



## The Connection

### Shirley Clarke

While the Living Theater's production of Jack Gelber's play made the audience squirm, Shirley Clarke's film version of *The Connection* practically put them on trial, at least according to reports following the premiere. The film shows a group of drug-addict musicians waiting for their "connection" in a New York apartment while a two-man documentary team films the proceedings. The drug dealer arrives in the company of a female street preacher. By the time the filmmaker, whose bible is Kracauer's *Theory of Film*, demands that the dealer stop looking at him and reaches for his camera as if it were a weapon, the power relations have shifted irrevocably. The film team and the protagonists grapple with questions of ethics and society as well as the relationship between reality and fiction in a dizzying choreography of different states: clear-headedness, intoxication, and withdrawal. The camera – sometimes handheld, sometimes stationary – becomes the main character, appearing to possess not just a body and mind but a conscience as well.

*The Connection* dissects cinema itself and has entered into the annals of film history as both a milestone of cinema vérité and a jazz musical.

Stefanie Schulte Strathaus

Während der Living-Theater-Inszenierung von Jack Gelber sei das Publikum in Verlegenheit geraten, in der Filmversion von Shirley Clarke müsse es sich als Angeklagter vorkommen, hieß es zur Premiere. Der Film zeigt, wie eine Gruppe drogenabhängiger Jazzmusiker in einer New Yorker Wohnung auf ihre „Connection“ wartet, während ein zweiköpfiges Dokumentarfilmteam die Situation aufnimmt. In Begleitung einer christlichen Straßenpredigerin trifft der Drogenhändler ein. Spätestens als der Filmemacher, dessen Bibel Kracauers *Theory of Film* ist, ihn auffordert, den Blick von ihm zu lassen und nach seiner Kamera wie nach einer Waffe greift, verschieben sich die Machtverhältnisse unwiederbringlich. Das Filmteam und die Protagonisten verhandeln Fragen von Moral und Gesellschaft sowie das Verhältnis von Realität und Fiktion in einer schwindelerregenden Choreografie von Zuständen: Scharfsinn, Rausch und Entzug. Die Kamera, mal Handkamera, mal statisch, wird zur leitenden Hauptfigur; es scheint, als habe sie nicht nur einen Körper und ein Gehirn, sondern ein Gewissen.

*The Connection* seziert das Kino und ging als Meilenstein des Cinéma vérité, aber auch als Jazzmusical in die Filmgeschichte ein.

Stefanie Schulte Strathaus

## A play within a play within a film

Shirley Clarke was at the crossroads of her career. Her short experimental films had won her worldwide acclaim, but her ambition and need to express her political nature were growing. At this time, *cinéma vérité* became very popular among independent filmmakers.

*Cinéma vérité* was a rejection of the Robert Flaherty documentary film style of the time, which, many young filmmakers believed, was unsatisfactory in its synthetic presentation of its material as objective. *Cinéma vérité* battled this idea — the assumption that filmed events can be natural — through its use of non-actors who have personal revelations in front of the camera, and typically through real-life locations instead of film sets. Clarke, however, contested the idea that *cinéma vérité* was a reliable replacement for traditional documentary filmmaking, as its subjects were being watched by the filmmaker behind the camera.

When Jack Gelber's play *The Connection* opened in New York, it was the perfect vehicle to explore her ideas. Gelber's 1959 play produced by the Living Theatre was much honoured but highly controversial. Set in a squalid Greenwich Village apartment, a group of drug addicts are waiting for their connection to bring their fix. Many of them are jazz musicians between gigs and they perform during the play — the score also by Freddie Redd. Among them are two men in suits. "Hello there, I'm Jim Dunn and I'm producing *The Connection*. This is Jaybird, the author." And thus begins a play within a play — a drug-addled crossing of *A Midsummer Night's Dream* and *Waiting for Godot*. At each performance around the country (and ever since) the director and theater would be the real names. And at every performance, there would be a question on a local baseball game and that day's score would be real as well. The director and author are said to be there in the apartment to guide the junkies in a series of improvisational themes to reveal their lives and inner thoughts.

