

TRIBUTE TO PETER WHITEHEAD

SYMPATHY FOR THE DEVIL

A TRIBUTE TO PETER WHITEHEAD

THE PERCEPTION OF LIFE

Von Ed Halter

«Eine Kultur in der Krise begünstigt die Entwicklung der Individualität; tief im Inneren wiegen die Dinge nicht mehr schwer genug, um das Oberflächenspiel der Erfahrung zu verlangsamen. Wenn sich eine Kultur, hypothetisch, bis zur völligen Krise entwickeln könnte, dann ließe sich alles zum Ausdruck bringen und nichts wäre wahr.» (Philip Rieff, 1970)

Vielen Menschen, die nach 1960 geboren worden sind, wurden die gesellschaftspolitischen Ereignisse dieses Jahrzehnts im Nachhinein als bloße Schlagworte vermittelt: Mai '68, Flower Power, «Make Love Not War». Die Bezeichnung «liberal» etwa kommt heute in der US-Politik fast einer üblen Nachrede gleich, und wenn diejenigen, die rechts stehen, heutige Anti-Kriegs-Bemühungen kritisieren, werfen sie den Demonstranten gerne vor, «die 60er Jahre noch einmal zu leben». Die Verknappung von gesellschaftspolitischen Ereignissen durch die Medien hat die Ära zwischen der Ermordung Kennedys und dem Niedergang Nixons mittlerweile auf eine Art zufällige Playlist von Gitarrengeklimper, Folk, britischem Wehklagen und schmach tenden Motown-Klängen reduziert. Nur schwache Echos dieser

Zeit hallen, unbewusst, in der Mode einer jüngeren Generation wider: Hosen mit leichtem Schlag bei einem Mädchen, ein bisschen zottelige lange Haare bei einem Jungen, eine Referenz auf einen Moment, der nur vage als Vergangenheit erkannt wird. Eine dünne Kette von Beweisen, dass das Leben einst anders gelebt wurde.

Das sind die Launen der marktbasieren Erinnerung. «Anstatt von oben herab eine gefriergetrocknete Version der Geschichte zu verbreiten», schrieb Susan Sontag 1975, regelt die westliche Gesellschaft «solche Fragen, indem sie abwartet, bis Geschmackszyklen die Kontroverse herausfiltern». Und doch bleiben die 60er Jahre eine harte Nuss, die erst noch verdaut werden muss. Die Extreme dieser Dekade klingen weiter nach, wie ein gestochen scharfes Spiegelbild des immer moderneren «modernen» Zeitalters: der Glanz des Pop und der Dreck des Folk, konsumorientierter Narzissmus und das Gemetzel des Krieges, die stets wachsende Allgegenwart der neuen elektronischen Medien, die Tod und Musik, Sex und Delirium, Hoffnung und Verhängnis vermitteln. Wir versuchen





David Hockney

die 60er Jahre zu unterdrücken, dämonisieren die Erinnerung an sie, retuschieren ihr Bild, weil ihre kruden Widersprüche uns immer noch verfolgen.

Man denke an den Höhepunkt von *Benefit of the Doubt* des britischen Regisseurs Peter Whitehead aus dem Jahr 1967, sein Dokumentarfilm – man kann auch sagen seine Dokumentation – über die Theaterproduktion von Peter Brooks raffiniertem Politstück «US» durch die Royal Shakespeare Company. Der Titel des Stücks lässt sich entweder als «U.S.» oder als «us», also «uns», aussprechen, denn es richtet die Aufmerksamkeit seines britischen Publikums auf seine Mitschuld an den Ereignissen des amerikanischen Krieges in Vietnam. Das Stück ist ein lautes Gemisch von Sketchen, kreierte aus Nachrichtenberichten, persönlichen Anekdoten, Ansprachen des US-Präsidenten und vietnamesischen Legenden – wie eine Music-Hall-Revue, die vom Unbewussten einer Nation inszeniert wird. Im Finale erscheint die junge Glenda Jackson auf der Bühne (dieselbe Glenda Jackson, die heute als Parlamentsmitglied in scharfer Opposition zu Tony Blairs Kriegsverpflichtungen steht) und beginnt in einem sonoren Selbstgespräch Forderungen an ihr Publikum zu stellen. Forderungen, die den Krieg in Vietnam, der eine halbe Welt entfernt ist, mit der scheinbar sicheren und gemütlichen Insel Britannien überblenden und mit den uralten Ängsten der «königlichen Insel» vor der Invasion spielen. «Ich will, dass es schlimmer wird. Ich will, dass es hierher kommt», intoniert sie in tiefem, prophetischem Tenor. «Ich möchte, dass wir auf die Probe gestellt werden. Ich möchte, dass ein Flüchtling zu unserer Tür rennt und sagt: «Versteck mich.» Und zu wissen, dass wir erschossen werden könnten, wenn wir ihn verstecken. Und wenn wir ihn abweisen, müssten wir uns für immer daran erinnern. Ich wüsste, welcher meiner netten, wohlwollenden Bekannten betrügen würde. Welcher kollaborieren würde. Welcher unter Folter als erster sprechen würde. Und welcher zum Folterknecht würde.»

Whitehead schneidet von der Bühne des Stückes auf eine andere Art von Theater: Aufnahmen britischer Proteste vor der US-Botschaft in London. Jacksons Stimme liegt weiter über den Bildern: «Ich möchte diesen Geruch, wenn man sich vor Angst in die Hosen macht, über dem englischen Morgengeruch von Gin und dem Braten im Rohr und den Hyazinthen wahrnehmen. Ich möchte einen englischen Hund auf einem englischen Rasen mit einem Teil einer verbrannten Hand spielen sehen. Ich möchte sehen, wie eine Tränengasbombe in einer englischen Blumenausstellung explodiert und wie die netten englischen Damen im Erbrochenen der anderen herumkriechen. Und ich möchte, dass das alles gefilmt und fotografiert wird, so dass



Nico

jemand in weiter Entfernung, sicher in seinem Stuhl, uns in unserer Unwürdigkeit betrachten könnte.»

Das ist unleugbar eine verbale Strategie Shakespeares – die Verwendung von Sprache, um etwas zu evozieren, das zu schrecklich ist, um es auf der Bühne darzustellen –, deren Schreckensniveaus für das Zeitalter nach Hiroshima hochgeschraubt wurden. Die Sicherheit der Distanz kollabiert, als das gemütliche Britannien sich in ein vom Krieg zerissenes Vietnam verwandelt. Aber wenn man *Benefit of the Doubt* sieht, führt das zu einer weiteren glasklaren Verbindung, einer, die nicht den Raum, sondern die Zeit überbrückt. Die verbrannten Hände und die explodierende Blumenausstellung von Brooks horrorshow-artigem London könnte das Saigon von damals oder das Bagdad von heute sein. Dass man sich vor Angst in die Hosen macht, hat heute in My Lai und Haditha, Abu Ghraib und Lower Manhattan, Guantánamo und sogar in Londons eigener U-Bahn Spuren hinterlassen.

Die Kopie von Whiteheads Film ist alt und wurde unglücklicherweise nicht optimal konserviert. Ein oder zwei Mal sind Kratzer und Klebestellen zu sehen, welche die Illusion der Immanenz zerstören, die seine Kameraarbeit so elegant heraufbeschwört, uns aber wieder an das Vergehen der Zeit erinnern, das uns böse mitspielt. Das verfilmte Stück, ein trügerisch einfaches Genre, ist tatsächlich eine Form, mit der man schwer durchkommt: Man denke an die einschläfernden Versionen von im Fernsehen ausgestrahltem Theater, die man sich in der Schule gezwungenermaßen ansehen muss, mit tödlichen Aufstellungen von zwei Kameras und flacher, klinischer Beleuchtung. Im Gegensatz dazu fesselt Whiteheads Dokumentarfilm: Der Zuseher ist sich des Mannes mit der Kamera, der sich über die Bühne bewegt, hineinzoomt, der sich für eine Aufnahme von unten auf den Boden setzt und beim Selbstgespräch in der Nahaufnahme bleibt, immer bewusst. Die Kommando-Technik eines «Du-bist-vor-Ort-Fernsehreporters» – oder eines engagierten Zeugen – ist mit der kritischen Seele eines Künstlers eine Verbindung eingegangen. Die Schauspieler sind hier nicht die einzigen Darsteller – in seiner Kameraarbeit hat auch Whitehead eine Performance hinterlassen.

Andere damals aktuelle Aufzeichnungen sind mit den Szenen aus «US» vermischt: eine Pressekonferenz für das Stück, die zu einer Diskussion des realen Krieges wird, und Interviews mit Jackson und Brook. «Die Situation scheint wahnsinnig zu sein», sagt ein Diskussionsteilnehmer. «Dass Menschen immer noch glauben, sie könnten die Meinung anderer ändern, indem sie sie töten.» Brook erzählt Whiteheads Kamera, dass «das Einzige, was in Vietnam glaubhaft erscheint, (...) die völlig

überzeugenden objektiven Realitäten sind: das Leiden, die Dringlichkeit, die Verwirrung, die Widersprüche ... In einem Moment einem Kind die Beine abzuschießen und sie im nächsten Moment mit tiefer, ehrlicher Sorge wieder anzunähen.» Weitere Echos unserer humanitären Kriege des 21. Jahrhunderts.

