

6. internationales forum des jungen films

berlin
27.6. – 4.7.
1976

13

EXPANDED CINEMA

Filme von Malcolm Le Grice

**AFTER MANET, AFTER GIORGIONE –
LE DEJEUNER SUR L'HERBE
OR FETE CHAMPETRE** 1975, Vierfachprojektion,
60 Minuten

HORROR FILM 1 1971, Schattenspiel und Filmschleifen, unbestimmte Dauer

AFTER LUMIERE, L'ARROSEUR ARROSE 1974,
Einfachprojektion,

MATRIX 1973, Sechs- oder Vierfachprojektion,
unbestimmte Dauer

**AFTER MANET, AFTER GIORGIONE –
LE DEJEUNER SUR L'HERBE OR FETE
CHAMPETRE**

Der Film wurde an einem einzigen Tag im Sommer 1974 gedreht und zum Kopieren und Vorführen in den ersten Wochen des Jahres 1975 zusammengesetzt. Der Film ist abgeleitet von den zwei Gemälden, auf die sich der Titel bezieht und macht das Thema von vier Personen in einer Landschaft zur Basis der formalen Struktur des Films. Der Arbeitstitel des Films war 'Quartett' und die Zahl vier spiegelt sich fortlaufend auf verschiedene Weise im Film. Vier 'Schauspieler', vier Kameras (bedient von den gleichen vier Leuten, die auch im Film erscheinen – keine andere Person war beim Drehen anwesend), vier Sektionen im Film, jede vierhundert Fuß lang, vier Leinwände für die Projektion, Verwendung von vier Arten Filmmaterial, schwarzweiß-Negativ und -Positiv, Farbnegativ und -positiv. Der Film bedient sich der Präsentation von vier Werken als eines formalen Mittels, seine Haltung ist insofern mehr 'prozedural' als formal. Im Drehbuch wurden eine Anzahl von Verfahrensweisen und Strategien niedergelegt, die nacheinander im Film aufgegriffen wurden. Es war sehr wichtig, daß der Film im Rahmen eines einzigen konzentrierten Ereignisses entstand und daß die Folge der Präsentation der Chronologie der Aufnahmen entspricht (einige Ausnahmen davon gibt es in einer Sequenz, die das Problem der Illusion des Kamerastandpunktes behandelt). Im allgemeinen wurden alle vier Kameras gleichzeitig benutzt und für die Länge eines Magazins miteinander verkoppelt. Außer an einer besonderen Stelle im Film gibt es keine Montage; nichts wurde ausgelassen und nichts neuarrangiert. Wie auch bei Manet ist die scheinbare Lockerheit künstlich erzeugt. Wenn es von Wert erscheint, das so bald nach der Herstellung des Films festzustellen: der 'Inhalt' des Films beschäftigt sich hauptsächlich mit den zeitlichen und räumlichen Implikationen des Blickpunktes. Der Film nimmt das Problem auf, dem Thema 'Kamera (bzw. Zuschauer) als Protagonist der Aktion' eine Struktur zu geben und einer falschen Neutralität der Beobachtung entgegenzuwirken, gleichzeitig auch vorherrschende Meinungen über die Raum- und Zeit-Diskontinuität der Montage infrage zu stellen.

HORROR FILM 1

Diese Schatten-Performance datiert aus dem Jahre 1971, aus einer Zeit, als ich bewußt versuchte, den primären Bereich filmischer Erfahrung in die Zuschauer-Situation zu verlagern. Elemente des Film-Inhalts wurden soweit wie möglich eliminiert, stattdessen kam es mir auf den Zugang des Publikums zu Zeit und Raum der Projektion an. Licht aus drei Projektoren, das durch Film-Schleifen sich verändernder Farbe hindurchgeht, wird auf die Fläche einer einzelnen Leinwand geworfen. Ich trete zwischen die Leinwand und die Projektoren und werfe Schatten an verschiedenen Stellen in den Kino-Raum. Was gesehen wird (das ist ziemlich komplex) kann immer vom Zuschauer darauf bezogen werden, wie dieses Sichtbare hergestellt wird.

