

23. internationales forum des jungen films berlin 1993

33

43. internationale
filmfestspiele berlin

3 Filme von Ernie Gehr

THIS SIDE OF PARADISE (1992)

SIDE / WALK / SHUTTLE (1992)

DANIEL WILLI, MARCH APRIL MAY 1992 (*93)

THIS SIDE OF PARADISE

Land	USA 1992
Produktion	Ernie Gehr
<hr/>	
Uraufführung	April 1992, San Francisco
<hr/>	
Format	16 mm, Lichtton, Farbe
Länge	14 Minuten

1989 war ich zwecks Tonaufnahmen zu *Rear Window* in Berlin. Ein paar Tage vor meiner Abreise kam ich an einem riesigen Flohmarkt vorbei, wo eine Vielzahl von Osteuropäern, überwiegend Polen, alles veräußerten, was sie an Waren über die Grenze in das damalige Westberlin bringen konnten. Der Eindruck, den der Ort vermittelte, war düster, trübselig und unheilschwanger. Zugleich herrschte da eine Art ängstlicher Feststimmung. Vielleicht bedingt durch den Zusammenstoß osteuropäischer und westlicher Realitäten; vielleicht bedingt durch die grauenvolle Situation in ihrer Heimat, in die sie zurückkehren mußten; vielleicht durch die Vielzahl an Neugierigen, Kunden, Gelegenheitskäufern und Touristen wie mich... Als ich über den Markt spazierte, drängte es mich, die Eindrücke mit der Kamera festzuhalten, und so begann ich zu drehen, ohne genau zu wissen, was ich mit dem Material später einmal anfangen würde. Um die Unbehaglichkeit mancher Polen angesichts der auf sie gerichteten laufenden Kamera zu überwinden (und es gab viele, die dort mit Kameras herumliefen), begann ich, mein Augenmerk auf die unzähligen großen und kleinen Schmutzpfützen zu richten, die es überall auf dem Platz gab und aus denen die Tauschgüter und das Elend dieser Menschen in dem Maße hervorzugehen schienen, in dem die Überreste der westlichen Konsumgüter dort versanken. Eine halbe Stunde später hatte ich meine fünf Rollen Film verbraucht. Anschließend habe ich ein paar Töne auf einem schlecht funktionierenden Kassettenrekorder aufgenommen. Einige Tage später verließ ich Berlin. Auf meinem Weg zum Flughafen hörte ich, daß die Berliner Mauer gefallen war.

Ernie Gehr

*

THIS SIDE OF PARADISE wurde aus der Hüfte auf dem sogenannten Polenmarkt geschossen, wo kurz vor dem Fall der Mauer die neuen Flüchtlinge, die in Scharen nach Berlin strömten, verzweifelt verramschten, was es zu verramschen gab. Gehr schämt sich fast, seine Faszination angesichts dieser Bedrängnis einzugestehen. Wenn sich das Geplärre schreiender Babies mit türkischer Musik, weichen polnischen und gebrochen-deutschen Klängen mischt, ist seine Kamera nach unten gerichtet: auf Hände und Füße, den Boden, Wasserpfützen angefüllt mit (und spiegelnd) das Treibgut an Papierknäueln, Papierbechern und leeren Zigarettenschachteln. Er entdeckt ein Schattenreich an diesem besonderen Ort und verwandelt

einmal mehr Landschaft in elementares Kino. Seinen Film zu sehen, heißt, sich in der Schönheit schmutzfarbener Reflexionen zu verlieren. Als Gehr seine Kamera umdreht, um einen Pfützen-Himmel festzuhalten, verkehrt sich die Welt nicht weniger dramatisch als in **SIDE / WALK / SHUTTLE**. Über uns der Dreck, unter uns der Himmel - wahrlich, ich frage euch, wo ist das Paradies?

