

33

Something More Than Night

Regie: Daniel Eisenberg



Land: USA/Deutschland 2003. **Produktion:** Daniel Eisenberg. **Co-Produktion:** WDR, Köln, Werner Dütsch. **Regie, Ton, Produzent:** Daniel Eisenberg. **Kamera/Bild:** Ingo Kratisch. **Schnitt:** Holen Kahn, Daniel Eisenberg.

Format: 16mm, Farbe. **Länge:** 77 Minuten, 24 Bilder/Sekunde.

Uraufführung: 8. Februar 2003, Internationales Forum, Berlin.

Weltvertrieb: Daniel Eisenberg, 1411 W. Edgewater Ave., Chicago, IL 60660, USA. Tel.: (1-773) 506 0065. Fax: (1-312) 541 80 70.

e-mail: deisen@artic.edu

Dank an: Ellen Rothenberg, Jesse Eisenberg, Ingo Kratisch, Jutta Sartory, Carol Becker, Jonathan Lindsay, Abteilung für Film/Video/Neue Medien an der School of the Art Institute, Chicago, Judith Hamill, Chicago Department of Aviation, Home Depot, Atlanta, Illinois Tollway Authority, Terri Kapsalis, John Corbett, Stadt Chicago.

Mit Unterstützung des WDR Köln, der John Simon Guggenheim Memorial Foundation, des Illinois Arts Council, der School of the Art Institute of Chicago.

Für Jesse

Erste Anmerkungen nach Beendigung von SOMETHING MORE THAN NIGHT

„Die Charaktere lebten in einer Welt, in der alles schief gegangen war; in einer Welt, in der sich die Gesellschaft – lange vor der Atom-bombe – eine Maschinerie zur eigenen Zerstörung geschaffen hatte und sie mit demselben stumpfsinnigen Vergnügen zu benutzen lernte, wie ein Gangster, der zum ersten Mal ein Maschinengewehr in die Hände bekommt. Das Gesetz war dazu da, im Interesse von Profit und Macht manipuliert zu werden. In den Straßen herrschte Dunkelheit, es war etwas mehr als nur die Nacht.“

Einführung von Raymond Chandler zu 'Gefahr ist mein Geschäft'

1.) Die Idee, dass ein Film über eine Stadt – allerdings ein ruhiger, architektonischer Film – dem Zuschauer etwas Neues über das urbane Leben zum jetzigen Zeitpunkt in unserem neuen Jahrhundert vermitteln kann, ist vielleicht ein wenig arrogant. Doch die Stadt ist ein Organismus, der sich kontinuierlich verändert, und was wir von ihm wissen, ist bestenfalls provisorisch. Ein Film, der die urbane Umge-

For Jesse

First Notes After Ending SOMETHING MORE THAN NIGHT

“Their characters lived in a world gone wrong, a world in which, long before the atom bomb, civilization had created the machinery for its own destruction, and was learning to use it with all the moronic delight of a gangster trying out his first machine gun. The law was something to be manipulated for profit and power. The streets were dark with something more than night.”

Raymond Chandler, introduction 'Trouble Is My Business'

1.) The idea that a film about a city, a quiet, architectural film no less, can tell us anything that we don't already know about urban life at this point in our new century is perhaps a bit arrogant. But the city is an organism that changes constantly; our knowledge of it is provisional at best. So a film that examines the urban environment under the cloak of darkness must presume to reveal a reality that we don't know, and tries to dispel projections and fears that are for the most part located in the imagination... in a memory of film, television, or the novel.

2.) It's under this general principle that my work brought me to consider the urban landscape and contemporary urban conditions. Because I construct images and sounds, I mean this less sociologically than I do sensually; the film work tries to make clear how the urban environment conditions and reveals social space primarily through its reception by the senses. Much as even I would like to believe otherwise, we arrive at all intellectual considerations of the physical world through the body; and experience of the physical world is mediated by the senses. Cinema, residing as a meta-experience derivative of the sensual, can also reveal through the use of time, sound, and the conscious use of the languages of representation, the active and unsettled space we call night.

3.) In thinking about our fin-de-siècle condition, and the relation of cinema to an increasingly technologized landscape, it seems that the experience of duration is quickly

bung im Schutze der Dunkelheit erforscht, muss den Anspruch erheben, eine uns unbekannte Realität zu enthüllen; er versucht, Projektionen und Ängste zu zerstreuen, die zum überwiegenden Teil der Welt der Einbildungen entstammen... Erinnerungen an Filme, Fernsehsendungen und Romane.

2) Diesem allgemeinen Prinzip folgend, brachte mich meine Arbeit dazu, mich mit der urbanen Landschaft und den Zuständen in den Großstädten unserer Zeit näher zu beschäftigen. Da ich mit Bildern und Tönen umgehe, ist dies weniger soziologisch als sinnlich gemeint: Mein Film versucht zu verdeutlichen, wie eine urbane Umgebung den sozialen Raum mit den Mitteln sinnlicher Erfahrung bedingt und enthüllt. So gerne ich auch das Gegenteil glauben würde: Zu unseren intellektuellen Anschauungen über die physische Welt gelangen wir über den Körper; und die Erfahrung der physischen Welt wird durch die Sinne vermittelt. Als Meta-Erfahrung, die sich aus dem Bereich des Sinnlichen ableitet, kann das Kino in seiner Verwendung von Zeit und Ton sowie in seinem bewussten Einsatz von Darstellungsweisen auch jenen aktiven und unbestimmten Raum zum Vorschein bringen, den wir Nacht nennen.

3) Wenn man über unsere fin-de-siècle-Befindlichkeit und die Beziehung zwischen dem Kino und einer zunehmend technologisierten Umgebung nachdenkt, so scheint es, als ob die Erfahrung von zeitlicher Dauer im Verschwinden begriffen ist und von einer überwältigenden Abwesenheit von Erfahrung ersetzt wird, die immer vertrauter und bequemer wird. Da durch Fernsehen und Computer viele Zuschauer an ein beschleunigtes Zeitbewusstsein gewöhnt sind, wird das Unbehagen beim Betrachten von filmisch repräsentierter Dauer in Echtzeit auf der Kinoleinwand immer spürbarer. Es signalisiert den Grad der Gewöhnung an das stetig steigende visuelle Tempo von Montage und Gleichzeitigkeit in unserer Alltagserfahrung. Vielleicht ist es aber auch ein Indiz für das Unbehagen, die Welt in irgendeiner Form der Kontinuität zu sehen, sei es sinnlich oder theoretisch.

4) Da Montage immer den Bedingungen der Materialität unterliegt, ist sie im Vergleich zur Darstellung und zur Erfahrung sehr festgelegt. Wir wissen nur zu gut, dass das Kino nicht mit der Realität zu wechseln, ja nicht einmal als ein Dokument der Realität anzusehen ist. So stellt sich immer wieder die Frage nach einer formalen Methode, mit der die sichtbare Welt neu zu konfigurieren wäre, und irgendwie gelangt man bei dieser Frage immer wieder zu den Anfängen zurück, zur leeren Seite und jener Zeit, die vor aller Erfahrung liegt.

5) Es zieht mich zurück zu den Anfängen des Kinos, zu den Brüdern Lumière, zu den endlosen Rollen Film, die an Straßenecken und auf Bussen aufgenommen wurden, zum 'Archiv des Planeten' von Albert Kahn (Museum Albert Kahn, Boulogne-Billancourt), zu jenem Moment, in dem Wirklichkeit und Kino noch so verwirrt, und so verwirrend waren. Wenn man nach hundert Jahren Kino wieder auf statische Kamera und Plansequenz zurückgreift, sieht man die Welt nicht mehr auf die gleiche Weise. Natürlich bringt ein Bild immer noch seine vielen sozialen, linguistischen und sinnlichen Ebenen zum Vorschein, sichtbar wird heute aber auch seine Fähigkeit, uns eine immer schon tief im Bild verwurzelte Erinnerung an die Vergangenheit zurückzugeben. In langen, ununterbrochenen Einstellungen können wir diese Bedeutungen aus veränderter Perspektive betrachten.

