

eher Projektionsfläche für die unter- und verdrückten Heilerwartungen: der alte Parteifunktionär im Rollstuhl zeigt sich ihm gegenüber als heimlicher Anhänger einer verbotenen Sekte, wenn er ein altes Stalin-Porträt küßt; eine junge, todkranke Frau offenbart dem geduldigen Ohr ihre erotischen Verfehlungen und Wünsche. Den Innenraum der Kirche und die Interieurs leuchtet Bódy mit Vorliebe in rotem Licht aus. Damit biegt er die ikonographische Tradition von Film und Malerei, in der die Lichtschienen erleuchtende Illuminationen symbolisieren, in die Ebene der Intimität, des intimen Geständnisses statt der gewitterleuchtenden Beichte um.

Bis zum komischen Anschlag stilisiert ist auch der Ehekrieg des jungen Paares, der sich durch den Film zieht. Der pyromantische Militär verfolgt seine junge Frau, die sich einer Punkband angeschlossen hat, mit entschlossener Sturheit, mit tragischer Komik.

Die vielfältigen Handlungsstränge des anarchischen Films paraphrasieren verschiedenste soziale Institutionen, mit deren Hilfe die Glücksansprüche der einzelnen nicht abgegolten werden können: Militär, Partei, Kirche, Familie, Ehe, Arbeit und Liebe verhaken und verknoten sich, ohne daß sie der am Ende gejagte falsche Priester noch auf die Reihe kriegen könnte.

So endet Bódy's Film im endlosen Unentschieden: auf nächtlicher Straße verpassen sich Verfolger und Verfolgte, no future für die Sinnstiftung.

Gertrud Koch, in: Frankfurter Rundschau, 23. 7. 1983

AGITATOROK

Agitatoren

Land	Ungarn 1969
Produktion	Béla Balázs-Studio
Regie	Dezső Magyar
Buch	Dezső Magyar, Gábor Bódy
nach dem Roman 'Optimisten' von Ervin Sinko	
Kamera	Lajos Koltai
Darsteller	Gábor Bódy, Peter Dobai, László Foldes, György Kezdi, András Kozak
Format	35 mm, Schwarzweiß
Länge	82 Minuten

Zu diesem Film

Der Film spielt im Jahre 1919, in der Zeit der ungarischen Räterepublik. Begeisterte junge Leute und Studenten agitieren für das neue System. Ihre Vorstellungen und Methoden weichen jedoch von denen der berufsmäßigen Propagandisten ab; sie geraten in Gegensatz zu ihnen. Der Sturz der Räterepublik besiegelt ihr Los.

Ich möchte traditionell sein und gleichzeitig innovativ, immer frisch

Ein Gespräch mit Gábor Bódy

Von Hans Köchel

Frage: Du bist Jahrgang 1946, in einem sozialistischen Land aufgewachsen, hast Geschichte und Philosophie studiert, nicht gerade liberale Lehrer gehabt, hat sich das in irgendeiner Weise auf Deine spätere Beschäftigung mit dem Film ausgewirkt?

Bódy: Ich komme aus einer mehr literarisch-philosophischen Tradition. Als ich Mitte bis Ende der 60er Jahre an der Universität studierte, ging es bei uns sehr scholastisch zu, um nicht zu sagen dogmatisch. Von daher habe ich eine stark reflektierende Grundhaltung. Nach meinem persönlichen Empfinden bin ich eigentlich eher eine romantische Figur. Die Sprache der Kinematografie sah ich zunächst mehr als eine beschreibende, reflektierende, weniger als eine darstellende. Es ist jedoch nicht gut, wenn man Spielfilme drehen will und eine zu beschreibende Neigung hat.

Frage: Du hast dann noch Film- und Fernsehregie studiert und die Hochschule 1975 beendet. Seitdem sind drei Kinospielefilme und circa 13 Dokumentar-, Experimental- und Videoarbeiten, vorwiegend für das Fernsehen entstanden, für die Du internationale Auszeichnungen erhieltest. Man hat Dich als das Wunderkind des ungarischen Films bezeichnet. Das scheint mir eine ziemlich dynamische Entwicklung.

