

12. internationales forum des jungen films

berlin 13. 2. – 23. 2. 1982

41

Filme von Amos Poe

SUBWAY RIDERS Die U-Bahn-Fahrer

Land	USA
Produktion	Johanna Heer, Amos Poe
Regie und Buch	Amos Poe
Kamera	Johanna Heer
Ton	Peter Downsborough
Schnitt	Orlando Gallini, Johanna Heer, Amos Poe
Regieassistentz	Felix Kutlik, L. Smith
Musik	Robert, Fripp, Ivan Kral, John Lurie, The Lounge Lizards

Darsteller: Susan Tyrell (Eleanor Langley), Robbie Coltrane (Fritz Langley, Detektiv), John Lurie und Amos Poe (Ant Zindo), Cookie Mueller (Penelope Trasher), Charlene Kaleina (Clare Smith), Leigh Tyler (Susannah El Quijote), Glenn O'Brien (Detektiv Isherwood), Bill Rice (Mr. Gallstone), Babs Egan (Dienstmädchen), Emily Star Poe (Cola-Marie Smith), Lindzee Smith ('Mugger'), Emilio Cubero (Dichter), Chris Kosburg (Liebhaber), Tom Wright (On the Waterfront), Henry Benvenuti (Hauswart), Johanna Heer (Maitre D), Paul Ricci (Bodega-Mann), Ed Buck (Geier), Lance Loud (Erster Kunde, Tony Shafrazi (Letzter Kunde), Jane d'Petes (Die Bardame), Nina Gaidarova (Nachbarin von oben) sowie 7 'Opfer'

Uraufführung	2.4.1981, New York
Format	16 mm, Farbe
Länge	120 Minuten

Zu diesem Film

SUBWAY RIDERS ist ein Tongedicht über New York City, eine Geschichte über Ortsfremdheit und Zusammenhangslosigkeit.

SUBWAY RIDERS ist ein Melodram, das in seinen hochstilisierten Bildern das Gefühl von Wurzellosigkeit, moralischer Ambivalenz und Entfremdung einfängt, wie es größtenteils die Atmosphäre des heutigen Lebens in New York ausmacht. Eine Stimmung von Verzweiflung, Angst vor der Stadt und Dekadenz vermischt sich mit einem komplizierten Thriller, in dem sechs anonyme Gestalten – ein wahnsinniger Schriftsteller, der sich mit einem psychopathischen Saxophonspieler identifiziert, ein Polizist, ein Junkie, eine Nutte und eine Hellscherin – in Zyklen von Obsession, Frustration und wieder Obsession verfangen sind, die die ihnen aufgezungenen Leben bestimmen, miteinander verflechten und verwirren.

Filmisch gesehen ist SUBWAY RIDERS auch ein Farbschauspiel. Jede Figur wird durch eine andere Farbe dargestellt. Die Personen des Films leben in verschiedenen Welten, sie haben keinen Kontakt miteinander, sind voneinander getrennt und vermischen sich nicht.

Und wenn sie sich begegnen, gibt es nur Konfrontationen. Sie verschmelzen nicht zu einer Gemeinsamkeit ...

Produktionsmitteilung

Interview mit Amos Poe

(...)

Poe: Meine Ambition bei UNMADE BEDS war nicht nur, einen Film zu machen, sondern eine Entwicklung des Filmemachens in-gangzusetzen, die zu einer new wave, einer amerikanischen new wave werden könnte, weil die kulturellen Auswirkungen von Filmen mir wichtig sind. Mit einem kleinen Film kann man nicht viel Einfluß nehmen, aber wenn man eine Reihe von kleinen Filmen hat, nimmt der Einfluß zu. Dann hat man eine Bewegung, die schwer als solche zu bestimmen ist. Aber das ist der Grundgedanke.

(...)

Frage: Wie ist die Idee zu THE FOREIGNER entstanden?