6) Was durch ihre Dauer außerdem wiederhergestellt wird, ist die Parallelität (die Parallaxe?) von Erfahrung. Zeit kann niemals wirklich

disappearing, replaced instead by an overwhelming absence of experience, which is becoming familiar and comfortable. In fact, because television and computers have accustomed most viewers to an accelerated sense of time, the discomfort in watching durational time cinematically represented on the screen is palpable, and signals an accommodation to the ever-increasing visual speed of montage and simultaneity in daily experience. It perhaps signals a discomfort in seeing the world in any kind of continuity at all, be it sensual or theoretical.

4.) Montage, because it is so bound up in the conditions of materiality, has a particularly fixed position in relation to representation and experience. We know already too well not to trust cinema as reality, or even as a document of reality. So the question of a formal method to reconfigure the visual world keeps coming up, and in some ways one almost always returns to beginnings, to the blank page and the time before experience.

5.) I am drawn back to the beginning of cinema, to the Lumières, to the endless rolls of films taken on street corners and streetcars, to the 'Archive of the Planet,' of Albert Kahn (Musée Albert Kahn, Boulogne-Billancourt), to that moment where reality and cinema were so confused, and confusing. In returning to the simple, fixed camera and long take after a century of cinema, one doesn't see the world in the same way. Of course, the image still reveals its many social, linguistic, and sensual texts, but it now reveals an ability to return us to a memory of the past that is already deeply embedded in the image, and in the durational shot we can reconsider these meanings from an altered perspective.

6.) What duration also recuperates is a parallel (parallax?) of experience. Time can never be really reproduced, but it can have a quantitative relation to experience. You can at least be looking for the same length of time. Duration is empirically the same, and in this time, in the 21st Century, it allows for the viewer to consider the conventions of reality, of its representation, of its language, of our private and public construction of space, sensibility, memory, and narrative... In this way it cannot be anything but self-conscious.

7.) SOMETHING MORE THAN NIGHT is primarily shot in public spaces: airports, train stations, malls, downtown offices, industrial zones, and the many ethnic neighborhoods that make Chicago an exemplary city of migration at the beginning of the 21st Century. In using images of the city at night as a fulcrum to re-conceptualize both elapsed and historical time, it becomes a composite portrait of both the contemporary international city and our present time of manifold dislocations... The film articulates the daily nocturnal experiences of a large international urban center. Marc Augé has defined many of these spaces as "non-places," ubiquitous reiterations of the same that exist in and out of multiple cultural and economic contexts. They are familiar to all of us, whether we live in Bangkok, Taipei,

reproduziert werden, sie kann jedoch in einem quantitativen Verhältnis zur Erfahrung stehen. Man kann zumindest nach derselben Zeitdauer suchen. Empirisch ist die Dauer immer dieselbe, und heutzutage, im 21. Jahrhundert, entsteht dadurch für den Zuschauer die Möglichkeit, die Konventionen der Realität zu betrachten, die Konventionen ihrer Darstellung, ihrer Sprache, unserer privaten und öffentlichen Konstruktionen von Raum, Sensibilität, Erinnerung und Erzählung... Auf diese Weise kann die reine Dauer nichts anderes sein als sich ihrer selbst bewusst.

7) Die Aufnahmen für SOMETHING MORE THAN NIGHT wurden vor allem an öffentlichen Orten gedreht: auf Flughäfen, Bahnhöfen, in Einkaufszentren, innerstädtischen Büros, Industriegebieten und in den zahlreichen ethnisch geprägten Gegenden, die Chicago zu einer für das 21. Jahrhundert beispielhaften Einwanderer-Stadt machen. Indem ich Bilder der Stadt bei Nacht zum Angelpunkt einer Rekonzeptualisierung von vergangener und historischer Zeit mache, wird der Film zum Porträt sowohl einer zeitgenössischen internationalen Metropole als auch unserer heutigen Zeit und ihrer vielfältigen Dislokationen. Der Film artikuliert die im Tagesrhythmus wiederkehrenden nächtlichen Erfahrungen eines großen internationalen urbanen Zentrums. Marc Augé hat viele dieser städtischen Räume als „Un-Plätze“ bezeichnet, als allgegenwärtige Wiederholungen ein- und desselben, die innerhalb und außerhalb einer Vielzahl von kulturellen und ökonomischen Zusammenhängen zu finden sind. Sie sind uns vertraut, gleichgültig ob man in Bangkok, Taipeh, San Francisco, Rom oder Riyad lebt. Der Film kartographiert aber auch eine Stadt mit einer besonderen Geschichte, die im Fall von Chicago in der Blütezeit des industriellen 19. Jahrhunderts verankert ist, als die Stadt schneller als jede andere amerikanische Stadt wuchs, und die sich durch das 20. bis ins 21. Jahrhundert zieht, in dem Chicago noch immer einer der Knotenpunkte des Welthandels und des Kapitals ist.