Jim Hoberman, in: *The Village Voice*, New York, 13. Oktober 1992

SIDE / WALK / SHUTTLE

Land	USA 1992
Produktion	Ernie Gehr
<hr/>	
Uraufführung	April 1992, San Francisco
<hr/>	
Format	16 mm, Lichtton, Farbe
Länge	41 Minuten

Zu diesem Film angeregt hat mich u.a. ein gläserner Außenfahrstuhl und die damit verbundenen visuellen, räumlichen und schwerkraftbedingten Möglichkeiten. Außerdem interessieren mich Panoramaansichten und Stadtlandschaften. Was letztere betrifft, so haben Eadweard Muybridges Panoramabilder von San Francisco aus den 1870er Jahren sowie die Topographie der Stadt als solche mir weitere Anregungen gegeben. Überlegungen zu Fragen von Vertreibung, Entwurzelung, Nomadisierung und die wiederkehrenden Erinnerungen an andere denkbare, aber unwahrscheinliche 'Heimat'-Orte gaben dem Film sein definitives Gepräge.

Ernie Gehr

*

Wir glaubten unseren Augen nicht zu trauen. Die linearen Panoramaansichten und eingefrorenen Bilder von Straßen, Fassaden und Dächern, die sich majestätisch auf und ab senkten, begannen sich allmählich zu verwandeln. Dieser Wandel vollzog sich nicht auf der projektiven Seite der Leinwand, der Panoramaansicht, begleitet von Zufallsgeräuschen der Stadt, sondern in der Materialität einer beobachteten Welt. Ein benachbartes Dach wächst plötzlich aus dem unbewegten Pflaster, rechts und links umgeben von mächtigen Gebäuden, an denen in majestätischer Größe ein Tankschiff vorbeischwimmt, ein Anblick wie von der Golden Gate Bridge; Straßen und Gehsteige, die in den Himmel wachsen wie die Kliffs von Yosemite; ein auf den Kopf gestelltes Penthouse, das über der San Francisco-Bay segelt wie ein Zeppelin, deren hin- und herschwingende Zypressen ein Echo des Vogelgezwitschers zu sein scheinen.

Ernie Gehr ist Leiter der Filmabteilung am San Francisco Art Institute, wo er seit 1988 lehrt. **SIDE / WALK / SHUTTLE** ist wie alle seine bisherigen, einzigartigen Filme mit einfachsten Mitteln hergestellt. Hier benutzte er den Außenfahrstuhl des San Francisco Fairmont Hotel, der Gäste in das Dachrestaurant befördert, als Kamerakran. Mit angehaltenem Atem gelang es ihm, aus unterschiedlichen Aufnahmewinkeln mit der 16mm-Bolexkamera die Geschwindigkeit des Fahrstuhls durch strategisch eingesetzte Zooms und Schärfen zu konterkarieren. Das

sowie die *trompe-d'œil*-Wirkung mancher Schnitte führte zu den ehrfurchtgebietenden dramatischen Neuorientierungen von Perspektive und Schwerkraft.

Manche Einstellungen teilen mit Wayne Thiebauds atemberaubenden Bildern von San Franciscoer Straßen die räumliche Illusion von gleichzeitig schwindenden Punkten. *SIDE/WALK/SHUTTLE* erinnert mich darüber hinaus an Francis Thompsons Film *N.Y., N.Y.* (1957, 15 Min., 16 mm, Farbe, Ton), in dem Thompson Zerrspiegel benutzte und Manhattan in eine elegant delirierende surrealistische Choreographie wellenförmiger Hochhäuser und schwebender Gebäude verwandelte. (...)

Tony Reveaux, in: *Artweek*, New York, Vol. 23, Nr. 20, 23. Juli 1992

DANIEL WILLI, MARCH APRIL MAY 1992

Land	USA 1993
Produktion	Ernie Gehr
Uraufführung	15. Februar 1993, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
Format	16 mm, Lichtton, Farbe
Länge	25 Minuten
Weltvertrieb	Ernie Gehr 3955 Army St., San Francisco, Ca 9431 Tel.: (001415) 5508360

Unser Sohn, Daniel Willi, wurde am 3. März 1992 geboren. Diese Bilder von ihm entstanden zwischen dem 4. März und Ende Mai.

