

13. internationales forum des jungen films

berlin
19. 2. – 1. 3.
1983

38

VORTEX

Land	USA 1982
Produktion	B Movies
Regie, Buch, Schnitt	Beth B und Scott B
Kamera	Steven Fierberg
Ton	Sharyn Leslie Ross
Ausstattung	Tom Sural
Musik	Adele Bertei, Richard Edson, Lydia Lunch, die Bs
Dekor	John Loggia
Regieassistentz	Phil Shepard
Schnittassistentz	Sharyn Leslie Ross, Eleanor Gaver
Kameraassistentz	Maryse Alberti
Ausführende Produzenten	Jonathan Auerbach, Vittoria Tarlow
Produktionsleitung	Dario Gianni, Alyse Conrad, Elizabeth Deluna
Darsteller	
Anthony Demmer	James Russo
Angel Powers	Lydia Lunch
Frederick Fields	Bill Rice
Pamela Fleming	Ann Magnusen
Peter	Brent Collins
John Allen	Bill Corsair
Ron Gavers	Tom Webber
Harry	Haoui Montaug
Therapeut	Richard France
Tarman	Chris Strang
Vito	Richard Prince
Kongreßabgeordneter	
White	David Kennedy
Ärzte	Gideon Horowitz, Christof Kohlhofer
Patient ('Teletypist')	Dani Johnson
Patienten	Bill Landis, Andy Whyland
Leibwächter	Kai Eric
Carlo/Polizist	Scott B
Techniker	Charlie Ahearn, Jane Dickson
Aufseher	Tipi Evans
Angestellte am Fernschreiber	Jane Brettschneider, Mara Freedman
Leitender Angestellter	Dick Miller
Studenten	Stephanie Holmes, Suzanne O'Hare, Alesandra Sternberg
off-Stimmen	Beth B, Jim Jarmusch, Yoshiko Chuma, Jonathan Auerbach, Robin Winters

Uraufführung 1. 10. 82, New York Film Festival 1982

Format 16 mm, Technicolor

Länge 90 Minuten

Vortex = Wirbel, Strudel

Inhalt

Unter dem Strom der Alltagsereignisse lauert ein Netz von Phantomen, ein Labyrinth aus Individuen und Organisationen, die Informationen sammeln und geheime Aktionen ausführen. Durch dieses Intrigennetz geistert Frederick Garret Fields, der Alleinbesitzer von 'FieldsCo'. Er ist Relikt einer aussterbenden Industriellenrasse, ein letzter Monarch in einer Welt, die von Ausschüssen regiert wird. In seinen eigenen Verfolgungsphobien verfangen, versucht der exzentrische Milliardär der Welt seine dunklen Visionen aufzuzwingen.

Tony Demmers Machtgier und entsprechende Rücksichtslosigkeit ließen ihn schnell vom Chauffeur zum Privatsekretär F.G. Fields' aufsteigen. Er unterwirft sich zwar zynisch den Launen seines Arbeitgebers, aber unter dem Mantel der Fügsamkeit verbirgt sich der böse Geist eines Besessenen – eine kleine Maus, die mehr und mehr zur Ratte wird.

Angel Powers, Privatdetektivin, kann ihre brutale Rolle an- und ablegen wie eine Schlange, die sich häutet. Für sie ist die Hartgesottenheit ein Spiel. Sie spielt es überzeugend, auch wenn ihr gelegentlich klar wird, daß die Rolle sie zu verschlingen droht. Powers gelingt es im allgemeinen, die Balance zu halten, aber bei dem jetzigen Auftrag tritt jemand auf das Seil, auf dem sie tanzt: ihr Liebhaber Tony Demmer.

