

# 6. internationales forum des jungen films

berlin  
27.6. – 4.7.  
1976

12

## CENTRAL BAZAAR

Land	Großbritannien 1976
Produktion	British Film Institute
Regie	Stephen Dwoskin
Kamera	Stephen Dwoskin
Kameraassistentz	Clive Myer
Schnitt	Rachel Igel
Musik	Gavin Bryars
Produktionsleitung	Ros Spain
Produktionsassistentz	Brian Donnelly Nina Hopkins Mike Henley
Weitere Assistenten	Paco Aguirre Mary Dickinson Roger Ollerhead Thaddeus O'Sullivan
Darsteller	Maggie Corey Marc Chaimowicz Eddie Doyle Mike Flower Iggy Evelyn Joyce Carola Regnier Maria Elena Rivera Jay Sheridan Libby Spry Carolyn Rogers A. Harvey
Uraufführung	Februar 1976, Rotterdam International Film Festival
Format	16mm, Farbe, Lichten
Länge	153 Minuten

Besonderer Dank an Barbara und David Stone

### Zu diesem Film

„Die Idee wie auch der Titel zu CENTRAL BAZAAR gehen zurück auf einen Laden, der die Funktion eines Basars hat – also eines Ortes, an dem man die verschiedensten Gegenstände kaufen kann. CENTRAL BAZAAR ist zugleich eine Realität und eine Metapher – die einzige, mit der man den Film wirklich begreifen kann. Ich muß das betonen, weil die Metapher, also der Laden, in der Wirklichkeit vorkommt, während umgekehrt die Geschehnisse und die Bildersprache des Films für den Zuschauer zu Metaphern werden.

Alles ist da, alle Gegenstände und die verschiedensten Arten des Entwurfs, der Zurschaustellung und des Arrangements. All die Ansammlungen von Verschiedenartigstem schauen hervorragend aus und erwecken die größten Erwartungen. Das wird alles so zurechtgemacht, daß sich für jeden Geschmack etwas findet. Betrachtet man dieses Angebot, möchte man eigentlich alles haben, aber bei einem näheren Hinschauen findet man wenig oder gar nichts. Es wird ein Reichtum zur Schau gestellt, aber bei näherer Untersuchung bleibt nichts übrig. Wir verlassen das Ganze enttäuscht, irgendwie verwirrt und mit nichts in den Händen. Es ist die Metapher eines Ladens voll Porzellan und Glas, die ich zur Beschreibung dieses Filmes benutzt habe und benutzen mußte. An die Stelle von Porzellan und Glas sind wir Männer und Frauen getreten. All die Dinge bleiben ebenso vielfältig wie austauschbar.“

Stephen Dwoskin am 19. Juni 1976 in London

### Gespräch mit Stephen Dwoskin

Von Andi Engel

*Andi Engel:* In der Westbourne Grove bin ich an einem Laden auf ein wunderschönes, im art-nouveau-Stil gehaltenes Schild gestoßen. Es lautet: Central Bazaar. Können wir das zum Ausgangspunkt nehmen?

*Stephen Dwoskin:* Ja, der Film fußt auf dem Prinzip eines zentralen Basars. Der Basar ist ein Geschäft, in dem man die verschiedensten Nebensächlichkeiten kaufen kann – im Gegensatz zu einem Laden für den alltäglichen Bedarf. Und der Zentralbasar ist der Ort, wo man alles findet. Das war der Grundgedanke des Films.

*Engel:* Gestern haben Sie dies als den Ort definiert, wo man viele Dinge bekommt, die von den Menschen eigentlich nicht benötigt werden.

*Dwoskin:* Ja; es sind attraktive und zugleich überflüssige Sachen. Zum Essen braucht man keine vergoldeten Teller. Die Sachen sehen wichtig und praktisch aus. Schaut man sie jedoch näher an, findet man nur hochstilisierten Trödel.

*Engel:* Um zunächst die Drehbedingungen zu klären: Wo haben Sie gedreht, wie lange haben die Aufnahmen gedauert, wie sind Sie zu den Schauspielern gekommen, mit wie vielen Leuten haben Sie gearbeitet und wie sah es mit dem Geld aus?