AFTER LUMIERE, L'ARROSEUR ARROSE

Obwohl schon 1974 vor *After Manet* gedreht, gingen die Vorbereitungen für jenen Film der Konzeption dieses Werks voraus. Es behandelt vermittels einer Einzel-Projektion eine ähnliche Problematik, vor allem beschäftigt er sich mit der Spekulation des Publikums um die Dinge, die 'außerhalb des Bildfeldes' passieren, und mit den Erwartungen der Zuschauer über den Fortgang des Films. Wie der Manet-Film basiert auch dieser lose auf einem anderen Werk (Lumières Klassiker *Der begossene Gärtner* aus dem Jahre 1895, A.d.Ü.), wobei hier eine Person eingeführt wird, die in dem Lumière-Film nicht vorkommt. Beide Arbeiten behandeln filmische Verfahrensweisen und verlangen die aktive Mitwirkung des Publikums bei der Strukturierung des Materials.

MATRIX

Eine bewegte Projektor-Performance. Eine Arbeit mit optischen Farbfeldern, deren Struktur einer Jazz-Improvisation ähnelt. Projektoren werden behandelt wie Instrumente.

Einige von Le Grice' späteren Arbeiten verfeinerten die Begriffe Anwesenheit/Abwesenheit eines Bildes und erweiterten gleichzeitig sein Interesse für die Artikulation der Leinwand in ihrer Ausdehnung. **MATRIX** z.B. ist ein Film für sechs Leinwände mit sechs Filmschleifen, die auf einem optischen Kopierer mit Farben belichtet wurden. Jede Projektionsfläche ist noch einmal halbiert dadurch, daß auf dem optischen Kopierer eine 8 mm-Maske unterlegt wurde, und die Farbbänder sind unterbrochen durch schwarze Einzelbilder, was dann insgesamt zwölf Bereiche von rhythmisch-visueller Pulsation ergibt. Aber die zwölf Bereiche bleiben nicht getrennt, weil während der Performance Le Grice die Projektoren derart bewegt, daß die Bilder sich teilweise überlappen. Er beginnt mit einem normalen einfachen Bild, erweitert dies dann auf einer großen Projektionsfläche zu sechs Paaren von Bildern und zieht dann den gesamten Bereich wieder zu einer 'normalen' Größe zusammen. Die Übereinanderprojektion der Farbschleifen führt zu einer komplexen Komposition von Farbe und ebenso von Rhythmen, und die Ausdehnung der Projektionsfläche wird nicht als gegeben akzeptiert, sondern je nach den Notwendigkeiten ausgeweitet. Man bemerkt wandernde horizontale und vertikale Linien, wenn die Gestalt der Projektionsfläche sich verändert. Auf diese Weise aktiviert Le Grice tatsächlich das, was normalerweise passive Ausdehnung der Projektionsfläche ist.

Deke Dusinberre, On Expanding Cinema. In: Studio International, London, November/Dezember 1975, S. 221 f. Zitiert nach *Das andere Kino*, Heft 3, Berlin 1976, S. 6 f.