Visuell beschwört VORTEX ein Gefühl von Unsicherheit und Verblendung herauf; Schatten werden lebendig, die Perspektive kippt in beunruhigende Schrägen, scheinbar einfache räumliche Beziehungen werden plötzlich unerklärlich komplex. Der Film spielt im Dämmerlicht aufgeschobener, verhaltener Illusionsdurchbrechung. Er transformiert die Realität mehr, als daß er sie spiegelt. Nicht alles ist so, wie es scheint ... nichts ist unmöglich, und das Unmögliche ist oft besonders real ... Realität ist nicht notwendig das, was man für faktisch gegeben hält.

(Beth B und Scott B)

Kritiken

VORTEX ist ein Produkt der New Yorker New Wave-Bewegung: Ein brillant gemachter, wenn auch etwas lustlos erzählter 'Film noir', der jedoch hinreichend sprunghaft, pervers und grell ist, um ein Kultfilm zu werden – falls sich ein Verleih findet, der die richtige Zielgruppe anspricht.

Der gelungene Sprung der Avantgarde-Filmmacher Scott und Beth B vom Super-8-Experiment zum (allerdings speziellen) Kommerzfilm besticht vor allem durch glänzende technische Leistungen. Besonders hervorzuheben ist die jazzig-punkige, technorockige Musik von Adele Bertei, Richard Edson, Lydia Lunch und den Bs. Sie verträgt sich gut mit der gestochen schar-

fen Fotografie von Steven Fierberg (die sich ohne weiteres auf 35mm aufblasen ließe).

Der Film ist mit Zitaten aus Hollywood-Krimis, Gangsterfilmen und Filmen über den 'verrückten Wissenschaftler' gespickt, modernisiert diese Konventionen jedoch durch Politintrigen aus dem Milieu der Multikonzerne und durch einen besonderen Insider-Humor – z.B. durch die häufige Verwendung offensichtlich gefälschter Banknoten.

Nach einem atemberaubenden Vorspann mit Laser- und Raucheffekten, der an die unkonventionellen Anfänge der Bs anknüpft, beginnt die Abenteuergeschichte damit, daß der körperbehinderte, einsame Magnat Bill Rice auf seinem Fernseh-Überwachungssystem beobachtet, wie einer seiner Lakaien einen Abgeordneten besticht.

Der ausgemergelte Rice verschanzt sich – ähnlich Howard Hughes in seinen letzten Tagen – in einem Gebäude, das sich hinter einer Bar verbirgt, die der finstere Zwerg Haoui Montaug innehat. Dieser Zwerg, der im Zweitberuf für Rice und dessen rechte Hand, James Russo, als Schläger fungiert, tötet den Abgeordneten mit einem elektrischen Luftgewehr.

Darauf betritt Lydia Lunch die Szene: eine punkige schlagfertige Detektivin vom Typus Sam Spade. Sie fädelt sich verführerisch in das abstrus-diffuse Geschehen ein, das die Machtkämpfe von Industriekonzernen mit Plänen, das menschliche Gehirn durch Computer zu kontrollieren, und Laserfeuerwerke mit weiteren Morden durch Liliputaner verknüpft.

Aber ganz im Gegensatz zum typischen Privatdetektiv Hollywoodscher Prägung bleibt Lunch weitgehend im Hintergrund. Triebfeder der Geschichte ist stattdessen Russo alias Demmer, dem ein Großteil der übertechnisierten, schattengetränkten Kulissen des Ausstatters Tom Surgal und des Bühnenbildners John Loggia gewidmet ist.

Während Russo sich auf eine aggressive, erotische, komische und zugleich zynische Beziehung zu Lunch einläßt, wird seine Geduld bis aufs Äußerste von seinem paranoiden, ewig unzufriedenen Boss strapaziert. Schließlich werden Russo und Lunch die jeweiligen Motive des anderen klar, und sie finden auf einem Dach in Soho den gewaltsamen Tod.

Der Film, der auf dem New Yorker Film Fest Premiere hatte, wirkt länger, als er ist (90 Minuten). Trotzdem macht er Spaß, visuell und akustisch, und könnte, wenn er sorgfältig lanciert wird, lange und gewinnbringend in bestimmten, auf solche Kost spezialisierten Großstadtkinos laufen.

