

6. internationales forum des jungen films

berlin
27. 6. – 4. 7.
1976

15

FILME VON ERNIE GEHR

- REVERBERATION** 1969, 16 mm, 25 Minuten, schwarz-weiß, 16 Bilder/Sekunde, Ton (Tonband). Mit Andrew Noren und Margaret Lamarre
- SERENE VELOCITY** 1970, 16 mm, 23 Minuten, Farbe, 16 Bilder/Sekunde, stumm
- STILL** 1971, 16 mm, 54 Minuten, Farbe, Ton

Über REVERBERATION

REVERBERATION ist ein Film der Verlangsamung, Aushöhlung und Identifizierung. Die Ton-Bild-Beziehung gehört zum stärksten, was ich je erfahren habe: der Ton besitzt eine Masse, er ist kontinuierlich, hat raue Kanten. Dem entspricht ein steiniges, körniges Bild (von Bas-Reliefs, nicht von Glätte oder Rundungen). Kostante Verwandlungen verweisen auf eine Gleichung von Ton und Licht. Momente, Bewegungen werden verlangsamt, erhalten Gewicht, sie sind feierlich. Man sieht und hört die schwirrenden Atome unter den Bildern der Straßen, Gebäude, Leute. Diese Bilder ergeben vielleicht eine Geschichte, ein Portrait, eine Ansicht, eine Herstellung eines Films eines Freundes und dessen Freund von ihrem Freund.

Michael Snow in: Film-Makers' Cooperative Catalogue, New York 1975, S. 97

Ich erinnere mich, daß ich REVERBERATION zum zweiten Mal auf einer Vorführung sah, wo unmittelbar darauf Vigos *Zéro de conduite* folgte. Ich glaube, es herrscht Einigkeit darüber, daß Vigo zu den Meistern der Welt-Kinematographie gehört, und ich kann nur sagen, daß meiner unmittelbaren Reaktion zufolge Gehrs Film in verschiedener Hinsicht der stärkere der beiden war.

REVERBERATION ist eines der konsequentesten Beispiele für jene immer größer werdende Gruppe von Filmen, die sich vornehmen, Materialien in solcher Weise zu untersuchen, daß das 'Phänomen', das gerade der Betrachtung unterliegt, durch die Qualität einer luziden Beobachtung mit einer Leuchtkraft versehen wird, die uns in den Bereich einer echten 'Illumination' erhebt; gleichzeitig wird der Vorrang des einfachen 'Daseins' der Materialien unter dem Kamera-Auge unterstrichen.

Gehr ist ohne Zweifel im Augenblick der Meister einer bestimmten Art von Licht (Belichtung) und Stoff, die in Beziehung stehen sowohl zum chemischen Material des Films wie zum Akt des Sehens als Einwirkung auf das Gehirn. REVERBERATION erscheint mir auf seltsame Weise als der am bewußtesten 'entwickelte' aller Filme — sowohl in der Entwicklungsmaschine des Kopierwerks wie im Kopf des Filmemachers und der Zuschauer. Teil I: sehr langsame Einzelbild-Ansichten einer Straßenecke in New York. Jede zentimeterweise Bewegung von Autos und Menschen klickt im Auge und im Gehirn wie eine Einzel-Belichtung. Dann die Szenen, die sich auf zwei Leute konzentrieren, die anfangs an der Straßenecke zu sehen waren, in denen Belichtung zu struktureller Erfahrung wird, zum Lernprozeß darüber, wie man in die Sonne sieht, weil die Intensität des gesehenen Objekts so stark ist, daß es in weißem Licht aufgeht, welches durch immer intensivere Betrachtung schließlich verschwindet. Am Ende langsame Bilder eines Paares vor einer geheimnisvollen Mauer aus gigantischen, wirklich gigantischen Steinen und eine Fahrt auf das Gesicht von Andrew Noren (gegenseitige Hommage zwischen Gehr und Noren), das ausdrucksstärkste göttliche, illuminierte Gesicht, das ich je in einem Film sah.

Richard Foreman (Gründer des 'Ontological Hysterical Theatre' in: Film-Makers' Cooperative Catalogue, a.a.O.)