*Dwoskin:* Ich habe alles in einem Raum aufgenommen. Die Schauspieler kannten sich in den meisten Fällen vorher nicht. Es waren Leute, die sich irgendwie freiwillig für dieses Projekt gemeldet haben.

*Engel:* Aber kannten Sie alle bereits vorher oder haben Sie sich die Leute erst gesucht?

*Dwoskin:* Ich habe sie mir gesucht. Einige kannte ich von früher, andere nicht. Eigentlich ging es nur darum, wer bereit sein würde, diesen Gedanken einmal durchzuspielen – nämlich: probieren wir einmal jede Konfiguration von Ideen oder Phantasien aus, die sich unter Euch ergeben könnte. Sitzen wir nicht einfach rum, sondern versuchen wir's miteinander. Darin herrschte Übereinstimmung.

*Engel:* Aber wenn die Leute sich nicht kannten – wie sollten sie da Träume oder Phantasien über den jeweils anderen haben?

*Dwoskin:* Nein, nein. Sie gehen zu einer Party. Dort sehen Sie jemand am anderen Ende des Raumes, dem Sie bisher noch nicht begegnet sind. Trotzdem spielen Sie in Gedanken die Möglichkeit einer Beziehung zu ihm durch – irgendeiner Beziehung. Wenn die gefundene Beziehung Ihnen besonders gefällt, okay, dann sprechen

Sie es aus und versuchen's mit ihm auszuprobieren. Und ziehen Sie sich so an, wie Sie wollen. In einem zentralen Basar sehen alle Dinge anders aus als sie in Wirklichkeit sind.

*Engel:* Wie lange haben die Aufnahmen insgesamt gedauert?

*Dwoskin:* Fünf Wochen, ununterbrochen, mit jeweils einem Tag Pause. Das waren eher Sitzungen, wie 'Ich fühl mich so, wie das Bild dort. Wollen mal sehen, daß das Bild Wirklichkeit wird.' Ein Gemälde von Klimt mit drei Mädchen drauf, und sie staffierten sich so aus, wie auf dem Bild. Und wie kommt man selber in diese Stimmung und wie hat es der Maler geschafft?

*Engel:* Aber Sie haben das Bild im Film nicht gezeigt?

*Dwoskin:* Nein, aber ich habe ihnen das Buch gezeigt und gesagt 'schaut es Euch an, laßt uns dies mal probieren'.

(...)

Ich ging in einen Laden wie den Central-Basar und kaufte dort von jedem etwas, in Läden wie John Lewis. Ich kaufte große Mengen Stoffe und anderes Material. Ich bin auch in einen der Sex-Läden gegangen und besorgte dort allerhand Zeug. Dann legte ich meine Einkäufe aus und sagte: "Nehmt Euch, was Ihr wollt." Ich bin mit ihnen sogar zu einem der großen Londoner Kostümverleiher gegangen und habe gesagt: "Nehmt Euch etwas, was Ihr tragen möchtet, wie es Eurer Vorstellung von Euch selbst entspricht. Fangen wir mal damit an." Ein Junge kam in einem Tarzan-Anzug. Ein anderer als römischer Soldat. Sie haben sich die Ideen des sich Ausstaffierens und des Durchspielens ihrer Phantasie zu eigen gemacht.

*Engel:* Um noch einmal auf die Schauspieler zu sprechen zu kommen: Mit der Ausnahme von Carola Regnier waren es Laien?

*Dwoskin:* Es gibt noch eine Berufsschauspielerin, Libby Spry aus Kanada. Die anderen waren Laien. Marc Chaimowicz ist ein Performance-Künstler. Er gab im Film Performances, die andere Leute dann zu anderen Konfigurationen provozierten.

*Engel:* Sie haben wie üblich die gesamte Kameraarbeit im Film selbst gemacht?

*Dwoskin:* Ja, mit der 16mm Arriflex, mit einem Beaulieu-Zusatz.

