

THE NERVOUS SYSTEM FILM-PERFORMANCES VON KEN JACOBS

FROM MUYBRIDGE TO BROOKLYN BRIDGE (I)
THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL (II)

FROM MUYBRIDGE TO BROOKLYN BRIDGE

USA 1996
Länge 90 Minuten

Das Programm enthält:

Muybridge on Wheels (1996) Trick-Lichtbilder. „Muybridge 'verewigte' seine Modelle in konstanter Vorwärtsbewegung (als ob die Zerkleinerung auf photographischen Platten nicht genug Stillstellung wäre).“

The Georgetown Loop (1995) 35mm. „Dieser Landschaftsfilm verdient eine Bewertung als jugendgefährdend!“

Disorient Express (1995) 35mm. „Berge bewegen sich und verwandeln sich - auf ihrer gegenüberliegenden Seite - optisch.“

Loco Motion (1996) Nervous System. „Die klassisch-perspektivischen Schienen sind wildgeworden. Wir sausen dahin, ziellos, bewegungslos, und das Land, das wir vergeblich hinter uns lassen, holt auf, überholt uns.“

Three Little Pigs Times Square. Kurzes Tonstück.

On the Bridge (1996) Nervous System. „Im Jahre 1900 nahm eine Filmkamera aus gleichbleibender Position auf der Brooklyn Bridge vorüberfahrende Züge auf. Menschen werden im Vorübergehen erfaßt, unterwegs zwischen Brooklyn und Manhattan und zwischen 1900 und der Ewigkeit.“

Stern's Duplex Railway (1905) Vorgeführt ohne Unterbrechung. (Anmerkungen von Ken Jacobs)

Leben vor der Kamera

In den letzten fünfunddreißig Jahren hat Ken Jacobs erstaunlich vielfältige Zugänge zur Entdeckung der grundlegenden Natur des bewegten Bildes gefunden. Ob er mit altem Filmmaterial arbeitete, kurze komische Geschichten filmte, meditative visuelle Studien und tagebuchartige epische Allegorien herstellte oder mit THE NERVOUS SYSTEM - seiner innovativen 3-D-Apparatur - Projektions-Performances inszenierte - Jacobs Kunst bezog ihre Faszination immer aus einer einfachen Tatsache: Jede Art von Film ist, trotz seiner Fähigkeit, die Illusion von Realität vor unseren Augen stattfinden zu lassen, eine Aufnahme der Vergangenheit, von Leben, das vor der Kamera vorübergegangen ist.

In Jacobs Kunst erwachen die Standbilder und bekommen so eine quälende Ähnlichkeit mit dem Leben. Und doch demonstriert Jacobs, daß es trotz der Lockung, die in der Fähigkeit des Mediums liegt, Raum und Zeit zu kontrollieren, unmöglich ist, irgendwoanders als in der Gegenwart zu existieren. Als er in den fünfziger Jahren bei Hans Hoffman Malerei studierte, lernte Jacobs, daß die

FROM MUYBRIDGE TO BROOKLYN BRIDGE

USA 1996
Length: 90 minutes

The program includes:

Muybridge on Wheels (1996) Animated slides. "Muybridge 'eternalized' his models fixed in constant forward motion (as if being sliced onto photographic plates wasn't enough for a fix.)"

The Georgetown Loop (1995) 35 mm. This landscape film deserves an X-rating!"

Disorient Express (1995) 35 mm. "Mountains move, and - on their flip side - optically transform."

Loco Motion (1996) Nervous System. "The classic perspective train tracks gone berserk. We hurtle along going nowhere fast, or with the land we're racing from impossibly gaining on us, overtaking us."

Three Little Pigs Times Square. Short audio piece.

On the Bridge (1996) Nervous System. "In 1900, from a fixed position of Brooklyn Bridge, a movie camera recorded trains passing. People are caught in passing, between Brooklyn and Manhattan and between 1900 and forever."