Bódy: Der Ansicht bin ich nicht. Bei uns in Ungarn gilt ein Filmmacher oder Schriftsteller noch mit 40 als jung. Dem liegt ein merkwürdiges Zeitverhältnis zugrunde. Ich empfinde meine bisherige Entwicklung als normal, manchmal könnte es noch schneller gegangen sein. (...)

Frage: Du hast Dir für *Amerikanische Ansichtskarten* ein neues Verfahren ausgedacht, den 'Lichtschnitt'. Du hast den Film am Trickisch so lange bearbeitet, bis er wie ein Fundstück aus der Frühzeit des Kinos aussah: starkes Korn, wechselndes Licht u.a. Wie kam es, daß Du über eine neue, andere Art von Film nachgedacht hast?

Bódy: Wir sind in den 60er Jahren mit der Vorstellung aufgewachsen, daß Film, Kino sozusagen ein Stück verfilmte Wahrheit ist, Wahrheit über einen bestimmten Teil von Wirklichkeit. Nun ist jedoch klar, daß, was und wie man im Leben sieht, nicht das gleiche ist wie im Kino. Darüber haben sich Psychologen, Kunstwissenschaftler und andere Theoretiker auseinandergesetzt, aber für mich wurde das zu einem ganz persönlichen Problem. Das Auge ist z.B. nie ruhig, wandert immer hin und her. Das Auge der Kamera ist demgegenüber zunächst starr. Peter Kubelka hat eine extreme Ideologie entworfen, daß man eigentlich im Kino mit einem ganz festen Kopf allein in einer schwarzen Box sitzen und auf die Leinwand blicken müsse. Jonas Mekas, der mit ihm befreundet ist, hat sich ebenfalls mit diesen Fragen beschäftigt. Diese Erkenntnisse haben mich berührt und bereits in meinen ersten Experimentalfilmen, dann auch in *Amerikanische Ansichtskarten*, versuchte ich, die Wahrnehmungsdifferenz, die zwischen Film und Leben besteht, einzukomponieren.

Frage: Kannst Du das genauer erklären?

Bódy: Ich habe mir gedacht, wenn man in den Filmen schon nicht die Wahrheit sieht, wenn man sie nicht so sieht, wie man sie kennt, dann sollte man auf der Leinwand wenigstens eine Art Modell haben, das das Modell, das man aus dem Leben kennt, nachahmt. In der Informationstheorie gibt es für diese Wahrnehmungsdifferenz den Begriff der Redundanz, und es geht darum, sie in den Film einzubringen. Das war der Anfang.

Frage: Du siehst die bisherige Entwicklung des Films in Kino und Fernsehen kritisch?

Bódy: Die Kinematografie war im Laufe ihrer bisherigen Entwicklung bestimmten Einschränkungen unterworfen. Nachdem die Oper im 19. Jahrhundert die Idee eines Gesamtkunstwerkes verkörperte, übernahm der Film im 20. Jahrhundert diese Rolle, Oper/Theater, Film/Kino – es handelt sich um eine bestimmte Art von Kult. In diesem Zusammenhang entwickelte sich auch die Sprache der Kinematografie, die jedoch Konventionen unter-

worfen war. Mich interessierte diese Problematik des Kinos als einer bestimmten konventionalisierten Sprache, die ursächlich damit zusammenhängt, daß Kino vor allem eine Industrie ist, die vom Geld abhängt, wenn es auch in den 60er Jahren ein wenig die Tendenz gab, fördernd einzugreifen. Jedenfalls scheint es mir so, daß das Kino seinem Wesen, seiner Natur nach voraussetzt, daß sich eine bestimmte, größere Zahl von Menschen dafür interessiert. Mit dem Aufkommen des Fernsehens hat sich diese Tendenz ungemein verstärkt, der Film wurde in noch stärkerem Maße institutionalisiert und ideologisiert. Die Entwicklung der kinematografischen Sprache wurde im wesentlichen von der Erwartung und der Notwendigkeit bestimmt, daß sich möglichst viele Leute einen Film ansehen.

Frage: Wie ist das nun mit dem Video?