*Engel:* Haben Sie Tonmitschnitte gemacht?

*Dwoskin:* Wir haben alles mit Ton aufgenommen, aber ich habe das meiste weggeworfen.

*Engel:* Wieviel haben Sie aufgenommen?

*Dwoskin:* Für 15 Stunden.

*Engel:* 15 Stunden Material und alles mit Originalton? Damit kommen wir zur Frage des Geldes.

*Dwoskin:* Ich habe das Budget um 150 Pfund überzogen. Das Budget belief sich auf 11 000 Pfund – einschließlich der ersten Kopie.

*Engel:* Und dieses Geld kam ausschließlich von dem British Film Institute?

*Dwoskin:* Ja.

*Engel:* Um das zu bekommen, was haben Sie denen vorgelegt? Haben Sie überhaupt ein Manuskript vorgelegt?

*Dwoskin:* Nein. Das mit dem Darlehen war eine ganz verrückte Sache. Ich habe beim Arts Council um ein Darlehen für ein Gemälde gebeten.

*Engel:* Ein Film-Gemälde?

*Dwoskin:* Ja, Film. Weil ich ein qualifizierter Maler bin. Der Arts Council stand vor dem Dilemma, daß man mich allgemein als Filmmacher und nicht als Maler kennt. Sie haben daher den Antrag an das BFI weitergeleitet und die haben gesagt, ich brauche ihnen nichts Schriftliches vorzulegen. Um einen politischen Konflikt mit dem Arts Council zu vermeiden, der ja den Film unterstützen wollte, erklärte das BFI – das war unter Mamoun Hassan –, sie würden diesmal lieber eine unabhängige Filmproduktion finanzieren.

*Engel:* Und es wurde überhaupt kein Druck ausgeübt?

*Dwoskin:* Nein. Sie haben den Film nicht einmal angesehen. Meiner Meinung nach hat bis zum heutigen Tage niemand beim BFI den vollständigen Film gesehen.

*Engel:* In einigen Szenen sieht es so aus, als stünden die Leute entweder unter Drogen oder seien betrunken. Haben Sie solche Mittel benutzt?

*Dwoskin:* Wir haben täglich einen Kasten Wein verbraucht.

*Engel:* Zwölf Flaschen? Rotwein?

*Dwoskin:* Roten und weißen. Mit Drogen haben wir nicht gearbeitet.

*Engel:* Vielleicht lag es daran, daß man die ganze Zeit in einem so kleinen Raum zusammen war.

(...)

*Dwoskin:* Ja, ich sagte ja schon: Es war wie eine Therapiesitzung. Und im Ergebnis lief das darauf hinaus, daß sie nicht zwischen dem Film und dem einfachen Zusammensein unterscheiden konnten. Sie trafen sich auch so, und im Laufe der Wochen ließen sie sich auf die verschiedensten persönlichen Beziehungen ein.

*Engel:* Je länger das Filmen dauerte, desto stärker dürften wohl die Aggressionen geworden sein?

*Dwoskin:* Die Aggressionen wurden stärker ...

*Engel:* Hält sich der vorgeführte Film chronologisch mehr oder weniger an die Reihenfolge der Aufnahmen oder ist er umgestellt worden?

*Dwoskin:* Es wurde umgestellt.

*Engel:* Die aggressiven Szenen am Ende traten also nicht notwendigerweise erst beim Schlußteil der Aufnahmen auf? Die Szene mit dem jungen Mann beispielsweise, der am Ende mit keinem der Mädchen klarkommen kann?

*Dwoskin:* Das ging so die ganze Zeit, solange er da war. Gewisse Dinge wiederholten sich. Den Film, wie man ihn jetzt sieht, habe ich in der Reihenfolge zusammengestellt, wie das entwickelte Material zurückkam, um das gleiche Gefühl zu wahren.

*Engel:* Es ist also doch chronologisch?