«Es ist wichtig zu verstehen, dass das britische Klima für die Praxis der visuellen Kunst, einschließlich des Films, nie förderlich war», beobachtet der Filmemacher Stephen Dwoskin in «Film Is: The International Free Cinema», seinem Blick auf die Ära des Underground aus dem Jahr 1975: «Es wird bestimmt vom vorherrschenden Realismus, der Klassifizierung, der Systematisierung: ein Labyrinth der Etiketten, endloser Unterteilungen und rigider Klassenstrukturen.»

Vielleicht stammt Whiteheads Faszination mit den unvereinbaren Widersprüchen der modernen Existenz von dem damals atypischen Blickpunkt seines eigenen Hintergrundes, ein Kerl aus der Arbeiterklasse von Liverpool, der als Teil der frühen Experimente der Leistungsgesellschaft im Vereinigten Königreich mit einem Stipendium ein britisches Eliteinternat besuchte. Ein solcher sozialer Kurzschluss bringt seine eigenen verwirrenden Effekte mit sich: Das erwachsene Selbst entspringt eigentlich einem dialektischen Konflikt der kulturellen Extreme und erlangt letztendlich durch das Exil eine bitter-süße Freiheit der Perspektive, wobei es sich weder in der einen noch der anderen Klasse je heimisch fühlt. (Daher findet man in Whitehead ein beständiges Suchen, eine Reise, die nicht enden kann, immer vom Blickpunkt eines Außenseiters positioniert.)

An der Universität Cambridge gehörten der zukünftige Dichterst Ted Hughes (der ihm später das Gedicht «The Risen» widmen sollte), die Schauspieler Peter Cook und Ian Kellen sowie Syd Barrett, ein Musiker der Band Pink Floyd, zu Whiteheads Kollegen. Nachdem er seinen Abschluss mit den Schwerpunkten Physik und Kristallografie gemacht hatte, studierte Whitehead Malerei an der Slade School of Art in London und drehte dann *The Perception of Life*, einen Film, den er als seinen ersten professionell hergestellten ansah. Obwohl er einen Titel trägt, der auf spätere Themen verweist, war *The Perception of Life* tatsächlich ein halbstündiger biologischer Film, der zur Gänze durch ein Mikroskop gedreht wurde. Später arbeitete Whitehead einige Monate lang als Kameramann für das italienischen Fernsehen. Sein Interesse an der aufblühenden Welt der neuen amerikanischen Dichter – die er von den Seiten des Evergreen Review kannte – zog ihn in Richtung von Better Books in London, dem Epizentrum

von Britanniens gerade entstehender Underground-Kultur. 1966 gehörte Whitehead zu den Künstlern, die sich bei Better Books trafen, um die London Film-Maker's Cooperative zu gründen, ein kollektiv geführtes Verleih- und Produktionszentrum nach dem Modell von Jonas Mekas' Film-Maker's Co-op in New York.

Aber schon davor, 1965, gab Bob Cobbing, der Besitzer des Buchladens, Whitehead die Gelegenheit zu einem ersten Ausflug in den Bereich des unabhängigen Filmemachens – das Ergebnis hieß *Wholly Communion*. Cobbing hatte bei Better Books eine Lesung von Allen Ginsberg veranstaltet, die Whitehead in der Absicht besuchte, Fotos des amerikanischen Dichters zu machen. Die dort Anwesenden begannen einen Plan umzusetzen, der als Donquichotterie erscheinen musste: Die 7.000 Sitzplätze umfassende Royal Albert Hall wurde für eine riesige Versammlung der Beat-Dichtung gemietet. Obwohl eigentlich die New Yorkerin Barbara Rubin das Ereignis filmen wollte, fiel Whitehead diese Ehre zu, der 45 Minuten von dem, was als die «International Poetry Incarnation» bezeichnet wurde, mit einem neuen Typus der NPR Eclair auf schwarzweißem 16mm-Material drehte. Für seinen Soundtrack verwendete Whitehead ein Nagra-Spulentonbandgerät, bemerkte aber nach Fertigstellung, dass er ihn völlig verpfuscht hatte. Glücklicherweise konnte er eine vollständige, klare Aufnahme, die BBC Radio am selben Tag gemacht hatte, klauen und verband schließlich den Soundtrack der BBC mit seinen eigenen Bildern.

Die Albert Hall war an diesem Tag gerammelt voll; Whitehead erinnert sich daran, dass 5.000 weitere begeisterte Fans der Dichtkunst abgewiesen werden mussten. Es lasen die Beat-Heiligen Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Ginsberg und Ernst Jandl, außerdem auch eine Junta weniger bekannter britischer Dichter, die die Veranstaltung stürmten und ihnen beinahe die Show stahlen. *Benefit of the Doubt* vorausahnend sprach Michael Horovitz von «dem Untergangs-Dröhnen der Kampfflieger», während Adrian Mitchell das Publikum bat: «Erzählt mir Lügen über Vietnam.»

«Zuerst ging es darum, teilzuhaben», schrieb Whitehead 1974 im Magazin «Films and Filming». «Es ging darum, dass ich dort war. Ich musste so drehen, weil ich keine Wahl hatte. Die Sequenz, die ich von Gregory Corso drehte, zwischen zwei Köpfen und zwei sich unterhaltenden Menschen, drehte ich, weil Ginsberg mich an der Schulter packte und mich zu Boden zog. Und das war die einzige Position, aus der ich tatsächlich filmen konnte. Künstlerische Ansprüche, die ich in Bezug darauf hatte, ein objektives Statement darüber abzuliefern,



Peter Whitehead mit Mick Jagger



Peter Whitehead mit Michael Caine



Led Zeppelin

was an diesem Abend in der Albert Hall passierte, sind absoluter Unsinn. Trotz all der wackeligen Kameraarbeit und der Zooms ist allerdings das Gefühl, dass man vor Ort ist, eine der Qualitäten des Films.»

Wholly Communion erregte die Aufmerksamkeit von Andrew Loog Oldham, des Impressarios der Rolling Stones, der Whitehead dann im selben Jahr den Auftrag für den Dokumentarfilm *Charlie Is My Darling* gab, in der Hoffnung, dass Whiteheads Underground-Stil dabei helfen würde, die Finanzierung für einen Spielfilm rund um die Gruppe aufzutreiben. In *Charlie Is My Darling* folgt Whitehead der Band auf einer Tour durch Irland, auf der er sie sowohl auf als auch hinter der Bühne filmte. Da es wegen der Rechte Probleme mit dem Produzenten des Films gibt, war er seither kaum zu sehen und zirkuliert heute hauptsächlich als Bootleg. «Was ich an dem Film am meisten mochte war die Tatsache, dass die Stones, wenn sie sprachen, wirklich unartikuliert waren», sagte Whitehead, aber dennoch konnten sie «diese erstaunliche direkte, instinktive Kommunikation mit dem Publikum» herstellen – eine andere Form der Gemeinschaft.

Obwohl *Charlie Is My Darling* keine Finanzierung für den mehr am Mainstream orientierten Film auf die Beine stellte, auf den Oldham gehofft hatte, war er doch recht einflussreich: Berichten zufolge wurde Antonionis *Blow Up* von ihm inspiriert, und Whitehead selbst genoss danach eine kurze, aber bahnbrechende Karriere als Regisseur von kurzen Musikfilmen für das Rockprogramm der BBC, «Top of the Pops». Diese «Pop-Promos» werden noch heute als Vorläufer des modernen Musikvideos bezeichnet. Obwohl im Vergleich zu den heutigen üppigen Produktionen mit einem kleinen Budget ausgestattet, behalten Whiteheads Werbefilme das Gefühl des Direct Cinema aus seinen längeren Arbeiten bei, als er Bands wie The Small Faces filmte, die in den Londoner Straßen herumalbern, Jimi Hendrix, der hinter der Bühne herumhängt, oder die Stones bei der Arbeit im Aufnahmestudio. Aber einige greifen die fantastischen, traumähnlichen Elemente auf, die in seine späteren Arbeiten einfließen. Eric Burden singt «When I Was Young» zu düstern, von einem Fernsehschirm abgefilmten Aufnahmen von Bombern, während die Instrumentalgruppe The Shadows durch die Wüste rennt und ein Mädchen jagt, das als Vogel verkleidet ist.

