

TRIBUTE TO AMOS VOGEL

DAS LEBEN ALS SUBVERSIVE KUNST

Von Ed Halter

*Je stärker ich das Publikum aufwühle, desto glücklicher bin ich.
(Amos Vogel, The Village Voice, 14. Dezember 1961)*

Es ist unmodern geworden, Geschichte als das Werk großer Individuen zu betrachten, doch in der etwas kleineren Welt des Kinos wird einem diese Anmaßung vielleicht nachgesehen werden. Denn es ist unbestreitbar, dass die Entwicklung des Independent Cinema in den USA und die internationale Filmkunst, ohne die enorm wichtigen Beiträge von Amos Vogel einen ganz anderen Verlauf genommen hätten.

Als österreichischer Immigrant kam Vogel vor über 50 Jahren in die Vereinigten Staaten und gründete Cinema 16, den wahrscheinlich populärsten und einflussreichsten Filmklub der Geschichte. Er rief das New York Film Festival ins Leben und bereitete den Boden für die New Yorker Film Society des Lincoln Center; als Professor unterrichtete er Generationen von Filmemachern und verfasste ein umfangreiches Werk von Filmschriften, darunter seine berühmte Studie «Film as a Subversive Art». Durch sein eigenes Beispiel hat Vogel gezeigt, dass die Programmgestaltung eines Kinos ein Lebensweg sein kann, der durch Leidenschaft ins Unbekannte führt, dass ein Engagement für die Revolution in der Kunst Hand in Hand mit einem vergleichbaren Einsatz für die Verteidigung der Menschenrechte im Politischen wie im Sozialen gehen sollte; und dass das Kino, so progressiv und erhellend wie möglich, als subversive Kraft eingesetzt werden kann.

Die Erfahrung seiner jungen Jahre lehrte Vogel, dass Freiheit keine Selbstverständlichkeit ist – weder die intellektuelle Freiheit unzensurierter Kunst und Ideen noch die Grundfreiheit des menschlichen Lebens. Er wurde am 18. April 1921 als Amos Vogelbaum [in Wien] in eine assimilierte jüdische Familie der gehobenen Mittelschicht geboren. Sein Vater war Anwalt; seine Mutter, eine Ausbilderin von Kindergärtnerinnen, hatte mit Alfred Adler (einem Pionier auf dem Gebiet der Individualpsychologie und neben Freud Mitbegründer des Instituts für Psychoanalytische Studien) zusammengearbeitet und mitgeholfen, den ersten Wiener Kindergarten nach den Wirren des Ersten Weltkriegs zu eröffnen. Seinen Eltern verdankt Vogel, dass sein politisches Bewusstsein schon früh geweckt wurde. Er besuchte das Piaristengymnasium, wo er sich, wie er in einer Rede anlässlich des 1993 von der VIENNALE veranstalteten Symposiums über österreichische Filmschaffende im Exil¹ berichtete, «als Schüler nicht besonders hervortat, außer in Deutsch und Literatur. Ich wuchs auf mit den Werken von Goethe, Brecht, Shakespeare, Dreiser, Tucholsky, Marx, Dos Passos, Upton Sinclair und Sinclair Lewis, Heine, Büchner, Edgar Wallace und Karl May.»

Die Möglichkeiten der Kunst des bewegten Bildes lernte er schon früh kennen. Als kleiner Junge bekam er eine Laterna magica geschenkt – eine Art Diaprojektor, die heute als Vorläufer des Kinos im 19. Jahrhundert gilt und sich als Kinderspielzeug ins 20. Jahrhundert hinübergerettet hatte. Als Vogel zehn Jahre alt war, brachte sein Vater einen 9,5mm-Filmprojektor französi-





Amos Vogel bei seiner Ankunft in Kuba (1938)

scher Fabrikation nach Hause. Sein Vater drehte Familienfilme und führte sie vor, und Amos lernte seine Sammlung von Zeichentrickfilmen und kurzen Stummfilmen zu projizieren. «Ich ließ die Komödien auch gerne rückwärts laufen», erzählte er dem Filmwissenschaftler Scott MacDonald 1983 und bezeichnet dies als eine seiner ersten Erfahrungen mit der «Magie, die Realität umzugestalten und zu untergraben.»

Ebenfalls relativ früh begann Amos Vogel mit ernsthaften Kinobesuchen. Bereits im Alter von zwölf Jahren war er Mitglied des Wiener Filmclubs in der Urania. Zwei Filme, die er dort sah und die ihn, wie er häufig anmerkte, nachhaltig beeinflussten, waren Meisterwerke des poetischen Dokumentarfilms: Basil Wrights Indien-Portrait *Song of Ceylon* (1934) und sein gemeinsam mit W.H. Auden, [Alberto] Calvacanti, John Grierson, Harry Watt und Benjamin Britten geschaffener poetischer Blick auf das britische Postwesen, *Night Mail* (1936, [vgl. S. 285]). In seiner frühen Jugend nahm Vogel auch Filmunterricht, der an seiner Schule angeboten wurde. Um diese Zeit brach der österreichische Bürgerkrieg aus und nach der Einsetzung der Regierung Dollfuß im Mai 1934 ein neuer erdrückender Konservatismus an. Vogel erinnert sich, dass er heimlich illegale linke Zeitschriften wie *Die Neue Weltbühne* las und sogar nachsitzen musste, weil er mit einem Klassenkameraden über Sozialismus diskutiert hatte. Natürlich war das erst der Anfang von schlimmeren Ereignissen, die noch bevorstanden. 1938 wurden er und andere österreichische Juden von der Schule gewiesen. Trotz (oder wegen) dieses repressiven Klimas kam Vogel als Teenager mit einer sozialistisch-zionistischen Jugendgruppe in Kontakt. In späteren Jahren sollte Vogel die anti-arabische Tendenz, die sich innerhalb des Zionismus heranbildete, entschieden ablehnen. Viele ihrer Mitglieder emigrierten nach Palästina, Vogel bekam jedoch keine Erlaubnis, da er für die Ausreisegenehmigungen für Jugendliche ein paar Monate zu alt war.

Stattdessen erhielten Vogel und seine Eltern dank eines in den Vereinigten Staaten lebenden Onkels Visa für Amerika, wo sie schließlich 1939 ankamen. Doch Vogel erinnert sich, dass Amerika seinem Mythos als alle Einwanderer willkommen heißender Schmelztiegel und Hort universeller Freiheiten nicht gerecht wurde. Seine Familie durfte zwar unter einer strikt limitierten Quote für polnische Immigranten einreisen – sein Vater war in Polen geboren –, doch viele Mitglieder seiner weitläufigen Verwandtschaft blieben zurück und kamen später im Krieg um. «Ich fand in Amerika nicht die Welt, die ich erwartet hatte», er-

zählte Vogel 1961 in *The Village Voice*. «In Wien hatten sie Schilder, auf denen stand 'Für Hunde und Juden verboten'. Unten in Georgia, wo ich zur Schule ging, stand auf den Schildern 'Für Hunde und Neger verboten'. Das schockierte mich zutiefst.» Vogel ließ sich schließlich in New York nieder, erlernte die verschiedensten Jobs und absolvierte ein Studium der Wirtschafts- und Politikwissenschaft an der New School for Social Research im Rahmen ihres University in Exile-Programms, das europäische Akademiker beschäftigte, die ebenfalls aus totalitären Regimes geflohen waren. Um diese Zeit lernte Vogel Marcia Diener kennen; sie heirateten 1945, am Tag, als die USA die Atombombe auf Hiroshima abwarfen. Die Vogels erinnern sich, dass sie auf der Straße die Schlagzeilen in den Zeitungen sahen, als sie nach den Hochzeitsfeierlichkeiten die Synagoge verließen.

Cinema 16

1947 besuchten Amos und Marcia Vogel ein Programm von Filmen Maya Derens im Provincetown Playhouse in Greenwich Village. Damals gab es keine regulären Spielstätten für den modernen Avantgardefilm; Deren hatte das Theater persönlich angemietet. Inspiriert von Derens Kinovorführung beschlossen Marcia und Amos mit einer Reihe von Freunden, das Playhouse ebenfalls zu pachten und Kurzfilme von ansässigen Verleihern auszuleihen. Ihre erste Vorstellung war ein enormer Erfolg – so groß, dass das Programm 16 Abende lief, mit jeweils zwei Vorführungen. In einer Zeit, in der die Kinos ausschließlich Hollywood-Produktionen zeigten und das Fernsehen in seinen Kinderschuhen steckte, war den Vogels schnell klar, dass sie auf ein bis dato ungestilltes Verlangen nach neuen und aufregenden bewegten Bildern gestoßen waren. Nicht lange, und sie buchten weitere Vorstellungen, erkannten jedoch, dass unberechenbare Kartenverkäufe und Schwierigkeiten mit der Zensurbehörde des Staates New York, die ihnen die Vorführung von Alexander Hammids und Maya Derens Film *The Private Life of a Cat* untersagte, weil er explizit die Geburt von Kätzchen zeigte, ein besseres Kinomodell erforderlich machten.





Central Needle Trades Auditorium (Cinema 16)

Die Vogels gründeten einen privaten, gemeinnützigen Verein auf Mitgliedsbasis, was ihnen erlaubte, die strikten Kriterien der Zensurbehörde zu umgehen. So wurde Cinema 16 geboren, benannt nach dem 16mm-Filmformat, das damals das bevorzugte Medium der unabhängigen Filmemacher war. Cinema 16 fand seine Spielstätte schließlich im über 1700 Sitze verfügenden Central Needle Trades Auditorium an der West 24th Street in Manhattan. Seine Mitgliederzahl stieg rasch an, hauptsächlich durch Mundpropaganda. Im ersten Jahr hatte Cinema 16 ein paar hundert Mitglieder. 1949 war die Mitgliederzahl auf über 2000 angewachsen, und in den frühen 1950er Jahren stieg sie auf ungläubliche 7000. Jede Saison liefen acht Programmreihen, für gewöhnlich wurde dasselbe Programm zweimal pro Abend gezeigt. Wie Harper's Magazine 1949 berichtete, konnten die Mitglieder nicht nur die Vorstellungen besuchen, sondern kamen in den Genuss einer Vielzahl zusätzlicher, für Filmfreunde wie Filmschaffende gleichermaßen nützlicher Vergünstigungen: «Vorlesungen, Foren, verbilligte Karten bei ausgewählten Fremdsprachenkinos, Preisnachlässe auf Film- und Fotobände, auf Kameraartikel und beim Ausleihen von Equipment und Filmen, sowie ein Informationsservice über alle amerikanischen Filme, die in dieses spezielle Interessensgebiet fallen.»

Ein typisches Cinema 16-Programm, wie Amos Vogel es zusammenstellte, deckte ein breites Themenspektrum ab: Eine Dokumentation, ein Lehr- oder wissenschaftlicher Film, ein Werk der frühen oder zeitgenössischen Avantgarde und ein kurzer Animationsfilm konnten in ein und derselben Vorstellung gesehen werden. Die Besucher wussten nicht notwendigerweise, was sie erwartete, wenn sie kamen. Als Plattform für unabhängiges Filmschaffen war Cinema 16 ohne Beispiel und seine Programmgestaltung von einem kreativen Eklektizismus, der nach wie vor ist. So sahen Cinema 16-Mitglieder zum Beispiel im Jänner

1950 *Valley Town* (1940), eine Dokumentation über Arbeitslosigkeit von Willard Van Dyke, den wissenschaftlichen Film *Hypnotic Behavior*, ein dokumentarisches Portrait des Künstlers Thomas Benton, einen anthropologischen Film mit Titel *Hausa Village* und *The Petrified Dog* des amerikanischen Avantgarde Filmers Sidney Petersen. Sowohl dem Inhalt als auch der Vielfalt nach waren das tatsächlich, wie ein clever designtes Poster von Cinema 16 versprach, «Films you cannot see elsewhere.»

Entstanden in einer Zeit, als die Kinos historische Besucherhöchstzahlen verbuchten, jedoch kaum Filme abseits von Hollywood gezeigt wurden, war Cinema 16 ein einzigartiges Forum für jede Art von Film. Es war zur richtigen Zeit am richtigen Ort entstanden und in der Lage unzählige Künstler aufzunehmen, die andernfalls vielleicht nicht die Gelegenheit bekommen hätten, einem amerikanischen Mainstream-Publikum präsentiert zu werden. Der Cinema 16-Historiker Scott MacDonald schreibt, dass Vogels Filmklub «eines der ersten, wenn nicht das erste amerikanische Kino war, das die Filme von Robert Breer, John Cassavetes, Shirley Clarke, Bruce Conner, Joseph Cornell, Brian DePalma, Georges Franju, Robert Gardner, John Hubley, Alexander Kluge, Jan Lenica, Richard Lester, Norman McLaren, Jonas Mekas, Nagisa Oshima, Yasujiro Ozu, Sidney Peterson, Roman Polanski, Alain Resnais, Tony Richardson, Jacques Rivette, Lionel Rogosin, Carlos Saura, Arne Sucksdorff, Francois Truffaut, Stan Vanderbeek, Melvin Van Peebles, Agnes Varda, und Peter Weiss zeigte».²

Durch seine bunt durcheinander gewürfelte Palette von Filmen untergrub Vogel die Erwartungen des Publikums und schuf neue Kontexte für die einzelnen Werke; neben einem avantgardistischen Werk konnte ein wissenschaftlicher Film durchaus surrealistische oder expressionistische Aspekte annehmen oder eine Dokumentation über das amerikanische Leben



Amos und Marcia Vogel, März 1955

sich in eine anthropologische Studie eines fremden Landes verwandeln. Das Aufeinanderprallen verschiedener Genres und Stile lieferte auch produktives Ausgangsmaterial für nachfolgende Diskussionen unter den Zuschauern: 1949 schrieb New York Post-Autor Archie Winston, einer der verlässlichsten Unterstützer von Cinema 16 in der Presse, Vogels Programme «erzielen eine Streuung wie mit der Schrotflinte, die massive Zustimmung und Kritik auslöst. Das einzig sichere Resultat ist eine Filmkost, die dem ewig gleichen Entertainment der Filmpaläste diametral entgegengesetzt ist.»

1984 beschrieb Vogel in *The Independent*, einer amerikanischen Zeitschrift für Filmemacher, die Lager, in die die Filme bei Cinema 16 die Zuschauer spalteten: «Die wirklich unabhängigen Filmemacher – die allein arbeiteten, ohne jede Aussicht auf finanziellen Gewinn, und Filme machten, um ihre persönliche Sicht auszudrücken – waren Experimentalfilmer wie Kenneth Anger, Sidney Peterson, James Broughton, Bruce Conner, die zu Unrecht vernachlässigte Carmen D'Avino, Gregory Markopoulos, Willard Maas, Ed Emshwiller, die Whitney Brüder. Ihre Versuche, die vorherrschenden filmischen Darstellungscodes zu zerstören und tabuisierte Themen zu behandeln, erzürnten jenen Teil der Cinema 16-Besucher, die dokumentarische Sozialstudien bevorzugten. Gleichzeitig ernteten die ernsthaften, formal oft konventionellen Codes und Narrativen der Dokumentarfilmer den Protest der Avantgardisten im Publikum. In der Folge waren die Vorführungen niemals langweilig; verärgerte Mitglieder verließen den Film mittendrin und mussten im Foyer von Marcia Vogel besänftigt werden, die oft in erbitterte Diskussionen verwickelt wurde. Da wir dank unserer Clubstruktur keine Rücksicht auf die Einspielergebnisse zu nehmen brauchten, gaben wir dem Druck des Publikums nie nach.»

