage kann also auch die subversive Integration eines auf der Basis von Profitdenken entstandenen Materials sein, ein Diebstahl von (zutiefst verhaßten) Mitteln und auch von Zielen.

Man sollte betonen, daß Found Footage mit dem Zitat, der Imitation und dem Faksimile – die aus benachbarten Gebieten wie der Malerei und der Photographie bekannt sind – eng verwandt ist, sich davon jedoch auch sehr stark unterscheidet. Wenn Mike Bidlo einen Picasso kopiert oder Sherrie Levine einen Abzug von Walker Evans reproduziert, so verwenden sie dazu praktisch die gleichen Techniken und Materialien wie die Schöpfer des Originals und werfen dabei natürlich Fragen bezüglich Rechtsanspruch und Urhebererschaft auf. Sie bieten die Kopien ungefähr demselben Publikum an, das auch Zielpublikum des Originalautors ist. Jüngere Found Footage Filme hingegen wollen Prozesse

der Wahrnehmung selbst, wie sie vom vorherrschenden Kino bestimmt sind, neu gestalten. Außerdem wird durch die Wiederverwendung von Archivmaterial nichts „imitiert“. Das Material existiert lediglich als exakte Kopie (außer es wird absichtlich verändert) eines Objekts, dessen Wert nur nominal in seiner Einzigartigkeit als Originalnegativ liegt. Das Paradoxe dieses radikalen Transfers in einen anderen Kontext, während das Material an sich identisch bleibt, ist die Fülle an zusätzlichen Bedeutungen, die diese Verschiebung dem Found Footage verleiht.

Eines der schönsten und auch berührendsten Beispiele für die Verwendung von Found Footage ist *Morgan Fishers Standard Gauge* (1984). Seit den späten sechziger Jahren hat Fisher methodisch verschiedene Aspekte der Filmproduktion in kurzen, konzeptuell orientierten Arbeiten erforscht. *Standard Gauge* ist sein bisher längster und persönlichster autobiographischer Film, auf gewisse Weise seine Antwort auf Hollis Framptons (*Nostalgia*) (er wurde oft mit Frampton verglichen). Gleichzeitig ist *Standard Gauge* eine allgemeine Geschichte des 35mm Filmmaterials, die in einem langen einführenden Vorspann und im Off-Kommentar Fishers erzählt wird. Besondere Aufmerksamkeit widmet er Farbprozessen; dazu kommt eine persönliche Erklärung über seine Beziehungen zur kommerziellen Filmindustrie als Zuseher, Cutter, Spezialisten für Archivmaterial und als Schauspieler in Nebenrollen. In seiner typischen Art entwirft Fisher ein Spannungsverhältnis zwischen einer klaren Makro-Struktur und spontanen Darstellungen, indem er 35mm Filmstreifen mit verschiedenen Geschwindigkeiten durch einen Lichtkasten zieht und gewisse Bilder „einfriert“, um sie zu analysieren, oder anekdotische Kommentare zu machen. Fisher: „Der Film kombiniert zwei Konventionen, von denen man normalerweise annimmt, daß sie einander ausschließen, die man sogar für antagonistisch hält: Schnitt – die Schaffung eines Films durch Montage, und die statische Einstellung, also die lange Aufnahme einer durcharrangierten Szene, die *Mise en scène*.“