Ernie Gehr

Der Einzelne und die Stadt. Über das Werk von Ernie Gehr

Für die wahre Kontemplation dagegen verbindet sich die Abkehr vom deduktiven Verfahren mit einem immer weiter ausholenden, immer inbrünstigeren Zurückgreifen auf die Phänomene, die niemals in Gefahr geraten, Gegenstände eines trüben Staumens zu bleiben, solange ihre Darstellung zugleich die der Ideen und darin erst ihr Einzelnes gerettet ist.

Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels (1963), Frankfurt am Main 1969, S. 29 (Erkenntniskritische Vorrede)

Walter Benjamin schlägt zu Beginn seiner Laufbahn ein Modell zur Rezeption von Kunstwerken vor, das sich auch zur Beschreibung der sensiblen Filme Ernie Gehrs eignet. In den letzten fünfundzwanzig Jahren hat Gehr - der immer allein arbeitet - ein *Oeuvre* geschaffen, das sich simpler Beschreibung entzieht. Wenn man auch Bild und Ton und die meisten formalen Charakteristika seiner Filme mit wenigen Worten umreißen kann, so ist doch damit noch nicht das geringste über das komplexe Zusammenspiel von Experiment und Assoziation gesagt, das beim Anschauen seiner Filme entsteht.

Gehrs Filme beschäftigen sich im wesentlichen mit der Stadt als Raum - sowohl mit ihren Innenräumen wie auch mit Außenräumen.

Fast nie sind Sequenzen dieser Räume im Verlauf eines Films unterbrochen. Stattdessen zeigt Gehr isolierte Szenen des täglichen Lebens aus sehr persönlicher Sicht: den Küchentisch in *Table* (1976), den Blick aus einem Außen-Fahrrad auf die

Stadt in *SIDE / WALK / SHUTTLE* (1992), die Fassaden von Geschäften und Läden in *Still* (1971), die Straßenecken in *Reverberation* und *Shift*, die Büroflure in *Serene Velocity* und schließlich die Backsteinwände in *Untitled - 1977*.

In ihrer Darstellung von Weite in urbanen Räumen erinnern Gehrs Filme an die Großstadt-Symphonien von Ruttman, Cavalcanti und Wertow. Diese Filmemacher erforschten minutiös die Mechanismen des Alltagslebens und enträtselten die Geheimnisse von Zeit und Raum; zu diesem Zweck begaben sie sich mit ihren Kameras in die entlegensten Ecken der Stadt. Ihre Filme sind aufgrund des pulsierenden Facettenreichtums, mit dem sie städtisches Leben charakterisieren, Hommagen an die Moderne und die scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten menschlicher Arbeitskraft.

Aus der Sicht unseres ausgehenden Jahrhunderts betrachtet, nähern sich Gehrs Filme eben diesen Räumen, eben diesen Themen - jedoch skeptisch und zweifelnd und mit einer Art von Abneigung, wie sie nur am Ende eines Jahrhunderts aufkommen kann, in dem die Welt an die Grenzen ihrer technologischen Entwicklungsmöglichkeiten gelangt ist und einem zerstörerischen Ende entgegenlebt; eine Welt, die das Feuer des 'Fortschritts' mit den Öfen der Konzentrationslager und mit der weißen Hitze der Wasserstoffbombe geschürt hat.