Neue Formen im Film

Von Bill Simon

Die strukturellen Filmemacher arbeiten auf andere Weise. Zwei Gruppen dieser Filme dominierten im Programm des Guggenheim-Museums: eine wird exemplifiziert durch das Werk von Hollis Frampton, mit dem wir uns später beschäftigen; die andere läßt sich im Werk von Ernie Gehr, Barry Gerson und Michael Snow beobachten. Die letzteren Filmemacher nehmen einen einzigen Raum und erforschen ihn entweder mit einem oder mehreren kinematographischen Verfahren. In ihren Filmen ist meistens eine gründliche Analyse sowohl des Raums wie des Verfahrens selbst enthalten, oft auf mathematische Weise, indem alle Verwandlungen und Kombinationen von Möglichkeiten durchprobiert werden, die gegeben sind. Diese mathematische Ausgangsposition spiegelt sich in der Einteilung des Films in verschiedene Einheiten, wobei jede einen weiteren Schritt der Erforschung darstellt, in der relativen 'Flachheit' im Rhythmus der meisten Filme, in ihrer analytischen (im Gegensatz zur emotionalen) Qualität.

Die Heraushebung eines einzelnen technischen Verfahrens oder einer bestimmten Serie von Verfahrensweisen lenkt die Aufmerksamkeit auf die Technik oder die Verfahrensweise selbst. Strukturelle Filme erforschen die Prozesse des Mediums und machen sie bewußt. Sie sind reflektiv, beschäftigen sich mit dem Filmen und dem Projizieren, dem Filmstreifen, der Projektion von Licht, der Leinwand. Sie fragen nach den Wirkungen bei der Verwendung formaler Mittel, zum Beispiel nach der Wirkung eines Kamerawinkels oder einer Kamerabewegung auf die Wahrnehmung des Raumes. Sie handeln mit den Illusionen, die unvermeidbar mit dem Filmmachen und dem Prozeß des Filme-Ansehens verbunden sind, nutzen diese Illusionen aus und zerstören sie gleichzeitig, schärfen das Bewußtsein des Zuschauers von diesen Illusionen. Die Filme sind zugleich sinnliche Objekte und intellektuelle Konstruktionen; ihre besondere Fähigkeit liegt darin, die Sinne zufriedenzustellen und zum Nachdenken anzuregen.

Ernie Gehrs SERENE VELOCITY (1970) ist ein Beispiel für diesen Typus von strukturellem Film. Gehr wählt den Korridor eines modernen Universitäts-Gebäudes und zeigt ihn vermittels eines besonderen kinematographischen Verfahrens: "Ich benutze eine 16 mm-Kamera mit einer Zoom-Linse. Ich teilte die mm-Einstellung der Zoom-Linse in zwei Hälften. Vom Mittelpunkt ausgehend veränderte ich die mm-Einstellungen. Abwechselnd verringerte und erhöhte ich die Tiefenschärfe, erhöhte darüberhinaus langsam den Abstand zwischen den Positionen ... Die Kamera wurde überhaupt nicht bewegt. Die Zoom-Linse wurde bei den Aufnahmen auch nicht verändert. Jedes Bildfeld wurde einzeln als Standfoto aufgenommen — vier Bildfelder für jede Position. Um ein Beispiel zu geben: ich nahm die ersten vier Bildfelder mit 50 mm auf. Die nächsten vier Felder wurden mit 55 mm aufgenommen. Für eine bestimmte Dauer, ungefähr 20 Meter, ging ich hin und her, vier Felder

sind die Taxis und Autos und Leute, die vor uns die Straße überqueren, manchmal feste Erscheinungen im realen Raum, manchmal transparent – als ob sie sich in einem nicht-existierenden Fenster spiegeln, durch welches wir die reale Straße sehen.

Dieses technische Mysterium – niemand, mit dem ich sprach, hat begriffen, wie Gehr dieses feine und perplexes Gewebe aus Transparenz und Undurchsichtigkeit gelang – gibt den Zuschauern das Gefühl, daß sie einen Zauberer am Werk gesehen haben. Aber für mich liegen noch größere Mysterien und Geheimnisse in diesem schönen Film. Das grundsätzliche, verwurzelte Geheimnis des evokativen Gegenstandes, die evokative Stimmung – jahrelang habe ich auf einen Film gewartet, der dieses in den Griff bekommt; meiner Meinung nach ist dies Gehr auf eine bezeichnende und wichtige Art gelungen.