Die Hervorbringung unvorhersehbarer Ereignisse

Von Malcolm Le Grice

Bei meiner ganzen bisherigen Arbeit als Filmemacher habe ich – mit Ausnahme von ein oder zwei Filmen – unkonventionelle Vorführeinrichtungen benutzt, wobei die einfachste eine Doppelprojektion mit Hilfe von zwei Seite an Seite aufgestellten 16-mm-Projektoren war. Diese unbequeme Kombination von Methode und Absicht hat für mich in der Praxis bedeutet, daß der größte Teil meiner Filme kaum in den Verleih oder zur Vorführung gelangt. Aus diesem Grunde mußte ich mit fast allen meinen Filmen herumreisen und die entsprechenden Vorführeinrichtungen selbst beschaffen. Möglicherweise liegt darin ein mir nur teilweise bewußtes Motiv, nämlich daß die Filme geradezu bestimmen, ich müsse bei ihrer Vorführung anwesend sein. Ich habe mich in zunehmendem Maße mit dem eigentlichen Ablauf der Vorführungssituation auseinandergesetzt (die übrigens den einzigen Berührungspunkt des Publikums mit der existentiellen Realität des Vorführers darstellt) und sehe in ihr die Grundlage von Erfahrung und Bedeutung. Dabei ist mir der Gedanke gekommen, daß es nützlich ist, zwischen einer erkenntnistheoretischen und einer phänomenologischen Betrachtungsweise des Films zu unterscheiden (obwohl beide Begriffe als linguistische Erfindungen anzusehen sind, deren Anwendung sich strikt auf die *Erfahrung* beschränkt, deren Komplexität sich der bequemen Einordnung in Verbalkategorien entzieht).

Erkenntnistheoretisch orientierte Überlegungen führen zu der Verwendung von Modellen oder Konzeptionen, die aus der Linguistik abgeleitet sind und zu dem Versuch, Codices und deren Elemente herauszuisolieren (Metz). Das Problem bei dieser Form der Untersuchung liegt darin, daß man sich auf die historische kinematographische Kultur als Grundlage der Analyse verläßt (oder zumindest dazu ermutigt wird – entgegen der Meinung einiger Metz-Gegner).

Die Zurückweisung fast aller Aspekte der gegenwärtig vorherrschenden Kino-Kultur durch mich selbst wie auch durch die meisten der modernen avantgardistischen, 'post-underground'-Filmemacher hat der phänomenologischen Alternative wieder Auftrieb gegeben. Das bedeutet gewissermaßen die Wiederentdeckung des Kinos vom Punkt Null – oder zumindest vom Zelluloid, der Projektionslampe, dem Licht, der Leinwand, der Dauer, dem Schatten, der Emulsion und vom einfachsten Handgriff her. Die beiden Alternativen schließen einander übrigens nicht aus; es kann durchaus einen erkenntnistheoretischen Zugang zu den Modulationen von einer phänomenologischen Ausgangsposition geben ... aber ich bin nicht an einem 'akademischen' Verständnis interessiert, in dem ich ein raffiniertes Mittel zur Zerstörung der Erfahrung und des Überdenkens der Erfahrung sehe.

Ich interessiere mich nur für den Prozeß der Einwirkung auf (das Machen) und für den Prozeß der aktiven Erfahrung in Beziehung auf (das Sehen). Beide entwickeln sich und sind in dauernder Verwandlung; die Bedeutung oder die Wirkung eines Werks erfahren fortwährend Veränderungen (und wirken verändernd) durch den Kontakt mit der Welt. Der Begriff der feststehenden Bedeutung, der als Essenz in einem Werk festgehalten ist, stellt eine Illusion dar, die durch unsere kulturellen Gewohnheiten passiver Aufmerksamkeit gefördert wird. Ich interessiere mich für die Umwandlung, für ihre Formen und Qualitäten, und für das Schöpferische – die Hervorbringung unvorhersehbarer Ereignisse, die vor ihrer Realisierung nicht existierten.

Malcolm Le Grice

Biofilmographie

Malcolm Le Grice wurde 1940 in Plymouth geboren. Er studierte Malerei am Plymouth College of Art von 1957 bis 1961 und an der Slade School von 1961 bis 1964. Seit 1966 Film-Performance-Projektion. Er leitet die Filmabteilung an der St. Martins School of Art, London und ist der Hauptinitiator des Films Arts Lab und der London Filmmakers Coop.