*Dwoskin:* Chronologisch in einem methaphorischen Sinn. Beispielsweise am Anfang, als das Mädchen die Geschichte erzählt, das habe ich später aufgenommen. Die Reihenfolge sollte das vage Gefühl der Auflockerung vermitteln, den Eindruck jetzt würde eine Geschichte beginnen, wozu es dann aber niemals kommt. Diesen Eindruck machten auch die Muster.

*Engel:* Es war also doch eher zufällig.

*Dwoskin:* Ja, aber etwas habe ich dabei eingebaut. Die Kostüme, die ich zur Verfügung stellte und die verschiedensten sexuellen Anzüglichkeiten, die sich von Anfang an aus der gleichen Zahl von Männern und Frauen ergaben – das brachte die Aggressionen heraus. Und jeder glaubte vom Anfang bis zum Ende der fünf Wochen, es ginge mir darum, die Leute zum Bumsen zu bringen und genau das war es, was sie auseinander und nicht zusammen zwang. Man fürchtete sich vor dem Ausziehen oder Ankleiden, aber auch davor, irgendeinen realen Kontakt miteinander zu haben und das zeigt sich im Film die ganze Zeit über.

*Engel:* Für mich ist das Ihr brutalster Film. Er schafft den Eindruck – vielleicht, weil ich es so sehen wollte –, daß die Geschlechter einfach nicht mehr miteinander umgehen können. Als Carola zusammenbricht, sind es die Mädchen, die sie zu trösten versuchen. In dieser Szene kommt kein Mann vor. Und nicht weit weg davon ist wohl die andere Szene, in der sich mehrere Mädchen diesem jungen Iren widersetzen.

*Dwoskin:* Ja, das stimmt.

*Engel:* Es ergibt sich der starke Eindruck, daß Mann und Frau heute nicht mehr - oder zumindest nicht ohne große Spannungen, um nicht einen schärferen Begriff zu benutzen – zusammen sein können.

*Dwoskin:* Genau. Oder ohne ein bürgerliches Ritual können sie nicht ...

*Engel:* Eben. Mit dem gleichen Geschlecht dagegen funktioniert es schon durch eine Berührung. Im Kreis des eigenen Geschlechts kann es zu einer Solidarität kommen, die sogar ausschließlich körperlich ist. Man kann neben jemand stehen, ohne ... Zwischen den beiden Geschlechtern dagegen bekommt das sofort eine Bedeutung.

*Dwoskin:* Genau. Da ist die Szene mit den Jungen, zwei sind verkleidet, die beiden anderen dagegen nicht. Bei ihnen kommt es sogar zu einer richtigen Schlägerei im Film. Und doch unterstützen sie sich gegenseitig, während sich das Mädchen im Hintergrund einfach über alles lustig macht. Sie tritt nicht dazwischen, um den Kampf zu beenden. Sie hält die Jungens einfach für lächerlich. Die beiden Typen haben die ganze Sache zusammen durchgespielt, das Mädchen hat nichts damit zu tun. Das gleiche passiert bei den Mädchen, als Carola ihren Zusammenbruch hat. Da ist auch ein Junge im Hintergrund, der nichts mit ihr zu tun hat. Er ist aus der Szene völlig ausgeschlossen.

(...)

*Engel:* Wie wichtig sind die kurzen einführenden Erklärungen, die von jedem (wirklich von jedem?) Schauspieler am Anfang direkt vor der Kamera gegeben werden? Sollten sie damit nur eingeführt werden oder hatte das eine weitere Bedeutung?

*Dwoskin:* Es hatte schon eine Bedeutung, denn hier wird jeweils der chronologische Ablauf unterbrochen. Die Stellungnahmen wurden am Ende abgegeben. Als wir alle mit den Aufnahmen fertig waren, setzte ich mich mit jedem Mitarbeiter auseinander. Ich glaube, in diesem individuellen Teil wird am präzisesten widerspiegelt, wie die Leute wirklich sind. Hier wird am sorgfältigsten dokumentiert, wie sie sind und was sie wirklich gern tun würden – vorausgesetzt, sie hätten die Chance dazu. Wie z.B. das Mädchen mit der Geschichte. Ihr größter Wunsch ist es, Kinder zu haben und ihnen Kindergeschichten zu erzählen. Sie möchte eigentlich eine Mutter und eine Lehrerin sein und nicht eine Schauspielerin. Und ihre Ausdrücke und das, was sie sonst vor der Kamera tut, entspricht dem, was ihr am meisten Spaß macht.

