

Das frühe Kino und die Avantgarde

Filmschau und Symposion

8. bis 13. März 2002

Stadtkino Wien

Fr. 8. – Mi. 13. März Filmschau

Fr. 8. – So. 10. März Symposion

Sixpack Film, Filmarchiv Austria, Stadtkino

Das frühe Kino gilt als eines, das seine niedere Herkunft vom Rummelplatz kaum verbergen kann. Dem avantgardistischen Film wiederum eilt der Ruf voraus, „elitär“ zu sein. Jedenfalls scheinen beide innerhalb der Filmgeschichte höchst gegensätzliche Positionen einzunehmen. In einer der verblüffendsten und spannendsten Entwicklungen der aktuellen Filmtheorie ist dem frühen Kino nun späte Gerechtigkeit widerfahren: Es wurde als eine Form der Kinematographie erkannt, die *nicht* bloß eine primitive Vorstufe zum „eigentlichen“ Film, dem Spielfilm, darstellt, sondern vielmehr eine Phase bildet, innerhalb derer die gestalterischen Möglichkeiten des Films vielfältig genutzt und diese dem Publikum auch *sichtbar* gemacht wurden. Dieser exhibitionistische Drang trug ihm den Namen „Kino der Attraktionen“ ein. Gleichzeitig mit der Neubewertung des „Cinema of Attractions“ wurden zahlreiche Parallelen zwischen dem frühen Kino und der Avantgarde entdeckt. Da ist zunächst die grundsätzliche Tendenz des avantgardistischen und des experimentellen Films, die Besonderheiten des Mediums herauszustellen. Zugleich beschäftigten sich immer schon auffällig viele Filmschaffende intensiv mit dem frühen Kino, indem sie aus Aufnahmen der Pioniere eigene Werke schufen, oder indem sie sich einer Ästhetik verschrieben, die unmittelbar an das Kino der Jahrhundertwende anzuschließen scheint.

Blicken wir heute zurück, so läßt sich um 1907, 1908 eine entscheidende Wende erkennen: Damals begann sich die Gestaltung der Filme in eine Richtung zu entwickeln, die das illusionistische Potential der Kinematographie verstärkt zu nützen trachtete. An die Stelle der exhibitionistischen Demonstration trat das voyeuristische Setting des Spielfilms. Schon bald zeigten sich die ehemals vielgestaltig bevölkerten Gefilde des frühen Kinos flurbereinigt; dem fröhlichen Wildwuchs schien ein Ende gesetzt.

Doch schon kurze Zeit darauf bemächtigten sich bildende Künstler und Künstlerinnen der Kinematographie. Erneut setzten sie an, deren gestalterische Möglichkeiten jenseits industrieller Normen weiter zu entwickeln. Aus dem Rummelplatz wurde der Underground, und hier schrieb die Avantgarde ihre parallele Geschichte des Films als eines Mediums der bildenden Kunst. Dieser Geschichte und ihren verwandtschaftlichen Bindungen an das Kino der Frühzeit sind Filmschau und Symposium gewidmet.

Freitag, 8. März 2002

14:00 Filmprogramm
zum Vortrag von Tom Gunning

**EARLY FILM AND MODERN
LIFE: THE CITY, THE MACHINE
AND THE HUMAN BODY**

Edison Manufacturing Co.
**Arrest in Chinatown, San Francisco,
California** USA 1897, 48 Sek.

American Mutoscope and
Biograph Company
At the Foot of the Flatiron
USA 1903, 2 Min. 19 Sek.

American Mutoscope and
Biograph Company
Bargain Day, 14th Street, New York
USA 1905, 1 Min. 22 Sek.

Edison Manufacturing Co.
Bowery Waltz USA 1897, 28 Sek.

Edison Manufacturing Co.
**Corner of Madison and State Streets,
Chicago** USA 1897, 25 Sek.

Edison Manufacturing Co.
**St. Patrick's Cathedral and Fifth
Avenue on Easter Sunday Morning**
USA 1902, 1 Min.

American Mutoscope and
Biograph Company
Star Theater USA 1901, 1 Min. 20 Sek

Edison Manufacturing Co.
Mount Tamalpais Railroad N° 2
USA 1898, 52 Sek.

Edwin S. Porter
Coney Island at Night
USA 1905, 4 Min.

Billy Bitzer
**Interior NY Subway, 14th St.
to 42nd St.** USA 1905, 5 Min.

American Mutoscope and
Biograph Company
Westinghouse Works USA 1904, 1 Min.

American Mutoscope and
Biograph Company
Sandow USA 1896, 40 Sek.

Edison Manufacturing Co.
**Panoramic View, Upper Kicking
Horse Canyon** USA 1901, 1 Min. 30 Sek.

William K. L. Dickson
Serpentine Dance by Annabelle
USA 1894, 1 Min.



T. A. Edisons Kinetoskop

William K. L. Dickson
Butterfly Dance by Annabelle
USA 1894, 1 Min.

Edison Manufacturing Co.
Pillow Fight USA 1897, 25 Sek.

Edison Manufacturing Co.
Black Diamond Express N° 1
USA 1896, 27 Sek.

Edison Manufacturing Co.
Buffalo Dance USA 1894, 15 Sek.

Edison Manufacturing Co.
**Panoramic View from the Eiffel
Tower, Ascending and Descending**
USA 1900, 1 Min. 59 Sek.

William Kentridge
Stereoscope
South Africa 1999, 8 Min. 22 Sek.

Edison Manufacturing Co.
Going Through the Tunnel
USA 1898, 49 Sek.

Edison Manufacturing Co.
Fatima, Muscle Dancer
USA 1897, 1 Min.

Compilation Mutoscope and Biograph
Company 1886-1903
Addressing the Audience
Eine Kompilation von Nico de Klerk,
Filmmuseum Amsterdam 2000, 20 Min.

16:00 Symposion
Vortrag: **Joachim Paech** (D)
(Avantgarde-)Film und Entropie

18:00 Symposion
Vortrag: **Tom Gunning** (USA)
The Invention of Cinema and the
Avant-Garde

20:00 Filmprogramm
zum Vortrag von Christa Blümlinger

**LUMIÈRE, DER ZUG UND DIE
AVANTGARDE**

Peter Tscherkassky
L'Arrivée A 1997/98, 2 Min.

Auguste und Louis Lumière
Arrivée d'un train à Perrache
F 1896, 1 Min.

Auguste und Louis Lumière
**Panorama de l'arrivée en gare de
Perrache pris du train**
F 1896, 1 Min.

Auguste und Louis Lumière
**Panorama pris du chemin de fer
électrique, II** F 1897, 1 Min.

Auguste und Louis Lumière
**Passage d'un tunnel en chemin de
fer (pris de l'avant de la locomotive)**
F 1898, 1 Min.

Auguste und Louis Lumière
**Nice: Panorama sur la ligne de
Beaulieu à Monaco, III**
F 1900, 1 Min.

Gaumont
Dans les Pyrénées F 1913, 3 Min.

Billy Bitzer
**Interior NY Subway, 14th St.
to 42nd St.** USA 1905, 5 Min.

Ernie Gehr
Eureka USA 1974, 30 Min.

Ken Jacobs
The Georgetown Loop
USA 1995, 10 Min.

Ken Jacobs
**Opening the Nineteenth Century:
1896** USA 1990, 9 Min.



Abigail Child, Covert Action (USA 1984)

Al Razutis
**Lumière's Train (Arriving at the
Station)** Can 1979, 9 Min.
Bill Morrison
The Death Train USA 1993, 17 Min.

22:00 Filmprogramm
zum Vortrag von William C. Wees

**LOOKING BACK, LOOKING
FORWARD: NORTH AMERICAN
AVANT-GARDE FILM SINCE
THE EIGHTIES**

Keith Sanborn
**The Artwork in the Age of its
Mechanical Reproducibility by Walter
Benjamin as told to Keith Sanborn ©
1936 Jayne Austen**
USA 1996, 4 Min.

Mike Hoolboom
Frank's Cock Can 1993, 8 Min.

Abigail Child
Covert Action USA 1984, 11 Min.

Leslie Thornton
Dung Smoke Enters the Palace
from Peggy and Fred in Hell, first cycle;
USA 1989, 16 Min.

Keith Sanborn
**The Zapruder Footage: Investigation
of Consensual Hallucination**
USA 1999, 20 Min.

Gariné Torrosian
Sparklehorse Can 1999, 9 Min.

Peggy Ahwesh
She Puppet USA 2001, 15 Min.

12:00 Filmprogramm
zum Vortrag von Chris Horak
SPEED AND CITIES

1. Automobile
Prod. Lumière
L'accident d'un automobile
F 1905, 50 Sek.

Cecil Hepworth
How It Feels to Be Run Over
GB 1900, 50 Sek.

Hepworth Manufacturing Company
How to Stop a Motorcar
GB 1902, 1 Min. 40 Sek.

William Paul
The Extraordinary Cab Accident
GB 1903, 48 Sek.

Charles Dekeukeleire
Impatience B 1928, 10 Min. [Ausschnitt]

Georges Méliès
**Le raid Paris – Monte Carlo en deux
heures** F 1905, 11 Min.

Walter R. Booth
The Motorist GB 1906, 3 Min.

Pathé
Les débuts d'un chauffeur
F 1906, 3 Min.

René Clair
Entr'acte F 1924, 22 Min.

2. Züge
Walter R. Booth
Railway Collision GB 1900, 36 Sek.

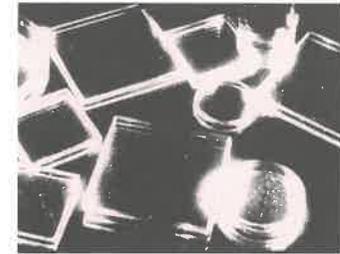
Thomas A. Edison
The Photographer's Mishap
USA 1901, 1 Min. 50 Sek.

Thomas A. Edison
**104th Street Curve, New York
Elevated Railway** USA 1899, 1 Min.

Thomas A. Edison
Railway Smash-Up
USA 1904, 1 Min. 19 Sek.

Wallace McCrutchon
**Hold-Up of the Rocky Mountain
Express, From Leadville to Aspen**
USA 1906, 8 Min. 35 Sek.

Henri Chomette
Jeux de reflets et de la vitesse
F 1925, 6 Min.



Henri Chomette, Jeux de reflets et de la vitesse (F 1925)

3. Städte
Thomas A. Edison
Demolishing the Star Theater
USA 1901, 1 Min. 40 Sek.

Thomas A. Edison
What Happened on 23rd Street
USA 1902, 1 Min. 33 Sek.

Edwin S. Porter
Rube and Mandy at Coney Island
USA 1903, 6 Min.

Biograph
A Rube in the Subway
USA 1905, 3 Min. 10 Sek.

Biograph
**Interior New York Subway, 14th St.
to 42nd St.** USA 1905, 5 Min.

Thomas A. Edison
City Hall to Harlem in 15 Seconds
USA 1904, 3 Min.

Gaston Velle
Un drame dans les airs
F 1904, 3 Min.

Paul Strand/Charles Sheeler
Manhatta USA 1920, 10 Min. 27 Sek.

14:00 Symposion

Vortrag: **Chris Horak** (USA/D)
Autos, Züge und Städte:
Modernisierung, das frühe Kino
und die Avantgarde

16:00 Symposion

Vortrag: **Christa Blümlinger** (F/D)
Lumière, der Zug und
die Avantgarde

18:00 Symposion

Vortrag: **William C. Wees** (Can)
Taking Another Look: Early Cinema
and Recent Avant-Garde Film

20:00 Filmprogramm
zum Vortrag von **Karola Gramann**
und **Heide Schlüpmann**
„... STRANGELY HAUNTING
AND BEAUTIFUL“

Komet-Film
Fütterung von Riesenschlangen
D 1911, 2 Min. 30 Sek.

Edmund Hubert
Zeppelin-Angriff auf England
D 1914/15, 11 Min. 30 Sek.

Thierry Knauff
Abattoirs B 1986, 11 Min.

Aquila-Film
Concorso della bellezza fra bambini
I 1909, 3 Min. 14 Sek.

Uli Versum
Faszinierendes Puppenhaus
D 1987, 9 Min.

Valie Export
....Remote....Remote....
A 1973, 12 Min.

Paul Sharits
T,O,U,C,H,I,N,G USA 1968, 12 Min.

Anonym
Hiawatha D 1913, ca. 15 Min.
[Ausschnitt]

Hepworth Manufacturing Company
Burnham Beeches
GB 1909, 5 Min. 30 Sek.



Paul Sharits, **T,O,U,C,H,I,N,G**
(USA 1968)

22:00 Filmprogramm 1
zum Vortrag von **Bart Testa**
**SCREEN WORDS: EARLY FILM
AND AVANT-GARDE FILM IN THE
HOUSE OF THE WORD**

Edwin S. Porter
**The Whole Dam Family and
the Dam Dog** USA 1905, 4 Min.

American Mutoscope and Biograph
Company
Mr. Hurry-Up of New York
USA 1907, 5 Min.

Edwin S. Porter
College Chums USA 1907, 11 Min.

Raoul Barre
Mutt and Jeff in the Big Swim
USA ca. 1918, 8 Min.

Michael Snow
So Is This Can 1982, 43 Min.

Michael Snow
(See You Later) Au Revoir
Can 1990, 18 Min.

David Gatten
**The Enjoyment of Reading
(Lost & Found)** USA 2001, 13 Min.

12:00 Filmprogramm
zum Vortrag von **Claudia Preschl**
**REBELLISCHE CLOWNS
ODER DER AUSBRUCH DES
KÖRPERS**

Roméo Bosetti
Rosalie et ses meubles fidèles
F 1911, 5 Min.

Roméo Bosetti
**Little Moritz demande Rosalie en
mariage** F 1911, 6 Min.

Roméo Bosetti
Leontine garde la maison
F 1912, 6 Min.

Mara Mattuschka
NabelFabel A 1984, 4 Min.

Mara Mattuschka
Parasympathica A 1985, 5 Min.

Urban Gad
Engelein D 1913, 51 Min.

Dietmar Brehm
Kamera A 1997/98, 9 Min.

14:00 Symposion

Vortrag: **Claudia Preschl** (A)
Rebellische Clowns
oder der Ausbruch des Körpers

16:00 Symposion

Vortrag: **Karola Gramann &
Heide Schlüpmann** (D)
„... strangely haunting and beautiful.“
Die Kehrseite der Attraktion –
Abstoßung und Leere

18:00 Symposion

Vortrag: **Bart Testa** (Can)
Screen Words: Early Film and
Avant-Garde Film in the House
of the Word



Robert Nelson, **Oh Dem Watermelons**
(USA 1965)

20:00 Filmprogramm
VAUDEVILLE & COMEDIES

Auguste und Louis Lumière
L'Arroseur arrosé F 1896, 1 Min.

Malcolm LeGrice
After Lumière – L'Arroseur arrosé
GB 1974, 16 Min.

Louis Feuillade und Roméo Bosetti
**La Course aux potirons / The
Pumpkin Race** F 1907, 6 Min.

Robert Nelson
Oh Dem Watermelons
USA 1965, 11 Min.

James Broughton
Loony Tom, the Happy Lover
USA 1951, 10 Min. 30 Sek.

James Broughton
Mother's Day USA 1948, 15 Min.

George Kuchar
The Mammal Palace
USA 1969, 31 Min.

22:00 Filmprogramm
zum Vortrag von **William C. Wees**
**LOOKING BACK, LOOKING
FORWARD: NORTH AMERICAN
AVANT-GARDE FILM SINCE
THE EIGHTIES**

Programm wie
Freitag, 8. März 2002, 22 Uhr

Mo 11. März 2002

18:00

Buchpräsentation

„Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes“

Christa Blümlinger/Karl Sierek (Hg.)
Wien 2002, Verlag Sonderzahl;
mit Beiträgen von Tom Gunning, Jacques Aumont, Hanns Zischler u.a.
Gezeigt wird **The Big Swallow** von James Williamson (GB 1901)

Präsentation der CD-Rom

„Lektüren zum Film 1. Wie Ninette zu ihrem Ausgang kam“

von Karl Sierek
mit vonautomatisch
Medienwissenschaft / Universität Jena

20:00 Filmprogramm

DIE LUST AM MATERIAL

Gustav Deutsch
Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche A 1999, 1 Min.

Gaston Velle
La Peine du talion F 1906, 5 Min.

Stephanie Maxwell
GA USA 1982, 5 Min.

Marcelle Thirache
L'Arbre bleu F 2001, 2 Min.

Auguste und Louis Lumière
La Sortie de l'usine Lumière à Lyon
F 1895, 50 Sek.

Peter Tscherkassky
Motion Picture (La Sortie des Ouvriers de l'Usine Lumière à Lyon)
A 1984, 3 Min. 20 Sek.

Siegfried A. Fruhauf
La Sortie A 1998, 6 Min.

Paolo Gioli
L'Operatore perforato I 1979, 8 Min.

Heather McAdams
Scratch Man II USA 1982, 3 Min.

Heather McAdams
Better be Careful
USA 1986, 2 Min. 30 Sek.



James Williamson, *The Big Swallow* (GB 1901)

Owen Land
Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc. USA 1966, 5 Min.

Cécile Fontaine
Japon Series F 1991, 7 Min.

Cécile Fontaine
La Pêche miraculeuse F 1995, 10 Min.

Frédérique Devaux
Logomagie F 1997, 4 Min.

Frédérique Devaux
Clins de vue F 2000, 4 Min.

José Antonio Sistiaga
Impressions en haute atmosphère
1989, 7 Min.

22:00 Filmprogramm
zum Vortrag von Christa Blümlinger

LUMIÈRE, DER ZUG UND DIE AVANTGARDE

Programm wie
Freitag, 8. März 2002, 20 Uhr

Di 12. März 2002

18:00 Filmprogramm 2
zum Vortrag von Bart Testa

HOLLIS FRAMPTON

Hollis Frampton
Critical Mass (Hapax Legomena III)
USA 1971, 25 Min. 15 Sek.

Hollis Frampton
Poetic Justice (Hapax Legomena II)
USA 1972, 31 Min. 15 Sek.

Hollis Frampton
Public Domain USA 1972, 14 Min.

Hollis Frampton
Less USA 1973, 1 Min.

Hollis Frampton
Cadenzas I USA 1977-80, 5 Min. 30 Sek.

Hollis Frampton
Cadenzas XIV
USA 1979/80, 5 Min. 30 Sek.

Hollis Frampton
Gloria! USA 1979, 9 Min. 30 Sek.

20:00 Filmprogramm

DIE BLICKMASCHINE

Siegfried A. Fruhauf
Real Time A 2002, 4 Min. 30 Sek.

G. A. Smith
Grandma's Reading Glass
GB 1900, 1 Min.

G. A. Smith
As Seen Through a Telescope
GB 1900, 1 Min.

Production Pathé
Par le trou de serrure
F 1901, 1 Min. 30 Sek.

Siegfried A. Fruhauf
Exposed A 2001, 9 Min.

David Rimmer
Seashore Can 1971, 11 Min.

Peter Hutton
Study of a River USA 1996/97, 16 Min.

Rose Lowder
Les Tournesols F 1982/83, 3 Min.

Thomas Draschan
Franziska A 1996, 5 Min.



John Smith, *The Girl Chewing Gum* (GB 1976)

Kerstin Cmelka
Camera A/D 2002, 9 Min.

Bill Morrison
Trinity USA 2000, 12 Min.

John Smith
The Girl Chewing Gum
GB 1976, 12 Min.

22:00 Filmprogramm
zum Vortrag von Karola Gramann
und Heide Schlüppmann

„... STRANGELY HAUNTING AND BEAUTIFUL“

Programm wie
Samstag, 9. März 2002, 20 Uhr

Mi 13. März 2002

18:00 Filmprogramm
zum Vortrag von Christa Blümlinger

Yervant Gianikian
und Angela Ricci Lucchi
Dal Polo all'Equatore
I 1986, 101 Min.



Yervant Gianikian/Angela Ricci Lucchi,
Dal Polo all'Equatore (I 1986)

20:00 Filmprogramm
MÉLIÈS & CO.

Georges Méliès
Le Chaudron infernal
F 1903, 3 Min. 15 Sek.

Al Razutis
Méliès Catalogue Can 1973, 8 Min.