Filme

- 1966 *Castle 1, China Tea*
1967 *Little Dog for Roger* (Doppelprojektion),
Yes No Maybe (Doppelprojektion)
1967-68 *Talla, Blind White Duration*
1968 *Castle 2, Grass, Wharf*
1969 *Spot the Microdot*
1970 *Your Lips No. 1* (Computerfilm), *Lucky Pigs*,
Reign of the Vampire (Dreifachprojektion),
Berlin Horse (Serie *How to screw the CIA*)
1971 *Love Story 1, HORROR FILM 1*,
Love Story 2, 1919, Your Lips 3
1972 *Love Story 3, Horror Film 2* (3 D-Schattenspiel),
Newport, Whitchurch Down (Dreifachprojektion),
Threshold, Blue Field Duration
1973 *White Field Duration* (Zweifachprojektion),
Pre-Production, MATRIX (Sechsfach- oder vierfach-
Schleifenprojektion), *Four Wall Duration*, (Vierfach-
Schleifenprojektion), *Gross Fog* (Drei- bzw. mehrfach-
Schleifenprojektion), *Joseph's Coat* (Vierfach-Schlei-
fenprojektion), *After Leonardo* (Sechsfach-Projektion
und live performance), *Don't Say, Principles of
Cinematography, After Leslie J. Wheeler FRPS, MKBS*
1974 *Screen-Entrance-Exit* (Dreifach-Schleifenprojektion),
AFTER LUMIERE – L'ARROSEUR ARROSE
1975 AFTER MANET, AFTER GIORGIONE – LE
DEJEUNER SUR L'HERBE OR FETE CHAMPETRE

Filme von William Raban

TAKE MEASURE Film/Performance, unbestimmte Dauer

SURFACE TENSION 1974, Doppelprojektion, 15 Minuten

ANGLES OF INCIDENCE 1973, Doppelprojektion

MOONSHINE 1975, Doppelprojektion, 8 Minuten

DIAGONAL 1973, Dreifachprojektion, 6 Minuten

TIME STEPPING 1974, Einfachprojektion

William Raban über seine Filme:

ANGLES OF INCIDENCE zeige ich jetzt als eine Doppelprojektion. Das zweite Bild ist identisch mit dem ersten, bis auf den Umstand, daß das Bild herumgedreht wurde, so daß das zweite Bild ein Spiegelbild des ersten ist.

Angles of incidence (Einfallswinkel) =
angles of reflection (Reflektionswinkel).

Spannung entwickelt sich in dem Maße, wie die beiden Bilder in der Synchronisation auseinander laufen.

SURFACE TENSION ist ein weiterer Film für zwei Projektoren. Die beiden Filme enthalten das gleiche Bild (eins negativ und das andere positiv). Sie werden auf die gleiche Leinwand projiziert, so daß sie sich theoretisch auslöschen müßten, aber der unvermeidliche Verlust der Synchronität läßt das nicht eintreten.

DIAGONAL ist ein Film für drei Projektoren, allerdings müssen die diagonal arrangierten Projektoren ihr Bild notwendigerweise auf die gleiche Projektionsfläche werfen. Der Film läßt sich sehr wirkungsvoll in einem konventionellen Filmtheater vorführen, wo das obere linke Bild auf die Decke überläuft und das untere rechte Bild ins Publikum fällt. Das gleiche Bild wird auf allen drei Leinwänden gezeigt – ein doppelt aufgenommenes flimmerndes Rechteck, die Projektionsöffnung des Projektors, das scharf und dann wieder unscharf wird. Der Film konzentriert sich auf die Blende des Projektors, daher das Flimmern. Dieser Film hat die Projektionsöffnung 'zum Thema', die Ebene, auf welcher das Bildfeld des Films in Berührung mit dem projizierten Lichtstrahl kommt. Ich ziehe es vor, meine Filme in konventionellen Filmtheatern zu zeigen und dabei den gefüllten Zuschauerraum zu nutzen. Sowohl *2'45"* wie **TAKE MEASURE** brauchen den formalen Kontext des Kinos, um ihre Wirkung zu entfalten. Die weiße Leinwand, Ausgangspunkt von *2'45"*, ist noch provokativer, wenn es sich um die weiße Leinwand eines Kinos handelt, als wenn der Projektor nur ein weißes Rechteck auf die Wand eines weniger formellen Raumes wie einer Galerie wirft. **TAKE MEASURE**, der einfachste und im allgemeinen auch der kürzeste meiner Filme, mißt in Fuß (die auf der Leinwand vom Bild eines Film-Synchronisators gezählt werden), jenen Raum, der die Leinwand von der Projektionskabine trennt. Statt daß er in den Projektor von einer Spule kommt, wird der Film zwischen Projektor und Leinwand ausgerollt. Wenn der Film anfängt, so schlängelt sich der Film nach rückwärts durch das Publikum, während er vom Projektor aufgewickelt wird.