STILL ist für mich der erste wirkliche proustianische Film, in welchem ich sehe, wie Stimmung und Atmosphäre sich langsam um bestimmte Objekte herumzukristallisieren scheinen – als ob die ganze eingerahmte Szene und ihre Stimmung langsam (zum Beispiel) zusammenfließen in die geheimnisvollen Winkel des üppigen Blätterwerks des Baumes auf der anderen Straßenseite, das der Wind leicht bewegt. Oder – ein anderer Augenblick (eine andere Einstellung, denn der Film besteht aus einer Anzahl langer Einstellungen, gedreht an verschiedenen Tageszeiten) – wenn das Morgenlicht im Verlauf von fünf Minuten langsam seine Energie zu sammeln scheint und schließlich gebündelt und konzentriert leuchtet: es strömt auf mich zu aus einem halb verborgenen weißen Etwas aus einem Fenster im zweiten Stock auf der anderen Straßenseite.

Erinnerung, Erinnerung – die verführerische Erinnerung an die Stimmung und Atmosphäre des Sommermorgens, – Nachmittags und Abends – das brennende und besessene Begehren, das ich immer hatte, dieses trügerische Zittern irgendwie einzurahmen und 'festzumachen' – Gehr ist es gelungen, wie ich meine, die erste 'Objektivierung' des atmosphärischen Films herzustellen, in welchem die Objekte und die Beziehungen zwischen ihnen die Stimmung schließlich AUSSTRAHLEN, die ich mir zuvor nur als einen 'Behälter' und nicht als das darin Enthaltene vorstellen konnte. Der bewegende und bemerkenswerte Umstand ist, daß in diesen ungefähr 15 Metern New Yorker Straßenfront, die wir ungefähr sechzig Minuten lang sehen, Natur, Träume vom Wald, vom Himmel, von Wind und Wildnis schließlich stärker präsent sind als in jedem Film über Natur, Wald, Himmel usw.

Beim ersten Ansehen muß ich zugeben, von STILL verwirrt gewesen zu sein. Ich sah nur die strukturellen (um den gebräuchlichen Terminus zu benutzen) Aspekte des Films, und ich muß zugeben, daß mein Respekt für Gehrs Integrität und offensichtlich hohe Sensibilität gemischt war mit ein wenig Ungeduld über die Länge des Films und seinem Insistieren auf der eigenen langsamen Methode. Aber jetzt, nach mehrfachem Ansehen, erinnere ich mich an Jonas Mekas oft wiederholten Hinweis, daß der Künstler uns immer einen Schritt voraus ist – es dauert ein wenig, bis man den wirklichen Künstler eingeholt hat; Perplextheit kann oft das warnende Zeichen dafür sein, daß etwas Neues und Wichtiges stattfindet – unmittelbar vor unseren Augen, wo man natürlich am schwersten sehen kann, was wirklich vorgeht. Nachdem ich den Film nunmehr erneut gesehen habe, hat er mich aus meinem Schlummer erweckt; ich halte seine ruhige Methode für ebenso wichtig wie irgendetwas anderes, das in den siebziger Jahren gemacht worden ist.

Richard Foreman: On Ernie Gehr's film 'Still' in Film Culture Nr. 62, New York 1976 (in Vorbereitung)

Aus Programmnotizen von Ernie Gehr für eine Filmvorführung im Museum of Modern Art, New York City, Februar 1971

“Ein Standfoto (Still) hat etwas zu tun mit einer besonderen Intensität des Lichts, einem Bild, einer Komposition, gefroren in Zeit und Raum.

Eine Einstellung hat etwas zu tun mit einer variablen Intensität des Lichts, einer inneren Balance der Zeit, die abhängt von einer intermittierenden Bewegung und einer Bewegung innerhalb eines gegebenen Raums, die wiederum von der Trägheit des Auges abhängt. Eine Einstellung kann ein Film sein, oder ein Film kann aus einer Anzahl von Einstellungen bestehen.