Bódy: Die Erfindung und Einführung der neuen Medien wie Magnetband, Bildplatte, Video, birgt die Möglichkeit in sich, zu einer freieren Sprache der Kinematografie zurückzufinden, sich wieder ihrer ursprünglichen Möglichkeiten bewußt zu werden. Es deuten sich Entwicklungen an, die denen der Erfindung des Buchdrucks durch Gutenberg und seiner Bedeutung für die Literatur vergleichbar sind. Die einzelnen Lettern, Buchstaben wurden erstmals frei verwendbar. Die elektronischen Medien – die 70er Jahre brachten lediglich eine Demonstration ihrer unermesslichen Möglichkeiten – erlauben es, zu einer Erweiterung, zu größeren Freiheiten des Ausdrucks zu gelangen. Man kann heute mit Videos schon Dinge beschreiben, die früher undenkbar gewesen wären. In den 80er Jahren werden sich die Gattungen und Genres der Kinematografie enorm differenzieren und gleichzeitig erweitern. Wir stehen erst am Anfang, der Film ist eine junge Kunst. In diesem Sinne betrachte ich meine bisherigen Arbeiten als nichts Spektakuläres, Experimentelles oder wie man es sonst noch nennen könnte, sondern als eine ganz normale Reaktion aufgrund der sich andeutenden Möglichkeiten, zu einer Neuartikulierung des Visuellen beizutragen.

Vom Video kann man annehmen, und wir haben das mit unseren Programmen 'Infermental' versucht, daß es sich unabhängig von den Erwartungen, Voraussetzungen, Traditionen, Belastungen, Determinationen, die ich erwähnte, entwickeln kann. In einer sich verwissenschaftlichenden Welt, die immer rationaler wird, könnten sich die Zeichen wieder ihren ursprünglichen Bedeutungen zuordnen. In diesem Zusammenhang ist von einem Prozeß zu sprechen, in dem sich die kinematografische Sprache erweitert und differenziert.

Frage: Zurück zu *Amerikanische Ansichtskarten*. Nach einer Short Story von Ambrose Bierce erzählst Du vom Schicksal dreier ungarischer Emigranten, dreier Offiziere gegen Ende des amerikanischen Bürgerkrieges. Gleichzeitig wolltest Du mit Deinem ersten Spielfilm gegen eine bestimmte Konventionalität filmischer Erzählweisen protestieren?

Bódy: Es ging und geht mir nicht darum, die Tradition grundsätzlich in Frage zu stellen. Es gibt so etwas wie eine Akkumulation der Avantgarde. Was jedoch nicht gut ist, sind Feststellungen in dem Sinne, daß man einen Film in einer bestimmten Weise erzählen muß. Neben der inhaltlichen Problematik, ob man unter den Bedingungen der Stabilisierung ein Revolutionär sein kann, der Frage des Vaterlandes usw. bemühte ich mich z. B. den Schnitt als eine Konvention deutlich zu machen. Wir haben den Film zweimal aufgenommen und das Material am Trickisch verschiedenen Behandlungen unterworfen. Es ist doch viel natürlicher, dem Wesen des Films viel entsprechender, mit Hilfe des Lichts Veränderungen durchzuführen. Film ist Licht, seine Bilder kommen aus der Zeit, aus dem Licht. Daß man einen Film, wenn man ihn montiert, schneiden und kleben muß, ist eine überkommene, vor allem technisch bestimmte Konvention. Warum soll man die Bilder nicht über Töne und das Licht wechseln lassen? Ich bin nicht gegen das narrative, beschreibende, erzählende Kino, wie gelegentlich behauptet wird. Natürlich gab es anfangs bei mir eine Attitüde gegen eine bestimmte Art von Narrativität, die sich als Wahrheit ausgab. Dagegen war die Destruktivität der Form in meinen frühen Experimentalfilmen gerichtet, die gleichzeitig eine Konstruktion neuer formaler Möglichkeiten darstellte. Vielleicht sollte man von alter und neuer