Poe: Die Form, in der ich mir meinen Film vorstelle, ist künstlerisch gesehen die des Porträts. Da ich schon wußte, wer die Hauptdarsteller sein würden, versuchte ich eine Basis für ihre Rollen zu finden, die eine Kombination sein sollte von dem was sie beisteuern, und dem, was ich schreibe – eine Synthese von beidem. Dann las ich 'The Outsider' von Colin Wilson, und das wurde das Buch, von dem ich ausging. (...) Wir drehten den ganzen Film in zehn Tagen. Ich hatte ein Budget von ca. 5.000 Dollar. Es wurden schließlich über 10.000 Dollar.

Frage: Wie treibt man Geld auf für einen no-budget Film?

Poe: Es gibt verschiedene Wege. Ich machte gewöhnlich verschiedene Jobs, meistens zwei Jobs. So habe ich UNMADE BEDS gemacht. Dann bekam ich einen Bankkredit für ein Auto und konnte THE FOREIGNER machen. Für SUBWAY RIDERS steuerten Johanna Heer und ich jeder einen bestimmten Betrag bei. Das Problem bei kleinen Budgets ist, daß der Produzent gewöhnlich auch der Drehbuchautor und der Regisseur ist. Ich schreibe also innerhalb der Grenzen meiner Produktion. Das wichtigste ist, eine sehr einfache Geschichte zu machen. Alle Kompliziertheit entsteht durch die Spieler und durch die Art der Aufnahme. Das Problem bei dieser Art, Filme zu machen, besteht darin, Abkürzungen zu finden, Sachen umsonst zu bekommen und auf die Extravaganzen der Filmschulen oder des kommerziellen Films zu verzichten. Meine Ausgaben waren Filmmaterial, Leihgebühr für die Geräte und Verpflegung des Teams für zehn Tage, was den größten Teil des Budgets ausmachte.

(...)

Ich könnte immerzu dieselbe Art Film machen, aber dann würde ich mich als Filmemacher nicht entwickeln. THE FOREIGNER ist ein Film über Entfremdung. Er entfremdet das Publikum; die Figur ist vollständig sich selbst entfremdet; sie ist flach und ein-dimensional. Wenn man UNMADE BEDS als eine Fotografie betrachtet, THE FOREIGNER als eine Zeichnung, dann wollte ich danach einen mehr skulpturartigen Film machen, der mehr auf die dreidimensionale Illusion des Kinos zugeschnitten sein sollte. Ein Mittel dafür war außer der Tiefenschärfe die Farbe. Wenn ich Geld bekäme, wollte ich ihn in Farbe drehen. Aber je länger es dauerte, bis es losging mit SUBWAY RIDERS, desto mehr wollte ich investieren. So begann ich gegen meine Instinkte und meine persönlichen Regeln fürs Filmemachen zu arbeiten. Statt

etwas Einfaches zu schreiben, schrieb ich ein sehr kompliziertes Drehbuch. (...) Endlich, 1979, sagte Johanna, daß sie ihn koproduzieren würde, damit das Geld zusammenkäme.

Frage: War sie schon für die Kamera vorgesehen?

Poe: Ja, aber um die Kamera habe ich mir nie Sorgen gemacht – das ist keine so wichtige Entscheidung für mich. Solange sie kompetent sind, die Schärfe einstellen, den Film einlegen und die Regieanweisungen befolgen können ...

Frage: Aber der Film ist sehr gut aufgenommen, und die Farbe ist sehr schön ...

Poe: Ich war daran interessiert, ihn in Farbe zu drehen. Ich versuchte, diesen teuren Burschen für die Beleuchtung zu bekommen, aber als wir kein Geld mehr hatten und ihn uns nicht länger leisten konnten, verließ er die Produktion. Aber ich war sehr auf das Licht fixiert. Ich wollte es sehr farbenreich haben.

Frage: Wie entstand die Idee zu SUBWAY RIDERS?

