

12. internationales forum des jungen films

berlin
13. 2. – 23. 2.
1982

29

DE BEELDENSTORM

Der Bildersturm

Land Niederlande 1982

Produktion Frans Rasker

Ein Film von Johan van der Keuken

Kamera Johan van der Keuken
Schnitt Jan Dop, Johan van der Keuken
Ton Menno Euwe, Noshka van der Lely,
Hens van Rooy
Mischung Bruno Boersma
Licht und Produktions-
assistenz Herman Meerman
Fotos Gerda van der Veen

Mitwirkung
Steve, Fox, Odongo, Bo, Karin, Angela

Musik Tuxedo Moon, Glenn Hahn
(Perkussions-Workshop), Famous Names,
Bob Downes, P.I. Man and Memre Buku,
Ernst Reyseger, Alan Gunga Purves,
Au Pairs, Theatre of Hate, Steve Lacy,
Odongo and the Spirits, The Bloods,
Basement 5

Theater Dogtroep, Sushaku and Dormu Theatre,
Crystal Theatre, Carlos Trafic, Spider-
woman Theatre, Graziella Martinez,
Group 3, Footsbarn Theatre, Justin
Case, Teo Joling, Jango Edwards,
Joseph Mydell

Filmausschnitte *Syvilla: They Dance to her Drum*
(Ayoka Chenzira)
Killer of Sheep (Charles Burnett)
Köszönöm, megvagyunk
(Laszlo Lugossy)

Dichtung J. Bernlef, Leslie Scalapino, Berry Groen
(t'ai chi-Workshop), Dr. Spock, Linton
Kwesi Johnson, Maganori Oe, Peter
Orlovsky, Bert Schierbeek, Fred Emmer,
Allen Ginsberg

Uraufführung 12. Februar 1982, Amsterdam

Format 16 mm, Farbe

Länge 85 Minuten

Zu diesem Film

Jan Dop und ich montierten vier volle Monate am BILDERSTURM. Im Laufe der Montage erhielt ich den Eindruck, daß ich in diesem Film formulieren konnte, was ich in den letzten 4-5 Jahren über das Filmemachen dazugelernt hatte: Ausarbeitung freier Kompositionsformen, einen gelösteren Umgang mit Menschen, Spannungsverhältnisse zwischen Vorstellung und 'Wirklichkeit'.

Der 'Melkweg' (Die Milchstraße), ein Herd der Gegen- oder Subkultur, aus dem Geist der sechziger Jahre entstanden und in dem alten Gebäude einer amsterdamer Milchfabrik untergebracht, zaubert einem international gefärbten Publikum Woche für Woche eine verwirrende Menge an Bild und Ton vor. Es ist eine Art Freiraum, für den der Slogan der niederländischen Toleranz noch zu trifft. Die Atmosphäre ist manchmal passiv, manchmal aufregend. Hier treten ziemlich viele Musik- und Theatergruppen auf, die erst viel später in dem offiziellen oder kommerziellen Bereich bekannt werden.

Ich wollte keinen Dokumentarfilm machen (das will ich selten), sondern einen *Melkweg-im-Film*, einen fiktiven Raum, in dem sich die Welt bewegt und in dem sich einige Schicksale treffen; eine konstante Bewegung von außen nach innen und von innen nach außen.

Es gibt fünf Personen in diesem Film (die fünfte setzt sich eigentlich aus zwei Personen zusammen: Karin und Angela), die uns einen Blick in ihr Leben gönnen, die etwas aus ihrem Leben zeigen. Zusammen geben sie ein Bild der Zeit, das Porträt einer Generation: mit unterschiedlichen Vorgeschichten und Auffassungen, mit nicht gerade rosigen Zukunftserwartungen leben sie abseits der Gesellschaft, oder rudern gegen den gesellschaftlichen Strom. 1968 machte ich auch ein Generationsporträt: *Der Zeitgeist*. Die Personen im BILDERSTURM zeigen, was seitdem im Bild geblieben ist und was sich verschoben hat; was jetzt neu ist und was ich damals noch nicht sah.