8) Dass diese Karte durch Dunkelheit definiert wird, unterstreicht die Aspekte der Dislokation, des Versprengtseins, die uns wieder direkt zurück zu den Sinnen, zum Körper führen. Das Gefühl, verloren zu sein, wirft uns zurück auf den Körper, auf die eigenen Sinne und auf das Gedächtnis: Orientierungssinn, natürliche Verteidigungsmechanismen, Adrenalin. Ganze Filmgenres haben ihre Erzählsprache auf diese Aspekte der Nacht und der Großstadt aufgebaut. Vom film noir bis zum Horrorfilm hat das Kino immer wieder die Kunstgriffe der Dunkelheit, der Erwartung und der Dislokation bemüht, um ein gesteigertes Erleben zu bewirken.

9) Die Dunkelheit erfordert von unseren verbleibenden Sinnen, sich auf sie einzustellen, und verdeutlicht uns sowohl die Fähigkeit als auch die Beschränkung des Sehvermögens. Eine menschliche Gestalt verschwindet in der Dunkelheit, eine andere taucht aus der Nacht auf, ein Laut, der von einer dritten, unsichtbaren Gestalt kommt, dringt kurz an unser Ohr. Der Raum wird also durch den Ton deutlicher gegliedert. Wo Bilder fehlen, vermittelt der Ton eine räumliche Präsenz, wie z.B. Geräusche von Flugzeugen, Autos, Fernsehern und Restaurants, der Klang fremder Sprachen und öffentlicher Durchsagen. Der Ton situiert den Zuschauer in Bezug auf den Bildausschnitt sehr präzise.

10) Im Gegensatz zu den Stadtsinfonie-Filmen der zwanziger Jahre, deren utopische Vision des industriellen Zeitalters mittels harmonischer Lichtkompositionen umgesetzt wurden, beschreibt SOMETHING

San Francisco, Rome, or Riyadh. But it also maps a city with a particular history, anchored in the boom years of the industrial 19th Century, when Chicago grew faster than any city in America, through the 20th, and into the 21st, where Chicago remains a nodal center of world trade and capital.

8.) That this map is defined through darkness accentuates the aspects of dislocation that lead directly back to the senses, to the body. Being lost always brings one back to the body, to one's senses and to memory: sense of direction, natural defenses, adrenaline. Whole genres of cinema have based their narrative language on these aspects of the night and the city. From film noir to the horror film, film has drawn on the devices of darkness, anticipation, and dislocation in order to achieve some heightened experience.

9.) Darkness also attunes our remaining senses, makes us aware of both the capacity and limitation of sight. A human figure disappears into darkness, another emerges out of the edge of night, the sound of a third, unseen, goes by us quickly. And so space is more fully articulated by sound. Sound conveys spatial presence in the absence of visual information; the sound of airplanes and cars, of televisions, the sound of foreign languages, taverns, public address systems. It locates the viewer more precisely in relation to the frame.

10.) In contrast to the city-symphony films of the 1920's, whose utopian vision of the industrial age was a composition made from harmonies of light, this film describes the city with our own familiar senses of the night; informed by labor, boredom, fear, fatigue, and anticipation. Chicago has always been the premier architectural city in America. More than that, it's a city of local communities – hot summer nights on neighborhood street corners, steel factories, refineries, shipping channels, smoke, fog, Lake Michigan, men drinking at bars, alleys, industrial zones, the underground passages and runways of O'Hare International Airport, the bus station, money exchanges, the train station, the jail, the pool hall and parking lot.

