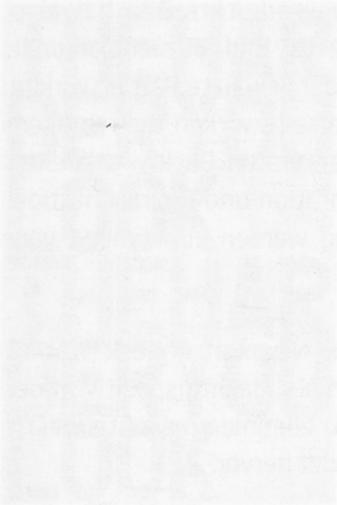


Ein Film ist ein Film ist ein Film.

Zur Materialität der frühen Filme von Andy Warhol und Bruce Conner

Hans Dieter Huber



Christopher Wool
Datum, 1991

Christopher Wool
Unquiet, 2001
7 p. 39

Die Anordnung der Buchstaben kann ebenfalls in mehrfacher Hinsicht verschieden sein: horizontal oder vertikal, wie bei RUN BOG RUN oder RIOT. Die Schrift kann vertikal oder horizontal stehen, jedoch auch diagonal auf der linken Seite ein Plattenbild ergibt. Es können unter, über oder mehrere Leerzeilen existieren, wie bei den Gestalten von Andy Warhol, die hierarchische Leerzeilen bezeichnen wie beispielsweise bei RUN-BOG-RUN-GALILEE-WAR-KING-SACKS-MAR-untereinander wiederholt werden wie bei PLEASEN-UNPLEAS-UNPLEAS-UNPLEAS-UNPLEAS: sodass die vertikale Struktur der horizontalen Orientierung zu dominieren beginnt. Hier sind wir sehr nahe an den Sequenzen von Andy Warhol mit ihren iterativen, seriellen Strukturen und Redundanzen. Jeder der Text ist lautlos, wie bei HELTERHELTER oder bei THE HARDY-BOY-KITTY-WATERWALKER aus dem Jahr 2000. Hier wird die grundlegende Selbstreferenzialität der Sprache auch als visuelle Form präsentiert.

Um 2000 verändert sich seine Arbeitsweise. Er führt reproduzierte Fotografien und Vergrößerungen eigener Arbeiten oder von Ausschnitten eigener Arbeiten ein. Damit arbeitet er auf einer Meta-Ebene. In dieser Art re-entry des Unterschiedlichen ist die Unterscheidung von einer Seite des Unterschiedlichen nun wieder in ein neues Bild eingeführt, es wird dadurch von einem „echten“ Gemälde zur Darstellung

Von der Materialität eines Films zu sprechen, mag auf den ersten Blick irritieren. Denn Licht scheint eines der flüchtigsten und immateriellsten Medien zu sein, das wir kennen. Dennoch kann ein genauere Blick auf die Materialität von Film für ein grundlegendes Verständnis seiner spezifischen Funktionsweise sehr erhellend sein. Denn hinter der Vorführung eines Films steht ein komplexer, technischer Apparat von Produktion, Edition und Rezeption, der normalerweise vollkommen ausgeblendet bleibt. Dieses mediale Dispositiv ist jedoch im filmischen Werk von Bruce Conner und Andy Warhol von größter Bedeutung.

Aufnahmeseitig besteht die Materialität eines Films zunächst aus der spezifischen Konstruktion der Kamera mit Malteserkreuz, Filmtransport und vor allem der Optik mit Brennweite und Blende, die wesentlich zur Bildqualität beiträgt. Die Empfindlichkeit des Filmmaterials spielt ebenso eine entscheidende Rolle wie die Frage, ob es sich um einen Schwarz-Weiß- oder einen Farbfilm handelt. Auch die Geschwindigkeit, mit der ein Film aufgenommen wird, ist für seine spätere Erscheinung auf der Leinwand, seine Brillanz und Schärfe, von Bedeutung. Die frühen Stummfilme von Andy Warhol wurden bis etwa 1970 mit einer Geschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde abgespielt, was eine sehr geringe Abspielgeschwindigkeit bedeutet.¹ Die Projektion ist nicht so hell, nicht so scharf und ruckelt stärker. Heute wird in der Regel eine Aufnahme- und Wiedergabegeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde verwendet. Für Innenraumaufnahmen benötigt man ein lichtempfindlicheres Filmmaterial, was zu einer größeren Körnung, weicheren Halbtönen und einer geringeren Schärfe der Bilder führt. Der Kontrast kann durch eine starke Ausleuchtung des Raumes mithilfe von Scheinwerfern verbessert werden, was aber im Falle von Andy Warhols früheren Filmen aus den Jahren 1963–66 nur auf sehr semiprofessionelle Weise der Fall war. Die erhaltenen Fotografien von Aufnahmesituationen der *Screen Tests* zeigen eine oder zwei Fotoleuchten, die auf einem wackligen Stativ stehen, von schräg links vorne eingesetzt wurden und einen harten Schlagschatten warfen. Dennoch war die Ausleuchtung der *Screen Tests* sehr raffiniert. Manchmal wurden zwei Scheinwerfer rechts und links seitlich von der Person so aufgestellt, dass symmetrische Schattenzonen entstanden, die wie Bilder des Rorschach-Tests aussahen. Manchmal wurde auch noch eine Glühbirne hinter dem Kopf des Porträtierten versteckt, um eine spezielle Aufhellung des Hintergrunds zu erhalten. Diese sehr unterschiedlichen und komplexen Bedingungen bilden die spezifische Materialität der Filmaufzeichnung.²

