

Phil Solomon

Was mich an Found Footage interessiert:

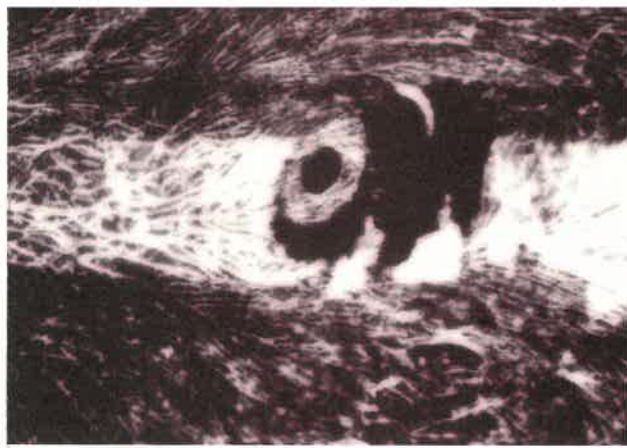
1. In gewissem Sinn betrachte ich all mein Filmmaterial als „gefunden“. (Heureka! Ich hab's gefunden!) Wenn man zugleich Kinematograph und Realisator ist, ergibt sich eine Verschiebung in der Verantwortung. Als Realisator versuche ich, das Material als SOLCHES und nicht als MEINES anzuschauen. Die Person, die das Material aufgenommen hat, *existiert nicht mehr*, sie hat eine Spur hinterlassen, einen Eindruck, einige Anhaltspunkte. Ich versuche oft, das Rohmaterial so aussehen zu lassen, als ob es von einer unbekanntem Kameraperson zu einer unbekanntem Zeit aufgenommen worden wäre - sehr wenig „Persönlichkeit“, sehr wenig Kamerabewegung etc. Der Ausdruck beginnt mit den Bearbeitungen (sowohl chemischer als auch optischer Natur) und Nebeneinanderstellungen des Realisators. Ich werde an der optischen Bank zum Archäologen im umgekehrten Sinne - Schichten von Ablagerungen (Gefühlen?) werden hinzugefügt, um das kostbare Objekt *wiederherzustellen*. Mein künstlerisches Projekt erscheint mir wie ein fortwährender Versuch, mein ursprüngliches Material scheinbar nahtlos mit den Überresten anderer zu vernähen. Ein bißchen wie Dr. Frankenstein.

2. Es gibt viele Geschichten, die ich gerne erzählen (oder wieder-erzählen) würde. Wie auch immer, anderen Leuten zu sagen, wohin sie zu gehen haben („Markierungen“), was sie zu tun („Theaterarbeit“), was sie zu fühlen („Schauspielerei“) und was sie zu sagen („Drehbuch“) haben, ist meiner Ansicht nach durch und durch peinlich und ziemlich albern. Die meiste Filmarbeit dieser Art ist lediglich „Ausführung“, d.h. WIE GUT HABEN WIR DIE SACHE ABGEZOGEN? Ich muß *glauben*, daß das zweidimensionale Material einen Wahrheitsgehalt entsprechend meinem Allgemeinwissen aufweist ... Es ist für mich nicht einfach, mein Mißtrauen in Bezug auf mein eigenes Material, das ich selber ersonnen habe, einzustellen (andere Leute führen mich die ganze Zeit an der Nase herum) ... Wie ein Dieb breche ich des Nachts ins Kinohaus ein und leihe (kopiere) mir anderer Leute „Ausführungen“, nur um sie am Morgen wieder zurückzubringen. Hoffentlich (wieder, wie Dr. Frankenstein) gelingt es mir, mit Hilfe von Chemie und Elektrizität, das Material zum LEBEN zu erwecken, es neu zu machen.

3. Die Möglichkeit, kulturelle Mythen, menschliche Archetypen, Hollywood-Allegorien, industrielle Seltsamkeiten und das Historienspiel der (nach 1895) photographierten Weltgeschichte *augenblicklich* anzapfen zu können (Kodaks Motto: „Sie drücken den Knopf; wir erledigen den Rest ...“). Wenn ich den *Wizard of Oz* (*The Secret Garden*, 1988) zitiere und auf wunderbare Weise umwandle, kann ich mit den kulturellen Assoziationen eines nationalen Mythos *und* den persönlichen Erinnerungen an Kindheitsterror spielen. Ich kann (ich muß sogar) davon ausgehen, daß *andere in vielleicht ähnlicher Weise gefühlt haben* ...