–Binn, 'Variety', New York, 6. Okt. 1982

Ein einsiedlerischer Industrieller, dessen aschfahles Gesicht Klaus Kinskis Totenschädel vorausahnen läßt und dessen rauhes Grollen wie eine Marlene Dietrich-Platte klingt, die mit 16 Umdrehungen pro Sekunde gespielt wird, hält sich in einem Hochhaus versteckt. Sein Thron ist ein Rollstuhl, seine fürstliche Speise Krapfen mit Puderzucker. Er heißt Frederick Fields, wird gespielt von Bill Rice, der wie ein leichenfressendes Gespenst aussieht, und ist das Sinnbild des industriellen Kapitalismus, der auf einer Diät von weißem Zucker dahinsiecht. VORTEX, der durchstilisierte Film von Beth B und Scott B, ist von hoher visueller Eleganz, aber asketischer Handlungsstruktur. Er besteht aus einer Folge eigenwillig gestalteter Szenen, die mehr Assoziationen wecken, als sein klischeereicher Plot gewährleistet.

(...)

Obwohl alle Filme der Bs – und insbesondere VORTEX – aufs äußerste stilisiert sind, gelingt es ihnen doch, mit gleichsam dokumentarischer Absichtslosigkeit, die Essenz der New Wave-Energie und die bewußte Abgebrühtheit einzufangen, die ihre Anhänger zur Schau tragen, um sich vor dem Unbekannten zu schützen. VORTEX macht sich die Stimmungen und Manierismen der Private-Eye-Filme der 40er und der paranoiden Thriller der 50er Jahre zu eigen, erinnert an Filme wie *The Glass Key* oder *Kiss Me Deadly*, reichert diese Mischung aber mit erfinderisch kombinierten postmodernistischen Symbolen und einer Lebensart an, die dem französischen Film *Diva* nahesteht.

(...)

VORTEX verdeutlicht die Fragwürdigkeit des Industriekapitalismus mit bestürzender visueller Direktheit. Ein Problem des Films ist jedoch, daß die Bilder eher jene Undurchdringlichkeit ausströmen, die zur Zeit in Mode ist, als einen vor Angst erstarren zu lassen. Möglicherweise, weil die New Wave überhaupt ein weitgehend postliterarisches Phänomen ist, wird auch in VORTEX eher mithilfe expressionistischer Bilder erzählt als mithilfe von Dialogen (bevor Fields' Assistent mit Angel schläft, muß sie zu sehen, wie er eine mollige weiße Ratte an eine hungrige Boa Constrictor verfüttert). Auch die Stimmung wird vor allem durch die jazzartig dunklen Rhythmen von Adele Bertei erzeugt – der Soundtrack erinnert an *Touch of Evil*. Mit Ausnahme von Bill Rice vermittelt keiner der Schauspieler die Nervosität, die im Thriller üblich ist; die übertriebene Abgebrühtheit von Lunch und Russo wirkt jeder Spannung entgegen, auch wenn die beiden ein Paar abgeben, das stilistisch brilliert.

So wird der Dualismus von Licht und Dunkel, Gut und Böse in VORTEX allenfalls durch Chiaroscuro ausgedrückt. Die visuelle Extravaganz des Films läßt seine stereotype Erzählung oft noch armseliger erscheinen, als sie wirklich ist, aber die kühne Verbindung von optischer Raffinesse und primitivem Drehbuch macht VORTEX zu einem erstaunlichen 16mm-Erstling. In der Verwirklichung ehrgeiziger Pläne und im visuellen Genuß, den er vermittelt, übertrifft er die meisten Spielfilme mit hundertfachem Budget.