Poe: Es ist eine Art Kombination aus *Mean Streets*, *Fantasia* und *Ordinary People*. (...) Die Vorstellung von anonymen Leuten – U-Bahn-Fahrer sind anonym. Es gibt eine Einstellung – ich glaube in einem Chaplin-Film – wo wir Leute zur Arbeit gehen sehen, und sie lösen sich auf in Schafe. Das war die Idee - anonym, Untergrund, unterirdisch. Das Bild, aus dem sie entstand, war ein Kurzfilm, den ich eines Nachts von James Chance machte, wie er unter einer Straßenlaterne Saxophon spielte. Es gefiel mir einfach, durch die Kamera auf dieses Bild zu gucken. Es war sehr dunkel mit einem hellen Streifen und einem Polizeiwagen, der mit seinen Blinklichtern die Lafayette Street heruntergefahren kam. Aus dem Bild hat es sich entwickelt. Dann traf ich John Lurie und wußte zuerst nicht, daß er Saxophon spielt. Das war, bevor die Lounge Lizards sich zusammaten. Nach ein paar Monaten erzählte er mir, daß er Saxophon spielt, und ich fand heraus, daß er auch an der Schauspielerei interessiert war. So fing ich an, für ihn zu schreiben und beobachtete seine Manierismen und Eigenheiten. Die Figur des Ant Zindo wurde so wie er. Und um den Film anders zu machen als THE FOREIGNER, der von totaler Entfremdung handelt, machte ich einen Film mit Beziehungen. Nicht gerade mit normalen Beziehungen, aber ...

Frage: Ein Melodrama?

Poe: Genau. Das brachte mich in eine andere Richtung, Drama in einer ganzen Reihe von Formen zu bestimmen – je nachdem ob Weitwinkel oder Großaufnahme verwendet werden oder entgegengesetzte Farben – Rot- und Blautöne – oder Farben, die die einzelnen Personen kennzeichnen, und Parallelmontage. Das sind alles verschiedene dramatische Formen. So wurde es eine Geschichte mit fünf Personen, in deren Mittelpunkt der Saxophonspieler und die über ihm wohnende Nutte stehen. Es wurde außerdem zu einem Wechselspiel von Obsession und Frustration: eine Obsession wird frustriert und wird zu einer anderen Obsession. (...)

Frage: Sie haben auch einige etablierte Schauspieler in SUBWAY RIDERS. Von der Rollenbesetzung her gesehen ist es Ihr ambitioniertester Film.

Poe: Die Besetzung ist besser als alle, mit denen ich je gearbeitet habe. Sie haben sich sehr stark auf den Film eingelassen und spielen eher sich selbst als irgendwelche Rollen. Interessant war für mich bei diesem Film, fünf Schauspieler zu führen, die völlig unterschiedlich an das Spielen herangingen (...) Ich hatte fünf Schauspieler mit völlig gegensätzlichem Stil. Als John ging, als er die Rolle nicht mehr weiterspielen konnte, nachdem wir mit der Produktion angefangen hatten, wußte ich nicht, was ich machen sollte. Dann wurde mir klar, daß die einzige Möglichkeit, den Film weiterzumachen und die Rolle zu behalten, die war, daß ich sie selber spielte. So schrieb ich die erste Szene, die jetzt im Film als Prolog erscheint. Sie vermittelt die Vorstellung, daß man bei Dreharbeiten zusieht. (...)

Frage: Verwirrend ist, daß Sie einen Schriftsteller darstellen sollen, aber man Sie die meiste Zeit Saxophon spielen und Leute töten sieht.

Poe: Der Typ ist so schizo, daß er sich völlig mit seinem fiktiven alter ego identifiziert. So ist es gelöst, mit dieser Art der Obsession.

Ich wollte Johns Rolle nicht rauswerfen und fing mit mir von vorn an, denn die Absicht eines Films muß auch in der Ausführung enthalten sein. Der einzige Weg, wie ich die Rolle spielen konnte, war, John nachzuzahlen, John, wie er Ant Zindo spielt, weil ich die Rolle für John geschrieben hatte. Mich selber sah ich nie als Ant, erst am Schluß der Produktion, nachdem ich eine Weile in der Rolle gesteckt hatte. Ich war selber so schizo durch das gleichzeitige Regieführen und Spielen, daß ich nichts anderes tun konnte, als ihn nachzuzahlen. (...)

Frage: Wie fanden Sie es, gleichzeitig zu spielen und Regie zu führen?