Hier wird Vogels Vision deutlich: die Programmgestaltung als Möglichkeit, das Filmverständnis des Publikums zu fordern und dadurch eine neue Einschätzung und erhöhtes soziales Bewusstsein zu schaffen. Für Vogel konnten Filmprogramme als pädagogisches Mittel im weitesten und liberalsten Sinn eingesetzt werden und somit als Bollwerk gegen die schädliche, verführerische Infantilisierung, wie Hollywood sie betrieb, dienen – zu Beginn wurde Cinema 16 als «Filmclub für den erwachsenen Kinobesucher» beworben. Doch zu diesem Zweck, betonte Vogel, müsse der Programmgestalter auch bei Widerstand auf seinem Standpunkt beharren. Eine wahrhaft produktive Erfahrung des Kinobesuchs, so Vogel, müsse dialektisch sein, ihre Offenbarungen und Freuden müsse einem symbolischen Konflikt und Angriffen auf die Normalität entspringen. In «Cinema 16 and the Question of Programming», einem 1955 in *Film Culture* erschienenen Essay, formulierte er dieses kämpferische Ideal ganz klar: «Das kommerzielle Kino zielt darauf ab zu unterhalten; der Filmclub will das Verständnis für Film und für neue Experimente innerhalb des Mediums fördern. Das kommerzielle Kino weicht Kontroversen aus, der Filmclub begrüßt sie. Wenn die Filme, die der Filmclub zeigt, unterhalten, umso besser; doch der Unterhaltungswert kann nicht das einzige Kriterium für die Programmgestaltung eines Filmclubs sein, ebenso wenig wie die Zustimmung oder Missbilligung des Publikums. Filmclubs müssen ihren Zuschauern immer mindestens einen Schritt voraus sein und dürfen sich nicht auf den kleinsten gemeinsamen Nenner im Publikum begeben – eine sehr bequeme, häufige und gefährliche Erscheinung bei Massenmedien.»

Cinema 16 verschaffte seinen Mitgliedern in der Tat Zugang zu potenziell brenzlicher Kost. Die explizite Homoerotik von Kenneth Angers *Fireworks* (1947), die grausige Schlachthaus-Poesie

von George Franjus *Le Sang des Bêtes* (1949) oder die freimütige Wahrheit eines medizinischen Films wie *Childbirth – Normal Delivery* brachten Themen, die sonst entweder in zwielichtige Kinos oder ganz aus der Öffentlichkeit verbannt wurden, ein intelligentes und respektables Publikum. MacDonald zufolge war schon der Gedanke an ein international zusammengestelltes Programm eine Provokation für das Massenpublikum in der Ära des Kalten Krieges und McCarthys, und wie er schreibt, hatten Vogels Entscheidungen «offensichtliche politische Auswirkungen, speziell während einer Phase, in der alles außerhalb der amerikanischen Mainstreamkultur einer großen Zahl von Amerikanern fremd, ja sogar subversiv erschien.» Der zweifellos umstrittenste bei Cinema 16 gezeigte Film war Fritz Hipplers antisemitischer nationalsozialistischer Propaganda- «Dokumentarfilm» *Der ewige Jude* (1940). Der Film wurde zunächst an der Grenze von der US-Zollbehörde festgehalten, bekam dann eine einmalige Aufführerlaubnis und wurde von einem umfangreichen Programmtext Siegfried Kracauers, der selbst ein deutsch-jüdischer Flüchtling war, begleitet. Laut Vogel blieb diese Vorführung die einzige, die öffentliche in Amerika.

In seiner Begeisterung, den Horizont seines Publikums zu erweitern, lehnte Vogel simplifizierenden Anti-Hollywood-Purismus ab und zeigte Filme von King Vidor, Stanley Kramer, Robert Wise, Fred Zinnemann und anderen ebenso wie Wiederaufnahmen von Studioklassikern von Todd Browings *Freaks* (1932) bis zu Orson Welles' *The Magnificent Ambersons* (1942). 1956 lud Vogel Alfred Hitchcock ein, Ausschnitte aus *The Man Who Knew too Much* zu zeigen, der damals gerade produziert wurde; Hitchcock überraschte Vogel und das Cinema 16-Publikum und brachte den fertig gestellten Film zu einer unangekündigten Premiere mit.

Ab 1948 fungierte Cinema 16 auch als Filmverleih. Hierbei konzentrierte Vogel sich mehr, aber nicht ausschließlich, auf Animations- und Experimentalfilme, da es bereits andere Firmen und Organisationen für den Vertrieb von Dokumentationen, Reportagen und medizinisch-wissenschaftlichen Filmen gab. Somit ermöglichte Cinema 16 bereits Jahre vor der Gründung der experimentellen Film-Coops der 1960er Jahre der Öffentlichkeit den Zugang zu wichtigen Werken von Kenneth Anger, James Broughton, den Whitney-Brüdern, Sidney Peterson, Gregory Markopoulos, Stan Brakhage, John Hubley, Maya Deren, Norman McLaren, Carmen D'Avinio, Georges Franju, Bruce Conner, Ed Emshwiller, Willard Maas, Douglas Crockwell, Peter Weiss, Robert Breer, Michelangelo Antonioni, Lindsay Anderson, Agnes Varda, Ken Russell, Jacques Rivette, Robert Bresson und vielen anderen. Zu seinen besten Zeiten hatte Cinema 16 über 200 Titel im Verleih, die von Einzelpersonen, Schulen, Museen, anderen Filmvereinen und verschiedenen kulturellen Organisationen ausgeliehen wurden.

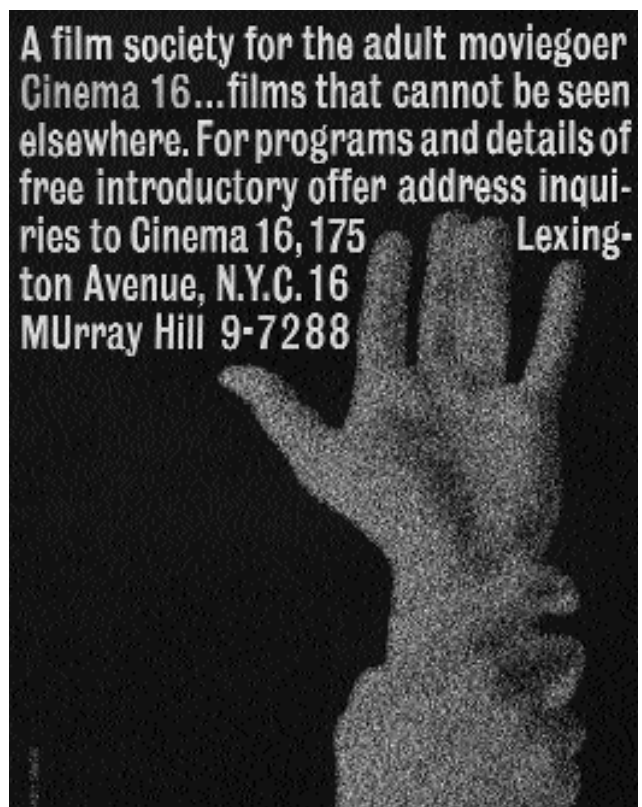
Unter zunehmendem finanziellen Druck schloss Vogel 1963 Cinema 16. Obwohl die Mitgliederzahl nach wie vor hoch war, konnte das Geld, das durch die Beiträge hereinkam, die Kosten der mittlerweile umfangreichen Organisation nicht länger abdecken, und Anfang der 1960er Jahre gab es in den USA noch keine Subventionen seitens der Regierung oder von Stiftungen für ein derartiges Unterfangen. Um dieselbe Zeit begannen auch amerikanische Programmkinos, die ausländischen Filme zu zeigen, die man ein Jahrzehnt zuvor nur in Cinema 16 sehen konnte. Außerdem schuf sich eine neue Generation von Experimentalfilmern ihre eigenen Aufführungsräume quer durchs Land, und mehr Schulen und Universitäten fingen an, Film zu lehren. Viele dieser neuen Entwicklungen waren zweifellos auf die Erfolge von Cinema 16 zurückzuführen.

Das New York Film Festival

Doch Vogels Talente als Filmprogrammgestalter sollten der Öffentlichkeit nicht lange vorenthalten bleiben. Gemeinsam mit dem Kritiker Richard Roud gründete Vogel das New York Film Festival im neuen Kulturkomplex des Lincoln Center in Manhattan und war von 1963 bis 1968 Direktor des jährlich stattfindenden Events. Ab 1964 leitete Vogel das Lincoln Center Film Department und verantwortete die reguläre Programmplanung und außerplanmäßige Veranstaltungen und Nebenfestivals; so organisierte Vogel 1967 ein Festival des neuen tschechischen Films, das nationale Studentenfestival, ein Greta Garbo-Filmfestival und die erste nationale Konferenz der Filmpädagogen.

Die Teilnehmerliste des ersten New York Film Festival, dessen vorrangiges Ziel es war, dem New Yorker Publikum neues amerikanisches und internationales Kino nahe zu bringen, verrät deutlich Vogels Einfluss, fanden doch die Werke mehrerer Regisseure Aufnahme, die zuvor schon Filme bei Cinema 16 uraufgeführt hatten: Yasujiro Ozu, Roman Polanski, Jean-Pierre Melville, Alain Resnais und Robert Bresson, um nur einige zu nennen. Nach damaligen Berichten über das Festival, hatte Vogel auch den provokativen Geist von Cinema 16 mitgebracht. Anlässlich des fünften New York Film Festival schrieb die New York Times, dass «die Buhrufe und Pfiffe, die manche der Filme bei jedem Festival provozieren, Vogel nicht sonderlich stören. Als Organisator und Betreiber des Avantgardefilmclubs Cinema 16 über 15 Jahre ist er heftige Reaktionen auf kontroverse Filme gewöhnt und freut sich, dass das Festivalpublikum so jung und involviert ist.»

Als Reaktion auf das wachsende Interesse am unabhängigen Filmschaffen, das von Cinema 16 geweckt und von Jonas Mekas Anfang der 1960er Jahre durch seine Kolumnen in der *Village Voice* und seine eigene Programmierstätigkeit weiter gefördert wurde, organisierte Vogel im Rahmen des vierten New York Film Festivals eine Sonderschiene mit dem Titel «The Independent Cinema». Das Programm ließ das eklektische ästhetische





Zemlja (1930)

und pädagogische Selbstverständnis von Cinema 16 wiederaufleben. Unter seinen 27 Veranstaltungen waren Filmvorführungen von Richard Leacock, Stan Vanderbeek, Tony Conrad, Harry Smith, den Maysles-Brüdern und Ed Emshwiller, Programme von Studentenfilmen und Fernsehwerbespots, Podiumsgespräche über den Verleih des Independent Films, über Filmkritik und Expanded Cinema, sowie Vorträge von Andrew Sarris, Parker Tyler, Annette Michelson, Richard Kostelanetz und Vogel selbst (Tylers Vortrag «Is Film Criticism only Propaganda?» und Michelsons «Film and the Radical Aspiration» gelten heute als zwei Schlüsseltexte der amerikanischen Avantgarde der 1960er Jahre).

Vogels Jahre beim New York Film Festival lieferten auch Anlass für Dispute innerhalb der wachsenden Community der Avantgarde. Eine Kontroverse war Teil einer laufenden Fehde zwischen Mekas und Vogel, die schon Jahre zuvor begonnen hatte – und die rückschauend verwundert, da Vogel und Mekas in ästhetischer Hinsicht zumeist übereinstimmten. Mekas hatte Cinema 16 in seinen Village Voice-Kolumnen zunächst unterstützt, jedoch im Lauf der 1960er Jahre einen schärferen Ton der Generationsrivalität angeschlagen. 1965 protestierte Mekas in der Village Voice, dass «das dritte New York Film Festival ein organisiertes und bestens gesponsertes Unterfangen ist, das die New Yorker daran hindern soll zu sehen, was sich tatsächlich im Kino tut. Die Avantgarde wird ausgesperrt. Es herrscht eine offene Angst vor Poesie.» Ob Vogel und Roud die Avantgarde vom New York Film Festival «aussperrten», erscheint im Rückblick als Definitionssache; das dritte Festival zeigte Filme von



L'Eclisse (1962)

Jan Lenica, Chris Marker, Robert Breer, Norman McLaren, Jean-Luc Godard und Alan Scheiders *Film*, ein mit Samuel Beckett gedrehter Kurzfilm, die zumindest heute alle zweifellos der Avantgarde zugerechnet werden könnten. Was Mekas wohl am Herzen lag, war das Fehlen von Werken einer jüngeren Generation des amerikanischen Undergrounds, des so genannten New American Cinema, dessen präsentester und leidenschaftlichster Fürsprecher er geworden war.

In einem Artikel über das vierte Festival und dessen Independent-Schiene räumte Mekas ein, dass «ich gelernt habe, es für das zu nehmen, was es ist: ein Potpourri aktueller Filme aus der ganzen Welt; manche schlecht, manche gut – ich sehe sie mir alle an. Ich habe mich früher beschwert, dass das Festival nicht wirklich alles widerspiegelt, was sich im Kino tut. Jetzt weiß ich, ja, es spiegelt alles wider, aber seine Spiegel sind ziemlich verstaubt.» Die Veranstaltung wurde auch in einer Sonderausgabe von Mekas' *Film Culture* ausführlich besprochen. Dennoch griff Mekas Vogel persönlich wegen des Fehlens von «Brakhage, Markopoulos, Anger, Warhol und [Jack] Smith» an und argumentierte, dass Vogel dadurch «die Leute über jene Kunst irreführt, der er sein Leben verschrieben hat.» Der Protest wird durch den Umstand kompliziert, dass Brakhage, Markopoulos und Anger allesamt Filme bei Cinema 16 uraufführten.

Als Entgegnung auf Mekas' Behauptungen, er hätte bestimmte Mitglieder des New American Cinema ausgeschlossen, veröffentlichte Vogel eine Kritik an Mekas und dessen Zirkel in der Juliausgabe 1967 der *Evergreen Review*. In «Thirteen Confusions» legte Vogel dar, dass das New American Cinema seine Unzulänglichkeiten hatte: «Die amerikanische Filmavantgarde leidet heute, zum ersten Mal in ihrer Geschichte, an einer ominösen neuen Krankheit: an zuviel Aufmerksamkeit ohne Verständnis, zuviel Akzeptanz ohne Unterscheidungsvermögen. Und das allergrößte Verbrechen, sie ist modisch geworden. Ihre Gurus und Künstler laufen Gefahr zum Avantgarde-Establishment zu werden; ihr wachsender Ruhm verdeckt nur unzureichend eine innere Schwäche. Den Prozess einer sachkundigen Kritik an der amerikanischen Avantgarde (und hier im Spezielleren an der Ideologie und am Stil der Strömung des New American Cinema) anzukurbeln, ist ein Akt größter und höchst notwendiger Loyalität gegenüber der Bewegung. Es ist an der Zeit, sie von der blinden Ablehnung kommerzieller Rezensenten und der blinden Annerkennung ihrer eigenen Apostel zu retten, die sich beide als Kritiker aufspielen, ohne sie einer objektiven, sachlichen Analyse zu unterziehen.»