Scheinbare Widersprüche zwischen Material und Bild, Bild und Sprache, Sehen und Berühren, Anwesenheit und Abwesenheit, 16mm und 35mm, Amateur und Profi werden zu einem dichten Netz verbaler und visueller Assoziationen verwoben. Immer wieder wird in diesen Widersprüchen der Kern einer kinematografischen Ontologie spürbar; die scheinbar improvisierten Kommentare evozieren und parodieren den ganzen Wust an Theoriebildung rund um den Film. Neben abstrakten, monochromen Kadern und gewöhnlichen Filmbildern tauchen im oder am Rand des Filmstreifens Wörter und Phrasen auf: „Vorspann“, „Bild“, „Ende“, „Thema“, „Szene fehlt“, „Stop“, „Titel“. In ihnen stecken mehrfache Bedeutungen, indem sie auf soziopolitische Ereignisse anspielen oder auf den gesamten Herstellungsprozeß des Films. Ein Fragment aus Godards *La Chinoise* zum Beispiel zeigt den Untertitel „Im Westen dauert die Unterdrückung durch die Imperialisten an“, die kürzestmögliche Zusammenfassung des Themas von *La Chinoise*, im Kontext von *Standard Gauge* zugleich ein Seitenhieb auf die ideologische Mittäterschaft der Hollywoodindustrie.

Es gibt direkte und indirekte Bezugnahmen auf das Mainstream-Kino und auf das Fernsehen, auf Roger Corman (für den Fisher arbeitete), den Film *Detour*, Vincente Minelli und Alfred Hitchcock. Und es gibt einen Dialog mit einer ganzen Reihe von Avantgardefilmen und Filmemachern: Owen Land (ehemals George Landow), Ken Jacobs, Peter Kubelka und ganz besonders Bruce Conner (aus evidenten Gründen). Als ob diese subtextuale Geschichte der klassischen Moderne nicht genug wäre, scheint Fisher in die Bilder, die er auswählt, auch noch parallel Referenzen an die amerikanische Kunstgeschichte der Nachkriegszeit zu integrieren – eine Disziplin, die Fisher von seiner Ausbildung wie von eigener Lehrtätigkeit her gut kennt. Einzelne Momente spiegeln die Kompositionsstile von Malern wie Jasper Johns, Mark Rothko, Frank Stella, Ryman, Olitski, Marden und anderer wider. *Standard Gauge* ist eine typische Phantasie über die eigene „Ohnmacht“, mit der Filmemacher immer wieder ihre Distanz zum vorherrschenden Filmstil ebenso wie das, was sie ihm auch verdanken, zum Ausdruck bringen. Insofern kulminieren in *Standard Gauge* auch viele der beherrschenden Themen der Avantgarde der achtziger Jahre.

Als Maßstab dafür, wie sehr der Found Footage Film das zeitgenössische Filmschaffen verändert hat, mag Stan Brakhage dienen, der trotz seines gewaltigen Produktionsumfangs kaum je Found Footage verwendet hatte, und der eine Dekade des Neubewertens und -überdenkens der eigenen Arbeit (incl. seiner Rückkehr zum Tonfilm, dem direkten Malen auf Film und diverser Adaptionen literarisch-theatralischer Vorlagen) 1981 mit *Murder Psalm* einleitete. *Murder Psalm* besteht fast zur Gänze aus gefundenem Material und TV-Bildern. Wie sein um zwanzig Jahre ältere

rer Film *The Act of Seeing With One's Own Eyes* handelt er vom Verbotenen und dem Mysteriösen, Vergänglichem des menschlichen Körpers. Was *Murder Psalm* so einmalig macht, ist die Genialität, mit der emotionale Extremzustände der Kindheit evoziert werden (Wut, Angst, und ein sich bedrohlich-vage abzeichnender Verlust der Selbstkontrolle), und das mit praktisch nicht veränderten Bildern aus dem TV (ein schrecklicher Cartoon mit Tierpolizisten und einer wilden Verfolgungsjagd) und einem Lehrfilm über Epilepsie und anderer vegetativ-motorischer Dysfunktionen. Er entfernt die verarmlosend wirkende Ummantelung des Ausgangsmaterials und legt die offenen Wunden der Kindheit frei, die von den verführerischen, aber immer vagen Bildern der Massenmedien zugleich angesprochen und gereizt werden. Found Footage repräsentiert hier einen unheimlichen Pfad des Eindringens. Auf Nähe und Intimität folgen Distanzierung von der eigenen, direkten Wahrnehmung, die mechanischen Wiederholungen provozieren eine Aura fiebriger mentaler Obsession.