Biofilmographie

William Raban, geboren 1948, Fakenham, Norfolk, begann 1970, Filme zu machen. Dip. AD in Malerei an der St. Martins School of Art, 1971; MFA Reading University; organisiert augenblicklich zusammen mit Guy Sherwin den London Film Co-Op Workshop.

Filme

1970 *Viewfilm*

1970-71 *Three Prints* (Dokumentation von Landschafts-Installationen)

1971-72 *River Yar* (zusammen mit Chris Welsby)

1972 *Colours of this time, Broadwalk*

1973 *2'45"* (zuerst aufgeführt im Gallery House, März 1973) **DIAGONAL**, *Soft Edge*, *Filmaktion* (Zeitraffer-Aufzeichnung einer Expanded Film-Woche in der Walker Art Gallery), **ANGLES OF INCIDENCE**, *Body Print*

1974 **SURFACE TENSION**, *Breath*, **TIME STEPPING**, *At One*

1975 **MOONSHINE**

Expanded Cinema: Eine Einführung

Von Deke Dusinberre

Zunächst popularisiert von Gene Youngblood in seinem Buch *Expanded Cinema* (Studio Vista, London 1970), wurde der Begriff 'Expanded Cinema' (wörtlich: Ausgeweitetes Kino, A.d.Ü.) durch seine direkte Beziehung zu den Multimedia-Kunstereignissen charakterisiert, die auch als 'Happening' bekannt sind. Happenings waren Teil der kulturellen Aktivitäten der sechziger Jahre, die das Ziel einer radikalen Umwandlung des individuellen und sozialen Bewußtseins verfolgten; diese Aktivitäten versuchten auf der Ebene der Kunstproduktion die Grenzen zwischen den Medien sowie die Grenzen zwischen Form als abgeschlossenem Produkt und Form als sich entwickelnder Tätigkeit niederzureißen. 'Action Painting' führte zur Kunst als Aktivität, und die Happenings bewahrten sich einen Charakter von abstraktem Expressionismus. Die Geste wurde zum privilegierten Akt, Vielschichtigkeit wurde durch Multimedia-Elemente wie Malerei, Film, Tanz, Theater, Video und Musik eingeführt. In Youngbloods Buch wurde dieser Eklektizismus auf der filmischen Ebene mit einem Kult des Technologischen vereint, der Film gleichsetzte mit erweitertem Bewußtsein, das durch erweiterte Technologie erreichbar wird. So vollzog dieses Buch eine Synthese, gelegentlich unter Einbeziehung des Psychedelischen; die Faszination angesichts der neuen Wahrnehmung übersah die aktuellen ästhetischen Implikationen sowohl der ursprünglichen wie der erweiterten Wahrnehmung.

Das gegenwärtige 'Expanded Cinema' findet einen direkteren Vorläufer in jener anderen intermediären Aktivität der sechziger Jahre, den 'Fluxus'-Ereignissen. Anarchisch in Dada- und Pop-Manier, griff Fluxus den expressionistischen Aspekt der Geste an, verwandelte Kunst in anti-Kunst und, häufiger noch, anti-Kunst in Kunst. Während die Happenings eine Verwandlung der Wahrnehmung durch eine Zunahme an sinnlichen Reizen und Information anstrebten, reduzierten die fluxus-Arbeiten die sinnlichen Reize und veränderten die Information mit der Absicht, die Prioritäten der Wahrnehmung neu zu ordnen. (...)

