

BULLETS FOR BREAKFAST

Kugeln zum Frühstück

Land USA 1991
Produktion Holly Fisher

Regie, Kamera
Schnitt, Ton Holly Fisher

Darsteller Ryerson Johnson, Nancy Neilson
Heide Schläpman, Betty Fitzsimmons
Roberta Hooper, Tiny Greene u.a.
Arbeiterinnen der McCurdy Fish Company

Uraufführung 17. Februar 1992, Internationales Forum
des Jungen Films, Berlin

Format 16 mm, Farbe
Länge 77 Minuten

Kontakt Holly Fisher
9 Murray Street, # 10 NW
New York, N.Y. 10007
T - (212) 349-5445

Zu diesem Film

Der Western-Autor Ryerson Johnson, die feministische Dichterin Nancy Neilson, Arbeiterinnen einer Heringsräucherei im östlichsten Zipfel von Maine, Postkarten berühmter europäischer Gemälde, Stellen aus dem Filmklassiker *My Darling Clementine* und die Filmemacherin selbst sind die Protagonisten von Holly Fishers neuem Film *BULLETS FOR BREAKFAST*. Alle diese 'Charaktere' treffen sich an einem gemeinsamen Ort: in Lubec, Maine.

Wie ihre früheren Filme entstand auch Fishers neuestes Werk auf der optischen Bank. Die Originalaufnahmen wurden zunächst auf Super-8 gedreht. Fisher dekonstruiert ihr Ausgangsmaterial und setzt jede Figur erst als Hauptperson, dann als Kontext für die folgenden Charaktere ein. Indem die Figuren eingeführt, zentriert, nochmals eingeführt, erneut ins Zentrum gerückt und wieder in einen anderen Kontext gebracht werden, entstehen komplexe Gestalten. Ihre subtilen und weniger subtilen Kontrastierungen und Rekombinationen leiten einen Erkenntnisprozeß ein, der in die verborgenen Tiefen der Subjektivität führt.

Hohes Pathos und Mitgefühl kennzeichnen Holly Fishers Haltung zu ihren Personen, was ihr Projekt noch vielschichtiger und anspruchsvoller macht. Als Verbreiter einer phallogozentrischen Vision des wilden Westens sollte Ryerson Johnson eigentlich ein deutlicher Bösewicht sein. Doch seine Auftritte sind von echter Einfühlung und Rücksichtnahme geprägt. Holly Fishers Film gibt keine Antworten, will keine Antworten geben. Stattdessen bietet er uns Gelegenheit, wieder und wieder auf die Landschaft und ihre Personen zu schauen, sie als eine Vielheit menschlicher Konstrukte zu begreifen.

Der Film ist voller Witz und Humor, und er ist von großer visueller Schönheit; aber er verlangt viel von seinem Publikum.

Selbst in der Form verweigert er die Eindeutigkeit, wenn er Dokumentarisches und Experimentelles zu einem Zwitterwesen verschmilzt. Objektivität kann sich - wenn überhaupt - nur im Kopf der Zuschauer herstellen.

Fritz Buchner

Kritik

Gegenüberstellungen: Bleikugeln und Manifeste, Worte und Bilder, Objekte und Visionen bombardieren die Leinwand immer wieder und in Kombinationen, die das Publikum zur Dekodierung herausfordern. Fishers Film zeigt das amerikanische Unternehmertum im Augenblick des Niedergangs, dokumentiert in letzten Großaufnahmen, wie starke Frauenhände in einer demnächst stillgelegten Fabrik in Maine Räucherfische ausnehmen. Diese Stilllegung wird uns jedoch nur in Bruchstücken präsentiert, als ob wir die imaginären (und eleganten) Materialreste eines humanitär-dokumentarischen Fernsehfeatures über Amerika zu sehen bekämen, die gelegentlich hinter den Bildern und Tönen anderer Geschichten hervorleuchten und Gestalt annehmen.