Whiteheads Migration von der Beat-Halbwelt von *Wholly Communion* zu der kommerzialisierten Gegenkultur von «Top of the Pops» verläuft parallel zu der Entwicklung, welche die britische Jugendszene nahm. 1966 kamen die Briten in Scharen um zu sehen, wie die Albert Hall-Dichter die Atmosphäre des



Keith Richards

amerikanischen Underground importierten, aber 1967 blickten die Amerikaner nach Britannien und auf das «Swinging London» als den Inbegriff eines neuen Chics voller Mod-Moden und spielerischer Psychedelia. Whiteheads *Tonite Let's Make Love in London* – der Titel ist einem Gedicht von Ginsberg entlehnt – dokumentierte den kurzen, aber heftigen Moment zwischen den Tagen des früheren Underground der Mitt-60er-Jahre und den stärker politisierten Kulminationen von 1968. Dieses «Pop-Concerto für Film» beginnt mit einem bekifften Riff von Pink Floyd («Interstellar Overdrive») und führt dann zu einer freien Assoziation von Mod-Club-Aufnahmen, Interviews im Plauderton mit den Gefeierten und Berühmten (Oldham, Michael Caine, Mick Jagger, Julie Christie, David Hockney) und Polittheater, inszeniert von Vanessa Redgrave aus Solidarität mit Castros revolutionärer Regierung in Kuba. Nachdem Caine die psychischen Folgen des Falls des Britischen Empire diskutiert, spielt Whitehead Marquis of Kensingtons «The Changing of the Guard» zu Aufnahmen der traditionellen Wachablöse:

«Can't you see
The way things used to be?
Life was different then ...»

Trotz des Wertes, den *Tonite Let's Make Love in London* als Dokument der gängigen Moden und der musikalischen Stile dieser Zeit hat (man vermutet, dass der Film von den Machern von *Austin Powers* geflissentlich studiert wurde), flößt ihm Whitehead unter dem scheinbaren schrillen Spaß der psychedelischen Body-Paintings, ausgelassener Feste in Nachtclubs und Haute-Couture-Aufnahmen mit Models ein subtileres Gefühl von Chaos und Nihilismus ein: Jagger, Oldham und Christie werden weniger als Ikonen einer Generation porträtiert denn als seichte Narzissten. «Mir scheint, dass es nie zuvor so einfach für alle war, eine gute Zeit zu haben», philosophiert Christie. «Ich denke, Genuss ist großartig ... und wenn man sonst nichts hat, hat man Glück, wenigstens das zu haben.» Ein interviewtes «Dolly Girl» resümiert den Zeitgeist: «Mach was du willst, und es wird keinen kümmern.» Whitehead loopt ihren Satz in einem unheilvollen Echo.

Vielleicht verdanken sich die zynischen, sogar traurigen Untertöne des ansonsten locker-leichten *Tonite Let's Make Love in London* der Tatsache, dass Whitehead den Film drehte, während er den todernsten *Benefit of a Doubt* produzierte. Beide Filme wurden gemeinsam beim New York Film Festival gezeigt. Der Kritiker der «New York Times», Bosley Crowther,



Jimi Hendrix

beobachtete, dass *Tonite Let's Make Love in London* «nur voranhüpft und -stolpert, Agitation und Konfusion ausstreuend, und in den luftigen, wichtigtuersichen Dingen, die diese Menschen, die angesprochen werden und die alle sehr «mod sind, die Vorstellung vermittelt, dass das «Swinging London» eine reine Manifestation der kommerziellen Ermunterung von verrückten Kulturen ist, die vorbeigehen werden.» (Von seinen Geldgebern gedrängt, stellte Whitehead den Film in nur drei Wochen fertig, was wahrscheinlich zu seiner fragmentarischen Qualität und freien Form beitrug.)

Das Programm «London Scene» auf dem New York Film Festival erwies sich beim Publikum als Erfolg, und Whitehead wurde die Finanzierung angeboten, um einen entsprechenden Dokumentarfilm über die «New Yorker Szene» zu machen. Aber Whitehead dachte weniger in Analogie zu dem poppigen *Tonite Let's Make Love in London* und mehr entsprechend dem Anti-Kriegsengagement von *Benefit of a Doubt*, als die Proteste gegen Vietnam eskalierten. «In London schien es nichts mehr zu filmen zu geben außer meiner Langeweile, Verzweiflung und Apathie», schrieb er 1969. «Alle Bewegungen schienen tot zu sein, die Beat-, Hippie-, Underground-, Popszenen wurden alle nachgiebig oder kamen in Mode. Wenn ich oder jemand anders etwas tun sollte, dann würde das nicht in einem England passieren, das den Amerikanern gehörte. Ich sollte hinzufügen, dass ich Recht hatte. Wir «protestieren» immer noch. Andere Länder befinden sich im Aufstand ... Ich stimmte zu, in Amerika zu bleiben und einen Dokumentarfilm zu machen, glücklicherweise mit völliger Freiheit, also konnte ich tun, finden und filmen was immer ich wollte.»

Nachdem er in New York gedreht hatte, («der Stadt, in der sich alle Symptome der Krankheit zeigen, von der ich glaube, dass sie sorglos die Welt zerstört»), kehrte Whitehead nach London zurück und begann über die endgültige Form jener Arbeit nachzudenken, die zu *The Fall* wurde. Zuerst erwog er, sie in eine fiktionale Narration zu verwandeln, die mit einem Attentat endet, aber als der tatsächliche Mord an Martin Luther King geschah, gab er das Konzept auf. Stattdessen nahm Whitehead nach seiner Rückkehr nach New York eine Godard'sche Wendung und verwandelte den Film in eine Dokumentation seines eigenen Prozesses, einen Dokumentarfilm zu machen. Diese selbstreferenzielle Logik kulminiert im Höhepunkt von *The Fall*, als der Regisseur, mit der Kamera in der Hand, an einer Protestkundgebung an der Columbia Universität teilnimmt, die schließlich in Gewalt endet. *The Fall* sollte Whiteheads filmischen Höhepunkt darstellen, die am weitesten seinen eigenen Vorstellungen entsprechende und



Julie Christie in *Tonite Let's All make Love in London* (1967)

seine ausgereifteste Arbeit darstellen: Einen Akt des totalen Engagements und einen Versuch der Kommunikation, der dennoch ein vieldeutiges Statement über den Wert der Aktionen, die er abbildet, abgibt – ganz und gar nicht in Übereinstimmung mit dem strengeren politischen Filmemachen der Zeit.

Seit 1969 hat Whitehead eine Vielzahl von Projekten verwirklicht, einschließlich eines Films mit expliziten Sexszenen, den er mit der Künstlerin Niki de Saint Phalle machte (*Daddy* aus dem Jahr 1973), einer kurzen Zwischenstation, als er arabischen Prinzen als einer der weltbesten Falkner diente, frühen Experimenten mit Internet-basierten literarischen Formen und der Publikation eines Romans, der ebenfalls den Titel «Tonight Let's Make Love in London» trägt und in seiner Nacherzählung der Geschichte der 60er Jahre Fakten und Fantasie vermischt.

«Ich frage mich manchmal, ob alle meine Filme, vor allem die beiden letzten, nicht Akte der Aggression gegen den Film sind, gegen die Limitierungen, die mir die Natur des Films selbst auferlegt», schreibt Whitehead 1968. «Die Außenwelt scheint nicht länger der Betrachtung wert zu sein, also muss man sich nach innen wenden. Das Problem ist die Entwicklung einer Filmsprache, die dieser inneren Suche nach Bedeutung und Sinn entspricht.»

Whiteheads Filme sind Travelogues einer wandernden Seele, einst nur durch die Geografie, nun aber auch durch die Zeit. Wie die Suche seiner Zeitgenossen hatte auch Whiteheads Suche einen Kampf mit dem «Jetzt» zur Folge, doch er erlag nie ganz den eigennützigen Mythologien der 60er Jahre, die seither an die jüngeren Generationen weitergegeben wurden und heute dazu neigen, die Ära als eine der brillanten Popmelodien und heroischen Proteste wahrzunehmen. Für uns wird jetzt, 2006, die immerwährende Gegenwärtigkeit von Whiteheads Filmen zu einem Spiegel unserer eigenen Krise. Wir wollen Lektionen, aber wenn wir sie näher betrachten lernen wir nur, dass die Bewohner jener erdichteten Jahre 1966, 1967 und 1968 ebenso vieldeutig und unsicher und in Widersprüchen verloren waren, wie wir es heute sind.

Übersetzung aus dem Amerikanischen von Barbara Pichler.

Ed Halter schreibt für «The Village Voice» (New York) und zahlreiche andere Zeitschriften. Er ist langjähriger Executive Director des New York Underground Film Festival. 2004 schreibt er im VIENNALE-Katalog einen Essay über Amos Vogel.