11.) By necessity, the film is edited counter-intuitively. The mind is always playing tricks. In using the night as a matrix, there was a great deal of attention paid in the editing to avoid a chronological sense of time, so that the rhythms of the diurnal were not to drive the work narratively. That meant that the cutting needed to register a series of disruptions, but disruption is actually extremely hard to achieve, precisely because we are conditioned to read the world narratively, even when there is none to be read. So many sequences and passages were edited and re-edited until the time within the image maintained some priority; until it was disrupted by the next image. This counter-tendency is by its very nature not always successful, but in general the sense is of an accumulation of images, rather than the passage of a specific time or a specifically mapped trail through places.

MORE THAN NIGHT die Stadt anhand der uns vertrauten nächtlichen Eindrücke, in die Arbeit, Langeweile, Angst, Müdigkeit und Erwartung hineinspielen. Was die Architektur angeht, hatte Chicago innerhalb Amerikas immer eine Vorreiterrolle inne. Darüber hinaus ist Chicago eine Stadt der einzelnen Communities: Sommernächte an den Straßenecken in der Nachbarschaft des örtlichen Kiezes, Stahlfabriken, Raffinerien, Schiffskanäle, Rauch, Nebel, der Michigan-See, Männer in Bars, Alleen, Industriegebiete, die Tunnel und Rollfelder des internationalen Flughafens O'Hare, der Busbahnhof, die Wechselstuben, der Bahnhof, das Gefängnis, die Billard-Halle und der Parkplatz...

11) Notwendigerweise ist der Film gegen die eigene Intuition geschnitten. Der Verstand spielt einem fortwährend Streiche. Da die Nacht als Matrix dient, haben wir im Schnitt viel Aufmerksamkeit darauf verwandt, kein chronologisches Zeitgefühl aufkommen zu lassen, so dass die Rhythmen der Alltagshandlungen nicht zu einem narrativen Element des Films werden. So musste der Schnitt eine Anzahl von Brüchen aufweisen, was jedoch ausgesprochen schwer zu erreichen ist, vor allem weil wir darauf eingestellt sind, die Welt narrativ zu verstehen, auch wenn es keine Narration gibt. Zahlreiche Sequenzen und Passagen wurden solange arrangiert und wieder umgeschnitten, bis die Zeit innerhalb des Bildes gewissermaßen den Vorrang erhalten hatte... bis sie vom nächsten Bild unterbrochen wurde. Diese Gegenbewegung ist naturgemäß nicht immer erfolgreich, doch im Allgemeinen entsteht so der Eindruck einer Anhäufung von Bildern und nicht der eines spezifischen Zeitablaufs oder einer festgelegten Route entlang einer Reihe von Orten.

„Das Jüngstvergangene stellt allemal sich dar, als wäre es durch Katastrophen zerstört worden.“

Theodor Adorno, aus: *Minima Moralia*

12) In der Feinschnitt-Phase des Films stellten sich die Ereignisse des 11. September 2001 als ein Bruch von historischer Tragweite heraus. Kein Filmemacher oder Künstler konnte am darauf folgenden Tag das Studio oder den Schneiderraum betreten, ohne jedes Detail der aktuellen Arbeit zu überdenken. Niemand konnte voraussagen, welche Auswirkungen die Ereignisse auf die eigene Arbeit haben würden. Als ich den Film einige Wochen später sah, stellte ich erleichtert fest, dass die meisten Passagen diesem historischen Schock standhalten konnten. Allerdings hatte sich mein Verständnis von der Verstrickung der Ereignisse und der Bilder tiefgehend geändert. Es war, als ob sich ein Text von Virilio in Bewegung gesetzt hätte...