Der Dokumentarfilm zergeht im Zuge der visuellen Erkundung dieser Handlungen, den mythischen Korrelaten dieser Wirklichkeit; trotz dieser Entwicklung bleiben alle Geschichten gleichermaßen zentral oder metaphorisch, tragen alle das gleiche Gewicht. Jede Erzählung konditioniert die übrigen, ist so mit ihnen verwoben, daß jede Einheit intertextuelle Resonanzen birgt. Das Besondere an dieser Textur ist jedoch nicht die Form an sich, sondern die Art und Weise, wie Fisher ihr - statt karikaturhafter Kontrastierungen - subtile Ironien abgewinnt, selbst wenn sie mit so deutlichen Polaritäten wie männlicher Genreliteratur und feministischer Dichtung oder ökonomischen Alltagsrealitäten und kulturellen Fantasien umgeht.

Wenn die Filmemacherin John Fords *My Darling Clementine* neu arrangiert, kann es geschehen, daß im Gefolge eines Helden zu Pferde plötzlich die Saloondamen aus der Bar herausquellen. Mit dieser Um-Montage wird zugleich der feminine Titel dieses klassischen Westerns erläutert, der im Original einer 'Verschiebung' zuzuschreiben ist. Fisher ordnet die visuellen und verbalen Versatzstücke des Films neu und beleuchtet den innovativ sanften Helden, den er feiert; dessen Verbeugungen und Tänze, dessen 'By Ma'am' und die Melodik des Liedes ('Ten thousand cattle straying') stehen im Kontrast zu der Drohung, wie sie der geballte rücksichtslose Machosatz "und ich werde auch dich töten" zum Ausdruck bringt, mit dem sich die sanftere Männlichkeit erst noch auseinandersetzen muß.

Die visuelle Collage des Films korespondiert mit dem akustischen Geflecht, das sich aus dem Wechsel zweier Autorenstimmen ergibt: Der Stimme einer feministischen Dichterin, deren Zeilen sich eloquent und direkt an das Publikum richten, um eine weibliche Sicht zu artikulieren, eine ironische Bestandsaufnahme voller Ungeduld darüber, warten zu müssen, zugewiesen und eingedämmt zu werden. Die andere Stimme gehört einem leicht verlegenen Trivialschriftsteller, der seine Arbeitskraft verkauft, um Westernheftchen zu produzieren, und der sein eigenes skeptisches Bild von der ausgedörrten Langeweile der Wüste transzendiert, indem er sie mit populären Mythen bevölkert. Hier geht es natürlich um Fragen nach dem Wesen des Schrei-

bens, des Selbst, des Publikums und der Nation, aber sie stellen sich nur ganz leise, zwischen den Zeilen und in den Zwischenräumen der Schnitte, während eine weitere Stimme im Verlauf des Diskurses zu beschreiben versucht, was sich in einem einzigen Gemälde ereignet. Unbestimmbarkeit: Wissen wir, was ein Bild sagt oder was eine Erzählung bedeutet? Hier wird die ganze Kunstgeschichte gefordert; und die Biografik. Vielleicht bringt uns die meisterhafte Bild- und Erzähltextur einer Meisterin der Webkunst, Cutterin, Filmemacherin dazu, über diese Fragen nachzudenken, während wir ihre kunstvolle Kulturkollage nachvollziehen, in der sich klassische und populäre Kunst gegenseitig anreichern. Holly Fishers Film ist ein erstaunliches Werk.

Maureen Turim

Ausschnitte aus Tonspur, eingblendeten Texten und Untertiteln von BULLETS FOR BREAKFAST

Die verbale Ebene des Films ist äußerst komplex, nicht nur durch die Vielzahl der Sprecher und Quellen, sondern auch durch die Fragmentierung der Texte in oft kleinste Bestandteile, die in raschem Wechsel aufeinander folgen. Synchrone dialogische Äußerungen vor der Kamera wechseln mit vom Bild abgelösten Tonbruchstücken, die teils aus den gezeigten Situationen stammen, teils unabhängig von ihnen aufgezeichnet wurden.

Die unterschiedliche Ton- und Schriftqualität der einzelnen Elemente hilft, sie als je diskrete Einheiten zu unterscheiden: Die rezitierten Gedichte und die Studiounterhaltungen sind in klangreiner Aufnahme zu hören, den Gesprächen in der Fischfabrik haftet die Unkontrollierbarkeit der Situation an, sie sind durch Nebengeräusche überlagert und oft schlecht verständlich; Radiomitschnitte aus einfachen Lautsprechern kontrastieren mit der professionellen Klangqualität von Schallplatten oder dem 40er-Jahre-Dialog des Spielfilms *My Darling Clementine*. Zu den Texten der Tonspur treten Untertitel im Falle des Western - merkwürdigerweise in englischer Sprache, obwohl auch die Tonspur englisch ist; und gelegentlich schwebende, gleitende Titel, die mehrere Einstellungen überklammern und einzelne Worte oder Satzfragmente aus der Tonspur vor Augen führen, meist lange bevor der Text erklingt, aus dem sie stammen.