Ein Standfoto in seiner Beziehung auf den Film arbeitet daran, ein Bild von etwas anderem in Zeit und Raum zu nutzen und wieder zu verlieren. In darstellenden Filmen unterstreicht das Bild manchmal seine eigene Präsenz als Bild, graphisches Gebilde, aber viel häufiger dient es als Vehikel für ein photographisch aufgezeichnetes Ereignis. Die meisten Filme gehen davon aus, daß Film ein Bild sei, eine Darstellung. Aber Film ist etwas Wirkliches und als Wirkliches ist er keine Imitation. Er reflektiert nicht über das Leben, er verkörpert das Leben des Geistes. Er ist kein Vehikel für Ideen oder Darstellungen der Emotion außerhalb seiner eigenen Existenz. Film ist eine variable Intensität von Licht, eine innere Balance der Zeit, eine Bewegung in einem gegebenen Raum.

Als ich anfing, Filme zu machen, glaubte ich, Bilder von Dingen müßten in Filme eingeführt werden, wenn irgendetwas irgendetwas bedeuten sollte. Das ist es, was fast jeder, der irgendetwas Wertvolles mit Film gemacht hat, getan hat und noch tut, aber auch dies hat mit all dem zu tun, was ein Standfoto ist – eine Re-Präsentation. Und als ich wirklich zu filmen begann, entdeckte ich diese kleine Schwierigkeit: weder Film, noch das Filmen, noch das Projizieren hatte irgendetwas mit Emotionen, Objekten, Wesen oder Ideen zu tun. Ich begann darüber nachzudenken und darüber, was Film wirklich ist, darüber, wie ich selbst den Film sehe, fühle und erfahre.”

Ernie Gehr, Januar 1971

Biofilmographie

Ernie Gehr, Anfang Dreißig, lebt in New York City.

Filme

- 1968 *Morning* 16 mm, 4 1/2 Minuten, Farbe, stumm (16 Bilder/sec)
Wait 16 mm, 7 Minuten, Farbe, stumm (16 Bilder/sec)
- 1969 REVERBERATION 16 mm, 25 Minuten, schwarz-weiß, Ton (Tonband), (16 Bilder/sec)
Transparency 16 mm, 11 Minuten, Farbe, stumm (24 Bilder/sec)
- 1970 *History* 16 mm, 40 Minuten, schwarz-weiß, stumm (16 Bilder/sec)
SERENE VELOCITY 16 mm, 23 Minuten, Farbe, stumm (16 Bilder/sec)
Field 16 mm, 19 Minuten, schwarz-weiß, stumm (16 Bilder/sec)
Three 16 mm, 4 Minuten, schwarz-weiß, stumm (16 Bilder/sec)
- 1971 STILL 16 mm, 54 Minuten, Farbe, Ton
- 1972-76 *Geography* (Work-in-Progress)

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

mit 50 mm, 4 Felder mit 55 mm ... Dann ging ich zu 45 - 60 über und ließ auch diese Positionen auf 20 Metern abwechseln, dann auf 40 - 65 und so weiter."

Das Resultat ist ein sowohl visuell wie kinetisch verblüffender Film. Weil die Einstellung jeder Position so kurz ist – 1/6 Sekunde – wird der tiefe Korridor in einen Zustand kontinuierlichen Pulsierens versetzt; das rechtwinklige tiefe Ende des Korridors scheint vor- und zurückzuspringen, aus der äußersten Tiefe des Raumes zum Vordergrund. Die Linien und Ebenen des Korridors dehnen sich aus und ziehen sich zusammen, springen nach vorne, zoomen zurück. Obwohl die Geometrie des Films oft Vergleiche mit Stella und Mondrian herausfordert, ähnelt sie vor allem Albers' Serie *Hommage to the Square*, deren Innenraum sich in einem dauernden Zustand des Oszillierens zwischen tiefen fliehenden Hintergründen und dem Vordergrund befindet. Farbe und Struktur des Korridors verstärken den Effekt. Die vorherrschende Farbe (Wände, Fußboden, Decke) ist ein fluoreszierendes Blau-Grün. Schwarze Linien an den Übergangsstellen von Wänden, Fußboden und Türen teilen den Raum in Rechtecke. Weiße fluoreszierende Lichter und helle rote Ausgangs-Lichter punktieren den Deckenraum.