«Thirteen Confusions» ist zwar Teil eines laufenden Schlagabtausches, der die sich über Jahre hinzog (Vogel und Mekas versöhnten sich Jahrzehnte später schließlich) aber auch ganz klar Ausdruck von Vogels eigener Cinema 16-Philosophie des produktiven, dialektischen Engagements, die hier über das Kino hinaus in die Öffentlichkeit getragen wird. Die nächste Ausgabe von *Evergreen* brachte positive und negative Reaktionen auf Vogels Artikel von dem Kritiker Richard Schickel, dem Kinobesitzer Dan Talbot und dem Filmemacher Gregory Markopoulos; Mekas' Antwort folgte in der übernächsten.

Doch das New American Cinema hatte wenig Anlass, Vogels Auswahl für das New York Film Festival noch viel länger anzufechten. Im Dezember 1968 verließ Vogel wegen Differenzen mit der Entscheidung des Lincoln Center, das Budget für sein Film Department stark zu kürzen und Pläne für ein ganzjährig geöffnetes Film Center aus finanziellen Gründen zu streichen, das Festival, das er mitbegründet hatte. «Jüngste Entwicklungen überzeugen mich», schrieb er in einer eigenen Presseaussendung zu seinem Abgang, «dass ein Filmcenter von

der Reichweite und Qualität, wie wir es während der vergangenen fünf Jahre angestrebt und geplant haben, nicht realisiert werden kann.» In einem in der New York Times im August 1969 abgedruckten Brief war Vogel weniger zurückhaltend und konstatierte, dass das Lincoln Center von vorn herein nie voll hinter seinem Kino stand: «Schließlich hatte ein sehr repräsentatives Mitglied seines Verwaltungsrates vor ein paar Jahren erklärt, wenn das Center Filmveranstaltungen in sein Programm aufnähme, könnte es auch gleich Baseball aufnehmen. Es stellt sich die Frage, ob das größte und einflussreichste Kulturzentrum des Landes eine der entscheidenden Künste dieses Jahrhunderts aus seinem Programm streichen und noch immer erwarten kann, ernst genommen zu werden.»

Von Grove Press zur Ivy League

Grove Press, der Verlag der Evergreen Review, hatte einen erfolgreichen Vorstoß auf das Gebiet des Filmverleihs gewagt; ihr damals bekanntester und lukrativster Titel war Vilgot Sjomans Tabu-Brecher *Jag är nyfiken – en film i gult* (1967). Tatsächlich bestand das ursprüngliche Herzstück von Groves Filmbusiness aus den Titeln aus dem Verleih von Cinema 16, die sie 1967 aufgekauft hatten. Bald nach seinem Abgang aus dem Lincoln Center bekam Vogel die Position eines Filmredakteurs der Evergreen Review und Filmberaters bei Grove angeboten, wo zu der Zeit zahlreiche filmbezogene Projekte anliefen. In Groves Pressemitteilung anlässlich seines Engagements verlautbarte Vogel: «Ich habe das Angebot von Grove angenommen, weil ich glaube, dass sie das Potenzial haben, eine treibende Kraft für das moderne Kino in Amerika zu werden. Diese Bewegung – die Godard ebenso einschließt wie Brakhage, die Avantgarde und die Independents, die jungen politischen Filmemacher ebenso wie die Erforscher einer neuen Ästhetik – erfordert neue Modelle von Verleih, Kinobetrieb, Produktion und Werbung, eine Bereitschaft, neue technologische Werkzeuge zu nutzen, und eine Offenheit gegenüber der Subversion etablierter, bereits verknöchertes Normen und Techniken. Groves Ressourcen und wohl bekannte Vorliebe für Modernität, Unkonventionalität und künstlerische Freiheit bieten die Möglichkeit dazu.»

Unter Vogels Leitung publizierte Evergreen wichtige Essays über das internationale Kino, amerikanische Independents und die Avantgarde ebenso wie eine Reihe von Übersetzungen von Interviews mit Regisseuren aus den Cahiers du cinéma. Zudem kuratierte Vogel das einmalige Projekt des «Grove Press International Press Film Festival», eine Filmschau mit zwölf Spielfilmen im März 1970. Gezeigt wurden Ousmane Sembenes *Mandabi* (1968), Nagisa Oshimas *Shonen* (1969), Glauber Rochas



Song of Ceylon (1934)

Antonio das Mortes (1969), Marguerite Duras' *Détruire, dit-elle* (1969) und eine Reihe von Filmen aus Osteuropa. Das Festival gab den Anstoß für ein innovatives Verleihkonzept: Alle Titel sollten für Kinostarts in Programmkinos und zugleich für Universitäten und höhere Schulen zur Verfügung stehen – *Mandabi* beispielsweise wurde an öffentlichen New Yorker Highschools als Lehrmittel über das moderne Afrika verliehen. Die Veranstaltung weckte Aufmerksamkeit in der Branche, und Vincent Canby schrieb in der New York Times: «Es ist denkbar, dass, wenn New Line, Grove (mit seinem derzeit laufenden Grove Press International Film Festival aus 12 Filmen), Janus und andere Verleiher erfolgreich ein Publikum für Filme finden, die in regulären Kinos vermutlich floppen würden, dies einen weiteren Anstoß für die Produktion von Filmen gibt, auf die die großen Produzenten einfach nicht ausgerichtet sind.»



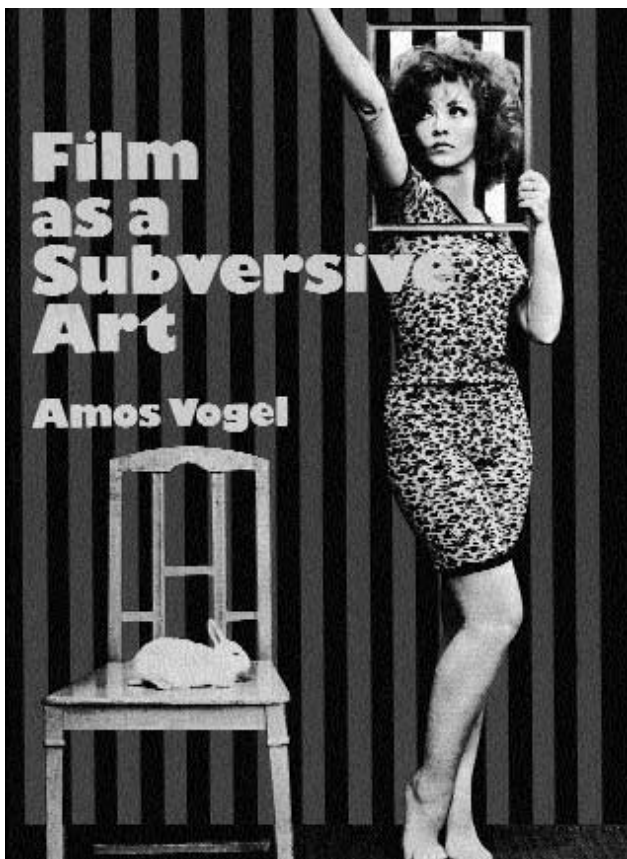
Pickpocket (1959)

Obwohl das Film Festival ein Erfolg bei der Kritik war, erzielte seine Buchungsstrategie gemischte Resultate; infolge des rauen ökonomischen Klimas für den Filmverleih im Allgemeinen gingen Groves filmische Anstrengungen stark zurück, Evergreen wurde 1972 eingestellt.

Nach seiner Tätigkeit bei Grove verlagerte sich Vogels Karriere auf das Unterrichten und Schreiben. Nachdem er unter anderem an der New York University und in Harvard Filmgeschichte gelehrt hatte, wurde Vogel Professor für Visuelle Kommunikation an der University of Pennsylvania in Philadelphia, wo er auch als Programmgestalter der 1974 gegründeten Annenberg Cinematheque der Universität fungierte. Über die Jahre hinweg publizierte er zahlreiche Artikel und Essays für *The Village Voice*, *Film Comment* und andere Publikationen.

Film as a Subversive Art

1974 veröffentlichte Vogel sein einflussreiches Standardwerk der filmischen Innovation «Film as a Subversive Art». Reich illustriert mit Bildern aus Hunderten von Filmen war «Film as a Subversive Art» nicht nur eine wertvolle Enzyklopädie wichtiger Titel, denen Vogel im Verlauf einer jahrzehntelangen Programmierstätigkeit begegnet war, sondern ein eloquenter, ja poetischer Ausdruck seiner Ansichten zur Ästhetik und den ethischen Werten, die die Filmkunst der menschlichen Gesellschaft zu bieten hat. Obwohl «Film as a Subversive Art» in mehrere Sprachen übersetzt wurde, wird das Werk in den USA leider nicht mehr verlegt. Dessen ungeachtet, ist es nach wie vor einer der begehrtesten historischen Texte zur Geschichte des Avantgardekinos für Enthusiasten, selbst für jene, die lange nach seinem Ersterscheinen geboren wurden.



«Film as a Subversive Art» (1974)

«In Film as a Subversive Art» argumentiert Vogel, dass Film durch die einzigartigen Bedingungen der Kinovorführung die Möglichkeit hat, das politische Bewusstsein zu wecken. «Die Subversion im Kino beginnt, wenn im Zuschauerraum das Licht ausgeht und die Leinwand hell wird», schreibt Vogel. «Das Kino wird zum magischen Ort: Psychologische und umgebungsbedingte Faktoren schaffen eine Atmosphäre, die für Wunder und Suggestion aufgeschlossen macht. Das Unbewusste wird freigesetzt.»

Vogels Buch inspirierte Generationen von Filmemachern und Künstlern durch seine Betonung der revolutionären Kraft von Subversion und visuellem Tabu. Im oft zitierten Kapitel «Die Macht des visuellen Tabus» entwirft Vogel eine Philosophie, die viele andere zu erforschen suchten: «Der Angriff auf das visuelle Tabu und die Beseitigung desselben durch offene, ungehinderte Darstellung ist tief greifend subversiv, denn hier geht es gegen die allgemein gültige Moral und Religion und damit auch gegen Gesetz und Ordnung. Der Begriff von den ewigen Werten wird infrage gestellt, ihre geschichtliche Bedingtheit unsanft enthüllt. Sinnlichkeit und Lust werden öffentlich als legitime menschliche Vorrechte erklärt. Es stellt sich heraus, dass das, was staatliche Autorität für schädlich hält, in Wirklichkeit gut sein kann. Geburt und Tod, unsere ersten und letzten Geheimnisse, werden zur Diskussion gestellt, was ihre Annahme erleichtern kann; rationale Haltungen, die mit atavistischem Aberglauben grundsätzlich kollidieren, werden gefördert, Leben, Organe und Ausscheidungen entmystifiziert. Der Mensch ist nicht länger der Sünder, sondern er und seine Handlungen werden in ihrer Gesamtheit akzeptiert. Den Tabu-Zerstörern ist nichts Menschliches fremd, weil sie die Vielfalt des menschlichen Strebens bestaunen, ebenso wie die Verschiedenartigkeit eines Unterfangens, das nur durch genetische Strukturen und kosmische Umgebung begrenzt ist.»

Während manche der Themen, die 1974 noch als tabu galten – etwa die explizite Darstellung von Sexualität – in der heutigen Zeit frei zugänglicher Pornografie im Internet nicht mehr so revolutionär erscheinen mögen, bleiben die Grundmotive hinter «Film as a Subversive Art» und Vogels Karriere in ihrer Gesamtheit notwendig und wichtig. In einer Zeit, in der die USA in eine verwirrende Phase des unilateralen Konservatismus, der Bürgerrechtsverletzungen und der Terrorismus-Paranoia steuern, in Europa gefährliche rassistische und nationalistische Ideologien wieder aufflackern und weltweit die Menschenrechte missachtet werden, ist Vogels beharrliche Forderung, über den Weg der Kunst das Bewusstsein des Normalbürgers zu schärfen, nach wie vor eine würdige Mission. Wieder einmal befinden wir uns an einem historischen Scheideweg, und es ist von maßgeblicher Bedeutung, dass wir der Zensur gegenüber kritisch bleiben und bereit sind, die Konventionen unserer eigenen Existenz zu hinterfragen. (New York, August 2004)

Übersetzung aus dem Amerikanischen von Petra Metelko.

- 1 Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945. (VIENNALE 1993).
- 2 Scott MacDonald, «Cinema 16. Documents Toward a History of the Film Society.» Temple University Press, 2002.
- 3 Amos Vogel, «Film as a Subversive Art», New York, 1974. Dt. Film als Subversive Kunst, Hannibal Verlag, St. Andrä-Wördern, 1997.

ED HALTER

Ed Halter schreibt für The Village Voice und zahlreiche andere internationale Filmzeitschriften. Er ist Executive Director des New York Underground Film Festival.

STRIKING OUT IN NEW DIRECTIONS

An Interview with Amos Vogel by Scott MacDonald

Scott MacDonald: Tell me about your background, especially as it relates to film. Were you involved with film before you got to New York?

Amos Vogel: I lived in Vienna from the beginning of my life [in 1921] until age seventeen. At age seven or so, I got a *laterna magica*, complete with color slides – just like Ingmar Bergman. I was entranced. Later (I must have been ten or eleven) my father bought me a home movie projector, 9.5mm. It came from France. It was hand cranked, not motorized. With that projector came not only the ability to make and show home movies – my father filmed family trips and so on – but also the possibility of buying films available in 9.5mm: *Krazy Kat* and *Mickey Mouse*, *Charlie Chase*, *Chaplin*. I enjoyed running the comedies backward as well – the magic of transforming, subverting reality.

It seems to me that at a very young age I was already an avid moviegoer. I must have been, because I remember many films that I must have seen in Vienna, judging from the way the dates work out. I went to see a lot of American films as a kid, the typical Hollywood exports. I was also able to see not only Austrian films, but German films. We're talking about the period prior to 1938, so that included films made during the Nazi period, not just the German films of the late twenties or early thirties.

Furthermore, there was a film society in Vienna. It's hard for me to believe, but I must have joined at around the age of twelve or thirteen. The programs were held in a beautiful theater at the Urania, a miniature Lincoln Center in Vienna. There must have been five hundred to a thousand members per performance. And I remember all the films I saw there, and I saw quite a few: early German cinema, Russian cinema – well, in 1934, it became illegal to show Russian films, but I did see Russian films prior to that, so that must have been even prior to age thirteen. One film I remember specifically and very strongly is *Night Mail* (1936), the collaboration of Harry Watt, Basil Wright and, on the sound, W. H. Auden, Cavalcanti, and Benjamin Britten. The whole notion of documentary became important to me because of that film. And simultaneously I realized that this was really a poetic film, and I was amazed that such a boring subject – the working of the British mail system – could be made interesting. Wright's *Song of Ceylon* (1934) was also tremendously important to me.

When did you leave Vienna?

Amos Vogel: In the fall of 1938, six months after Hitler took over Austria. I'll never forget what I experienced during those six months. I was very lucky to be able to leave. If I had waited, undoubtedly I would be dead by now. It was very traumatic and has stayed with me all my life.

Did you have any money when you got here?

Amos Vogel: No. Whatever money we did have in Vienna (my father was a lawyer and my mother a teacher – they couldn't get those jobs here) was taken by the Nazis. We even had to leave Europe on a German ship so they would get the money for the tickets. Anyway, an uncle of mine had settled in America during the First World War and had become quite rich. This uncle sent

a statement – it was called an affidavit – to the effect that he would support us for a period of time. And with that it was possible to get a visa to the United States.