And it couldn't have passed Clarke's notice in Dunn's introduction the story that Jaybird had spent months among the addicts. Although this was a Robert Flaherty-inspired idea in documentary dating back to the silent era, Clarke's friend Lionel Rogosin had gained fame for *On the Bowery* where he had done the same with the Skid-Row bums.

It would be the perfect vehicle for Clarke's interrogation of the authoritative presence behind the camera in *cinéma vérité* films. It was a play about social outsiders and it broke through the proscenium — the audience members were confronted by the junkies not only from the stage but in the lobby during intermission on their own "respectable" addictions to alcohol, religion and to "the next dollar, the next new coat." Clarke wanted to do the same with her film.

At first, Clarke had planned to create a real *cinéma vérité* feel to the film by shooting on the streets and in a real apartment. But having never shot a fiction film, she was worried about getting good sound quality. So they built a set, but its aim was realism. Jack Gelber was hired to adapt his script for the film. Clarke also enlisted the cinematographer Arthur Ornitz, which proved to be an excellent choice. Ornitz, the son of Hollywood Ten screenwriter Samuel Ornitz, was born in New York in 1917 but raised in Hollywood.

To go with the script of a film within a film, Clarke and Ornitz needed to employ hand-held cameras. The black and white

## Ein Stück im Stück im Film

Shirley Clarke stand am Scheideweg ihrer Karriere. Mit ihren kurzen Experimentalfilmen hatte sie weltweit Beachtung gefunden. Allerdings verspürte sie zunehmend den Wunsch und das Bedürfnis, politische Standpunkte zu formulieren. *Cinéma vérité* war damals eine bei unabhängigen Filmemachern sehr beliebte dokumentarische Herangehensweise.

Die Hinwendung zum *Cinéma vérité* beinhaltete auch eine Absage an Robert Flahertys Dokumentarfilmstil. Seine künstliche Anordnung des Materials und seinen Anspruch auf Objektivität empfanden viele junge Filmemacher als unbefriedigend. Die Verfechter des *Cinéma vérité* kämpften gegen die Auffassung, dass gefilmte Ereignisse Natürlichkeit transportieren könnten und propagierten stattdessen die filmische Arbeit mit Menschen, die keine Schauspieler sind, die an realen Schauplätzen und nicht in Filmstudios über ihre persönlichen Erfahrungen sprechen. Clarke wiederum bezweifelte die verbreitete Auffassung, dass das *Cinéma vérité* den traditionellen Dokumentarfilm ersetzen könne, weil sie es als widersprüchlichen Ansatz empfand, dass die authentischen Mitwirkenden von einem Filmemacher hinter der Kamera gefilmt wurden.

Jack Gelbers Stück *The Connection*, das 1959 in New York aufgeführt wurde, lieferte Shirley Clarke die perfekte Vorlage, um ihre Ideen weiterzuentwickeln. Die Produktion des Living Theatres erntete viel Lob, war jedoch gleichzeitig heftig umstritten. Das Stück spielt in einer heruntergekommenen Wohnung in Greenwich Village, in der einige Drogensüchtige auf ihren Dealer und den Stoff für den nächsten Schuss warten. Viele von ihnen sind Jazzmusiker, die im Verlauf der Aufführung immer wieder Musik machen – die Kompositionen stammen von Freddie Redd. Unter ihnen befinden sich zwei Männer in Anzügen, die sich an das Publikum wenden: „Guten Abend, ich bin Jim Dunn, der Regisseur von *The Connection*. Und das ist Jaybird, der Autor des Stückes.“

So beginnt das Stück im Stück – eine drogendurchsetzte Mischung aus *Ein Sommernachtstraum* und *Warten auf Godot*. Bei jeder seiner Aufführungen werden seitdem die realen Namen des jeweiligen Theaters und Regisseurs verwendet, das jeweils an diesem Tag stattfindende Baseballspiel findet Erwähnung und die tatsächlichen Spielergebnisse werden bekanntgegeben. Der anwesende Regisseur und der Drehbuchautor sind in der Wohnung, um mittels einiger Improvisationsübungen das Leben und die Gedankenwelt der Junkies kennenzulernen.

