

8. INTERNATIONALES FORUM DES JUNGEN FILMS

New American Filmmakers

Eine Serie von Filmen und Videobändern,
zusammengestellt vom Whitney Museum of American Art, New York

Filmprogramm IX

SOLARIUMAGELANI: SUMMER SOLSTICE (1974) von Hollis Frampton, 32 Minuten

RUDE AWAKENING (1973-76) von Warren Sonbert, 36 Minuten

CASSIS (1966) von Jonas Mekas, 5 Minuten

HARMONICA (1971) von Larry Gottheim, 10 Minuten

77 (1977) von Robert Breer, 10 Minuten

SOLARIUMAGELANI: SUMMER SOLSTICE (1974)

... Hollis Frampton gehört zu jenen Filmemachern - wie Michael Snow, Ernie Gehr, Paul Sharits, George Landow, um nur einige zu nennen - deren Arbeit in den späten sechziger Jahren das Interesse der Anhänger des Avantgarde-Kinos und der Gegenwartskunst weckten. Der "minimal" und "process"-Kunst verwandt, machten diese Filme Struktur und Inhalt identisch, vermieden konventionelle Schnitt-Methoden, benutzten häufig lange, statische Einstellungen, lenkten die Aufmerksamkeit auf Material und Methoden des Films, und waren manchmal nach einem vordeterminierten System strukturiert. (...)

SUMMER SOLSTICE ist die Veränderung eines einzigen visuellen Feldes (eine Rinderweide) durch Schnitte, Schwenks, Nahaufnahmen, Totalen, Rotfärbungen, Wiederholungen und andere Mittel...

(Whitney Museum, Informationsblatt Nr. 14)

RUDE AWAKENING (1973-76)

Es fällt mir leicht zu verstehen, daß Warren Sonberts RUDE AWAKENING - ein Film, den ich sehr liebe - manchem Zuschauer als Arbeit von Sonbert fremd vorkommen mag und nach einmaligem Ansehen als eine Reihe zwar interessanter, aber zusammenhangloser Bilder erscheinen mag. Die kürzliche Attacke von Andrew Sarris gegen die nicht-narrativen Filme hat mich daran erinnert, daß es keine Möglichkeit gibt, nachzuweisen, daß eine Arbeit organisiert oder erfolgreich ist: man kann nur über das schreiben, was man sieht. Für mich ist RUDE AWAKENING ein Film, der voller Möglichkeiten steckt und offen ist, ohne chaotisch zu sein.

Das Thema der Bilder folgt einer gewissen Logik. Sonbert stellt zwei Arten Material nebeneinander: Landschaftsbilder und Bilder verschiedener Leute, die sich mit unterschiedlichen Formen von Arbeit oder Spiel beschäftigen. Ein Ergebnis der scheinbar lockeren Form des Films ist, daß er weder sich noch sein Thema oder irgendeine offensichtliche Aussage durchzusetzen versucht. Und dennoch: denkt man über ihn nach, wenn er zuende ist, offenbaren sich auf breitester Ebene die vielen Aktivitäten, die er enthält - er ist in der Tat eine Art Chronik der Möglichkeiten menschlichen Strebens...

(Aus einer Kritik von Fred Camper in THE SOHO WEEKLY NEWS, 27. Mai 1976)

CASSIS (1966)

Jonas Mekas bedient sich der Hexerei, um auf Film den Eindruck vom Hafen von Cassis so suggestiv darzustellen wie die pointilistischen Bilder von Seurat, der den Hafen gemalt hat...

Ein Drehtag mit einer Einstellung, von kurz vor Sonnenaufgang bis kurz nach Sonnenuntergang.

(Whitney Museum, Informationsblatt Nr. 32)

HARMONICA (1971)

Mit Hilfe einer durchgehenden Einstellung, die aus einem schnellfahrenden Auto aufgenommen wird, schafft der Filmemacher einen verwobenen Strom von parallelem Ton und Bild: "A time box, space box, music box."

(Whitney Museum)

... in HARMONICA hört ein Musiker in einem dahinrasenden Auto auf, Blues zu spielen, und wendet sich stattdessen ein paar erfindungsreichen Experimenten über die Wirkung des Windes auf seiner Harmonika zu.

(Aus einer Kritik von A.H. Weiler in THE NEW YORK TIMES, 7. November 1974)

77 (1977)

Robert Breer, der 1952 begann, Filme zu machen und auch als Maler und Bildhauer gut bekannt ist, nutzt eine Vielfalt von Animationstechniken. Ein großer Teil seiner Arbeit setzt sich aus dem Aneinanderreihen von grafisch unterschiedlichem Material zusammen - scharf konturierte abstrakte Formen, gegenständliche Zeichnungen, Schnappschüsse usw. - die oft mit großer Geschwindigkeit, manchmal mit vierundzwanzig verschiedenen Bildern pro Sekunde ablaufen.

"Meine Annäherung an den Film ist die eines Malers," sagt Breer. "Ich versuche, sofort ein totales Bild zu liefern, und die Bilder, die folgen, sind einfach nur andere Aspekte oder ein Äquivalent des ersten und letzten Bildes. Damit ist die gesamte Arbeit von Anfang bis Ende ununterbrochen präsent; obwohl ständig verändert, ist sie doch zu jeder Zeit ein Ganzes ihrer selbst."

(Whitney Museum Informationsblatt Nr. 26)

Breer kam durch die Malerei zum Filmemachen und engagierte sich für grafisches Kino, weil es ihm die Möglichkeit bot, jedes Feld wie ein individuelles Gemälde zu behandeln. Alle seine Filme konzentrieren sich um das Hauptparadoxon von Film selbst: Daß die Illusion der Bewegung durch die rasche Folge von einzelnen Feldern erzeugt wird. Die Eleganz, Präzision und Vielfalt, mit denen Breer die Beziehung zwischen den individuell entworfenen Feldern untersucht, also die Art, durch die die Illusion der Bewegung erzeugt wird und durch die Zeit eine Funktion für Raum und Form wird, ist einzigartig für das Kino von heute..."

(Aus einer Kritik von Amy Taubin in THE SOHO WEEKLY NEWS, 14. April 1977)

Programmauswahl: John G. Hanhardt

Organisation: The American Federation of Arts, New York