Poe: Es ist mir eigentlich unmöglich. Ich möchte es nicht nochmal machen. (...) Man kann sich nicht wirklich beidem widmen. (...) Das Regieführen schließt eine gewisse Großzügigkeit ein. Man muß die Schauspieler bei Stimmung halten; man muß sie lieben, damit sie aus sich herauskommen. Und wenn man selber spielt, gibt es manchmal eine Tendenz zum Konkurrieren. Konkurrenz ist nicht schlecht, aber Konkurrenz mit den eigenen Schauspielern ...

Frage: Mit welcher Art von Schauspielern arbeiten Sie am liebsten?

Poe: Mit Schauspielern, die sehr intelligent sind oder ein sehr schnelles Auffassungsvermögen haben. Das Reden mit den Schauspielern über die Rolle ist für mich einer der faszinierendsten Aspekte bei der Regie. (...) Man muß sie ganz und gar beobachten. Wenn man das nicht kann, kann auch die Rolle nicht gut werden. (...)

Aus: *The Aquarian*, New York, 29. 4. - 6. 5. 1981.
Das Interview wurde geführt von Steven L. Kaplan

Kritiken

Ein einsiedlerischer Saxophonist (besessen von seinem alter ego – ein unglückliches Resultat von Produktionsschwierigkeiten, die den ursprünglichen Darsteller zwangen, seine Rolle aufzugeben) macht sich nachts auf, um mit seinen Solos Zuhörer anzulocken, und belohnt sie mit ein paar tödlichen Klängen aus der Pistole in seinem Saxophonkoffer. Eine schrullige Nutte wohnt über ihm, ein dickwanstiger Cop jagt den U-Bahn-Psychopathen, während die drogensüchtige Frau des Plattfüßlers ihrem Laster lebt und Häuslichkeit vortäuscht und eine alleinstehende Mutter sich von der Malaise der Saxophon-Circe angezogen fühlt. Obwohl Poe behauptet, kein Stilist zu sein, ist der Film durch und durch Struktur: die Leinwand ist in leuchtende Farben getaucht, die Kamera gleitet durch die Einstellungen, der elektrisierende soundtrack schafft einen charakteristischen akustischen Raum. Der Film macht Anleihen bei der konventionellen Filmsprache: Parallelmontage, Dialogsequenzen im Schuß-Gegenschuß-Verfahren. Aber die Struktur überwältigt das schwache Handlungsgerüst, und das langsame Tempo entwertet die Struktur. SUBWAY RIDERS wird so zu einer elaborierten Form von stilisiertem Zeitvertreib.

Jonathan Buchsbaum, in: *Film Comment*, New York, May - June 1981

*

Kein Instrument kann besser laszive Assoziationen wecken als ein Saxophon in den Händen eines Perversen, und das weiß der Film SUBWAY RIDERS von Amos Poe; und daneben weiß er noch vieles andere über die Verdammten, deren Leben beginnt, wenn die Sonne untergeht. Poes Film umfaßt eine Welt von nassen Straßen und Bierreklamen, Nutten und Cops, Eckenstehern und U-Bahn-Schlägern. Auf die Story kommt es nicht an – dieser Film ist keine Geschichte, sondern ein Environment. (...) Diesen Film analysiert man nicht. Es spielt keine Rolle, wie die Sache ausgeht. Wen kümmert es, wer der Täter war? SUBWAY RIDERS ist eine Hymne auf den Stil. Er ist keine Imitation alter Hollywood-Filme der B-Serie über Gangster und Dealer. Er ist eine Meditation über sie. Es gibt acht Millionen Geschichten in der Stadt, und dies ist eine davon.

Roger Ebert in *Chicago Sun-Times*, 17. 7. 81

*

(...) Johanna Heers Kamera vermittelt großartig die unheilvolle nächtliche Atmosphäre der Straßen und U-Bahnen. Gebäude werfen bedrohliche Schatten, Echos rasseln leere U-Bahnsteige herunter, selbst Sandsteinstufen sondern in dem trüben Licht Bös-willigkeit ab. (...) Das Spiel der Kamera trägt mit Bildern wie der Großaufnahme eines Majonaiseglases in einem leeren Kühlschranks oder gelegentlichen Ausflügen in bedeutungslosen Raum neben einer Person zu der surrealen Stimmung bei.