Unsere Städte sind keine gut funktionierenden Maschinen mehr. Ihre einzelnen Bestandteile sind abgenutzt und marode, der Mythos 'Fortschritt' ist unter einer täglich wachsenden Menschenmasse verschwunden. Es scheint fast unmöglich, sich der städtischen Landschaft heute mit dem gleichen Optimismus zu nähern, der als unterschwellige Botschaft der Großstadt-Symphonien uns schwer erkennbar ist. Lebten jene alten Filme von der idealistischen Schilderung des städtischen Treibens, so zeichnet Gehr das Bild eines Alltagslebens in all seiner Beliebigkeit. Seine Filme verfolgen Spuren ins Nichts, andere, die uns zum Ausgangspunkt zurückführen; manche seiner Fahrten brechen plötzlich ab, um dann unverhofft wiederaufzutauchen. Seine Uhr funktioniert anders. Sie tickt nicht im Rhythmus von Arbeits- und Wirtschaftsleben. Warten, Beobachten, die Zeit verstreichen lassen - daraus besteht das Leben im Flüchtlingslager Stadt, für den Flüchtling ebenso wie für den Zuschauer.

Die Wiederholung von Ereignissen in abgegrenzten Räumen und die Sichtbarmachung vergehender Zeit konfrontiert uns mit einer Stadt, die sich dem Individuum widersetzt. Trotzdem sind diese Filme auf merkwürdige Weise optimistisch: Wenn sich auch heutzutage der Einzelne in der Stadt verloren fühlt, so hat er doch die Möglichkeit, sich im Akt der Wahrnehmung, des Beobachtens und Nachdenkens wiederzufinden und sich das Verlorene wiederanzueignen. Die verwandelnde Kraft des Films und des Bewußtseins läßt den Zuschauer durch das Bild hindurchsehen. Weil er Erfahrungen an bestimmte Orte bindet, entdeckt Gehr an jeder Ecke Hinweise auf persönliche Geschichte, auf Sozialgeschichte und die Geschichte der sinnlichen Wahrnehmung.

In seinen neueren Filmen wechselt synchroner Ton mit asynchronem ab und ist mit den Bildern jeweils durch persönliche oder konventionelle Assoziationen verbunden. In *THIS SIDE OF PARADISE* hört man einen Jungen nach seinem 'Papa' rufen, dann auch wiederholt den Refrain 'Eine Mark, eine Mark'. Man fragt sich, ob es sich nur um die Geräuschkulisse des Marktes handelt, der im Bild gezeigt wird, oder ob hier auf tiefere Assoziationsebenen verwiesen wird - vielleicht auf die Kindheit, die Gehr nicht in Deutschland erleben durfte, vielleicht auf eine Vision seiner eigenen Familie.

Die Künstlichkeit des Filmbildes - man nimmt die Bildkonturen sehr bewußt wahr - steht in auffallendem Kontrast zur 'Realität' der Szene. Die Farbe - in einem Spezialverfahren nachträglich aufgetragen - wirkt fast immer 'irreal'. Räume und Geräusche zwischen, hinter und über dem Bild ergänzen die Szene. Der

Raum ist durchdrungen von Geist, und der Zuschauer wird sich der verschiedenen Mittel bewußt, durch die dieser Effekt zustande kommt. Beim Betrachten des Films wird man sich des eigenen umgebenden Raums, der eigenen Bewegungsmuster bewußt. Allgemeine Themen und individuelle Erfahrung sind hier die beiden entgegengesetzten Pole, und das aktive Denken bewegt sich permanent zwischen ihnen hin und her. Die widerspenstige Welt, so heißt es einmal, kann geschält werden wie eine Zwiebel und offenbart dabei wichtige neue Schichten. In *Signal: Germany On The Air* ist es die Geschichte, die in der Luft liegt, hinter der Maske jedes Gesichts, jeder Fassade, jedes Straßenschildes. Das Interesse an diesen Filmen vor allem auf das Optische oder Akustische zu reduzieren, würde bedeuten, ihren eigentlichen Kern zugunsten von Nebensächlichem zu vernachlässigen. Natürlich gehört die Technik des Kinos in Form von Kamera und Mikrophon dazu, aber sie bleiben Werkzeuge der menschlichen Wahrnehmung, die an Auge und Ohr oft nicht heranreichen. Viele vergessen, wenn sie über Ernie Gehrs Filme sprechen, daß der Kopf noch andere als seine rein sinnlichen Fähigkeiten hat.