Did you come directly to New York?

Amos Vogel: I had to go to Cuba to wait the six months before we could get in here. Another strange experience. Beautiful country, beautiful people. I love Cubans. But under Batista, the Cuban government was totally corrupt. I spent my time there learning English. I saw many American films during that six-month period.

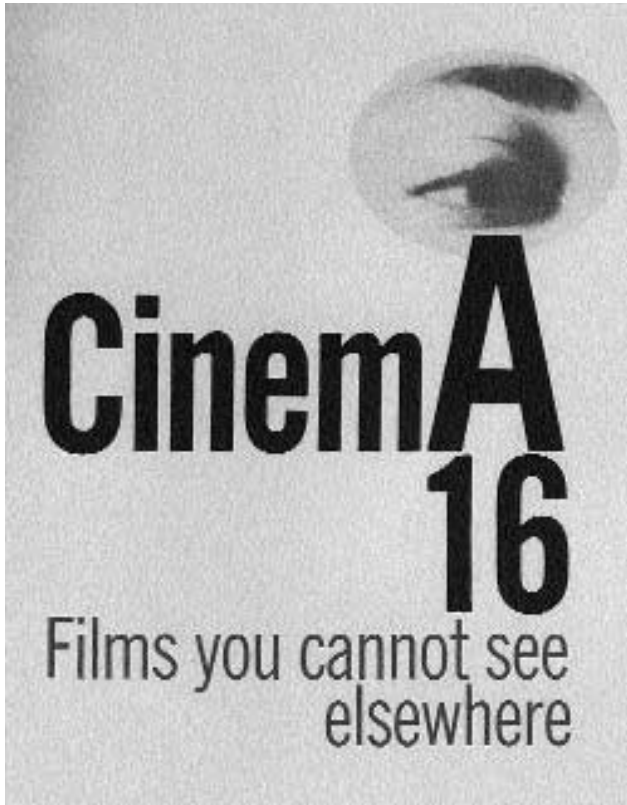
You finally got to this country in 1939. And you started Cinema 16 in 1947. What did you do in the intervening years?

Amos Vogel: I was not working in film at all. During my last three years in Vienna, I had become involved with a Socialist-Zionist youth group, boys and girls who wanted to go to a kibbutz in Israel – though it wasn't Israel then. We wanted to build a communal settlement where nobody would own land or private property, and all the income would be shared, a real participatory democracy. Part of that group's ideology called for a binational state, an Arab-Jewish state. It was not to be a Jewish state. I was very happy about that.



At that time, the British decided who could go into Palestine and who could not. In Austria, there had been a program, limited to young people between the ages of fifteen and seventeen. At a certain point, my entire group, including my girlfriend, got permission to go. And many of them did go; those who didn't were subsequently killed. As it turned out, I couldn't go because I was three months too old – a severe blow. When I was in Cuba, and also when I got here, I still had the definite intention to go to Palestine and rejoin that group. I tried everything; I even tried to get myself adopted by someone there. Impossible. The British wouldn't allow it. During this period, in order to prepare myself for that life, I was able to get a scholarship at an agricultural school in Georgia, one of the National Youth Administra-

tion colleges that had been started under Roosevelt to bring college-level education to the sons and daughters of farmers, primarily in the southern states, though some of the people who came from Europe were also let in. So I found myself in Haverham College in Georgia, for two years. A very strange introduction to America. I had left a country in which the park benches said, «Jews and dogs should not sit here.» Here I saw drinking fountains that said, «For whites only.» Later, I moved to the University of Georgia and took agriculture plus general courses in civics, history, whatever. And after that, I worked for two years on farms in New Jersey.



When did you meet Marcia?

Amos Vogel: In 1942, through a cousin of hers who had come from Europe on the same boat I was on. Marcia and I didn't particularly like each other. A year later, however, I met her again, and we immediately got involved – one of the best things that has happened to me in my life. Three years later we got married. The morning after our wedding night, I walked down to the hotel newsstand and saw this great big headline: «New Type of Bomb Dropped Over Hiroshima» – so it's easy to remember the date of our wedding! Bad jokes have been made about that, believe me.

At what point did you two get involved with film?

Amos Vogel: After I got my degree. I was interested in learning through film. At a certain point after I came to New York, I had become aware that there were a lot of films around, in 16mm, which were not being shown publicly, and which were not available anywhere for me to see. I'm not talking solely or primarily about avant-garde films. There were always two main components to Cinema 16, avant-garde films and what might be called nonfiction films (documentaries, scientific studies, psychological studies, informational and educational films). I'd read about these films in a local newspaper, or somebody (not a film person, but a member of a union or a teacher) would mention a film to

me. Once in a while I'd go to see such films at local universities. I began to find out who the distribution companies of the films were; I'd go to them and ask, «How can I see your films?» I learned it would be very expensive to rent them and that I'd have to get my own projector. I didn't have the money to do this.

It occurred to me that if I was interested in such films and couldn't see them, there must be other people in a city the size of New York who would be equally interested. Maybe I should get some of these films together and attempt to show them publicly. Maybe enough people would come to see them to pay for the film rental, and the whole thing would take care of itself.

How did you first learn about avant-garde film?

Amos Vogel: I was always very interested in modern art and the avant-garde – particularly in the visual arts. I had been tremendously affected by Meyer Shapiro's magical lectures on modern art. I began to hear things about such films and to look out for them. There was a film magazine – it lasted for only three issues – called Cinema, run by Eli Wilenski. (I think that's what his name was in those days; years later, under the name of Eli Wilentz, he became the owner of what was the best and by far the most important bookstore in New York City, the Eighth Street Bookstore.) That magazine mentioned Sidney Peterson and James Broughton as having made one or two films that sounded very interesting – surrealist films, poetic films. It may also have mentioned Kenneth Anger. And of course, there was Maya Deren. She had begun to show films in New York and to write. I saw her films and was very impressed.

As a spare-time activity Marcia and I, and a couple of our friends, decided to see if we could get a little money together and rent the same theater that Maya Deren had rented, the Provincetown Playhouse, and put on a program of films. Next step: I went back to film distributors and convinced them to let me look at films for free on their premises because I was going to try to show them publicly afterwards, which would help them. Many agreed.

I chose a first program and put ads in the papers. The Provincetown Playhouse had two hundred seats. We announced showings for six o'clock and eight o'clock one evening. It was a huge, smashing, immediate success. We had to repeat this first program for sixteen evenings! With two showings per evening! My naive but logical supposition was immediately proven correct. I have no doubt that if I had chosen other films, I would have done just as well, so long as they made for a well-rounded program. This idea worked, not because of my excellence as a programmer or anything like that, but because historical circumstances allowed Cinema 16 to fulfill a real social need.

Very quickly, we realized that planning to show films on a one-shot basis, on one evening, was not a very good idea. For the second program, we decided to expand and add weekend shows and really build the audience, so Marcia and I spent the thousand dollars we had received as wedding presents a couple of years earlier on expanded advertising, including an ad in the New York Times. Well, that second program took place on the evening of the worst blizzard in New York history. Four people showed up at the theater: the projectionist, myself, Marcia, and some crazy person who came through the snow. We were faced with an immediate catastrophe because we had absolutely no other funds. Then my father, who knew about business, told us we could try to keep going on credit, hoping that income from the next shows would pay for what we spent and leave us with a little surplus. We were so naive that we had never even heard of doing business this way!

A second problem we ran into was even more serious, and more interesting. It started on the first evening. A somber representative of the New York State Censorship Office came to the theater and said, «You can't show this program, because your films have not been submitted to the censors and have not been approved.» I said, «I don't know anything about that. I know there's some kind of censorship for Hollywood films, but what's this got to do with me?» He said, «Every film that's shown publicly in New York has to be okayed by us. You have to have a censorship seal.» He could see that I wasn't a conniving businessman, but some kind of naive young guy who really didn't know. And he said, «Okay, you can show this program, but after this, you have to submit all your films to us.»

We decided that we couldn't possibly continue this way. I'm a total enemy of censorship in all of its forms. Period. Without any reservations. To me this process was absolutely obnoxious – «obnoxious» isn't strong enough. By submitting the films to the censors, I was betraying something. We had some discussions with a civil-liberties lawyer and decided that we were going to start a private membership club. When you do that, you're not subject to censorship.

Did your troubles with New York State censorship end once you'd become a club?

Amos Vogel: There's pre-censorship and post-censorship. We eliminated pre-censorship completely by becoming a film society. However, with post-censorship, the police can go into a place and say, «You have shown something obscene.» Had I desired to show hard-core porno films at Cinema 16, I certainly would have had access to them, but we would have been closed by the police, even if we were a club. In any case, I had no desire to do that, not because I'm against porno – it just wasn't what I was interested in showing.

I started showing films in 1947, and six months later we were an official membership film society, nonprofit and tax exempt. The government checked us out to see that we were not putting a profit into our pockets. What we were allowed to do, of course, is pay salaries. The amount of money that came in simply paid the cost of the operation, plus very reasonable salaries. In the beginning we had nothing; Marcia and I worked for weeks or months for nothing or very little. But ultimately, when it got to be good, Marcia and I together made maybe 15 000 dollars a year.

How long were you in the Provincetown Playhouse?

Amos Vogel: Very briefly. We grew too fast. Why have sixteen nights for two or four hundred each? It wasn't economical. Actually, the very first showing of the Cinema 16 Film Society took



L'Opéra Mouffe (1956)



Dwaj ludzie z szafa (*Two Men and a Wardrobe*, 1958)

place at the Fifth Avenue Playhouse, also an art theater; the film was the premiere of Hans Richter's *Dreams That Money Can Buy* (1947). After that we went to a place called the Central Needle Trades Auditorium, a huge space. And later, when we had five to seven thousand members, we had additional showings at other art theaters.

What was the process of putting the programs together?

Amos Vogel: I looked at thousands of films to select the programs. I began to go through the catalogues of whatever distribution firms existed, and there were many. It wasn't as though I had to go into barren territory. I had more films than I could handle. But the avant-garde field had to be developed. Sidney Peterson would tell me he knew so-and-so who had made a little film, and I'd get in touch with this person. Or, having heard of Cinema 16, people would write to tell me about their films. Tens, hundreds of films began to drift in. Any film submitted to us was looked at. I made a folder for every film I saw, regardless of its length. While I was watching a film, I took notes, and the notes went into the folder. As of now, at age sixty-two, I have between twenty and thirty thousand folders.

Did you have particular things in mind when you were deciding on programs, or did you just program the films that knocked you out?

Amos Vogel: The latter would be an honest way of putting it. I wanted films that would disturb you in some way, would add to your knowledge and make you change. The whole notion of change was very basic to Cinema 16. I've always been very involved with the idea of creating a world different from the one in which we are living. I'm very dissatisfied with this world. I have always considered myself to be a radical socialist, and I have always had the curious notion that even a film on cosmology or a psychological study or an avant-garde work can serve a positive function in improving the world, because it takes us away from where we are now and opens us up to new possibilities.

It must have been very exciting to explore all those films and learn what people would like and how they would respond. What moments stand out?

Amos Vogel: When I saw Peterson's films and Broughton's at the very beginning of Cinema 16, I can't convey to you how I felt. They were just marvelous for me. Why is an interesting question, because as it turned out, my enthusiasm was shared by only a small portion of the audience. The majority were either against the avant-garde films or totally indifferent to them.

Do you have a sense why that was?

Amos Vogel: A very simplistic way of putting it would be to say that the most difficult thing for people to take in or absorb or appreciate is a new way of seeing. There's something very comforting about dealing only with the conventional – and, of course, something extremely conservative, if not reactionary. Hollywood and television are constantly giving us things that we've already seen, both in terms of content and in terms of style. The most interesting and important avant-garde films are precisely those films that have never been done before – in content, in style, in form – and therefore are extremely difficult for most people to accept. I prefer to be upset, and one of the main criteria I use when I look at films and write my notes is unpredictability. If I can say that I don't know where a film is going or how it's going to get there – that's one of the greatest assets. I had hoped that by showing these films at Cinema 16, and by making audiences more and more familiar with them, I would develop more tolerance. I'm sure I succeeded, but only within certain limits. Always there was the complaint, especially with abstract films, «I got a headache from looking at it.» They said it then; they say it now. It's obviously an ideological headache.

The main reason why I personally liked these films has to do with what I'd call «visual sensibility». I believe each person involved with culture has either a verbal sensibility, or a visual one. I was so entranced with visual modern art – paintings, photography, anything visual – that it carried over, of course, into film.

When Cinema 16 was developing, were you traveling in Europe to look for films? I know you're a regular at the Berlin Film Festival.

Amos Vogel: Not at the beginning. Later, I traveled to film festivals, and I would go to Paris and London to meet filmmakers, producers, distributors. As time went by, I brought in more and more films from abroad. I remember Agnes Varda asking me if I wanted to distribute *L'Opéra Mouffe* (1956) [Siehe S. 285], one of her shorts. In those days she hadn't made features yet. I dealt with Georges Franju in Paris and got *Le Sang des bêtes* (1949). I dealt with Argus Films, a fascinating commercial outfit that made hundreds of shorts and also features, many of great interest.

Oh, let me tell you a story. There were supposed to be some fabulous student films being made in Poland, at this famous film school. People told me about them, or maybe I read something somewhere. I sat down and wrote a letter to Jerzy Toeplitz, the director of the school, asking if we could get those films here, and sure enough we got them. (I had to learn about diplomatic pouch and about the censorship involved when you import



films.) And who made these films? Roman Polanski! *Dwaj ludzie z szafa* (*Two Men and a Wardrobe*, 1958) [Siehe S. 283] and five or six other titles. Also, I was in correspondence with Makavejev when he was making student films in Yugoslavia, but I could never get them out. And I had all kinds of contacts with Japan. We premiered Oshima's *Taiyo no hakaba* (*The Sun's Burial*, 1960). So Cinema 16 was an international enterprise.

When you ran Cinema 16, the film society model was the most standard way of presenting alternative film. During the sixties there was an avant-garde or underground movement or at least the illusion of one. Then in the seventies came government support for venues for alternative cinema. I'm wondering how you see the alternative film scene at this point.

Amos Vogel: Of course, to begin with, you always have to look at the overall social scene, because avant-garde film only exists embedded within the larger scene. When we were showing films at Cinema 16, our activities coincided, roughly, with the period of the Beats, which eventually developed into the movement of the sixties. Of course, we started in 1947-1948, before the Beat era, but the very fact that films like *Pull My Daisy* (Robert Frank, Alfred Leslie, 1959) were premiered at Cinema 16 shows that there was an atmosphere beyond Cinema 16, if not in the whole country, at least in the urban centers – an attitude, an atmosphere that began to be friendly towards the kind of experimentation we were concerned with. It's true that by virtue of showing such films at Cinema 16 we helped to prepare the groundwork for such a situation. It didn't fall from heaven. But there was a larger social situation that allowed us to develop and be successful.

I don't find this to be true today [1995], or even in recent years. We're in an extremely retrograde and retrogressive atmosphere at the moment – politically, culturally, in every respect – which has very serious consequences for cinema, and certainly for avant-garde cinema, since it's more oppositional than some of the other independent cinemas that are around. There were certain things done at the time of Cinema 16 that are simply not being done now. The first thing would be to try these things again and see what emerges. I'm certain that there could only be an improvement in the situation.