Al Razutis
Sequels in Transfigured Time
Can 1976, 12 Min.

Al Razutis
Ghost: Image Can 1976-79, 6 Min.

Al Razutis
For Artaud Can 1982, 10 Min.

Al Razutis
Storming the Winter Palace
Can 1984, 15 Min.

Kerstin Cmelka
Et in Arcadia Ego
A/D 2000, 3 Min.

Bill Morrison
The Film of Her
USA 1996, 13 Min.

22:00 Filmprogramm
zum Vortrag von Chris Horak

SPEED AND CITIES

Programm wie
Samstag, 9. März 2002, 12 Uhr

**Das frühe Kino und die Avantgarde
Filmschau und Symposium**

Ein gemeinsames Programm
von Sixpack Film und Stadtkino
in Zusammenarbeit
mit dem Filmarchiv Austria

Nähere Informationen erhalten Sie bei
Sixpack Film, Tel. 526 09 90
1070 Wien, Neubaugasse 45
www.sixpackfilm.com

Kartenreservierung:
Stadtkino, Tel. 712 62 76
1030 Wien, Schwarzenbergplatz 7-8

Texte und Beschreibungen zu den Filmen
und Vorträgen finden Sie im Stadtkino
Programmheft 377

Konzept: Gabriele Jutz, Peter Tscherkassky
Filmauswahl: Christa Blümlinger,
Karola Gramann, Tom Gunning, Chris Horak,
Gabriele Jutz, Claudia Preschl, Heide
Schlupmann, Bart Testa, Peter
Tscherkassky, William C. Wees

Organisation: Brigitta Burger-Utzer,
Wilbirg Brainin-Donnenberg, Gabriele Jutz,
Gabriele Mühlberger, Peter Tscherkassky

Kopienbeschaffung:
Wilbirg Brainin-Donnenberg/Sixpack Film,
Raimund Fritz/Filmarchiv Austria

Pressearbeit: Anita Prammer
Grafische Gestaltung: Ulbl+Jakely

Mit Unterstützung von:
Bundeskanzleramt – Sektion Kunst,
Bundesministerium für Bildung,
Wissenschaft und Kultur,
Stadt Wien – Wissenschafts- und
Forschungsförderung,
Universität für angewandte Kunst.

Abbildungen am Umschlag:
Ernie Gehr, Eureka
G.A. Smith, Grandma's Reading Glass
René Clair, Entr'acte
Bill Morrison, The Film of Her
Lumière, La Sortie de l'usine Lumière à Lyon
Dietmar Brehm, Kamera
James Broughton, Mother's Day

Joachim Paech

Immer häufiger werden Kulturdebatten unter dem Stichwort der
„Entropie“ geführt. Läßt sich der Avantgardefilm als das „entropische
Gewissen“ des Mainstream-Films, als eine „Figuration der Auflösung“
interpretieren?

Tom Gunning

Die Erfindung des Kinos ist das Resultat eines Zusammenspiels von
wissenschaftlicher Neugier und ökonomischen Vermarktungsinteressen.
Welche Rolle aber spielte hierbei die Kunstszene der Jahrhundertwende?

Chris Horak

Das Kino ist auch das Produkt einer rapiden Urbanisierung.
Bereits die ersten Filme verarbeiteten die Auswirkungen der allgemeinen
Beschleunigung des Lebens in den Großstädten. Zugleich entdeckte
die seinerzeitige Avantgarde ihre Liebe zu diesen Darstellungen von
Geschwindigkeit und der Eroberung des Raums

Christa Blümlinger

Die Fahrt mit der Eisenbahn hat sich als Modus einer revolutionär
neuartigen Erfahrung von Wirklichkeit in das frühe Filmschaffen zutiefst
eingeschrieben. Heute wendet sich die Filmkunst ein weiteres Mal diesem
kinematographischen Ur-Motiv zu, um sein faszinierendes Potential
erfahrbar zu machen.

William C. Wees

Das nordamerikanische Avantgardefilmschaffen hat in den 1980er Jahren
eine fundamentale gestalterische und inhaltliche Veränderung erfahren.
Zugleich läßt eine Untersuchung dieses Wandels seine Nähe zum frühen
Kino erkennbar werden.

Claudia Preschl

Parallel zum Werben der jungen Filmindustrie um ein bürgerliches
Publikum blieben übermäßig-überdrehte Komödien noch lange populär.
Ihre exhibitionistischen Inszenierungen ermöglichten auch einen
subversiven Blick auf die Geschlechterdifferenz. Zugleich knüpften bei
diesen Burlesken zahlreiche Filme der Avantgarde an.

Karola Gramann und Heide Schlupmann

Es sind auch Qualitäten des Abstoßenden, Grauenhaften, Langweiligen,
Unverständlichen, Destruktiven und Sinnleeren, welche das frühe
Kino mit der Avantgarde verbinden. Allerdings werden gerade diese
Zusammenhänge von einer Theorie des „Kinos der Attraktionen“
nicht erfaßt

Bart Testa

Neben dem Bild und dem Ton hat immer schon die Schrift eine große
Rolle im Film gespielt. Auch hier gibt es eine kurze historische Phase
vor einer Normierung ihrer Darstellung, und zudem eine intensive
Beschäftigung der Avantgarde mit dem Verhältnis zwischen bewegtem
Bild und geschriebenem Wort.



sixpackfilm

Stadtkino

FILM
ARCHIV
AMATEUR

KUNST

WIEN
KULTUR

di:angewandte

Das frühe Kino und die Avantgarde

Filmschau und Symposion

Filmschau: 8. bis 13. März 2002
Symposion: 8. bis 10. März 2002

Ein gemeinsames Programm von Sixpack Film und Stadtkino
in Zusammenarbeit mit dem Filmarchiv Austria.

Rear Window Das frühe Kino und die Avantgarde

„Serious filmmaking leads to Muybridge.“
(Ken Jacobs)

Unter dem Titel „Der Blick der Moderne“ organisierte Sixpack Film im Juni 1996 (ebenfalls im Stadtkino) eine zweiwöchige Filmschau inklusive Symposium. Im Rückblick läßt sich eine ungeplante Parallele zwischen dieser und der nun beginnenden Veranstaltung entdecken. „Der Blick der Moderne“ unternahm den Versuch, im Zeichen postmoderner Theorien eine Diagnose der Moderne zu erstellen, wobei nicht ganz klar war, ob der Patient noch röchelt, gar schon entschlummert ist, oder ob er sich als zwar totgesagter, dafür umso quicklebendigerer Geselle präsentieren würde.

Mit der Kinematographie verhält es sich nicht unähnlich. Ein verlässlicher Befund, wie sich die Dinge entwickeln werden, ist zur Zeit nicht möglich. Mit Sicherheit läßt sich bloß folgendes prognostizieren: Es ist nur eine Frage der Zeit, bis der analoge Filmstreifen im alltäglichen Gebrauch von digitalen Bildspeichern abgelöst sein wird. Der englische Ausdruck „Film“, vom germanischen Wort für „Häutchen“, dem „Fell“ abgeleitet, wird eigentlich seine Berechtigung verloren haben. Die Bewegungsaufzeichnungen werden elektronisch stattfinden, und diesen Aufzeichnungen werden bei Bedarf beliebige Manipulationen im Computer hinzugefügt werden. Das wird Auswirkungen bis an die Wurzeln des Mediums haben. Die Wissenschaft setzt bereits an, um die kulturellen Konsequenzen dieses Verlustes der Trademark „Realitätswiedergabe“ zu untersuchen. Ob bzw. in welcher Form die analoge Version von Film weiterexistieren wird, bleibt abzuwarten.

In the Beginning

Die Kinematographie ist ein prachtvoll geratenes Kind des Zeitalters der präzisen Maschinerien. Heute jedoch haftet den Apparaturen, die in den Projektionsräumen ihren Dienst versehen, bereits ein anachronistisches Flair an. Der Transport der Kisten mit den schweren Filmrollen vom Verleiher zum Kino und wieder zurück wird bald schon zu einer bestenfalls nostalgisch verkürzten Reminiszenz abgesunken sein. Es ist an der Zeit, mit den Resümees zu beginnen – auch mit jenen über die bisher gültigen Beschreibungsmodelle.

Wenn die Konturen des Zukunftshorizonts sich plötzlich verschwommen präsentieren, kann es nicht erstaunen, wenn auch etablierte Konzepte in die Krise kommen, die auf der Idee eines zielgerichteten Fortschritts, auf einem teleologischen Konzept aufgebaut waren. Und genau das war die offiziöse Filmgeschichtsschreibung, die das frühe Kino – jenes vor 1906, 1907, 1908 – als Brabbelstube des „eigentlichen“ Films darstellte, als gleichsam primitive Phase, die es zu überwinden gegolten habe, bis der Film bei seiner eigentlichen *Bestimmung* angelangt sein würde: beim erzählerischen Spielfilm.

Diese Sicht hat sich nachhaltig verändert. Eine neue, nicht zuletzt am Avantgardefilm geschulte Sensibilität gegenüber spezifisch filmischen Ausdrucksformen hat erkannt, daß das frühe Kino mehr war, als bloß eine Serie von trial-and-error-Versuchen. Daß die ursprüngliche Vielfalt ein rasches Ende fand, lag vor allem daran, daß sich um 1910 das Geschäft der Filmherstellerei zu einer Industrie zu formieren begann – und diese drückte dem Film ihren obligaten Stempel „Ware“ auf, womit er den Gesetzen von Angebot und Nachfrage unterworfen war. Als wichtigster Absatzmarkt wurde die kaufkräftige Mittelschicht angestrebt, und um dieser die Akzeptanz des noch anrühigen Mediums zu erleichtern, wurde über Erzählmodelle aus Literatur und Theater dem Film etwas von der Würde etablierter Kunstformen verliehen.

Zu dem Zeitpunkt, als sich die bildende Kunst des Films als eines Ausdrucksmediums bemächtigte, war der Zug der Industrialisierung längst abgefahren. Zwar haben die Produkte der Avantgarde im Prinzip und mit etwas Geduld das Zeug, in den Bereich der Hochkultur vorzudringen. Auf dem Kunstmarkt hingegen versagte der Film kläglich: Der Dosen hortende Sammler (inklusive Privatokino) war nie mehr als eine Illusion, und somit war es mit dem Sozialprestige, das zu vergeben gewesen wäre, auch nicht weit her. Die Suche nach ei-

nem primär künstlerischen Ausdruck im Medium des bewegten Bildes geriet zu einer Angelegenheit von Liebhabern – sowohl auf Seiten der Schaffenden, wie auch auf jener des Publikums.

Mittlerweile ist dem Film in seiner traditionellen Erscheinungsform die Selbstverständlichkeit gründlich abhanden gekommen. Dies bildet die Voraussetzung für eine „Revalidierung“, wie der Philosoph Wolfgang Iser das nennt: Innerhalb dieser „Neuwertschätzung“ erfahren derzeit jene Kulturtechniken, die sich analoger Verfahren bedienen, in der Wissenschaft wie in der Kunst eine erneute, grundsätzliche Reflexion. Dabei bilden die binären Rechenoperationen des Computers jenen Hintergrund, vor dem die spezifischen Qualitäten des analogen Bildes neu wahrgenommen werden. (Wobei dieser elektronische Transformationsprozeß weite Bereiche der bekannten Kulturtechniken erfassen wird; die Umcodierung der medialen Vermittlungsprozesse wird umfassend ausfallen.) Im Zuge dieser Revalidierung erfahren jene Bereiche eine besondere Aufmerksamkeit, denen es an den Spezifika ihres Mediums gelegen ist. Womit wir beim Thema angelangt sind: beim frühen Kino und der Avantgarde.

Wie aber läßt sich dieses „und“ zwischen den beiden *prima vista* doch einigermaßen entfernt auseinander liegenden Bereichen legitimieren?

Das Kino der Attraktionen...

Die Pioniere der Kinematographie versuchten in ihren Werken die Möglichkeiten ihrer Apparatur herauszustellen, sie zu demonstrieren. Ihr Leitmotiv, ihr zumindest latent vorhandenes Thema war *das spezifische Verhältnis der aufnehmenden Apparatur zur abzubildenden Wirklichkeit*. Das illusionistische Potential des Films bildete hierbei lediglich eine Art Grundlage, die es gemeinsam mit dem Publikum zu verhandeln galt. Das damals sich neu entwickelnde Verhältnis zum Raum exemplifiziert Tom Gunning, einer der prägenden Theoretiker des frühen Kinos, am Beispiel des Biograph-Films *Panorama of the Flatiron Building* von 1903. Dieser Film zeigt zunächst den Sockel des seinerzeit höchsten New Yorker Gebäudes und beginnt dann langsam (und einigermaßen verwackelt) die Fassade entlang hochzuschwenken, bis die Spitze des Bauwerks sichtbar wird. Hier endet der Film. An diesem Exemplar des Genres der einst populären Panorama-Filme läßt sich das spezifische Verhältnis von Publikum und repräsentiertem Raum darstellen. Würde man, so Gunning, eine Geschichte der Kamerabewegung aus der Perspektive des Spielfilms schreiben, dann wäre die Kamerabewegung seinen Erzählungen untergeordnet: So erfolgen Schwenks fast ausschließlich, wenn sich jemand im Bildraum bewegt, da unmotivierte Schwenks dazu neigen, die Illusion zu stören. Das Panorama des Flatiron Buildings jedoch zeigt, daß die Kamerabewegung begann „als eine Vorführung der Fähigkeit der Kamera, den Raum zu mobilisieren und zu erobern. Der ‚Inhalt‘ oder Zweck dieses Films besteht zu gleichen Teilen aus einer Demonstration der Fähigkeit der Kamera zum Schwenk, wie aus dem Flatiron Building.“¹ Kurz gesagt: Der Film feiert sich selbst und seine Möglichkeiten. Dieser Hang zum Demonstrativen ließ Gunning für das frühe Kino die Bezeichnung „Kino der Attraktionen“ wählen.²

Was meint dieser Begriff?

– Das Kino der Attraktionen zelebriert seine Fähigkeit, etwas zu zeigen: Es stellt heraus, es demonstriert.

– Die Kamera selbst wird als Instrument dieses Zeigens nicht verleugnet. Deutlich wird das beim direkten Blick in die Optik. Dieser Blick dient einer Kontaktaufnahme mit dem Publikum: Komiker schneiden Grimassen; Schelme zwinkern verschwörerisch in die Linse; Magier gestikulieren und verbeugen sich vor der Kamera, usf.

– Es ist ein exhibitionistisches Kino. Das heißt, es etabliert eine gänzlich andere Beziehung zum Publikum, als sie den Spielfilm auszeichnet. Der Spielfilm baut auf einem voyeuristischen Dispositiv auf: Es gibt die anonymen, blickenden Zuschauer auf der einen Seite, und die Schauspieler, die so tun, als wüßten sie nicht, daß sie von einer Kamera beobachtet werden. Bis ungefähr 1910 bezogen die Darstellenden ihr Publikum durch „direkte“ Kontaktnahme mit ein. Schauspieler und Zuschauer haben hier einen tendenziell gleichwertigen Status: Beide blicken und wissen, daß sie angeblickt werden.

– Es bricht die fiktive Welt seiner Erzählungen auf, wenn das die Chance bietet, die Zuschauenden direkt anzusprechen und zu verblüffen. Selbst die Trickfilme des großen Georges Méliès sind handlungsarme Serien von Verwandlungen, die lose aneinandergereiht sind; sogar beim außergewöhnlich elaborier-

ten *Voyage dans la lune* (*Die Reise zum Mond*, 1902) bietet die Story nur den Vorwand für eine Demonstration der magischen Möglichkeiten des Kinos.

Das „Kino der Attraktionen“ weckt die visuelle Neugier, es fasziniert mit Manipulationen wie Mehrfachbelichtungen, Zeitlupe, Rückwärtslauf, Trickaufnahmen. Es appelliert direkt an die Aufmerksamkeit, stimuliert durch Schocks und Überraschungseffekte, kurz: *Es sucht den Dialog*. An diesem Punkt konvergieren frühes Kino und die Avantgarde.

... und die Avantgarde

Dem avantgardistischen und dem experimentellen Film ist es – einigermaßen verkürzt formuliert – an den spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten des eigenen Mediums gelegen. Das Verhältnis zwischen Medium und Thematik gestaltet sich vergleichbar jenem im erwähnten *Panorama of the Flatiron Building*. Das Sujet dieses Films ist das Flatiron Building; vorgestellt wird es mittels einer raumgreifenden Bewegung, die 1903 einzig der Kinematographie vorbehalten war – einem Schwenk: Der Schwenk ist eine abbildungstechnische Operation, die keine andere darstellende Kulturtechnik zu leisten vermag – nicht die Malerei, nicht das Theater, nicht die Literatur. In ähnlicher Weise versucht der künstlerische Film sich bei der Konkretisierung seiner Inhalte spezifischer Möglichkeiten seines Mediums zu bedienen und diese zugleich sichtbar zu machen. Diese Haltung macht die grundsätzliche Nähe zwischen dem Kino der Attraktionen und der Avantgarde aus. Zuge-spitzt ließe sich formulieren, daß die Avantgardefilmgeschichte so interpretiert werden könnte, als hätte sie – zumindest in bedeutenden Segmenten – jenen Bereich der Kinematographie weiterentwickelt, der um 1908 nicht von der Narrativisierung durch den Spielfilm erfaßt wurde.

Die Wahlverwandtschaften

Ein etwas weniger generalisierender Blick läßt innerhalb der Avantgarde zwei Strömungen erkennen, die sich in besonderer Weise der Ästhetik des *Cinema of Attractions* gewidmet haben. Da ist zunächst jene Sparte des Found Footage Films, die sich ohne Umschweife der Bilder des frühen Kinos bedient, um aus diesen neue Werke zu destillieren. Der Amerikaner Ken Jacobs sei an erster Stelle genannt. Sein bekannter, knapp zweistündiger Film *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969), ein Hauptwerk des New American Cinema (und alljährlich im Zyklischen Programm des Österreichischen Filmmuseums zu entdecken), basiert auf Billy Bitzers gleichnamiger Burleske aus dem Jahr 1905. Jacobs seziiert sein Ausgangsmaterial, indem er am optischen Printer Details der Kader hervorhebt, auf Motive im Hintergrund des turbulenten Geschehens fokussiert, Zeitlupe verwendet, Rücklauf einsetzt, in äußerster Vergrößerung die Bewegung des reinen Kornes sichtbar macht, usf.

In den folgenden Jahren ging Jacobs in seinen sogenannten *Nervous System-Performances* dazu über, Filme der Jahrhundertwende auf eigens konstruierten Doppel-Projektoren vorzuführen, welche die Filmstreifen in extremster Zeitlupe transportieren und in der Überlagerung auf der Leinwand dreidimensionale Effekte erzeugen. Auch hier dominiert ein analytischer Zugang, dem an verborgenen Details und Potentialen seines Untersuchungsgegenstandes gelegen ist.

In Europa ist zuvorderst das italienische Künstlerpaar Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi zu nennen, deren gesamtes Œuvre aus Bildern der ersten Jahre der Kinematographie gewonnen wurde. Einer ihrer bedeutendsten Filme, *Dal Polo all'Equatore*, wird nun im Stadtkino zur Vorführung kommen. In Österreich setzt sich Gustav Deutsch seit Jahren intensiv mit den Bilderwelten des frühen Kinos auseinander. Sein soeben fertiggestellter Langfilm, *Film ist. (7-12)*, wird Ende März bei der „Diagonale 2002“ zur Uraufführung gelangen.

Ähnlich investigativ wie Deutsch hat sich der Kanadier Al Razutis dem prä-industriellen Kino zugewandt, wobei er vergleichsweise stark in sein Bildmaterial eingreift und dieses auf dem optischen Printer aufwendigen Transformationen unterzieht. Seine sechsteilige Serie *Visual Essays: Origins of Film* wird erstmals zur Gänze in Wien zu sehen sein.