I DESTROY THEREFORE I AM

By Peter Whitehead

There are certain moments in our life when we transcend ourselves, our self-preoccupation, our search for self-realisation, and manage to achieve what I like to call communion with the outside world; this is not necessarily mystical. It means really being totally integrated with what we experience of the outside world whether it's a person we love, the objects we live with or work with, the city we live in and so on. When the outside world is threatening, it alienates us. Nowadays, we find it increasingly more difficult to identify with the outside world, as it indulges in violence, consumes itself with obscenities like the war in Vietnam, or when the Media become the weapons of frustration, provoking our needs and deliberately never satisfying them.

Frustration, deliberate alienation, and then «supply» is the moral basis of the consumer society.

You can only escape into inner space and try and create relationships there. This is possible for someone who has travelled the world and knows what it's all about. It's not possible at sixteen when you're bored with Methedrine, when you believe the world is really only there when there's mescaline in your blood and when you don't really know or care if your parents are still alive in Liverpool. The vacuum inside can be as easily filled with the horror of the Hydrogen bomb, as is the world outside, even if it is only the «insane» who believe it is *really* inside them!

This absolute alienation, from the outside world and from one's own inner world, I try to expose in my film. Finally, in the face of this destruction by the outside world, you must project your own inner death and despair against it. You must revolt. There must be revolution. There is. It is very young and immature because it is largely being created by young and immature people, but I believe, deep down, it is the only solution. There

must be a return quickly to an education, a cultural education, that leads people into the revolution and beyond it, beyond simply destroying the outside world of THEM, to creating OUR world, outside, in which there will be far, far more we can identify with and with which we can happily and proudly communicate.

But it has to be done quickly, now, because, let's face it, this is not 1917. It takes two hours to get film on the TV sets of a rocket attack in Saigon. The Computer is creating society at its own speed, and so it must be destroyed at that speed too, if it cannot be turned to the service of the revolution. Let it be programmed to teach people to return to the real world, instead of making them retreat from a prefabricated, symbolic, competitive one. Its miraculous powers can be used not to develop more weapons, but to cure more social and psychological terrors ...

For me my only weapon is film. But film is something that is, in the deepest psychological sense, a document of my looking at and seeing and accepting as significant the world outside myself. Someone I look at and love, or something beautiful that can give me peace. For me it can be something of this communion and it can even be something mystical. Anything can be imbued with this significance, if we *set out* to impose on reality something worthwhile and beautiful.

We are in a sense always alienated from reality. This is the absurd. We are alone. We are helpless to create ourselves without using out experience of the outside world, and so on. We are alienated and this is something we have to come to terms with, all of us, before we can say «What the hell, it's the same for everyone, but there are moments when it's all worthwhile». In other words, joy in life comes from finding someone or seeing



Peter Whitehead, New York 1967

something that is so REAL to us that we forget ourselves, our solitude, for a second, a minute, years maybe ... we escape this absurdity by consciously and deliberately believing in those moments of communion with the world outside of us. We have to go through the discovery of this absurd alienation, before we can start the journey back. But there are thousands and thousands of young people growing into this hideous world who don't know anything except it just all looks totally alien and not worth a spark of effort. Left alone they will blow it up, from anger and resentment and disappointment because they never knew real joy, except when they lost it. They don't believe in a way back. For me, I get back there, from my own madness, by filming, by putting bits of him together and making it make sense and say what I believe has to be said. I no longer must witness and withdraw, I must commit myself to the re-creation of the world. I hope to hell I'm not just mad and alone with a language that no longer makes sense to anyone, anyone at all, anywhere.

When I went to America to make *The Fall* I had no idea at all of filming there. I had no plans. I had gone to the New York Film Festival as my two films. *Tonite Let's All Make Love in London* and *Benefit of the Doubt* were opening to the public for the first time, on a single programme called «The London Scene» ... one film about the London Scene, I suppose, but the other, my film of US, about protesting against Vietnam. A strange film for an Englishman to take to America!

Anyway, they were well received and I was offered some money to make a film about the New York Scene. But I had every intention of continuing where *Benefit* had left off. For that, the most important place in the world to be filming was America. There seemed nothing more to film in London except my boredom, despair and apathy. All the movements seemed to be dead, the beat, hippie, underground, pop scenes had all become indulgent or fashionable. If something was to be done, by me or anyone, it would not be done in «America-owned» England. I might add, I was right. We are still «protesting» ... other countries are in revolt. Anyway, this was last September, and I agreed to stay in America and make a documentary film, with complete freedom fortunately, so I could do, find and film whatever I liked.

I had thought of going to film in Vietnam, or South America, but I had to admit that it was more reasonable to film in New York, the city in which were all the symptoms of the disease that, I believe, was carelessly destroying the world. At last there was an opportunity to film everything I hated, and everyone else who hated what I did. I set off to film the people, events, happenings, artists, victims, places that seemed to me to be relevant to exposing that sickness in the society, already reflected in a culture itself obsessed with violence. Violence and protest. The more violence the society condones abroad and in its own ghettos, the more violence spontaneously manifests itself in the culture. This is a cliché for America, but obviously everything was so much worse, and anyway, America has the power, and is wilfully exercising it! Slowly, by filming, I got more and more involved in the Peace movement, Pro-war Rallies, the sub culture of the Underground, the Village, as well as the odd event of fashionable New York that seemed especially hideous. With this scenario, it was only difficult to limit the material, not to find it. After six weeks of filming, the now famous Pentagon March occurred, the climax of collective legal protest, the great ritual act of hate before the shrine of American Military Power and indifference. I had been involved in the last stages of this movement of the Left, but... I was



Stokely Carmichael in *The Fall*

sickened and disillusioned. Far from being exhilarated, I was angry and shattered. The whole event, the whole scene was getting nowhere. It was being humiliated.

I came back to England with hours of film all of which seemed to have built up to nothing. No great breakthrough. Only breakdown. Legal protest was dead. I had wanted my film to be MY act of protest, obviously. I had chosen to film there, in preference to filming anything else in the world, but this act of commitment had led me only to witness, and film, humiliation and defeat.

I started to write a script, for the first time in my life a *fiction* script, that would incorporate the documentary film. It was impossible to make a documentary film about protest, this was protest at one remove. My problem was to make my film an act itself, if possible. Protest had become worse than impotent, it had become fashionable ... which means being finally made palatable, possessed and castrated by the Media. After the Washington March one newspaper published a page of Hippie Fashions. At any of the big stores you could buy your conscience for 25 dollars, a peace dress decorated with CND [Campaign for Nuclear Disarmament] signs. To expose the protest movement itself as finally impotent to effect real change, full of people acting out their own catharsis by participating in do-it-yourself off-off Broadway plays, poetry meetings and so on, was an act of betrayal; I am on their side. I hate what they hate. But participation in Destruction Happenings, inside «art», was as morally insane as ignoring the facts of the Asian War, the Race riots, the development of *Alphaville*.

I decided therefore to make a film about what ought to be done; that it was inevitable now that one had to act violently to confront a violent society which had law, if not morality, on its side. I started to write a script about my own experience, passively making a documentary film about protest, deciding that this passive, non-violent action was useless, and deciding to film the ultimate act of protest, a public act of violence. From this basic idea I developed the «plot», shall I say, for my film, which was to be about somebody who planned an act of political assassination. My protagonist would kill somebody at a political meeting, when the eyes of the mass media and therefore the world were watching, and *believing*. This was the only way of achieving effective protest, to sacrifice oneself to their appetite for violence and sensationalism. It seemed to me morally right to go from this passive documentary non-violence into the idea of a thriller film about somebody who sets out to kill as an act of political protest. This is what I went

back to America with the intention of filming. I would film fictional inserts, of myself, deciding finally to commit an act of political assassination on film. The day after I arrived, Martin Luther King was assassinated.

Now this absolutely shattered me. Obviously, it was such a terrible loss, the apostle of non-violence and racial justice, but also because I got so involved in my imagined act of political assassination. I felt responsible for the act. I imagined I had done it myself! A Romantic identifies with injustice, whether he likes it or not; every white man too should have felt shame; would automatically feel in a way responsible for the murder of Martin Luther King, but I felt even more so, having imagined myself killing somebody ... Now I wasn't ... In my script I wasn't going to kill any person in particular, to make the mistake of blaming any one single person. I was going to kill, symbolically, «the man in the streets». It is the man in the street, in a sense, in a democracy, who is responsible. In America, it's the American who is responsible for condoning the war in Vietnam, not just LBJ [Lyndon B. Johnson]. So, at a big political rally, rather like in *The Manchurian Candidate*, if you like, my character was going to assassinate one person in the crowd, Alas there is no shortage of scenarios for assassinations. But I got so involved with what I really believed to be this act of violence that when it really happened – and it happened to be someone I thought very highly of, who represented non-violence, I was completely thrown back inside myself. I was in Washington at the time. The negroes were on the streets looting, burning the place down. My initial reaction was to feel that I ought to go out and film it. What an opportunity of documentary film about violence! I couldn't move. I sat and watched television for a week. Safe in my home like everyone else, I watched it happening «out there». I couldn't actually go out and film. I think it was because for me to have filmed negroes burning the place down and going mad was in a way to judge them, to witness them was to judge them, and as far as I was concerned their violence was right. I was on their side, and if I was on their side, I should have been looting with them.