4. Die Erde kann nur eine bestimmte Menge an Silber abgeben. In diesen umweltbewußten Zeiten, ist die Zeit dafür reif, Kinoprodukte zu recyceln. Sobald wir die gesamte Geschichte des Kinos recyclet (*wiedergewonnen* wie wir sagen) und diese hundert Jahre wirbelnden Bromids analysiert und aufgearbeitet haben, können wir uns in die kalte, digitalisierte Hölle aufmachen, die die Liebhaber der magischen Lichtbilder erwartet ...

(Phil Solomon, für den Katalog „Found Footage Film“; VIPER 1992)



The Summit

Six pack Film

lädt herzlich zu zwei Abenden
mit Phil Solomon und seinen Filmen

Mittwoch, 23. 3. 1994 um 21.00 Uhr:

THE SECRET GARDEN

(USA 1988, 16mm, Farbe, 23 Min.)

NOCTURNE

(USA 1980/89, 16mm, s/w, 10 Min.)

REMAINS TO BE SEEN

(USA 1989-90, Super-8, Farbe, 17 Min.)

THE EXQUISITE HOUR

(USA 1989, Super-8, Farbe, 14 Min.)

THE PASSAGE OF THE BRIDE

(USA 1979/80, 16mm, s/w, 6 Min.)

Donnerstag, 24. 3. 1994 um 21.00 Uhr:

WHAT'S OUT TONIGHT IS LOST

(USA 1983, 16mm, 16 B.p.s., Farbe, 8 Min.)

CLEPSYDRA

(USA 1992, 16mm, s/w, 15 Min.)

ELEMENTARY PHRASES

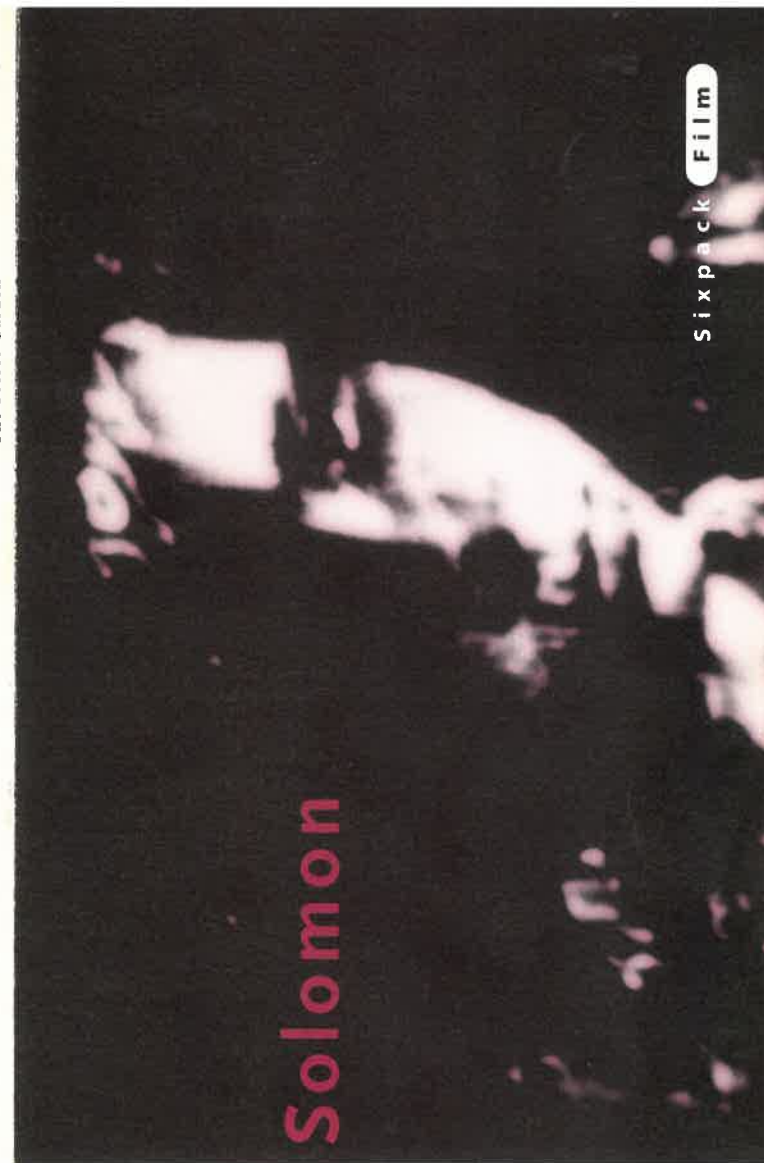
by Stan Brakhage and Phil Solomon

(USA 1994, 16mm, Farbe, 35 Min.)

THE SUMMIT

(USA 1994, 16mm, Farbe, 17 Min.)