Im folgenden sind ein paar typische Stellen aus dem Transkript des Films in deutscher Übersetzung zitiert, um Einblick in den Charakter der Texte zu geben.

Ryerson Johnson, der Westernautor, über sich selbst:

“Dann war mit Geschichten über die berittene Polizei kein Geld mehr zu machen, und die Leute kauften sie aus dem einen oder anderen Grund einfach nicht mehr, deshalb stellte ich mich um auf Cowboys. Ich interessierte mich zwar weniger für Cowboys als für die berittene Polizei, aber sie verkauften sich gut, und wieder fand ich zwei Bücher, die mir ungefähr alles sagten, was ich über den Westen wissen mußte. So schrieb ich, in New York, ein paar hundert Cowboy-Geschichten. Und dann dachte ich mir, ich fahre lieber hin und schaue, ob der Westen so ist wie in meinen Beschreibungen, aber er war nicht so. Das war einer der größten Fehler meines Lebens! ‘Purple Sage’ war einfach nur eine Wüste, so weit ich das erkennen konnte, die in der prallen Sonne Blasen warf und vertrocknete, und die Cowboys? Die Cowboys hatten keinerlei Adel oder Romantik. Nur ein Haufen roher Kerle, die ihre Latzhosen ohne Latz tragen.”

Heide Schlüpmann, deutsche Filmwissenschaftlerin, liest eine Passage aus Ryerson Johnsons Werk:

“Sobald er seine Eltern auf dem Friedhof des Ortes zur letzten

Ruhe gebettet hatte, klärte Seringo alles, was in Red Gulch noch anstand, suchte sich das beste Gewehr und eine weitere Schußwaffe, die sein Vater besonders geschätzt hatte. Er holte sein geflecktes Pferd, stieg auf und ritt langsam durch die staubige Hauptstraße. Seine Blicke streiften die Gebäude mit ihren falschen Fassaden und die Gesichter, die auf ihn zurückstarrten. Niemand winkte oder sprach. Die hochgewachsene Gestalt in Schwarz verfolgte eine tödliche Mission. Von diesem Augenblick an sollte sein Leben in Pulverdampf geschrieben werden. Sein Name und Ruf verbreiteten sich über die amerikanische Westgrenze, er war ‘ein einsamer Schütze im Namen des Gesetzes’.”

Tiny Greene, Arbeiterin der Fischfabrik, erzählt aus ihrem Leben:

“Mein Weg war lang. Ich konnte die High School nicht besuchen. Nachdem ich geheiratet hatte und meine Kinder geboren waren, begann ich in einem Pflegeheim zu arbeiten, arbeitete von sieben Uhr abends bis drei Uhr früh. Und mit 40 ging ich wieder zur Schule. Obwohl ich tagsüber gehen wollte, rieten sie mir zur Abendschule. Aber ich sagte, ‘ich will nicht in die Abendschule, ich arbeite nachts.’ So ging ich mit 40 wieder zur Schule, zusammen mit den Kindern. Und es machte viel Spaß.”

Dialogfetzen aus dem Western *My Darling Clementine*:

“Wie nennt sich dieser Ort?” - “Gleich hinter dem Hügel liegt Tombstone.” - “Mein Bruder und ich werden wohl heute abend hinreiten, um uns rasieren zu lassen und ein Bier zu trinken.” - “Wenn ich dich noch einmal dabei erwische, werde ich dich in das Apachenreservat zurückjagen, wo du hingehörst.” - “Mack, warst du schon mal verliebt?” - “Nein, ich bin mein Leben lang Barmann gewesen.” - “Wyatt, Doc ist tot.”