I couldn't stand next to CBS cameras filming it for television so that everybody in America could sit and watch it on their television! Or, so everyone would say: Peter Whitehead filmed some exciting shots of those houses burning down. How brave! I wanted to burn the houses down. And I couldn't film myself doing it! So I sat there screwed up. I didn't quite know which way to turn, because my idea of the non-violent film documentary had gone and my idea of my fiction film had gone too. I had to admit my imaginary act of violence was a fake! I couldn't do it. I could not commit the act of violence even though I believed in it. You must want to die, before being prepared to die for a cause! This, therefore, was my true experience of what had happened. I did finally go out and film, but I filmed only the aftermath the biggest fire in Newark's history. I could film the ruins of the ghetto. I filmed the memorial service or Dr King, in Central Park, where all the notables stood in line and sang «We Shall Overcome», hand-in-hand: going along the front line, black-white-black-white. What happened the following day? Everything was forgotten. America returns to normal. Martin Luther King is dead.

By this time, of course, I had a lot of film. What about? – going out with an idea, and discovering it was a wrong one! Also I could no longer distinguish who was violating who. The exterior violence and my own were inseparable. How could I go into an editing room and make sense of it all, the subject of which was my own failure, my own fear ... The only way out seemed to throw away the whole idea and make a musical ... or

go mad. I was pretty screwed up, I must confess.

It was at this time I did some filming with Bobby Kennedy, trying to suggest that my «character» does try to commit himself to a possible political solution. At this time Kennedy and McCarthy were symbols of political idealism but obviously incapable of really effecting the kind of radical transformation that society needed to prevent its own self-destruction. They seemed to be the last two political figures capable of preventing all this energy going into organised insurrection. Suddenly Civil War seemed a ghastly possibility.

But what happened next was, the students at Columbia University rebelled. I went to the University where I found somebody who fortunately knew the films I'd made; he invited me to join them and so, suddenly, I was part of the revolution. I was together with six hundred other students locked away behind barricades, living in buildings «liberated» by the students, I filmed the students living in their/our commune, their political strategy meetings, defence meetings, electing their action committees, and so on. It was the most marvellous thing that had happened to me in years! Suddenly I was with other people who were acting out the kind of violence I had imagined; instead of being my mad crazy single act of violence, this was the collective act of resistance: these students, feeling as I had done, reacted against their collapsing society, by reclaiming what was theirs! Their own minds. Their own education! These students were sacrificing their entire lives in that society into which they were going, whether they liked it or not, they weren't just hippies, these kids, you know, they were intelligent, privileged, middle-class students, and many intelligent people and leaders from lots of different communities who came and joined them.

In America, the University is not owned by the State, but by big monopolistic corporations, IBM, Chase Manhattan Bank and so on, so the evils perpetrated by the Corporate Owners of America, are perfectly symbolised in the Trustees' authoritarian rule over the conduct and policies of the University. It is a microcosm of America and its failures ...

I stayed with the students, at last filming an outside event that I could really believe in! Finally came the police «bust» which was for me the definitive experience, the climax in a way, not only of my film, but of my own search for a truly significant action in and against a world which seemed beyond redemption. Suddenly my film had the possibility of form, and purpose. I could come back to England and edit it. The film now seems to have a three part structure beneath the narrative. The first part



Robert Kennedy in *The Fall*

is innate violence, the violence out there, outside, in the world; the exterior violence that one experiences and must respond to. Part II is the imagined act of violence to confront this exterior violence. I was going to make it a thriller, which proposed violence as the only effective act available to anyone who cares. Part III is when violence is finally done to «you», which means, of course, violence was finally inflicted on me. And it was. When the police finally came and cleared the buildings and campus of the University, the police brutality was the worst in New York's history. I was in Mathematics building on, I think, it was the Tuesday night, when a student came in – it was about eleven o'clock and ... we'd had a party that evening ... he told us there was definitely going to be a police «bust» that night. We sealed off the building, put up the barricades. Everyone who wanted to leave was told to get out. I got rid of all my equipment at this time, and all my film – except my Bolex camera and one roll of film, knowing full well that the police, on all such occasions, expose the film, destroy the cameras, and do as much damage as they possibly can. The police came. I was sitting at one of the windows, about two o'clock in the morning, and outside the police lined up in formation, pickaxes, night sticks, guns, and, as we learned later, some of them used handcuffs as knuckle-dusters – there's photographs to document this. I was sitting at the window, looking outside at a thousand police. Inside, there were two hundred and fifty students in our building. We were told that if we didn't clear the building in five minutes – which by now was impossible – we'd get beaten up. They warned us. They kept their promises. They enjoy it.

I had a hundred feet of film in my camera, of which I'd shot about half while the students were barricading up the building and preparing themselves in case the police used tear gas or Mace. We all put vaseline on our skin and plastic bags over our heads, and you have to wind cello tape round your wrists because if Mace touches you anywhere it gets in through the skin and spreads in your blood. I filmed all this, and I had fifty feet of film left. Two minutes. The building had five floors, and a huge spiral staircase in the middle of it. The police started to break their way through the front door with their pickaxes. A number of the students – the more radical ones – stayed at the bottom of the huge stair case, to be taken out first. They usually got the worst treatment. We'd all agreed not to resist arrest (there was little point in doing that at this point, because one wants to get arrested, that's one of the essential points of resistance). I filmed the police, and the film ran out just as they were coming through the door. It would have been suicide to try to film them attacking students. I ran up to about the third floor, took the film out of the camera and put it in a can, threw it out of one of the windows in order to retrieve it later. I went back out to the staircase. The other students had barricaded themselves behind the doors on the top floor. I ran up to the top floor, but was absolutely alone on this wretched staircase. I looked over the balcony, and there up this five flights of stairs – rather like an image from *A Generation* – were trooping hundreds of police, three at a time in close ranks up the stairs, close file, three at a time, up the stairs. I was absolutely terrified, I must admit. There were two or three plain-clothes cops – one of whom reached me first, grabbed me and shoved me up against the wall, searched me to see if I had anything, any weapons. I had merely my camera! I told him. I'd walk out. He pushed me down the stairs towards the police who were coming up. During my descent down the five flights I must have passed a hundred police. Nearly every one of them hit me with whatever they had in their hands. They did every thing they



Protest an der Columbia University in *The Fall*

possibly could to trip me up, because once you're on the floor, that's it, you're resisting arrest. Then they knock you out and carry you out. By the time I got to the bottom I was black and blue. I had done nothing violent except walk down the stairs. They had done everything they possibly could to provoke me. By the time I'd got to the bottom I think I really had become an assassin, it really had happened, in a sense. I saw that these cops just absolutely enjoyed every second of it, they had only one intention, and that was of having as much violence as they possibly could. This shocked me. I don't know why, maybe I'm a bit naive, but I was shattered. Violence from tension yes, but not just for the fun of it, for spite! I was more angry than hurt, of course. I was just ... I just knew it was hopeless ... I mean, if one was going to be like this it was just ... violence was totally inevitable. So finally violence was inflicted on me. I went outside to be arrested, and because I was absolutely alone, because I had a camera ... it was very strange, there were two rows of police outside, and a lot of press people behind them. They all rushed forward to film and there was just solitary me. They sort of groaned, disappointed of course, not to have some bleeding corpse to film and photograph! Because it was me standing there looking angry as hell, and as English as hell, nobody knew quite what to do. The police didn't know who I was, maybe or something. Anyway, I just turned my back to the police, put the camera up to my eye, stepped to the left, and disappeared amongst the photographers. I wasn't arrested. I retrieved my film, got some more film from my assistant who was outside, nearby, came back and filmed my friends coming out of the building. Now this of course is when it happens ... when the violence is also inflicted on someone you believe in, belong with ... These were now my friends. They were brought out bleeding, weeping, hardly able to stand. Unconscious. I think there were two hundred and fifty students taken to hospital that night, from the five buildings. Later the police cleared the campus, and there was a lot more violence. Suddenly «police state» is not an exaggeration in a left-wing magazine. It's there. This, I suppose, is the end of the film. Except the day I left Bobby Kennedy was shot dead. Again I could no longer distinguish between fiction and reality, and both were intolerable. I collapsed. I fell to pieces. I've put myself back together by giving form to the film, by making it «make sense». Some will say the film is mad; I am mad. I say the world is hardly in a position to judge!