Kathleen Hulser in: *The Film Journal*, Vol. 84, No. 7, 20.4.81

UNMADE BEDS

Ungemachte Betten

Land USA 1976

Produktion Amos Poe

Regie, Buch Amos Poe

Musik Ivan Kral

Darsteller Duncan Han, Deborah Harry, Eric Mitchell, Patti Astor, Robert Gordon

Uraufführung 1977

Format 16 mm, schwarz-weiß

Länge 82 Minuten

Inhalt

Ein nonchalanter Fotograf, Rico, wandert durch die Landschaft New Yorks, macht gelegentlich ein paar Aufnahmen und stirbt à la Jean-Paul Belmondo, während die Kamera ihm folgt, wie er die Straße hinunterstolpert. Rico zeigt keinerlei Wünsche oder Interessen – jedenfalls nicht in Bezug auf andere Leute. Einige Personen besuchen ihn immer, aber Rico sagt sehr wenig, stellt wenige Fragen. Bei der einzigen Veranstaltung, zu der er geht, um jemanden zu suchen, wird er erschossen.

Die fruchtbare Verbindung zwischen Godard und der new wave-Sensibilität Poes läßt eine merkwürdige Dissonanz entstehen. Poe macht sich geschickt die Oberfläche von *A bout de souffle* und anderer früherer Godard-Filme zueigen, aber den Bezugnahmen fehlt die Stoßkraft von Godards Vision. Poe bleibt so weit entfernt wie sein Protagonist von den Personen und dem Geschehen des Films. Seine Personen leben am Rand der Gesellschaft, erstarrt in einer Dämmerzone noch über die Entfernung hinaus.

Jonathan Buchsbaum in: *Film Comment*, New York, May-June 1981

THE FOREIGNER

Der Fremde

Land USA 1977

Produktion Amos Poe

Buch, Regie Amos Poe

Kamera Chirine R. Khaben

Musik Ivan Kral

Darsteller Eric Mitchell, Patti Astor, Anya Philipps, Deborah Harry, Amos Poe, The Cramps, The Erasers

Uraufführung Januar 1978

Format 16 mm schwarz-weiß

Länge 95 Minuten

Inhalt

Ein Ausländer, Europäer, anscheinend verfolgt von Gangstern und Polizei, kommt auf dem New Yorker Flughafen an. In der Stadt meldet er sich bei Leuten, die angeblich 'Freunde' sind, aber er erlebt nur Niederlagen, Aggressionen, Enttäuschungen und Gewalt auch sexueller Art, während er sich in den punk-Lokalen herumtreibt. Nach einer langen Verfolgung und einer warnenden Begegnung mit einer Cassandra/Circe in einer 'desolation row' wird er am Strand vor dem Hintergrund der Freiheitsstatue umgebracht.

Kritiken

Gedreht mit der gewohnten Gruppe von Schauspielern-Regisseuren-Musikern, ausgestattet mit der suggestiven Musik von Ivan Kral aus der Patti Smith-Gruppe, inszeniert *THE FOREIGNER* mit deutlicher Berufung auf Godard und den frühen Underground die Paranoia und das Abdriften in der Stadt, wie sie typisch sind für die nihilistische Sicht der modernen Großstadt. Im Zentrum der Handlung – nach Art eines verkappten Spionagefilms – ein 'Fremder', dessen endlose Fluchten im Labyrinth der Stadt und nächtliche Begegnungen und Zusammenstöße mit den typischen Repräsentanten der marginalen Fauna der Metropole (Punks, Prostituierte, Rowdys) schnell zur Metapher einer latenten Fremdheit und Neurose werden. Schlußpunkt der endlosen Streifzüge des Fremden ist ein Pistolenschuß in den Nacken, wie in einem klassischen Gangsterfilm, vor dem Hintergrund der Freiheitsstatue. Aber das Spiel geht so aus, daß wir nicht wissen, wer schießt und warum er es tut. Wie der Protagonist Eric Mitchell es ausdrückt: „Ich bin nutzlos in einer nutzlosen Gesellschaft.“ (...)