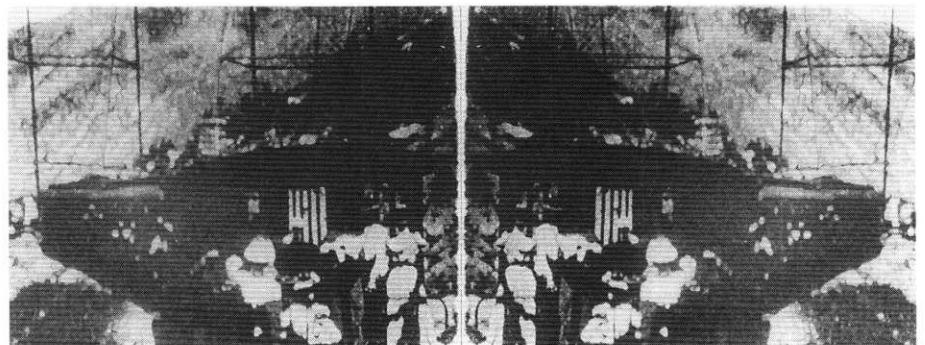
Stern's Duplex Railway (1905) Shown without intervention.

(Comments by Ken Jacobs)

Life took place in front of a camera

Ken Jacobs has, for the past thirty-five years, invented a remarkable variety of approaches to explore the fundamental nature of the moving image. Whether working with found footage, shooting spontaneous comic narratives, meditative visual studies and diaristic epic allegories, or creating projector performances with the NERVOUS SYSTEM - his innovative 3-D apparatus - Jacob's art has derived its fascination from a simple fact: All film, despite its ability to create the illusion of reality unfolding before our eyes, is a record of the past, of life that has passed in front of the camera.

The still images in Jacob's art awaken, creating a tantalizing semblance of life. Yet Jacobs demonstrates that despite the allure of the medium's ability to control time and space, it is impossible to exist anywhere but in the present. Studying painting with Hans Hoffman in the 1950s, Jacobs



FROM MUYBRIDGE TO BROOKLYN BRIDGE, Photo: The Georgetown Loop

Lebendigkeit der künstlerischen Form aus den Spannungen an der Oberfläche herrührt. Alles, was in einem Film von Jacobs erkundet werden kann, befindet sich eben dort, an der Oberfläche, in dem Spiel zwischen Zwei- und Dreidimensionalität, Reglosigkeit und Bewegung, Vergangenheit und Gegenwart, Illusion und Realität. (...)

Jacobs Kunst beinhaltet eine leidenschaftliche Beschäftigung mit dem vorhandenen Material, was, bezogen auf den Film, bedeutet: mit Bildern der Wirklichkeit. Nirgends ist diese Ekstase der Verzückung lebendiger als in seinen außerordentlichen NERVOUS SYSTEM-Performances, in denen analytische Projektoren in wundervoll archaischen Gehäusen dazu verwendet werden, auf höchst subtile Weise choreographierte Manipulation von Raum und Zeit vorzunehmen.

Jacobs kreiert diese beeindruckenden Performances aus kurzen, ausrangierten Filmfragmenten. Es gäbe genügend Bilder in der Welt, sagte Jacobs, als er einmal über die Faszination sprach, die altes Filmmaterial auf ihn ausübt; unsere Aufgabe sollte es sein, sie genau zu betrachten und ihre Tiefen auszuloten. Er sagte auch: „Das sind nicht nur Bilder auf einer Leinwand. Das ist Leben, das vor der Kamera stattgefunden hat.“

David Schwartz, verantwortlicher Kurator für Film & Video am American Museum of the Moving Image, New York

Filme, die die Zeit erzählen

(...) Jacobs systematischste und anspruchsvollste Transformation unseres Verhältnisses zum Filmbild findet in einer Reihe von Performances statt, die er THE NERVOUS SYSTEM nennt. Im vergangenen Jahrzehnt hat diese stetig wachsende Anzahl von Arbeiten den größten Teil seiner Energie als Filmemacher in Anspruch genommen. Diese Arbeiten sind so wichtig und anspruchsvoll wie nur irgendetwas in der Geschichte des Avantgardefilms. Die verhältnismäßig geringe Beachtung, die man ihm schenkt, rührt teils von den besonderen Anforderungen ihrer Präsentation her (es handelt sich im wörtlichsten Sinne um Performances - Jacobs muß dabei anwesend sein und die Apparatur bedienen; deshalb kennen sie keine Existenz in konservierter Form) und teils von der tiefgreifenden Offensive, die sie gegen unsere Sehgewohnheiten führen.