Narrativität sprechen. Der Unterschied besteht darin, ob man den Zeichencharakter der Visualität akzeptiert, in der Zeichen nicht nur die Realität, sondern für mehr stehen. Die Frage ist, ob man bereit und fähig ist, dem auf formaler und inhaltlicher Ebene Ausdruck zu geben. Narrativität im Film ist möglich, aber ohne diese Illusion der absoluten Wahrheit. Als Filmemacher kreiert man einen Zusammenhang zwischen den Bedeutungsfeldern, zwischen den zunächst bedeutungsfreien Elementen der Realität. Ich bin nicht gegen Narrativität, ich wehre mich gegen jene, die sagen, Film muß narrativ, argumentierend sein. Es ist alles möglich, wenn man weiß, daß man mit bestimmten, zunächst isolierten Bedeutungsfeldern arbeitet. Indem man diese in einer bestimmten Weise zueinander ordnet, werden neue Bedeutungen geschaffen, ein hohes Maß an Subjektivität ist möglich. (...)

Frage: Wie würdest Du selbst den Schritt von *Amerikanische Ansichtskarten* zu *Narziß und Psyche* kennzeichnen?

Bódy: Da gibt es keine großen Unterschiede. Bei *Amerikanische Ansichtskarten* habe ich für ein kleines Publikum gearbeitet und bei *Narziß und Psyche* versuchte ich von vornherein, ein großes Publikum zu erreichen. Ich wollte zeigen, daß ich bewußt der Konvention des Kinos folgen kann. Ich erzähle fast nur in zwei Einstellungsgrößen, der Großaufnahme und der großen Totale. Es gibt kaum Kamerabewegungen, damit die Grundkonvention sichtbar und erlebbar wird. Meine Filmsprache ist hier nicht so radikal, ist toleranter. Der Film gefällt vielen ...

Frage: Wie war es möglich, als zweite Arbeit einen ein so umfassendes Budget benötigenden, zweiteiligen Film zu drehen? Wie ich hörte, gab es eine Achtstundenfassung, die Du Freunden und Kritikern vorgeführt hast?

Bódy: *Narziß und Psyche* war als zweiteiliger Film geplant. Er sollte eine Länge von zweieinhalb bis drei Stunden haben. Im Vergleich zu *Mephisto* oder *Ungarische Rhapsodie/Allegro barbaro* von Jancsó, auch einem Zweiteiler, erhielten wir etwa die Hälfte des Budgets. Unser Drehbuch hatte einen ziemlichen Umfang, war sehr motivreich, und ich verfügte über wenig Erfahrungen mit dieser Art von historischem Film. Viele sagten mir, daß ich es nicht schaffen werde, daß es unmöglich sei, mit einem normalen Budget ein Buch solchen Umfangs zu verfilmen. Aber das Budget ist nur das eine, das andere die Materialfrage, 15.000 Meter für einen Spielfilm. Du kannst bei der Produktion noch 100 Teufel oder 200 Pferde bestellen, das klappt, aber Du bekommst keinen Meter Film mehr. Wir drehen in Ungarn auf 'Eastmancolor' und das ist eine Devisenfrage.

Ich hatte Angst, das alles zu packen, denn wir hatten ungefähr 45 verschiedene Drehorte. Es gab keine Möglichkeit, Szenen zu wiederholen. Wir arbeiteten schnell, und ich mußte sicher sein, daß alles klappt. Aus Vorsicht drehte ich von vornherein mehr Szenen als für den Film eigentlich notwendig gewesen wären. Mein Pech war, wenn man das so sagen kann, daß alle Szenen gelangen. Wir haben z.B. in der DDR, in Dresden, im Zwinger eine Szene gedreht, wo Psyche mit einem lothringischen Fürsten einen Flirt hat. Mit einem kleinen Stab sind wir am Morgen hingeflogen, und ein Teil der Mitarbeiter ist am Nachmittag schon wieder zurückgefliegen, um die Hotelkosten zu sparen.

So fertigte ich einen Rohschnitt von acht Stunden an, eine Fassung, die jedoch nicht mehr existiert. Es gab begeisterte Äußerungen, natürlich mußte ich den Film dann noch kürzen.

Frage: Hinsichtlich Deiner Ansichten von einem neuen Film, einem neuen Kino – welche Überlegungen hattest Du dafür bei *Narziß und Psyche*?