Phil Solomon begann seine Karriere als Filmemacher in den späten siebziger Jahren. Er ist einer von mehreren jüngeren Künstlern wie etwa Peter Hurwitz, Nina Fonoroff, Carolyn Avery und Peggy Ahwesh, die ein spürbares, wenn auch nicht ganz eindeutiges Verhältnis zu Themen und formalen Tropen erkennen lassen, die mit Brakhages Werk in Verbindung stehen. Zwei Arten von Einfluß sind ganz offensichtlich: das Interesse für die strukturelle Oberfläche und das hartnäckige Bewußtsein über die Kindheit als Ursprung der Ängste im Leben des Erwachsenen. Solomon zwingt die Phantasie der Kindheit in den Schraubstock des Drucks des Alltagslebens. Seine Filme gewinnen durch Koloration, Beleuchtung und die melancholische Faszination an Verfall und Isolation eine herbstliche Ausstrahlung. Immer wieder finden sich Passagen intensiver rhythmischer Montage, Kollisionen der unterschiedlichsten Filmkategorien (Heimkino, Hollywoodfilme, Originalaufnahmen), deren Herkunft durch eine spezielle Technik optischen Kopierens verschleiert wird, in der Figuren und Hintergrund in grobkörnige rasterartige Klumpen an der Grenze zur reinen Abstraktion verwandelt werden.

Nocturne (1980/1990) erinnert stark an einen der besten Brakhagefilme, an *Fire of Waters* (1965). Angesiedelt ist *Nocturne* in einer vorstädtischen Umgebung, die von spielenden Kindern und bedrohlich wirkenden Elternfiguren bevölkert ist. Eine eingeflochtene Geschichte erzählt das nächtliche Phantasiespiel eines Bubens, in dem Blitze in einem völlig verdunkelten Raum die Atmosphäre einer Luftschlacht und eines Bombardements erzeugen. Einfachste Dinge und Bewegungen beginnen feindselig und schreckenserregend zu wirken: wie ein Mann, den man von der Straße aus sieht, eine Jalousie herunterzieht; riesige Schatten, die von Erwachsenen auf ihrem Rückweg von der Arbeit an eine Wand geworfen werden. Die Baumstämme einer Allee bilden das Gitter des ziellosen Umherstreifens eines Jungen und glitzernde Spinnweben erweitern die expandierende Ikonografie von Barrieren und Fallen. Ein Bub wirft einen Stein in eine Wassertonne, eine rasende Schnittsequenz transformiert diese Geste in trommelndes Artilleriefeuer. Sukzessive verwandeln sich Lichtmuster am Himmel und im Wasser in Suchscheinwerfer eines Luftabwehrgeschützes. Die Fassaden gewöhnlicher Häuser sind in einem Winkel gefilmt, der sie als Festungen erscheinen läßt.

Phantasien vermischen sich hier mit Alpträumen, ein Krieg der verdrängten Gefühle tobt unter der dünnen Decke eines harmlos wirkenden Haushalts. Am Ende einer Eingangshalle bricht ein Junge zusammen, als wäre er erschossen worden (die erste von insgesamt drei solcher Aufnahmen). Das Found Footage ist in *Nocturne* so subtil eingeflochten, daß seine Wahrnehmung wie ein Schock aus dem Unbewußten zu kommen scheint. Das schwarz-weiße Spiel der Dinge und der Schatten ist in den späteren Filmen *The Secret Garden* (1986), *Remains to be Seen* (1988) und *The Exquisite Hour* (1989) durch vibrierende, tief gesättigte Farbflächen ersetzt. Sie verleihen den Filmen die Eigenschaften einer organischen Substanz: menschliche Haut, die Struktur trockener Blätter oder Lichtreflexionen auf fließendem Wasser.