Jacobs Arbeitsgerät ist hier einmal nicht die Filmkamera, sondern der Projektor. Der von Jacobs entworfene Projektionsaufbau ist in seiner Komplexität im wesentlichen seine eigene Erfindung. Er besteht, einfach gesagt, aus zwei analytischen Projektoren, die in der Lage sind, einen Film Einzelbild für Einzelbild zu zeigen oder ihn auf der Leinwand stillstehen zu lassen. Beide Projektoren zeigen eine identische Kopie. Jacobs kontrolliert nun das Fortschreiten (oder auch den Rücklauf) des Films Einzelbild für Einzelbild, wobei die Bilder (gewöhnlich nicht mehr als ein Einzelbild) leicht aus der Synchronität geraten. Eine speziell entwickelte verstellbare Blende vor den Projektoren kontrolliert das Verhältnis zwischen den Bildern, hält sie das eine Mal voneinander getrennt, läßt sie ein anderes Mal für variable Zeitintervalle überlappen. Die Blende sorgt darüberhinaus für ein ganzes Spektrum von Flimmereffekten und kann selbst dem Projektorenlicht eine veränderliche Form geben. Zusätzliche Effekte werden durch eine Plattform erzielt, die den Projektoren gestattet, sich leicht horizontal und vertikal gegeneinander zu verschieben und sogar ein wenig zu neigen. Wenn Jacobs die Projektoren in jeder Performance selbst bedient, spielt er auf seiner Apparatur wie ein Musiker. Wir sehen, wie der Film sich in verzögerter Zeit entfaltet, und verarbeiten die leicht unterschiedlichen Bilder. Indem er das automatische Abschnurren von 24 Bildern pro Sekunde aufbricht, führt Jacobs das Kino zurück in seine Vorgeschichte, zu Mareys und Muybridges Bewegungsanalyse. Über das Aufbrechen der Bewegungsillusion hinaus enthüllt Jacobs, wie abhängig unsere Raumwahrnehmung im Film von dieser konstanten mechanischen Geschwindigkeit ist.

learned that the vitality in artistic form comes from surface tensions. Everything that can be gleaned from a Jacobs film is right there, on the surface, in the play between 2-D and 3-D, stillness and motion, past and present, illusion and reality. (...)

Jacob's art involves a rapturous engagement with the material at hand - which, with film, means images of reality. Nowhere is this rapture more alive than in his remarkable Nervous System performances, in which analytic projectors housed in wonderfully archaic contraptions are employed to create exquisitely choreographed manipulations of space and time.

Jacobs creates these amazing performances from small, discarded strands of film. Talking about his fascination with found footage, Jacobs has stated that there are enough images in the world; our task should be to take them out for a good look, and probe them in depth. He has said, „These aren't mere images on a screen. Life took place in front of a camera.“

David Schwartz, Chief Curator of Film & Video, The American Museum of the Moving Image, New York

Films that Tell Time

(...) Jacobs' most systematic and challenging transformation of our relation to the film images comes in the series of performances he calls THE NERVOUS SYSTEM. In the past decade, this ever-expanding group of works has absorbed most of his filmmaking energy. These are as vital and challenging as anything done in the history of avant-garde film. Their relative neglect comes partly from the exigencies of their presentation (they are literally performances - Jacobs must be present and operate the apparatus; therefore, unlike most films, they have no existence as canned goods), and partly from the intense offensive they mount against our viewing habits.

Jacobs' apparatus here is not the film camera, but the projector. The projection apparatus Jacobs has devised is complex and is basically his own invention. Simply stated, it consists of two analytical projectors which can show the film frame by frame, or freeze it immobile on the screen. Each projector shows an identical print. Jacobs then controls the film's advance (or retreat) frame by frame, the two images getting slightly (usually no more than one frame) out of synch. A specially devised adjustable shutter in front of the projectors controls the relation between the images, at points keeping them separate, at other points overlapping them in a variety of durations. The shutter also creates a range of flicker effects and can even shape the projector light. Additional effects come from a platform which allows the projector to move slightly side to side, up and down, and even tilt a bit. Operating the projectors himself at each performance, Jacobs plays on his apparatus like a musician. We watch the film unfold in retarded time, and process the slightly different images. By breaking the automatic whirl of twenty-four frames per second, Jacobs returns cinema to its prehistory in Marey and Muybridge's analysis of motion. But besides breaking down the illusion of motion, Jacobs also uncovers how dependent our sense of space in film is on this constant mechanical speed.