Can you be specific?

Amos Vogel: In terms of programming, the Cinema 16 formula, in my opinion, could still be used successfully. When I say «successfully», I mean it would be more successful than the formulae used now, which consist very simply of two options: number one, you put together a number of avant-garde films by various avant-garde filmmakers and make a program out of that; or number two, you show the work of one avant-garde filmmaker as the program. As you know, at Cinema 16 there was a mix, an eclectic mix of documentaries, scientific films, more conventional narrative shorts, animations, and avant-garde films. When I attend the few programs available now, where you see only avant-garde films, in one of those two formulae, I notice two things. First, there's hardly anybody there; I'm one of maybe ten or twenty people. Of course, there are exceptions, but I'm speaking generally. Second, after seeing five avant-garde films, I myself get fidgety.

One of the ironies of the seventies and eighties is that once federal and state grants kicked in to support not just filmmaking but venues for exhibiting film, it took the pressure off many programmers to build audiences. The money would keep coming



Pull My Daisy (Robert Frank, Alfred Leslie, 1959)

in, as long as you presented intelligent programming, even if nobody showed up to see the films. I hate making this argument, but in fact, your success in building audience was at least partly a product of necessity. If you didn't build an audience, you couldn't show films.

Amos Vogel: Well, that's true, but on the other hand, I am much in favor of government support for the arts, so long as there are no conditions attached to the money. At Cinema 16 our lives would have been much easier and we would have been even more successful – we might have continued to exist! – had we had outside support. We find ourselves in an extremely negative general cultural situation that is very hostile to the avant-garde and to new ideas both in terms of style and in terms of content. Some of this has to do with the suffocating consumerism under which we are all suffering now. Television has been a horrendous influence – not because of what television is inherently, but because at the present time, it's owned by business interests. This leads to a kind of national infantilism, cultural idiotization, stupefaction, which has recently become an international process. American television is dominant across the world, and it has led to the destruction of national cinemas in most of the existing production centers. So we also have to look at the question of the avant-garde in that context.

Another point, a very essential point: What *is* the avant-garde? *Who* is the avant-garde? I think there was an interesting conceptual error made by the New American Cinema group in the early sixties: namely, they excluded – either were not interested in or were opposed to – the commercial avant-garde. They even questioned whether these people were avant-garde. From the very beginning I had always included in my own definition of avant-garde people like Antonioni, and Bresson, and the early Bertolucci. Oshima. Fassbinder. You could go on and on with these names. It's a very serious error to exclude these filmmakers. I'm against commercialism as much as the next person, but

at the same time, you have to realize that there are people trying to find new styles, approaches, content, even in the commercial arena, and they must not be eliminated. Sometimes their achievements – in terms of experimentation – are as important, if not more important, than those of the strictly noncommercial experimental filmmakers you and I love. If I ran a Cinema 16 now, I would show the works of such people, along with all the other kinds of experiment. Certainly this would attract more of an audience. [...]

I have a very optimistic attitude. In my opinion, the avant-garde will never die; it cannot die. There will always be people who want to go against whatever the current orthodoxies are, who want to strike out in new directions and find new ways of expression. When people ask me how I can be optimistic now about the possibilities for progressive politics or for subversive art, I have a saying: «I have more confidence in my enemies than I have in my friends.» I'm convinced that my enemies will continue to do the most outrageously repressive things and therefore will again, inevitably, evoke a revolt on the part of those who are being kept out or kept down artificially and by force. The power of the artistic impulse that creates what we call the avant-garde cannot be overcome; it will always rise again.

Scott MacDonald interviewed Amos Vogel in February and March 1983 and in September 1995. The full version of this interview originally was published in Scott MacDonald, «Cinema 16. Documents Toward a History of the Film Society», Temple University Press, Philadelphia 2002. Reprinted by permission.

SCOTT MacDONALD

Scott MacDonald has taught at Hamilton College, Syracuse University, and Bard College. He is the author of seven previous books, including the acclaimed, multi-volume *A Critical Cinema*.

DAS GEWISSEN DES KINOS: ERINNERUNGEN AN AMOS VOGEL



«Amos is one of the great pioneers of the avant-garde film. There is this wonderful photo, a document of us three kindred spirits. Love, Yoko, summer of 2004»

Yoko Ono, New York, August 2004



In der Fülle seines Lebens ist Amos Vogel schwer zu beschreiben, schwer zu fassen. Ein Geheimnis umgibt ihn, das manchmal nur Dichter mit sich tragen. Und in Wirklichkeit war Amos Vogel in seinem innersten Wesen wohl immer ein Dichter.

Dass ich das Glück habe, ihn Freund und Mentor nennen zu können, sagt nur wenig aus. Er war immer mehr, als das: er ist, wenn es so etwas gibt, wie vor ihm schon Henri Langlois oder Lotte Eisner, das Gewissen der Welt des Kinos.

Jetzt holt ihn die VIENNALE, der ich eng verbunden bin, in seine Heimatstadt Wien zurück, aus den ihn die Barbarei des Nationalsozialismus vertrieben hat, und das ist eine grosse und schoene Geste, die mich mit Genugtuung erfüllt.

Werner Herzog, Los Angeles, September 2004



Amos Vogel is one of the first friends of my films.

May 1958. Brussel International Experimental Film Festival. Jacques Ledoux has invited my short *L'Opéra Mouffe* (diary of a pregnant woman in a poor Paris neighborhood, la rue Mouffetard).

After the screening, Amos comes to me and says he loves the film, he wants the print! It's my first and only print. He wants it.

Amos has such a warm way to express his desire to show my film through his Cinema 16 distribution, I can't resist. He pays me something, the price of the print I suppose, and takes it in his luggage on his way back to New York. As for me, I go back to Paris and give birth to *Rosalie* a week later.

I know the film went around in the US, thanks to him. We never had a contract and Amos behaved like a fair distributor. From that time on we met in many festivals.

I will never forget what a passionate cinephile he was and has remained over the years.

Dear Amos, you are the friend of filmmakers and always and still around when there is CINEMA. We love both of you, Amos and Marcia.

Agnès Varda, Paris, September 2004

GEORGE C. STONEY
USA 1953



ALL MY BABIES

Drehbuch George C. Stoney
Kamera Peaslee Bond
Schnitt Sylvia Cummins
Musik Louis Applebaum

Produktion
Georgia Department of Health

16mm/1:1,33/Schwarzweiß
55 Minuten

George Stoney zählt zu den energischsten und einflussreichsten Befürwortern des Einsatzes von Video als soziales Hilfsmittel. Selbst im Sozial- und Medienbereich aktiv, trat Stoney als Professor für Film und Video 1946 dem Southern Educational Film Service bei; vier Jahre später gründete er seine eigene Firma, George C. Stoney Associates. Über einen Zeitraum von 20 Jahren drehte er rund 40 gesponserte Sozialdokumentationen und Lehrfilme, darunter die bekannte Arbeit *All My Babies* zum Thema Geburtshilfe. Der Film war eine Auftragsarbeit des Gesundheitsministeriums des US-Bundesstaats Georgia und als Ausbildungsmittel für die sogenannten granny midwives gedacht – fast ausschließlich schwarze und analphabetische Frauen, von denen damals die Mehrzahl der Kinder im Süden der USA entbunden wurde. Später sollte *All My Babies* von der UNESCO und der WHO weltweit zur Schulung von Hebammen eingesetzt werden.

All My Babies ist einer der ersten und wichtigsten Filme, in denen die Geburt eines Kindes als ein menschliches und nicht als ein medizinisches Ereignis behandelt und ohne Einschränkung gezeigt wurde. Viele Jahre lang blieb dieser Dokumentarfilm über die Arbeit einer hingebungsvollen schwarzen Hebamme im tiefen Süden einem medizinischen Publikum vorbehalten. Es ist unmöglich, sich eine menschlichere Darstellung des wunderbaren und schmerz erfüllten Ereignisses vorzustellen. (Amos Vogel)

As a community and media activist, a professor of film and video, and a maker of a great many films and numerous videotapes, George Stoney is one of the most vocal and influential advocates of the use of video as a social tool. Stoney joined the Southern Educational Film Service in 1946 and formed his own company, George C. Stoney Associates, in 1950. For 20 years, Stoney made some 40 sponsored social and educational documentaries, including the well-known *All My Babies* about midwifery. This is «one of the first and most important films to treat childbirth as a human event and to show it fully» (Amos Vogel) and was made on assignment from the Georgia State Department of Health as a training film for the so called «granny midwives» – almost exclusively Black and illiterate – who were at the time delivering a majority of Black babies in the South. Later, it was used widely for midwife training world wide via UNESCO and the World Health Organization.

GEORGE C. STONEY

Autor, Regisseur und Produzent von über 50 Dokumentarfilmen und TV-Dokumentationen. Arbeitet zunächst als Journalist, beginnt 1946, Filme zu drehen. Unterrichtet an US-amerikanischen Universitäten, u.a. in Stanford, Columbia, und an der New York University. Mit seinen humanistisch geprägten Arbeiten ist er zahlreichen angehenden Filmemachern Mentor und Vorbild. Filme (Auswahl): *How the Myth Was Made* (1978), *Southern Voices: A Composer's Exploration* (1985), *Images of the Great Depression* (1990), *The Uprising of '34* (1995).

18.10., 23.30 Metro
24.10., 21.00 Metro

**MICHELANGELO
ANTONIONI**
Italien/Frankreich 1962



L' ECLISSE

ECLIPSE

Drehbuch Michaelangelo Antonioni,
Tonino Guerra, Elio Bartolini, Ottiero
Ottieri

Kamera Gianni Di Venanzo

Schnitt Eraldo Da Roma

Ton Renato Cadueri, Claudio Maielli

Musik Giovanni Fusco

Ausstattung Piero Poletto

Kostüm Bice Brichetto, Gitt Magrini

Darsteller Moniva Vitti (Vittoria), Alain
Delon (Piero), Francisco Rabal (Riccardo),
Louis Seigner (Ercoli), Lilla Brignone
(Vittorias Mutter)

Produktion

Cineriz

Weltrechte

Canal+ Image

Dominique Brunet

Espace Eifel, 1 place du Spectacle

92863 Issy les Moulineaux

Cedex 9, Frankreich

T 1 71 35 09 60

F 1 71 35 11 98

35mm/1:1,85/Schwarzweiß

123 Minuten

Der Anfang: eine Trennung. Die junge Vittoria verlässt ihren Freund und geht auf die Suche nach neuen Bindungen. Die kurze Affäre mit einem Börsenmanager endet jedoch mit der bitteren Erfahrung von Einsamkeit, Entfremdung und Sinnleere – gipfelnd in der Metapher einer Sonnenfinsternis. In einer von Antonionis großartigsten Sequenzen verschwinden die Figuren endgültig.

Monica Vitti irrt durch Rom, als wäre es ein modernes Ninive kurz vor dem göttlichen Strafgericht. Eine «Logik des Verschwindens» wollen Experten in all diesen unerklärlichen und unerklärten Vorgängen ausmachen, wenn Personen genauso unmotiviert plötzlich auf der Bildfläche erscheinen wie einige Handlungsfäden sich im Nichts verlieren. Selten denkt man diese «Logik» allerdings zu Ende, und selten verschafft man sich Klarheit über deren Prämissen, die aus der literarischen Moderne stammen. Wie ein Erzähler, der sich zu weit in die eigenen Geschichten hineinwagt und unversehens selbst miterzählt wird, folgt die Kamera einem Geschehen, das vom Verschwinden handelt, wie von dem, was zurückbleibt. Nirgends ist das beklemmender zu sehen als in den letzten sieben Minuten von *L'Eclisse*. Monica Vitti ist mit Alain Delon an einer Hausecke verabredet, und wir warten. Wind zerzaust die Bäume, ein Trabrennfahrer, ein Linienbus passieren die Szene, eine Zeitung verkündet: «Der Friede ist schwach.» Dann verfinstert sich die Sonne. (Bert Rebhandl)

The third of the trilogy which includes *L'avventura* and *La notte*, this is Antonioni's ultimate comment on the alienation of man in contemporary society. It is best exemplified by the last part of the film, one of the great sequences in film history. Repeatedly excised by various distributors as «irrelevant», this is, in fact, the film's monstrous climax. The two protagonists have failed to «connect» and do not appear for their date. Instead, in 58 shots lasting seven minutes, we are subjected to an astonishing succession of empty streetscapes (at times referring back to earlier episodes in the film), signs, pavements, shadows, traffic lights, a darkening sky, and then night: a visual metaphor for the eclipse of man. (Amos Vogel)

MICHELANGELO ANTONIONI

Geboren 1912 in Ferrara, Italien. Nach dem Wirtschaftsstudium an der Universität von Bologna geht er nach Rom und studiert am Centro Sperimentale di Cinematografia. Dreht in den 1940er Jahren Kurzfilme im neorealistischen Stil, bis er 1950 mit *Cronaca di un amore* seinen ersten Langspielfilm realisiert und zu einem der bedeutendsten Regisseure des italienischen Nachkriegskinos avanciert. In seinen Filmen bringt er mit bemerkenswerter ästhetischer Experimentierfreude sein Grundanliegen, die Einsamkeit und Entfremdung in der modernen Industriegesellschaft, zum Ausdruck. Die VIENNALE widmet ihm 1994 ein Special Program. Filme (Auswahl): *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *Il deserto rosso* (1964), *Blow Up* (1966), *Professione: Reporter* (1975), *Identificazione di una donna* (1982), *Lo sguardo di Michelangelo* (2004).

16.10., 18.30 Urania

20.10., 13.00 Gartenbau

WERNER HERZOG
BRD 1968



LEBENSZEICHEN

Drehbuch Werner Herzog nach der Novelle «Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau» von Achim von Arnim

Kamera Thomas Mauch

Schnitt Beate Mainka-Jellinghaus, Maximiliane Mainke

Ton Herbert Prasch

Musik Stavros Xarchskos

Darsteller Peter Brogle (Stroszek), Wolfgang Reichmann, Athina Zacharopoulos

Produktion

Werner Herzog Filmproduktion

Weltvertrieb

Werner Herzog Filmproduktion

Türkenstraße 91

80799 München, Deutschland

T 89 33 04 07 67

F 89 33 04 07 68

worldsales@wernerherzog.com

35mm/1:1,33/Schwarzweiß

90 Minuten

Der verwundete Soldat Stroszek soll gegen Ende des Zweiten Weltkrieges auf der griechischen Insel Kos mit Frau und Kameraden ein Munitionsdepot bewachen. Doch er ist der Sinnlosigkeit dieser Aufgabe psychisch nicht gewachsen. Beim Warten auf den Feind in der drückenden Hitze verliert er langsam den Verstand. Seine Halluzinationen werden stärker, der Wahnsinn bricht aus.