Clarke's Aufmerksamkeit wird es nicht entgangen sein, dass Dunn in seiner Vorrede dem Publikum erläutert, Jaybird hätte bereits Monate gemeinsam mit den Junkies verbracht. Auch wenn sich hier eine Grundhaltung zeigt, die an Robert Flaherty erinnert und in die Zeit des Stummfilms zurückreicht: Clarke's Freund Lionel Rogosin hatte sich im Vorfeld seines berühmten *On the Bowery* ebenfalls in dieser Weise mit den Protagonisten seines Films beschäftigt.

Für Clarke war die Verfilmung des Stückes eine hervorragende Gelegenheit, sich mit der autoritativen Position der Menschen hinter der Kamera in *Cinéma-vérité*-Filmen zu beschäftigen. Außerdem handelte es sich um ein Stück über gesellschaftliche Außenseiter, das den Bühnenraum durchbrach: Die Interaktion von Schauspielern und Zuschauern fand nicht nur zwischen Bühne und Zuschauerraum statt, sondern auch im Theaterfoyer, wo die Figuren des Stückes die Zuschauer während der Pausen auf deren eigene „sozial akzeptierte“ Abhängigkeit vom Alkohol, von der Religion oder vom Konsum ansprachen. Etwas Ähnliches wollte Clarke in ihrem Film erreichen.

Zunächst hatte sie vor, auf der Straße und in einer realen Wohnung zu drehen, um dem Film eine *Cinéma-vérité*-ähnliche Atmosphäre zu verleihen. Weil sie noch nie zuvor einen Spielfilm gedreht hatte, war sie nicht sicher, ob die Tonqualität unter diesen Umständen leiden würde. Am Ende entschied sie sich deshalb für eine Studiokulisse, ohne dabei aber das Ziel größtmöglicher Realitätsnähe aus den Augen zu verlieren. Jack Gelber

stock and the realistic sets created the impression of documentary realism. Ornitz also made it appear to be natural lighting. Gelber decided to adapt the film as having a director and cinematographer as the main instigators of the action so they could break through the film proscenium. And to further the reality, the film roll would suddenly end in black leader; the one-frame sound sync beeps can be heard, as well as light flares, dust, scratches and film going out of focus. This roughness led many critics to assume that the film was improvised. However, like the camera movement and the choreography of the actors, Clarke carefully planned everything in *The Connection*.

When the film was completed, getting it out proved a long and arduous road. After much pleading and hard work, Cannes agreed to show the film and it went on to win the International Critics Award. A hit at Cannes, it was promptly banned by government censor boards for indecent language and a struggle ensued to have it theatrically screened in the United States. After a two-year battle, the producers and director ultimately won in court and as important as it was judicially, it was sadly a case of too little, too late as the film lost its timeliness and failed at the box office. *Distributor's note*

### Suicide without suicide

*The Connection* is brutally simple in its approach. Its characters have opted out. They have nothing whatever to do with us or anyone. In Gelber's conception of those heroin addicts there can be no compassion left. Shirley Clarke has rightly kept to this conception, even though it means that the film cannot stand comparison with Rogosin's *On The Bowery*, or, for that matter, Kurosawa's *The Lower Depths*.

We are shown, in fact, a documentary crew of two persons who are making a film about what you see when you lift up a stone. The obscenely negative meanderings of the dope-fiends waiting for, and finally receiving, a fix, are analyzed like one of those nature films which so often give small children nightmares.

That it is so successful is in large measure due to the fact that Clarke and Gelber, in adapting the play for the screen, have been able to eliminate the physical interposition of the director of the film between audience and actors. Instead, the audience is now inside the camera itself, and sees everything through the lens as it is deployed by Jim Dunn and his cameraman, J. J. Burden. This is much more than a subtle difference; Shirley Clarke tips us right over the edge as Dunn tries a fix himself, with disastrous and scatological results.

The technique of *The Connection* is superb – a single set of enormous and solid shabbiness, lighting absolutely right (and this must have been less than easy to achieve) and the double participation of the ranging camera – participation documentary-wise combined with the forced participation of us, the audience. If someone trips over the tripod leg, we get the jolt direct. Nothing is seen from the outside.