The Secret Garden



IN PERSON:

Phil Solomon

23. und 24. März 1994
im Stadtkino Wien

Six pack Film

Im Stadtkino Wien,
Am Schwarzenbergplatz 7-8, Tel.: 712 62 76
Moderation:
Martin Arnold und Brigitta Burger-Utzer



THE SECRET GARDEN

(USA 1988, 16mm, Farbe, 23 Min.)

Kein Filmemacher zeigt so großes Vertrauen in den während der 80er Jahre wieder anerkannten Gebrauch vielschichtiger visueller Bilder wie Phil Solomon. Solomon setzt Brakhages Tradition fort: er schafft eine Abfolge von Bildern, deren Logik verschiedenen Quellen entspringt, rhythmischen, formalen und assoziativen, und deren Verständlichkeit auf ständig wechselnden Grundlagen beruht. Wie bei Brakhage muß man sich bei Solomon der tranceartigen Macht eines Films hingeben. (...) **The Secret Garden** ist einer der hervorragendsten Filme Solomons. Es findet sich hier die Andeutung einer Geschichte, und zwar einer, die vom Übergang von Unschuld zu Erfahrung handelt und die Schrecken und Verückung gleichermaßen hervorruft. (...) Der Film fesselt den Zuschauer mit Fragmenten und flüchtigen Eindrücken von Vertrautem - die Verwendung von Found Footage aus Kinderfilmen stellt den Kontext eines Märchens her, vor allem die Bilder vom Angriff der geflügelten Affen aus **The Wizard of Oz**. (...) Man versinkt in diesen Film wie in einem geheimnisvollen Garten, aber man verläßt ihn mit dem überwältigenden Gefühl der Verbannung, nachdem sich das Gesicht des kleinen Jungen mit Hohn und Bedauern an Kamera und Zuschauer gewendet hat. (Tom Gunning)

NOCTURNE

(USA 1980/89, 16mm, s/w, 10 Min.)

Nocturne erinnert stark an einen der besten Brakhagefilme, an **Fire of Waters** (1965). Angesiedelt ist **Nocturne** in einer vorstädtischen Umgebung, die von spielenden Kindern und bedrohlich wirkenden Elternfiguren bevölkert ist. Eine eingeflochtene Geschichte erzählt das nächtliche Phantasiespiel eines Buben, in dem Blitze in einem völlig verdunkelten Raum die Atmosphäre einer Luftschlacht und eines Bombardements erzeugen. Einfachste Dinge und Bewegungen beginnen feindselig und schreckenerregend zu wirken: wie ein Mann, den man von der Straße aus sieht, eine Jalousie herunterzieht; riesige Schatten, die von Erwachsenen auf ihrem Rückweg von der Arbeit an die Wand geworfen werden. Die Baumstämme einer Allee bilden das Gitter des ziellosen Umherstreifens eines Jungen und glitzernde Spinnweben erweitern die expandierende Ikonographie von Barrieren und Fallen. Ein Bub wirft einen Stein in eine Wassertonne, eine rasende Schnittsequenz transformiert diese Geste in trommelndes Artilleriefeuere. Sukzessive verwandeln sich Lichtmuster am Himmel und Wasser in Suchscheinwerfer eines Luftabwehrgeschützes. Die Fassaden gewöhnlicher Häuser sind in einem Winkel gefilmt, der sie als Festungen erscheinen läßt. Phantasien vermischen sich hier mit Alpträumen, ein Krieg der verdrängten Gefühle tobt unter der dünnen Decke eines harmlos wirkenden Haushalts. Das Found Footage ist in **Nocturne** so subtil eingeflochten, daß seine Wahrnehmung wie ein Schock aus dem Unbewußten zu kommen scheint. (Paul Arthur)

REMAINS TO BE SEEN

(USA 1989-90, Super-8, Farbe, 17 Min.)

Solomons betörende, elegische Filme beschwören die Erinnerung ohne Nostalgie, schildern Verlust ohne Sentimentalität. (...) Im melancholischen **Remains To Be Seen**, das der Erinnerung an Solomons Mutter gewidmet ist, wird durch den kratzenden Rhythmus eines Sauerstoffapparates Bedrohung intoniert. Der optisch von winzigen Rissen durchzogene Film wirkt oft wie am Rande des Zerbrechens. Der Übergang vom Leben zum Tod wird mittels flüchtiger Bilder skizziert: Schwenks durch einen Operationssaal, ein alter, bei einem Picknick aufgenommener Amateurfilm, ein Radfahrer, dessen Umrisse sich vage gegen verbranntes Orange und Blau abheben. In diesen und anderen Filmen ermißt Solomon Gefühle mit Bildern, die wirken als wären sie aus einem Familienalbum der kollektiven Erinnerung gestohlen. (Manohla Dargis, *The Village Voice*)

THE EXQUISITE HOUR

(USA 1989, Super-8, Farbe, 14 Min.)