*Engel:* Aber das waren nicht immer verbale Darstellungen.

*Dwoskin:* Nein, nein – z.B. das Mädchen, das während des ganzen Films singen möchte. Sie glaubt, sie könne es nicht, aber an sich möchte sie sehr wohl Sängerin sein. All diese einzelnen Szenen am Anfang bezwecken nicht nur die Einführung der Darsteller. Sie sollen auch vorführen, wie die Leute wirklich wären, wenn man mit ihnen persönlich zusammentraf – ohne ihre jeweilige Maske oder gesellschaftliche Fassade. Diese Einführungen zeigen also die eigentlichen Menschen. Und die folgenden Kombinationen demonstrieren ihre Schauspielerlei, ihre Masken und ihre Unfähigkeit, wirklich zusammenzukommen.

*Engel:* Da war eine junge Frau, ein chinesisches Mädchen (Iggy Evelyn Joyce), die offenbar während des ganzen Films als einzige ihren Spaß gehabt hat.

*Dwoskin:* Sie veränderte niemals ihre Persönlichkeit. Sie ist auch, nebenbei bemerkt, die einzige, die man niemals allein sieht. Die einführende Darstellung ihrer selbst wurde bei ihr weggelassen, weil sie so etwas wie den gemeinsamen Nenner darstellt. Sie ist sozusagen der rote Faden des Ganzen, denn sie stellt bei allen Szenen eine Konstante dar. Sie zeigt niemals mehr irgendwelche Gefühle – einfach weil sie keine mehr hat. Sie ist immer das, was man sieht. Ihr fehlt jede Tiefe. Sie ist eine hübsche, attraktive ...

*Engel:* Aber dann gibt es da diese grausame Nahaufnahme ihres Gesichts, wo man plötzlich einen gewaltigen roten Flecken in ihrem Auge entdeckt und ihre gesamte Schönheit ebenso zerfällt wie bei allen anderen – obwohl sie, so wie sie sich zurechtgemacht hatte, immer die Hübscheste des ganzen Kreises war. Mit Hilfe der Kamera haben Sie also gewissermaßen auch ihre Maske zerstört.

*Dwoskin:* Das ist richtig.

(...)

*Engel:* Wurde auch während der Aufnahmen mit laufendem Tonband geredet?

*Dwoskin:* Ja, man redete. Sie wußten nicht, wo die Kamera stand. Die Kamera stand auf einem Laufkran. Ich schwebte über ihnen und konnte damit den gesamten Raum abdecken. Sie spielten ihre Szenen durch, ohne zu wissen ...

*Engel:* Aber Sie haben doch an dem Ganzen teilgenommen oder?

*Dwoskin:* Ja, die Kamera war faktisch immer Teil der gesamten Handlung.

*Engel:* Haben Sie während der Aufnahmen zu den Schauspielern gesprochen?

*Dwoskin:* Nein, nur während der Pausen, wenn alles abblaute. Mit anderen Worten: einige der Aufnahmen dauerten ununterbrochen mehr als zehn Stunden. Die Kamera lief natürlich nicht die gesamte Zeit, aber ich war immer neben ihr und konnte vom Ablauf der Ereignisse das jeweils Passende auswählen und filmen. Die Leute waren also immer mit mir in Kontakt. Ich war Teil des gesamten Prozesses.

*Engel:* Wieviel können Sie mit einer Arri maximal aufnehmen? Zehn Minuten?

*Dwoskin:* 400 Fuß oder 10 Minuten. Im Nebenraum standen andere Mitarbeiter mit einsatzbereiten Kassetten und mit einer zweiten Kamera, die mit den Aufnahmen beginnen konnte, wenn meine leergelaufen war.

*Engel:* Sie konnten also lange zusammenhängende Szenen aufnehmen?