Heide Schlüpmann beschreibt ein Bild von Botticelli:

“Und so können wir es nicht sehen, es ist sozusagen im Off, und vielleicht rennt auch eine Frau in diese Richtung, und ich kann dir nicht sagen, was im Off geschieht. Was interessant ist, es hat sich etwas wirklich Aufregendes zugetragen, es passiert im Mittelgrund, aber die meisten Leute scheinen es zu ignorieren. Daher - ah, Botticelli hat es gemalt, ja, und die Frau sieht aus wie diese Botticelli-Frau mit dem roten Haar, den langen roten Locken. Und es heißt ‘Die Geschichte des Nostalgio Delionesti’. Ich kenne diese Geschichte nicht.”

Radiosendung über Dioxin:

“Ja, unglücklicherweise wissen wir nur so viel über die Dioxinwerte in der Papierindustrie, daß sie bei weiblichen Ratten krebsartige Tumore erzeugen. Wir haben keine Ahnung - oder vielmehr, die erhobenen Daten sprechen dagegen, daß männliche Ratten auch betroffen sind, und wir wissen nichts über die Auswirkungen auf Menschen. Und das versuchen wir jetzt zu deuten. Wir sind keine weiblichen Ratten.”

Nancy Neilson, feministische Dichterin, rezitiert ein Gedicht:

“Ich habe Angst vor meiner Mutter. Sie hängt über meinem Kopf wie ein langsamer Tod. Nichts aus meinem Leben darf ihr bekannt werden. Mutter, laß mich mit dir weinen um das fremdartige Kind, um den Sohn, der ich nie war, das Mädchen, das ich nicht sein konnte, die Mißerfolge, die verlorenen Liebschaften, die verworfenen Puppen. Laß mich weinen. Mutter, du bewohnst mich. Du liegst bei mir in den Armen meiner Geliebten. Du blickst mir aus den Schaufensterntern entgegen, und du ängstigt mich in deiner grauen Rigidität.”

Zu den früheren Filmen Holly Fishers

„Zufall, System, Spürsinn“, diese Grundelemente zeichnen die Experimentalfilme der Amerikanerin Holly Fisher aus. Erst die große Sorgfalt aber, mit der sie ihre Aufmerksamkeit allen drei Komponenten zuwendet, bringt deren Qualität zur Höhe ihres Ausdrucks.

Holly Fisher begann zunächst als Dokumentarfilmerin. Zwischen 1965 und 1971 entstanden acht Filme in der Fisher-Slezas-Koproduktion, darunter die preisgekrönten Dokumentationen *Progress*, *Pork-Barrel*, *Pleasant Feathers* (1965) und *Watermen* (1971). 1970 begann die Filmemacherin mit eigenen experimentellen Arbeiten.

Ihre Herkunft aus dem Dokumentarfilmbereich hat sich Holly Fisher auch in ihren Experimentalfilmen zunutze gemacht. Sie besitzen alle einen autobiografischen Rahmen und ermöglichen dem Zuschauer, das starke formale Element ihrer Filme in Bezug zu setzen zu einer persönlichen Aussage der Filmemacherin. Die Kenntnis des Mediums, die jahrelange Praxis im Dokumentarfilm, ermöglicht Holly Fisher außerdem eine Virtuosität im Umgang mit der filmischen Technik und ihre Souveränität gerade im Überschreiten von im Dokumentarfilm herrschenden Bildtraditionen.

Apple Summer, 1974 gedreht, ist ihr erster experimenteller Film und kann gleichsam als eine filmische Bestimmung des damaligen Standpunktes der Filmemacherin gelten. Verschiedene Ebenen führt der Film vor, auf denen sich Autobiografisches, Dokumentarisches und Experimentelles gegenseitig kommentieren. Die erste Ebene beschreibt das Portrait eines befreundeten Künstlers. Sie zeigt ihn in seinem Studio und beim gemeinsamen Familienurlaub auf dem Land in Maine. Die Aufnahmen kommentieren liebevoll, aber mit distanzierendem Witz, den Umgang des Künstlers mit seinem Objekt, dem Apfel, und allem anderen Eßbaren, das ihm begegnet. Dabei läßt sie dem Freund im lebenslustigen Zugang zu seiner Umwelt die künstlerische wie menschliche Eigenart, sie nimmt ihn geradezu penibel ernst, wenn sie ihn später im New Yorker Atelier in intimerer Atmosphäre interviewt und ihm dabei das Flair eines Philosophen verleiht.