Neben dieser hier kurz angerissenen Tradition eines „Early Footage Films“ wirkt innerhalb der Avantgarde eine zweite, seit ihrem Aufkommen äußerst nachhaltige Strömung, deren Ästhetik sich explizit auf die gestalterischen Usancen des Kinos der Pioniere beruft. Andy Warhol sei hier als prominenter Vertreter genannt. Seine beinahe dokumentarisch anmutende Kamera will sich ebenso naiv den Dingen zuwenden, wie dies

die allerersten Kameraoperatoren taten, denen tatsächlich noch das Unscheinbarste auf die kinematographische Verewigung zu warten schien – man denke etwa an Warhols *Eat* (1963) und an *Babys Frühstück* (*Le Déjeuner de Bébé*) der Brüder Lumière von 1895.

Weniger voyeuristisch als Warhol präsentieren sich die Filme der Amerikaner James Benning (einem Stammgast der „Viennale“) und Peter Hutton. Beide haben sich auf Landschafts- und Städteporträts spezialisiert, wenn man ihre meisterhaft poetischen Bildverdichtungen unter dieser simplen Bezeichnung subsumieren darf. Auch zahlreiche Filme des Kanadiers David Rimmer sind in diesem Kontext zu nennen, wenngleich Rimmer sich wie Razutis häufig des optischen Printers bedient, um seine künstlerischen Anliegen umzusetzen.

Nicht zuletzt im Terrain des strukturellen Films lassen sich zahlreiche Werke ausmachen, die dem frühen Kino ihre Reverenz erweisen. Wie spannend der als spröde geltende strukturelle Film sich präsentieren kann, demonstriert etwa Ernie Gehr's *Eureka*, eine dreißigminütige Kamerafahrt mitten ins Herz der Leinwand.

Als ein Meister des strukturellen Films gilt der früh verstorbene Amerikaner Hollis Frampton. Frampton hat ein umfangreiches, von Connaisseurs gefeiertes, allerdings viel zu selten gezeigtes Œuvre hinterlassen, dem der Ruf „komplex“ voraus-eilt. Tatsächlich haben wohl nur wenige Künstler die konstituierenden Parameter ihres Ausdrucksmediums derart konsequent zu denken und darzustellen versucht, wie Frampton das unternommen hat. Ihm ist ein komplettes Programm gewidmet, dessen einzelne Filme Bart Testa innerhalb des Symposiums erläutern wird.

Mit Frampton, Warhol, Gehr, Jacobs, Deutsch, Gianikian, Ricci Lucchi, Razutis sind zentrale Namen zweier künstlerischer Generationen genannt, deren Produktion vor etwa 40 bzw. 20 Jahren einsetzte. Der Auswahl dieser Filmschau ist allerdings auch am Nachweis gelegen, daß gleichermaßen zahlreiche junge Filmkünstler und -künstlerinnen sich in ihrer Arbeit auf das frühe Kino beziehen. Wer sich heute für die Kunst des bewegten Bildes entscheidet, trifft eine sehr bewußte Wahl zwischen Film und Video. Insofern mag es nicht wirklich verblüffen, wenn gerade dieser aufrückenden Generation an einer künstlerischen Reflexion der fundamentalen Eigenheiten des analogen Films gelegen ist. William Wees wird in seinem Programm und seiner Lecture aktuelle nordamerikanische Tendenzen vorstellen. Wie sich hierzulande die Dinge in jüngster Zeit entwickelt haben, sollen die Arbeiten von Thomas Draschan, Kerstin Cmelka und Siegfried A. Fruhauf deutlich machen. Zudem möchten wir einige bei uns noch weitgehend unbekannt gebliebene französische Filmschaffende präsentieren, hat sich doch insbesondere in Frankreich die Tradition des Materialfilms auf ungemein hohem Niveau entfaltet. Was in den aufwendigen Handkolorierungen des frühen Kinos seinen Anfang genommen hat, gerät in den Filmen von Cécile Fontaine, Marcelle Thirache, Frédérique Devaux und José Antonio Sistiaga zu Spektakeln von brachialer Schönheit.

Die verwandtschaftlichen Verhältnisse zwischen dem frühen Kino und der Avantgarde stellen sich freilich komplexer dar, als dieser Text in seiner Kürze aufzuzeigen vermag. Wie vielschichtig die Bezüge tatsächlich sind, soll während des Symposiums zur Klärung kommen. Aus der Vielzahl internationaler Spezialisten und Spezialistinnen für das frühe Kino haben wir ausschließlich solche nach Wien eingeladen, die auch mit der Avantgarde gründlich vertraut sind, soll gesichert werden, daß eines der Hauptziele dieser Veranstaltung erreicht werden kann: neue Wege zum Verständnis einer der facettenreichsten und aufregendsten Gattungen der Kinematographie zu erlangen – jener des künstlerischen Films.

¹⁾ Tom Gunning, *An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde*, in: John Fell (Hg.), *Film Before Griffith*, Berkeley 1983, S. 362.

²⁾ Ders., *Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde*, in: *Meteor* N° 4, Wien 1996, PVS-Verleger, S. 25-34

Literatur:
Jochim Paech, *Literatur und Film*, Stuttgart 1988

Judith Mayne, *Der primitive Erzähler*, in: *Frauen und Film*, Heft 41, 1986

Tom Gunning, *Non-Continuity, Continuity, Discontinuity:*

A Theory of Genres in Early Film, in: *IRIS*, vol. 2, N° 1, 1984, S. 101-112

Ernst Kieninger u. Doris Rauschgatt, *Die Mobilisierung des Blicks*, Wien 1995

Early Film and Modern Life:

The City, the Machine and the Human Body
(zum Vortrag von Tom Gunning)

Freitag, 8. März 2002, 14.00 Uhr

Möglicherweise wurde das Kino einzig deshalb erfunden, weil nur der Film in der Lage war, die Energien eines neuen, eines *modernen* Lebens aufzunehmen und zu porträtieren. Es ist im Kino, wo wir die Maschinen, die Stadt und die menschlichen Körper bei Bewegungsabläufen beobachten können, die niemals zuvor dargestellt werden konnten. In diesen flüchtigen Blicken begegnen sich Modernität und Modernismus. Wir sehen die Spuren einer Zeit, die mittlerweile vergangen ist, in der jedoch die moderne Welt in einem Rausch aus Geschwindigkeit, Rhythmus und Kraft geboren wurde, in der die Zeit, der Raum und die physischen Objekte in ihm neu gestaltet wurden.

Edison Manufacturing Co.
Arrest in Chinatown, San Francisco, California
USA 1897, s/w, stumm, 48 Sek.
Dieser Film zeigt die Verhaftung und Überstellung eines Chinesen in Chinatown, möglicherweise in Zusammenhang mit illegaler Schlepperei.

American Mutoscope and Biograph Company
At the Foot of the Flatiron
USA 1903, s/w, stumm, 2 Min. 19 Sek.
Eine belebte Straßenszene vor dem Flatiron Building an einem windigen Tag des Jahres 1903.

American Mutoscope and Biograph Company
Bargain Day, 14th Street, New York
USA 1905, s/w, stumm, 1 Min. 22 Sek.
Menschen drängen in den Rothschild Co. 5 and 10 cent store.

Edison Manufacturing Co.
Bowery Waltz
USA 1897, s/w, stumm, 28 Sek.
Kamera: William Heise. Mit James T. Kelly, Dorothy Kent.
Der berühmte „Bowery Dance“ der Waite's Comedy Company in einer exakten Reproduktion.

Edison Manufacturing Co.
Corner of Madison and State Streets, Chicago
USA 1897, s/w, stumm, 25 Sek.
Die belebteste Ecke von ganz Chicago; ein Verkehrschaos.

Edison Manufacturing Co.
St. Patrick's Cathedral and Fifth Avenue on Easter Sunday Morning
USA 1902, s/w, stumm, 1 Min.

American Mutoscope and Biograph Company
Star Theater
USA 1901, s/w, stumm, 1 Min. 20 Sek.

Edison Manufacturing Co.
Mount Tamalpais Railroad N° 2
USA 1898, s/w, stumm, 52 Sek.
Der Film zeigt den Blick von einem beliebten Ausflugsziel der San Franciscoer, den Mount Tamalpais Paß.

Edwin S. Porter
Coney Island at Night
USA 1905, s/w, stumm, 4 Min.
Prod.: American Mutoscope and Biograph Company.
Reportage über den Luna Park in Coney Island mit der ersten Nachtaufnahme, gedreht mit nur einer Flutlichtlampe.

Billy Bitzer
Interior NY Subway, 14th St. to 42nd St.
USA 1905, s/w, stumm, 5 Min.
Prod.: American Mutoscope and Biograph Company.
Unter Tag in der New Yorker U-Bahn.

American Mutoscope and Biograph Company
Westinghouse Works
USA 1904, s/w, stumm, 1 Min.

American Mutoscope and Biograph Company
Sandow
USA 1896, s/w, stumm, 40 Sek.
Mit Eugen Sandow.
Einer der berühmtesten Muskelmänner seiner Zeit.

Edison Manufacturing Co.
Panoramic View, Upper Kicking Horse Canyon
USA 1901, s/w, stumm, 1 Min. 30 Sek.

William K. L. Dickson
Serpentine Dance by Annabelle
USA 1894, s/w, stumm, 1 Min.
Prod.: Edison Manufacturing Co. Mit Annabelle Moore.

William K. L. Dickson
Butterfly Dance by Annabelle
USA 1894, s/w, stumm, 1 Min.
Prod.: Edison Manufacturing Co. Mit Annabelle Moore.

Edison Manufacturing Co.
Pillow Fight
USA 1897, s/w, stumm, 25 Sek.
Kamera: William Heise.
Eine Polsterschlacht zwischen vier Mädchen, die im Chaos endet.

Edison Manufacturing Co.
Black Diamond Express N° 1
USA 1896, s/w, stumm, 27 Sek.
Der schnellste Zug der Jahrhundertwende in voller Fahrt bei 70 Meilen die Stunde.

Edison Manufacturing Co.
Buffalo Dance
USA 1894, s/w, stumm, 15 Sek.
Kamera: William Heise.
Die erste Filmaufnahme mit Native Americans.

Edison Manufacturing Co.
Panoramic View from the Eiffel Tower, Ascending and Descending
USA 1900, s/w, stumm, 1 Min. 59 Sek.
Ein faszinierender Blick auf das Paris von 1900.

William Kentridge
Stereoscope
South Africa 1998/99, s/w, 8 Min. 22 Sek.
Jede Sequenz beginnt mit einer einzelnen Kohlezeichnung, die Kentridge durch Zusätze oder durch Ausradieren modifiziert. Jede Veränderung der Zeichnung wird zu einem Einzelbild des animierten Films. Dieser arbeitsintensive Prozeß der Filmherstellung wird zur Metapher für die bewußten Akte der Auslöschung und der Erinnerung, die den südafrikanischen Staat seit dem Ende der Apartheid charakterisieren.

Edison Manufacturing Co.
Going Through the Tunnel
USA 1898, s/w, stumm, 49 Sek.
Kamera: Frederick Blechynden.
Auf seinem Weg nach Santa Monica passiert der Zug einen Tunnel und begegnet anderen Zügen.

Edison Manufacturing Co.
Fatima, Muscle Dancer
USA 1897, s/w, stumm, 1 Min.

Compilation Mutoscope and Biograph Company 1896-1903
Addressing the Audience
Filmmuseum Amsterdam 2000, 20 Min.
Eine Kompilation von Nico de Klerk mit Aufnahmen aus den ersten Jahren der Kinematographie.

Lumière, der Zug und die Avantgarde

(zum Vortrag von Christa Blümlinger)

Freitag, 8. März 2002, 20.00 Uhr

Montag, 11. März 2002, 22.00 Uhr

Die ersten filmischen Fahrten provozieren einen Blick zurück ins 19. Jahrhundert, in dem die Welt über die Eisenbahn neu erfahren wurde. So zumindest könnte man den Titel eines Films von Ken Jacobs verstehen, dessen Inspektionen des frühen Kinos ungeahnte Wahrnehmungswelten eröffnen. Während bei Jacobs die Mythologie der räumlichen Tiefe durch Spiegelung und Wiederholung aufscheint, macht Ernie Gehr durch die minutiöse Verlangsamung einer Tramwayfahrt das Großstadtreiben der Jahrhundertwende vorstellbar, als ein verwirrendes Zusammenspiel von alten und neuen Transportmitteln und Medien. Die Lumièresche *Einfahrt des Zuges* steht genauso wie die vielen Überlandfahrten der Lumièreschen Operateure als Urszene der Filmgeschichte für den ästhetischen Zusammenschluß von Bahn und Film. Billy Bitzer hat wenig später auf diese Weise wohl am beeindruckendsten die Wahrnehmung von Bewegung und Intervall realisiert. Fast hundert Jahre später führt Bill Morrison diese Wahrnehmung auf präkinematographische Maschinen zurück. Found-Footage-Künstler wie Peter Tscherkassky und Al Razutis wiederum legen in plastisch beeindruckenden Bildern eine ikonographische Spur. (C.B.)

Peter Tscherkassky

L'Arrivée

A 1997/98, 35mm CinemaScope, s/w, 2 Min.

Zunächst zeigt *L'Arrivée* die Ankunft des Filmstreifens selbst. Auf diesem ist die Ankunft eines Zuges in einer Station zu sehen. Sodann kollidiert der Zug mit einer anderen Lokomotive, was einen gewaltigen Crash bewirkt. Die dritte Ankunft ist jene einer schönen Frau, die den Trümmern entsteigt und von einem sehnsüchtig wartenden Mann in die Arme geschlossen wird – das Happy-End. Reduziert auf zwei Minuten bietet *L'Arrivée* eine prägnante Zusammenfassung dessen, was die Kinematographie (nach ihrer Ankunft mit dem Zug der Lumière) zu einer Großmacht werden ließ: Action & Love. (P.T.)

Auguste und Louis Lumière

Arrivée d'un train à Perrache

F 1896, s/w, stumm, 1 Min.

Frankreich, Lyon, Gare de Perrache. Eine Variation der Einfahrt des Zuges in La Ciotat.

Auguste und Louis Lumière

Panorama de l'arrivée en gare de Perrache pris du train

F 1896, s/w, stumm, 1 Min.

Frankreich, Lyon, Gare de Perrache. Die Einfahrt in den Bahnhof aus der Perspektive der Lokomotive.

Auguste und Louis Lumière

Panorama pris du chemin de fer électrique, II

F 1897, s/w, stumm, 1 Min.

Kamera: Alexandre Promio.

Aufnahmeort: Großbritannien, Liverpool, Overhead Railway, die Docks. Ein Panorama der Hafeneinrichtungen.

Auguste und Louis Lumière

Passage d'un tunnel en chemin de fer

(pris de l'avant de la locomotive)

F 1898, s/w, stumm, 1 Min.

Aufnahmeort: Frankreich, Lyon, Tunnel de Caluire – Gare Lyon-Saint-Clair.

Die Szene wurde von der Spitze der Lokomotive aus aufgenommen und stellt eine Landschaft aus der Umgebung von Lyon dar; bevor der Zug in einen Tunnel einfährt, überquert er eine Metallbrücke.

Auguste und Louis Lumière

Nice: Panorama sur la ligne de Beaulieu à Monaco, III

F 1900, s/w, stumm, 1 Min.

Kamera: Félix Mesguich.

Beaulieu-Monaco im Februar 1900. Panorama einer Bahntrasse, die sich an einem der malerischsten Orte der Côte d'Azur entlangschlingt.

Gaumont

Dans les Pyrénées

F 1913, s/w, stumm, 3 Min.

Ein Ritt auf dem Zug quer über eine der erhabendsten Gebirgslandschaften Europas.

Billy Bitzer

Interior NY Subway, 14th St. to 42nd St.

USA 1905, s/w, stumm, 5 Min.

Prod.: American Mutoscope and Biograph Company.

Dieser *Phantom Ride* schöpft in unvergleichlicher Weise das plastische Potential einer Untergrundbahnfahrt aus. Die Architektur wirkt hier im Zusammenspiel mit der Bewegung der Lokomotive wie ein Lichtmodulator. (C.B.)

Ernie Gehr

Eureka

USA 1974, 16mm, s/w, stumm, 30 Min.

Eureka zeigt eine einzige Fahrtaufnahme aus dem Jahr 1905, aufgenommen von der Plattform einer Straßenbahn, die sich schnurgerade eine Straße entlang bewegt. Gehr hat diese Aufnahme verlangsamt, indem er jeden Kader achtmal kopieren ließ. Der Zeitlupeneffekt läßt aus der Fahrt in die Tiefe der Straße eine Fahrt in den Film hinein werden. Die Emulsion wird sichtbar; amorphe Stellen, wie etwa die Bildteile des Himmels, bekommen Struktur; auch die Verunreinigungen werden zu Teilen des Bilds. Und während die Ränder ständig von der Leinwand kippen, ist in ihrer Mitte die permanente Geburt eines Bildes beobachtbar.

Ken Jacobs

The Georgetown Loop

USA 1995, s/w, stumm, 10 Min.

Für *Georgetown Loop* hat Ken Jacobs eine um 1900 aufgenommene Zugfahrt gekontert und die Spiegelung in der Mitte zusammengeführt. Entsprechend fährt man die Mittelachse entlang und immer weiter hinein in den Höllenschlund der Zentralperspektive. Schon winzige Felsen am Wegesrand mutieren in der Dopplung zu monströsen Schamdreiecken oder spannenden Vulkanausbrüchen, die sich übereinanderschichten. (H. Fricke)

Ken Jacobs

Opening the Nineteenth Century: 1896

USA 1990, 16mm, s/w, stumm, 9 Min.

Der Film nutzt den 3-D-Pulfrich-Effekt aus. Die Vorführung ist mit einem 3-D-Filter zu betrachten [werden zur Verfügung gestellt]. Der Film zeigt Aufnahmen von Paris, Kairo und Venedig, die die Cinémathèque française bis 1896 datiert.

Al Razutis

Lumière's Train (Arriving at the Station)

Can 1979, 16mm, s/w, 9 Min.

Das Thema dieses ersten Films aus der Serie *Visual Essays: Origins of Film* ist das Kino selbst. Das Material stammt von zwei Film pionieren: den Brüdern Lumière und Abel Gance (hinzukommen einige Ausschnitte aus *Spills for Thrill*, einem Film der Warner Brothers). Der Film ist lose um Lumières Klassiker *Die Ankunft eines Zuges im Bahnhof von La Ciotat* gruppiert. Seine Exposition und seine Form lassen die Nähe zum strukturellen Film mit seiner Betonung des Materialaspekts erkennen.

Bill Morrison

The Death Train

USA 1993, 16mm, s/w, 17 Min.

Jeder Kader ist ein „Abteil“ im Zug des Films, das kurz hält, um betrachtet zu werden und so sein Leben in dieser Durchleuchtung lebt, während es ins Jenseits befördert wird.



Ernie Gehr
Eureka

Looking Back, Looking Forward:

North American Avant-Garde Film Since the Eighties
(zum Vortrag von William C. Wees)

Freitag, 8. März 2002, 22.00 Uhr
Sonntag, 10. März 2002, 22.00 Uhr

Die Filme dieses Programms sind nicht nur starke eigenständige Werke, sie illustrieren auch einige der Richtungen, die der nord-amerikanische Avantgardefilm seit den 1980er Jahren eingeschlagen hat, einschließlich des Trends zum Medium Video. Zudem dienen sie als Beispiele für einen „oppositionellen Diskurs“ und eine „antikünstlerische Kunst“, den beiden bestimmenden Charakteristika des Avantgardefilms in all seinen Formen – zumindest nach der These von William C. Wees, die er in seinem Vortrag erläutern wird. Dabei wird auch die Relevanz dieser Filme in bezug auf das frühe Kino dargestellt werden.

Keith Sanborn

The Artwork in the Age of its Mechanical Reproducibility by Walter Benjamin as told to Keith Sanborn © 1936 Jayne Austen
USA 1996, Video, Farbe & s/w, Stereo Hi-Fi sound, 4 Min.

Ein Versuch, Fragen des Eigentumsrechts und der Autorenschaft im Zeitalter digitaler Reproduktion zu problematisieren. Inspiriert von Walter Benjamins gleichnamigem Essay und den Aktionen der Situationisten. Sollte der Nachweis gelingen, daß dieses Werk aus dem Jahr 1936 stammt, wäre es das älteste bekannte Digitalvideo. (K.S.)

Mike Hoolboom

Frank's Cock

Can 1993, 16mm, Farbe, 8 Min.