The slightly different film frames, diverted from an illusion of motion by the analytical projectors, begin to produce spatial illusions. It has long been known that film could produce an illusion of three dimensions by projecting two images whose deviation matches that of human binocular vision. The use commercial cinema has made of this is the gimmick of 3-D movies with lions leaping

Die leicht unterschiedlichen Filmbilder, die von den analytischen Projektoren aus jeder Bewegungsillusion umgeleitet werden, beginnen, räumliche Illusionen zu erzeugen. Es ist seit langem bekannt, daß der Film dreidimensionale Eindrücke hervorrufen kann, indem er zwei gleichzeitige Bilder projiziert, deren Abweichung exakt der biokularen Wahrnehmung des Menschen entspricht. Der Nutzen, den das kommerzielle Kino daraus gezogen hat, ist der Gag mit den 3-D-Filmen, in denen Löwen von der Leinwand springen. Im Kino des Mainstreams ist 3-D immer nur eine Mode geblieben, die nie ihren bleibenden Platz gefunden hat; das gelegentliche Wiederaufkommen von 3-D deutet jedoch die elementare Faszination an, die dieses Phänomen auf die Zuschauer ausübt. Der Projektionsaufbau von THE NERVOUS SYSTEM erzeugt paradoxerweise einen Effekt ähnlich den 3-D-Filmen, bei dem die von der Bewegung zwischen zwei Filmbildern hergestellte Abweichung die biokulare Parallaxe ersetzt (für einige seiner Performances verwendet Jacobs Polaroid-Linsen, bei anderen verläßt er sich schlicht auf die Fähigkeit des menschlichen Geistes, die Bilder aus eigener Kraft zu verarbeiten). Unter den bedeutenderen Filmemachern ist Jacobs der einzige, der das verborgene Potential der 3-D-Illusion auf der Leinwand zutage fördert.

Obwohl THE NERVOUS SYSTEM die gewohnte, nahtlose Bewegungsillusion von 24 Bildern pro Sekunde untergräbt, wird es doch nie zu einer Abfolge von statischen Bildern. Die Möglichkeit von Bewegung verfolgt diese zitternden Bilder, und Jacobs entdeckt in den Nahtstellen zwischen den Einzelbildern eine ganze Palette von Bewegungsillusionen. Nicht nur werden der Moment des Übergangs in der menschlichen Gestik oder die Ausdehnung der Natur aufreizend hinausgezögert und sondiert: das Wunder der Verwandlung von Reglosigkeit in Bewegung findet vor unseren Augen statt. THE NERVOUS SYSTEM überwindet Zenos Paradox, da Bewegung sich hier aus unendlichen kleinen Zuwachsraten zusammensetzt. Weiterhin erzeugen Manipulationen an der Blende und der Position der Projektoren sehr oft wahrhaft paradoxe Bewegungserfahrungen, wenn die Leinwand selbst vor uns leicht zu rotieren scheint und uns in ihre Tiefe einlädt oder aus der Leinwand zu uns hervorbricht. Der Ablauf der Bewegung stoppt, kehrt sich um, zerfällt in seine Bestandteile und stellt sich wieder her. Hier haben wir, nach fast einem Jahrhundert, wahrhaftige 'motion pictures', in denen Bewegung niemals einfach hingegenommen wird, sondern sich in einem Fluß und Rückfluß der Wahrnehmung stetig neu präsentiert.

Jacobs 3-D-Filme zielen selten auf lebenssechte Illusion (obgleich einige Filme, wie z.B. *Globe*, sie auf ironische Weise nahelegen). THE NERVOUS SYSTEM verwendet noch nicht einmal Filme, die zu ihrer Zeit im 3-D-Verfahren aufgenommen wurden. Stattdessen erzeugt Jacobs mit seinem Projektionsverfahren eine merkwürdig schwankende Illusion von drei Dimensionen. Statt einer Illusion ausgesetzt zu werden, beobachten wir, wie der Vorgang der Wahrnehmung selbst sich vollzieht. Ein eigenartiges, zitterndes Bild nimmt vor unseren Augen Gestalt an, wie es scheint jederzeit kurz davor, in Bewegung auszubrechen oder sich in eine dreidimensionale Illusion umzuwandeln. Aber es zögert, zitternd vor uns, und scheint sich in die grundlegenden Bestandteile von Zeit und Bewegung, Raum und Objekten zu zerlegen.