Bódy: Film, Kino muß sich abheben von jeder Art von Wissenschaft, persönliche Gefühle und Einstellungen müssen zur Darstellung kommen – wichtig ist die Wendung ins Emotionale. In dieser Hinsicht hat es in den 70er Jahren eine wichtige Entwicklung und Wende gegeben. Ich wollte unbedingt einen Kinofilm machen. *Narziß und Psyche* ist gleichzeitig ein traditioneller und ein unkonventioneller Film. Er zeigt Dinge, die bisher in der Kinematografie nicht üblich waren. Was das Emotionale betrifft, ging es mir z.B. um die Darstellung des Kampfes der Geschlechter, als einem der auch gegenwärtig größten Probleme.

Ich drehte diesen Film für das Kino, möchte aber die erprobten Mittel auch für Video verwenden. *Narziß und Psyche* war nach *Mephisto* der zweite ungarische Film, der in der Bundesrepublik mit Erfolg lief. Das hat mich ein wenig erstaunt, weil es sich eigentlich um ein esoterisches Thema handelt, das ohne Kenntnis der ungarischen Geschichte nur schwer zu verstehen ist.

Mit der Darstellung einer weiblichen Seele wollte ich etwas Emotionales finden, das ich bejahen konnte, wollte die Wendung vom Rationalen zum Affirmativen vollziehen.

Frage: Im gleichen Jahr wie *Narziß und Psyche* hast Du noch Deine Hommage über *Muybridge* gedreht. Ausgangspunkt sind die faszinierenden Momentaufnahmen des Fotografen von schönen nackten menschlichen Körpern. Du hast diese Idee weiterentwickelt. Das ist ein ästhetisch und intellektuell anregender Film, der fast so etwas wie eine sozialkritische Komponente hat. War das Absicht?

Bódy: Das war sozusagen eine instinktive, gefühlsmäßige Absicht. Unsere Auffassungen über den menschlichen Körper pendeln zwischen der Wertung schön oder häßlich. Was dazwischen liegt, das große Feld der Normalität, wird auszensiert. Auf Fotos sieht man Mannequins und Athleten oder auch Invaliden, Zwerge, mißgestaltete Menschen. Die Visualität hat in Fotos und Filmen bisher vor allem diese beiden Felder aufgedeckt. Über sogenannte 'normale' Leute, im sozialen Sinn normale Leute, die uns auf der Straße begegnen, ist schon weniger gemacht worden. Du kannst das soziale Kritik nennen, wenn ich im Gegensatz zu *Muybridge* Akte von arbeitenden Menschen zeige. Beim *Muybridge*-Film hatte ich übrigens das Empfinden, an der Grenze dessen angelegt zu sein, was man rational sagen kann.

Frage: Inwiefern entspricht dann *Nachtlied des Hundes* Deinen avantgardistischen Auffassungen? Bildet er ein neues Kapitel in Deiner Entwicklung?

Bódy: Er ist ein neues Kapitel. Während ich einerseits bestrebt war, bestimmte Traditionen aufzunehmen, ist der Film andererseits emotionell und strukturell von einer absoluten Spontaneität. Bei aller Konstruiertheit ist er durch eine ständige Unruhe gekennzeichnet. Meine Konzeption zum Film war, parallel auf fünf, sechs Spuren die Gefühle, die hier und heute existieren, zu erschließen und sichtbar zu machen.

Frage: Kannst Du etwas zu dem eigenartigen Titel des Films sagen?