Guido Chiesa in: *Essai*, Anno IV, No. 6, Rom, April 1981

*

Poe hat eine Allegorie städtischer Entfremdung gemacht. *Film noir* – mit seinem blinkenden Neon, den Handlungsverwicklungen und der Stimmung vorausgeahnter Gewalt – tritt an die Stelle Godards als stilistischer Einfluß (obwohl Spuren von *Alphaville* hin und wieder durchschimmern). Abermals gleitet Poe über die Oberfläche der Form, aber ignoriert deren inhaltliche Obsessionen. Er verzichtet auf Psychologie, Motivierung und Erklärung. Jedes derartige Eindringen würde die tiefe Gleichgültigkeit der Welt des 'Foreigner' verletzen durch das Überstülpen einer ra-

tionalen Erklärung. Poe selber erhebt keinen Anspruch auf Klarheit: er sieht seine Filme als 'Porträts fiktiver Personen und wirklicher Menschen'. Auch stilistisch läßt er ihn doppeldeutig: die Erzählung ist ausgedehnt, der Schnitt schwach gegliedert. Poes Kamera bleibt allgemein auf Distanz zu den Personen und vermeidet psychologische Andeutungen. Die Leute sind da, die Dinge passieren zufällig. Der Zuschauer ist auf sich selber verwiesen.

In UNMADE BEDS und THE FOREIGNER stoßen die Echos energiegeladener Hollywood B-Filme und ihre Wiederverwertung in der nouvelle vague mit der Starre der Punk-Sensibilität zusammen. Gestalten treiben durch Downtown, die zu lethargisch sind, um Beziehungen zu anderen Leuten aufzunehmen oder auch nur Interesse für irgendetwas zu äußern. Diese emotionelle und intellektuelle Öde drückt vielleicht genau die in dieser Szene verbreitete Leere aus. Punk lehnt das Bemühen um populäre Kultur ab, aber mit einer so grundsätzlichen Abneigung, daß keine alternativen Werte, Glaubensvorstellungen oder Analysen je auftauchen. Es sei daran erinnert, daß Poe seine Personen und Darsteller aus einer Musikszene bezieht, die Songs produziert hat wie 'Mongoloid' von Devo und 'Lobotomy' von den Ramones.

Jonathan Buchsbaum in: Film Comment, New York

*

Als Ausländer in New York hat der Fremde keine Möglichkeit mehr zur Flucht: seine weiße Gestalt, die sich in die Skala der New Yorker Grautöne des Schwarzweiß einprägt, ist Teil einer fotografischen Kultur, aus der er nicht heraus kann, der er angehört (Warhol), auch wenn ihn das nicht mehr interessiert. Seine Tötung ist nur die Schlußzeremonie eines Ritus, der ihn in einigen Einstellungen schon paradigmatisch den Bauwerken der Stadt gleichsetzt (z.B. zwischen den beiden Wolkenkratzern des Trade World Center), mittels einer Kamera, die die Umgebung mit dem Subjekt/dem Menschen gleichsetzt, dadurch, daß sie sie in einer Gesamtkomposition bildlich zu einer einzigen Sache macht. Das Unschuldsweiß der verwirrenden klassischen Tradition, das Schreckensweiß von Melville werden also dem Bild New Yorks preisgegeben. Aber weder nimmt die Stadt die Bedeutung einer Person an, noch wird umgekehrt das Subjekt auf die Umgebung 'reduziert'. Weder die eine noch das andere erreichen volle Evidenz und Gewißheit des bildlichen Ausdrucks. Gleichgesetzt als Bilder, aber in einem ungewissen Bereich des Imaginären, in dem es (von Zitaten abgesehen) schwierig ist, sich zu orientieren.

