

PICTURE AND SOUND RUSHES (Bild- und Ton-Muster)

USA 1973. Produktion, Regie: Morgan Fisher. Kamera: John Terry. Ton: Sandy Dannunzio. 16 mm, schwarz-weiß, 11 Minuten. Uraufführung: 13. 1. 1973, Millenium, New York

Programmnotiz

Ein polemischer Film, der für den Ton als primäre Voraussetzung des Tonfilms plädiert. Stummfilme sind eine Verirrung, asynchrone Filme unsäglich. Ein Film, in dem jenes überstrapazierte kleine Gerät, die Klappe, technische Notwendigkeit ist. Kameramann und Tontechniker agieren als Schauspieler. (Morgan Fisher)

Aus dem Kommentar des Films

(Signalton piepst) Film besteht aus zwei Grundkomponenten, Bild und Ton. Jede dieser Komponenten kann gegeben sein oder nicht. In jedem dieser Fälle, gegeben oder nicht gegeben, können sich Bild oder Ton mit der anderen Komponente verbinden. So kann man also ... (etwa 27 Sekunden Stille) ... vier (Signalton piepst) ... es gibt vier Kombinationsmöglichkeiten: Ton/Bild synchron (= 'sync'); Bild allein (= 'MOS'); Ton allein (= 'wild'); und keines von beiden (= 'null'). Betrachten wir folgende Spielart: Eine Sequenz startet mit einer der vier Kombinationen – zum Beispiel 'sync'. Man beginne also ein Muster oder eine Serie mit 'sync', um dann, in systematischer Folge, jede der anderen drei Komponenten zu verwenden; dann wieder zurück zur Ausgangskombination – in diesem Falle 'sync' – als Zwischenstück zwischen jeder der anderen drei Kombinationen. So zum Beispiel – erst 'sync', dann zum nächsten Fall – nämlich 'MOS' (Signalton piepst), dann zurück zu 'sync', dann, da man sozusagen heimgekehrt ist, weiter zum nächsten Fall, nämlich 'wilder' Ton, dann zurück zu 'sync', dann zum vierten Fall, nämlich – nämlich 'null' (...)

CUE ROLLS (Muster-Rollen)

USA 1974. Produktion, Regie: Morgan Fisher. Kamera: Mark Whitney. Ton: James McCormac. 16 mm, Farbe, 6 Minuten. Uraufführung: 14. 3. 1975, Los Angeles International Film Exposition

Programmnotiz

CUE ROLLS basiert auf einer ganz einfachen Idee: nämlich das Resultat zu zeigen, das sich ergibt, wenn eine Einstellung in separate Stücke geschnitten wird, die im Stadium des Kopierens wieder zusammengefügt werden, so daß die Kontinuität der Einstellung erhalten bleibt, obwohl (um eines der Paradoxa von Film anzusprechen) es wohl akkurater wäre, von einer *scheinbaren* Kontinuität zu sprechen, oder einem *Aspekt* von Kontinuität. Während etwas gezeigt wird, wird im Text das Verfahren erklärt, durch das diese Resultate erzielt werden. Dieses Verfahren kann ganz abfällig so bezeichnet werden, daß etwas getan wird, was von Anfang an überflüssig ist, und wenn man es sich nun so schwer macht, könnte das ein Bekenntnis sein, das den Zuschauer aufmerksam macht, daß noch etwas anderes beabsichtigt wird. Ich mag an diesem Film besonders, daß eine so einfache Idee scheinbar eigenständige und unvereinbare Elemente so bewegt, daß sie aufeinander wie Folien wirken und schließlich eine Einheit bilden. (...)

Beachten Sie die allerletzte Einstellung. Sie können – wie man so sagt – das Ende kommen sehen. Das ist ein wunderbarer Augenblick, der den ganzen Film erleuchtet. (Morgan Fisher)

Aus dem Kommentar des Films

Dieser Film dokumentiert das Muster oder Modell, nach dem man Kopierrollen vorbereitet, mithilfe derer schließlich die Endkopie gezogen wird. Im Moment wird ein Stück Film in der Kamera belichtet, das dieses Modell in einer einzigen Einstellung zeigen soll.