Dennoch treten neben Witz und Ernsthaftigkeit im Portrait des Künstlers immer mehr auch die Bilder in den Vordergrund, die die ganz andere künstlerische Sicht und Vorgehensweise Holly Fishers zeigen. Am deutlichsten wird dies, wenn sie die dokumentarischen Aufnahmen der ländlichen Umgebung durchsetzt mit experimentellen Naturbildern: Reißschwenks und Mikroaufnahmen lassen die Wiesen, Bäume und Landschaften zunächst zu flüchtigen Eindrücken werden, um sie dann zu abstrakten Mustern zu verdichten. Diese Bilder steigern sich in ihrer Verfremdung noch durch Tonkompositionen aus Vogelgezwitscher und Grillenzirpen, die nichts mehr gemein haben mit einem Naturzitat, sondern - wie einem hohlen Raum entspringend - experimenteller Musik gleichen.

In *Glass Shadows*, 1976, tritt die Filmemacherin erstmals selbst ins Bild. Der Film ist in ihrem Studio gedreht und zeigt zunächst aus dem Dunkel des Raumes heraus ein lichtdurchflutetes Fenster in ruhiger Kamerareinstellung. Es folgen Aufnahmen von Doppelfenstern, Fensterreihen, in Glas gespiegelten Fenstern..., der Raum scheint in immer größere Lichtmengen getaucht. Der Zoom schiebt sich von der Nahaufnahme des einzelnen zur Totale vieler Fenster, ein Reißschwenk entlang der Fensterreihe schließlich verwandelt das eindringende Licht in einen Kometenschweif. Die Farbschattierungen verlaufen von Orangerot zu Graublau und Blaugrün - sie umschreiben die Stimmungen eines Tageszyklus vom frühen Sonnenaufgang über die Morgendämmerung bis zum Tages- und Abendlicht. Der einzige Ton, das regelmäßige Tropfen eines Wasserhahns, strukturiert den gesamten Film; er verleiht ihm ein kontinuier-

liches Zeitmoment, das im Gegensatz steht zu den fortwährenden Verunsicherungen des Auges.

Die Filmemacherin erscheint zwar immer wieder als Instanz im Raum, von der der Blick durch die Kamera ausgeht, die auch dem Zuschauer als Orientierungspunkt dienen könnte; sie wird aber gleichzeitig als diejenige erkennbar, die durch die Manipulation an der Kamera den Raum als optisch nicht faßbar etabliert. Holly Fisher spielt mit den vielfältigen und ästhetisch reizvollen Variationen der Durchsichtigkeit. Ihre Bilder sprechen dabei von der Unmöglichkeit, die menschliche Gestalt als einen geschlossenen, in seiner Physiognomie konstanten Körper zu sehen und zu empfinden. Das Glas steht für eine Art Membran des Raums, die als Spiegelbild zwar den Reflex des eigenen Körpers zurückwerfen kann, aber gleichzeitig durchlässig ist für den Blick nach außen und das Hereintreten von Außeneindrücken nach innen. Die Kamera in der Hand der Filmemacherin, die ihr am Körper zu haften scheint, wird zum erweiterten Sinnesorgan, um die Vielschichtigkeit dieses Körper- und Raumempfindens sichtbar zu machen.

Der Film, der mit kargen, ruhigen Fensterbildern beginnt und durch die Nebeneinanderschichtung und Überlagerung der Perspektiven zunehmend dichter wird, kehrt zum Ende hin wieder zu den ruhigen Ausgangsbildern zurück. Ein erzählerisches Moment klingt hier an, das die Erregungskurve des klassischen Theaters aufzunehmen scheint. Die Intensität der Emotionen allerdings wird nicht durch den Ablauf von Ereignissen ausgelöst, sondern durch die gezielte Schnittfolge und durch die Schönheit der filigranen Bildschichten.