Werner Herzog kommt aus den deutschen Wäldern. Dort, wo im Dunkeln die blaue Blume blüht, wo es Abgründe gibt, in die noch kein Lichtstrahl fiel, wo noch keine Forstverwaltung Schneisen ins Dickicht schlug, kommt er her, ein Feind der kalten Rationalität und des technisch-zweckgebundenen Verstands unserer Zeit, ein Prophet mystischer Kräfte, ein vom Teufel besessener Gottsucher, ein Abenteurer, bescheiden und größtenwahnsinnig, gutherzig und grausam. Trotz seiner Jugend, trotz seines internationalen Ansehens hat er etwas zutiefst Deutsches, etwas Waldschrafftiges, und es ist leicht, darüber zu lachen, leicht auch, ihn reaktionärer Neigungen zu überführen, aber Herzogs Filme, von *Lebenszeichen* bis zu *Herz aus Glas* (1976), enthalten etwas vom deutschen Wald, der in jedem von uns ist; sie weinen Tränen, die manch einer gern weinte, wenn er nur dürfte, träumen Alpträume, die am Morgen längst vergessen sind, bebildern Sehnsüchte, die wir längst ad acta gelegt zu haben glauben. (Ulrich Greiner, 1977)

In 1942, the German soldier Stroszek is sent to Kos by his superiors to recover from an injury. He is to guard an old munitions depot, more or less as a pro forma function, for there is virtually no guerilla activity on the Greek island. He is accompanied by Meinhard, a stout warrior, and Becker, a former student of classical philology. Stroszek was nursed by Nora, a Greek woman whom he married with a special dispensation from the army's supreme command. Together, the couple live in a citadel in which the munitions depot is also located. Stroszek becomes more and more restless and irritable with time. Neither his wife nor his comrades can find out the reason for his mental change. There is apparently no obvious, rational reason for it.

WERNER HERZOG

Geboren 1942 in München. Studiert zunächst Geschichte, Literatur- und Theaterwissenschaft in München, danach Film an der Duquesne University in Pittsburgh. Kurzfilme ab 1964. Etabliert sich ab Ende der 1960er Jahre als einer der herausragenden europäischen Regisseure; seine Spiel- und Dokumentarfilme werden vielfach ausgezeichnet. Veröffentlicht mehrere Bücher und ist auch als Opernregisseur tätig. 1990/91 ist er Ko-Direktor der VIENNALE. Weitere Filme (Auswahl): *Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970), *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974), *Stroszek* (1976, VIENNALE 02), *Herz aus Glas* (1976), *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1978), *Woyzeck* (1978), *Fitzcarraldo* (1982), *Schrei aus Stein* (1991, VIENNALE 91), *Mein liebster Feind* (1999, VIENNALE 99), *Invincible* (2001).

18.10., 16.00 Urania

ROBERT BRESSON
Frankreich 1959



PICKPOCKET

Drehbuch Robert Bresson
Kamera Léonce-Henry Burel
Schnitt Raymond Lamy
Ton Antoine Archimbaud
Musik Jean-Baptiste Lully
Ausstattung Pierre Charbonnier

Darsteller Martin Lassalle (Michel), Pierre Leymarie (Jacques), Marika Green (Jeanne), Jean Pelegri (Polizeiinspektor), Pierre Etaix (Komplize)

Produktion
Compagnie Cinématographique de France

Kopie zur Verfügung gestellt vom
Ministère des Affaires Étrangères (Bureau
du cinéma, mit freundlicher Unterstützung
des Französischen Kulturinstituts in Wien).

35mm/1:1,33/Schwarzweiß
75 Minuten

Ein junger Mann verschreibt sich in Paris der virtuoson Beherrschung des Taschendiebstahls. Gefangen vom Nervenkitzel des Stehlens und besessen von der Idee, zum Verbrecher berufen zu sein, manövriert er sich selbst ins Gefängnis. Die gefühlvolle Jeanne scheint Michels einzige Chance auf Erlösung zu sein.

Bresson drängt seine Helden von Film zu Film immer stärker in eine Position, in der ihnen weder gesellschaftliche Konvention noch versöhnliche Metaphysik Hilfestellung leisten können zur Bewältigung ihrer Nöte. Bressons Interesse zielt weniger auf eine Erklärung der psychologischen Vernetzung der Figuren, als vielmehr auf das protokol-larische Registrieren einer Automatik, die, einmal in Gang gekommen, den Protagonisten keinen Spielraum lässt. Die Figuren in Bressons Universum sind Statisten einer Hypothese, nicht Akteure eines Dramas. Wenn die Hypothese lautet, die Welt sei ungerecht organisiert, so bleibt dem Einzelnen wenig mehr, als diese Ungerechtigkeit auf sich zu nehmen. Wenn die Hypothese lautet, Lebensumstände seien von struktureller Gewalt geprägt, so ist die letzte freie Entscheidung, sich dieser Gewalt zu fügen. Solche Entscheidungen sind in keinem Sinne heroisch, sie sind nur eines: kompromisslos.
(Urs Richter)

Wie ein Poet mit seiner Feder, so drückt sich Bresson kinematografisch aus. Tief ist der Abgrund zwischen seiner Noblesse, seinem Schweigen, seinem Ernst, seinen Träumen und dem Rest der Welt, der diese für Unsicherheit und Obsession hält. Bresson zeigt uns in *Pickpocket* ohne jeglichen erzählerischen Kunstgriff den inneren Zwang, der den Dieb in das Maul des Löwen treibt, und die Macht der Liebe, die ihn befreit, trotz der Gitterstäbe seiner Zelle. (Jean Cocteau)

Bresson's superb variation on the themes of «Crime and Punishment», narrated in his characteristically economical, minimalist style, sets the imprisoning force of guilt against the redemptive power of love. The scenes of theft show the director's skill in editing at its most perfect; the use of baroque music (Lully) is exactly judged; and Bresson navigates with complete assurance to a redeeming revelation of love. The film's thematic concerns are examined with unmatched rigor, then resolved in a magnificent final image of liberation: an embrace through prison bars. (Alex Jacoby)

ROBERT BRESSON

Geboren 1901 in der Auvergne. Arbeitet zunächst als Maler und Fotograf, wendet sich ab den 30er Jahren dem Kino zu. Schreibt Drehbücher und verwirklicht 1934 mit *Les Affaires publiques* seinen ersten mittellangen Spielfilm. Nach Filmen wie *Les Dames du bois de Boulogne* (1945) zählt er ab den 1950er Jahren mit Arbeiten wie *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) zu den herausragenden Vertretern des europäischen Autorenkinos. Robert Bresson stirbt 1999 in Paris. Filme (Auswahl): *Procès de Jeanne d'Arc* (1962), *Au hasard Balthazar* (1966), *Lancelot du Lac* (1974), *L'Argent* (1983).

16.10., 11.00 Stadtkino



PRIMA DELLA RIVOLUZIONE

BEFORE THE REVOLUTION

Drehbuch Bernardo Bertolucci, Gianni Amico

Kamera Aldo Scavarda

Schnitt Roberto Perpignani

Musik Gino Paoli, Ennio Morricone

Kostüm Federico Forquet

Darsteller Morando Morandini (Cesare), Christina Pariset (Clelia), Francesco Barilli (Puck), Adriana Asti (Gina), Allen Midgette (Agostino)

Produktion

Cineriz

35mm/1:2,35/Schwarzweiß

115 Minuten

Selten ist ein Talent mit solcher Leuchtkraft in die Filmszene eingebrochen, wie Bertolucci es mit diesem Film tat. Eine Flut poetischer Bilder, Bilderfolgen und Töne, stellt *Prima della rivoluzione* eine unverhüllt leidenschaftliche, höchst persönliche Aussage über die politische und sexuelle Volljährigkeit dar. Bertoluccis gesamtes Werk ist durchzogen von einer ungelösten Spannung zwischen einem üppigen, kraftvollen Ästhetizismus und dem Versuch, radikale, engagierte Filme zu machen. Ein tiefes Gefühl für ein sinnliches, sinnenschweres, bilderreiches Kino der radikalen Form, Textur, Farbe, Komposition hat sein Gegengewicht in einer starken Empfänglichkeit für soziale Fragen, so auch für das Dilemma des radikalen Bürgersohns in einer Periode des niedergehenden Kapitalismus.

Das Motto von Talleyrand, das diesen Film einleitet, verweist ebenfalls auf Bertoluccis Dilemma: «Nur wer vor der Revolution gelebt hat, wusste, wie süß das Leben sein konnte.». So gelingen Bertolucci am besten Beschreibungen, geprägt von angstvoller Zweideutigkeit, bittersüßen Episoden aus dem Leben des Mittelstandes – ein Abend in der Oper, der Taumel einer jungen, bürgerlichen Liebe, die Verzweiflung eines italienischen Aristokraten, dessen Welt vom kapitalistischen Materialismus zerstört wird. Die rote Fahne und die verderbliche Schönheit des privilegierten bürgerlichen Daseins sind die beiden Konstanten von Bertoluccis Werk. (Amos Vogel)

Rarely has a talent burst upon the film scene with such brilliance as Bertolucci did with this film, perhaps the most germinal work of the new cinema. A flood of poetic visuals, montage, and sound, it is a shamelessly passionate, intensely personal statement of political and sexual coming of age. Bertolucci's entire oeuvre is permeated by an unresolved tension between a luxuriant, vibrant aestheticism and an attempt at radical, committed cinema. A profound feeling for a tactile, sensuous, pictorial cinema of radical form, texture, color, and composition is balanced by a strong sensitivity to social issues, including the dilemmas of the radical bourgeois in a period of capitalist decline.

The motto that prefaces this film also points to Bertolucci's dilemma: «Only those who lived before the revolution, knew how sweet life could be.» (Talleyrand) Thus Bertolucci is at his best describing, with anguished ambivalence, bittersweet episodes of middle-class life – an evening at the opera, the raptures of young bourgeois love, the despair of an Italian aristocrat whose world is being destroyed by capitalist materialism. (Amos Vogel)

BERNARDO BERTOLUCCI

Geboren 1940 in Parma, Italien. Beginnt seine Karriere als Regieassistent bei Pasolinis *Accatone* (1961) und realisiert 1962 seinen ersten eigenen Film *La commare secca*. Mit *La via del petrolio* dreht er danach einen dreiteiligen Dokumentarfilm. Seine weiteren Arbeiten sind bis in 1960er Jahre stark von autobiographischen Elementen geprägt. Filme (Auswahl): *Il conformista* (1970), *Ultimo tango a Parigi* (1972), *1900* (1976), *Little Buddha* (1993), *I sognatori* (2003).



RYSOPIS

IDENTIFICATION MARKS: NONE

Drehbuch Jerzy Skolimowski
Kamera Witold Mickiewicz
Schnitt Halina Groniek
Musik Krzysztof Sadowski

Darsteller Jerzy Skolimowski (Andrzej Leszczyc), Elzbieta Czyzewska (Teresa, Barbara, Janczewska), Tadeusz Minc (Mundzek Kruszyfiski), Andrzej Zarnecki (Raymond)

Produktion
Film Polski
Mazowiecka 6/8
00-048 Warschau, Polen
T 22 82 60 849
F 22 82 60 849

Weltvertrieb
Film Polski
Mazowiecka 6/8
00-048 Warschau, Polen
T 22 82 60 849
F 22 82 60 849

35mm/1:1,66/Schwarzweiß
78 Minuten

In diesem eisig kalten Porträt polnischer Jugendlicher sehen wir, wie dessen Anti-Held (oder Held?) seinen letzten (oder ersten?) Tag der Freiheit vor dem Einrücken in die Armee verbringt, um die er sich jahrelang unter dem Vorwand, Fischkunde zu studieren, gedrückt hat. Ein Mädchen tritt auf, beiläufiger Sex findet statt, ein Lieblingshund wird vernichtet – geheimnisvolle Zwischenfälle, die ungeklärt bleiben, ziellose Unternehmungen, die der persönlichen Bestätigung dienen, eine Prügelei, bis wir dann merken, dass das Leben selbst hier als ein undurchdringliches, vielleicht gar bedeutungsloses Geheimnis angesehen wird.

Die Überraschung, die dieses Werk bei seiner Aufführung im Westen auslöste, stand am Beginn der Karriere eines neuen Talents, dessen Verwerfung des allzu simplen Realismus und Vorliebe für offene Erzählstrukturen und flüssige Komposition, dessen verblüffender, durchweg dynamischer visueller Stil ihn direkt der internationalen modernistischen Schule zuordneten. Der Film bestätigte von neuem deutlich das Vorhandensein einer neuen Generation im Osten, die sich von der starren offiziellen Ideologie frei gemacht hatte, die aber den Preis der Desorientierung und der persönlichen Entfremdung zu zahlen hatte. *Rysopis* zeigt auch Zorn auf Feinde, die nur undeutlich zu sehen sind, und Zorn gegen Kontrolle von oben. Zufällig in ein banales Interview auf der Straße verwickelt, wird der junge Mann gefragt, ob er gern Astronaut wäre. «Ja», sagt der mutmaßliche Herumtreiber und formuliert damit praktisch die Inschrift über dem Film oder über einer ganzen Generation, «ich möchte gern in eine Sache gestoßen werden, die aus einem Stück ist – und doch imstande sein, meine Geschwindigkeit und Richtung selbst zu bestimmen.» (Amos Vogel)

The title *Rysopis* means «identification marks», and the central character, Andrzej Leszczyc, is something of a surrogate for Skolimowski. The film spans the last few hours before Andrzej's departure for military service. When he appears before the draft board early in the film he is asked for identification marks. His answer is «none». The rest of the film is a picaresque stripping away of identity through a series of encounters. He loses his only valued possession – his dog – to rabies and reveals few «identification marks» to his wife (she is unaware that he has been expelled from university), to his friends and even his mother. Andrzej comes out something like Skolimowski's own take on the student in Polanski's *Knife in the Water*. The recurring theme of lost innocence – the hesitant walking away from youthful dreams into a hostile world – is alluded to rather than spelt out. (Bruce Hodsdon)

JERZY SKOLIMOWSKI

Geboren 1938 in Łódź, Polen. Studiert Literatur und Geschichte in Warschau. Besucht ab 1960 die Staatliche Filmschule in Łódź, schreibt Gedichte und Drehbücher (u.a. gemeinsam mit Roman Polanski). Arbeitet bis 1993 immer wieder auch als Schauspieler, Produzent und Cutter. Filme (Auswahl): *Walkover* (1965), *Hands Up!* (1967/81), *Barrier* (1967), *The Shout* (1978), *Moonlighting* (1982).