Jede der vier Filmrollen, die durch den Synchronisator laufen, wird für die Endkopie gebraucht. Jede enthält ein Muster für den Negativcutter, nach dem er dann das Original auf einzelne Rollen verteilt. Sie laufen mit gleicher Geschwindigkeit wie der Film in der Kamera, so daß sie mit ihm kongruent sind.

Die linke Rolle ist das Muster für die Rolle A, die nächste für Rolle B, die nächste für Rolle C und die letzte für Rolle D. Der Blankfilm entspricht denjenigen Stellen, an denen später, in den Negativrollen, Bilder zu stehen kommen (...) Der Schwarzfilm entspricht den späteren Schwarzfilm-Passagen, die beim Kopieren unsichtbar bleiben. In jedem gegebenen Augenblick wird der Film nur von einer Rolle kopiert; bei den anderen drei Rollen wird an diesem Punkt Schwarzfilm stehen ...

PROJECTION INSTRUCTIONS (Vorführungsanweisungen)

USA 1976. Produktion, Regie: Morgan Fisher. 16 mm, schwarz-weiß, 4 Minuten. Uraufführung: 13. 6. 1976, Los Angeles Independent Film Oasis

Programmnotiz

Der Film besteht ausschließlich aus einer Folge von Texten, die im Bild erscheinen und gleichzeitig vorgelesen werden. Dieser – geschriebene und gesprochene – Text enthält einen Satz von Anweisungen für den Vorführer, wie er seinen Apparat bedienen soll. (...) Die einschneidenden Eingriffe, die er vornehmen muß, bringen zu Bewußtsein, wie der Apparat funktioniert, den er kontrolliert. Genau genommen sieht das Publikum nicht den Film, sondern achtet auf die Interaktion zwischen dem Bild auf der Leinwand (der Partitur) und dem Vorführer (dem Darsteller). Der Film ist eine Performance, bei der die Partitur sichtbar ist, während der ausführende Darsteller im Verborgenen bleibt.

Die totale Redundanz von Bild und Ton soll eine Art polemischer Argumentation zugunsten der Synchronität darstellen. Dies als Reaktion auf die kontrapunktische Beziehung zwischen dem Gesehenen und dem Gehörten, die weithin im Tonfilm für fortschrittlich gehalten wird. PROJECTION INSTRUCTIONS verwandelt diese Redundanz von einer eher zweifelhaften Möglichkeit in eine Notwendigkeit. Zur Strafe derer, die dem Prinzip der Synchronität feindselig gegenüberstehen, wird dies nicht mit Bildern und Tönen, sondern im perverseren und überzogeneren Bereich der Sprache ausgeführt. Indem er Bilder durch einen Text ersetzt, versucht PROJECTION INSTRUCTIONS das Vorurteil des Films gegen 'das Sprachliche' aufzulösen. (...) Dies mag bei einigen den Eindruck erwecken, PROJECTION INSTRUCTIONS sei ein Rückschritt in der Filmgeschichte; aber für mich impliziert es, daß wir gerade erst beginnen, die Konstrukte zu entdecken, die der Film ermöglicht – und sei es auf Kosten der Annahmen, die in seiner bisherigen Geschichte am heiligsten gehalten wurden. Wie alle Filme ist auch PROJECTION INSTRUCTIONS ein passives Objekt. Aber im Gegensatz zu anderen Filmen ist hier jede Vorführung – im materiellen und essentiellen Sinne – einzigartig.