Carrie Rickey, 'Village Voice', New York, 14. Okt. 1982

Zum New Wave-Super-8-Film

Aus der New Yorker Bowery driften noch immer radikal neue Niederschläge der Punkexplosion von 1977 über die Stadt und führen zu weiteren Mutationen in der Kunstwelt. Zum erstenmal seit zehn Jahren, als sich die Strukturalisten auf Material und Ontologie des Films einzoomten, hat sich eine radikal neue Gruppensensibilität in der unabhängigen Filmszene New Yorks ausgebreitet. Die neuen Filmemacher arbeiten in enger Verbindung zu örtlichem Kunst-Punk und zu New Wave-Gruppen, verfügen über die gleiche Energie, Ikonografie und aggressive Amateurästhetik und beziehen auch ihre Darsteller aus der Musik, die ein Reservoir fertiger Talente für sie bereithält.

Die Existenz einer Punk-Bohème, die Kreuzung von avantgardistischem Rock mit postkonzeptueller Kunst und die sprunghafte Verbreitung von Super-8-Tonkameras haben diverse junge Künstler und Musiker im letzten Jahr inspiriert, Spielfilme einer neuen Welle zu produzieren, die stark inhaltlich ausgerichtet und darstellerbezogen ist. Es sind Spielfilme ohne fiktionale Glätte, oft absichtlich und gelegentlich genial primitiv. Viele der Filmemacher haben zunächst über dokumentarische Interessen zum Super-8-Film gefunden, und von daher sind selbst ihre extravagantesten Geschichten oft noch vom unerschrockenen Verismus der Straße geprägt.

Da die Filmemacher der New Wave den akademischen Formalismus, der die Avantgardefilme der 70er Jahre zunehmend gekennzeichnet hat, ebenso ablehnen wie die Videokultur der Kunstgalerien, kann man in gewisser Hinsicht eine Rückwendung zu dem ungeschliffeneren Stil des 1960er Underground feststellen (Jack Smith, Ron Rice, die Gebrüder Kuchar, der frühe Warhol). Wie ihre Vorgänger pflegen auch die Filme des neuen Underground eine pragmatische Produktionstechnik und wie die Filme der 60er Jahre dramatisieren auch sie libidinöse Fantasien, parodieren Gemeinplätze der Massenkultur, verherlichen den Lebensstil der Subkulturen und bemühen sich mehr oder weniger um gesellschaftliche Inhalte.

Jim Hoberman, 'Village Voice', New York, 21. Mai 1979

Scott und Beth B

Die Bs, Scott und Beth B waren die ersten konsequenten und ausdauernden Arbeiter der New Yorker Super 8-Szene. Rechnet man Vorläufer wie *The Legend of Nick Detroit* nicht mit,

so waren sie es, die dem Super 8-Film einen festen Platz in der New Yorker Rock-Szene sicherten. Nicht nur die vielen Schauspieler aus Musiker-Kreisen sorgten für die Aufmerksamkeit des Rock-Publikums. Scott und Beth B zeigten ihre Filme vorzugsweise in Rock-Clubs während der Umbaupause oder vor Beginn des Konzerts. Die beiden kamen aus der Kunst-Szene, hatten als Bildhauer und Maler gearbeitet und entschieden sich für die Kamera, um ein direkteres und vielseitigeres Arbeiten zu gewährleisten. Beth: „Wir wollten Bilder herstellen, aber gleichzeitig intensiv mit Klängen arbeiten. Wir wollten Bildkompositionen, aber auch Charaktere, wir wollten aktuelle Dokumente, aber auch Fiktion.“

Inge Berger und Diedrich Diederichsen

Aus einem Interview der Bs mit Birgit Hein

„Wir wollten beide Filme machen, etwas, das Kommunikation ermöglichen würde. Grundsätzlich waren wir mehr an Ideen und Inhalten interessiert als an der Form.“

Uns wurde mehr und mehr klar, daß die Inhalte, die wir vermitteln wollten, es uns erlauben würden, in einem zugänglicheren Medium zu arbeiten als bisher.