Anmerkungen

1

Wie Callie Angell anmerkt, war dies die Standardabspielgeschwindigkeit für 16-mm-Projektoren bis etwa 1970. Danach wurde der Industriestandard für Filme ohne Ton auf 18 Bilder pro Sekunde umgestellt. Vgl. Callie Angell: *Andy Warhol Screen Tests. The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné. Vol. 1.* New York: Abrams 2006, p. 21.

2

„The lighting is bad, the camera work is bad, the projection is bad, but the people are beautiful.“ Andy Warhol in Andy Warhol/Kasper König/Pontus Hultén/Olle Granth (Hg.): *Ausst.-Kat. Andy Warhol.* Stockholm, Moderna Museet, Februar–März 1968, o.p.

Das belichtete Filmmaterial ist im Falle von Warhol meist Umkehrfilm gewesen, der in einer zweistufigen Entwicklung und Nachbelichtung ein positives Bild ergibt. Dieses Original kann nun geschnitten, bearbeitet und ediert werden. Von dem Schnittmaster lassen sich dann über ein Zwischennegativ weitere Vorführkopien herstellen, die je nach den Bedingungen beim Kopieren leicht unterschiedlich ausfallen können.

Die Materialität der Vorführsituation ist dagegen sowohl räumlich als auch zeitlich vollständig von den medialen Dispositiven der Produktion und der Edition des Films getrennt. Hier spielt vor allem die Konstruktion des Projektors und der Oberfläche, auf welche projiziert wird, eine entscheidende Rolle. Der Projektor kann lichtstärker oder lichtschwächer sein, je nach eingebauter Lampe, und damit ein brillantes, kontrastreiches oder ein flaves, kontrastarmes Bild an die Wand projizieren. Der Reflexionsgrad der Oberfläche, auf die projiziert wird, spielt ebenfalls eine entscheidende Rolle für die Erscheinung des Bildes. Hinzu tritt als dritter Parameter die Bildgröße der projizierten Bildes, die in Relation zum Raum und zum Körper des Betrachters steht. Sie hängt von der Höhe des Raumes, dem Abstand des Projektors von der Leinwand und der Brennweite des Objektivs ab. Aufgrund der geschilderten Zusammenhänge wird deutlich,

dass es nicht „die“ Materialität von Film gibt, sondern viele verschiedene materielle Bedingungen, die sich auf die verschiedenen Stadien der Herstellung, Edition und Präsentation von Filmen verteilen.

Im Juni 1963 hatte sich Warhol eine 16-mm-Bolex-Kamera gekauft, mit welcher er zu filmen begann. Die Kamera ist auf mehreren Fotos aus der Factory zu erkennen. Der erste Film war *Sleep* (1963), welcher den schlafenden John Giorno in einer Länge von fünf Stunden und 21 Minuten zeigt. Bereits hier wird deutlich, dass es um Zeit geht, und zwar nicht um die Zeit des Dargestellten, sondern um die Zeit des Zuschauens. Es geht um das zeitliche Verhalten des Zuschauers, seine Erwartungen, seine Aufmerksamkeit, seine Geduld oder Ungeduld, seine Neugier oder Langeweile. Andy Warhol hat in einem frühen Interview mit Ruth Hirschman in Bezug auf *Sleep* bereits 1963 betont, dass man während der Filmvorführung an beliebiger Stelle hinein- und hinausgehen könnte, dass man essen, trinken und reden kann, da im Film selbst wenig bis nichts passiert.³ Der zweite Film war *Tarzan and Jane Regained ... Sort of*, der im Oktober 1963 auf der Reise nach Los Angeles entstand, die er zusammen mit Taylor Mead, Gerard Malanga und Wynn Chamberlain anlässlich seiner zweiten Ausstellung in der Ferus Gallery mit dem Auto unternahm.⁴

3
„Na ja, es ist ein Film, da kann man jederzeit reinkommen. Man kann rumgehen und tanzen und singen.“ Andy Warhol in einem Interview mit Ruth Hirschman: *Pop macht der Künstler*, Herbst 1963. In: Kenneth Goldsmith (Hg.): *Interviews mit Andy Warhol*. [Kippenheim-Schmieheim]: Verlag Kurt Liebig 2005, p. 63.