Wenige Filmemacher können für sich in Anspruch nehmen, aus so wenig visuellem Rohmaterial so viel gemacht zu haben. Gehrs Filmen ist eine bestimmte Art von Balance eigen: sie fordern nicht mehr als das, was sie zeigen; nichts Unwesentliches kommt in ihnen vor - und zugleich würden sie durch das Wegnehmen auch nur einer Winzigkeit vollständig auseinanderfallen. In dieser Balance liegt das Wesen des Ästhetischen und seines Ausdrucks; eine strenge Ökonomie der Bedeutungen, des Materials und erhöhte Aufmerksamkeit wirken zusammen bei der Schaffung solcher Kraffelder.

Dieses Verständnis von Zeit und Raum hat seine Wurzeln im Zeitbegriff der musikalischen Moderne. Die überlappenden Klangwelten eines Anton Webern, Giacinto Scelsi und György Kurtág können durchaus als Modell dienen, um das Erleben von Gehrs Filmen herauszufiltern und zu intensivieren.

Seine filmische Herangehensweise ist Ausdruck eines geschärften Bewußtseins. Gehr scheint an Dingen, die aufgrund technischer und finanzieller Grenzen oder solchen der Wahrnehmung außerhalb seiner Kontrolle sind, nicht interessiert. Darum bleibt die Palette einfach: das aufgezeichnete Bild, der aufgenommene Ton und die Zwischenräume beider.

In der Offenheit ihrer Form respektieren und zelebrieren die späteren Filme privates Leben. In der gegenwärtigen kulturellen Situation von Tendenzkunst und politisch verordneten Reaktionen vermitteln diese Filme die Botschaft, daß Privatheit das letzte Refugium freien Denkens sei. Gehrs eigene Präsenz wird unterspielt. Da gibt es kein Bedürfnis, die Rolle des Machers zu mythischer oder heroischer Größe aufzubauen. Selbst die Stimme des Autors ist zurückgenommen und ganz im 'Untergrund'. Er hat nicht den Wunsch, den Betrachter mit 'seinen' Augen 'sehen' zu lassen. Gehrs Anliegen ist es vielmehr, jedem die Möglichkeit zu geben, mit eigenen Augen zu sehen und mit eigenen Ohren zu hören; er will nichts weiter sein als ein stummer Cicerone.

Bestimmte räumliche und soziale Situationen tauchen von Film zu Film wieder auf.

Die Betriebsamkeit der Straßen in *Shift*, *Transparency* und *Eureka*, der Marktplatz aus *Untitled - 1981* und in *THIS SIDE OF PARADISE*. Die intimeren Wohn-Räume in *Walt* und *Table* sowie in *DANIEL WILLI, APRIL MARCH MAY 1992*, der in Berlin seine Uraufführung erleben wird.

Der von Film zu Film kumulierende räumliche Zuwachs zeigt Gehrs Interessensgebiet, aber auch, wie sich über die Jahre der Brennpunkt seines Interesses verändert hat. Im Laufe der Zeit hat die durch strikte formale Strukturen charakterisierte Dominanz des Raumes über das Individuum einer Balance zugunsten des Individuums *im* Raum Platz gemacht, die einher geht mit

einer größeren Abhängigkeit von Montage und Assoziation. In seinem neuen Film *THIS SIDE OF PARADISE* kehrt Gehr nach Berlin zurück, dem Schauplatz seines vorherigen Films *Signal: Germany On The Air*. In Szene gesetzt ist hier der Potsdamer Platz, der am Wochenende stattfindende Flohmarkt. Gehr navigiert durch die Überreste des Konsums - hier eine Küchenreibe, dort ein Butankocher, Einzelstücke, die die Polen im Herbst 1989, wenige Tage vor dem Mauerfall, als Geröll des geistigen, politischen und ökonomischen Bankrotts für eine oder zwei Mark zum Verkauf anbieten.