Die überwältigende Erfahrung von *SERENE VELOCITY*, abgesehen von der kinetischen Stärke des Films, wird bestimmt von der Ambivalenz dessen, was der Zuschauer sieht. Wenn der Raum des Korridors sich verlängert, werden neue Objekte sichtbar: Trinkbrunnen, eine Steckdose, Türen; es entsteht die Frage, ob diese Gegenstände auch schon vorher da waren. Eine Tür, die auf der einen Seite eines Trinkbrunnens zu sein schien, erscheint plötzlich durch optische Überlagerung auf beiden Seiten. Man fragt sich, ob das auf eine Illusion zurückzuführen ist, versucht zu verstehen, wie diese Illusion zustande kam und möchte sie aufheben. Obwohl der Rhythmus des Films mechanisch exakt ist (4 Bildfelder pro Einstellung), verändert er sich beim Sehen, weil das Auge die Geschwindigkeit der wechselnden Einstellungen nicht assimilieren kann. Man fragt sich, ob der Rhythmus wirklich wechselt, ob diese Veränderungen einem bestimmten Muster gehorchen, ob andere diese Veränderungen auch empfinden. Fixierung des Blicks auf die Türen im rückwärtigen Raum resultiert in einer Art von visuellem Erlebnis; Fixierung auf die roten Ausgangslichter ändert diese Erfahrung. Man fragt sich, was man im Vordergrund vermisst, während man sich auf den Hintergrund konzentriert. *SERENE VELOCITY* ist zugleich ein Kunstgegenstand und ein Puzzle der Wahrnehmung. Es beteiligt den Zuschauer an der sinnlichen Erfahrung von Bewegung, Form und Farbe, an der Lösung einer Aufgabe (des Puzzles, Orientierung gegenüber der Ambivalenz) und am Akt der Analyse (Spekulation darüber, wie der Film gemacht wurde, Erkenntnis der Illusionen, auf denen er beruht).

Gehrs *STILL* (1971) fordert, wenn auch auf andere Weise, zu ähnlichen Reaktionen heraus. Er nimmt einen einfachen Raum – eine Stadtstraße mit fließendem Verkehr, einem Parkstreifen und einer Reihe von Gebäuden – und macht Mehrfachaufnahmen. Jede Sektion besteht aus einer ersten Aufnahme der Straße mit Verkehr und vorübergehenden Leuten; dem überlagern sich eine Reihe weiterer Aufnahmen. Die Überlagerungen sind von verschiedener Dichte, so daß einige Autos und Leute teilweise undurchsichtig sind, andere dagegen transparent. Verschiedene Sektionen des Films bedienen sich verschiedener Kombinationen von Überlagerungen. Zum Beispiel erscheint meistens eine einzelne Reihe geparkter Autos auf dem Parkstreifen, aber in einer Sektion sieht man zwei Reihen von geparkten Autos.

Ebenso wie in *SERENE VELOCITY* ist das Bild doppeldeutig: ein Mann überquert die Straße, geht durch geistergleiche Autos und Busse hindurch; obere Hälften von Autos und Leuten erscheinen aus einem geheimnisvollen Raum außerhalb der Leinwand, der anscheinend unterhalb des Bildrandes liegt. Die zeitliche Situation ist komplex, denn wir sehen verschiedene Ereignisse gleichzeitig, die sich vermischen. Versuche, herauszubekommen, welche Autos und Leute zu welcher Aufnahme gehören, resultieren in Konfusion. Das Puzzle dieses Films konfrontiert den Zuschauer mit der technischen Verfahrensweise, mit der Materialität des Mediums und mit den Illusionen, auf denen das Medium basiert.