4
Vgl. Andy Warhol/Pat Hackett: *POPism. Meine 60er Jahre*. München: Schirmer/Mosel 2008, p. 61.

5
Angell ist jedoch der Meinung, dass es sich hier nicht um Robert Indiana, sondern um Harold Stevenson handelt. Vgl. Angell, *Andy Warhol Screen Tests*, p. 300, Anm. 3.

6
Alle Angaben nach Adriano Aprà (Hg.): *Andy Warhol. 4 Silent Movies. Kiss, Empire, Mario Banana, Blow Job*. Rom: Minerva Pictures SpA 2004, pp. 37f. (= Booklet zur gleichnamigen DVD-Edition).

7
Vgl. Warhol, Hackett, *POPism*, p. 110.

8
So Yann Beauvais in Astrid Johanna Ofner (Hg.): *Andy Warhol Filmmaker. A Program curated by Jonas Mekas*. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums. 1.–31. Oktober 2005, p. 98.

9
Sterling McIlhenny/Peter Ray: *Inside Andy Warhol* (1966). In: Goldsmith, *Interviews mit Andy Warhol*, p. 127.

Der früheste in der Ausstellung gezeigte Film ist *Kiss* (1963). Es handelt sich um einen 16-mm-Stummfilm, der mit 24 Bildern pro Sekunde aufgenommen wurde und mit 16 Bildern pro Sekunde abgespielt werden soll. Die Gesamtlänge bei einer Vorführgeschwindigkeit von 16 Bildern in der Sekunde beträgt 54 Minuten. Er besteht aus einer Zusammenstellung von dreizehn sich küssenden Paaren. Die Laufzeiten der einzelnen Küsse umfassen jeweils eine ganze 100-Fuß-Filmrolle. Zwei Sequenzen sind jedoch kürzer, nämlich der erste und der zweite Kuss.

Die ersten Teile des Films wurden im August 1963, der Rest im November und Dezember 1963 gedreht. Die von der Andy Warhol Foundation 1989 vorgelegte Fassung enthält 13 Kuss-Sequenzen. Die genauen Angaben von Jonas Mekas in seiner Filmografie von 1971 machen es teilweise möglich, die sich küssenden Paare zu identifizieren, obwohl diese Identifikationen nicht immer hundertprozentig korrekt sind: 1. Naomi Levine und Ed Sanders. 2. Naomi Levine und Gerard Malanga. 3. Baby Jane Holzer und John Palmer. 4. (auf einer Couch) Fred Herko und John Dudd. 5. (unter einer frontalen Beleuchtung stehend) Baby Jane Holzer und ein junger Mann mit hellen Haaren. 6. Gerard Malanga und Mark Lancaster (?). 7. Naomi Levine und Rufus Collins (?). 8. Ein Mann mit schwarzen Haaren und Marisol Escobar. 9. Rufus Collins und Marisol Escobar. 10. Ein Mann mit dunklem Haar und gestreiftem Hemd und ein Junge mit hellem Haar. 11. Marisol Escobar und Robert Indiana.⁵ 12. Ein Jugendlicher mit dunklem Haar und gestreiftem Hemd und ein Mädchen mit langem Haar. 13. Naomi Levine und ein Mann, welcher derselbe wie bei No. 10 sein könnte.⁶

Die meisten Küsse wurden mit einer statischen Kameraeinstellung aufgenommen. Lediglich in den Sequenzen 1 und 2 wurde mit Handkamera gefilmt. No. 4 besitzt am Ende einen schnellen Rückwärtszoom von der Nahaufnahme in die Totale, sodass plötzlich die Couch aus der Factory, die Billy Name angeschleppt hatte, mit den beiden sich küssenden Jungen zu sehen ist.⁷ Sequenz No. 6 besitzt einen kleinen Schwenk nach rechts, um den aus dem Bild verschwindenden Gerard Malanga wieder zu positionieren. In No. 11 wackelt die Kamera leicht.

Inhaltlich gesehen, versammelt die Kompilation eine Phänomenologie des Küssens. Verschiedene Arten und Weisen heftigen, leidenschaftlichen, vorsichtigen, schüchternen

„Meine ersten Filme, in denen ich stillstehende Objekte benutze, wurden auch deswegen gemacht, damit die Zuschauer sich selber besser kennen lernen. Normalerweise wenn man ins Kino geht, sitzt man in einer Fantasiewelt, aber wenn man etwas sieht, was einen verstört, dann beschäftigt man sich mehr mit den Menschen, die neben einem sitzen. Filme können da mehr machen als Theaterstücke oder Konzerte, wo man einfach stillsitzen muss, und ich glaube, das Fernsehen bewirkt noch einmal mehr als der Film. Man kann mehr machen, wenn man sich einen von meinen Filmen ansieht, als bei anderen Filmen: Man kann essen und trinken und rauchen und husten und wegsehen und wieder hinsehen, und alle sind immer noch da. [...] Ich interessiere mich für die Reaktionen der Zuschauer auf meine Filme: Meine Filme sind in gewisser Weise Experimente, bei denen die Reaktionen der Zuschauer getestet werden.“ *Andy Warhol: My True Story. