

## WATER AND POWER

Land	USA 1989
Produktion	Pat O'Neill
Regie, Kamera, Schnitt	Pat O'Neill
Mitarbeiter (Technik)	George Lockwood, Mark Madel Joe Louis, Beth Block
Animation	Daina Krumins
Musik	Megan Williams, Diana Wilson John Bergamo, Greg Johnson (perc), Robert Lloyd (piano) Kurt Festinger (fl, sax ) Vivian Miller (alto) u.a.
Darsteller	Joel Loriman, Beth Block George Lockwood u.a.
Uraufführung	29. Mai 1989, Toronto International Experimental Film Congress
Format Länge	35 mm, Farbe, Ton 60 Minuten
Vertrieb	Lookout Mountain Films, 8331 Lookout Mountain Avenue, Los Angeles, Ca 90046

### Kommentar des Filmemachers

WATER AND POWER ist über einen Zeitraum von mehreren Jahren entstanden, ohne Drehbuch, im Vertrauen auf das zufällige Zusammenspiel von Orten, Menschen und Situationen. Es ergab sich, daß der Film sehr viel mit Wasser - in all seinen Aggregatzuständen - und mit zyklischen Prozessen zu tun hat; die Planeten, die Gezeiten, die implizite Drehung der Kamera um ihre Achse und die sich wiederholenden, ballistischen Bewegungen der Darsteller. Während der Montage und mit jedem neuen Stück Material, das hinzukam, hat der Film seine eigene Gestalt gefunden. Insbesondere die Logik der Übergänge wurde immer spannender. Geschichten und Entwicklungen erstanden aus dem Material, die schriftlichen Texte tauchten auf, aus dem Ende wurde - mehrmals - der Anfang.

### Begleittext zu WATER AND POWER von Pat O'Neill

Ein Raum für Verhöre in einem sehr armen Land. Ein Tisch, ein Stuhl. Wasserflecken an der Wand tauchen aus dem Nachmittags-himmel auf und verschmelzen mit einer Landkarte des feindlichen Territoriums.

Männerstimme: "Oh nein! Oh nein, Sie dürfen nicht sterben, Mr. Haskell, man wird glauben, daß ich es war!"

Rückblende: Aaron Haskell stürzt sich bei Sonnenuntergang von einer Brücke. Er war allein auf der Brücke.

Nach einer heißen, feuchten Nacht voller Güterzüge, die vorbei-

fahren, erhaschen wir die große U-Bahn just in dem Moment, als sie in die City gleitet. Alle Leute der Nachtschicht sind kurz vor Dienstschluß besonders beschäftigt. Jack, ein Detektiv, begibt sich zu Lisas Wohnwagen und spielt stumm auf seiner Mandoline. Das Mädchen möchte die ganze Zeit gehen, bringt es jedoch nicht fertig. Ihr innerer Kampf hinterläßt eine dampfende, phosphoreszierende Spur hinter ihr. Am nächsten Tag, wieder am Schauplatz: Ein ausgetrockneter See voller namenloser kristalliner Ablagerungen; die Sonne geht auf, als verspräche sie ein Gewitter. In den Bergen gleich dahinter befinden sich die Minen, die Mary Haskell auf dem Tonband erwähnt hat, mehrere Monate vor dem Verschwinden ihres Mannes. Sie hat eine Affäre mit 'Lucky' Rudy, einem Wachmann, der leuchtende Wesen zu sehen glaubt, die sich in dem stillgelegten Bergwerk herumtreiben. Seine Beschreibung dieser Wesen ist so überzeugend, daß Mary sie jetzt auch sieht. Sie verbringen glühend heiße Augustnächte oben in der Mine, trinken Gin und schießen auf Flaschen.