Bódy: Der Titel war vor dem Film da. Es existiert eine Verbindung zwischen dem Animalischen, Instinktiven und dem Kosmischen. Warum bellen die Hunde den Mond an? Ich glaube, daß die Hunde, wie die Menschen, einen Kontakt zum Kosmos haben, und sie bringen das durch ihr Bellen zum Ausdruck. Die Menschen drücken sich in anderer Weise aus, durch Bilder, durch Musik. Ich wollte gegenwärtige Schicksale und Figuren in dieses größere Bezugsfeld bringen. Die Menschen kommen von irgendwoher und gehen irgendwohin. In der Gegenwart lebend, kann man sich zwischen der animalischen und der kosmischen Welt befinden. Der Titel hat auch noch Nebenbedeutungen. Ich fühle mich selbst im Dunkeln, wenn ich Spielfilme drehe, mit einer verminderten Sicht. Außerdem gibt es noch eine ganz persönliche Erklärung. Ich bin vor einigen Jahren in Budapest in eine Neubauwohnung gezogen, die in einem noch in Bau befindlichen Viertel lag. In der Nacht konnte ich oft nicht schlafen und hörte das Bellen herumstreuender Hunde, von denen es dort sehr viele gab. Dieses Bellen war aber ganz anders als das wohl-erzogener Haushunde, es war wilder, animalischer, kosmischer ...

Frage: Du sprachst von kosmischen Beziehungen. Tragen alle Figuren Deines Films diese Beziehung in sich?

Bódy: Jeder Mensch geht eine solche Beziehung ein, ihre Erscheinungsformen sind nur unterschiedlich.

Frage: Ist der Pfarrer so etwas wie die zentrale Figur Deines Films?

Bódy: Ich hatte nicht die Absicht, den Pfarrer in den Mittelpunkt zu stellen. Mir schwebte ein Panorama menschlicher Existenzen vor, wie die verschiedenen biblischen Gestalten in den Glasfenstern einer Kirche. In jedem Glasfenster wird eine andere Ge-

schichte erzählt, aber doch im Rahmen eines zusammenfassenden Gefühls. Ich wollte dem Pfarrer keinen größeren Raum als dem Funktionär, dem Offizier, dem Wissenschaftler, der Mutterfigur einräumen. Das Kind ist für mich z.B. wichtiger als der Pfarrer, auf es müßten sich alle anderen Personen beziehen.

Frage: Vielleicht hat mein Empfinden auch etwas damit zu tun, daß Du die Figur des Pfarrers selbst verkörperst ...

Bódy: Es war keine Frage der Eitelkeit, daß ich diese Rolle übernahm. Der Pfarrer ist mir ähnlich, ein romantischer, spekulativer Typ, er schreibt auf sein Banner, was die Vertreter der anderen Institutionen versäumen, er kümmert sich um die Menschen.

Frage: Dein Film ist eine Parabel, die einzelnen Figuren sind nicht vordergründig Repräsentanten bestimmter gesellschaftlicher Kräfte, trotzdem strebst Du Bezüge zur Gegenwart an.

Bódy: Es scheint mir, daß die genannten Figuren die ihnen zustehende Rolle nicht ausfüllen und das Volk dadurch ohne geistige Führung bleibt. Es kann nicht meine Aufgabe als Filmemacher sein, die Ursachen für dieses Manko herauszufinden. Ich habe eine Situation konstatiert. Nach meinem Empfinden ist es so.

Frage: Welche Veränderungsmöglichkeiten siehst Du?

Bódy: Die Kultur unserer Gesellschaft, auch die politische Kultur, müßte sich mehr in eine innerliche Richtung wenden. Die Weltvorstellungen der 50er, 60er und 70er Jahre waren so, daß die Möglichkeiten unbegrenzt sind. Das bezog sich auf das Wachstum der Industrie, den Welthandel und andere Fragen. Wie die Realität zeigt, war diese Vorstellung falsch. Kierkegaard sagt sinngemäß: Wenn man sich zu sehr auf das konzentriert, was außerhalb der eigenen Psyche, in der Welt passiert, kann es eines Tages zu der überraschenden Situation kommen, daß sich die Welt verändert hat und der einzelne vergaß, sich selbst zu ändern. Mir scheint, daß die innere Artikulation des Menschen im Vergleich zur Entwicklung der äußeren Welt zurückgeblieben ist. Wir müssen uns mehr um die innere Artikulation des Menschen kümmern.

Frage: Du billigst in diesem Zusammenhang der Musik, auch der Popmusik, eine besondere Bedeutung zu ...