I decided to put myself into the film, to act myself for a

number of reasons, the most important of which was I wanted the film to be a confrontation between my own ability to act or not to act – I don't mean act in the sense of being an actor. I mean to act as an artist, or as a person in society. I wanted it to examine my motives, my motives, to ask myself why I wanted to make that particular film, or propose that experience, those reactions. After my films were shown at the London Festival, I was offered half a dozen feature films. I could have been making a nice musical in Spain, and earning myself 50.000 dollars. Why, on earth, was I in America making a film with hardly enough money to even exist, on a subject about people in a place that I hated passionately? Well, this is ... I wasn't too sure myself. You identify as a person with certain experiences and for me, a person who makes films, it's my responsibility, it's my act of commitment, simply to be honest to my own experience. Every time you film in a way it's a kind of lie, because as soon as you edit it creates an illusion, or distorts the situation – a film of something is not the something itself! – therefore to be honest to my own experience is not to just have a narration! I had to put myself in the film. I had to make the film about myself. It's like the difference between a novel I might have written about myself and a diary. I wanted it to be a kind of diary, but not a diary in the ordinary sense, like on September 17 I filmed Bobby Kennedy at the protest meeting – whatever it was.

I have this psychological compulsion to make reality significant: constantly I have to film or write about it as well as experiencing it! I have to do something with my experience in order to feel whole. Without «processing» it, it seems absolutely meaningless. Now I could go off into lots of theories about the divided self and schizoid disintegration and so on, which is very important to me but probably not at the moment to an audience – my initial, reflex experience of reality, is to be threatened by it. I'd sooner dream! I admit I am threatened by the prospect of either being alone and facing oblivion inside myself, or by committing myself to a society which seems merely to alienate me and thus destroys me too. My problems as a human being, of meaningful existence, are best communicated to other people by the medium of film. This is why I make the kind of films I make. For me, film is a diary in the sense that every time I film something it's a record of something that I did, it's a kind of proof of my existence. If I had a piece of film which I show to other people which was filmed by me, maybe my talking to somebody I stop in the street, it's a kind of proof that I was there at that moment, that I was looking through the camera, that I was speaking to this person, that I asked them that kind of question. Now I think most ordinary normal human beings don't need this kind of proof. They know they exist, they accept that they exist, they accept that they have a name and that they do this, they do that, and they communicate with other people. I mean, a really secure person doesn't ask the kind of questions I'm constantly asking myself and of reality. They seem content with illusions that worry me too much! I need a kind of proof otherwise I am threatened by non-existence, I am threatened by the possibility of self-destruction. Unless I can make life more significant by my actions than it is, I will have to kill myself. And for me it's a constant struggle to give form to reality which seems merely to alienate me and thus destroy me. I have to destroy «it» to reassert myself again. Now, in terms of filming, I film something as a kind of proof, even if in the course of this six months in America. I proved I was disintegrating. I proved to myself that my alienation from the moral values and social situations that threatened me, was justified. In order to get back into a situation where I could accept the world as not mad and

accept myself as not mad I have to put this film back together, It is as if all these little fragments of film are me, and to put them back into form is to give myself coherence and peace, I'm re-integrated with experiencing the world, not just experiencing myself. I'm an introvert, absolutely an introvert, and it's always seemed to me ironic that I make films. Filming is a challenge and so from time to time I venture out and I try to communicate with the outside world. I'm still looking for a world worth integrating myself into! From the objective point of view, though, from the point of view of an audience, what's my film about? If the ideas I have about it are so alienated from what it's really about, then I might really be mad! If I can make other people believe that my film is about something real, what I believe, I'm no longer mad! I believe it's about somebody who has to translate himself into symbolism in order to feel real. This is dangerous as McLuhan points out. The schizoid person is threatened by this dualism, and in a world which is violent, it's more and more difficult for a person who wants to destroy himself not to identify with the world that is also destroying itself; a kind of collective neurosis, collective schizophrenia which one might really believe in in America. My character, my protagonist, translates himself into film, into a symbolic existence. I did so. I made the film about myself, and the first image in the film is a blank screen, the second image is an eye looking at it, and the third image is myself on a screen. I have translated myself into symbol.

If my film has people in it, let's say Robert Kennedy or Mayor Lindsay, somebody else would say – «those bits are documentary». It's not Peter Whitehead in it, but Mayor Lindsay. But it's not, it's Lindsay as I see him; my experience – which is why I put myself in the film, knowing full well I lay myself open to all kinds of criticism. It seems monstrously arrogant to make a film about myself, but how the hell can I tell the audience, prove to them, that what is important is to examine our own response to the world, and more important our *response* to the *Media*, which are in danger of becoming the whole of experience for people. Soon they'll not believe anything unless they have it verified on TV! ... given «significance» by being televised or filmed. Our experience is made to conform by the Media, manipulated by the people who own it, that's all. I want people to examine, re-examine their response to the world, their ability to see it as true or false. It's the basis of any morality, this belief in one's own experience. So in this film I say examine your response to the society, to the Media, to its oppression, to the figures who with their political privilege wield power through their public existence. I have used this film to re-examine my own existence and hope it will thus become valid for someone else, not because I tell them about it ... I try to let it happen to them, by letting the film that happened to me, happen to them. They see it as it occurred to me. In this sense it is as much a document of my own existence, as it is of the existence of a number of events that happened in New York from October last year to June this year. I participated in those events, and expressed my alienation from the society and «our» revolution against it, in fragments of film. If I prove that I chose to participate in those events for valid reason, then my film will be a success.

This essay was first published in «Films and Filming Magazine», January 1969.

BIOGRAFIE UND FILMOGRAFIE

Peter Whitehead wird 1937 in Liverpool geboren. Er studiert Physik und Kristallografie an der Universität in Cambridge, wo er u.a. für Francis Crick arbeitet, der gemeinsam mit James Watson als Entdecker der DNS gilt. Er lernt den späteren britischen Poet Laureat Ted Hughes (der ihm sein Gedicht «The Risen» widmen wird) und Syd Barrett (der später mit Pink Floyd berühmt werden wird) kennen und tritt an der Seite von Ian McKellan und Peter Cook im Theater auf. Whitehead erhält ein Stipendium für Malerei für die Slade-Kunstschule, beginnt stattdessen aber unter der Anleitung von Regisseur Thorold Dickinson Film zu studieren. 1964 wird er Nachrichten-Kameramann für das italienische Fernsehen, und die Nuffield-Stiftung tritt an ihn heran, eine halbstündige wissenschaftliche Dokumentation mit dem Titel *The Perception of Life* zu drehen, die er fast ausschließlich durch ein Mikroskop filmt.

1965 dreht er *Wholly Communion* über das legendäre Dichtertreffen in der Royal Albert Hall, der bei seiner Premiere in London großen Beifall findet und später beim Mannheimer Dokumentarfilmfestival ausgezeichnet wird. Nachdem Andrew Loog Oldham, Manager der Rolling Stones, den Film gesehen hat, lädt er Whitehead ein, einen Film über die Konzert-Tour der Stones in Irland zu machen: *Charlie is My Darling* wird mit einer einzigen Kamera im Zeitraum von zwei Tagen in Dublin und Belfast gedreht. Der Verleih des Films wird später von Allen Klein blockiert, als dieser die Kontrolle über die Musikrechte der Band übernimmt. 1967 dreht Whitehead zwei Filme: *Tonite Let's All Make Love in London*, in seinen eigenen Worten eine «Parodie auf die Londoner Szene» (obgleich er der Inbegriff der filmischen Repräsentation des «Swinging London» bleibt) und *Benefit of the Doubt*, der die bahnbrechende Londoner Produktion «US» der Royal Shakespeare Company dokumentiert. Im selben Jahr preist das einflussreiche britische Magazin «Films and Filming» Whitehead mit den Worten: «Der wahrscheinlich kreativste und originellste unter den jungen britischen Filmemachern. Sein Zugang und seine Arbeit bilden die Basis eines neuen alternativen britischen Kinos.»

Im September 1967 präsentierte Whitehead *Tonite Let's All Make Love in London* und *Benefit of the Doubt* beim New York Film Festival. Während seines Aufenthalts in der Stadt beginnt er das zu drehen, was später unter dem Titel *The Fall* bekannt werden würde – ein zweistündiger Film über das Scheitern legaler Proteste in Amerika. Whitehead fängt die Stimmung in den Straßen New Yorks unmittelbar nach der Ermordung von Martin Luther King Jr. ein und verbringt mehrere Tage in den besetzten Gebäuden der Columbia Universität, wo er den Vorstoß der Polizei durch den Vordereingang filmt, und das darauf folgende Chaos und die Gewaltakte. Whiteheads Arbeiten über die blühende Rock- und Popszene der Ära sind von gleich großer Bedeutung. Er dreht einige der ersten Pop-Promos für «Top of the Pops» für das britische Fernsehen und filmt Bands wie die Rolling Stones, The Dubliners, Eric Burdon and The Animals, The Shadows und Jimmy James and The Vagabonds, sowie Jimi Hendrix und Nico. 1970 dreht und schneidet er das Led Zeppelin-Konzert *Live at the Albert Hall*.