WR – MISTERIJE ORGANIZMA

WR – THE MYSTERIES OF THE ORGANISM

Drehbuch Dušan Makavejev

Kamera Aleksandar Petkovic, Predrag Popovic

Schnitt Ivanka Vukašovic

Musik Bojana Makavejev

Darsteller Milena Dravic (Milena), Jagoda Kaloper (Jagoda), Ivica Vidovic (Vladimir Iljic), Zoran Radmilovic, Miodrag Andric

Produktion

Neoplanta, Novi Sad

Weltvertrieb

Dušan Makavejev

Carli Caplina 28

11000 Belgrad, Serbien/Montenegro

F 11 329 09 69

mak@eunet.yu

35mm/1:1,33/Farbe und Schwarzweiß
84 Minuten

In Makavejeps epochalem Film, der als Dokumentation von Leben und Forschung, Verfolgung und Tod Wilhelm Reichs (dessen Initialen den Titel des Films bilden) beginnt, liegt sie offen zutage, die Kopulation von ästhetischen und politischen, tiefenpsychologischen und kollektiven Strategien des Surrealen mit dem Ziel der Unterminierung erstarrter, lebensbegrenzender Ordnungen: die Subversion. Der zweite Teil erzählt von Milena, der unorthodoxen jungen Jugoslawin, die einen sowjetischen Eiskunstläufer, der den Geburtsnamen Lenins trägt, sexuell zu agitieren unternimmt. Es ist nach Buñuels *Un chien andalou*, seinem *L'Age d'or* sowie dem weniger bekannten *Las hurdes* und später etwa den Animationsfilmen Jan Švankmajers einer der ganz seltenen Filme, in denen das Surreale in reiner Form auftritt. (Peter W. Jansen)

Dušan Makavejev ist einer der eigenwilligsten Regisseure des europäischen Autorenkinos der sechziger Jahre. Manche Kritiker behaupten sogar, dass er die Subversion erst erfunden habe: Für den Serben bedeutete Subversion zugleich die einzige Möglichkeit, überhaupt Filme zu machen. Seine Lieblingssujets Sex und Politik taugten hinter dem Eisernen Vorhang weder einzeln noch in Kombination als öffentliche Themen. Über seinen Stil sagte er einmal, dass «ein Guerilla jede Waffe nutzen darf, die ihm zur Verfügung steht: Pflastersteine, Kugeln, Slogans, Musik. Genauso ist es mit Film. Wir können benutzen, was uns in die Hände fällt: Fiktion, Dokumentationen, Kulturfilme, Werbung. Es kommt nicht auf den Stil an. Man muss sich den Überraschungsmoment zu Nutze machen.» Auf keinen seiner Filme trifft diese Einschätzung besser zu als auf *WR – The Mysteries of the Organism*. Die Zeit hat diesem Film keinen Schaden zugefügt. Solche Filme gibt es nicht mehr! Ein Filmdokument aus einer Zeit, als das Wort Konterrevolution noch einen bedrohlichen Nachklang besaß. (Andreas Busche)

WR – The Mysteries of the Organism is a unique blend of fact and fiction, and Makavejev's landmark film. It deftly juxtaposes the story of the sexual encounter between the beautiful, liberated Milena and a repressed Soviet figure-skating champion with an exploration of the life and theories of psychoanalyst Wilhelm Reich. The WR in the film's title stands for either Wilhelm Reich or World Revolution. Makavejev describes it as «a black comedy, political circus, a fantasy on the fascism and communism of human bodies, the political life of human genitals, a proclamation of the pornographic essence of any system of authority and power over others. If you watch for more than five minutes, you become my accomplice.»

DUŠAN MAKAVEJEV

Geboren 1932 in Belgrad. Studium der Psychologie und der Filmregie. Dreht 1965 seinen ersten Spielfilm *Man Is Not a Bird*, und weitere Arbeiten, die wegen ihrer politischen und sexuellen Thematiken immer wieder der Zensur zum Opfer fallen. Verlässt 1973 Jugoslawien und unterrichtet in den USA an verschiedenen Universitäten. Filme (Auswahl): *An Affair of the Heart* (1967), *Sweet Movie* (1974), *Montenegro* (1981).

ALEXANDER
DOVSHENKO
UdSSR 1930



ZEMLJA

Drehbuch Alexander Dovshenko
Kamera Daniil Demutski
Schnitt Alexander Dovshenko
Musik Lev Revutski
Ausstattung Wassili Krichevski

Darsteller Stepan Shkurat (Opanas),
Semyon Svashenko (Wassili Opanas) Yuliya
Solntseva (Wassilis Schwester), Yelena
Maksimova (Natalya, Wassilis Verlobte),
Nikolai Nademsky (Semyon Opanas), Ivan
Franko (Arkhip, Khomas Vater), Pyotr
Masokha (Khoma), Vladimir Mikhajlov
(Dorfpriester)

Produktion
Wufku

35mm/1:1,33/Schwarzweiß
73 Minuten

In *Earth* beschäftigt sich Dovshenko mit seinem Hauptthema: die traditionellen ukrainischen Lebenswelten und die radikale Veränderung des Landes sowohl durch die Industrialisierung als auch durch die Kollektivierung der Landwirtschaft und die Eingliederung der Ukraine in den Sowjetstaat. Der schlichte Titel des Films ist bezeichnend für den vielleicht poetischsten Film Dovshenkos überhaupt; er ist frei von jeder Sentimentalität oder Kitsch. Der Protagonist Wassili setzt sich dafür ein, dass sein Dorf einen Traktor bekommt. Nach erfolgreicher Ernte und einer Liebeszene in einer Sommernacht wird Wassili von der Kugel eines Gegners getötet. Der Film kulminiert in der Begräbnisszene – Wassili wird auf einer Bahre von den Dorfbewohnern zu Grabe getragen – und vor allem in den Einstellungen auf Äpfel und Blüten unter herabströmendem Regen: Bilder, in denen der Triumph der Natur über den Tod visualisiert ist.

Was den Stil betrifft, ist der Film spektakulär wegen der Originalität, mit der er die herkömmliche Erzählung durch poetische Kontinuität ersetzt. Er ist umrahmt von lyrischen Bildern von Himmel und Erde und vom Reichtum der Früchte der Natur. Er beschreibt den Aufenthalt des Menschen in einem pantheistischen Universum aus Fruchtbarkeit, Leben und Tod. Eine Folge von leidenschaftserfüllten Episoden – die stärker sind als die Handlung – nimmt die Anliegen des Avantgardefilms vorweg durch die Art, in der Daseinszustände erforscht werden. Die wirkliche Bedeutung des Films beruht nicht so sehr auf dem Gehalt als auf der Untergrabung vereinbarter Formen; er ist ein Meisterwerk des modernen Films, um dreißig Jahre seiner Zeit voraus. (Amos Vogel)

Dovshenko was both a sophisticated revolutionary artist and a Ukrainian tribal bard; his name epitomizes a cine-lyricism so passionate as to verge on pantheism. Compared to his peers Eisenstein and Vertov, Dovshenko proved to be a man of many genres. The astonishingly beautiful *Earth* is unlike anything else in movies. Drafted to make a film on rural collectivization, Dovshenko produced a myth presenting the creation of the kolkhoz as a natural phenomenon, part of a cosmic cycle of birth and death. Murdered by a crazed kulak (or wealthy peasant), *Earth's* young hero is a martyr to the fertility of harvest. Released amid the campaign to liquidate the kulaks, *Earth* is ultimately a pagan myth made to celebrate a tragic social experiment. (Jim Hoberman)

ALEXANDER DOVSHENKO

Geboren 1894 in Sosnitsa, Russland (heute Ukraine). Studiert Wirtschaft, arbeitet als Grafiker und ab 1925 als Drehbuchautor. Realisiert 1926 mit *Vasja, the Reformer* seinen ersten Langfilm. Gilt neben Eisenstein, Pudovkin und Vertov als einer der großen Regisseure des sowjetischen Stummfilms, dessen Filme entscheidend zum Ruhm der jungen sowjetischen Kinematografie beitragen. Filme (Auswahl): *Arsenal* (1928), *Aerograd* (1935), *Shors* (1939), *Liberation* (1940).

19.10., 18.30 Metro



**Army Pictorial Service,
US Signal Corps for War Dept., USA 1950**
THE ATOM STRIKES

Realisation Army Pictorial Service, US Signal Corps for War Dept.

Konzept Army Pictorial Service, US Signal Corps for War Dept.

Produktion Army Pictorial Service, US Signal Corps for War Dept.

16mm/1:1,33/Schwarzweiß, 31 Minuten

Die Explosionen von Hiroshima und Nagasaki und ihre Nachwirkungen gehören zu den am meisten fotografierten und am gründlichsten verdrängten Ereignissen der Geschichte. Wissenschaftler, Militärs und Mediziner haben Hunderttausende von Metern Film gedreht, aber der größte Teil dieser Dokumente bleibt in den offiziellen Archiven hinter Schloss und Riegel. Bezeichnenderweise beschränkt sich dieser erste offizielle Film darauf, den materiellen Schaden zu zeigen, und verzichtet völlig auf Bilder der unter den Menschen angerichteten Verheerungen. Das anfänglich banale Gespräch mit einem Jesuitenpater, der die Katastrophe überlebt hat, verwandelt sich in einen Grauen erregenden Augenzeugenbericht, sobald er auf die Bombardierung zu sprechen kommt. (Amos Vogel)

The Atom Strikes was made in 1945 and documents the devastation of Hiroshima and Nagasaki shortly after it happened. The explosions at Hiroshima and Nagasaki and their aftereffects are among the most widely photographed and most thoroughly suppressed events in history. While hundreds of thousands of feet were shot by scientific, military, and medical personnel, most of this material remains secreted in official archives. Significantly, this first official record is confined to structural damage, and completely omits visual evidence of human casualties. The initially routine interview with a survivor (a Jesuit priest, also described in John Hersey's book) becomes a horrifying reliving of the event when he recounts the actual bombing. (Amos Vogel)

18.10., 23.30 Metro
24.10., 21.00 Metro



Elliott Erwitt, USA 1971
BEAUTY KNOWS NO PAIN

Realisation Elliott Erwitt

Konzept Elliott Erwitt

Drehbuch Elliott Erwitt

Kamera Elliott Erwitt

Produktion Elliott Erwitt

Weltvertrieb Elliott Erwitt, c/o Magnum Photo Office
New York, info@elliott Erwitt.com

16mm/1:1,33/Schwarzweiß, 25 Minuten

Einerseits ist dieser Film ein erstklassiger Dokumentarbericht über das rigorose Trainings- und Indoktrinationsprogramm des Kilgore Rangerette Team, einer bundesweit bekannten Majorettentruppe, die im Fernsehen und bei Sportanlässen auftritt; andererseits jedoch – durch seine erbarmungslose Bloßstellung falscher Werte, die eingetrichtert werden, und die allgegenwärtige Schaltheit dieser von ihren Mitgliedern mit dem größten Ernst betriebenen Unternehmung – muss er als ätzende Kritik an der amerikanischen Bourgeoisie verstanden werden. Die Tonspur ist nicht bearbeitet, die Botschaft wird durch Bild und Montage vermittelt und von jedem Betrachter nach seinem eigenen Wertesystem entschlüsselt. (Amos Vogel)

On one level, this film is a first-rate documentary of the rigorous training and indoctrination of some attractive Texas co-eds for the Kilgore Rangerette Team, a nationally famous corps of marching majorettes performing on television and at sports events. On another level, however – in its portrayal of false values instilled and the over-all insipidness of an enterprise undertaken with utmost seriousness by its perpetrators – it must be read as a corrosive critique of bourgeois America. (Amos Vogel)

ELLIOT ERWITT

Geboren 1928 in Paris. Wandert 1939 in die USA aus und macht sich als Magnum-Fotograf einen Namen. Filme: *Red, White and Bluegrass* (1973), *Glassmakers of Herat, Afghanistan* (1977).

18.10., 23.30 Metro
24.10., 21.00 Metro



Bruce Conner, USA 1962

COSMIC RAY

Realisation Bruce Conner

Konzept Bruce Conner

Produktion Bruce Connor

Vertrieb Canyon Cinema, 145 Ninth Street, Suite 260,
San Francisco, CA 94103, USA, T 415 626 22 55,
films@canyoncinema.com

16mm/1:1,33/Schwarzweiß, 4 Minuten

Acht Bilder in der Sekunde flitzen an der Grenze dessen, was die Netzhaut noch wahrnimmt, über die Leinwand in dieser außerordentlichen Pop-Art-Collage von einem nackten tanzen- den Mädchen, das umgeben ist von akademischen Größen, Kriegsszenen, Mickeymaus und der Aufpflanzung der amerikani- schen Flagge in Iwo Jima. Ein Versuch in totaler Audiovision, enthält dieser hypnotische Vier-Minuten-Film 2000 verschiedene Bilder.

Eight images per second flash by at the brink of retinal percepti- on in this extraordinary pop art collage of a nude dancing girl surrounded by Academy leaders, war footage, Mickey Mouse, and the raising of the American flag at Iwo Jima. An attempt at a total audio-visual experience, this hypnotic four-minute film contains 2000 different images. (Amos Vogel)

BRUCE CONNER

Geboren 1933 in McPherson, Kansas. Kunststudium an der Wi- chita University und an der Nebraska University. Dreht Ende der 1950er Jahre seinen ersten Kurzfilm und gilt heute als einer der innovativsten amerikanischen Avantgardefilmemacher der 1960er Jahre. In den meisten seiner Arbeiten verwendet er Arch- ivmaterial, dem er mittels rhythmischer Schnittfolge eine neue, politische Bedeutung verleiht. Filme (Auswahl): *A Movie* (1958), *Looking for Mushrooms* (1961/67), *Report* (1965), *Valse Triste* (1979).

20.10., 13.30 Metro



Stan Brakhage, USA 1954

DESISTFILM

Realisation Stan Brakhage

Konzept Stan Brakhage

Produktion Stan Brakhage

Vertrieb Canyon Cinema, 145 Ninth Street, Suite 260,
San Francisco, CA 94103, USA, T 415 626 22 55,
films@canyoncinema.com

16mm/1:1,33/Schwarzweiß, 7 Minuten

Eine Gruppe junger Erwachsener findet sich in der Abgeschie- denheit eines Hauses im Wald. Die Stimmung verfinstert sich zu Paranoia und Gewalttätigkeit, als die sexuell frustrierten Män- ner einen aus ihren Reihen, begleitet von unverständlichem Stimmengeheul des Soundtracks, in der Dämmerung durch den Wald verfolgen. Lichteffekte kreieren höhnisch grinsende Hor- rorgesichter, und *Desistfilm* endet mit einem Kameraschwenk auf ein Paar, umgeben von unheilverkündenden Voyeuren. In diesem Film dramatisiert Brakhage die Rolle des Sehvermögens und den Versuch einer radikalen Subjektivität. (Darragh O'Donoghue)

Desistfilm illustrates Brakhage's obsession with our physical sel- ves. Friends in an isolated room first pursue whatever diversions, then play with/examine their bodies until one of the guys and the only woman pair off.

STAN BRAKHAGE

Geboren 1933 in Kansas City. Dreht ab 1952 Filme und eta- bliert sich als führender Vertreter des New American Cinema. *Dog Star Man* (1964) wird 1999 von der US Library of Congress zum «Nationalen Filmerbe» hinzugefügt. Stan Brakhage stirbt 2003 in British Columbia. Filme (Auswahl): *The Text of Light* (1974), *Murder Psalm* (1980), *Dance, Love Song, Love Song 2* (alle 2001, VIENNALE 2001), *Very/Night Mulch* (2002, VIEN- NALE 02), *SB* (2002, VIENNALE-02-Trailer).

20.10., 13.30 Metro



Roman Polanski, Polen 1958
DWAJ LUDZIE Z SZAFA

Drehbuch Roman Polanski
Darsteller Jakub Goldberg, Henryk Kluba, Stanislaw Michalski, Roman Polanski
Produktion Panstwowa Wyzsza Szkola Filmowa, Łódź, Polen
Weltrechte Panstwowa Wyzsza Szola Filmowa, Teatralna i Telewizyjna a Łódź, 63 Targowa Str. 90-323, Łódź, Polen
 T 42 674 39 33, F 42 674 81 39
35mm/1:1,37/Schwarzweiß, 18 Minuten

Zwischen 1957 und 1962 drehte Polanski eine Reihe von unverwechselbaren Kurzfilmen, die meisten davon auf der Filmschule in Łódź. Der Film, mit dem Polanski zuerst auf sich aufmerksam machte, war *Dwaj ludzie z szafa* (*Two Men and a Wardrobe*). Die Parabel von zwei Männern, die aus dem Meer auftauchen und einen Kleiderschrank schleppen, war der erste Film, der Polanskis unverwechselbares Talent in Sachen Beeinträchtigung von Bildern demonstrierte (die Trompe-l'oeil Aufnahme des Fisches, der scheinbar am Himmel treibt). Polanskis Auftritt in der Nebenrolle eines jungen Rüfels, der einen der Kleiderschrank-Schlepper zusammenschlägt, lässt die ähnlich abrupte und gewaltsame Szene in *Chinatown* vorausahnen.