Thus, unlike *Vitelloni*, where we observe the aimlessness and frittering from the sidelines, *The Connection* makes us so much part of itself that we really are fixed. The needle and its results are as sickening and as ultimately meaningless to us as to Ernie, Solly, Sam and, in particular, Leach (Warren Finnerly is hideously effective in this part) who, God help him, is the landlord of this particular Hades and almost – but only almost – becomes human when he remembers this fact.

wurde beauftragt, sein Stück in ein Drehbuch umzuarbeiten. Als Kameramann verpflichtete Clarke Arthur Ornitz, was sich als ausgezeichnete Wahl herausstellte. Ornitz war Jahrgang 1917, in Hollywood aufgewachsen und der Sohn von Samuel Ornitz, einem der sogenannten „Hollywood Ten“. Die Verfilmung des Film-im-Film-Drehbuchs erforderte den Einsatz von Handkameras. Die Schwarz-Weiß-Ästhetik und die realistischen Drehorte begründeten den dokumentarischen Gesamteindruck, den Ornitz mit vermeintlich natürlicher Lichtsetzung noch verstärkte.

Gelber hatte die Figuren eines Regisseurs und eines Kameramanns in die Drehbuchfassung mit eingearbeitet, die die Handlung vorantreiben und zuspitzen und dabei gleichzeitig die Grenzen des Filmraums durchbrechen sollten. Um den Eindruck des Realen noch weiter zu erhöhen, gibt es im Film Schwarzfilmpassagen, man hört Tonmarkierungssignale, sieht Lichtschwankungen, Staub, Schrammen und Unschärfen. Dieses ungeglättete Äußere veranlasste viele Kritiker zu der Annahme, dass der Film über weite Strecken improvisiert sei. Das Gegenteil war der Fall: Clarke hatte alle Kamerabewegungen und das Spiel der Darsteller sind bis ins kleinste Detail geplant und choreografiert.

Als der Film fertiggestellt war, bestand die nächste Herausforderung darin, *The Connection* in die Kinos zu bringen – was sich als langwieriges, mühsames Unterfangen erwies. Nach zähen Verhandlungen und harter Arbeit wurde der Film zu den Filmfestspielen nach Cannes eingeladen, wo er den Preis der Internationalen Filmkritik erhielt. Unmittelbar nach dem Erfolg in Cannes wurde der Film von der Zensurbehörde in New York aufgrund „anstößiger Sprache“ verboten. Nach einem zweijährigen Kampf setzten sich der Produzent und die Regisseurin vor Gericht durch. So wichtig dieser Sieg in Bezug auf die rechtlichen Konsequenzen war – für den Film kam er zu spät: *The Connection* hatte seine Aktualität verloren und fiel an der Kinokasse durch. *Verleihmitteilung*

### Selbstmord ohne Selbstmord

Shirley Clarkes Herangehensweise in *The Connection* ist von einer brutalen Einfachheit gekennzeichnet. Die Protagonisten des Films sind Aussteiger. Sie haben nichts mehr mit der Gesellschaft zu tun. Gelbers Blick auf die Heroinabhängigen ist ohne jedes Mitgefühl. Shirley Clarke hat gut daran getan, diese Perspektive beizubehalten, auch wenn ihr Film dem Vergleich mit Rogosins *On the Bowery* oder auch Kurosawas *Nachtasyl* nicht standhält.

Was wir in *The Connection* sehen, ist ein aus zwei Personen bestehendes Dokumentarfilmteam, das einen Film darüber dreht, was man sieht, wenn man einen Stein umdreht. Die unerträglich trostlosen Irrungen einer Gruppe von Junkies, die auf Stoff warten und ihn schließlich auch bekommen, werden wie in einem Naturfilm betrachtet.