Wir beide hatten gemalt, Skulpturen, Video-Bänder, Performance und Design gemacht und sogar ein Haus gebaut. Wir konzentrierten uns vor allem deshalb auf Film, weil wir auf mehr Kommunikation hofften. Wir sahen neue Möglichkeiten in Beziehung auf Zuschauer und Vorführsituationen.

Außerdem waren wir stark in der Musik-Szene engagiert. Die Künste begannen sich zu verbinden, im Sinne von gemeinsamen Ideen. Es gab eine breite Hinwendung zu inhaltlicher Arbeit. Es war nicht so wichtig, in welchem Medium man arbeitete. Wichtig war die Idee und was man zu sagen hatte, und daß man es so direkt wie möglich rüberbringen konnte.

Wir fingen mit Film an, weil wir hier mit Ton, mit Bildern, mit Darstellern, mit Aspekten der Gesellschaft arbeiten konnten. Wir wollten weg aus dem formalen Zusammenhang der Kunst in eine entspanntere Atmosphäre. Deshalb führten wir in kabarettähnlichen Situationen oder in Clubs vor.

(...) In der letzten Zeit hat sich die Club-Szene in New York (...) sehr verändert. Die ganze Stadt hat sich verändert. Eine bestimmte Energie, die vor 2 - 3 Jahren da war, ist weg. Damals war alles unheimlich konzentriert.

Jetzt ist der große Einfluß von Mode und Geld da, und die Presse hat sich der Sache bemächtigt. Es herrscht Verwirrung. Die größte Verwirrung besteht aber darin, daß Bilder und Skulpturen nicht mehr die vitalen Kommunikationsmittel unserer Gesellschaft sind.

Heute sind es Film und Video, die unsere Mythen und kulturellen Ideen verwirklichen. Sie sind zwar nicht die einzigen, aber die wichtigsten Medien. Früher malten die Leute die Mythen des Christentums, sie erzogen die Leute, mit ihren Bildern informierten sie über ihr kulturelles Erbe und darüber, was geschehen war. Heute berichten Film und Video den Leuten über ihre Welt.

Als wir die große Times-Square Ausstellung machten, verkauften wir auch Bier. Der Raum war offen für jeden, für Bilder, Skulpturen, Film, Video und Theater.

Wenn wir in Galerien Filme zeigen, ist die Situation immer die gleiche. Da ist eine bestimmte Ruhe, man darf nicht rauchen und nicht trinken, man muß still sitzen. Es ist eher wie in einer Kirche. Wir halten uns von akademischen Strukturen lieber so weit wie möglich fern.

Es hat aber auch damit zu tun, daß Malerei auf Leinwand gemacht wird, wodurch ein Verkaufsobjekt entsteht, das nicht für die Öffentlichkeit, sondern für Individuen gemacht wird. Aber unsere Gesellschaft ist nicht mehr eine von Individuen, die ihre Sachen mit nach Hause nehmen, sondern eine von Massenkonsumenten, Fernsehen und riesigen Kommunikationssystemen. Das Wesen von Bildern und Skulpturen liegt in ihrer Einzigartigkeit. Sie tragen das Zeichen des Handwerkers, die Signatur des Künstlers. So wenig wie wir uns auch für Warhols Inhalte interessieren, ihm war immerhin bewußt, daß Massenproduktion Kommunikation ist.

(...)

Unsere persönliche Meinung (zu Super-8) ist, jeder der möchte, sollte die Möglichkeit haben zu filmen. So wie ein Schriftsteller Papier und Bleistift nehmen kann. Jeder sollte seine eigenen Videobänder machen können, und die Leute sollten es lernen. Es müßte mehr Orte geben, wo die Leute ihre Arbeit öffentlich zeigen können.

Es ist wichtig, daß viele Leute Super-8 Filme machen, denn wenn nur die Leute mit viel Geld Filme machen, bekommen wir auch nur die Meinung von Leuten mit viel Geld.