In *Murder Psalm* stört Brakhage die scheinbare Transparenz und Verständlichkeit der Bilder und ihre Interpretation als quasi vorgegebene „Dinge“ durch Montage, Belichtung, Doppelbelichtung. Bei jüngeren Filmemachern wie Solomon, Ahwesh und Carolyn Avery gewinnt die Verwendung von Found Footage noch eine zusätzliche Bedeutung: hier liegt in der Betonung der materialen Oberfläche bereits eine ironische Haltung einer Umgebung gegenüber, die ihrerseits völlig überfremdet und selbst schon second-hand ist.

(Gekürzte Version eines Textes aus „A Passage Illuminated. De Amerikaanse Avant-garde film 1980 – 1990“, Katalog, Stiftung Mecano, Amsterdam 1991. Übersetzung: Angela Kornberger)



Guido Seeber
Kipho



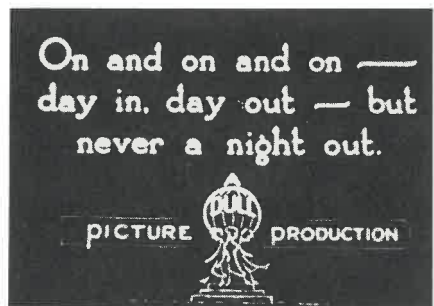
Bruce Conner
America
Is Waiting



Robert Arnold
Getting Out



Cécile Fontaine
Histoires Paralleles



Adrian Brunel
Crossing the
Great Sagrada

Found Footage

Filme aus gefundenem Material

Samstag, 1. Juni 1991	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Bruce Conner Retrospektive Death and The Self
Sonntag, 2. Juni 1991	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Pirates of Representation Second Hand Sex
Montag, 3. Juni 1991	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Metamorphosen im Material Sexual Politics
Dienstag, 4. Juni 1991	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Death and The Self Die Unschuld des Frühen – Die Erlösung Hollywoods
Mittwoch, 5. Juni 1991	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Das Zweite Gesicht Metamorphosen im Material
Donnerstag, 6. Juni 1991	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Pomoverwesung Pirates of Representation
Freitag, 7. Juni 1991	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Die Subversion der Normen Bruce Conner Retrospektive
Samstag, 8. Juni 1991	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Sexual Politics Treibjagd im Archiv
Sonntag, 9. Juni 1991	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Second Hand Sex Die Unschuld des Frühen – Die Erlösung Hollywoods

Stadtkino Nr. 198 / Erscheinungsort Wien / Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.

In Zusammenhang mit dem Found Footage Festival startet in der Zeitschrift **Falter** ab der Nummer vom 5. Juni 1991 die Ausstellung „The Peter Kien Project“ des schottischen Künstlers Tim Sharp.

Unterstützung bei der Programmzusammenstellung: Ines Sommer (Chicago Filmmakers), Miles McKane (Light Cone), Rose Lowder (Archives du Film Experimental d'Avignon), Sharon Sandusky (White Production Archives, Chicago).

Verleihe: Canyon Cinema (San Francisco), Light Cone (Paris), London Filmmakers Co-op, Cinedoc (Paris), Canadian Filmmakers, Picture-Start-Verleih, Austria Filmmakers Cooperative.

Dank an die Kulturabteilung der Botschaft der Vereinigten Staaten, an Lisl Ponger, Karl Ulbl, Manfred Burger, Olga Okunev und Nelly Voorhuis.

Kartenvorverkauf und telefonische Reservierungen ☎ 72 62 76

Videothek täglich geöffnet

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

Herausgeber, Medieninhaber: Stadtkino Wiener Stadthalle-Kiba Betriebs- und Veranstaltungsgesellschaft m.b.H. & Co. OHG, 1030 Wien, Schwarzenbergplatz 7-8

Redaktion: Franz Schwartz. Graphisches Konzept: AG-Normdesign

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

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

Preis pro Nummer S 1,-