Die graue, naßkalte Witterung des Berliner Herbstes liefert den Rahmen für den mit leeren Zigarretenschachteln, Bier- und Coca-Cola-Dosen übersäten Schauplatz mit seinen riesigen spiegelgleichen Pfützen. Hier, im Zentrum des alten Berlins, das jetzt ein leere Fläche ist, spiegelt sich in den Wasserpfützen eine auf dem Kopf stehende Welt. Das erinnert mich an den Spiegel in Cocteau's *Orphée*, der in die Unterwelt führt. Die Frage ist: Auf welcher Seite des Spiegels befinden wir uns? Der Titel und die Bilder des Films suggerieren eine räumlich unbestimmte Dualität. Gewiß suggeriert er das kapitalistische 'Paradies' auf dieser Seite der Mauer. Aber Gehrs Gebrauch des Spiegels suggeriert auch das untergegangene, verborgene Europa: an diesem Platz, diesem Ort 'Potsdamer Platz' und seinem einstigen Treiben, von den Marktplätzen der 'schtetl' Osteuropas - ein Ort, auf den bereits Gehrs früherer Film über das Straßenleben in Brooklyn, *Untitled - 1981*, anspielt.

In dem wässrigen Spiegel sehen wir eine auf dem Kopf stehende, von hinten betrachtete Welt. Die Richtung verändert sich. Zeit und Geschichte bewegen sich in beiden Richtungen. Dies gilt für alle späteren Filme. Die natürliche Art, in der Gehrs auf dem Kopf stehende Kamera oder die einmontierte Filmszene sich gleichzeitig vor- und zurückbewegt, ist ein Schlüssel für Gehrs Sicht der Dinge, die bestimmt ist von der Umkehrbarkeit der Erfahrung, ja vielleicht sogar des Verstehens. Ein bestimmtes Erleben vermag die scheinbare Gewißheit der eigenen Erfahrung zu erschüttern bzw. zu relativieren, kann einen gar rückwärts zum Abgrund führen. Wenn wir diese *andere* Welt aus der ihr eigenen Optik betrachten, müssen wir uns selbst zwangsläufig 'verkehren'.

In *Untitled - 1981* beschreibt Gehr die menschlichen Interaktionen im Straßenverkehr. In den dichten Kompositionen von Menschen, die sich bewegen, mit Händen sprechen, sich berühren; den Aufnahmen von Silberbärten, Rohrstöcken, dem Aufblitzen jüdischer Zeitungen beginnen wir zu verstehen, in welcher Welt wir uns befinden. Wir sind in der Unterwelt der Entwurzelten und Heimatlosen. Von oben blicken wir herab auf diese jüdische Welt in einer Straße von Williamsburg, Brooklyn, die uns an einen anderen Ort, in eine andere Zeit entführt, und wir begreifen, daß das, was wir sehen, anderen Maßstäben gehorcht - es wirkt traurig und ausgebrannt. Das tiefe Scharlachrot, Amber, Sepia, Silber und Türkis - in ihrer üppigen Dichte beinahe spürbar - verleiht dem Ganzen noch größere Ironie. Was man in diesem *stumm* Raum spürt, ist das Geschrei des Marktes und die rege Betriebsamkeit der Händler. Wenn man sich dazu die Hühner vorstellt, die Kinder, das Anpreisen der Waren auf Jiddisch und Polnisch, so evoziert dies fast jene untergegangene Welt.

In *THIS SIDE OF PARADISE* blickt die Kamera wieder nach unten - nur diesmal nicht von oben, sondern aus Bodenhöhe und durch sie hindurch auf die Welt darunter, hinüber auf die andere Seite. Der zwischen diesen beiden Filmen geschaffene Raum ist reich an Assoziation, Geschichte, Metaphorik und nicht zuletzt Ironie. Dies gilt insbesondere für die zeitgenössischen Ereignisse in Deutschland und für die Geschichte des Potsdamer Platzes, der inzwischen ein Markt für Zigeuner, Rumänen, Jugoslawen, Türken und Ostdeutsche geworden ist - die ganze Bandbreite der heutigen 'Außenseiter'.