Das war ja auch das Problem bei der Kunst mit den Galerien und den Museen. Es kommt auf den Zusammenhang an, wer und welches Geld das Produkt kontrolliert. Wer finanziert, hat die Kontrolle und übt sie normalerweise auch aus. Für uns ist wichtig, daß uns keiner in unsere Filmarbeit reinreden kann.

Ganz wesentlich für unseren Entschluß, Filme zu machen, war auch die Tatsache, daß wir statt eines Sammlers, der unsere Sachen kauft, lieber von jedem, der unsere Sachen sehen will, 2 Dollars haben wollten. Wir beziehen uns mehr auf eine große Gemeinschaft als auf einen Mäzen, der uns unterstützt.

Wenn die Leute interessiert sind, kommen sie. Und sie kommen nicht, weil sie uns einen Gefallen tun wollen, sondern weil sie wirklich etwas davon haben.“

Stadt-Revue, Köln, 8. Januar 1981

Die Idee des Films ging von Howard Hughes und seinem Empire aus, von Zusammenbruch seines Empires. Damit haben wir eine Detektivgeschichte verwoben ... wir haben uns auch schon früher mit dem Thema der Autorität und mit dem Zusammenbruch der Autorität beschäftigt.

In manchen Szenen des Films soll man sich vorkommen wie in einem Theater, aus dem keine Flucht möglich ist. Man kann nicht hinter das Bild auf der Leinwand sehen. Die Zuschauer sollen genau so wie die Personen des Films eine Art Klaustrophobie verspüren. Wie wenn man für ein großes Unternehmen arbeitet: alles dreht sich um dieses Unternehmen, man kann nicht mehr hinaus und tun, was man will. Auch im Visuellen sollte der Film das widerspiegeln: die Struktur eines Unternehmens.

Bei der Musik waren wir von *Touch of Evil* (1958, Orson Welles) beeinflusst. Fritz Lang hat uns als Filmemacher beeinflusst, Sam Fuller, Polanski, Murnau. Unsere Filme sind für alle die gemacht, die in ihnen etwas interessant finden. Allerdings müssen die Leute bei Filmen wie den unseren etwas nachdenken. Es ist nicht wie in einem Hollywood-Film, wo man sich zurücklehnen kann und unterhalten wird; unsere Filme stellen den Zuschauern Fragen. Sie wollen etwas in Bewegung setzen.

Aus einem Interview von Erika Gregor mit Beth B. am 12. 11. 82 in London

Kommentierte Filmografie

G-MAN (1978)

Buch, Regie, Produktion, Kamera, Ton, Schnitt: Beth B und Scott B

Musik: Scott B, Beth B, Bob Mason

Darsteller: Bill Rice, Marcia Resnick, John Ahearn, Judit Aminoff

Format: Super-8

Länge: 45 Minuten

Kritik

G-MAN ist ein ausuferndes Melodrama und das Debüt der Bs. Bill Rice – der schwächliche, traurig aussehende Off-Off-Broadway Schauspieler, der den Bs als Inbegriff des bürgerlichen, weinerlichen Erwachsenen um die 40 dient – spielt den Leiter des 'Brandstiftungs- und Explosionsdezernats' der New Yorker Polizei. Durchsetzt mit Nachrichtensendungen über den Terrorismus, die aus dem Fernsehen abgefilmt sind, zeigt G-MAN, wie eine Gruppe modischer Typen aus der Kunstszene so tut, als lege sie überall in der Stadt Bomben (und sich für die Ex-

plosion eines Speiseeis-Lasters auf der Fulton Street verantwortlich erklärt). Indessen überrascht der depressive Rice seine Frau beim Heroinspritzen in der Dusche oder kriecht im Nachthemd auf dem Fußboden herum und geilt sich am Schuh seiner Sado-Nutte auf.