Dass der Film so erfolgreich ist, verdankt sich vor allem der Tatsache, dass Clarke und Gelber bei der Adaption des Theaterstücks für die große Leinwand auf die Vermittlungsinstanz des Regisseurs zwischen Schauspieler und Zuschauer verzichtet haben. Stattdessen nimmt das Publikum die Perspektive der Kamera ein und verfolgt alles durch das Objektiv des Film-im-Film-Regisseurs Jim Dunn und seines Kameramanns J. J. Burden. Diese Vorgehensweise bedeutet mehr als einen subtilen Unterschied; Shirley Clarke stößt uns damit in den Abgrund, als Dunn sich einen Schuss setzt. Die Konzeption von *The Connection* ist hervorragend. Der Film spielt an einem einzigen, heruntergekommenen Drehort, der perfekt ausgeleuchtet ist – was nicht einfach gewesen sein dürfte – und den die Kamera quasi doppelt vermisst. Der dokumentarische Blick verbindet sich mit dem Blick des Zuschauers. Wenn jemand am Drehort über das Kamerastativ stolpert, fährt uns der Schreck durch alle Glieder. Nichts wird von außen betrachtet. Im Gegensatz zu *I vitelloni*, bei dem wir die Ziellosigkeit und den Müßiggang der Protagonisten aus einiger Entfernung betrachten, macht uns *The*

Was Shirley Clarke (aside from proving herself an exceedingly gifted film-maker) justified in rubbing our noses in – to be polite – this human detritus, and in exploring so remorselessly the hinterland of the point of no return? I think so. Where life, however low, still against all probabilities exists, it is worthy of a measure of attention. And here attention is drawn to an active rejection of life, to suicide without suicide. Any film made with such power and such dexterity is certainly worthy of note.

Basil Wright

Shirley Clarke was born in New York on October 2, 1919. She studied dance with Martha Graham, Hanya Holm, and Doris Humphrey. Her first own choreography was performed in 1942. At the beginning of the 1950s, she studied film under Hans Richter at the City College of New York. Later she shot numerous experimental films, joined the New York Independent Film Maker's Association, and was soon one of the leading personalities of the American avant-garde film scene. Her first feature film, *The Connection*, was banned in the United States for many years. From the mid-1970s, Shirley Clarke taught film and video at the University of California Los Angeles (UCLA). In addition, she experimented with live video performances, which allowed her to return to her roots in dance. Shirley Clarke died in Boston, Massachusetts in 1997.

#### Films

1953: *A Dance in the Sun* (short). 1954: *In Paris Parks* (short). 1955: *Bullfight*. 1956: *A Moment in Love* (short). 1957: *Brussels Loops* (short). 1958: *Bridges-Go-Round* (short). 1960: *The Skyscraper* (short) 1961: *The Connection*. 1963: *The Cool World*. *Robert Frost: A Lover's Quarrel with the World*. 1967: *Portrait of Jason*. 1978: *Trans* (short). *One-2-3* (short). 1981: *Savage/Love* (short). 1982: *Tongues* (short). 1983: *The Box* (short). 1984: *Ornette: Made in America*.

**Country:** USA 1961. **Production company:** Allen-Hodgdon Production, New York. **Director:** Shirley Clarke. **Screenwriter:** Jack Gelber. **Director of photography:** J. Ornitz. **Production design:** Albert Brenner. **Composer:** Freddie Redd. **Editor:** Shirley Clarke, Patricia Jaffe. **Producer:** Lewis Allen, Shirley Clarke. **Associate Producer:** James Di Gangi.

**Cast:** Warren Finnerty (Leach), Jerome Raphel (Solly), Garry Goodrow (Ernie), James Anderson (Sam), Carl Lee (Cowboy), Barbara Winchester (Sister Salvation), Henry Proach (Harry), Roscoe Browne (J. J. Burden), Jim Dunn (William Bedfield). **Musicians:** Freddie Redd (piano), Jackie McLean (saxophone), Larry Ritchie (drums), Michael Mattos (bass).

**Format:** 35mm, b/w and colour. **Running time:** 105 min., 24 fps. **Language:** English. **World premiere:** May 4, 1962, Preview, New York. **World sales:** Milestone Film, PO Box 128, Harrington Park, NJ 07640, USA. Phone: (1-201) 767 3117, E-mail: milefilms@gmail.com

#### Restoration

Film restorer: Ross Lipman, UCLA Film & Television Archives. 35mm Laboratory: FotoKem Film and Video. 2K Digital Restoration: Modern VideoFilm, Glendale.