This bittersweet silent slapstick comedy, made while Roman Polanski was in film school, tells the story of two men who emerge from the sea carrying a wardrobe. *Two Men and a Wardrobe* uses humor in an allegory about freedom, and was later considered as one of Polanskis's early talent samples.

ROMAN POLANSKI

Geboren 1933 in Paris. Studium an an der Filmschule in Łódź. Seit den 1960er Jahren arbeitet er auch in Hollywood und als Theaterregisseur. Für *The Pianist* (2002) erhält er den Oscar als Bester Regisseur. Filme (Auswahl): *Knife in the Water* (1962, VIENNALE 03), *Repulsion* (1965, VIENNALE 97), *Rosemary's Baby* (1968), *Chinatown* (1974, VIENNALE 95).

20.10., 23.30 Urania



Willard Maas, USA 1943
GEOGRAPHY OF THE BODY

Realisation Willard Maas
Konzept Willard Maas
Stimme George Barker
Produktion Willard Maas
Vertrieb Canyon Cinema, 145 Ninth Street, Suite 260, San Francisco, CA 94103, USA, T 415 626 22 55
 films@canyoncinema.com
16mm/1:1,33/Schwarzweiß, 7 Minuten

Geography of the Body beschwört den Schrecken und die Pracht des menschlichen Körpers als unerforschter, mysteriöser Kontinent. Die starken Vergrößerungsaufnahmen verstärken die Zweideutigkeit der Bilder; der ironische Begleitkommentar wirkt sexuellen Implikationen entgegen oder untermauert diese. Die Methode ist jene, die von den Poeten des Bildsymbolismus angewandt wird; der Begleitkommentar stammt von dem britischen Dichter George Barker.

Als mir meine Mutter eine Mitgliedschaft für das Cinema 16 schenkte, war ich 15 Jahre alt. Der Film, der mir am lebhaftesten in Erinnerung geblieben ist, ist Willard Maas' *Geography of the Body*, dessen Erzählung auf einem Gedicht von George Barker basiert, das mir unglaublich weise erschien. Ich glaube, Barker selbst rezitierte das Gedicht. Ich habe diesen Film nur ein einziges Mal gesehen, doch die Erinnerung daran ist nie verloschen. (Robert Kelly)

A pilgrimage evokes the terrors and splendors of the human body as the undiscovered, mysterious continent. Extreme magnification increases the ambiguity of the visuals, tongue-in-cheek commentary counteracts or reinforces their sexual implications.

WILLARD MAAS

Gilt als einer der Pioniere des US-Avantgardefilms, dessen Experimentalfilme im Cinema 16 gezeigt werden. Filme (Auswahl): *Image in the Snow*, *Andy Warhol's Silver Flotations* (1966).

20.10., 13.30 Metro



Gunvor Nelson, USA 1969
KIRSA NICHOLINA

Realisation Gunvor Nelson **Konzept** Gunvor Nelson
Produktion Gunvor Nelson, Hovslagaregatan 2B, 68131 KRI-
 Stinehamn, Schweden, T 550 199 19, gunvornelson@yahoo.se
Weltrechte Gunvor Nelson
Vertrieb Canyon Cinema, 145 Ninth Street, Suite 260,
 San Francisco, CA 94 103, USA, T 415 626 22 55,
 films@canyoncinema.com
16mm/1:1,33/Farbe, 16 Minuten

Eine stolze Manifestation des Menschlichen: Die Geburt wird nicht als ein antiseptisches, medizinisches Ereignis gezeigt, sondern als das Erlebnis eines Urgeheimnisses, als geistige Feier, als Ritus des Übergangs. Anstelle von Spezialisten sehen wir Menschen, die im Rahmen des menschlichen Daseins etwas Grundlegendes erleben.

Eine ruhige, vom Vater auf der Gitarre gespielte Musik begleitet die poetischen, anschaulichen Bilder; die Kameraführung ist objektiv, wie unbeteiligt; kein avantgardistisches Feuerwerk beeinträchtigt die gewollte Schlichtheit der Aussage. Als das Baby, noch zur Hälfte im Mutterleib steckend, langsam zum Vorschein kommt, ergreift die Mutter lächelnd seine Hand und hält sie in der ihren. (Amos Vogel)

Kirsa Nicholina records the birth of a child at home by the Lamaze method. The father assists in the birth, while a physician guides him. At the moment of birth, the mother reaches down and grasps the hand of the emerging child and guides it out of her body and into her arms.

GUNVOR NELSON

Geboren in Schweden. Studiert Malerei und Kunstgeschichte. Beginnt 1965, Filme zu drehen und unterrichtet am San Francisco Art Institute. Sie erhält für ihre Arbeiten zahlreiche Preise. Filme (Auswahl): *Schmeerguntz* (1966), *Fog Pumas* (1967), *My Name Is Oona* (1969), *Time Being* (1991).

20.10., 13.30 Metro



Dimitri Kirsanoff, Frankreich 1926
MENILMONTANT

Kamera Dimitri Kirsanoff
Schnitt Dimitri Kirsanoff
Darsteller Nadia Sibirskaïa (jüngere Schwester), Yolande Beaulieu (Ältere Schwester), Guy Belmont (Junger Mann)
Produktion Dimitri Kirsanoff

35mm/1:1,33/Schwarzweiß, 37 Minuten

Kirsanoffs zweiter Film *Ménilmontant* ist auch sein bekanntester. Kirsanoff führte nicht nur Regie, sondern war auch Kameramann, Cutter und Produzent. *Ménilmontant* wurde im gleichnamigen armen Arbeiterviertel am östlichen Rand von Paris gefilmt. Die Geschichte wird ausschließlich in Bildern erzählt, ohne den Einsatz von erläuternden Zwischentiteln – Kirsanoff war einer der wenigen Filmemacher der Stummfilm-Ära, die diesen Versuch unternahmen. Durch Montage, Handkamera, rasante Schnittfolge und Überblendungen wird jene flüchtige Qualität der «Photogénie» erzielt, die bei den impressionistischen französischen Filmregisseuren der Ära gefragt war. (David Badagnani)

Ménilmontant, Kirsanoff's second film, is also his best known. Its story is told entirely in images, without the use of explanatory intertitles. The film makes use of techniques such as montage, hand-held camera, ultra-rapid montage, and superposition to achieve the elusive, transcendent quality of «photogénie» so sought after by the French impressionist film directors of the era.

DIMITRI KIRSANOFF

Geboren 1899 in Dorpat, Estland. Emigriert in den 1920er Jahren nach Paris und arbeitet als Musiker für Stummfilme. Beginnt bald, eigene Filme zu drehen, mit denen er für Furore sorgt und die heute als Vorläufer des Poetischen Realismus gelten. Kirsanoff stirbt 1957 in Frankreich.

21.10., 18.30 Metro



Basil Wright, Harry Watt, Großbritannien 1936
NIGHT MAIL

Kamera Chick Fowle, Jonah Jones **Schnitt** Basil Wright
Musik Benjamin Britten **Stimme** John Grierson, Stuart Legg
Vorlage H.W. Auden
Produktion Royal Mail, GPO Film Unit
Weltrechte Royal Mail Film, Archive, Education Distribution Service, PO Box 145, Sittingbourne, Kent, ME10 1NH, Großbritannien, brw@edist.co.uk
35mm/1:1,33/Schwarzweiß, 25 Minuten
Vorführung mit freundlicher Genehmigung des Royal Mail Film Archive

Night Mail begleitet den legendären «Postal Special», der in rasendem Tempo die Nachtpost durch ganz England beförderte, auf seiner Fahrt von London bis Edinburgh. Jede der Einstellungen dramatisiert die Fahrt des Zugs, die Aufnahmen sind rhythmisch zur Musik Benjamin Brittens und zu Gedichten von W. H. Auden geschnitten. Die Kamera wurde nicht nur an verschiedenen Stellen des fahrenden Zugs aufgestellt – etwa in den Gepäckräumen oder der Lokomotive, sondern auch – gleichsam kommentierend – neben der Strecke: Briefsackwechsel bei voller Fahrt, die konzentrierten Gesichter der Crew, der Kommentar voll poetischem Pathos, der sich in Versen W. H. Audens dem Rhythmus der Räder auf den Schienen anpasst.

Night Mail was never meant to be a work of art – but that's what it became. The Post Office commissioned it as an information-cum-publicity film for its employees to show what happened to the mail on its journey to Scotland. It shows Britain as it probably was: companionable, ordered, hard-working, quirky, humorous, rigorous, self-confident, gritty, inventive, conservative, insular, down-to-earth, disciplined. (Rob Ainsley)

BASIL WRIGHT, HARRY WATT

Basil Wright (geb. 1907; *Song of Ceylon*, 1934) und Harry Watt (geb. 1906; *North Sea*, 1938) arbeiten als maßgebliche Regisseure im Filmteam von John Grierson, der mit seinen poetischen Dokumentarfilmen berühmt wird.

21.10., 18.30 Metro



Agnès Varda, Frankreich 1958
L'OPERA MOUFFE

Kamera Sacha Vierny, Agnès Varda
Schnitt Jeanine Verneau **Musik** Georges Delerue
Darsteller Dorothee Blank, Antoine Bourseiller, André Rousselet, Jean Tasso, José Varela, Monika Weber
Produktion Ciné-Tamaris, 88 rue Daguerre, 75014 Paris, Frankreich, T 1 43 22 66 00, cine-tamaris@wanadoo.fr
Weltvertrieb Ciné-Tamaris
35mm/1:1,33/Schwarzweiß, 17 Minuten

L'Opéra Mouffe entwirft anhand von neun Tableaus ein ungewöhnliches Porträt der Pariser Rue Mouffetard und deren Markt. Die Phantasien einer schwangeren Frau bilden dabei den roten Faden einer surrealen Erzählung, deren einzelne Sequenzen jeweils einen bestimmten Moment, ein Gefühl oder auch einen Eindruck offenbaren. In der Sequenz mit dem Titel *Des amoureux* absolviert ein Paar das Ritual des (männlichen) Antrags, in *Du sentiment de la nature* gleitet die Kamera über einen Tisch und zeigt uns Nahaufnahmen von Gemüse. Andere Sequenzen wiederum sind metaphorisch aufgeladen, wie etwa *La Grossesse*, die eine in einem Fischglas eingesperrte Taube zeigt oder ein junges Mädchen, das in Zeitlupe durch einen Garten läuft, während die Kamera immer wieder nach ausdrucksstarken Gesichtern und Bildern sucht.

I shot *L'Opéra Mouffe* in 1958 when I was pregnant. The film is not my diary, but the diary of a pregnant woman in the context of a social documentary. La Mouffe is the neighbourhood around la rue Mouffetard, it is an old and dirty headquarter occupied by bums, drinkers and forgotten people. There, right there, if you are pregnant, you strongly feel the contradiction of pregnancy: The incredible nonsense of wanting a baby who could become that kind of people. (Agnès Varda)

AGNES VARDA

Siehe *Cinevardaphoto* (S. 140).

21.10., 18.30 Metro



James Broughton, Sidney Peterson, USA 1946

THE POTTED PSALM

Realisation James Broughton, Sidney Peterson
Konzept James Broughton, Sidney Peterson
Kamera James Broughton, Sidney Peterson
Produktion James Broughton, Sidney Peterson
Vertrieb Canyon Cinema, 145 Ninth Street, Suite 260,
San Francisco, CA 94 103, USA, T 415 626 22 55,
films@canyoncinema.com
16mm/1:1,33/Schwarzweiß, 24 Minuten

Dieser Film verhandelt die Zweideutigkeit von Bildern: Beginnend mit dem Bild eines dünnen Grasfeldes geht es weiter in die Stadt, zu einem Grabstein mit der Inschrift «Mother» und einer zufällig dort kriechenden Raupe, weiter zur Form einer Spirale und von dort zu einer männlichen Büste auf einem Grabmal, bis die Kamera den Fokus auf einen jungen Mann richtet, der in ein Schaufenster blickt. All diese Sequenzen lassen ein Dutzend verschiedener Interpretationen zu, basierend auf visuellen Zusammenhängen. Ein surrealistischer Film in französischer Tradition, voll von ungewöhnlichen Techniken und neuartigen kinematografischen Kunstgriffen. (Programmtext Cinema 16)

A sordid and often revolting surrealist film in the French tradition. Full of unusual techniques and novel cinematographic devices, it projects a highly provocative psychological study.

JAMES BROUGHTON

Geboren 1913 in Modesto, Kalifornien. Realisiert mit *Mothers Day* (1948) einen weiteren Klassiker des Avantgardefilms, bis er sich in den 1950er Jahren ganz dem Schreiben widmet.

SIDNEY PETERSON

Geboren 1905 in Oakland, Kalifornien. Arbeitet in den 1920er Jahren als Zeitungsreporter, danach als Maler und Bildhauer in Paris. Von den 1950er Jahren an lebt er in Kalifornien als erfolgreicher Autor und Dokumentarfilmemacher.

20.10., 13.30 Metro



Arthur Fellig, USA 1956

WEEGEE'S NEW YORK

Kamera Arthur Fellig
Schnitt Amos Vogel
Produktion Arthur Fellig

16mm/1:1,33/Schwarzweiß, 20 Minuten

Fallweise unterstützte Amos Vogel Filmemacher, um deren Arbeiten im Cinema 16 zu präsentieren. Der vermutlich einflussreichste dieser Fälle betraf jenen Film, der später unter dem Titel *Weegee's New York* bekannt werden sollte. Ende der 1940er Jahre war Weegee (Arthur Fellig) bereits als Fotograf bekannt und selbst Mitglied von Cinema 16, als Vogel erfuhr, dass dieser auch Filmaufnahmen gemacht hatte. Vogel begeisterte sich für die Möglichkeit, Weegees Filmarbeit zu zeigen. Doch Weegee hatte kein Interesse, das umfangreiche Material zu bearbeiten. Vogel, der sich die Chance, Weegee als Filmemacher zu präsentieren, nicht entgehen lassen wollte, schnitt das Material deshalb selbst und steuerte Vorspann und die Titel der zwei Abschnitte bei. Das Resultat war vermutlich eine der einflussreicheren Arbeiten, die Cinema 16 präsentierte. (Scott MacDonald)

Arthur Fellig, a nationally known photographer, was popular among the Cinema 16 membership. When Vogel discovered that Fellig had been recording film imagery, he became enthusiastic about the possibility of showing Weegee's film work and edited the footage himself.

ARTHUR FELLIG

Geboren 1899 in Zloczew, Polen. Wandert 1910 nach New York aus und wird Fotograf. Seine Bilder erscheinen in fast allen New Yorker Zeitungen. 1945 erscheint sein legendärer Fotoband «Naked City» (1945).

20.10., 13.30 Metro