Innerhalb eines vierteiligen Rasters trägt ein Erzähler eine tief bewegende Liebesgeschichte in den Zeiten von AIDS, Madonna und Pornographie vor.

Abigail Child

Covert Action

USA 1984, 16mm, s/w, 11 Min.

Mittels einer raschen, rhythmischen Montage werden die latenten Spannungen und die Aggressivität von privaten Urlaubsfilmern freigelegt.

Leslie Thornton

Dung Smoke Enters the Palace

(aus *Peggy and Fred in Hell*, erster Zyklus)

USA 1989, 16mm & Video, s/w, 16 Min.

Der vierte Teil von Thorntons Saga über Peggy und Fred – zwei Kinder, die sich „im Schutt früherer Kulturen herumtreiben“ (L.T.) – konfrontiert die einzigartige Welt von Peggy und Fred mit frühen Edison-Filmen und NASA-Aufnahmen der Mondlandung.

Keith Sanborn

The Zapruder Footage:

Investigation of Consensual Hallucination

USA 1999, Video, Farbe, Stereo Hi-Fi sound, 20 Min.

Abraham Zapruders berühmte 8mm-Aufnahmen von der Ermordung John F. Kennedys werden mittels verschiedener Permutationen und Kombinationen als „visuelles, experimentelles und kulturelles Dokument“ untersucht. In den Vereinigten Staaten sind diese Aufnahmen sowohl berühmt als auch unsichtbar: Sie werden selten gezeigt, und wenn, dann bleiben sie irgendwie undurchsichtig. Mein Film möchte deshalb den Originalaufnahmen eine Ebene von „Transparenz“ hinzufügen. Zu hören ist Jajouka Musik, um den rituellen Aspekt des historischen Ereignisses zu unterstreichen. (K.S.)

Gariné Torrosian

Sparklehorse

Can 1999, 16mm, Farbe, 9 Min.

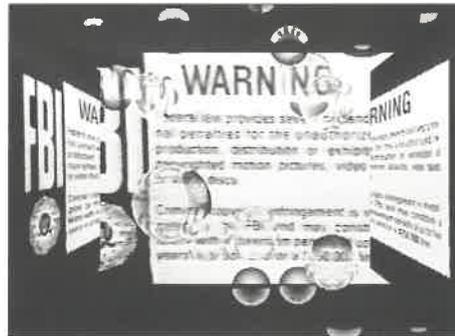
In *Sparklehorse* kehrt Torrosian zu den Techniken ihrer ersten Filme zurück. Eine Collage aus Filmstreifen und gekratzter und bemalter Emulsion, inspiriert durch die Musik von „Sparklehorse“, einer Band aus Toronto. Der Film zeigt die Art und Weise, wie Menschen kommunizieren, und sich in einer Welt spiralförmiger Kommunikation gegenseitig wertschätzen.

Peggy Ahwesh

She Puppet

USA 2001, Video, Farbe, 15 Min.

Die De- und Rekonstruktion des Videospiele „Laura Croft Tomb Raider“. Peggy Ahwesh manipuliert dessen erotische Heldin und navigiert durch die surrealen Katakomben dieser Eroberung von Sex, Raum und einem virtuellen Ich.



Keith Sanborn
The Artwork



Abigail Child
Covert Action



Gariné Torrosian
Sparklehorse



Peggy Ahwesh
She Puppet
Courtesy of
Electronic Arts
Intermix,
New York

Speed and Cities

(zum Vortrag von Chris Horak)

Samstag, 9. März 2002, 12.00 Uhr
Mittwoch, 13. März 2002, 22.00 Uhr

Die frühe Filmavantgarde erkannte intuitiv, daß die vielfältigen Ausdrucksformen des frühen Kinos in sich selbst so etwas wie eine Avantgarde repräsentierten, indem sie selbstreflexiv waren, direkt das Publikum ansprachen (statt ihre Künstlichkeit hinter klassischen Konventionen zu verbergen), und offene Bedeutungsstrukturen schufen. Insbesondere die französischen Surrealisten schätzten das frühe Kino für das gänzliche Fehlen psychologischer Manipulationen, und für seine Liebe zur Absurdität des Alltags. Es waren die Surrealisten, die in mehreren dem frühen Film gewidmeten Soirées Georges Méliès und andere sogenannte „Primitive“ wiederentdeckten, die damals schon von der Filmindustrie in die Vergessenheit abgedrängt worden waren. Auch René Clairs *Entr'acte* (1924) kann als eine explizite Hommage an das frühe Kino gesehen werden. Insbesondere die lange Verfolgungsjagd und der Méliès-artige Darsteller, der am Ende des Films aus dem Sarg springt und sämtliche Mitdarsteller wegzaubert, bezieht sich auf das frühe amerikanische und französische Kino. Und ganz explizit fordern Oswald Blakeston und Kenneth McPherson in einem Manifest, das 1932 im Avantgardefilm-Journal „Close-Up“ publiziert wurde: „Zurück zu den Primitiven, denn das Kino ist in Gefahr, seine Virilität im kinematografischen Idiom zu verlieren.“

Darüber hinaus gab es noch einen anderen Grund, warum die Avantgardisten der 1920er Jahre das Kino der frühesten Tage geschätzt haben mögen: die schiere Freude an der Bewegung. Dieser Lust spürt das Programm „Speed and Cities“ nach. (C.H.)

1. Automobile

Prod. Lumière
L'accident d'un automobile
F 1905, s/w, stumm, 50 Sek.

Cecil Hepworth
How It Feels to Be Run Over
GB 1900, s/w, stumm, 50 Sek.

Hepworth Manufacturing Company
How to Stop a Motorcar
GB 1902, s/w, stumm, 1 Min. 40 Sek.

William Paul
The Extraordinary Cab Accident
GB 1903, s/w, stumm, 48 Sek.

Charles Dekeukeleire
Impatience
B 1928, s/w, stumm, 10 Min. (Ausschnitt)

Georges Méliès
Le raid Paris – Monte Carlo en deux heures
F 1905, s/w, stumm, 11 Min.
Prod.: Star Film.

Walter R. Booth
The Motorist
GB 1906, s/w, stumm, 3 Min.
Prod.: William Paul.

Pathé
Les débuts d'un chauffeur
F 1906, s/w, stumm, 3 Min.

René Clair
Entr'acte
F 1924, s/w, stumm, 22 Min.
Drehbuch: René Clair, Francis Picabia; Kamera: Jimmy Berliet.
Mit Man Ray, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, Eric Satie u.a.

2. Züge

Walter R. Booth
Railway Collision
GB 1900, s/w, stumm, 36 Sek.
Prod.: William Paul.

Thomas A. Edison
The Photographer's Mishap
USA 1901, s/w, stumm, 1 Min. 50 Sek.

Thomas A. Edison
104th Street Curve, New York Elevated Railway
USA 1899, s/w, stumm, 1 Min.

Thomas A. Edison
Railway Smash-Up
USA 1904, s/w, stumm, 1 Min. 19 Sek.

Wallace McCutcheon
Hold-Up of the Rocky Mountain Express, From Leadville to Aspen
USA 1906, s/w, stumm, 8 Min. 35 Sek.
Prod.: American Mutoscope and Biograph Company.

Henri Chomette
Jeux de reflets et de la vitesse
F 1925, s/w, stumm, 6 Min.
Prod.: Etienne de Beaumont.

3. Städte

Thomas A. Edison
Demolishing the Star Theater
USA 1901, s/w, stumm, 1 Min. 40 Sek.

Thomas A. Edison
What Happened on 23rd Street
USA 1902, s/w, stumm, 1 Min. 33 Sek.

Edwin S. Porter
Rube and Mandy at Coney Island
USA 1903, s/w, stumm, 6 Min.
Prod.: Edison.

Biograph
A Rube in the Subway
USA 1905, s/w, stumm, 3 Min. 10 Sek.

Billy Bitzer
Interior New York Subway, 14th St. to 42nd St.
USA 1905, s/w, stumm, 5 Min.

Thomas A. Edison
City Hall to Harlem in 15 Seconds
USA 1904, s/w, stumm, 3 Min.

Gaston Velle
Un drame dans les airs
F 1904, s/w, stumm, 3 Min.
Prod.: Pathé.

Paul Strand/Charles Sheeler
Manhatta
USA 1920, s/w, stumm, 10 Min. 27 Sek.



René Clair
Entr'acte

„... strangely haunting and beautiful“

(zum Vortrag von Karola Gramann und Heide Schlüpmann)

Samstag, 9. März 2002, 20.00 Uhr
Dienstag, 12. März 2002, 22.00 Uhr

Komet-Film

Fütterung von Riesenschlangen

D 1911, s/w, stumm, 2 Min. 30 Sek.

Eine dokumentarische Aufnahme von Schlangen und Kaninchen in Gefangenschaft.

Edmund Hubert

Zeppelin-Angriff auf England

D 1914/15, s/w, stumm, 11 Min. 30 Sek.

Aufnahmen aus dem Ersten Weltkrieg und aus der Zeit vor dem Krieg, die zu einem Film zusammengefügt wurden. Wir sehen Aufstieg und Flug der Zeppeline in Deutschland, insbesondere über Berlin, die noch zu Friedenszeiten gedreht worden sein müssen, Luftgefechte und zerstörte Häuser in England. Letztere Ansichten sind vermutlich einer englischen Wochenschau entnommen.

Thierry Knauff

Abattoirs

Belgien 1986, s/w, 11 Min.

Prod.: Production du Sablier. Aus dem Archiv der internationalen Kurzfilmtage Oberhausen.

Abattoirs ist gedreht in Schwarzweiß und hat einen sehr sparsamen Ton. Die Einstellungen sind starr, es gibt kaum Kamerabewegungen, manchmal werden auch Fotos abgefilmt. Außerdem hat der Film, fast einmalig in der Filmgeschichte, quadratische Bilder, was ihre Intensität noch erhöht: sie werden eindringlich und feierlich, fast ekstatisch, machen aber auch (seltsamerweise) die Voyeurhaltung des Zuschauers deutlicher. All dies ist entscheidend für die Wirkung des Films. (Alf Bold, Katalog der 40. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen, 1994)

Aquila-Film

Concorso della bellezza fra bambini

I 1909, s/w, stumm, 3 Min. 14 Sek.

Filmaufnahmen einer Gruppe von Kindern, darauf folgen Einzelporträts der Kinder – wie beim Fotografieren aufgenommen. Der letzte Teil zeigt Kinder, die, wie ein Zwischentitel sagt, sich der Kamera gegenüber widerspenstig zeigen. Eine Studie zur Kindheit und ein Blick weit zurück durch die Geschichte.

Uli Versum

Faszinierendes Puppenhaus

D 1987, 16mm, Farbe, 9 Min.

Uli Versums Kurzspielfilm ist eine faszinierende Kostbarkeit, eine sehr schöne, sehr genaue Arbeit über höchst ungenaue Gefühle, diffuse Stimmungen und latente Ausbrüche. Dem Film ist es ernst mit dem Melodram im Puppenhaus, gleichzeitig geht er ironisch und vertrackt auf Distanz und reduziert das Kinderuniversum auf ein Blendwerk. (...) Es gilt nicht, ein Avantgarde-Werk zu würdigen, sondern sich an etwas zu beteiligen: mitzuleben, mitzuleiden inbegriffen, vor allem aber mitzuspielen. Unsere Kulturfunktionäre wird interessieren, daß das *Faszinierende Puppenhaus* etwas Seltenes, nämlich demokratisches Kunst-Erleben erlaubt. (Dietrich Kuhlbrodt)

Valie Export

....Remote....Remote....

A 1973, 16mm, Farbe, 12 Min.

Im Hintergrund des Filmbildes: das Blow Up eines Schwarzweißfotos, auf dem zwei Kinder ernst in die Kamera blicken. Im Zentrum: eine Aktion Valie Exports, die sich mit starrem Blick und Messer in der Hand sehr beiläufig an die Verstümmelung ihrer Finger macht... (Stefan Grisse mann)

Paul Sharits

T,O,U,C,H,I,N,G

USA 1968, 16mm, Farbe, 12 Min.

In *T,O,U,C,H,I,N,G* schreibt Sharits den Titel Buchstabe für Buchstabe quer durch den gesamten Film. Dazwischen wechseln mit extremen Flickereffekten Einzelbilder von reinen Farbflächen, sowie fotografischen Aufnahmen eines jungen Mannes, der von einer Hand aus dem Off attackiert wird und sich selbst

die Zunge abzuschneiden scheint. Auf der Tonspur ist in einer Schleife das Wort „destroy“ hörbar, wobei sich durch die ständigen Wiederholungen das Wort mit der Zeit zu verändern scheint.

Anonym

Hiawatha

D 1913, s/w, stumm, ca. 15 Min. (Ausschnitt)

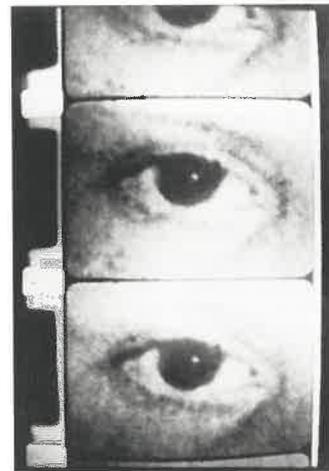
Gezeigt wird die letzte Rolle dieses insgesamt 40minütigen Films. Er handelt von einem Betrüger aus dem Halbweltmilieu, der sich Zutritt zu einem großbürgerlichen Haus zu verschaffen weiß und die Liebe der Tochter zu gewinnen vermag. Der Entführung folgt die Desillusionierung der jungen Frau. Als der kleine Schurke sie schließlich roh mit einer Tänzerin betrügt, kommt die Nachforschung des Vaters nach der verlorenen Tochter gerade zur rechten Zeit. Sie kehrt ins bürgerliche Leben zurück. Eines Abends besucht sie mit dem Vater ein Varieté-Theater, in dem der ehemals Geliebte mit der Tänzerin zusammen auftritt. Die letzte Rolle zeigt einen spektakulären Apachentanz der beiden auf der Bühne.

Hepworth Manufacturing Company

Burnham Beeches

GB 1909, stumm, s/w, 5 Min. 30 Sek.

Eine Kamerafahrt durch den Buchenwald von Burnham Beeches, einem ausgedehnten Gebiet in der Grafschaft Buckinghamshire, England. Die Bilder der Bäume, die in langsamer und unheimlicher Bewegung vorübergleiten, werden zu einem merkwürdig beunruhigenden, gleichzeitig unerhört schönen Film. (Katalog „Le Giornate del Cinema Muto“, Pordenone 1995)



Valie Export
...Remote...Remote



Paul Sharits
T,O,U,C,H,I,N,G

Screen Words:

Early Film and Avant-Garde Film
in the House of the Word
(Programm 1 zum Vortrag von Bart Testa)

Samstag, 9. März 2002, 22.00 Uhr

Für dieses Programm zum frühen Kino wurden Filme ausgewählt, die den Zeitraum von kurz vor bis nach dem Höhepunkt der Nickelodeon-Ära umspannen. 1905/06 experimentierte Edwin S. Porter bei Thomas Edison in einer Reihe von Komödien mit animierten Titeln, die „jumbled announcements“, „durch-einandergewürfelte Ankündigungen“ genannt wurden, wie z.B. in *The Whole Dam Family and the Dam Dog*. *Mr. Hurry-Up of New York* zeugt von einem zunehmend komplexen komischen Erzählstil und einem satirischen Urbanismus. In *College Chums* experimentierte Porter wieder mit animierten Schriftzügen, die diesmal ins Bild integriert wurden. Dieser Film führte auch zum kurzzeitig populären Trend der „Talking Pictures“, einer Auf-führungspraxis, bei der Schauspieler und Schauspielerinnen hinter der Leinwand plaziert wurden, um die Dialoge einzusprechen. Die *Mutt and Jeff*-Filme veranschaulichten den Gebrauch von On-screen-Worten im sich entwickelnden Animationskino. Michael Snows Filme wiederum stellen möglicherweise die großartigsten Exemplare eines „axiomatischen“ Kinos dar, welches sein Freund und Kollege Hollis Frampton mit der „Metage-schichte“ des Kinos assoziierte. Die beiden hier ausgewählten Filme scheinen diametral gegensätzlich zu sein. *So Is This* besteht zur Gänze aus Wörtern auf der Leinwand, offenbar Ver-größerungen kleiner getippter Buchstaben. Jedes Wort ist eine Einstellung. Die Einstellungen reihen sich zu Sätzen aneinander. Auch wenn er der Form nach sogar noch einfacher ist als sein Vorläufer *Anemic Cinema* (1926) von Marcel Duchamp, entwickelt *So Is This* eine verblüffende Komplexität. (*See You Later*) *Au Revoir* besteht aus einer einzigen Aufnahme einer einfachen Handlung – ein Mann verläßt sein Büro –, die zu einer epischen Meditation über Gestik und Raum sowie über die End-gültigkeit des Abschiednehmens wird. Gattens Film reicht hinter das kinematographische Zeitalter zurück – es ist ein archäologischer Film (im Sinne Foucaults), ein stilles Werk über Bücher und Kerzen, Wörter auf einer Seite, die zugleich eine Leinwand ist. (B.T.)

Edwin S. Porter

The Whole Dam Family and the Dam Dog

USA 1905, s/w, stumm, 4 Min.

Prod.: Edison Film Company.

Der Film basiert auf einer berühmten Postkartenserie.

American Mutoscope and Biograph Company

Mr. Hurry-Up of New York

USA 1907, s/w, stumm, 5 Min.

Ein früher Trickfilm mit fotografischen Vorlagen.

Edwin S. Porter

College Chums

USA 1907, s/w, stumm, 11 Min.

Prod.: Edison Film Company.

In dieser leichten Komödie engagiert ein junger Liebhaber – nachdem er seine Verlobte hinsichtlich der Identität der „anderen Frau“ belogen hat – seinen Mitbewohner für die Rolle einer nicht-existierenden Schwester, um seine Unschuld zu beweisen. Der Film wurde während fünf Tagen, größtenteils in einer einzigen Szenerie und in scheinbar langen Takes gedreht (die tatsächlich jedoch aus jeweils mehreren Einstellungen bestehen); die bühnenhafte Inszenierung beeinträchtigt aber keineswegs den Spaß oder die Action. Der Film enthält eine ungewöhnliche Animationssequenz, in der die Teilnehmer eines Telefongesprächs gleichzeitig, aber in getrennten Räumen gezeigt werden. Auf der Suche nach Möglichkeiten, dem Publikum von 1907 komplexere Erzählungen verständlich zu machen, ließ Porter hinter der Leinwand die Dialoge zu den Bildern einsprechen.

Raoul Barre

Mutt and Jeff in the Big Swim

USA ca. 1918, s/w, stumm, 8 Min.

Michael Snow

So Is This

Can 1982, 16mm, Farbe, stumm, 43 Min.

Wie *Wavelength*, Snows epochalem 45-Minuten-Zoom, oder *A Casing Shelved*, der aus einem einzigen Kleinbild und einer dreiviertelstündigen Tonbandaufnahme besteht, nutzt *So Is This* ein Konzept von einfacher Eleganz, das sich als überraschende, zunehmend reicher werdende Erfahrung entpuppt.

Snows Film ist ein Text: Jede Einstellung besteht aus einem einzigen Wort aus weißen Buchstaben vor schwarzem Hintergrund, die fast den ganzen Bildausschnitt einnehmen. Passenderweise beginnt *So Is This* mit einer Beschreibung seiner selbst (jedes Wort erscheint einzeln auf der Leinwand): „Das ist der Titel dieses Films. Der übrige Film wird genauso aussehen wie das. Der Film wird aus einzelnen Wörtern bestehen, die eins nach dem andern dargeboten werden, um sich zu Sätzen zu fügen und hoffentlich (dort beginnt Ihre Mitarbeit) Sinn zu ergeben. (...) Der Film behält diese selbstreflexive Form während der folgenden 40 Minuten bei, lügt über seine Länge, spricht (selektiv) über seine Vorläufer, nimmt Zuschauerfragen vorweg und fällt ins Französische. (...)“

Wenn Snow seine Sätze in unterschiedlichem Tempo wiederholt, einen Film des Films im Zeitraffer zeigt oder überbelichtete Filmenden über die Leinwand flackern läßt, dann kriert er eine visuelle Dynamik, die durch das Fehlen der Bilder nichts an Bewegung verliert. Wenn wir uns diesem Film öffnen, erweitert er unsere Definition dessen, was Film ist – das ist Kino und SO IS THIS. (Jim Hoberman)

Michael Snow

(See You Later) Au Revoir

Can 1990, 16mm, Farbe, 18 Min.

Mit Michael Snow und Peggy Gale; Kamera: Ira Cohen; Set Design und Licht: M. Snow.

Die Handlung: Ein Mann verläßt ein Büro. Das Bild zeigt ein inszeniertes, formell vollständiges, gewöhnliches Ereignis. Die Echtzeit-Handlung, die 30 Sekunden dauerte, wird zu 17,5 Minuten auf der Leinwand ausgedehnt. Der Synchronon der Schreibmaschine und der beiden Stimmen (Er: „Auf Wiedersehen“; Sie: „Bis später“) wurde im selben Ausmaß verlangsamt.

David Gatten

The Enjoyment of Reading (Lost & Found)

USA 2001, 16mm, Farbe & s/w, stumm, 13 Min.

Der Film ist der erste einer siebenteiligen Serie über die (Ein-)Teilung von Landschaften, Objekten, Ideen und Menschen, über Briefe, Bibliotheken und Liebhaber und die Byrd Familie aus dem Virginia des frühen 18. Jahrhunderts.



Michael Snow
(See You Later)
Au Revoir

Rebellische Clowns oder der Ausbruch des Körpers

(zum Vortrag von Claudia Preschl)

Sonntag, 10. März 2002, 12.00 Uhr

Roméo Bosetti

Rosalie et ses meubles fidèles

F 1911, s/w, stumm, 5 Min.

Prod.: Pathé Frères (Comica). Mit Sarah Duhamel (Rosalie).

Rosalie kann die Miete für ihr Zimmer nicht bezahlen. Sie wird vom Hausherrn gekündigt, ihre Möbel werden verpfändet. Als sie auf der Suche nach ihren Möbeln diese vor einem Altwarengeschäft auf der Straße entdeckt, ist sie ganz entzückt. Sie will sich von ihnen verabschieden, doch ihre Möbel folgen ihr (Trickverfahren) und kehren mit ihr gemeinsam nach Hause zurück.

Roméo Bosetti

Little Moritz demande Rosalie en mariage

F 1911, s/w, stumm, 6 Min.

Prod.: Pathé Frères (Comica). Mit Maurice Schwartz (Little Moritz), Sarah Duhamel (Rosalie).

Little Moritz kommt zu Rosalie nach Hause und hält bei ihrem Vater um ihre Hand an. Der Vater lehnt Little Moritz als Schwiegersohn ab, weil er ihm zu schwach erscheint. Daraufhin beginnt der junge Mann zu trainieren und sich im Boxkampf mit anderen Männern zu messen. Überzeugt von seiner Stärke kehrt er zu Rosalie und ihrem Vater zurück und schlägt die ganze Wohnung in Stücke und Scherben. Schließlich ist der Vater mit der Verbindung mehr als einverstanden.

Roméo Bosetti

Léontine garde la maison

F 1912, s/w, stumm, 6 Min.

Prod.: Pathé-Nizza.

Léontine soll während der Abwesenheit ihrer Eltern das Haus hüten, auf ihren kleinen Bruder achten und auf den Hund schauen. Sie bringt in kürzester Zeit alles in Unordnung, entflammt die Küche, setzt das Haus unter Wasser und verliert ihren Bruder und den Hund. Als sie eine Verlustanzeige in die Zeitung gibt, werden ihr plötzlich viele Babies und Hunde nach Hause gebracht. Die zurückkehrenden Eltern können nur mehr das Desaster feststellen.

Mara Mattuschka

NabelFabel

A 1984, 16mm, s/w, 4 Min.

In *NabelFabel* verpaßt sich Mara Mattuschka durch etliche Strumpfhosen hindurch eine zweite Geburt. Ihr Körper kriecht derart deformiert und angestrengt aus den Nylonschichten, daß der schiere Überlebenskampf sichtbar wird.

Mara Mattuschka

Parasympathica

A 1985, 16mm, s/w, 5 Min.

In *Parasympathica* probiert Mattuschka Begriffe (aus einem katholischen Tugendkatalog) aus, erprobt sie auf ihre Wertigkeit und ordnet ihnen filmisch Sekrete des Körpers zu: Tränen, Schweiß, Sperma, Vaginalsekret. Dazu tanzt ihr in dualen Mustern geschminkter Körper in Posen, die an archaische Götter- und Heldenbilder denken lassen. (Bert Rebhandl)

Urban Gad

Engelien

D 1913, s/w, stumm, 51 Min.

Prod.: Projektions-AG „Union“, Berlin. Mit Asta Nielsen (Jesta), Alfred Kühne (Redakteur Schneider), Max Landa (Peter J. Schneider).

Redakteur Schneider hat erst vor kurzem geheiratet. Trotzdem haben er und seine Frau ein Kind, das bereits fünf Jahre alt ist. Als sein sittenstrenger Bruder mit seiner Frau aus Chicago auf Besuch kommt, wird ihnen, um einen „Skandal“ zu vermeiden und die Millionenerbschaft zu sichern, ein fremdes, einige Wochen altes Baby gezeigt, das sogleich zur Erbin ernannt wird. Nach zwölf Jahren kommt Jesta als Siebzehnjährige zu ihrem Onkel, der annimmt, daß sie noch ein kleines Mädchen ist. Jesta muss sich verkleiden, soll mit Puppen spielen und sich auch sonst wie ein Mädchen verhalten. Sie entwickelt sich zu einem richtigen Backfisch, der zwischen einem sich-kleiner-

machen-müssenden Teenager und einer sehr erotisch wirkenden jungen Frau hin und her schwankt. Sie verliebt sich in ihren bereits verwitweten Onkel und heiratet ihn am Ende des Films. Asta Nielsen kostet in dieser Rolle alle Möglichkeiten aus, patriarchalische Autorität lächerlich zu machen, sie im nächsten Moment erotisch zu umwerben, sie, wenn nötig, auch zu beschwichtigen, um sie letztlich zu einem gemeinsamen Lachen zu bewegen.

Dietmar Brehm

Kamera

A 1997/98, 16mm, Farbe, stumm, 9 Min.

Im Frühling 1997 stellte ich die Kamera vor einen Spiegel und filmte die Kamera und mich mit einigen Manipulationen gegen die Bedienungsanleitung ab. Als die Filme von der Entwicklung zurückkamen, mußte ich „HUH!“ denken. Die Kamera sah viel besser aus, und ich wollte den Film sofort zerstören. (D.B.)



Rosalie et Léontine
vont au théâtre



Rosalie et Léontine
vont au théâtre



Mara Mattuschka
Parasympathica



Dietmar Brehm
Kamera

Vaudeville & Comedies

Sonntag, 10. März 2002, 20.00 Uhr

Programmatisch beginnt Fernand Léger sein *Ballet mécanique* von 1924 mit einer animierten Figur des Charlot, wie die Franzosen Chaplin zu nennen pflegten. Die Begeisterung der frühen Avantgardisten (und nicht nur jene des Films) für Chaplin, Mack Sennett, Buster Keaton, für den amerikanischen Slapstick ist legendär.

Als Würdigster in der Nachfolge des frühen Nonsense gilt wohl unumstritten George Kuchar, der schon als Jugendlicher gemeinsam mit seinem Bruder Mike ein upside-down-Hollywood in der Bronx starring Mama und alle greifbaren Nachbarn für die 8mm-Kamera in Szene gesetzt hatte und dessen groteske Mini-Melodramen auch prompt und umgehend vom New Yorker Underground adoptiert wurden. Aber auch Pioniere des New American Cinema wie James Broughton erwiesen dem Vaudeville ihre Reverenz, und selbst der begossene Gärtner der Lumière hat – surprisingly enough – im strukturellen Film britischer Machart ein sophisticated Remake gefunden.

Auguste und Louis Lumière

L'Arroseur arrosé

F 1896, s/w, stumm, 1 Min.

Die Geschichte vom „begossenen Rasengießer“ gilt als erste Komödie der Filmgeschichte.

Malcolm Le Grice

After Lumière - L'Arroseur arrosé

GB 1974, 16mm, Farbe, 16 Min.

Die Darsteller dieser insgesamt vier Remakes sind Familienmitglieder und Freunde des Künstlers. Le Grice hat diese Arbeit mit Begriffen einer Psychologie der Raumwahrnehmung, sowie der narrativen Identifikation kommentiert. Beides läßt sich durch die Verschiebung des Kamerastandorts und durch eine Verlagerung des Handlungsschwerpunktes aufdecken. Die Musik stammt von Eric Satie; sie evoziert die Zeit des Dadaismus.

Louis Feuillade und Roméo Bosetti

La Course aux potirons (The Pumpkin Race)

F 1907, s/w, stumm, 6 Min.

Die Arbeiten von Louis Feuillade repräsentieren in der Frühzeit des Kinos den sogenannten „Pariser Stil“ – voller Witz, Charme und Understatement. *The Pumpkin Race* zeigt eine rasende, nahezu surrealistische Verfolgungsjagd. Zwei Lausbuben kippen einen Karren mit Kürbissen um, die daraufhin ein Eigenleben entwickeln, Hügel rauf- und runterrollen, in Häuser und Schornsteine eindringen und dabei von einer Gruppe von Leuten auf Teufel komm raus verfolgt werden.

Robert Nelson

Oh Dem Watermelons

USA 1965, 16mm, Farbe, 11 Min.

Musik: Stephen Foster und Steve Reich.

Ein verrückter, anarchischer Film über herumhüpfende, explodierende und tanzende Wassermelonen. Diese Satire beginnt mit einer Wassermelone, die einen Fußball abgibt und mit einer Wassermelonen-Version des Songs „Oh Dem Watermelons“ („Follow the Bouncing Watermelon!“) als beißendem, jedoch witzigem Kommentar über rassistische Stereotypen (die Wassermelone galt als Symbol der schwarzen Sklaven). Wassermelonen werden durch Straßen gejagt, von Schlittschuhen in Stücke gehackt, von einer nackten Frau liebkost, aus einem Bus geworfen und schließlich mit Tierinnereien gefüllt, bis sie gänzlich entmystifiziert sind. Ein wilder Soundtrack von Stephen Foster und Steve Reich unterstreicht die chaotische Energie des Films.

James Broughton

Loony Tom, the Happy Lover

USA 1951, 16mm, s/w, 10 Min. 30 Sek.

Musik: Ralph Gilbert.

Ein chaplinesker Kobold hüpf über Felder und Farmen, küßt und jagt die Mädchen und bringt Liebende zusammen. Dieser Film ist eine Hommage an die Stummfilm-Komödie.

(P. A. Sitney)

James Broughton

Mother's Day

USA 1948, 16mm, s/w, 15 Min.

Musik: Howard Brubeck.

Eine schmerzliche und doch humorvolle Erinnerung an die Zeit der Kindheit. Die Mitglieder einer Familie – bestehend aus seltsamen Erwachsenen – spielen ihre Kindheit nach. „*Mother's Day* ist für mich einer der größten Filme der Filmgeschichte.“ (Peter Kubelka)

George Kuchar

The Mammal Palace

USA 1969, 16mm, s/w, 31 Min.

Mit Frank Meyer, Zelda Keiser, Donna Kerness, Hopeton Morris u.v.a.

The Mammal Palace bringt drei große Stars meiner 8mm-Filme auf die Leinwand zurück: Zelda Keiser, Tony Reynolds und Barbara Newman. Miss Keiser hat an Talent und Gewicht zugelegt, beides zu ihrem Vorteil; Reynolds und Newman spielen großartig, trotz des Umstands, daß Newman von Reynolds schwanger war, ihrem zweiten Kind in einer sehr fruchtbaren Ehe. Die männliche Hauptrolle ist mit Frank Meyer besetzt: jung, ansehnlich und von vielen begehrt (eine Rolle, die üblicherweise ich spiele). Er ist einfach exzellent und hat mich auch nur ein einziges Mal angeschrien, und zwar als ich ihn für einen Höhepunkt des Films oben in den Bergen in einen eisigen Wasserfall hineingeschickt habe.

Miß Keiser scheint eine Menge zu schreien.

Der Film wirft einen ziemlich negativen Blick auf die Dinge – trotz der Tatsache, daß er mit Umkehrfilm gedreht wurde. Es werden die turbulenten Beziehungen verstörter Individuen dargestellt, die in den verschiedenen Stockwerken eines Apartmenthauses existieren. Donna Kerness und ihr Mann Hopeton Morris sind unheimlich zusammen, und sie sind auch ziemlich unheimlich, wenn sie alleine sind. (G. K.)



Malcolm Le Grice
After Lumière



Robert Nelson
Oh Dem Watermelons



James Broughton
Mother's Day

Die Lust am Material

Montag, 11. März 2002, 20.00 Uhr

Die händische Bearbeitung des Filmmaterials in Gestalt direkter Bemalung datiert zurück bis zur Jahrhundertwende. Nicht weniger als 50 verschiedene manuelle Kolorierungstechniken wurden entwickelt, um die Farben Bild für Bild auf die Filmstreifen zu übertragen. Diese erwarben damit auch die Aura eines Originals: keine Kopie glich der anderen. Im populären Kino wurden diese manuellen Techniken um 1906 durch mechanische ersetzt.

Innerhalb der Filmavantgarde entwickelte sich, beginnend mit Experimenten der italienischen Futuristen um 1910, sowie den ersten „handmade films“ des Neuseeländers Len Lye (um 1920), die Subgattung des Materialfilms – und bis heute zählt sie zu den formenreichsten des Avantgardefilms.

Gustav Deutsch
**Tradition ist die Weitergabe des Feuers
und nicht die Anbetung der Asche**

A 1999, Farbe, 1 Min.

Ein Filmfundstück – aus Nitrocellulose – als Material. Das Feuer – die Bedrohung des Nitrofilms – als Motiv. Ein Zitat – von Gustav Mahler – als Botschaft. Der Soundtrack – von Christian Fennesz – als Brücke. (G.D.)

Gaston Velle
La Peine du talion

F 1906, Farbe, stumm, 5 Min.

Ein Prachtexemplar der Gattung „handkolorierter Film“: Schmetterlinge drehen den Spieß um und erlegen ihren Sammler.

Stephanie Maxwell

GA

USA 1982, 16mm, Farbe, 5 Min.

GA steht in der Tradition von Len Lyes „handmade films“. Die Emulsion wird bemalt, zerkratzt oder durch Chemikalien verändert. Das Ergebnis sind Bilder, die an Höhlenmalereien erinnern.

Marcelle Thirache

L'Arbre bleu

F 2001, 16mm, Farbe, stumm, 2 Min.

Marcelle Thirache gilt als das französische Pendant zu Stan Brakhage. In *L'Arbre bleu* wird das Bild einer Platane auf dem Hintergrund eines blauen Himmels mit Tusche von Hand bemalt.

Auguste und Louis Lumière

La Sortie de Pusine Lumière à Lyon

F 1895, s/w, stumm, 50 Sek.

Im ersten Film, den die Brüder Lumière gedreht haben, sieht man, wie die Fabrikture geöffnet werden, Arbeiter und Arbeiterinnen zu Fuß und auf Fahrrädern auf die Straße strömen und nachdem die letzten die Fabrik verlassen haben, eines der Tore geschlossen wird. (Joachim Paech)

Peter Tscherkassky

Motion Picture

(La Sortie des Ouvriers de l'Usine Lumière à Lyon)

A 1984, 16mm, s/w, stumm, 3 Min. 20 Sek.

Auf eine Fläche von 50 x 80 cm wurden in der Dunkelkammer 50 unbelichtete Filmstreifen aufgezogen, auf die in der Folge ein Kader aus *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* projiziert wurde. Die Aneinanderreihung der entwickelten Einzelteile ergibt den neuen Film, der den Lumièreschen Ausgangskader wie die Seite einer Partitur liest: innerhalb der Streifen von oben nach unten und in ihrer Abfolge von links nach rechts.

Siegfried A. Fruhauf

La Sortie

A 1998, 16mm, s/w, 6 Min.

Sukzessive beschleunigt Fruhauf den Bewegungsablauf der schreitenden Arbeiter und Arbeiterinnen, immer rascher, schließlich rasend, „bis es nicht mehr geht“. Maximale Akzeleration bringt Stillstand: Nach der Beschleunigung auf zwei Kader für den gesamten Bewegungsablauf folgt konsequent der eine, der letzte Kader – das Freeze Frame. Das Modell des Fortschritts kollabiert. An seiner Statt: Paralyse; Dead End. Die Arbeiter stehen still. Mit ihnen die Fabrik. Rien ne va plus.

(Peter Tscherkassky)

Paolo Gioli

L'Operatore perforato

I 1979, 16mm, s/w, stumm, 8 Min.

Früher verwendete der Kameramann seine Apparatur zur Bildaufzeichnung und zur Projektion, und er selber entwickelte die Filme, was ihn zum großen Magier der Kinematographie machte. In *L'Operatore perforato* rächt sich der Film am Kameramann, indem er jenes Attribut zerstört, das für den Film bezeichnend ist: die Perforation. (Yann Beauvais)

Heather McAdams

Scratch Man II

USA 1982, 16mm, Farbe, 3 Min.

Graffitiartige Linien, Kreise, Pfeile und andere elementare Figuren wurden in Aufnahmen eines ernsthaften Managertypen eingekratzt, der direkt in die Kamera spricht (wenngleich wir eine blecherne, repetitive Melodie zu hören bekommen, die aus einer billigen Spieldose zu kommen scheint). (William C. Wees)

Heather McAdams

Better be Careful

USA 1986, 16mm, Farbe, 2 Min. 30 Sek.

Die Filmemacherin macht sarkastische Kommentare über sich selbst und ihre Welt, indem sie Wörter in die Emulsion ihres gefundenen Materials kratzt. (William C. Wees)

Owen Land

Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc.

USA 1966, Farbe, stumm, 5 Min.

Für diesen Film verwendete Land ein kurzes Stück eines 35mm-Farb-Testfilms, der ein lächelndes Mädchen und daneben in einem schmalen Streifen das Farbspektrum zeigt. Bei der ersten Vorführung projizierte Land den Film als Schleife und nannte ihn *This Film Will Be Interrupted In 11 Minutes By a Commercial*. Entsprechend wurde er nach 11 Minuten unterbrochen und ein 8mm-Werbefilm gespielt. Später ließ Land die Schleife mit ihrer deutlich sichtbaren Klebestelle neu kopieren und gab Anweisung, den Streifen nicht zu reinigen, sondern den angesammelten Schmutz mitzukopieren. (Hans Scheufl, Ernst Schmidt jr.)

Cécile Fontaine

Japon Series

F 1991, 16mm, Farbe, 7 Min.

Ausgangsmaterial ist ein Dokumentarfilm über die Pariser Performance einer japanischen Buto-Tanztruppe. Fontaine löst die verschiedenen Emulsionsschichten vom Farbfilm und verschiebt sie um einige Kader auf demselben Träger. *Japon Series* arbeitet mit der Zerlegung der Farben.

Cécile Fontaine

La Pêche miraculeuse

F 1995, 16mm, Farbe, 10 Min.

Tourismus auf den Seychellen, Unterwasser-Aufnahmen, Texte aus einem Lehrfilm: Ektachrom attackiert mit einem Putzmittel, Kader in 16mm und Super-8 – dies sind die Bilder und Materialien, die uns vom Hafen bis zum Teller begleiten. (C. F.)

Frédérique Devaux

Logomagic

F 1997, 16mm, Farbe, 4 Min.

Devaux zählt (in der Nachfolge von Maurice Lemaître und Isidor Isou) zu den Lettristen. *Logomagic* zeigt den Zusammenstoß unterschiedlichster Bilder, ein stop-and-go von Ansichten, Dekadrierungen, Vernetzungen diverser Formate (8mm, Super 8, 16mm...), verwischte Bilder, Farb- und Lichtflashes. Autobiografische Aufnahmen neben Bildern von Zorro und Pornofragmenten. Anders der Ton: ein ruhiger Kontrapunkt, bestehend aus alten, wohlbekannten Chansons. (Michel Armarger)

Frédérique Devaux

Clins de vue

F 2000, 16mm, Farbe, 4 Min.

Ein Flechtwerk aus Bildern. Der Film besteht aus 35mm-Kadern, die in das 16mm-Format konvertiert wurden.

José Antonio Sistiaga

Impressions en haute atmosphère

F 1989, Farbe, 7 Min.

Die Vision einer kosmischen Welt in fortwährender Veränderung, die das Schauspiel der Genesis evoziert.

Hollis Frampton

(Programm 2 zum Vortrag von Bart Testa)

Dienstag, 12. März 2002, 18.00 Uhr

Von Beginn seiner Filmkarriere an in den 1960er Jahren zeigte Frampton Interesse für die Beziehung zwischen Sprache und Film und für die Ontologie des Mediums. Die früheren Filme dieses Programms stammen aus *Hapax Legomena* (1971/72), seinem ersten Filmzyklus. Sie sind gute Beispiele für die Ironie und den Witz von Framptons Spiel mit Sprache und Kino. *Critical Mass* ist ein hitziger Dialog, der in phatisch-phonemische Erregungen und eine kinesisiologische Montage zerlegt wurde, die an Muybridge erinnert. *Poetic Justice* zaubert mit einer einzigen Szene ein erotisches Melodram hervor: die Seiten eines Drehbuches, die an einem Tisch gelesen werden. Wenig später setzte Frampton das frühe Kino direkt ein, als er seinen zweiten, überaus ambitionierten und unvollendet gebliebenen Zyklus *Magellan* (1972-1980) begann. In der Frühphase dieses Werkes machte er vier Filme, die sich mit dem Proto-Kino beschäftigen und Aktualitäten von Lumière verwenden (hier vertreten durch *Public Domain*). Gegen Ende des Werkes machte Frampton *Fourteen Cadenzas* (1977-1980), die sich mit frühen narrativen Filmen auseinandersetzen. Der letzte fertiggestellte Film des Zyklus ist *Gloria!*, in dem ein computergenerierter Text und ein Musikstück von zwei frühen Komödien eingerahmt werden. Frampton: „Ich habe die Paper Print Collection der Library of Congress durchsucht wie Levi-Strauss ferne Kulturen in Südamerika oder im Pazifik, verzweifelt auf der Suche nach primitiven Filmen.“

Hollis Frampton

Critical Mass (Hapax Legomena III)

USA 1971, 16mm, s/w, 25 Min. 15 Sek.

Mit Frank Albetta, Barbara DiBenedetto. Ton: Larry Gottheim.

Ich denke, als Kunstwerk ist *Critical Mass* ziemlich universal und behandelt jede Art von Streit (die zwischen Mann und Frau oder Mann und Mann oder Frau und Frau oder Kindern oder auch den Krieg). Der Film IST Krieg!... Er ist einer der genauesten und klarsten Statements zu zwischenmenschlichen Beziehungen und deren Schwierigkeiten, die ich jemals gesehen habe. Er ist sehr komisch und zwar auf eine offensichtliche Art. Es ist ein magischer Film, da man ihn immer wieder – und mit wachsender Wertschätzung – genießen kann. Die meisten ästhetischen Erfahrungen sind nicht oberflächlich genießbar. Man muß sie mehrmals ansehen, bevor man sie richtig genießen kann. Aber dieser Film ist sofort voll da und immer wieder und ist dabei erstaunlich klar. (Stan Brakhage)

Hollis Frampton

Poetic Justice (Hapax Legomena II)

USA 1972, 16mm, s/w, 31 Min. 15 Sek.

In *Poetic Justice* präsentiert uns Frampton ein Szenario von extremer Komplexität, in dem die Themen Sexualität, Untreue und Voyeurismus zur Gänze durch eine Stimme, die die Geschichte erzählt, in eine Erzählung hinein „projiziert“ werden – wiederum ist es jedoch die erste Person Einzahl, die spricht, in der Gegenwart, und indem sie die Darsteller mit „du“ anspricht, mit „dein Geliebter“, und sich auf ein „ich“ bezieht. Auf der Leinwand sehen wir bloß die physischen Aspekte eines Drehbuches: Papier auf einem Tisch... und die Projektion ist die eines Films, der mit der Projektion im Kopf übereinstimmt. (Annette Michelson)

Hollis Frampton

Public Domain

USA 1972, 16mm, s/w, stumm, 14 Min.

In *Public Domain* rekapituliert Frampton die Kindheit des Kinos mit einer Serie direkter Zitate aus so bekannten frühen Werken wie *Record of a Sneeze* (Fred Ott's Sneeze) und *Sandow Flexing His Muscles* – zwei Edison-Kurzfilmen fürs Kinetoscope aus dem Jahr 1894 –, wie auch mit Teilen buchstäblicher kinematographischer Jugendwerke (ein am Strand watendes Kind; ein anderes, das zu Hause einen Wutanfall bekommt; drei Frauen, die fröhlich Seifenblasen blasen; und als Finale das melodramatische Wiegen eines Neugeborenen unter den Augen des besorgten Vaters, des Arztes und der Schwester) – alles ohne weiteres bezieh- bzw. zitierbar aus unserer staatlichen Version des unendlichen Films, der Paper Print Collection in der Library of Congress. (Bruce Jenkins)

Hollis Frampton

Less

USA 1973, 16mm, s/w, stumm, 1 Min.

Gegen Ende des Jahres 1973 bemerkte Frampton, daß er in diesem Jahr noch keinen einzigen Film fertiggestellt hatte. Sofort erdachte und realisierte er *Less*, eine doppelt witzige Arbeit, in der ein minimalistischer Frampton eine 24 Bilder (1 Sek.) lange Schleife von der zunehmenden Schwärzung eines Nacktbildes des Fotografen Les Krims erzeugt. (Bruce Jenkins)

Hollis Frampton

Cadenzas I

USA 1977-80, 16mm, Farbe, 5 Min. 30 Sek.

Hollis Frampton

Cadenzas XIV

USA 1979/80, 16mm, Farbe, 5 Min. 30 Sek.

Von *The Birth of Magellan: Fourteen Cadenzas* wurden nur *Cadenzas I & XIV* fertiggestellt.

Cadenzas I bietet vielschichtige Referenzen zum Ursprünglichen an, zu Geburt und Schöpfung. *Cadenzas XIV*: die Lach-Tonspur läßt wahlweise an eine zum Teil verschobene Beziehung zur Stummfilmkomödie in *Cadenzas I* denken, an eine Reaktion auf die aufdringliche sexuelle Symbolik oder vielleicht sogar an eine respektlose Reflexion über die emotionsgeladene symbolische Praxis der poetischen Tradition des persönlichen Filmemachens. (Bruce Jenkins)

Hollis Frampton

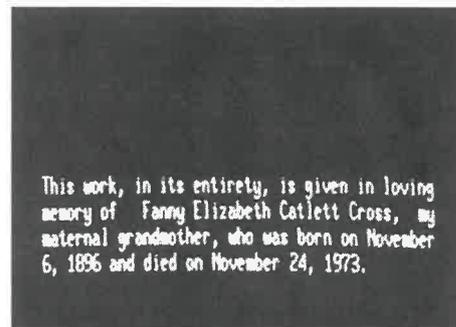
Gloria!

USA 1979, 16mm, Farbe, 9 Min. 30 Sek.

In *Gloria!* konfrontiert Frampton ein Motiv des 19. Jahrhunderts mit zeitgenössischen Formen, indem er ein Frühwerk des Kinos mit einem Videotext überlagert. Film und Text beziehen sich auf eine Figur des 19. Jahrhunderts, Framptons Großmutter mütterlicherseits und auf eine Figur des 20. Jahrhunderts, nämlich ihren Enkel, den Filmemacher Frampton selbst. Im Versuch, ihre Beziehung darzustellen, wird *Gloria!* zu einer unterhaltsamen, oft berührenden Meditation über den Tod, die Erinnerung und die Macht der Bilder, der Musik und der Schrift, die Vergangenheit wieder aufleben zu lassen. (Bruce Jenkins)



Hollis Frampton
Poetic Justice



Hollis Frampton
Gloria!

Die Blickmaschine

Dienstag, 12. März 2002, 20.00 Uhr

Euphorisch begrüßte das Publikum der Jahrhundertwende den Kinematographen als Instrument eines fokussierten *Blickens*. Dieses Programm versammelt drei frühe Beispiele der sogenannten „Peeping Tom“-Filme, in denen diesem neuartigen filmischen Blick explizit gehuldigt wurde. Und nirgends sonst bezieht sich die Avantgarde so deutlich auf die Ästhetik des frühen Kinos wie in jenen Filmen, die diesem konzentrierten, forschenden Sehen gewidmet sind. Andy Warhol hat sich stets auf das Kino Edisons berufen; den Filmen James Bennings ist die Ästhetik archaischer Reisedokumentationen zutiefst eingeschrieben. Aber auch eine jüngere Generation – und ihr ist dieses Programm in der Hauptsache gewidmet – bezieht ihre Gestaltungsstrategien aus einer nur *prima vista* urtümlich anmutenden Blickökonomie, um den Akt des präzisen filmischen Sehens zu feiern.

Siegfried A. Fruhauf

Real Time

A 2002, Farbe, 4 Min. 30 Sek.

In seinem jüngsten Werk versteht es Fruhauf, einen Sonnenaufgang mit jener magischen Wucht auszustatten, mit der dieser in prähistorischen Zivilisationen vielleicht erlebt und gefeiert wurde.

G. A. Smith

Grandma's Reading Glass

GB 1900, s/w, stumm, 1 Min.

Eine alte Dame näht, während ihr Enkelsohn die Umgebung mit Hilfe einer Lupe erforscht: eine Zeitung, das Innere einer Uhr, einen Kanarienvogel in seinem Käfig, das Auge seiner Großmutter, den Kopf einer Katze. Am Ende befiehlt ihm die Großmutter mit seinem Spiel aufzuhören, doch er schickt sich an, die Näharbeit der Großmutter durch die Lupe zu betrachten. Der Film besteht aus 10 Einstellungen, die abwechselnd Blickobjekt und Blicksubjekt zeigen. Es gibt keine Geschichte im eigentlichen Sinn. Das Faszinosum ist die Darstellung des Blicks mittels der neuartigen Großaufnahme.

G. A. Smith

As Seen Through a Telescope

GB 1900, s/w, stumm, 1 Min.

Ein gewagter Blick durch ein Fernrohr auf die Fesseln einer schönen Radfahrerin führt umgehend zur Bestrafung des Voyeurs.

Production Pathé

Par le trou de serrure

F 1901, s/w, stumm, 1 Min. 30 Sek.

In den frühen Voyeurismusfilmen wird die Peep-Show durch die Verwendung von Schlüssellochmasken vorweggenommen.

Siegfried A. Fruhauf

Exposed

A 2001, 16mm, s/w, 9 Min.

Eine kinematographische Reflexion über das voyeuristische Genießen im Kino. Der Begrenzung des Blicks durchs Schlüsselloch wird durch die Referenz auf die Kino-Apparatur entsprochen: nur durch die Perforationslöcher hindurch wird das Geschehen sichtbar gemacht.

David Rimmer

Seashore

Can 1971, 16mm, s/w, stumm, 11 Min.

Das zentrale Motiv des Films ist eine Einstellung aus einem alten Film, der an die Zeit der Lumière-Filme erinnert. Es zeigt Frauen in langen Kleidern an einem Meeresufer stehen. Dieses Fragment montiert Rimmer zu einer 8 Sekunden langen Schleife, innerhalb derer er weitere, kürzere Schleifen inseriert. [...] Als Grundlage seiner Loops verwendet Rimmer auch Beschädigungen des Filmmaterials, wie z.B. Kratzer oder Schmutzpartikel. Weitere stilistische Verfahren sind Standkopieren, das Kontrastieren von Positiv- und Negativ-Material sowie Bildumkehr und Spiegelung. (Kristina Nordstrom)

Peter Hutton

Study of a River

USA 1996/97, 16mm, s/w, stumm, 16 Min.

Study of a River ist der erste Teil eines Jahreszeiten-Porträts des Hudson River. Hier ist es der Fluß im Winter, der über einen Zeitraum von zwei Jahren mit der Kamera beobachtet wurde.

Rose Lowder

Les Tournesols

F 1982/83, 16mm, Farbe, stumm, 3 Min.

In diesem Film über ein Feld voll Sonnenblumen wird die Schärfe sukzessive Bild für Bild nach einer Partitur verändert. Kadereinheiten, die nacheinander aufgenommen wurden, erscheinen gleichzeitig auf der Leinwand.

Thomas Draschan

Franziska

A 1996, 16mm, Farbe, stumm, 5 Min.

Franziska ist ein „handgemachtes“ Blow-Up: Einzelne Super-8-Kader sind in aus 16mm-Schwarzfilm herausgeschnittene Fenster eingeklebt... Das Flickern, hervorgehoben durch das Alternieren von Bild/Nichtbild, zerhackt zwar in jedem Moment brutal das Kontinuum der ruhig fließenden Ausgangseinstellung, bewirkt aber gleichzeitig die sanfte zeitliche Dehnung menschlicher Bewegungen im Bild. (Thomas Korschil)

Kerstin Cmelka

Camera

A/D 2002, 16mm, Farbe, 9 Min.

„Camera“, das benennt zum einen das fotografische Aufnahmeinstrument, heißt in Italien (wo der Film entstanden ist) aber auch „Zimmer“. *Camera* vermittelt An-/Aussichten, einmal als reine Konstruktion eines Raumes in der Kamera, einmal als Innenansicht eines Zimmers und dann als Ausblicke aus dem Zimmer in die mediterrane Landschaft. (K.C.)

Bill Morrison

Trinity

USA 2000, s/w, 12 Min.

Film wird hergestellt, zugeschnitten, perforiert, geladen, belichtet, entwickelt, montiert und projiziert. Der erotisierte Körper als Thema. Die Bibliothek und ihre Inhalte. Das Gedächtnis und seine Störfälle. (B.M.)

John Smith

The Girl Chewing Gum

GB 1976, 16mm, s/w, 12 Min.

Der Film zeigt eine einzige Einstellung einer belebten Londoner Straße, zum Teil mit starrer Kamera, zum Teil geschwenkt und gezoomt. Und aus dem Off ist die aufgeregte Stimme des Regisseurs zu hören...

The Girl Chewing Gum ist eine bezaubernde Satire auf die Narrativisierung, von der die frühe Kinematographie erfaßt wurde.



Bill Morrison
Trinity



John Smith
The Girl Chewing Gum

Vom Pol zum Äquator

(zum Vortrag von Christa Blümlinger)

Mittwoch, 13. März 2002, 18.00 Uhr

Yervant Gianikian/Angela Ricci Lucchi

Dal Polo all'Equatore

I 1986, 16mm, Farbe, 101 Min.

Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi schöpfen ihre Filme aus Archiven. (...) In einem der Texte über ihre künstlerische Arbeit erklären die Filmemacher ihre Vorgangsweise: „Unsere Absicht ist es, die Archive nicht um ihrer selbst willen zu nutzen. Weder Archäologie noch Nostalgie, sondern die Archive für die Gegenwart. Das Heute mit den Materialien von Gestern. Manipulationen des ‚ready-made‘ für morgen.“¹ (...)

Man könnte auch sagen, daß Gianikian/Ricci Lucchi aus großteils dokumentarischem Material Fiktion machen. Denn es geht in ihren Filmen letztlich darum, Schwellen zu überschreiten, (...) so geschehen durch die „photogramatische“ Relektüre in *Dal Polo all'Equatore*. Das erstaunliche Material entstammt dem privaten Archiv eines italienischen Kameramannes: Luca Comerio hatte 1899 den Herzog der Abruzzen auf seiner Entdeckungsreise an Bord der „Stella Polare“ in die Arktis begleitet. Comerio war überdies als Sammler und Archivar insbesondere an der Welt vor dem Ersten Weltkrieg interessiert, an den Entdeckungsreisen der Europäer zu afrikanischen und asiatischen Kulturen, an den abenteuerlichen Suchen nach dem „Exotischen“ und „Fremden“ und nach archaischen Konfrontationen mit Naturgewalten, die er später in die Filmformen des italienischen Faschismus einzupassen suchte. In Comerios Ende der zwanziger Jahre montiertem (gleichnamigen) Kompilationenfilm *Dal Polo all'Equatore* wird die dramatische Darstellung der „fachkundigen“ Jagd – als Abenteuer präsentierte Tiermassaker in polaren und tropischen Gebieten – zur symbolischen Präfiguration der Gewalt im Ersten Weltkrieg.

Die Jagdszenen zeigen Männer auf Entdeckungsreisen, bewaffnet mit Gewehr und Kamera, wie sie ihre exotische Beute ins Visier nehmen, um unverzüglich zu schießen. Diese Momente des Zielens prägen die Vision des Kameramanns wie des Jägers. Sie sind erstaunlich präzise in der Kadrierung beziehungsweise der Kaschierung (im Original, wie auch in der filmischen Analyse des eineinhalbstündigen *Dal Polo all'Equatore*).

Eine Eisbärenjagdsszene erscheint im neuen *Dal Polo* symptomatisch. Sie zeigt eine emphatische Geste des tierischen Überlebenskampfes angesichts menschlicher Gewalt: Ein durch ein Seil gebändigter Bär, der, noch im Wasser, mit ganzer Kraft seinen Jägern – und dem Sichtfeld der Kamera – zu entkommen sucht. Die Szene besteht aus von Gianikian/Ricci Lucchi in minutiöser Arbeit „geretteten“ Einzelkadern. Sie bildet deshalb keine vollkommen „realistische“ kinematographische Repräsentation, weil sie trotz des Mangels an hinreichend erhaltenen kontinuierlichen Kadern, gerade wegen ihrer prekären Konstitution als *Fragment* eines Bewegungsbildes rekonstruiert wurde. (...) Was der ursprüngliche Film durch seine realistisch-demonstrative Form auszulöschen versucht (das Bewußtsein um das den „Projektionsfilm“ ermöglichende Trägermaterial), findet sich in der Relektüre Gianikians/Ricci Lucchis eingeschrieben, als Dokumentation eines materiellen Auslöschungsprozesses. (...) Dies zeigt sich auf noch eindringlichere Weise in der vorletzten „Einstellung“ des ersten Jagd-Kapitels, die einen Soldaten oder Jäger darstellt, der sich im Winter mit seinem Gewehr hinter Felsen verschanzt. Während der Felsen tadellos erkennbar ist, scheint sich an einigen Stellen der Körper des lauenden Mannes aufzulösen. Figuren werden so buchstäblich ausradiert oder in ihrem ursprünglichen Bewegungsfluß angehalten, zum visuellen Stottern gebracht. Durch den Zerfall des Nitratfilms wird die Möglichkeit einer realistischen Darstellung zunichte gemacht, was in diesem Falle Ausgangspunkt einer ästhetischen Neugestaltung ist. (...)

Das Zielen und das triumphierende Zeigen des Mannes aus dem Bildfeld hinaus, in einen imaginären Raum der Jagd, gehört zu einer für das Kino archetypischen Form: der sogenannten „Subjektiven“ oder auch als „Point-of-View-Shot“ bezeichneten (distinkten) Abfolge von Blickendem und Blickobjekt. (...) Die Mediatisierung des Blicks bringt die in Comerios Bildern eingesetzten Masken (...) mit dem „Loch“ in Beziehung, durch das die schaulustigen Betrachter in einer Zeit vor der Erfindung des Kinos gewöhnt waren zu blicken. (...) Safariszenen aus Uganda bilden im Verlauf des Films eine Variation dieses in Comerios Ori-

ginalversion als „Die Kühnheiten des Menschen“² betitelten „Polar“-Kapitels. Die mit Kamera und Gewehr während seiner Uganda-Expedition gleichzeitig anvisierten Löwen, Zebras und Gazellen hatte Baron Franchetti von seinem Kameramann Comerio nicht nur filmen, sondern auch noch ausstopfen lassen, um sie in einem Museum für die Ewigkeit so posieren zu lassen, wie sie sich der Kamera zuletzt präsentiert hatten. Mit dieser Praxis wurde dem filmischen Bild – als Ergänzung zur tödlichen Momentaufnahme – die Qualität einer „sich bewegenden Mumie“ zuerkannt – ein Gedanke, der in André Bazins ein halbes Jahrhundert später veröffentlichter legendärer Ontologie des fotografischen Bildes ausformuliert werden sollte.