From the Ladies, 1978, führt Grundideen von *Glass Shadows* weiter. Diesmal konzentriert sich das Interesse auf einen spezifisch weiblichen Umraum und seine Aneignung ausschließlich durch Frauen. Der Film wurde gedreht im Vorraum der Damentoilette eines New Yorker Holiday Inn Hotels; die äußeren Bedingungen sind gekennzeichnet durch das absolute Unter-Sich-Sein der Benutzerinnen. Kein männlicher Blick kann störend eindringen, und doch wird gleichzeitig die Bestimmung des Raumes deutlich als Verschönerungsort für 'draußen', für den Mann.

Mit Blümchentapeten dekoriert und rundum mit Spiegeln und Waschbecken - den Grundutensilien kosmetischer Nutzung - ausgestattet, bietet sich vordergründig eine Atmosphäre vollständiger Privatheit und Geborgenheit. In diese Umgebung begibt sich Holly Fisher mit ihrer Kamera und blickt in den Spiegel nicht nur, um darin prüfend dem eigenen Bild zu begegnen, sondern um die Mechanismen des weiblichen Blicks in den Spiegel zu beobachten. Von diesem Standpunkt außerhalb der üblichen Nutzung aus tastet sie sich mit der Kamera an den Raum heran, um Möglichkeiten einer Vereinnahmung 'gegen den Strich' nachzuspüren.

Auch hier setzt sich Holly Fisher als Zentrum und Ausgangspunkt der Wahrnehmung selbst ins Bild. Weil es sich um einen zwar 'öffentlichen', aber nur Frauen vorbehaltenen Raum handelt, kann sie sich körperlich darin ungemein frei bewegen. So lehnt sie sich weit über die Waschbecken hinaus, um ihr Gesicht nicht nur als einmaliges Spiegelbild zu sehen, sondern um den richtigen Winkel einzunehmen, der ihr erlaubt, sich unendlich oft und bis zum unkenntlichen Punkt reduziert wiederzufinden. Die anderen Frauen, die hereintreten, benutzen den Raum ganz anders, aber ebenso ungeniert. Eine schminkt sich die Lippen, schaut dabei kontrollierend in den Spiegel und wendet sich dann lächelnd der Kamera zu. In dem Moment aber, als sie merkt, daß die Kamera nicht in männlicher Hand, also nicht Adressat ihrer Verschönerung ist, verkürzt sie ihre Blickrichtung unwillkürlich, als suche sie im Glas der Kameralinse wieder nur ihr Spiegelbild und nicht die Frau dahinter.

Diese Mischung aus Schauen und Angeschautwerden, von anderen

und von sich selbst, machen *From the Ladies* zu einer grundlegenden Studie weiblichen Sehens. Denn auch der Blick der Filmemacherin durch die Kamera schwankt zwischen wiederholbarer Selbstvergewisserung im eigenen Abbild und dem Versprechen seiner ziffachen optischen und gedanklichen Überschreitung in den unendlichen Variationen der Vielfältigkeit.

Nach *From the Ladies* wandte sich Holly Fisher einer anderen Arbeitsweise zu. Sie begann größere Themenzyklen zu bearbeiten und nutzte dabei Super-8-Material, das sie auf 16 mm aufblasen ließ und dann im optischen Printer stark verfremdete. Super-8 als Format, für den amateurhaften familiären Gebrauch konzipiert, bot für sie einerseits die Möglichkeit, noch näher am Autobiografischen zu arbeiten, andererseits garantierte ihr die spätere Bearbeitung einen noch größeren Abstraktionsgrad im Endprodukt.

Ihre beiden langfristigen Zyklen tragen die Namen *The wild west suite* und *The paromanian quartet, a musical of sorts* (später *East/West cycle*). Wie in den Titeln angedeutet ist beiden das Element der Musik als Struktur auch für den Schnitt gemeinsam und die Aufteilung in selbständige Einzelfilme, die sich jedoch zu den beiden Leitmotiven zusammenfügen lassen.

The wild west suite beschreibt eine Autofahrt durch den Südwesten der USA. Während der Aufnahmen wurden der Filmemacherin Motivwiederholungen und -strukturen deutlich, die sie dann im optischen Printer durch verzögertes oder simultanes Nebeneinandersetzen (zum Teil auf zwei Leinwänden) in ein rhythmisches Verhältnis zueinander gebracht hat.