In den frühen 70er Jahren gibt Whitehead das Filmemachen auf und verbringt zehn Jahre als Falkner in Nordafrika, Pakistan und der Arktis. In den 80er Jahren lebt er in Saudi-Arabien,



wo er das größte private Falkenzucht-Zentrum der Welt – das «Al Faisal Falcon Centre» – errichtet und leitet. (Christopher Petit und Iain Sinclair drehen 1998 darüber die Dokumentation *The Falconer*). Das Zentrum findet mit dem Golfkrieg im Jahr 1991 ein plötzliches Ende. Seit den 90er Jahren schreibt Whitehead auch einige Erzählungen und Romane, darunter «The Risen» und «Tonite Let's All Make Love in London».

Filme

- 1964 *The Perception of Life*
- 1965 *Wholly Communion*
- 1965 *Charlie Is My Darling: The Rolling Stones on Tour*
- 1967 *The Pink Floyd – London 1966–67*
- 1967 *Benefit of the Doubt*
- 1967 *Tonite Let's All Make Love in London*
- 1969 *The Fall*
- 1970 *Led Zeppelin: Live at the Royal Albert Hall*
- 1973 *Daddy*
- 1977 *Fire in the Water*

Bücher

- 1990 «Nora and ...»
- 1994 «The Risen. A Holgraphic Novel»
- 1996 «Pulp Election. The Booker Prize Fix»
(als Carmen St Keeldare)
- 1996 «Baby Doll»
- 1999 «BrontëGate»
- 1999 «Tonite Let's All Make Love in London»



BENEFIT OF THE DOUBT

Kamera Peter Whitehead

Schnitt Peter Whitehead, Daniel Docker, Dominique Antoine

Musik Richard Peaslee

Mit Peter Brook, Glenda Jackson, Michael Kustow, Michael Williams und der Royal Shakespeare Company

Produktion

Lorrimer Films
Saga Films Paris

Weltvertrieb

Contemporary Films
24 Southwood Lawn Road
London N6 5SF, Großbritannien
T 20 8340 5715
inquiries@contemporaryfilms.com

Video (Betacam SP)/Farbe

65 Minuten

Peter Whitehead verwirklichte *Benefit of the Doubt* gemeinsam mit Peter Brook und der Royal Shakespeare Company während deren Vorbereitung und Aufführung des Anti-Vietnam-Stücks mit dem zweideutigen Titel «US». Das Stück war in England einer der ersten Vorstöße in den Bereich des experimentellen Theaters, das sich einiger der Methoden bediente, die von Artaud, dem «Living Theatre» und von Grotowski entwickelt wurden. Der Film hatte am 3. Mai 1968 im Luxembourg-Kino in Paris seine Premiere; zwei Tage später sollte sich das Kino hinter den Barrikaden des Studentenaufstands befinden, und der Film wurde – trotz exzellenter Kritiken – aus dem Programm genommen. *Benefit of the Doubt* umfasst Auszüge des Bühnenstücks, Interviews mit Darstellern, Regisseur und Autoren sowie Filmmaterial, das außerhalb des Theaters während mehrerer öffentlicher Diskussionen über das umstrittene Stück entstand.

Es war für Peter Whitehead ein ganz selbstverständliches Thema, die Bedeutung einer Handlung in deren Kontext zu ergründen – in diesem Fall ein dramatisch hervorragendes Theaterereignis im Kontext mit dem Dilemma britischer Künstler und Intellektueller angesichts der Kriegereignisse in Vietnam. Dieses Talent in Verbindung mit seiner Fähigkeit, die Darsteller eher reflektieren statt projizieren zu lassen, verstärken die Wirkung von *Benefit of the Doubt*. Denn Whitehead widersteht der Versuchung, das Drama einfach nur von den Parkettplätzen aus zu filmen und auf das Prestige der Royal Shakespeare Company zu vertrauen, um seinen Film zu verkaufen. Er versucht stattdessen vielmehr, die Handlung mit Hilfe des Kinos auszubauen. Die Kamera nimmt aktiv am Geschehen teil und involviert den subjektiven Blick des Publikums auf eine Weise in das Geschehen, wie das etwa ein «einfaches» Schauspiel nicht tun könnte. Kaum jemandem ist es erlaubt, hinter den Kulissen zu bleiben. (Peter Sainsbury, Produzent der frühen Filme Peter Greenaways)

Pitched somewhere between documentary and filmed theater, *Benefit of the Doubt* is concerned with role-playing and the performer-spectator relationship. Interspersing scenes from «US», the Royal Shakespeare Company's ambiguously titled 1966 attempt to address the Vietnam War on the West End stage, with interviews with the actors and writers behind it, the film anticipates the turn in the European New Wave – Rivette, Straub, Bertolucci – towards political theater. The play's Brechtian first act combined didactic sketches, documentary reconstructions, and satirical songs; the second, moving further into Artaud territory, was given over to self-criticism, concluding with a frighteningly intense speech accusing the audience and cast of bad faith and passivity. Whitehead's film cuts to this monologue from an interview, shot in black-and-white, with the actor who performed it and who declares herself «suspicious and critical» of the whole enterprise, and then runs her speech over color documentary footage of a demonstration outside the U.S. embassy. (Henry K. Miller, «Film Comment», 2006)

24.10., 15.30 Stadtkino



TONITE LET'S ALL MAKE LOVE IN LONDON

Kamera Peter Whitehead

Schnitt Peter Whitehead

Musik Pink Floyd

Mit Alan Aldridge, Vashti Bunyan, Eric Burdon, Michael Caine, Julie Christie, Chris Farlowe, Allen Ginsberg, David Hockney, Mick Jagger, Kenney Jones, Ace Kefford, Ronnie Lane, Donyale Luna, Steven Marriott, Lee Marvin, Ian McLagan, Edna O'Brien, Andrew Loog Oldham, Vanessa Redgrave, Andrew Rose, David Skinner

Produktion

Lorrimer Films

Weltvertrieb

Contemporary Films

24 Southwood Lawn Road

London N6 5SF, Großbritannien

T 20 8340 5715

inquiries@contemporaryfilms.com

35mm/1:1,33/Farbe

70 Minuten

Peter Whiteheads Porträt des «Swinging London» bezieht seinen Titel von Allen Ginsbergs Gedicht «Who Be Kind To» (gelesen am 11. Juni 1965 in der Royal Albert Hall). Nach eigener Beschreibung ein «Pop-Concerto fürs Kino», hält *Tonite Let's All Make Love in London* die berausenden Zeiten fest, als England zwar nicht länger die Meere beherrschte, die Carnaby Street dafür aber mit Garantie die Musik- und Modewelten. Inmitten von Pop Art, Popmusik, Paisley, Antikriegsprotesten und gemalten nackten Damen gibt es Auftritte von Mick Jagger, Julie Christie, Michael Caine, Lee Marvin, Andrew Loog Oldham, den Künstlern Alan Aldridge und David Hockney, sowie einem Schwarm von lebenshungrigen «dolly girls».

Nach *Charlie Is My Darling* machte ich zwei Filme gleichzeitig. Der eine war *Benefit of the Doubt*, in dem Schauspieler der Royal Shakespeare Company versuchten, auf der offenen Bühne als Vermittler über den Krieg in Vietnam zu agieren. Der andere Film war *Tonite Let's All Make Love in London*, in dem es in gewisser Hinsicht um eine Reihe von Menschen in den Medien geht. Sie sind alle Fiktion. Jede einzelne Person in *Tonite Let's All Make Love in London* ist eine Fiktion – ein Teil des Mythos des «Swinging London». Ich wollte sie alle bloß als Menschen zeigen, die in einem Sessel sitzen, während sie erzählen, und nicht als die Mythen, zu denen sie geworden sind. Und jeder kam, um sich diesen Film über das «Swinging London» anzusehen, und ging mit dem Eindruck, nur Menschen gesehen zu haben, die dasaßen und redeten. Doch für mich war das ein Teil, worum es ging. Diese Menschen – wirkliche Menschen – waren zu Mythen geworden. (Peter Whitehead)

One of the few film-makers trusted within the perfumed gardens of the 60ies rock illuminati, Whitehead was allowed unparalleled access into the centre of the pop circle to capture the moment for his kaleidoscopic film. With contributions from the likes of Mick Jagger, Michael Caine, Julie Christie, Lee Marvin and David Hockney, *Tonite Let's All Make Love in London* presents a dazzling and intimate record from the very core of the «in-crowd». With music by Pink Floyd, among many others. «Not a documentary in any ordinary sense», said «Variety», «but rather an impressionistic view of the «land of mod» as seen by a sympathetic participant.»