THE NERVOUS SYSTEM spielt auf unserem Nervensystem. Jacobs bedient nicht nur seine analytischen Projektoren, er schaltet sich in unsere ureigensten Wahrnehmungsvorgänge ein. Unsere grundlegende Fähigkeit, Gestalt und Hintergrund, Bewegung aus Stillstand wahrzunehmen und Raum und Zeit zu synthetisieren, wird zum Spielball, als ob wir mit der Leinwand kurzgeschlossen wären. Raum, Bewegung, Zeit und der Tanz der Bilder vor uns - permanent auseinanderbrechend und sich neu zusammensetzend. THE NERVOUS SYSTEM verlangt seinem Publikum sehr viel ab. Es fokussiert unsere Aufmerksamkeit auf Prozesse, die gewöhnlich unbewußt ablaufen, auf unseren eigenen mentalen Beitrag zu den Bildern auf der Leinwand; es vollbringt eine Syn-

from the screen. In mainstream movies 3-D has remained a fad that has never found a permanent place, but whose occasional resurfacing indicates some primal fascination on the part of film viewers. The projection arrangement of the NERVOUS SYSTEM paradoxically produces an effect similar to 3-D movies, the deviation produced by motion between two film frames substituting for the binocular parallax (Jacobs uses Polaroid lenses for some of his performances, and in others relies simply on the mind's power to process the images by itself). Jacobs is the only major filmmaker to consistently mine the untapped potential of 3-D illusion on the screen.

But if THE NERVOUS SYSTEM undermines the common twenty-four frames per second seamless illusion of motion on which almost all cinema depends, it never becomes a series of static images. The possibility of motion haunts these trembling images, and Jacobs uncovers a range of illusions of motion in the interstices of film frames. Not only is the moment of transition in human gestures or the sweep of nature agonizingly prolonged and probed, the miracle of transformation from still to motion takes place before our eyes. THE NERVOUS SYSTEM overcomes Zeno's paradox as motion is built up out of infinitely small increments. Further, manipulations of shutter and projector position often create truly paradoxical experiences of motion as the screen itself seems to rotate slightly before us, inviting us into their depths or looming out from the screen to meet us. The trajectory of motion pauses, reverses itself, breaks down and reconstitutes itself. Here, after nearly a century, are true 'motion pictures' in which motion is never taken for granted but continually encountered in a flux and reflux of perception.

Jacobs' 3-D movies rarely aim at a lifelike illusion (although a few films, such as *Globe*, do invoke it in an ironic fashion). The NERVOUS SYSTEM performances don't even use films originally shot in 3-D. Instead Jacobs creates a strange vacillating illusion of three dimensions through his projection process. Rather than being subjected to an illusion, we watch the perceptual process itself evolve. A strange, trembling image takes shape before us, seeming always on the verge of breaking into motion, or transforming into a steady, three-dimensional illusion. But it hesitates, shivering before us, and seems to break down into the basic units of time and motion, space and objects.

THE NERVOUS SYSTEM plays on our nervous system. Jacobs not only operates his analytic projectors, he also hooks into our most primal processes of perception. Our basic ability to perceive figure and ground, movement out of stillness, to synthesize space and time are played with, as though we were hot-wired to the screen. Space, motion, time, and imagery dance before us, eternally breaking apart and coming together. THE NERVOUS SYSTEM makes great demands on its audience. It focuses our awareness on processes that are usually unconscious, on our own mental contribution to the images on the screen, synthesizing frames into motion and patterns of light and shadow into space. Never has the position of the film spectator been so perilous, the sutures holding the subject/viewer to the screen so radically unstitched.

Jacobs opens a window onto perception and calls into question the coherence of our position as viewers and masters of vision. The effect is both exhilarating and frightening. In becoming aware of our role in making the moving image we also realize the power the apparatus

these von Einzelbildern zu Bewegung, von Mustern aus Licht und Schatten zum Raum. Niemals zuvor war die Position des Zuschauers so gefährdet, wurden die Nähte, die den Zuschauer an die Leinwand fesseln, so radikal aufgetrennt.

Jacobs öffnet den Blick auf die Wahrnehmung und stellt die Geschlossenheit unserer visuell privilegierten Position als Zuschauer in Frage. Das Resultat ist zugleich erregend und beängstigend. Indem wir uns unserer Rolle bei der Konstruktion von bewegten Bildern bewußt werden, erkennen wir auch die Macht, die die Kino-Apparatur über uns hat. Ich habe noch nie einer NERVOUS SYSTEM-Performance beigewohnt, ohne das schwindelerregende Gefühl zu verspüren, an einer Ur-Schwelle taumelnd die Kontrolle zu verlieren. Man beginnt, zwischen Räumen eine Synthese herzustellen, die keinen Sinn ergibt (jene Momente in Filmen, in denen Vordergrund und Hintergrund ihre Plätze zu tauschen scheinen) und Bilder zu sehen, wo gar keine sind (...).