Der Versuch, mit theatralischen, poetischen und musikalischen Elementen etwas aufzubauen und dadurch zu einer Art von projektiertem Verständnis dieser Äußerungen zu gelangen, war sehr schön. Es war das erste Mal, daß ich etwas ausführlicher mit Rock/New Wave/karibisch-afrikanischer/elektronischer Musik arbeitete. Ich hoffe, daß diese Rhythmen den üblichen Film bestimmen.

Johan van der Keuken

Der totale Griff auf die Dinge

Von Johan van der Keuken

Man kann sagen, fast alles, was ich gemacht habe, versucht einen totalen Griff auf die Dinge. Das zu wollen, ist vielleicht mythologisch. Oft gibt es einem auch das Gefühl, wahnsinnig zu sein.

Bei mir ist das so: woher solch ein Bild kommt, weiß ich nicht, es ist für mich das Schlüsselbild, das immer wiederkommt, das ich sehr stark empfinde. Wenn ich solch ein Bild habe, dann weiß ich den bestimmten Ton des Films, und dann weiß ich auch, daß

ich den Film machen will, dann habe ich das Vertrauen, daß ich den Film machen kann. Wenn ich solch ein Bild nicht habe, es können auch mehrere sein, dann mache ich den Film nicht.

Ich habe immer über die basic elements geredet: was ist Wasser, was ist hart, was ist weich, was ist warm, was ist kalt. Das hat auch Konsequenzen für die Kameraführung: kalt ist statisch, warm ist in Bewegung – sehr global gesagt. Es gibt die kadrierten Sachen, und es gibt die frei bewegten Sachen. Ich habe einmal gesagt, es gibt Hitchcock und es gibt Ivens. Es gibt für mich Mondrian und Jackson Pollock. Das sind zwei Sachen, die für mich immer da sind. Es gibt sehr formalisierte Kader, die man hinterher zu sprengen versucht, und es gibt das chaotische Kader, das man zu strukturieren versucht. *Beauty* ist vielleicht am extremsten auf der Seite des erstarrten, toten Kaders. Es ist fast tot, und ich habe versucht, ein bißchen Leben hineinzuschmuggeln.

Es gibt nicht einerseits das Drehen, andererseits die Montage. Das Drehen ist schon eine Vorentscheidung, man hat immer eine beschränkte Menge Material, man muß in jedem Moment entscheiden, wofür man das Material verwendet. Das ist oft schwierig, man hat nicht immer Argumente, oft ist es intuitiv, und oft zögert man, will ich das drehen oder nicht. Wenn man eine Entscheidung getroffen hat, so spielt das schon in die Montage hinein, man hat einen ersten Gedanken gefaßt, wozu das dienen soll; oft weiß man auch, ob es am Anfang, in der Mitte oder am Ende Platz findet. Daneben gibt es auch kleinere Sachen, die man dreht, reflexartig, sehr schnell. Es gibt eine Hierarchie von Klarheit, wenn man dreht.

Das ist ein Spiralgang. Die erste Windung ist die Fragestellung, die zweite ist eine Liste von bestimmten Momenten, die einem kommen, wenn man wie mit sich selbst spricht, sich dokumentiert, wenn man durchgeht, was man machen will. Bestimmte Bilder und Situationen tauchen auf, das ergibt eine Liste von Elementen. Die dritte ist das Drehen, bestimmte Elemente kommen nicht mehr vor, werden gestrichen, andere werden ersetzt durch bessere Äquivalente. Ein bestimmtes Bild, um ein gewisses Zentrum der Emotion oder des Begriffs anzudeuten, kann besser ersetzt werden durch ein anderes Bild, das mehr bietet, das sich ausbreiten kann. All dies wird überarbeitet und leitet über zu neuen Verbindungen und Formen in der Montage. Aber sie existiert nicht unabhängig von dem anderen, sie ist gleichzeitig Ausbreitung und Intensivierung von dem, was schon passiert ist. Die letzte Phase ist das Zeigen des Films, wo im Idealfall der Zuschauer all diese Prozesse noch einmal mitmacht, das ist die Reflexion im Zuschauer. Das sind fünf Windungen.