Rudy erzählt noch zwei Geschichten, diesmal alte Anekdoten über die Korruption in der zaristischen russischen Armee. Beide Geschichten werden zur gleichen Zeit in benachbarten Räumen eines Theaters präsentiert, während das Publikum, auf motorisierter Bestuhlung, im Takt von einer Geschichte zur anderen schwenkt. Gleichzeitig steigt draußen die Flut, bis das Theater von allen Seiten umspült ist.

Ein Film für die Imagination  
(diese Zwischentitel erscheinen auf schwarzem Hintergrund)

### Das Neunzehnte Jahrhundert

Siedler leben in einer Stadt, die auf dem Land, das sie den Indianern weggenommen haben, erbaut ist  
die Indianer wollen ihr Land zurück  
sie brennen ein paar Farmen nieder  
ein Sheriff und sein Hilfstrupp reiten die ganze Nacht  
(die Bilder sind deine eigenen Erinnerungen)  
bei Mondlicht blicken sie auf das Apachenlager hinunter  
währenddessen bricht in einer Bar in der Stadt ein Streit aus  
mehrere Männer werden in einem Feuergefecht verletzt  
die Bar steht in Flammen  
die Feuersbrunst ist meilenweit sichtbar

In meiner Vorstellung ist dieser Film in hartem Schwarzweiß gedreht. Alles ist von hinten beleuchtet, so daß man die Menschen und die Pferde als glühende Silhouetten sieht. Die Luft ist voller Rauch und Staub und fliegender Partikel. Der Vergeltungstrupp verfolgt gerade brandschatzende Apachen, als die Nachricht kommt, daß es in der Stadt schlecht steht und sie zurück müssen, um Streitigkeiten zu schlichten. Jahre später (jetzt sind wir im eigentlichen Film) hat ein fliegender Händler genau dort, wo der Streit damals ausbrach, aufgrund dessen die ganze Stadt niederbrannte, seine Ware ausgebreitet: zerbrochene Werkzeuge, Dosen voll rostiger Nägel, Knäuel verknotteter Kordel und das Radlager eines VW. Er tanzt, um seine Anwesenheit kundzutun, dreht sich schneller und schneller wie ein Derwisch. Aus seiner Kehle dringt ein Geräusch wie von einem gewaltigen Ventilator. Ein winziger goldener Planet hat sich ins dichte, verwucherte Unterholz der Garten-des-Todes-Sequenz verflogen. Der Meister ist nicht da, um ihn abzustellen, und er rotiert und rotiert, ganz knapp an den riesigen, knorrigen Ästen vorbei.

## Das Achtzehnte Jahrhundert

Ein Mann muß mit einem kleinen Ruderboot einen See überqueren

er hat einen Sack Mais, eine Ente und einen Waschbär bei sich  
er kann jeweils nur einen Teil davon mitnehmen  
er macht halt, um ein Schlückchen Sherry zu trinken  
denn der Himmel ist bedeckt und er ist erkältet  
er fragt sich, warum er keine Indianer gesehen hat  
das Wasser ist ganz still  
und kein Luftzug regt sich

Das Problem ist, daß er weder die Ente mit dem Mais alleinlassen kann noch den Waschbär mit der Ente. Wenn er jeweils nur eines davon transportieren kann, wie soll er sie alle über den See bringen?

Während er über dieses Dilemma nachdenkt, wird er zunehmend deprimierter, sehnt sich nach der lustigen Gesellschaft seiner Freunde zu Hause und erinnert sich an das letzte Schlückchen Sherry in seinem Flachmann.

Er fühlt sich, als hätte er diesen düsteren, nordöstlichen Tag schon tausendmal erlebt. Könnte er doch seine lebenden Zankäpfel einfach stehen lassen und fliehen, quer durch die stacheligen Wälder, über die flachen Hügel und zurück ans Meer.