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

THE PASSAGE OF THE BRIDE

(USA 1979/80, 16mm, s/w, 6 Min.)

Die optische und moralische Dichte von Phil Solomons Werk entzieht sich der Sprache, als wären die oft dunklen und brüchig wirkenden Filme ein Palimpsest von geheimnisvoller, dunkler Bedeutung. **Passage of the Bride** ist Duchamps alter ego Rose Sélavy gewidmet - der Titel erinnert an Duchamps „The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even“ („Die von den Junggesellen entkleidete Braut“) - und ist selbst ein *ready-made*, gänzlich zusammengesetzt aus einer gefundenen, 30 Meter langen Rolle eines Hochzeitsfilmes, der auch, wie es scheint, Szenen von der Hochzeitsreise einschließt. **Bride** ist ein hypnotischer, traumhafter Film. Zwingend wiederholt Solomon erkennbare Bilder, bis sie wie destillierte Essenzen des Originals zerschmelzen: die Braut, wie sie über einen Rasen läuft, wie sie in einen Wagen steigt, wie ein Mann (ihr Ehemann?) vom Schwimmen aus dem Wasser taucht - alles verwandelt sich in wirbelnde schwarz-weiße Körnchenwogen, in kräuselnde Wasserwellchen. Solomons Filme scheinen irgendwo zwischen dem Faktischen und dem Imaginären zu wirken; ihre Bilder werden scheinbar nicht nur vom Wirklichen verfolgt, sondern auch von der Erinnerung der Darstellung. (Manohla Dargis, *The Village Voice*)

The Exquisite Hour



WHAT'S OUT TONIGHT IS LOST

(USA 1983, 16mm, 16 B.p.s., Farbe, 8 Min.)

Der Film wurde begonnen als Reaktion auf eine sich verflüchtigende Beziehung, doch allmählich sickerte er nach außen, um andere unvermeidliche und drohende „verschwindende Akte“ vorwegzunehmen: Jugend, Familie, Freunde, Zeit. (...) Ich wollte, daß die tonalen Oberflächenverschiebungen des Films agieren wie ein Barometer angesichts emotionaler Wetterveränderungen. Das Navigieren des Schulbusses im Nebel, der Leuchtturm in seiner Baufähigkeit ... (Phil Solomon)

CLEPSYDRA

(USA 1992, 16mm, s/w, 15 Min.)

Clepsydra, wörtlich übersetzt „Wasser stehlen“, ist die antike griechische Bezeichnung für eine Wasseruhr. Dieser Film macht aus dem Zelluloidstreifen einen perforierten Wasserfall, der vertikal durch den Projektor fließt (Amorphes wird in diskrete, meßbare Einheiten der Zeit zerteilt, in Filmbilder). Durch das Getöse dieses reißenden Sturzbaches, durch das peinigend Unwiederbringliche hindurch werden ganz leise die stillen Träume eines jungen Mädchens hörbar. (Phil Solomon)



ELEMENTARY PHRASES

by Stan Brakhage and Phil Solomon
(USA 1994, 16mm, Farbe, 35 Min.)

ist eine Zusammenarbeit der beiden großartigen Filmkünstler. Brakhage malte direkt auf den Filmstreifen und Solomon „bearbeitete“ diese bemalten Streifen mit einer Reihe von optischen Techniken. Die Filmemacher verbrachten Monate, um sprechende „Phrasen“, die aus diesen Versetzungen entstanden, auszuwählen. Und Brakhage montierte dann diese Phrasen zu einem komplexen poetischen Arrangement. Das Resultat ist zweifellos einer der wunderschönsten handcolorierten Filme, die je gemacht wurden.

THE SUMMIT

(USA 1994, 16mm, Farbe, 17 Min.)

ist der Versuch eines „bewegten Bildes“, ein kinematographisches Zeitportal, das von der Elektrizität des zwanzigsten Jahrhunderts knistert. Die Idee des Fortschritts, die Unausweichlichkeit des Schicksals, eine offene Straße. Da wir uns dem Ende unseres Jahrhunderts nähern (und das fahrerlose Auto erreicht den Gipfel), greift dieser Film wieder die unbeantwortete Frage von Charles Ives auf: Wohin mit dem zwanzigsten Jahrhundert? (Phil Solomon)