13) Heute sind Ereignisse von ihrer öffentlichen Wahrnehmung nicht mehr zu trennen... beides geschieht gleichzeitig. Zudem sind den meisten urbanen Zentren fortwährend Landschaften, Ereignisse und visuelle Skizzen in Bild und Ton eingeschrieben. Die historischen Ereignisse unserer Tage werden in bewegten Bildern festgehalten, in Erwartung der Ereignisse, die sie aufnehmen. Ist es ein Zufall, dass die Aufnahmen der beiden Flugzeuge, die in die Fassade der beiden Türme des World Trade Centers fliegen (der zweite Turm wurde sogar aus verschiedenen Perspektiven gefilmt) nur wenige Minuten nach dem eigentlichen Ereignis in der ganzen Welt zu sehen waren? Können die Terroristen des zweiten Flugzeugs gewusst haben, dass Kameras und Crews vor Ort waren, als sie das Flugzeug in den Turm lenkten? Erstaunt es uns überhaupt, dass wir den Zusammenbruch dieser Hochhaus-Ikonen aus der Perspektive von Hubschraubern beobachten konnten, die in der Luft oder auf der Höhe der Aussichts-

“The recent past always presents itself as if destroyed by catastrophes.”

Theodor Adorno, *Minima Moralia*

12.) When the film was in its fine-cut stage, the events of 11 September 2001 unfolded as a rupture of historical proportions. No filmmaker or artist could walk into their studio or editing room the day after without having to reconsider every detail of their work-in-progress. And no one could possibly predict what effect events could have on the work itself. Viewing the film several weeks later, I was relieved to see that most passages in the film were able to withstand such a historical jolt. But my own understanding of the intertwined nature of events and images was profoundly altered. It's as if some Virilian text was set into motion...

13.) Now events are no longer separate from their reception; they occur simultaneously. Moreover, landscapes, events, visual notations are inscribed into image and sound in most urban centers at every moment; the historical events of our own time are being inscribed into moving images in anticipation of the events they record. Is it any accident that the images of both airplanes entering the facades of Tower 1 and Tower 2 (Tower 2 from manifold perspectives) are widely known, and were widely known almost within minutes of their inscription? Could it have been intentional that the terrorists who commandeered the second plane entered the Tower with the assumption that cameras and crews would already be on the scene? Is it at all strange to us that we witnessed the collapse of these iconic towers from the visual perspective of helicopters hovering in the air or at the equivalent height atop the Empire State Building? Is the act of watching it live all over the world, in my case with a class of students studying contemporary media practices ironic, or tragic, or superfluous? This compression/collapsing of time, space, and power, a problem we were already keenly aware of, is disorienting daily life in precisely the ways that the increasing speed of modernity disoriented daily life one hundred years before. And so everyone turns and returns to the image as if to answer some deep, secret mystery...

14.) Somewhat self-consciously, I must note that all this rhetoric seems superfluously to the work itself. It is a quiet film that needs quiet to succeed. It also requires a willing viewer, one who can give up the speed of daily events to enter some other time and space. But that effort is not something I have any illusions about. It is harder to ask for, harder to achieve, and harder to justify, in a world that's in a perpetual "state of emergency."

15.) One last but important point: SOMETHING MORE THAN NIGHT recalls the special relation cinema has to daily life. Daily life defines cinema, and daily life is itself more and more defined by cinema. It's a dance that has been played for 107 years. Neither fiction nor non-fiction, the film produces the rhetoric of both narrative and document, in all probability because of its working principles. It is an ur-form, perhaps the earliest form of cinema, from which all

plattform des Empire State Building schwebten? Ist der Vorgang, diese Bilder in der ganzen Welt live zu sehen – in meinem Fall zusammen mit Studenten, die zeitgenössische Medienpraxis studieren – ironisch oder tragisch oder überflüssig? Diese Verdichtung, dieser Zusammenbruch von Zeit, Raum und Macht – ein Problem, dessen wir uns seit langem bewusst sind – verunsichert unser tägliches Leben in exakt der gleichen Weise wie die zunehmende Geschwindigkeit der Moderne den Alltag der Menschen vor hundert Jahren verunsichert hat. Und so kehrt jeder immer wieder zu den Bildern zurück, als gelte es, ein tiefes Geheimnis zu enträtseln...