## Zeitungsbericht über den 'Wasserkrieg' in Kalifornien

Früher war das Owens Valley, das etwa 260 Meilen nördlich von Los Angeles liegt, ein blühendes Land voller Farmen und Ranchen. Heute ist es staubig und fast unbewohnt, nur etwa 15.000 Menschen leben in verstreuten Ortschaften wie Bishop oder Lone Pine. Bäume sterben, und schadstoffhaltige Staubstürme bilden sich über dem alkalischen Owens Dry Lake. Fast alles Wasser, aus den Quellen und den schnee gespeisten Bächen der Gebirge ringsum, gehört Los Angeles und wird in zwei riesigen Aquädukten zur Stadt geleitet.

Die Geschichte des Owens Valley hat in der Legendenbildung des Westens mythische Proportionen angenommen. Sie ist ein Symbol für die Arroganz und Verachtung der mächtigen Städte gegenüber den ländlichen Gebieten. Vor 75 Jahren begannen Mittelsmänner des schnell wachsenden Los Angeles heimlich mit dem Ankauf der Wasserrechte im Tal. Ihre Aktionen, die in Roman Polanskis Film *Chinatown* dargestellt sind, schürten jahrzehntelang Haß und Gewalttätigkeiten. Bis heute sind die Ressentiments spürbar, die daraus erwachsen.

Robert Reinhold, in: 'The New York Times', 25. September 1989

## HighTech bis zum Anschlag

Was geschähe, wenn jemand die Special-Effects-Technologie eines Hollywoodfilms wie 'Star Wars' benutzen könnte, um damit zu spielen - und sie bis an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit zu führen? Pat O'Neill ist ein Filmmacher, der das kann. Er arbeitet seit über 20 Jahren in der Filmindustrie von Los Angeles, kreiert Spezialeffekte und Animationen und arbeitet mit der modernsten Technologie, die zur Verfügung steht. Gleichzeitig hat er sein technisches Wissen und seinen Zugang zur Apparatur für eine Reihe eigener, kurzer avantgardistischer Filme genutzt, die das technologische Rüstzeug in einer Weise einsetzen, wie man es in einem Werbespot nie zu sehen bekäme.

WATER AND POWER ist O'Neills jüngster Film (...), ein persönliches Meisterwerk, an dem er fast das ganze Jahrzehnt gearbeitet hat. Darin verwendet er alle möglichen Special Effects, den optischen Printer, die Maske, Animation, Computergrafik, aber der Film ist viel mehr als eine Ausstellung solcher Effekte. Schon in seiner individuellen Ausdrucksweise betritt er neuen

Boden, denn nur wenige Techniker, die sich so weit spezialisiert haben wie O'Neill, sind in der Lage, gleichzeitig einen Film zu erschaffen, der so anregend, gedankenreich und genüßlich ist wie WATER AND POWER.

Der Zufall, sagt O'Neill, spielte eine größere Rolle bei der Konstruktion des Films. "Fast alles wurde gedreht ohne eine feste Vorstellung, wie es verwendet werden sollte." O'Neill bekennt sich zu seiner Vorliebe für das Werk und die Arbeitsweise des Komponisten John Cage, der ganze Musikstücke auf dem Prinzip der zufälligen Kombination von Noten und Melodien aufgebaut hat. Aber während Cages Methoden oft sehr durchdacht sind, hält sich O'Neill für "viel legerer. Ich sitze und warte, daß etwas passiert. Als ob ich würfeln würde, ohne die geringste Vorstellung, was geschehen könnte."

Auch wenn vielen solcher Zufälle kein Erfolg beschieden war, haben die wenigen, die funktionierten, sich ausgezahlt. Als Beispiel nennt O'Neill eine Einstellung der City von Los Angeles, die er auf den Kopf stellte und rückwärts laufen ließ. Er hatte diesen Effekt nicht geplant, sondern lediglich mit Kamerawinkeln experimentieren wollen. (...)