Es geht mir auch darum, ein Bild zu nehmen und alle seine Möglichkeiten oder seine Vielfalt an Möglichkeiten deutlich zu machen. Ein Bild kommt wieder und noch einmal und noch einmal. Das hat mit der Idee der Fläche zu tun, wie bei einem Gemälde, wo ein bestimmter Farbpunkt, Farbleck an verschiedenen Stellen vorkommt; das einzelne Bild funktioniert dann wie ein Element, das im Raum an verschiedenen Punkten da ist.

Die Montage ist auch ein Kennenlernen der Möglichkeiten jedes einzelnen Bildes. Die Windsäcke zum Beispiel in *Der flache Dschungel*. Ich konnte mich nicht entscheiden, ob wir sie drehen sollten, als wir das sahen; es war so schön, daß es auch einen Widerstand gab – drehen wir das oder ist es zu billig? Wir haben es gedreht. Jetzt hat es Beziehung zu den kleinen Meerestieren mit den Saugröhren, es hat sexuelle Untertöne, und es ist ein privat joke. Wenn der Direktor der Käsefabrik sagt: Ökonomie muß heißen –: Saugen in Gemeinschaft, habe ich das Bild wieder eingeschnitten. *Saugen in Gemeinschaft*, das fand ich so komisch, mit seiner sexuellen Konnotation.

Ich bin ein improvisierender Filmemacher. Improvisieren, das gibt es auch bei Bildern. Für mich ist *improvisierend* und *nicht-improvisierend* ein weit wichtigerer Gegensatz als zum Beispiel *dokumentarisch* und *fiktional*; diese Art von Gegensatz geht für mich überhaupt nicht – aber *improvisierend*, das ist eine reale Kategorie.

Interview mit Johan van der Keuken von Hartmut Bitomsky und Manfred Blank in: Filmkritik Mai 1980, München

Biofilmographie

Johan van der Keuken, geb. 1938 in Amsterdam, studierte von 1956 - 1958 an der Pariser Filmschule IDHEC. 1955 veröffentlichte er einen ersten Bildband (*Wir sind 17 Jahre alt*), mit einer Einleitung versehen von Simon Carmiggelt; 1957 den Bildband *Hinter Glas* (Text von Remco Campert) sowie *Paris Mortel* (1956 - 1960). Zwischen 1957 - 1960 folgten mehrere Photoausstellungen in Amsterdam, Paris, Mailand, Biella, Schiedar und Roubaix. Von 1960 - 1961 arbeitete er als Filmkritiker für die 'De Haagse Post' und war u.a. Kameramann für Roeland Kerboschs Film *Lybië in de roes van de revolutie*.

Filme:

- 1960 *Paris à l'Aube*
Ein Sonntag
- 1960-
1963 *Ein Moment Stille*
- 1962 *Yrrah*
Tajiri
Opland
Lucebert, Dichter-Maler
(4 Filme über Künstler)
- 1963 *Die Alte Dame*
- 1964 *Indische Jongen*
Blindes Kind
- 1965 *Bepie*
Vier Wände
- 1966 *Herman Slobbe/Blindes Kind 2*
- 1967 *Ein Film für Lucebert*
Big Ben/Ben Webster in Europe
- 1968 *Der Zeitgeist*
Die Katze
- 1970 *Velocity: 40 - 70*
Beauty

Triptychon Nord-Süd 1:

- 1972 *Tagebuch*

Triptychon Nord-Süd 2:

- 1973 *Das Weiße Schloß*
- 1973 *Bert Schierbeek/Die Tür*
Vietnam Opera
Die Lesestunde
Die Mauer

Triptychon Nord-Süd 3:

- 1974 *Die Neue Eiszeit*
- 1974 *Ferien des Filmemachers*
- 1975 *Die Palästinenser*
- 1976 *Frühjahr*
Doris Schwert/Frankfurt
- 1978 *Der Flache Dschungel*
- 1980 *Der Meister und der Riese*
- 1981 *Der Weg nach dem Süden*
- 1982 DER BILDERSTURM