Diese Filme sind auch das Echo eines anderen Europas - die Marktplätze aus Breughels Gemälden aus den Niederlanden des 16. Jahrhunderts. Vielleicht verkörpert das Modell des Bürgerkünstlers auch Gehrs Aktivitäten. Und wie seine niederländischen Gegenüber Breughel und Vermeer dokumentiert er zugleich eine Art des Sehens wie das Gesehene.

SIDE/WALK/SHUTTLE beginnt im Dunkeln zu den Klängen einer fremden Sprache, chinesisch vielleicht. Bereits da gibt es die Suche nach Orientierung. Man hört im Film ständig Fußge-trappel, obgleich die Bewegung, die wir sehen, gemächlich, technisch und mechanisch ist. Gehr kehrt zur Straße und zur Skyline zurück, diesmal gesehen von den Hügeln, Tälern, Himmeln und dem Meer von San Francisco, endlos neue Wege erfindend, um Entwurzelung und Desorientierung zu zeigen. Wenn diese Desorientierung, diese Seilbahn-Fahrt vergnüglich ist, dann deshalb, weil wir wissen, daß wir am Ende wieder auf unseren Füßen landen werden. Auch hier ist rückwärts vorwärts und vorwärts rückwärts; wir sehen die Zeitspirale, die ins Trudeln geraten ist. Die aus ihren herkömmlichen Grenzen gelöste Schwerkraft kann auf neue Weise zum Tragen kommen durch Desorientierung, die die Entdeckung neuer Wahrnehmungsmöglichkeiten erlaubt. Dieser Bereich liegt offen und lebendig vor uns. Die Stadt erscheint schön und geheimnisvoll. (...) Was in den Straßen geschieht, ist ein Echo dessen, was in der Luft liegt.

Wie Benjamin sagt, bewahrt uns die Kraft des Gedankens davor, im Film ein 'Objekt vager Verwunderung' zu erblicken. Jeder dieser Filme ist nach ähnlichen Prinzipien konstruiert und wahrt die Individualität der Betrachtung und des Betrachtenden. Wenn die vergangenen 25 Jahre ein Indiz sind, dann werden wir auch weiterhin Filme zu sehen bekommen, die öffentliche Räume und Erfahrungen erkunden. Wir werden in diesen künftigen Filme entdecken, was Ernie Gehr uns stets gezeigt hat: daß die einzig wahre Erfahrung in der *Kunst* im Alltagsstoff bereits enthalten ist.

Dan Eisenberg, Februar 1993

Biofilmographie

Ernie Gehr, geb. 1943, lebt in New York City.

- 1968 *Morning*, 4 1/2 Min.
- Wait*, 7 Min.
- 1969 *Reverberation*, 25 Min.
- Transparency*, 11 Min.
- 1970 *History*, 40 Min.
- Field*, 19 Min.
- Field* (Kurzfassung), 9 1/2 Min.
- Serene Velocity*, 23 Min.
- Three*, 4 Min.
- 1969-71 *Still*, 55 Min.
- 1974 *Eureka*, 30 Min.
- 1972-74 *Shift*, 9 Min.
- 1975 *Behind the Scenes*, 5 Min.
- 1976 *Table*, 16 Min.
- 1977 *Untitled*, 5 Min.
- 1979 *Hotel*, 15 Min.
- 1981 *Mirage*, 12 Min.
- Part One*, 30 Min.
- 1982-85 *Signal - Germany on the Air*, 37 Min.
- 1986-91 *Listen*, 12 Min.
- 1986-91 *Rear Window*, 10 Min.
- 1992 THIS SIDE OF PARADISE
SIDE / WALK / SHUTTLE
DANIEL WILLI, MARCH APRIL MAY 1992