O'Neill hat Industriedesign und Grafik an der University of California in Los Angeles studiert, interessierte sich jedoch mehr für Bildhauerei, Photographie und schließlich Film. Er hat mit verschiedenen Filmmachern an Projekten gearbeitet, die ihn zur Animationstechnik führten, wobei er sich hauptsächlich dem Optischen Printer zuwandte, einem Apparat, mit dem man ein gefilmtes Bild noch einmal abfilmen, mehrschichtige Bilder, Stehkader und andere Effekte erstellen kann. Vor POWER AND WATER hat er etwa 14 unabhängige Filme und Installationen geschaffen. Diese persönlichen Projekte brachten ihm - zufällig, wie er sagt - Aufträge in der Filmindustrie ein, wo er an Spielfilmen, Titeln, ein paar regionalen Horrorfilmen und gelegentlich auch Werbespots mitgewirkt hat. Sogar an George Lucas' *Return of the Jedi* hat O'Neill Anteil. 1975 gründete er seine eigene Firma, Lookout Mountain Films. Sein letzter Job betraf einen Michael-Jackson-Werbespot für das California Raisin Board, bei dem er 'Composites' und Animationen erstellte und ganz allgemein damit betraut war, 'die richtige Atmosphäre entstehen zu lassen'.

Die Industriejobs sind zwar O'Neills Brotberuf, geben ihm aber wenig kreative Befriedigung. "Ich arbeite an diesen vorgeschriebenen Projekten und langweile mich. Der ganze Spaß ist vorbei, wenn sie einmal ausgeklügelt sind." Aber abgesehen davon, daß er damit sein Geld verdient, haben ihn diese Arbeiten mit der Technologie vertraut gemacht und ihm Zugang zu Apparaten verschafft, die er normalerweise nie hätte kaufen oder mieten können.

Alle bisherigen Kurzfilme O'Neills sind auf 16 mm gedreht, WATER AND POWER hingegen auf 35 mm. Dieses Format ist viel teurer, weshalb die meisten unabhängigen Filmmacher es gar nicht in Erwägung ziehen. Aber O'Neill konnte die Kosten durch ein ökonomisches Drehverhältnis niedrig halten und außerdem durch seine Beziehungen Kopierpreise und Ausrüstungsmieten senken. Und man kann sagen, daß er mit 35 mm umzugehen weiß. "Das Format eignet sich hervorragend zum Abfilmen", sagt er, "vor allem bei der hohen Auflösung." Obwohl der Film keine eigentliche Handlung hat, bezeichnet O'Neill ihn als "gewissermaßen in Richtung des Narrativen gehend, ohne narrativ zu sein". Zum Teil ist er ein Porträt der Großstadt Los Angeles und der Kräfte, die sie bewegen - eine davon das Wasser. Er verschmilzt technisch bearbeitete Bilder aus der Natur - Seen und Himmel - mit Einstellungen der Großstadt, mit Szenen aus alten Hollywoodfilmen und bunten Computergrafiken. Einige der Einzelelemente mögen nicht ganz gelungen sein - die Grafiken, zum Beispiel -, aber die Bilder wechseln so rasch, daß man die weniger geglückten schnell vergißt.

„Der Film entwickelte sich gleichzeitig aus verschiedenen Richtungen“, sagt O'Neill: zum Beispiel aus dem Interesse an einem bestimmten geografischen Gebiet - Mono County, in dem der Owens Lake liegt. Er wurde von dem Los Angeles Department of Water and Power (das dem Film seinen Namen gab) ausgetrocknet, als es 1910 eine Wasserleitung baute, um den wachsenden Wasserbedarf der Stadt zu decken. Die Leitung mit einem Durchmesser von vier Metern kommt mehrmals im Film zur Geltung, um uns vor Augen zu halten, wie es dazu kam, daß im Verlauf der letzten 80 Jahre eine neue Wüste entstand.