Jim Hoberman, 'Village Voice', New York, 21. Mai 1979

BLACK BOX (1978)

Buch, Produktion, Regie, Kamera, Ton, Schnitt: Scott B und Beth B

Musik: Beth B, Scott B, Bob Mason, Steve Demartis

Darsteller: Lydia Lunch, Bob Mason

Format: Super-8 Länge: 25 Minuten

Kritik

BLACK BOX geht so stark unter die Gürtellinie, daß er sich sogar als Silvesterprogramm einer Rollerdisco behaupten konnte. Er wurde, wie die Filmemacher erklären, durch eine Beschreibung des sogenannten 'Kühlschranks' angeregt, die Amnesty International veröffentlicht hat: der Kühlschrank ist ein Isolationswürfel von 1,50 qm, der von seinem texanischen Hersteller mit Lautsprechern, flackerndem Licht und Temperaturkontrolle ausgestattet wurde, um in Chile, Uruguay, dem kaiserlichen Persien usw. zur 'zwanghaften Überredung' eingesetzt zu werden. Mithilfe eines National-Endowment-Stipendiums konnten die Bs eine eigene Version des Kühlschranks, dem Hauptrequisit ihres Films, bauen.

BLACK BOX verbindet ein zügiges Drehbuch, geschickt gewählte Perspektiven und einen interessanten Soundtrack mit den Lieblingsthemen der Bs – Verbrechen, Gedankenkontrolle, sexuelle Unterdrückung –, erinnert aber auch an die minimalistische, perfektionierte Ästhetik der mannshohen Vibrationskästen, die Scott 1975, in seinen Bildhauertagen, zu bauen pflegte. Die Handlung ist simpel. Ein lethargischer, unschuldiger Mensch wird im Patty-Hearst-Stil von einer Bande punkiger Gesinnungsschnüffler gekidnappt, als er sein vulgär möbliertes Einzimmer-Apartment verlassen will; dabei leuchtet die Neonreklame für 'Big Brother' vielsagend durchs Fenster, über den Fernsehschirm flickert 'Mission Impossible', und seine Geliebte ist suggestiv übers Bett drapiert. Von einem monströsen, irren Wissenschaftler bedroht, von der muffigen Lydia Lunch entkleidet, an den Füßen aufgehängt und 'schweigend und leidend' gefoltert, wird er schließlich in den gefürchteten Kühlschrank gezwängt und mit einem 10-minütigen Ton- und Lichtrescendo bombardiert (das die Zuschauer mit ertragen müssen).

Jim Hoberman, 'Village Voice', New York, 21. Mai 1979

LETTERS TO DAD (1979)

Idee, Produktion, Regie, Kamera, Ton, Schnitt: Beth B und Scott B (nach Briefen an Reverend Jim Jones, Jonestown, Guyana, 1978)

Musik: Scott B

Darsteller: John Ahearn, Beth B, Scott B, Vivienne Dick, Bill Rice

Format: Super-8 Länge: 15 Minuten

Kritik

Der fast lyrische LETTERS TO DAD ist eine Meditation über das Thema Autorität, in der das Gespenst der Jonestown-Katastrophe und die relativ unverbrauchten Gesichter der Parapunkszene zusammengeblendet sind. Die Bs haben zwei dutzend Künstler und Musiker gebeten, aus den Briefen der Gemeindeglieder an Jim Jones diejenigen Passagen herauszusuchen, mit denen sie sich am besten identifizieren konnten: „Wir wollen den Mechanismen der Gehirnwäsche auf die Spur kommen.“ Der Film besteht aus einer Folge von Gesichtern, die Sätze äußern wie: „Dad ist das Beste, was mir je passiert ist – er gibt mir das Gefühl, ganz groß und ganz klein zu sein.“ Oder: „Da meine Haut weiß ist, habe ich meine Versklavung durch den Kapitalismus erst erkannt, als Du mich befreit hast.“ Die Ge-

sichter sind meisterhaft ausgeleuchtet, und auf dem Soundtrack hört man ein angsterregendes monotones Summen und ein elektronisches Schlucken, das sich ständig wiederholt und verstärkt. Der Witz der Sache ist natürlich, daß alle Beteiligten über ihre eigenen Väter zu sprechen scheinen, oder jedenfalls sprechen könnten. Die Struktur des Films ist musikalisch – eine Ballade des 20. Jahrhunderts, komponiert aus unterschiedlicher Beeinflussung, Reklame-Gewäsch und dem Text des 'National Inquirer'.