Tom Gunning: 'Films that Tell Time': The Paradoxes of the Cinema of Ken Jacobs; Essay zur Ken Jacobs-Retrospektive im American Museum of the Moving Image, New York 1989.

THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL (A FLICKER OF LIFE)

USA 1995, ca. 70 minutes

Ken Jacobs über THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL

THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL (A FLICKER OF LIFE) basiert auf Filmaufnahmen eines Mardi Gras-Umzugs, der 1905 in Philadelphia stattfand. Zwei Einstellungen (beide aus derselben Kameraposition) mit Festwagen und vorübertanzenden, kostümierten Menschen. Das Original ist natürlich in schwarzweiß, jedoch verlagert sich das im Laufe der Performance von wärmeren und kälteren gebrochenen Schwarzweiß-Tönen (als eingebildete, oder optisch-chromatische Farbeindrücke im Gehirn, obwohl sich auf dem Filmmaterial keine eigentlichen Farben befinden) hin zu immer extremeren, im Kopierlabor mit Hilfe verschiedener Kombinationen von Farbfiltern hergestellten Farbfeldern. Durch die in der Doppel-Projektion verschiedenartig kombinierten Positiv- und Negativ-Kopien werden gewisse Solarisationseffekte und ein flächiger Eindruck der ins Bild gerückten Objekte erzielt.

Eine spezielle, vor und zwischen den beiden analytischen 16mm Stop-Motion-Projektoren angebrachte Außenblende beginnt sich nach zehn Minuten für weitere zwanzig Minuten zu drehen. Hierin liegt die zentrale Technik von THE NERVOUS SYSTEM, die ein Spektrum von im Leben und normalerweise auch auf der Leinwand unmöglichen Bewegungen in Tiefe und Zeit erzeugt. In ganz besonderer Weise sind hier die Resultate einzigartig für jedes einzelne der ausgewählten Filmbilder. Tiefenwirkungen ziehen sich zusammen und expandieren in ungeheurem Umfang, desorientierend ändert sich der Blickwinkel; die Geschwindigkeit, mit der sich die dargestellten Objekte bewegen, beschleunigt sich von eisiger Langsamkeit zu turbinenartiger Unaufhaltsamkeit. Der visuelle Höhepunkt ist hier der sich nähernde, die Leinwand ausfüllende, und schließlich an unserem Blick vorüberziehende Wagenzug; Männer in KKK-artigen Totenhemden umgeben und unterstützen die Bühne der Festwagen.

Das Alternieren und Flimmern der Bilder durch die Außenblende hört auf, sobald die zweite Einstellung der Parade erscheint, in der vorwiegend wild auf der Straße tanzende Menschen zu sehen sind. Wie zu Beginn der Performance werden Positiv- und Negativ-Filmstreifen auf der Leinwand in variierender Synchronisation überblendet, hier allerdings haben wir sie zerlegt in ein intensives Farbenspiel zwischen einem satten Gelb und einem Blau, das sich in seinen veränderlichen Reaktionen auf das dominante Gelb nie so recht entscheiden kann, welche Farbe es nun selbst ist. Verschiedene Grüntöne werden erzeugt, Zinnoberrot und Pinktöne tauchen auf, die tatsächlich nie auf den Film kopiert worden sind.

has over us. I have never watched a NERVOUS SYSTEM performance without the vertiginous sensation that I was teetering out of control on the brink on some primal threshold. One begins to synthesize spaces that make no sense (the moments in all the films when foreground and background seem to change places), and to envision images that aren't truly there. (...)

Tom Gunning: 'Films that Tell Time': The Paradoxes of the Cinema of Ken Jacobs; an essay written as a part of the 1989 Ken Jacobs retrospective at The American Museum of the Moving Image, New York.

THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL (A FLICKER OF LIFE)

USA 1995, ca. 70 minutes

Ken Jacobs about THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL

THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL (A FLICKER OF LIFE) is based on a film recording of a Mardi Gras street parade in Philadelphia in 1905. Two shots (from the same camera position) of floats and costumed people prancing by. The original, of course, is in black and white, but this shifts in the course of the performance from warmer and cooler off-white/black colors (as phantom, or optical, chroma register on the brain though no actual color is on the film) to increasingly extreme color fields produced by laboratory printing through combinations of color filters. Various kinds of combinations of the simultaneous double-projection of both positive and negative filmprints produce solarization effects, and a low-relief illusion of the objects pictured.