Daß London das Zentrum kritischer Neudefinition des Terminus 'Expanded Cinema' geworden ist, fiel 1973 bereits Jonas Mekas auf, der in seiner Kolumne in der *Village Voice* über das internationale Festival des unabhängigen Avantgardefilms berichtete, das damals in London stattfand:

"An dieser Stelle möchte ich sagen, daß ein Teil der besten Arbeiten der Londoner Filmemacher im Bereich des 'Expanded Cinema' liegen.

Natürlich hat New York das schon 10 Jahre früher durchgemacht. Weil wir es durchgemacht haben, sind wir geneigt, die 'Expanded Cinema' – Arbeiten in London beiseitezuschieben. Aber ich habe eine Menge davon gesehen und kam zur Schlußfolgerung, daß sie die Geschichte nicht wiederholen: die Londoner Gruppe nahm Impulse aus New York und San Francisco auf und führte sie weiter. Die meisten Arbeiten im Amerika der Jahre zwischen 1960 und 1970 fielen in die Bereiche des Environments und der psychedelischen Bildspiele. Oder es handelte sich um Collagenbilder, die man mit einem bestimmten technologischen Aufwand auf eine einzige Leinwand konzentrieren konnte. Aber die Londoner Schule hat sich sehr weit in strukturelle Erforschungen von 'process art' hineinbegeben, in die formale Untersuchung räumlicher Beziehungen. Die Betrachtung der Arbeiten in London im Bereich des 'Expanded Cinema' und die Begegnung mit den Leuten, die in diesem Bereich

arbeiten (Malcolm Le Grice, Paul Botham, Gill Eatherley, Crosswaite, Annabel Nicolson, Carla Liss, William Raban) hinterließen den Eindruck großer Ernsthaftigkeit, mit der sie an ihre Arbeit in diesem Bereich herangehen." (Village Voice, New York, 24. 9. 1973)

In den Bereich der 'formalen Erforschung' haben britische Filmmacher beträchtliche Energie gesteckt. (...) Aber die wesentlichste Komponente dieses Formalismus besteht darin: das 'Expanded Cinema' sollte nicht allein jene formalen Aspekte des Mediums sichtbar machen, die normalerweise nur 'transparent' gebraucht werden, sondern vom Zuschauer auch verlangen, daß er/sie über die Methoden der Bildproduktion nachdenkt, die Interdependenz von filmischer Wahrnehmung und filmischer Erwartung erkennt, in der Hoffnung, schließlich eine Veränderung in der Rolle des Zuschauers und den selbstgefälligen Erwartungen des Publikums herbeizubringen. Viele Filme bemühen sich um eine schöpferische Ausnutzung des Projektions-Ereignisses; sie machen neuartigen Gebrauch von den Vorführapparaturen, um physikalische Phänomene wie den Projektor und/oder den Vorführstrahl als integralen Bestandteil des Werks zusätzlich zur (oder anstatt der) Leinwand einzubeziehen. Experimente mit dem Raum können sich auf die Oberfläche der Leinwand konzentrieren, auf die Verbindung von zeitlich und räumlich disparatem Bildmaterial oder auf die Verwendung des normalerweise passiv bleibenden Raums des Kinos oder der Galerie selbst. Zeitliche Experimente stützen sich auf die Erkenntnis, daß die Dauer ein aktiver Teil der filmischen Erfahrung sein kann, ob die Dauer partizipatorische Beteiligung oder meditative Distanz bedeutet; im Extremfall ergibt die Verlängerung der Dauer eine nicht assimilierbare Zeitlichkeit (einige Arbeiten dauern sieben oder acht Stunden); hier bestimmt jedes Individuum selbst — mehr als der Film oder das Ereignis — die Dauer des Ansehens. Eine Bewußtheit des physikalischen Charakters der filmischen Bildproduktion in Raum und Zeit kann man als die didaktische Funktion der besten Werke des 'Expanded Cinema' ansehen.

Deke Dusinberre in The Festival of Expanded Cinema at the I.C.A., London, January 4 — 11th, 1976, o.S.