Die meisten der weiten Panoramaeinstellungen des Wüstengrundes wurden aus 3.000 m Höhe von einer öffentlichen Straße aus gedreht. Aber O'Neill ging es um mehr als nur die schöne Landschaft. „Mich fasziniert der Gedanke, daß Orte sich wandeln“ - durch Naturgewalten wie das Wetter und die Zeit. Daher verwendet O'Neill viel Zeitraffer, in Verbindung mit Kamerabewegungen. „Ich mußte eine Kamera konstruieren, die Bewegungen repetieren kann. In gewisser Weise geht der Film auch über diesen Mechanismus.“

O'Neill zog Mark Madel hinzu, und sie entwarfen, zunächst nur mit Hilfe eines Radio Shack Laptop Computers, ein computergesteuertes System mit Stativ, dessen große Speicherkapazität es erlaubte, in bestimmten vorprogrammierten Intervallen zu drehen - z.B. alle 10 Sekunden - und dabei die Kamerabewegung jeweils graduell zu verstärken. Diese Maschine steuerte die Aufnahmen. „Die Kamera empfängt einen Impuls vom Computer, bewegt sich auf einer Achse, nimmt ein Einzelbild auf und wartet auf den nächsten Impuls.“ Sie kann bis zu viermal pro Sekunde aktiv werden. „Am ehesten ist sie mit den Kontrollsystemen zu vergleichen, mit denen man in Science-Fiction-Filmen bewegte Modelle aufnimmt.“

Die Apparatur mußte außerdem einigermaßen tragbar sein, denn O'Neill wollte sie manchmal auch ein paar Kilometer jenseits der Straße aufbauen. „Sie wird durch drei Motorrad-Batterien gespeist und läuft weitgehend akkurat.“

Zurück am Schneidetisch in Los Angeles, bewaffnet mit seinem Optischen Printer, machte sich O'Neill ans Werk, die so gewonnenen Landschaftsbilder mit anderen Elementen zu verbinden: mit gefundenem Material (*found footage*), geschriebenem Text, gesprochener Erzählung, Musik und Geräuschen. „Die Montage besteht darin, herauszufinden, wie sich die Elemente gruppieren lassen.“ Die letzten eineinhalb Jahre hat O'Neill an der Struktur gearbeitet. „Viele Szenen wurden nachgedreht, und es gibt noch immer Stellen, die ich wieder überarbeiten möchte.“

Der Film setzt Schauspieler ein, aber in ganz unüblicher Weise. „Die Kamerabewegung interessiert mich genauso wie die Schauspieler,“ und ebenso die erneute Aufnahme des bereits Gefilmten: O'Neill hat die Schauspieler in Zeitlupe vor einem schwarzen Hintergrund aufgenommen, dann diese Bilder mit einem anderen Hintergrund überblendet. „Es gefällt mir, daß die Personen dadurch unspezifisch werden, irgendwie unwirklich. Sie bilden eine Art Brücke zur Leinwand, denn die Zuschauer haben oft Schwierigkeiten, sich einzig auf abstrakte Bilder einzulassen.“

O'Neill nennt George Lockwood als Urheber des Soundtracks, der vollständig im Studio entstand. Er wurde auf einem MIDI-System erstellt, nachdem der Film auf Video umkopiert war, um ihn mit einer 24fachen, digital gespeicherten Tonspur zu synchronisieren. Sie enthält unter anderem direkte Aufnahmen - von alten Filmorchestern bis zu Free Jazz - sowie Percussion, die zum Teil mit echten Instrumenten, zum Teil synthetisch kreiert ist. O'Neill setzt gefundenes Material aus der Stummfilmzeit geschickt ein, indem „ich altertümliche dramatische Stilformen mit den Hintergründen und Bildern kombiniere, die ich heute filme.“ Eine Szene, in der Moses das Rote Meer teilt, ist zum Beispiel mit heutigen Landschaften des wasserarmen Mono County verbunden. „Ich habe mich bemüht, die Schauplätze und die Geister der

damaligen Schauspieler, die zum großen Teil tot sind, einzubeziehen. Es ist sozusagen der Geist Hollywoods, der Filmindustrie, die etwa gleichzeitig entstand wie die große Wasserleitung. Die Stadt konnte ohne Wasser nicht wachsen, und die Stadt war der Ort, an dem die Filme gedreht wurden.