Mit der von ihm so benannten „analytischen Kamera“³, einer optischen Bank, die es erlaubt, frühe Filmformate nicht nur Kader für Kader abzufilmen (oder vielmehr: abzufotografieren), sondern diese auch beliebig zu vergrößern und zu verlangsamen, dringt Yervant Gianikian gewissermaßen ins Innere der Fotogramme. Diese mikroskopische Arbeit wird durch raumzeitliche Eingriffe in das Ausgangsmaterial, durch Rhythmus und Montage hervorgebracht: Mit unregelmäßigen zeitlichen Dehnungen, Sprüngen und Blicken auf Details – etwa durch Einzelbildschaltungen, kurze Stehkader oder sichtbar belassene Fragmentierungen und Beeinträchtigungen des Laufbildmaterials – isolieren Gianikian/Ricci Lucchi Figuren und Gegenstände, um sie in eine komplex und zirkulär strukturierte Textur einzubinden. (...)

Gianikian und Ricci Lucchi restaurieren zwar das historische Material – die Schrammen und Zerfallerscheinungen der brennbaren Filme sind auf dem abgefilmten Material immer wieder deutlich sichtbar –, aber sie suchen nicht durch möglichst „originalgetreue“ Rekonstruktion den ursprünglichen Film wiederherzustellen. (...) In der Relektüre des Archivmaterials geht es den beiden Filmemachern darum, das im Original kaum Wahrnehmbare, Transparente, scheinbar Nebensächliche sichtbar zu machen. Sie fotografieren Kader für Kader – 347.000 für *Dal Polo all'Equatore* – aus einem (fragmentarisch vorhandenen) Material ab, um dieses neu zu kadrieren und in einem Wechselspiel aus Verzögern, Anhalten und Wieder-in-Bewegung-Bringen zu analysieren. (...)

Die formale Katalogisierung der Einstellungen durch Gianikian/Ricci Lucchi und die einzigartige Rhythmik der Relektüre erlauben es, den „normalen“ Ablauf des Films zu unterbrechen und bis ins Innere der Einzelbilder vorzudringen, um einen differenzierten Blick auf komplex organisierte Strukturen und Formen sogenannter nichtfiktionaler „Gewalt“-Filme der Frühzeit des Kinos zu werfen. Es handelt sich, so erahnt man in Gianikians/Ricci Lucchis filmischer Nachlese, um Bilder, die der Phrasologie eines Sammlers und Monteurs entnommen wurden, der gerne Mussolinis Kameramann geworden wäre.



Yervant Gianikian,
Angela Ricci Lucchi
Dal Polo all'Equatore

(Auszug aus: Christa Blümlinger, *Cinéastes en archives*, in: *Trafic* N° 38, été 2001. Vgl. auch dies., *Ins Innere des Einzelbildes: Dal Polo all'Equatore* von Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi, in: *Meteor* N°3, PVS-Verleger, Wien 1996)

¹ Yervant Gianikian/Angela Ricci Lucchi: „Voyages en Russie. Autour des avant-gardes“. In: *Trafic* N° 33/2000, S. 47

² „Gli Ardimenti dell'Uomo“. Für diesen Hinweis und andere detailreiche Erläuterungen danke ich Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi.

³ Vgl. Yervant Gianikian/Angela Ricci Lucchi: *Notre caméra analytique*. In: *Trafic* N° 13, hiver 1995

Méliès & Co.

Mittwoch, 13. März 2002, 20.00 Uhr

Konsequent wie nur wenige hat sich der Kanadier Al Razutis in seinem Œuvre mit dem frühen Kino auseinandergesetzt. Diese Beschäftigung resultierte in der Serie *Visual Essays: Origins of Film*. Fünf Titel daraus finden sich hier versammelt, der sechste steckt im Programm „Lumière, der Zug und die Avantgarde“. Das Interesse Razutis gilt der Ikonographie des frühen Films, und hier insbesondere jener des großen Georges Méliès. In aufwendigen Kopiertechniken extrahiert Razutis die Quintessenz früherer Filme, führt sie zurück auf ein Konzentrat jener Form von Visualität, die dem Publikum des frühen Kinos atemberaubend neu erschienen sein muß. Zugleich verliert Razutis niemals den Anspruch des strukturellen Films aus den Augen, über die Machart von Film, über die Strukturen des Kinos aufzuklären.

Georges Méliès

Le Chaudron infernal

F 1903, handkoloriert, stumm, 3 Min. 15 Sek.

Die vorhandenen Informationen über die Handkolorierung von Filmbildern sind im allgemeinen wenig konkret und das Wissen um technische Einzelheiten eher mager. Bei der Darstellung von Flammen wurden die Farben auf dem Film gemischt. Im vorliegenden Film gibt es eine Flamme, die in ihrem Zentrum rot ist. Hierzu trägt man ein Magenta auf, das sich vor einem gelben Hintergrund rot färbt. Bei der Projektion sieht man dann etwas Rotes, das sich auf sehr interessante Weise bewegt. Einen kolorierten Film von Méliès erkennt man sowohl am Stil als auch an den Farben, die auf sehr originelle Art und Weise arrangiert wurden. (Jacques Malthête)

Al Razutis

Méliès Catalogue

Can 1973, 16mm, Farbe, 8 Min.

Der Film präsentiert die mythische Ikonographie der Filme von Méliès: eine traumähnliche Landschaft, Filmtricks, eine Fülle von Bildern, die der Fantasie dieses Magiers des Kinos entspringen. Das Material stammt aus ca. 30 Méliès-Filmen, vor allem aus *Die Reise zum Mond* (1902). (A.R.)

Al Razutis

Sequels in Transfigured Time

Can 1976, 16mm, Farbe, 12 Min.

Sequels in Transfigured Time beinhaltet Ausschnitte aus *Die Reise zum Mond*, sowie aus weiteren frühen, teils handkolorierten Méliès-Filmen. Wenn Standbilder in Bewegung versetzt werden, so ist dies zugleich eine Meditation über das Entstehen von Kinorealität und den unsichtbaren Schnitt. Dieser Film-Essay ist auch eine Elegie für Georges Méliès, für sein „verlorenes und wiedergefundenes Paradies“ – eine imaginäre Welt, die obsolet und geisterhaft geworden ist. (A.R.)

Al Razutis

Ghost: Image

Can 1976-79, 16mm, Farbe, 6 Min.

Ghost: Image reflektiert verschiedene Traditionen des „fantastischen“ Films: Dadaismus, Kubismus, Surrealismus, Expressionismus, Poetischer Realismus, Symbolismus und eventuell auch das Horror-Genre (und selbstverständlich Fritz Langs *Metropolis*). Sein formales Design – das gespiegelte Bild – unterläuft die Achsenbildung innerhalb des Bildraumes, was dazu führt, daß das Publikum sich „durch die Bilder lesen“ muß. Mitunter erscheinen die Spiegelbilder wie Bilder eines Rorschach-Tests, begleitet von poetischen Fragmenten (inspiriert von T.S. Eliot und der surrealistischen „écriture automatique“). Der Film enthält Ausschnitte aus ca. 20 Filmen. (A.R.)

Al Razutis

For Artaud

Can 1982, 16mm, Farbe, 10 Min.

Antonin Artaud, eine Gestalt, die indirekt mit der Filmgeschichte assoziiert wird, spielt in diesem Film den wichtigsten Provokateur innerhalb des Konflikts zwischen dem Klassizismus (der „Griechische Chor“) und dem romantischen Expressionismus. Dreyers *La Passion de Jeanne d'Arc*, in dem Artaud die Rolle eines Mönchs spielt, dient als Bühne für diese „Inquisition“. (A.R.)

Al Razutis

Storming the Winter Palace

Can 1984, 16mm, Farbe, 15 Min.

Dieser Film – der letzte der Reihe *Visual Essays: Origins of Film* – konzentriert sich auf die Montage und die Dialektik der Filme von Eisenstein, die als Eckpfeiler des Stummfilms und als wesentlicher Beitrag zur Entwicklung der Kinematographie gelten. Eisensteins Filme werden auf drei verschiedene Weisen bearbeitet: Umkehrung der Chronologie, Fragmentierung & Wiederholung ausgewählter Montageserien, sowie der Verwendung der Animationstechnik des „saccadic eye movement“ (am Beispiel von *Oktjabr*). (A.R.)

Kerstin Cmelka

Et In Arcadia Ego

A/D 2000, 16mm, Farbe, stumm, 3 Min.

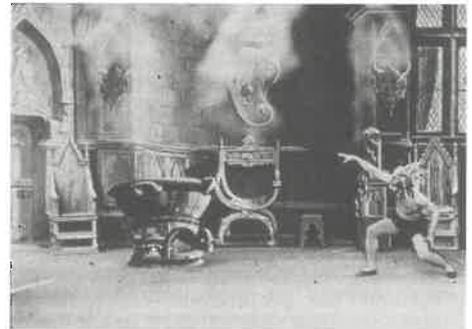
Eine malerische ländliche Szenerie: Eine Frau schläft unter einem Baum. Doch dann taucht dieselbe Frau noch einmal im Bild auf. In Mehrfachbelichtungen erschafft die Filmemacherin eine Welt, die von herkömmlichen Zeit- und Raumgesetzen befreit scheint. (Isabella Reicher)

Bill Morrison

The Film of Her

USA 1996, s/w, 13 Min.

Morrison's Film hat ein besonderes Ereignis zum Ausgangspunkt: Die Entdeckung der Paper Print Collection [aus urheberrechtlichen Gründen wurden Filme lange Zeit obligat 1:1 auf Papierrollen umkopiert] durch einen Angestellten der Library of Congress im Jahr 1939. Dieser bewahrte sie vor der drohenden Verbrennung. Unzählige Filme, darunter ein kurzer mit dem Titel *The Film of Her*, blieben auf diese Weise erhalten. Doch die Frage, welches der echte, der wirkliche *The Film of Her* ist, wird in diesem experimentellen Dokumentarfilm offengelassen. (Lisa Barbash und Lucien Taylor)



Georges Méliès
Le Chaudron infernal



Kerstin Cmelka
Et In Arcadia Ego



Bill Morrison
The Film of Her

Die Referenten und Referentinnen des Symposions

Christa Blümlinger, Dr. phil., seit 1999 Universitätsassistentin am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin. Davor als Medienwissenschaftlerin, Filmpublizistin, Kuratorin und Kritikerin in Wien und Paris tätig. Lehr- und Forschungstätigkeiten u.a. an den Universitäten Wien, Salzburg und Paris III; kuratierte und jurierte u.a. für die Duisburger Filmwoche und die Diagonale. Veröffentlichungen u.a. in den Zeitschriften *Trafic*, *Iris*, *Cinémathèque*, *Meteor*, *blimp*, *Eikon*, *Camera Austria* und *Cinema*. Zahlreiche Publikationen insbesondere zu Filmtheorie, Dokumentarfilm, Avantgardefilm und Medienkunst. Zuletzt Herausgeberin von *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos* (Wien 1996, gem. mit Ruth Beckermann) und *Film Geschichten* (ÖZG 4/1997), sowie Schriften von Serge Daney: *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, Berlin: Vorwerk 2000 (Herausgabe und Co-Übersetzung). Die neueste Publikation, *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* (Sonderzahl, hg. gem. mit Karl Sierek), wird während der Veranstaltung präsentiert.

Karola Gramann studierte Filmwissenschaft in Frankfurt am Main und London. Sie ist freie Kuratorin für Film und seit 1994 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der J. W. Goethe-Universität/Frankfurt am Main.

In den 1980er Jahren war sie Mitherausgeberin der Zeitschrift „Frauen und Film“; von 1985 bis 1989 Leiterin der Internationalen Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen. Sie realisierte zahlreiche Filmreihen und Retrospektiven für Kinos und Festivals in der BR Deutschland und im internationalen Rahmen. 1998 initiierte sie die *Kinothek Asta Nielsen* und bereitet für den Herbst 2002 ein internationales Symposium zu Germaine Dulac vor.

Tom Gunning ist Professor im Art Department und im Cinema and Media Committee der University of Chicago. Buchpublikationen: *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film* (University of Illinois Press) und das kürzlich erschienene *The Films of Fritz Lang: Allegories of Modernity and Vision* (BFI); Autor zahlreicher Essays zum frühen internationalen Stummfilmkino sowie über die Entwicklung des späteren amerikanischen Kinos – sowohl zu den Genres und Regisseuren Hollywoods als auch über das Avantgardekino; Vortragstätigkeit in der ganzen Welt; seine Schriften wurden bislang in 12 verschiedene Sprachen übersetzt.

Chris Horak, geb. 1951 in Bad Münstereifel. Studium an der Boston University, Promotion an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster. Zur Zeit Kustos am Hollywood Entertainment Museum, Los Angeles; Professor für Film Studies an der University of California (Los Angeles); Gründungsredakteur der Zeitschrift *The Moving Image*. Journal of the Association of Moving Image Archivists. Ehemals: Gründungsleiter der Archives & Collections, Universal Studios; Co-Kurator für Film am International Museum of Photography/George Eastman House. Sein Buch *Lovers of Cinema* (1995) beschreibt detailliert das Verhältnis zwischen frühem Kino und früher Avantgarde. Weitere Buchpublikationen: *Making Images Move* (1997), *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm* (1997), *The Dream Merchants* (1989), *Anti-Nazi Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood* (1984), *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933* (1986), *Helmar Lerski Lichtbildner* (1983), *Film und Foto der 20er Jahre* (1979).

Joachim Paech, geb. 1942. Professor für Medienwissenschaft an der Universität Konstanz. Arbeitsschwerpunkte Theorie und Geschichte des Films, Intermedialität des Films, der Literatur und der traditionellen Künste. Veröffentlichungen u.a. *PASSION oder: Die EinBILDungen des Jean-Luc Godard*, Frankfurt (Deutsches Filmmuseum, Reihe Kinematograph N° 6, 1989); *Literatur und Film*, Stuttgart (Sammlung Metzler 235); 2. Auflage 1997; (Hg.) *Film – Fernsehen – Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart 1994; zus. mit Anne Paech: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Stuttgart, Weimar 2000.

Claudia Preschl, Dr. phil., Studium der Theaterwissenschaft an der Universität Wien. Konzeption und Organisation von AN-DERE AVANT GARDE (Frauen-Kunst-Festival, Brucknerhaus Linz, 1983). 1986 Forschungstätigkeit für die Studie „Frauen und Film und Video in Österreich“. 1987-1990 Forschungsprojekt „Präsentationsformen des Weiblichen im Film – ein Beitrag zur feministischen Filmtheorie“. Konzeption von Avantgarde- und Videoprogrammen. Lehrtätigkeit seit 1991 an der Universität Wien, an Kunstuniversitäten und an der Universität Jena. Mitarbeit an Forschungsprojekten zum Thema Geschlechterdifferenz und Kino. Seit 1993 Universitätsassistentin und seit 2001 Assistenzprofessorin am Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft, Universität für Musik und darstellende Kunst. Derzeitiger Forschungsschwerpunkt (Habilitation): „Lachen und Kino. Geschlechterproblematik in europäischen komischen Serien der 10er Jahre“.

Heide Schlüpmann ist Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Frankfurt; seit 1983 ist sie Mitherausgeberin der Zeitschrift „Frauen und Film“. Sie veröffentlichte 1990 *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, ein Buch, das der Wiederentdeckung der Filme der Wilhelminischen Ära gewidmet ist. Ebenfalls arbeitete sie an dem Schwerpunkt *Before Caligari* des Stummfilmfestivals in Pordenone mit. Neben dem frühen Kino wurde Philosophie und Kino ein Schwerpunkt ihrer Arbeit. 1998 erschien zu diesem Thema *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*. Das Buch *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino* ist in Vorbereitung.

Bart Testa unterrichtet Filmwissenschaft und Semiotik an der University of Toronto. Buchpublikationen: *Back and Forth: Early Cinema and the Avant-Garde* (1992), *Richard Kerr: Overlapping Entries* (1994) und *Spirit in the Landscape* (1989). Seine Aufsätze zum Kino sind in zahlreichen Anthologien erschienen, u.a. „An Axiomatic Cinema: The Films of Michael Snow“ in *Presence and Absence: Michael Snow's Films* (1995), „The Double-Twist Allegory: Denys Arcand's Jesus of Montreal“ in *Auteur/Provocateur: The Films of Denys Arcand* (1995), „Seeing with Experimental Eyes: Stan Brakhage's *The Act of Seeing with One's Own Eyes*“ in *Documenting the Documentary* (1999) und „To Film a Gospel... and the Theoretical Stranger“ in *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives* (1994), einem Band, den er gemeinsam mit Patrick Rumble herausgegeben hat, mit dem er derzeit eine Anthologie kritischer Texte zu Michelangelo Antonioni vorbereitet. Interessensgebiete: Filmtheorie, Narrative und Genres, Avantgardekino, kanadischer Film, Semiotik und bildende Kunst, Autorenschaft und Kino.

William C. Wees ist emeritierter Professor der McGill University in Montréal, Kanada. Neben zahlreichen Artikeln zum Avantgardefilm hat er u.a. die Bücher *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film* (University of California Press, 1992) und *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* (Anthology Film Archives, 1993) veröffentlicht. Seit 1997 ist Wees Chefredakteur des „Canadian Journal of Film Studies“/„Revue canadienne d'études cinématographiques“.

Freitag, 8. März 2002

Symposion

16.00 Uhr

Joachim Paech (D) (Avantgarde-)Film und Entropie

Das filmische Bewegungsbild ist das Resultat der Geschichte der Auflösung des bis dahin primär statischen Bildes (als Gemälde oder der Momentfotografie) im 19. Jahrhundert durch die energetische Mechanik im Sinne des 2. thermodynamischen Gesetzes. Als Auflösung unterliegt die Bewegungskonstruktion den Gesetzen der Entropie. Die These ist, daß der erzählende Mainstream-Film (durch die Verdeckung von Differenz, die Aufhebung von Kontingenz durch Kontiguität) gegen den entropischen Faktor gerichtet ist, der Fall der Entropie wird hier zum Unfall des Filmrisses und der Selbstauflösung des Materials etc. Der Avantgardefilm ist das historische Gewissen des entropischen Films, des Bewegungsbildes als „Figuration der Auflösung“. Der Vortrag wird den Avantgardefilm in den Zusammenhang von „Kultur und Entropie“ stellen, der längst ein bedeutender Kontext für die Diskussion moderner Literatur ist und in den der Film durch den (vor allem strukturellen) Avantgardefilm einbezogen werden muß.

Zur Erläuterung: Entropie ist ein wichtiges Stichwort in der Kulturdebatte seit dem 19. Jahrhundert, weil dieser Begriff Ursache (mechanische Beschleunigung, zuerst dargestellt an der Dampfmaschine, daher auch „thermodynamisches“ Gesetz) und Wirkung (eben Auflösungserscheinungen bis hin zu Chaostheorien) zusammenfaßt. Die moderne Literatur (u.a. Mallarmé und Pynchon) wird zunehmend unter diesem Gesichtspunkt diskutiert. Ich habe den Entropiebegriff bisher als „Unfall“ des Normalfilms diskutiert, während er doch beschreibt, was grundsätzlich der Fall im Avantgardefilm ist, nämlich die (entropischen) Gesetzmäßigkeiten des Bewegungsbildes als Figurationen von Auflösung darzustellen. Ich werde also den Kontext der Entropie-Diskussion etwas rekapitulieren und dann an Beispielen aus dem frühen Film (u.a. Slapstick) und dem Avantgardefilm à la Schmelzdahin, Matthias Müller, Jürgen Reble u.a. diese Diskussion auf den Film beziehen.