Taking its title from Ginsberg, *Tonite Let's All Make Love in London* pushed vérité into new shapes. Shot on the streets and in the clubs, the film makes extensive use of freeze-frames and other editing devices that bring to mind the spacey production techniques of psychedelic pop. A documentary on a semi-imaginary phenomenon, *Tonite Let's All Make Love in London* is torn between Whitehead's need to celebrate the extraordinary cultural explosion going on around him and his desire to unravel the media mythologizing – a task made complex by the heterogeneity of what had been lumped together as «Swinging London» in «Time»'s spring 1966 cover story. (Henry K. Miller, «Film Comment», 2006)

14.10., 15.30 Gartenbaukino
23.10., 20.30 Künstlerhaus



THE FALL

Kamera Peter Whitehead
Schnitt Peter Whitehead
Ton Anthony Stern
Musik The Nice, P. P. Arnold

Mit Alberta Tiburzi, Stokely Carmichael, Robert Lowell, Paul Auster, Tom Hayden, Mark Rudd, H. Rap Brown, Arthur Miller, Robert Rauschenberg, Angelo Mannsraven, Gloria Steinem, Peter Whitehead

Produktion
Lorrimer Films

Weltvertrieb
Contemporary Films
24 Southwood Lawn Road
London N6 5SF, Großbritannien
T 20 8340 5715
inquiries@contemporaryfilms.com

16mm/1:1,33/Farbe
120 Minuten

In seinem politischsten Film *The Fall* nimmt Peter Whitehead Amerika durch dasselbe Kaleidoskop und mit derselben Ästhetik ins Visier, die er zuvor in *Tonite Let's All Make Love in London* auf das «Swinging London» gerichtet hatte. Sein Thema hier ist jedoch von größerer Brisanz: Statt einer aufmüpfigen jugendlichen Rebellion zwischen Miniröcken, Popmusik und vorehelichem Sex dreht es sich um Fragen zu Krieg, Rassenunruhen, Gewalt und sozialen Aufständen zu einer Zeit, in der Amerika über die Vietnam-Frage zutiefst in zwei Lager gespalten ist und es in Folge der Ermordung von Martin Luther King zu Ausschreitungen kommt.

The Fall, von Whitehead selbst als sein wichtigstes Werk betrachtet, zeigt sich somit als außergewöhnlicher Filmbeitrag und persönliche Stellungnahme zu den Umwälzungen und Unruhen in den USA der späten 60er Jahre: Zwischen Oktober 1967 und Juni 1968 komplett in und um New York gedreht, porträtiert *The Fall* als ein Stück Zeitgeschichte zugleich zentrale Figuren der Bürgerrechtsbewegung und der Gegenkultur wie Stokely Carmichael, Robert Lowell, Paul Auster (als jungen Studenten an der Columbia Universität), Tom Hayden, Mark Rudd, H. Rap Brown, Arthur Miller und Robert Rauschenberg.

Whitehead gelingt es sogar, sich hinter die Barrikaden des von radikalen Studenten und «Widerstandskämpfern» besetzten Campus der Columbia Universität zu verschanzen, während Polizeieinheiten vordringen, um die Besetzer aus den Gebäuden zu zwingen. In einer «fiktiven» Einstellung à la Godard – beziehungsweise einer, die auf Vertov zurückgreift – ist Whitehead als «Mann mit der Kamera» selbst im Bild zu sehen, während er versucht, Geld für den Film aufzutreiben, den er gerade dreht.

Whitehead was his own one-man film unit and was fond of asynchronous images and sound, allowing new meanings and feelings to arise from the creative use of incongruity. The exemplar of his approach, the dizzyingly impressionistic essay-movie *The Fall*, was filmed on the streets of New York between October 1967 and the merry month of May 1968. Like many a 60ies Englishman in America – Hockney, Boorman, Schlesinger, Peter Watkins – Whitehead came to the U.S. equipped with freshly-peeled eyeballs and saw a turbulent, vibrant, violent nation in ways Americans themselves often did not. *The Fall* is unlike any other record of the period – a time a lot like now, full of anti-war and civil-rights demos and profound national self-examination – perhaps because its very obscurity has kept it fresh. (John Patterson)

I stopped making films in the 70ies, after *The Fall*, in which I filmed the demos at Columbia University and witnessed close-up the brutality of the police, cracking heads with venom. At that time I thought I could change the world and, by being part of it while it evolved, attach myself to the world as a participator. However, I began to realise that in my role behind the camera, I was simply a voyeur. So if I couldn't change the world, maybe I should change myself. (Peter Whitehead)

21.10., 20.30 Künstlerhaus
22.10., 11.00 Metro

PETER WHITEHEAD
Großbritannien 1965–68



PETER WHITEHEAD'S ROCK AND POP PROMOS AND FILMS

ROCK AND POP PROMOS AND FILMS 1

(Großbritannien 1966–68)

Video (Betacam SP)/Farbe
82 Minuten

ROCK AND POP PROMOS AND FILMS 2

(Großbritannien 1965–68)

Video (Betacam SP)/Farbe und Schwarzweiß
73 Minuten

ROCK AND POP PROMOS AND FILMS 3

(Großbritannien 1966–68)

Video (Betacam SP)/Farbe und Schwarzweiß
60 Minuten

Programm 1:

21.10., 23.30 Urania

25.10., 18.00 Stadtkino

Programm 2:

22.10., 23.30 Urania

25.10., 20.30 Stadtkino

Programm 3:

23.10., 23.30 Urania

25.10., 23.00 Stadtkino

Peter Whiteheads *Rock and Pop Promos* für The Small Faces, The Animals, The Shadows und natürlich vor allem für die Rolling Stones gelten als der Beginn der künstlerischen, experimentellen und innovativen Musikfilme. Dieses Programm präsentiert als Zusammenstellung eine große Auswahl dieser Arbeiten, inklusive klassischen Aufnahmen von The Jimi Hendrix Experience, Nico, Eric Burdon and The New Animals, The Small Faces, und vielen anderen.

Rock and Pop Promos and Films 1

The Beach Boys in London

Pink Floyd in London

Led Zeppelin Live at the Royal Albert Hall (Ausschnitt)

Rock and Pop Promos and Films 2

Have You Seen Your Mother Baby (Drag Version)

Have You Seen Your Mother Baby (Albert Hall Version)

Lady Jane (Slo-Mo, Albert Hall Version)

Let's Spend the Night Together (Studio Version)

We Love You

Rock and Pop Promos and Films 3

The Little Bastard Immediate

Jimmy James & The Vagabonds

The Move (Interview)

The Shadows («Maroc 7»)

The Shadows («Bombay Duck»)

The Twice As Much («Crystal Ball»)

P. P. Arnold («The Time Has Come»)

The Small Faces («Get Yourself Together»)

The Small Faces («Itchycoo Park»)

Murray Head («She Was Perfection»)

Billy Nichols («It Brings Me Down»)

The Dubliners («7 Drunken Nights»)

The Jimi Hendrix Experience («Hey Joe»)

Nico («I'm Not Sayin'»)

Eric Burdon & The New Animals («When I Was Young»)

Whitehead's work with The Small Faces, The Beach Boys and, above all, The Rolling Stones was the very inception of the artful, experimental and daring pop promo. This program includes the films Whitehead made with The Jimi Hendrix Experience, Nico, The Rolling Stones, the first-ever footage of Pink Floyd with Syd Barrett performing live and in the studio, and some rare surprises from the director's extensive archive.



Peter Whitehead, Großbritannien 1965

WHOLLY COMMUNION

Kamera Peter Whitehead **Schnitt** Peter Whitehead

Mit Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Alexander Trocchi, Gregory Corso, Adrian Mitchell u.a.

Produktion Lorrimer Films

Weltvertrieb Contemporary Films, 24 Southwood Lawn Road, London N6 5SF, Großbritannien, T 20 8340 5715, inquiries@contemporaryfilms.com

35mm/1:1,33/Farbe, 33 Minuten

Wholly Communion, jene Dokumentation, mit der Whiteheads Karriere begann, hält jenes historische Ereignis vom 11. Juni 1965 in der Royal Albert Hall fest, bei dem 7.000 Besucher Zeugen des Zusammentreffens von amerikanischen und englischen Dichtern der Beat-Generation wurden. Unter den auftretenden Künstlern finden sich etwa Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Alexander Trocchi, Gregory Corso und Adrian Mitchell.

Der Film verdankt sein Bestehen und seinen Stil den Methoden des Cinéma vérité und dem Direct Cinema. *Wholly Communion* wurde durch eine neue Technik ermöglicht, die es erlaubte, dass ein Einzelner mit leichter Ausstattung arbeitet. Der Film befolgt somit der Philosophie des Cinéma vérité, welches bestrebt war, Ereignisse festzuhalten während sie geschehen, statt Ereignisse, die in der Vergangenheit geschahen, anzuzweifeln.

(Jack Sargeant, «Naked Lens: Beat Cinema», 1997)

The documentary that effectively launched Whitehead's career, *Wholly Communion*, captures the historic event at the Royal Albert Hall on June 11 1965 where an audience of 7,000 witnessed the first meeting of American and English Beat poets. «I'd like to think that with *Wholly Communion*, I tried to achieve a balance between the extent to which I disappear in the corner and just film what is going on and yet, nevertheless, you are aware of the creative eye of the director, and so on». (Peter Whitehead)

24.10., 15.30 Stadtkino