Bódy: Musik ist eine Artikulation des Inneren. Ich gebe mich nicht der trügerischen Hoffnung hin, daß man die Welt durch Musik verändern kann. Sie kann aber helfen. Es ist ziemlich sicher, daß man ohne Musik die Welt nicht verbessern kann. Ich biete in meinem Film keine Lösungen an, am Ende bleibt die bohrende Frage, wie man das entstandene, gefährliche Vakuum ausfüllen kann.

Frage: Hast Du Vorbilder?

Bódy: Ich habe keine bestimmten. Sicher mag ich z.B. die Filme von Andrej Tarkowski, aber meine Vorbilder wechseln und verändern sich. Am meisten bewundere ich Buñuel. Besonders schätze ich seine letzten vier Arbeiten. Experiment und Traditionsbeziehung gehören bei Buñuel zusammen. Er behandelt traditionelle Themen wie die Liebe, die Arbeit, den Tod, und trotzdem war er einer der größten Experimentatoren der Vorkriegszeit. Er ist Avantgardist und Surrealist, und dabei sind seine Filme, besonders die letzten, in Motivwelt und Bildsprache traditionell. Thomas Mann kennzeichnete das Genie dadurch, daß Traditionelles und Innovatives, Erneuerndes zusammenkommen. In diesem Sinne möchte ich weiterarbeiten. Ich möchte traditionell sein und gleichzeitig innovativ, immer frisch.

Aus: Medium, Nr. 1, Frankfurt/M., 1985

Biofilmographie

Gábor Bódy, geb. 30. 8. 1946 in Budapest.

1964-71 Studium der Geschichte und Philosophie an der Universität von Budapest. Titel der Diplomarbeit: 'Attribution der kinematographischen Bedeutung'.

1971-75 Absolvierung des Film-, Fernseh-Regiefaches an der Budapester Hochschule. Der Diplomfilm AMERIKAI ANZIX gewann den Großen Preis des Mannheimer Filmfestivals '76.

- 1973 Mitbegründer und Organisator der K3-Experimentalgruppe des Béla Balázs-Studios. Ihre Arbeiten wurden auf der 79er Experimental-Filmschau in Amsterdam ('Worlds and words' – in organisation De Appel Gallery, Stedelijk Museum, a. Filmmuseum) und 1980 in Genua ('Nuovi aspetti della experimental cinema') gezeigt. Jean Genet: 'Die Zofen' im Arbeitertheater 'Csilli' in Budapest inszeniert. *Jagd auf den kleinen Fuchs*, Biennale Paris.
- 1978 'Total expanded cinema', Vortrag auf dem Filmfestival in Edinburgh.
- 1980 beendete er seinen zweiteiligen Spielfilm NARZIUS UND PSYCHE, der auf der Budapester Nationalen Filmschau '81 den Hauptpreis gewann. Vorführung der einteiligen Exportversion im Ausland, 1981: 'Quinzaine des Réalisateurs' in Cannes, Locarno (Bronzener Leopard für die gelungene Einflechtung der Bild- und Tonrecherchen des Experimentalfilms in seine Erzählstrukturen'), Figuera da Foz Filmfestival (CIDALC-Preis), Sevilla Filmfestival, Mannheimer Filmwoche, San Francisco Filmfestival. Aufführung der ungekürzten Fassung auf dem Internationalen Forum des Jungen Films, Berlin, 1982. Gründung von 'Infermental', des ersten internationalen Magazins auf Videocassetten, in Budapest. USA-Tour mit Experimentalfilmen in Seattle, Berkeley, Chicago, Philadelphia, New York. *Privatgeschichte*, Melbourne, Filmfestival.
- 1981 Tournee mit Experimentalfilmen in Dortmund, Osnabrück, Hamburg, Hannover, Frankfurt, West-Berlin.
- 1982 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD, erste Ausgabe von 'Infermental'.
- 1982-83 Dozent an der Deutschen Film- und Fernsehakademie, Berlin. Der *Dämon in Berlin* ausgewählt für 'The second link', viewpoints on video in the 80th-ies (Banff/Canada, Long Beach Museum/Los Angeles, Museum of Modern Arts/New York, Stedelijk Museum/Amsterdam), 1984 'The second link' Japan-Tournee
- 1983 NACHTLIED DES HUNDES, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin (27/83) Retrospektive-Ausstellung in der DAAD-Galerie, Berlin und im Kino Arsenal, Berlin.
- 1984 Artist residence in Vancouver, B.C. (Western Front, Video Inn Satellit Video Exchange) *De occultaphilosophia*, *Die Geisel*, *Der Dämon in Berlin* auf der 1. Film- und Video Biennale, Rio de Janeiro. NACHTLIED DES HUNDES u.a. in Montreal und Taormina Filmfestival
- 1985 Int. Forum des Jungen Films, Berlin: Zur Anthologie der Verführung I - III: *Der Dämon in Berlin* und *Either/Or in Chinatown*. *Eurynome* wird auf der 1. Video-Biennale in Tokyo uraufgeführt. – *Either/Or in Chinatown* auf dem Festival in Salsomaggiore. – Alles und noch viel mehr. Das poetische ABC, Kunstmuseum, Bern, Den Haag-Kijhuis: *Either/Or; Talking back with the Media* – Amsterdam: *Eurynome* Videofestival Stockholm: *Theory of Cosmetics*: Genève V.Festival