Jim Hoberman, 'Village Voice', New York, 21. Mai 1979

THE OFFENDERS (1979)

Buch, Produktion, Regie, Kamera, Ton, Schnitt: Scott B und Beth B

Musik: Beth B, Scott B, Lydia Lunch, Bob Mason, Adele Bertei, John Lurie, Alley, Terry Burns, Ed Steinberg

Darsteller: Adele Bertei, Bill Rice, John Lurie

Format: Super-8 Länge: 90 Minuten

Kritik

THE OFFENDERS ist eine Hommage an die tough-guy-Filme der 50er Jahre, ihre Exzesse und Exzentritäten. Sam Fuller, Joseph Lewis und Phil Karlson schweben als Schutzengel im Hintergrund. Mit kalkulierten Verstößen gegen den 'guten Geschmack' wird dem Klischee bewußt gehuldigt.

Aber aus der Anknüpfung an die 'primitive' Hollywood-Tradition ist noch lange kein Klischeefilm entstanden. Die Bedeutung von THE OFFENDERS zehrt zwar von den B-Filmen, die die Bs lieben, weicht aber gleichzeitig von ihnen ab. Wenn man die 'schlechten' Filme der 50er Jahre verherrlicht, identifiziert man sich mit ihnen, macht sie zu Metaphern des eigenen Ich. Insbesondere symbolisiert man damit die Haltung des Underdogs, des Außenseiters, des Verfolgten und des Entfremdeten als eine Art von Heldentum.

THE OFFENDERS schwelgt in grellen, oft disharmonischen Farben, vollgestopften Dekors, deutlicher Dialektfärbung, verfallenden Mietshäusern, Seifenoper-Psychologie und Gangsterfilm-Sadismus, die durch eine disruptive Fernsehserien-Handlung verknüpft sind. Der Film ist auf aggressive Weise billig, und er nutzt seinen Mangel an Aufwand und Vollendung, um sich provokant für die Rechte des Häßlichen und Unvollkommenen einzusetzen. Er liefert Jugendlichen die Möglichkeit, ihre Ängste zu projizieren, indem er Schwächen als Tugenden ausweist. Wenn 'B' für 'bad' (schlecht) steht, dann drückt das hier eine Art Eigenlob aus ...

Noel Carroll, 'The Soho Weekly News', New York, 13. März 1980

THE TRAP DOOR (1980)

Buch, Produktion, Regie, Kamera, Ton, Schnitt: Scott B und Beth B

Musik: Bob Mason, Scott B, Beth B

Darsteller: John Ahearn, Jack Smith, Gary Indiana, Marcia Resnick

Format: Super-8 Länge: 70 Minuten

THE TRAP DOOR ist nicht so offen gewalttätig wie die früheren Filme der Bs, besteht aber aus einem ähnlichen Reigen von glücklosen Opfern und unberechenbaren Behörden – eine freudlose Komödie mit bedrohlichem Nachgeschmack. Der Protagonist John Ahearn, ordentlich und generell gutwillig, verliert seine Stellung. Er kämpft sich durch eine Reihe alpträumhaft demütigender Auseinandersetzungen mit den verrückten Angestellten verschiedener Arbeitsämter und Personalstellen. Ein paar beunruhigende Begegnungen mit sexuell überaktiven Frauen sind eingestreut, um das rechte Maß herzustellen, THE TRAP DOOR mag mehr wie Schlußverkaufs-Kafka als wie durchgreifende Sozialkritik anmuten, aber rücksichtslose Stringenz ist eine der stärksten Seiten der Bs.

Jim Hobermann, 'Village Voice', New York, Sept. 1980