*Dwoskin:* Ja, das konnte ich, wenn die Szene sich so entwickelte.

*Engel:* Was war denn Ihre längste ununterbrochene Aufnahme?

*Dwoskin:* Die längste, oh Gott, ich glaube, ich habe einmal rund drei Stunden ununterbrochen aufgenommen.

*Engel:* Um Himmelswillen. Die Montage des Films muß viel Zeit benötigt haben. Sie haben insgesamt 15 Stunden aufgenommen, während der fertige Film 2 Stunden 33 Minuten lang ist. Was gab es für Probleme?

*Dwoskin:* Erstens gab es eine lange Pause, da ich zwei andere Filme drehte. *Tod und Teufel* und *Behindert*. Die Aufnahmen begannen im März 1973 und dauerten bis in den April hinein. Dann machte ich mich an die beiden anderen Filme und schloß sie völlig ab. Erst ein Jahr später kehrte ich zu *CENTRAL BAZAAR* zurück. Dann kamen die Probleme der Montage. Das aufgenommene Material wäre auch unbearbeitet brauchbar gewesen – die gesamten 15 Stunden. An einem Punkt hatte ich mir überlegt, aus dem Ganzen sozusagen 15 Kapitel zu machen. Mir kam es darauf an, die Stimmung des eigentlichen Geschehens immer in den Griff zu bekommen – den Zusammenbruch, die Entwicklung und die Personen.

*Engel:* Sie mußten also schon deshalb einen ziemlich langen Film herstellen, damit der Zuschauer auch etwas von den Leiden der Schauspieler mitbekommt. Damit diese Botschaft ankommt.

*Dwoskin:* Genau. Man konnte nicht zuviel kürzen, ohne etwas von dieser Langeweile zu verlieren – von den Verzögerungen und Schwächen, denn bei einer zu radikalen Raffung wäre auch etwas von der Stärke des Films unsichtbar geworden. Der Film hat, wie ich bereits sagte, all die Anspielungen einer Geschichte, und von Beziehungen, die entstehen, und darin liegt seine Täuschung. Denn in Wirklichkeit entwickelt sich nichts. Deshalb habe ich auch die Metapher *CENTRAL BAZAAR* benutzt. Wenn man in einen dieser Läden geht, bekommt man den Eindruck einer großen Vielfalt. Man bekommt soviel zu sehen, und dann konzentriert man sich auf einzelne Dinge, bis man den Laden schließlich, sagen wir mal, mit einem kleinen Eimer oder Besen verläßt. Es mußte im Film genügend gezeigt werden, damit man am Ende das Gefühl bekommt, warum zum Teufel bin ich da überhaupt hingegangen? Und doch sieht die Oberfläche irgendwie attraktiv aus.

(...)

*Engel:* Wann wurde denn entschieden, fast auf den gesamten Ton zu verzichten und ihn durch die Musik von Gavin Bryars zu ersetzen?

*Dwoskin:* Das geschah schon relativ früh, denn die Tonaufnahme lief immer dann, wenn irgendetwas gesagt oder getan wurde, was das Bild zu unterstützen schien. Aber mit der Ausnahme der Selbstdarstellungen direkt vor der Kamera schienen die Tonaufnahmen unnötig. Benutzt wurde nur ein spontanes Interview.

*Engel:* Mit dem jungen Mann?

*Dwoskin:* Ja, aber die Entscheidung dazu wurde erst an Ort und Stelle getroffen. Er wußte nicht, was er tun sollte und deshalb sagten wir, rede einfach, und jemand mußte mit ihm sprechen.

*Engel:* Die schönste Szene ist für mich am Anfang, als der Tisch gedeckt wird. Man hört ein Gewitter. War es ein echtes Gewitter?

*Dwoskin:* Das Gewitter und die Stimmen sind absolut echt. Ich habe es durch die Wand einer Wohnung von Prostituierten während eines Gewitters aufgenommen, als ich damals in London lebte. Ich habe die Aufnahme jahrelang aufbewahrt und sie dann bei der Verfilmung von *CENTRAL BAZAAR* benutzt, weil ich mich immer daran erinnerte. (...) Die Mädchen saßen alkoholisiert oder voll Drogen herum und das Gewitter draußen tobte, und sie schrien oder quietschten. Das war ein babylonisches Stimmengewirr. Das Tonband ist etwa acht Jahre alt.