Am 24. Oktober 1985 in Budapest gestorben

Filme:

- 1971 *A harmadik* (Der Dritte), Experimental-Dokumentarfilm, 35 mm, schwarz-weiß, 50 Minuten
- 1972 *Vadászat kis rókára* (Jagd auf einen kleinen Fuchs – Syntaktische Gruppen), Experimentalfilm, 16 mm, schwarz-weiß, 8 Minuten
- 1974 *Hogyan verekedett meg Japp e és DoEscobar* (Wie Jappe und DoEscobar sich prügelten), Examensarbeit, schwarz-weiß, 40 Minuten
- 1973-75 *Négy bagatell* (Vier Bagatellen), Experimentalfilm, schwarz-weiß, 35 mm, 30 Minuten (mit abgefilmten Videofaufnahmen)
- 1975 AMERIKAI ANZIX
- 1976 *Pszichokozmoszok* (Psychokosmos), Experimentalfilm, schwarz-weiß, 36 mm, 12 Minuten (abgefilmte Videoaufnahmen)
Filmiskola (Filmschule), Fernsehfilm
- 1977 *Katonák* (Soldaten) Nach J.K.R. Lenz, Fernsehspiel, Farbe, Video, 90 Minuten
- 1978 *Krétaör* (Kreidekreis) Nach L. Hsing-Tao, Fernsehspiel, Farbe, Video, 90 Minuten
Privát történelem (Privatgeschichte) in Zusammenarbeit mit P. Timár, HDS (Nachrichten und Dokumentar)-Studio, Dokumentarfilm, schwarz-weiß, 35 mm, 25 Minuten
- 1980 NARCISZ ES PSYCHE
Mozgástanulmányok (Bewegungsstudien 1880 - 1980 – Hommage to Eadweard Muybridge), HDS Studio, Experimentalfilm, Farbe, 35 mm, 18 Minuten
- 1982 *Hamlet*, William Shakespeare, Fernsehfilm, Farbe, Video, 180 Minuten
Geschwister, Video, Farbe, 30 Minuten, Videoentwurf für einen Spielfilm, DAAD & eigene Produktion
Der Dämon in Berlin, Video, Farbe, 30 Minuten, eine Super-8-Video Produktion, DAAD & eigene Produktion
- 1983 KUTYA EJI DALA
Die Geisel, Video, Farbe, 22 Minuten, eine Super-8-Video Produktion, DAAD & eigene Produktion
De occulta philosophia (mit Egon Bunne, Volkmar Hein), Video, Farbe, 1,5 Minuten, DFFB, TU Berlin & eigene Produktion
- 1984-85 *Either/or In Chinatown*, Video, Farbe, 37 Minuten, Produktion: Video Inn, Vancouver
- 1985 *Theory of Cosmetics*, Video, Farbe, 12 Minuten
Eurynome, Video, Farbe, 3 Minuten, Produktion: Tag/Traum Köln
Walzer (Novalis), Video, Farbe, 3 Minuten, Produktion: WDR & Vera Bódy

(letzte autorisierte Fassung von G.B., Oktober 1985)