*Connection* in einem Ausmaß zu einem Teil des Films, bei dem es kein Entinnen mehr gibt. Die Nadel und ihre Auswirkungen sind für uns genauso widerlich und letztlich bedeutungslos wie für Ernie, Solly, Sam und Leach. Shirley Clarke erweist sich mit diesem Film als eine außerordentlich begabte Regisseurin. Hatte sie das Recht, uns mit diesem – milde ausgedrückt – menschlichen Geröllfeld zu konfrontieren und so erbarmungslos das Hinterland jenes Ortes zu erkunden, von dem es keine Rückkehr gibt? Ich denke schon. Das Leben verdient, beachtet zu werden, auch wenn es vor allem aus Schwäche besteht. In *The Connection* geht es um die bewusste Ablehnung des Lebens, um den Selbstmord ohne Selbstmord. Ein Film von einer solchen Kraft und Perfektion ist es wert, zur Kenntnis genommen zu werden.

Basil Wright



Shirley Clarke wurde am 2. Oktober 1919 in New York geboren. Sie studierte Tanz bei Martha Graham, Hanya Holm und Doris Humphrey. 1942 wurde ihre erste eigene Choreografie aufgeführt. Anfang der 1950er studierte sie Film am City College of New York bei Hans Richter. Sie drehte zahlreiche Experimentalfilme, trat der New Yorker Independent Film Maker's Association bei und gehörte bald zu den führenden Persönlichkeiten der ameri-

kanischen Avantgardefilm-Szene. Ihr erster abendfüllender Spielfilm, *The Connection*, war in den USA viele Jahre lang verboten. Ab Mitte der 1970er Jahre unterrichtete Clarke Film und Video an der University of California (UCLA). Parallel dazu experimentierte sie mit Live-Video-Performances und kehrte auf diese Weise zu ihren Wurzeln als Tänzerin zurück. Shirley Clarke starb 1997 in Boston, Massachusetts.

#### Filme

1953: *A Dance in the Sun* (Kurzfilm). 1954: *In Paris Parks* (Kurzfilm). 1955: *Bullfight*. 1956: *A Moment in Love* (Kurzfilm). 1957: *Brussels Loops* (Kurzfilm). 1958: *Bridges-Go-Round* (Kurzfilm). 1960: *The Skyscraper* (Kurzfilm) 1961: *The Connection*. 1963: *The Cool World*. *Robert Frost: A Lover's Quarrel with the World*. 1967: *Portrait of Jason*. 1978: *Trans* (Kurzfilm). *One-2-3* (Kurzfilm). 1981: *Savage/Love* (Kurzfilm). 1982: *Tongues* (Kurzfilm). 1983: *The Box* (Kurzfilm). 1984: *Ornette: Made in America*.

**Land:** USA 1961. **Produktion:** Allen-Hodgdon Production, New York. **Regie:** Shirley Clarke. **Drehbuch:** Jack Gelber. **Kamera:** J. Ornitz. **Ausstattung:** Albert Brenner. **Musik:** Freddie Redd. **Schnitt:** Shirley Clarke, Patricia Jaffe. **Produzenten:** Lewis Allen, Shirley Clarke. **Associate Producer:** James Di Gangi.

**Darsteller:** Warren Finnerty (Leach), Jerome Raphel (Solly), Garry Goodrow (Ernie), James Anderson (Sam), Carl Lee (Cowboy), Barbara Winchester (Sister Salvation), Henry Proach (Harry), Roscoe Browne (J.J. Burden), Jim Dunn (William Bedfield). **Musiker:** Freddie Redd (Klavier), Jackie McLean (Saxophone), Larry Ritchie (Schlagzeug), Michael Mattos (Bass).

**Format:** 35mm, Schwarz-Weiß und Farbe. **Länge:** 105 Minuten, 24 Bilder/Sekunde. **Sprache:** Englisch. **Uraufführung:** 4. Mai 1962, Preview, New York. **Weltvertrieb:** Milestone Film, PO Box 128, Harrington Park, NJ 07640, USA. Tel.: (1-201) 767 3117, E-Mail: milefilms@gmail.com

#### Restaurierung

Filmrestaurator: Ross Lipman, UCLA Film & Television Archives. 35mm-Kopierwerk: FotoKem Film and Video. 2K Digitale Restaurierung: Modern VideoFilm, Glendale.