Zu PROJECTION INSTRUCTIONS von Thom Andersen

In PROJECTION INSTRUCTIONS erinnert uns Fisher daran, daß Filme nicht in jeder Hinsicht fertige Objekte sind. Um überhaupt als Filme gesehen zu werden, müssen sie projiziert werden, und die Projektion ist, jedenfalls zu einem gewissen Grad, auch Darbietung ('Performance'), wenn auch in einem ausschließlich negativen Sinn. Denn die Arbeit des Vorführers wird uns erst bewußt, wenn er oder sie einen Fehler macht. In letzter Zeit haben viele Filmemacher versucht, die Vorführsituation zu artikulieren – aber PROJECTION INSTRUCTIONS unterscheidet sich von ihnen durch seine Ökonomie. Weder Mehrfachprojektion noch ein Berg von Anweisungen und/oder die überwachende Anwesenheit des Künstlers sind vonnöten. Und im Gegensatz zu den anderen Arbeiten, bei denen nicht die Apparatur, sondern die Vorführ-Landschaft im Vordergrund steht, weist uns PROJECTION IN-

STRUCTIONS darauf hin, daß der Projektor keine vollautomatische Maschine ist.

Zu Morgan Fishers Werk / Von Alan Williams

„Meine Filme tendieren dazu, das Filmemachen zu thematisieren“, schreibt Morgan Fisher. „Ich habe mich nicht zu diesem Programm entschlossen, sondern scheinbar der Versuchung einfach nicht widerstehen zu können. Je tiefer ich eindringe, desto unerschöpflich reicher wird das Thema. Der filmische Produktionsprozeß ist außerordentlich komplex und jeder Aspekt davon für mich äußerst anregend, wenn auch auf scheinbar triviale Weise. Deshalb neigen meine Filme zum Buchstäblichen und Prosaischen. In *e i n e m* Sinne sind sie didaktisch, denn sie erklären Vorgänge oder Prozesse der Filmproduktion, mit denen das Publikum wohl nicht vertraut ist. Ich halte es für wichtig, daß die Zuschauer verstehen, wie ein Film zustandekommt, wo er sozusagen herkommt und was er ausgehalten haben muß (als Material), bevor er als Schatten auf der Leinwand vor ihren Augen erscheint. Sie sollten wissen, daß diese Phantasmen das Ergebnis einer unhandlichen und widerborstigen Kunst sind; andernfalls haben sie keine Chance zu begreifen, was Film überhaupt ist.“

„Ehrlich gesagt ist mir unklar, warum einige meiner Filme nicht längst gemacht worden sind. Sie beruhen im wesentlichen auf offensichtlichen Ideen – die deshalb nicht weniger elegant sind. Damit will ich sagen, daß meine Filme grundsätzlich einfach sind und daß die Details ihrer Verwirklichung jeweils auf nur einen einzigen Gedanken zurückgehen. In der Filmgeschichte hat es von Anfang an einen selbstreflexiven Strang gegeben, aber diese Tradition ist mir stets halbherzig vorgekommen, trotz Wertow und *Hellzapoppin'*. Der Film hätte direkt den Sprung wagen und gleich mit der Selbstbetrachtung beginnen sollen: einem ebenso würdigen Unterfangen wie der Behandlung von 'Gegenständen'. Insofern stellen meine Filme die Bemühung dar, Versäumtes aufzuholen, einzubringen, was die Geschichte übersehen hat.“

Daß dieses Statement Fishers ganz wörtlich zu nehmen ist, läßt sich schon aus den Titeln seiner Filme bestätigen. Außerdem war Fisher Produzent und Cutter bei Thom Andersens *Eadweard Muybridge, Zoopraxograph*, einem bemerkenswerten Dokumentarfilm zur Vorgeschichte des Kinos. (Forum 1976)

Ein großer Teil des unabhängigen Films hat, ebenso wie das Werk Fishers, einen stark didaktischen Zug, verweist auf sich selbst als Film und als besondere Möglichkeit, die Dinge zu sehen. Jonas Mekas, trotz oder eher aufgrund seiner intensiv persönlichen Vision, dokumentiert vor allem die Arbeit der Kamera – durch Einzelbild-Aufnahmen, Überblendungen in der Kamera und dergleichen. Paul Sharits betont die Funktion verschiedener Rohfilm-Sorten und Körnungen; Standish Lawder schneidet gefundenes Material um und zeigt uns so die manipulative Macht des Kinos. Stan Brakhages Projekt ist vielleicht das größte: Film wird zu einer Metapher für den Akt des Sehens selbst, „des Sehens mit den eigenen Augen.“