*Engel:* Wie hat Gavin seine Musik dazu gemacht?

*Dwoskin:* Das Tonarrangement stammt von mir. Er erfand die wichtigsten Melodien und Lieder nach meinen Anweisungen. Das dauerte ziemlich lange. Er hat den Film nie gesehen. Er erfand nur bestimmte Arten von Rhythmen und anderes so, wie ich es ihm vorher erklärt hatte, und lieferte dann die Tonbänder ab. Die Länge, das Arrangement, die Mischung, die Verdopplung von Tönen und Geräuschen – in einer Szene werden beispielsweise Hymnen vom Tonband eingespielt – all dies stammt von mir. Die im Hintergrund identifizierbare Orgelmusik liegt dem ganzen Film zu Grunde, nur daß sie manchmal stärker oder schwächer klingt. Dabei die ganze Zeit ein Ton, der nicht etwa eine Schleife ist, sondern eine immer wieder gespielte Note, nur mit kleinen Modulationen oder Änderungen in der zeitlichen Abfolge. Das soll dazu dienen, die Vorgänge zu intensivieren oder ihnen eine Leichtigkeit zu verleihen.

*Engel:* Als Sie mir den Film zum ersten Mal zeigten, meinten Sie, damit hätten Sie den Höhepunkt einer bestimmten Art des Filmmachens erreicht. Wollen Sie jetzt also eine neue Richtung einschlagen?

*Dwoskin:* Ja, damit habe ich die Idee des Films als eines sich bewegenden Gemäldes auf die Spitze getrieben (...)

Auszug aus einem Gespräch mit Stephen Dwoskin am 19. Juni 1976, das vollständig in No. 3 von *Enthusiasm* im Winter 1976 erscheinen wird.

### Biofilmographie

Stephen Dwoskin, geboren am 15. Januar 1939 in New York. Studium, Arbeit als Grafiker, Fotograf, Filmemacher. 1964 nach England. Gründung der 'London Film Makers Co-operative'. 1974/75 als Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Berlin.

#### Filme

1961	<i>Asleep</i>	(4 Min.)
	<i>American Dream</i>	(2 1/2 Min.)
1963/64	<i>Alone</i>	(13 Min.)
1964	<i>Naissant</i>	(14 Min.)
	<i>Chinese Checkers</i>	(13 Min.)
1967/68	<i>Me, Myself and I</i>	(18 Min.)
1968	<i>Take Me</i>	(30 Min.)
1968/69	<i>Moment</i>	(12 1/2 Min.)
1969/70	<i>Trixi</i>	(30 Min.)
1970	<i>C-Film</i>	(15 Min.)
1965/71	<i>Dirty</i>	(10 Min.)
1970/71	<i>Times for</i>	(80 Min.)
1972	<i>Jesus Blood</i>	(30 Min.)
	<i>Dyn Amo</i>	(120 Min.)
1973	<i>Tod und Teufel</i>	(92 Min.)
1974	<i>Behindert</i>	(96 Min.)
1975	<i>Labourd Party</i>	(20 Min.)
	<i>Just Waiting</i>	(10 Min.)
	<i>Kleiner Vogel</i>	(40 Min.)
	<i>Girl</i>	(30 Min.)

1976 *CENTRAL BAZAAR*

Unvollständige Filme, Filme in Arbeit

1964 *London Fragments*

1968 *Plain Jane*  
*Off*

1970 *In Time*

1973 *Day Lapse*

Zerstörte, verlorene oder zurückgehaltene Filme

1962 *Pot Boiler*  
*Two Underground Film Stars Having Breakfast in Bed New York*

1966 *Solo*  
*You for Me*

1967 *Tina*

Publikationen

1975 *Film Is*

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: b. wollandt, berlin 30