18.00 Uhr

Tom Gunning (USA) The Invention of Cinema and the Avant-Garde (Vortrag in englischer Sprache)

Als das Kino gegen Ende des 19. Jahrhunderts erfunden wurde, geschah dies als Kulmination und Zusammenfluß mehrerer Faktoren – unter anderem dem wissenschaftlichen Begehren, die Fotografie für die Analyse von Bewegungen einzusetzen; einer möglichen Vermarktung der visuellen Populärkultur für ein Massenpublikum; und als neues Konzept der Aufzeichnung und Beherrschung von Zeit mittels neuer Repräsentationstechniken. Was für eine Rolle, falls überhaupt, spielte bei diesem Zusammenfluß moderner Kräfte aus Wissenschaft, Unterhaltung und industrieller Produktion die künstlerische Avantgarde dieser Zeit? Und zwar im besonderen die symbolistische Strömung in den bildenden Künsten und in der Dichtung, die zeitgleich mit der Erfindung des Kinos in den 1890er Jahren auftrat? Mein Vortrag wird die Überschneidungen zwischen den Avantgarde-Künsten der Jahrhundertwende und der Erfindung des Kinos erörtern, und zwar sowohl hinsichtlich gegenseitiger Beeinflussung als auch gegenseitiger Nichtbeachtung, hinsichtlich Vorwegnahmen und Verdrängungen. Die Beziehung zwischen dem Kino als einer Maschine der Sinne und der neuen Betonung der Sinne als eines sich selbst genügenden Modus' ästhetischer Erfahrung durch die Avantgarde wird dabei für meine Betrachtungen zentral sein.

Samstag, 9. März 2002

Symposion

14.00 Uhr

Chris Horak (USA/D) Autos, Züge und Städte: Modernisierung, das frühe Kino und die Avantgarde

Die Geburt des Kinos ging mit der Geburt des Automobils einher und beide Apparate veränderten auf radikale Weise die normale menschliche Wahrnehmung von Raum und Zeit. Das Kino war jedoch nicht nur ein Kind der Technologie, sondern auch der rapiden Urbanisierung. In Städten wie New York, Paris und London manifestierte sich die Geschwindigkeit selbst durch räumliche Beschränkungen. Aber Geschwindigkeit und Urbanisierung brachten auch die Furcht des Individuums mit sich, die Kontrolle über seine Umwelt zu verlieren. Durch das Kino konnte das Publikum seinen Urängsten vor einem Autounfall begegnen und das Kino danach unversehrt verlassen. Filmhistoriker haben meistens das frühe Kino als primitiv und theatralisch verworfen mit der Begründung, es sei „primitiv“ im Vergleich zur „echten“ Filmkunst. Dabei ist es eine wenig bekannte Tatsache, daß die Avantgardekünstler und -künstlerinnen der 1920er Jahre glühende Verfechter des frühen Kinos waren.

16.00 Uhr

Christa Blümlinger (F/D) Lumière, der Zug und die Avantgarde

Eisen-, Untergrund-, und Straßenbahn sind dem frühen Film als Zeichen der Moderne eingeschrieben. Der Zug fungiert – wie das Kino – als blickanordnende Maschine und Erzeuger von Linearität und Bewegung. Paradoxerweise verfertigten die Lumière-Kameramänner beim Drehen von zugbewegten Ansichten die ersten filmischen Zeit-Schnitte. Ebenso symptomatisch erscheint es, daß Billy Bitzer, der spätere Kameramann von D. W. Griffith, schon 1905 die Untergrundbahn als ein Licht und Bewegung strukturierendes Dispositiv filmisch nutzte, um dem zeitlichen Intervall figurativen Raum zu geben. Die Bahn war bevorzugtes Vehikel der Lumière-Kameraleute und wurde in der Folge zu einem privilegierten Topos nicht nur des Avantgardefilms. In den ersten filmischen Bahn-Fahrten prallt die Technisierung (und mit ihr die kinematographische Maschine) destabilisierend auf harmonische Vorstellungen von Landschaften. *Phantom rides* durchgeistern das frühe Kino. Jahrzehnte später bearbeiten Found-Footage-Materialkünstler wie Ken Jacobs oder Al Razutis die Lumièreschen Filme, um die räumliche Tiefe dieser ersten Fahrten und die ästhetische Revolution von 1895 für uns neu sichtbar zu machen. Der Vortrag versucht, das Interesse der Avantgarde an diesem kinematographischen Ur-Motiv beispielhaft zu ergründen.

18.00 Uhr

William C. Wees (Can) Taking Another Look: Early Cinema and Recent Avant-Garde Film (Vortrag in englischer Sprache)

In den bahnbrechenden Arbeiten zum frühen Kino und dem Avantgardefilm, die in den 1980er Jahren erschienen, stößt man oft auf die synonyme Verwendung der Begriffe „Avantgarde“ und „Moderne“; allerdings beschränken sich die konkreten Filmbeispiele dabei mit wenigen Ausnahmen auf das strukturell-materialistische Kino der späten 1960er bis in die frühen 1980er Jahre. D.h., hier werden Verallgemeinerungen über den Avantgardefilm ohne eine klare, konsistente und theoretisch fundierte Definition des Avantgardefilms gemacht. Darüber hinaus erfuhr der nordamerikanische Avantgardefilm zur selben Zeit eine radikale Umwandlung, da eine neue Generation von Filmemachern und Filmemacherinnen ihre Aufmerksamkeit zeitgenössischen sozialen und politischen Themen zuwandte und nach Strategien suchte, diese neuen Interessen in Form und Inhalt ihrer Filme einzubeziehen. Diese Transformation lieferte tatsächlich weitere Belege für die Behauptung, daß das frühe Kino und der Avantgardefilm einige grundlegende Elemente gemeinsam haben.

Nach einer Beschreibung der einschneidenden Verlagerung der Zielsetzungen einiger junger amerikanischer Avantgardefilmkünstler und -künstlerinnen, die in den 1980er Jahren hervortraten, möchte ich diese Verschiebung mit Begriffen einer Theorie des Avantgardefilms erklären, die sich auf Peter Bùrgers Theorie der Avantgarde stützt.

Sonntag, 10. März 2002

Symposium

14.00 Uhr

Claudia Preschl (A)

Rebellische Clowns oder der Ausbruch des Körpers

Das Spiel der Komiker und Komikerinnen im frühen Kino war noch lange einem „Cinema of Attractions“ verpflichtet. Die Attraktivität der Komödien vor dem Ersten Weltkrieg stand im Zusammenhang mit einem „act of showing and exhibition“, also damit, daß ein Publikum direkt adressiert wurde.

In einer Zeit, in der das Kino um die Akzeptanz beim Bürgertum stark bemüht war, ging es bei vielen komischen Serien weniger um komplexe Narrationen als vielmehr um eine kritische Beschäftigung mit gesellschaftlicher Ordnung und deren Repräsentationen. In vielen Fällen auch darum, diese anzugreifen oder buchstäblich zu zerstören. Die besondere Zurschaustellung der inszenierten Körper, insbesondere eines Lachen auslösenden, gelegentlich verzerrten oder ausufernden (auch weiblichen) Körpers ermöglichte der Zuseherin, dem Zuseher einen subversiven Blick auf diesen und damit ebenso auf die Geschlechterdifferenz. Dazu kommt bei einigen Filmen die Lust am Experiment, am Entdecken der technischen Möglichkeiten des Films und seiner Verfahrensweisen.

Ich möchte insbesondere an Hand von europäischen Komödien bzw. komischen Serien der 1910er Jahre aufzeigen, welches anarchische bzw. subversive Potential diese beinhalten und welche Berührungspunkte mit der Avantgarde bestehen.

16.00 Uhr

Karola Gramann und Heide Schlüpmann (D)

„... strangely haunting and beautiful“.

Die Kehrseite der Attraktion – Abstoßung und Leere

Wir wollen den Zusammenhang von frühem Kino und Avantgarde unter zwei Aspekten thematisieren: dem der kurzen Form und dem des Abstoßenden. Die kurze Form ist für das frühe Kino ebenso zentral wie für das Kino der Avantgarde, des Experimentellen, des Underground. Sie bringt mit sich, daß das Programm, die Projektion, die Erfahrung der Kinosituation stark in die Filmwahrnehmung hineinspielen. Der Abbruch in der Bewegung zwischen Leinwand und Publikum, der Bruch im schönen Schein, gehört zur Filmerfahrung.

Das Abstoßende, Grauenhafte, Langweilige, Unverständliche, Destruktive, Sinnleere verbindet die Avantgarde mit dem frühen Kino. Diese Qualitäten sind im Laufe der Filmgeschichte vor allem von den Gegnern der Kinematographie notiert und als Einwände artikuliert worden. Wir möchten die Aufmerksamkeit auf dieses doppelte Skandalon lenken – das des Films und das des Umgangs mit dem Film. Damit reagieren wir auch auf die Erstarrung, die den Begriff des „Cinema of Attractions“ befallen hat und die die Diskussion des frühen Kinos ähnlich beförderte und gleichzeitig okkupierte wie seinerzeit Laura Mulveys psychoanalytische Blicktheorie die feministische Diskussion.

18.00 Uhr

Bart Testa (Can)

Screen Words:

Early Film and Avant-Garde Film in the House of the Word

(Vortrag in englischer Sprache)

Viele, die sich mit dem frühen Kino beschäftigen, konzentrieren sich zu Recht auf die Beziehungen zwischen der ersten Periode der Filmproduktion und der modernen Bildkultur des 19. Jahrhunderts sowie den zeitgenössischen Reflexionen über Visualität, die die Moderne stimuliert hat, wie das Jonathan Crarys Forschung exemplarisch darstellt. Dieser Vortrag wird eine parallele Entwicklung betrachten, den Gebrauch von Sprache im frühen Kino und – als Kontrapunkt – Strategien im Avantgardefilm, die auf Sprache basieren.

Mein Vortrag wird zum einen die Schriftlichkeit behandeln – d.h., wie Sprache im frühen Kino ins Bild gesetzt wurde, bevor es fixe Konventionen für Schriftinserts gab – und zum anderen die Zeichenhaftigkeit – d.h., wie Bilder als Zeichen einer syntagmatischen Reihe zu funktionieren beginnen. Der Experimental-film-Kontrapunkt wird mit einem „Buchstaben-Realismus“ beginnen – nämlich Snows und Framptons Praxis theoretischer Ironien, in denen Worte Bilder ersetzen –, und danach die Interaktion zwischen Sprache und Bild bei diesen beiden Filmemachern und anderen, wie Child und Gatten, thematisieren.

Montag, 11. März 2002

Buchpräsentation

18.00 Uhr

Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes

Hg.: Christa Blümlinger, Karl Sierek

Wien 2002, Verlag Sonderzahl

Die bildliche Darstellung des menschlichen Gesichts hat im Laufe des vergangenen Jahrhunderts eine merkwürdige Entwicklung durchlaufen. Sein traditionelles Erscheinen als Porträt wich dem *Image*. Es wurde inflationär verwendet, von medialen Werten durchsetzt und neu besetzt. Das Kino ist jener Ort, von dem dieser Wandel ausging und an dem er sich maßgeblich vollzogen hat. Die in dem Buch versammelten internationalen Beiträge verhandeln epistemologische Probleme der Phänomenologie ebenso wie die kontroversiell diskutierte Ideengeschichte der Physiognomik. An genaueren Analysen zeigen sie, inwiefern das Gesicht im Bild als Teil eines (imaginären) Gesamtbildes des Körpers gelten kann, ob das Gesicht im Film der Ort des Denkens, ob es Ausdruck oder bloße Oberfläche ist, wie sein Verhältnis von Innen und Außen, von Sichtbarem und Unsichtbarem sich beschreiben läßt.

Im Rahmen der Präsentation werden folgende Filme gezeigt:

Auguste und Louis Lumière, *Rue Tverskaia* (F 1896);

James Williamson, *The Big Swallow* (GB 1901).

Zum Thema tragen und lesen die beiden Buchautoren **Tom Gunning** und **Hanns Zischler** vor.

Präsentation der CD-Rom

„Lektüren zum Film 1. Wie Ninette zu ihrem Ausgang kam“

von Karl Sierek mit vonautomatisch.

Produktion: Medienwissenschaft/FSU Jena.

Die CD-Rom greift bewegte Bilder vom Beginn des 20. Jahrhunderts auf und bearbeitet sie mit diskursiven Techniken aus dem Ende dieser Epoche. Ausgehend von einem Film aus dem Jahr 1913 wird eine Brücke über 100 Jahre Laufbild zu nicht-linearen Präsentationsweisen gebaut.

1913 – ein interessantes Kinojahr: Kurt Pinthus' *Kinobuch* und Georg Lukács' *Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos* erschienen, Henri Bergsons *Das Lachen* wurde für die deutsche Übersetzung vorbereitet, Emilie Altenloh legte ihre Dissertation *Zur Soziologie des Kinos* vor und die ersten repräsentativen „Lichtspiel-Paläste“ entstanden ...

Vom kleinen Detail zu größeren Zusammenhängen, vom Wäschewaschen zur Raumfrage, vom Händeklatschen zur Geschlechterdifferenz: Die lineare Erzählweise des Werbefilms für „Neubozon“ wird zur Navigationsleiste eines Hypertexts.

„Der Film vermag zu zeigen, wie die Seife schäumt, die Schokolade schmeckt, eine wie feine Arbeit die Nähmaschine leistet, wie der Einkochapparat gehandhabt wird, wie reizend Kleidungsstücke sich dem lebenden Körper anpassen.“

(Julius Pinschewer, 1913)

Daten zur CD-Rom:

Idee, Projektleitung: Karl Sierek

Konzept: Karl Sierek, vonautomatisch

Design: Axel Swoboda

Programmierung: Patrick Kranzlmüller

Redaktion, Recherche: Laura Bezzera, Michael Loebenstein, Claudia Slanar, Claudia Ziegenbein

Produktion: Lehrstuhl für Geschichte und Ästhetik der Medien am Bereich Medienwissenschaft der Friedrich-Schiller-Universität Jena

vonautomatisch: Patrick Kranzlmüller, Michael Loebenstein, Claudia Slanar, Axel Swoboda

Medieninhaber: Friedrich-Schiller-Universität Jena

Förderung: Thüringer Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst

Freitag, 8. März 2002

14.00 Uhr Filmprogramm
16.00 Uhr Vortrag
18.00 Uhr Vortrag
20.00 Uhr Filmprogramm
22.00 Uhr Filmprogramm

Early Film and Modern Life: The City, the Machine and the Human Body (zum Vortrag von T. Gunning)
Joachim Paech (D), (Avantgarde-)Film und Entropie
Tom Gunning (USA), The Invention of Cinema and the Avant-Garde
Lumière, der Zug und die Avantgarde (zum Vortrag von C. Blümlinger)
Looking Back, Looking Forward: North American Avant-Garde Film Since the Eighties
(zum Vortrag von W. C. Wees)

Samstag, 9. März 2002

12.00 Uhr Filmprogramm
14.00 Uhr Vortrag
16.00 Uhr Vortrag
18.00 Uhr Vortrag
20.00 Uhr Filmprogramm
22.00 Uhr Filmprogramm

Speed and Cities (zum Vortrag von C. Horak)
Chris Horak (USA/D), Autos, Züge und Städte: Modernisierung, das frühe Kino und die Avantgarde
Christa Blümlinger (F/D), Lumière, der Zug und die Avantgarde
William C. Wees (Can), Taking Another Look: Early Cinema and Recent Avant-Garde Film
„... strangely haunting and beautiful“ (zum Vortrag von K. Gramann und H. Schlüpmann)
Screen Words: Early Film and Avant-Garde Film in the House of the Word (zum Vortrag von B. Testa)

Sonntag, 10. März 2002

12.00 Uhr Filmprogramm
14.00 Uhr Vortrag
16.00 Uhr Vortrag

18.00 Uhr Vortrag
20.00 Uhr Filmprogramm
22.00 Uhr Filmprogramm

Rebellische Clowns oder der Ausbruch des Körpers (zum Vortrag von C. Preschl)
Claudia Preschl (A), Rebellische Clowns oder der Ausbruch des Körpers
Karola Gramann und Heide Schlüpmann (D), „... strangely haunting and beautiful“.
Die Kehrseite der Attraktion – Abstoßung und Leere
Bart Testa (Can), Screen Words: Early Film and Avant-Garde Film in the House of the Word
Vaudeville & Comedies
Looking Back, Looking Forward: North American Avant-Garde Film Since the Eighties
(zum Vortrag von W. C. Wees)

Montag, 11. März 2002

18.00 Uhr Präsentation

20.00 Uhr Filmprogramm
22.00 Uhr Filmprogramm

„Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes“ (Buch) und
„Lektüren zum Film 1. Wie Ninette zu ihrem Ausgang kam“ (CD-Rom)
Die Lust am Material
Lumière, der Zug und die Avantgarde (zum Vortrag von C. Blümlinger)

Dienstag, 12. März 2002

18.00 Uhr Filmprogramm
20.00 Uhr Filmprogramm
22.00 Uhr Filmprogramm

Hollis Frampton (Programm 2 zum Vortrag von Bart Testa)
Die Blickmaschine
„... strangely haunting and beautiful“ (zum Vortrag von K. Gramann und H. Schlüpmann)

Mittwoch, 13. März 2002

18.00 Uhr Filmprogramm
20.00 Uhr Filmprogramm
22.00 Uhr Filmprogramm

Y. Gianikian/A. Ricci Lucchi, Dal Polo all'Equatore (zum Vortrag von C. Blümlinger)
Méliès & Co.
Speed and Cities (zum Vortrag von Chris Horak)

Stadtkino Nr. 377

Konzept: Gabriele Jutz, Peter Tscherkassky.
Filmauswahl: Christa Blümlinger, Karola Gramann, Tom Gunning, Chris Horak, Gabriele Jutz, Claudia Preschl, Heide Schlüpmann, Bart Testa, Peter Tscherkassky, Bill Wees.
Organisation: Brigitta Burger-Utzer, Wilburg Brainin-Donnenberg, Gabriele Jutz, Gabriela Mühlberger, Peter Tscherkassky.
Kopienbeschaffung: Filmarchiv Austria/Raimund Fritz;
Sixpack Film/Wilburg Brainin-Donnenberg.
Pressearbeit: Anita Prammer. Übersetzungen: Thomas Korschil.

Filmarchive und Verleihe: Netherlands Filmmuseum (Amsterdam), Filmmuseum München, Cinémathèque française (Paris), Archives du film Bois d'Arcy, British Film Institute (London), Danish Film Institute (Kopenhagen), Museum of Modern Art (New York), National Library of Congress (Washington DC), Light Cone (Paris), Canyon Cinema (San Francisco), Österreichisches Filmmuseum, Filmarchiv Austria, Freunde der Deutschen Kinemathek (Berlin), Deutsches Filminstitut (Wiesbaden), New York Film-Maker's Cooperative, Canadian Filmmakers Distribution Centre, Lux Holding Company, Sixpack Film, Electronic Arts Intermix, Archiv der Int. Kurzfilmlitage Oberhausen, Chicago Filmmakers.

Mit Unterstützung von: Bundeskanzleramt – Sektion Kunst, Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur, Stadt Wien – Wissenschafts- und Forschungsförderung, Universität für angewandte Kunst.

Dank an das Hollywood Entertainment Museum, sowie an Bernard Benoit, Kitty Cleary, Bryony Dixon, Stefan Drössler, David Gatten, Arja Grandia, Alexander Horwath, Ernst Kieninger, Aase Malmkjær, Michael Mashon, Nathalie Modena, Manfred Moos, Arne Morra, Helmut Pflügl, Barbara Pichler, Natalie Reich, Erika Schlemmer, Nikolaus Wostry, Al Razutis, Karl Winter, Ben Cook, Mike Sperlinger, Linda Pellegrini, Bill Morrison, Andrea Glawogger, Jeff Crawford, Marleen Labijt, Géraldine Tubéry, Christophe Bichon.

Herausgeber, Medioninhaber: Stadtkino Filmverleih und Kinobetriebsgesellschaft m.b.H., 1070 Wien, Spittelberggasse 3
Redaktion: Franz Schwartz. Graphisches Konzept: AG-Normdesign
Druck: Ueberreuter Print und Digimedia GmbH, 2100 Korneuburg, Industriestraße 1
Offenlegung gemäß Mediengesetz 1. Jänner 1982: Nach § 25 (2): Stadtkino Filmverleih und Kinobetriebsgesellschaft m.b.H.
Unternehmensgegenstand: Kino, Verleih, Videothek.
Nach § 25 (4): Vermittlung von Informationen auf dem Sektor Film und Kino-Kultur.
Ankündigung von Veranstaltungen des Stadtkinos.

Preis pro Nummer 7 Cent / Zulassungsnummer GZ 02Z031555
Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.

Stadtkino
1030 Wien, Schwarzenbergplatz 7–8, Tel. 712 62 76



di:angewandte