Amarillo zeigt zufällige Straßenansichten aus dem fahrenden Auto, Reklametafeln, Windmühlen, Landschaften. *Westcliff Stampede* kombiniert unterschiedliches Material vom kleinen alljährlichen Rodeo in Colorado, seinen Tieren und Reitern, und den vielen skurilen Accessoires, die eine solche Veranstaltung hervorbringt. *Ghost Dance* ist der ausgefeilteste Teil: er beschreibt den Abstieg in das Tal des Arizona Canyon de Chelly, vom Rande der Gebirgsformation hinab zu den Ruinen einer Siedlung der Navajo-Indianer. Das Fortschreiten als scheinbar kontinuierliche Bewegung auf Immer-Neu-Zu-Entdeckendes hin wird ständig durchsetzt von bereits Gesehenem; Vergangenheit und Vorauszusehendes stehen nebeneinander und sensibilisieren für das Augenblickliche. *Blue Movie* schließlich, der letzte Teil, bietet den Blick zurück (durch das Heckfenster des Autos); er fügt nochmals Bilder aus dem gesamten Zyklus zusammen, unterbrochen von Sonnenaufgängen und -untergängen, zugleich Prinzip einer fundamentalen Zeiteinteilung und monumentales Wahrzeichen des amerikanischen Westens. Die horizontal geteilte Leinwand unterstreicht die Weite der Landschaft, überhöht sie zum Mythos und erklärt sie gleichzeitig durch ihr simultan gezeigtes Gegenbild als beliebig austauschbar, ersetzbar.

In *East/West cycle* arbeitet Holly Fisher ebenfalls mit dem Super-8-Material einer Reise aus Rumänien über Kassel (Documenta) bis Paris. Auch hier strukturiert das Interesse der Filmemacherin an den Bewegungsvariationen, die eine Reise bietet, den Film, der in den ländlichen osteuropäischen Gegenden Rumäniens beginnt und zu den kulturellen Zentren moderner und alter Kunst Westeuropas führt.

Die genaue Beobachtung unterschiedlicher körperlicher Bewegungen bildet die Grundnote von *Rushlight*, dem ersten Teil des Zyklus. In der versetzten Zusammensicht von bis zu zehn Szenen auf der Leinwand bekommen die Gangarten der Menschen und Tiere, das Holpern der Karren und das Rollen der Autos einen jeweils eigenen Rhythmus. Dinge haben dabei einen ebenso hohen Aussagewert wie Gesichter. Die rumänischen Grabholzkreuze sind genauso vielsagend wie die vielen Schichten eines alten Frauengesichts, das uns in der liebevollen,

nachdenklich machenden Wiederholung entgegentritt.

Wie bei den anderen Beispielen besticht auch dieser Film Holly Fishers nicht nur durch seine hohe ästhetische Qualität. Er beschreibt die Menschen und die Einwirkung ihrer Kultur und Umgebung auf sie, besser als es eine gut recherchierte Dokumentation vermag.

Aus: Katharina Sykora "Die Welt der Holly Fisher", Journal Film, Heft 11, Sommer 1986, S. 4 - 7

Biofilmographie

Holly Fisher wurde 1942 in Boston geboren. Studium der chinesischen Kunstgeschichte und der Filmwissenschaft. Mitarbeit an Dokumentar- und Lehrfilmen seit 1965, eigene Experimentalfilme seit 1970. Lehrtätigkeit an verschiedenen Colleges, daneben Arbeit als Cutterin, hauptsächlich im dokumentarischen Bereich. Lebt in New York und Lubec, Maine.

Filme (alle 16 mm):

- 1970 *Subway*, 5 Minuten
- 1972 *Offseason*, 10 Minuten
- 1974 *Apple Summer*, 25 Minuten
- 1976 *Glass Shadows*, 25 Minuten
- 1978 *From the Ladies*, 25 Minuten
- 1978 *Chickenstew*, 10 Minuten
- 1978 *This is Montage*, 7 Minuten
- 1980 *The Wildwest Suite*, Teil I - IV, 55 Minuten (Teil I und II: *Amarillo*, *Westcliff Stampede* 14 Minuten; Teil III: *Ghost Dance*, 30 Minuten; Teil IV: *Blue Movie*, 16 Minuten)
- 1984 *Rushlight*, 40 Minuten
- 1987 *Soft Shoe*, 21 Minuten
- 1992 BULLETS FOR BREAKFAST