14) Gewissermaßen in eigener Sache sollte ich anmerken, dass mir diese Rhetorik mit Blick auf meine Arbeit überflüssig erscheint. SOMETHING MORE THAN NIGHT ist ein ruhiger Film, der Ruhe benötigt, um sein Ziel zu erreichen. Der Film erfordert außerdem einen Betrachter, der bereit ist, die Geschwindigkeit der alltäglichen Ereignisse aufzugeben, um in eine andere Zeit und einen anderen Raum einzutauchen. Ich habe keine Illusionen, was diese Anstrengung angeht. In einer Welt, die sich in einem ständigen 'Ausnahmestand' befindet, fällt es nicht leicht, sie einzufordern, sie zu vollbringen und sie zu rechtfertigen.

15) Ein letzter wichtiger Punkt: SOMETHING MORE THAN NIGHT lenkt die Aufmerksamkeit auf den besonderen Zusammenhang zwischen Kino und unserem alltäglichen Leben... Der Alltag definiert das Kino, und der Alltag wird mehr und mehr vom Kino definiert. Es ist wie ein Tanz, zu dem seit hundertsieben Jahren aufgespielt wird... Mein Film ist weder fiktional noch nichtfiktional, und er produziert sowohl narrative als auch dokumentarische Gestaltungsmuster – und zwar aufgrund seiner Funktionsprinzipien durchaus glaubhaft. Die Urform, vielleicht die früheste Form des Films, von der sich das Kino ableitet, ist die lange, beobachtende Aufnahme einer statischen Kamera mit nur einer einzigen Linse. In diesem Kino der ersten Stunde können wir erkennen, dass Film nicht nur seine eigene Geschichte enthüllt, sondern auch jede andere Form der Zeit einschließt.

Anmerkung:

Ich möchte vor allem Werner Dütsch vom WDR Köln für seine großzügige Unterstützung, für den Raum, den er dem Projekt eingeräumt hat, damit es sich entfalten konnte, und für seine scharfen Beobachtungen während des Schnitts meinen besonderen Dank aussprechen. Seine Präsenz und Mitwirkung waren außergewöhnlich und haben dem Film unermesslich geholfen.

Daniel Eisenberg, Januar 2003

Biofilmographie

Daniel Eisenberg wurde 1954 in Israel geboren und emigrierte Ende der fünfziger Jahre mit seiner Familie in die USA. Er studierte Film an der State University of New York in Binghamton u.a. bei Ernie Gehr, Larry Gottheim, Klaus Wyborny, Saul Levine und Ken Jacobs. 1975 begann Dan Eisenberg mit der Arbeit an seinem ersten Film *Matrice*. 1991/92 hielt er sich als Stipendiat des DAAD (Berliner Künstlerprogramm) in Berlin auf. Dan Eisenberg ist Dekan am Institut für Film, Video und Neue Medien an der School of the Art Institute in Chicago.

Cinema is derived: the long observational take from a fixed camera with a fixed lens. It is in this nascent cinema that we are able to see that cinema not only reveals its own history, but also embraces every other form of time.

nota bene:

I must especially thank Werner Dütsch of WDR Köln for his generous support of this film, for the space that was given for things to happen, and for the keen observations he made in the editing process, all of which strengthened SOMETHING MORE THAN NIGHT immeasurably. In all these cases his presence and participation was extraordinary. Daniel Eisenberg, January 2003

Biofilmography

Daniel Eisenberg was born in Israel in 1954 and emigrated to the United States with his family in the late 1950s. He studied film at the State University of New York at Binghamton with Ernie Gehr, Larry Gottheim, Klaus Wyborny, Saul Levine and Ken Jacobs. Daniel Eisenberg has been making films since 1975. In 1991/92 he stayed in Berlin as guest of the DAAD (Berliner Künstlerprogramm). Dan Eisenberg is chair at the department of Film, Video, and New Media at the School of the Art Institute of Chicago.

Films / Filme

1975: *Matrice*. 1979: *Design and Brebis*. 1981: *Displaced Person*. 1983: *Native Shore. To A Brother in Asia*. 1979-90: *Film Studies*. 1987: *Cooperation of Parts*. 1997: *Persistence* (Forum 1997). 2003: SOMETHING MORE THAN NIGHT.



Daniel Eisenberg