„Es gibt außerdem Stellen im Film, die man lesen muß: Geschichten, die ich während der Arbeit am Schneidetisch erfand.“ Die erste dieser Geschichten heißt „Das neunzehnte Jahrhundert“. (...) „Es sind komische, volkstümliche Legenden,“ sagt O'Neill, „die zum Ominösen tendieren und nie richtig aufgelöst werden. Sie beschreiben nichts, was sich tatsächlich auf der Leinwand ereignet, sondern stellen eher eine Reaktion darauf dar. Es geht mehr darum, Szenen anzuschneiden, als sie zu Ende zu bringen. Die Geschichten dienen auch der Verzögerung, wenn der Film zu schnell und zu gewaltsam wird.“

Der Film hat extreme Tiefe, nutzt das 35mm Format bis zum Anschlag und verankert seine Bilder im Raum, damit man sich nicht in ermüdenden Spielereien verliert. Das Tempo ist rasant, es geschieht mehr, „als man erklären kann“, gibt O'Neill zu. „Die Geschichten überlagern und überholen sich. Man muß einfach durchwaten.“ Der Film lohnt mit Sicherheit mehrere Besuche - aber davon sollte man sich nicht abschrecken lassen. Trotz der visuellen Hyperaktivität bleiben die Bilder genießbar und sehr deutlich, wirken nicht überwältigend und langweilig wie so vieles im Bereich des abstrakten Films.

Kurt Wolff, in: 'The San Francisco Bay Guardian', 13. Sept. 1989

## Biofilmographie

Patrick Robert 'Pat' O'Neill wurde 1939 in Los Angeles geboren. MA in grafischem Design und Photographie; Dozentur am California Institute of the Arts, 1970 - 75. Seit 1974 eigene Produktionsfirma 'Lookout Mountain Films'. Zahlreiche Preise und Stipendien.

### Filme:

- |      |  |
|------|--|
| 1963 | <i>By the sea</i> , 16 mm, s/w, stumm, 10 Minuten<br>(mit Robert Abel)         |
| 1964 | <i>Bump city</i> , 16 mm, Farbe, Ton, 6 Minuten                                |
| 1967 | <i>7362</i> , 16 mm, Farbe, Ton, 10 Minuten                                    |
| 1969 | <i>Screen</i> (Installation), 16 mm, Farbe, stumm, 4 Min.                      |
| 1970 | <i>Runs good</i> , 16 mm, Farbe, Ton, 15 Minuten                               |
| 1971 | <i>Easyout</i> , 16 mm, Farbe, Ton, 9 Minuten                                  |
| 1972 | <i>Last of the persimmons</i> , 16 mm, Farbe, Ton, 6 Min.                      |
| 1973 | <i>Down wind</i> , 16 mm, Farbe, Ton, 15 1/2 Minuten                           |
| 1974 | <i>Saugus series</i> , 16 mm, Farbe, Ton, 18 1/2 Minuten                       |
| 1976 | <i>Sidewinder's Delta</i> , 16 mm, Farbe, Ton, 20 Minuten                      |
| 1977 | <i>Two sweeps</i> (Installation), 16 mm, Farbe, stumm, 20 Minuten              |
| 1978 | <i>Foregrounds</i> , 16 mm, Farbe, Ton, 13 1/2 Minuten                         |
| 1978 | <i>Sleeping dogs (Never lie)</i> , 16 mm, s/w, Farbe, stumm/Ton, 9 1/2 Minuten |
| 1982 | <i>Let's make a sandwich</i> , 16 mm, Farbe, stumm, 20 Min.                    |
| 1989 | <b>WATER AND POWER</b>   |

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films / Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin 30, Welscherstr. 25 (Kino Arsenal)

Druck: graficpress

Redaktion und Übersetzung dieses Blattes: Noll Brinckmann