Doch Morgan Fishers Werk unterscheidet sich von dieser Tradition in verschiedener, wichtiger Weise. Vor allem konzentriert sich sein Interesse auf die *Materialität* der Filmproduktion – im Gegensatz zur Wirkung des Films auf die Zuschauer, die das 'fertige Produkt' betrachten. Man könnte auch sagen, daß Fisher eher den Film als das Kino untersucht und daraus ästhetische Objekte fabriziert. Außerdem nimmt er weniger die traditionelle Avantgarde zum Modell als vielmehr den (kollektiv produzierten) narrativen Film. Er bezieht sich auf Wertows *Der Mann mit der Kamera* und auf *Hellzapoppin'*, nicht auf Maya Deren.

So sehen wir viel von der tatsächlichen Apparatur des Produktionssystems Film (im traditionellen Sinn) in Fishers Werk: Projektionsräume, Standbildkameras und ihre Fotos, Schauspieler, Schneidegeräte und so weiter. Dieses Interesse am Film als Produktion und Materialität führt zur Transparenz von Bild und Ton an sich. Es gibt keine unscharfen Einstellungen, 'abnormen' Kamerawinkel, Kompositionen oder Drehstrategien und

keine deutlichen Abweichungen von der herkömmlichen Verwendung des Tons. Wichtig ist, daß wir genau sehen, was vorgeht, denn diese Filme haben eine 'Botschaft': Sie besteht in den Filmen selbst, und zwar nicht nur darin, wie wir sie sehen, sondern ebenso darin, wie sie gemacht sind. (Damit soll Fisher nicht solcher Ernsthaftigkeit bezichtigt werden, daß seine Projekte Humor oder subtile Effekte vermissen lassen – im Gegenteil).

In *Hellzapoppin'* fällt ein Schauspieler aus einer scheinbar im Projektor verrutschten Einstellung auf den (gefälschten) 'Bildstrich' und versucht, sich von ihm in das vollständige Bild zurückzuschwingen; bei Wertow sehen wir eine Cutterin, die mit Einstellungen hantiert, die wir später, im Film selbst, als bewegte Bilder zu sehen bekommen. Doch dies sind einzelne Beispiele innerhalb von Werken, die eigentlich mit anderen Dingen beschäftigt sind als mit ihrer einfachen Selbstdarstellung als Film, der auf bestimmte Art gemacht oder projiziert ist. Fisher entwickelt aber gerade solche Ideen; sie bilden nicht *e i n e* Voraussetzung, sondern die Gesamtstruktur seiner meisten Arbeiten. Fishers Projekt besteht darin, uns zu zeigen, *wie* wir sehen, was wir im Film sehen, aber dieses *Wie* ist auf seiner Seite der Zelluloid-Schranke angesiedelt, nicht auf der unseren.

Biofilmographie

Morgan Fisher wurde 1942 in Washington, D.C. geboren. Studierte Kunst in Harvard und Film in Los Angeles. Arbeit als Filmmutter bei den verschiedensten Produktionen und als Filmdozent an diversen Hochschulen. Lebt in Santa Monica, Kalifornien.

Filme: (alle 16 mm)

- 1968 *The Director and His Actor Look at Footage Showing Preparations for an Unmade Film* (2), 15 Min.
- 1968 *Documentary Footage*, 11 Min.
Phi Phenomenon, 11 Min.
- 1970-
74 *Screening Room*, Filmische Installation, 3 oder 6 Min.
- 1970 *Production Stills*, 11 Min.
- 1971 *Production Footage*, 10 Min.
- 1973 *Picture and Sound Rushes*, 11 Min.
The Wilkinson Household Fire Alarm, 1 1/2 Min.
- 1974 *240x*, 17 Min.
Cue Rolls, 6 Min.
- 1976 *Projection Instructions*, 4 Min.
- 1984 *Standard Gauge*, 35 Min.

redaktion und übersetzung dieses blattes: noll brinckmann
herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welscherstraße 25 (kino arsenal)
druck: schlömer + anzedner, berlin 31, berliner str. 145