Daß das westliche Maximum an Fülle (New York) zum Zentrum der Leere wird, daß ein von Zeichen wimmelnder Raum (die Großstadt) als Wüste behandelt wird, ist fast banal (...), aber es ist doch bezeichnend, daß das mythisierte New York, auf dessen Szenerie eines neuen Indien sich *real* zu projizieren (durch Hinreisen) heute viele das Bedürfnis haben, bei Poe (wie in dem gesamten new wave-Film) so deutlich ein Nichts ist, eine Umgebung, die nie ins Auge fällt (es sei denn durch Makro-Zeichen – die Wolkenkratzer, die Freiheitsstatue – die aber abstrakt sind), eine Nicht-Evidenz, ein Raum zum Fürchten wegen seiner vergeblichen Durchlässigkeit, die schlimmer ist als die Undurchdringlichkeit einer Mauer.

Poe hat in sich die jüdische Kultur ausgelöscht und bringt in seine Filme stattdessen die nackte Struktur des *Fremdseins*, der 'Nicht-zugehörigkeit', des Unpassenden ein. Die Unvollständigkeit und die Flucht; die Unmöglichkeit, in der Fülle des Körpers aufzutreten. (...) Seine Filme erweisen sich als genau kontrolliert und sehr gesteuert, taktisch und auch strategisch, wie auch die Interpretationen des Regisseurs außerhalb seiner Filme (in den Interviews) beweisen. Der deutlichste Mythos ist der des europäischen Autorenfilms und besonders die Figur des Autors selbst. Wie es selten der Fall ist im USA-Film, liegen die Probleme (fast) alle hinter und nicht vor der Kamera. Das zeigt die Besessenheit in der Ortsveränderung, in dem Willen, das Publikum daran zu hindern, sich mit dem, was auf der Leinwand zu sehen ist, zu identifizieren. Das zeigt die gewohnte Nachlässigkeit und Rauheit, mit der die sichtbare Oberfläche seiner Filme gemacht ist, was aber tatsächlich nie Improvisation ist, sondern als eigenes Stilelement der verfilmten Subjektivität verstanden werden muß. Zooms, die plötzlich abbrechen, wackelnde Einstellungen, Unschärfen. Und ständige Dissonanzen: Äußerst zentrierte Einstellungen, kompo-

niert wie Bilder von Warhol, wechseln mit Panoramaeinstellungen, die kaum – und nur von weitem – ihr Ziel, den Protagonisten, erreichen können.

Enrico Ghezzi in: Filmcritica, Rom, Nr. 315, Juni 1981

Biofilmographie

Amos Poe, geboren 1950 in Israel, 1958 in die USA ausgewandert, lebt seit 1972 in New York.

Filme:

- 1971-1974 36 Super-8-Filme
(zusammengefaßt in Teil 1 von *The Domestication of the Unicorn*)
- 1975 *Night Lunch*
Blank Generation
- 1976 UNMADE BEDS
- 1977 THE FOREIGNER
- 1981 SUBWAY RIDERS

```

no life left          anywhere
only z ombies
they walk and talk and talk
and talk          o christ they talk
please shut up.
                shut down
                shut off
off with your fuck'n head
fools          tools
of the ones on top
of this heap of garbage and slop
heathens          hedonists
you're too self-satisfied
selfish
you big tuna
tune in          tune out
the technocracy
they're turning us into technicians
no          jesus no          why          why
why hast thou forsaken me
us          all of us
i was a good man          still am
but i got problems          you see
and like i get a little crazy          now
and then          and then some
oh so nervous          so nervous so nervous
                in the service of what
                art          life the soul
                the fuck'n cosmos
where does it all lead
what is it you need          he said
                i must bleed he begged me
                bleed me
                cleanse me
                purify me
                i give you          my pain
                i give you          my blood
                i give you my life
                take me
take me          there          somewhere
                i know
                i know you want me
                i know you need me
say yeah
say it's true          no          no
no don't say that
don't say that
don't love me          no not love
don't love me
need me
need me
                say          you can't live
                can't live          without me
                live          without me
                without me

```

Emilio Cubero, "Poems of Madness"
in

SUBWAY RIDERS

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31