Simon Field, *New Forms in Film*, in: *Artforum*, New York, Oktober 1972

SERENE VELOCITY

Von Bob Cowan

SERENE VELOCITY ist einer der wahrhaft wenigen einzigartigen Filme, die ich in den letzten Jahren gesehen habe. Er ist auf so emphatische Weise einseitig und umfassend in der Ironie und Vielschichtigkeit seiner Bilder, daß der Film den Zuschauer verblüfft. Gerade wenn man sich an die einspurige visuelle Interpretation des gegebenen Raums, den man sieht, gewöhnt hat, verwandelt Gehr diesen Raum auf solche Weise, daß das Bewußtsein des Raums sich vollkommen verändert. Überraschungen und Verwandlungen innerhalb des Bildes werfen einen fortwährend aus der Balance. Das Bild ist ein Korridor, mit einem Paar Doppeltüren an einem Ende. Die Kamera steht in einer festen Position am Ende des Ganges den Türen gegenüber. (...) Nach einer gewissen Zeit verursacht die Akkumulation dieser Bilder eine Umkehrung dessen, was als logische Perspektive dieses Korridors erscheint – so daß aus einem Gang, der sich in die Entfernung öffnet, eine pyramidenförmige Form wird, die sich nach vorne wirft. Die Linien des Korridors (Fußboden, Wände, Decke) lassen sich ausdehnende und sich zusammenziehende Quadrate in anderen Quadraten entstehen. Die Dreidimensionalität in jeder Richtung, vorwärts oder rückwärts, wird zerstört, nur um unerwartet wieder aufzutreten. Während die entfernten Türen näher kommen, verschlingen sie und der Gang die anderen, allmählich zurückweichenden Türen, in Dunkelheit. Ein Herzschlag, dessen Rhythmus ein- und aussetzt. Die Totale der Reflektion der Deckenleuchten, die auf dem Boden tanzen, wird wiederholt von einer schwarzen Linie durchkreuzt, die in Wirklichkeit die Trennungslinie zwischen den Türen ist. Die Variationen und Vieldeutigkeiten, die sich innerhalb des Grundkonzeptes herstellen, scheinen endlos. Sogar der Boden, der normalerweise in natürlicher Perspektive erscheint, bleibt nicht so – tatsächlich sieht man eine aufrechte Pyramide, die aus der Leinwand hervorschießt und sich dann wieder zurückzieht, eine charakteristische Seltsamkeit vieler Verwandlungen dieses Films. Man kann der Verschiebung der Türen nur folgen, indem man zwei glänzende Markierungen am Boden im Blick behält. Die zurückweichenden Türen nehmen Briefmarkengröße an. Beim Vorwärtsschnellen wachsen sie auf halbe Bildgröße. Durch diese Bewegung verflacht das Bild und wird zu einer geometrischen Struktur. Selten, daß ein Film, der an der Oberfläche nur als eine technische 'tour de force' erscheint, einem so starke emotionale Impulse vermitteln kann, während er von Überraschung zu Überraschung fortschreitet. *SERENE VELOCITY* ist nicht ein weiterer trockener und tödlich struktureller Film, sondern eine organische und lebendige Erfahrung.

Bob Cowan: *Letter from New York*. In *Take One*, Toronto, Vol. 4, Nr. 1, 22. Januar 1974

Über Ernie Gehrs Film STILL

Von Richard Foreman

Was der Künstler tut – eine Andeutung seiner Vision des Paradieses. Wie Musil zu sagen pflegte, eine partielle Lösung des Problems 'was ist'.

Ernie Gehrs Filme – hohe Kunst (seien Sie sicher) – versetzen uns sehr direkt in diesen Zustand – Vorahnung des Paradieses, Perfektion, Schönheit: sein neuester Film *STILL* scheint mir vielleicht auch sein geheimnisvollstes Werk zu sein (ein sehr tiefer Film, in welchem Eleganz, Intelligenz und Sehnsucht von dem Künstler kommen – Gehr; die Tiefe aber aus der heimlichen Tiefe der Welt selbst; Gehr, als Meister-Handwerker, hat die Intuition, den Mut und die Reinheit des Denkens, dieser Tiefe zu erlauben, sich innerhalb der klug geplanten Struktur seines Films zu manifestieren). Ungefähr sechzig Minuten lang blickt *STILL* durch das Fenster einer New Yorker Wohnung auf Straßenhöhe, blickt auf Ladenfronten und Fenster auf der anderen Seite der Straße. Leute kommen und gehen, Autos fahren vorüber, Raum und Zeit artikulieren sich außerdem durch die Straßengeräusche, die den Aktivitäten draußen angepaßt sind oder nicht. Ein einziger Baum wächst auf dem Bürgersteig auf der anderen Straßenseite, reich an Blättern – und irgendwie