A special exterior shutter in front of and between the two stop-motion analytic 16mm projectors commences to spin about ten minutes into the work, and continues for about twenty minutes. This is the technique at the heart of THE NERVOUS SYSTEM, producing a spectrum of impossible-in-life and normally impossible-on-screen movements in depth and time. Results occur unique to the particular film images chosen for each work, and that is certainly the case here. Depth contracts and expands enormously, angle of view changes disorientingly, speed of movement of objects pictured accelerates from glacial to turbine relentlessness. The peak image here is of a float approaching, filling the screen, swinging past our view; men in KKK-type shrouds surround and support the apron of the float.

Exterior shutter stops alternating and flickering the images as the second shot of the parade comes on, mostly of people wildly dancing over the pavement. Again, as the performance began, both a positive and a negative print are superimposed onscreen in various degrees of synchronization, but now we've broken into an intense color-play between a fully saturated yellow and a blue that never really decides what color it really is as it keeps reacting to the more dominant yellow. Greens are generated, vermilion, pinks appear that were never actually printed on film.

Last part. A recapitulation of what we've seen, but this time the two prints simultaneously projected split and shift to left and right in mirror reflection of each other, slightly overlapping in the center. The same elusive blue now opposes a spectrum red. The ground-color to the left is red, to the right, blue. The center overlapping band appears white/pink. Clangorous joyful sound accompanies this final procession. The dancing figures

Der letzte Teil. Eine Rekapitulation des bisher Gesehenen, diesmal jedoch teilen und verschieben sich die beiden gleichzeitig projizierten Kopien in einer Spiegelung gegeneinander nach rechts und links, wobei sie sich im Zentrum leicht überlagern. Das gleiche schwer definierbare Blau wird nun einem spektralen Rot gegenübergestellt. Die Grundfarbe auf der linken Seite ist rot, auf der rechten blau. Der sich in der Mitte überlagernde Streifen erscheint weiß-pink. Fröhliche, hallende Klänge begleiten diesen letzten Umzug. Die tanzenden Figuren, die ihre farblichen Entsprechungen im pinkfarbenen Zentrum treffen - und in ihm verschwinden -, können ebenso als flächige, den Farbhintergrund konturierende Farbfiguren betrachtet werden, wie auch als ausgeschnittene, den Farbhintergrund perforierende Löcher.

THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL erinnert an Toulouse-Lautrec, Seurat, Winsor McCay. Der Lärm einer Menschenmenge, Geräuschemacher, unheimliche (das Bild ist sehr oft gespenstisch) wie auch festliche Musik füllen das Kino während der gesamten Vorführung.

Was ich versucht habe, ist, eine Poesie der Bewegung zu formen, Zeit- und Bewegungsstudien von fühlbaren Dingen herzustellen, neue Gebiete zu erschließen für Entdeckungen der Sinne; aus dem Abfall der Zeit ein Schauspiel zu schaffen, mich über die intendierte Botschaft hinaus in die Dinge zu vertiefen und daraus zu lernen, wieviel Geschichte gerettet werden kann, wenn man den Film den bequemen 24 Bildern pro Sekunde entreißt. Avanciertes Filmemachen führt zu Muybridge.

Ken Jacobs

Biofilmografie

Ken Jacobs, geboren am 25. Mai 1933 in Williamsburg, Brooklyn. Besuchte die High School of Industrial Arts und frequentierte die Filmvorführungen des Museum of Modern Art in New York. Bekanntschaft mit George Grosz. Ersatzdienst bei der US Coast Guard. 1955 Fortsetzung des Studiums der Malerei in New York, ab 1956 bei Hans Hoffmann. 1956 Freundschaft mit dem Filmmacher Jack Smith. Erste Filme und Versuche im Schattentheater. Begründung des Millenium Film Workshop in New York. Filmunterricht an der St. Johns University. 1969 Begründung des Film Departments an der State University of New York in Binghamton zusammen mit Larry Gottheim. Ab 1971 eigene Filmprofessur in Binghamton (bis heute). 1986 Aufenthalt in Berlin als Gast des D.A.A.D. (Berliner Künstlerprogramm). 1996 Umfassende Filmretrospektive im Museum of Modern Art in New York.

Filme / Films:

1956: *Orchard Street*. 1957: *Saturday Afternoon Blood Sacrifice; T.V. Plug; Little Cobra Dance*. 1958-60: *Little Stabs at Happiness; Star Spangled to Death* (unvollendet). 1960-63: *Blonde Cobra*. 1963: *Baud'larian Capers*. 1964: *Window*. 1964/85: *The Winter Footage* (8mm/16mm). 1965: *Lisa and Joey in Connecticut, January '65; 'You've Come Back' 'You're Still Here'*. 1964-66/88: *The Sky Socialist* (8mm/16mm). 1967: *Air Shaft*. 1968: *Soft Rain*. 1969: *Tom, Tom the Piper's Son; Nissan Ariana Window; Globe*. 1975: *Urban Peasants*. 1978: *The Doctor's Dream*. 1985: *Perfect Film*. 1986: *The Alps and the Jews* (work-in-progress). 1987: *Jerry Takes a Back Seat, Then Passes Out of the Picture*. 1989: *Opening the Nineteenth Century: 1896*. 1991: *Keaton's Cops*. 1995: *The Georgetown Loop; Disorient Express*

Theaterarbeiten mit Schattentheater oder Filmen/Theater Works, all involving shadowplay or film)

1965: *The Big Blackout of '65: Chapter One „Thirties Man“*. 1970: *Restful Moments* (2- and 3-dimensional shadowplay). 1972: *A Good Night for the Movies: 4th of July by Charles Ives by Ken Jacobs*. 1974: *A Man's Home is His Castle Film: The European Theater of Operations; „Slow is Beauty“-Rodin* (2- and 3-dimensional shadowplay). 1975: *The Boxer Rebellion* (2- and 3-dimen-

that meet their color opposites at - and disappear into - the pink center band, can be seen both as flat color figures projecting forward of a color-ground, and as cut-in holes - in the form of figures - piercing a color-ground.

THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL evokes Toulouse-Lautrec, Seurat, Winsor McCay. Crowd noises, noisemakers, eerie (the image is often very spooky) as well as festive music fills the theater throughout the entire work.

What I'm trying to do is shape a poetry of motion, time/motion studies touched and shifted with a concern for how things feel, to open fresh territory for sentient exploration, creating spectacle from dross, delving and learning beyond the intended message or cover-up, seeing how much history can be salvaged when film is wrested from glib twenty-four frames per second. Advanced filmmaking leads to Muybridge.

Ken Jacobs

Biofilmography

Ken Jacobs was born May 25th, 1933 in Williamsburg, Brooklyn. He attended the High School of Industrial Arts and often visited the film screenings of the Museum of Modern Art in New York. Acquaintance with George Grosz. Served at the US Coast Guard. In 1955 he continued to study painting in New York, from 1956 he studied with Hans Hoffmann. In 1956 he befriended the filmmaker Jack Smith. First films and first attempts in silhouette theater. Founded the Millenium Film Workshop in New York. Taught film studies at the St. Johns University. In 1969 he founded the film department at the State University of New York in Binghamton together with Larry Gottheim. From 1971 to the present he has been professor of film in Binghamton. In 1986 he was a guest of the DAAD (Berlin Artist's Program). In 1996 his work was shown in a comprehensive film retrospective in the Museum of Modern Art in New York.

sional shadowplay). 1976: *Flop: 4th of July*. 1977: *Air of Inconsequence* (3-dimensional shadowplay). 1979: *Ken Jacobs at the console performing Stick to your Carpentry and You Won't Get Nailed*. 1994: *Audio-Visual Vaudeville* (2- and 3-dimensional shadowplay, Univ. of Colorado at Boulder); *Audio-Visual Vaudeville* (2- and 3-dimensional shadowplay, Cleveland Institute for the Arts, Ohio)

Film-Performances

(The Nervous System, a unique double-analysis projector set-up, deriving 3-D from standard 2-D film, most often archival and other found footage)

1975: *The Impossible: Chapter One "Southwark Fair"*. 1979: *The Impossible: Chapter Two "1896"*. 1980: *The Impossible: Chapter Three "Hell Breaks Loose"*; *The Impossible: Chapter Four "Schilling"*; *The Impossible: Chapter Five "The Wrong Laurel"*; *XCXHXEXRXXIXEXS*. 1981: *Ken Jacobs Theater of Unconscionable Stupidity Presents Camera Thrills of the War*. 1982: *The Whole Shebang*. 1983: *Making Light of History: The Philippines Adventure*. 1989: *Two Wrenching Departures*. 1990: *The Subcinema*. 1993: *New York Ghetto Fish Market 1903*. 1994: *Bitemporal Vision: The Sea*. 1995: THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL (A FLICKER OF LIFE). 1996: *Loco Motion; FROM MUYBRIDGE TO BROOKLYN BRIDGE*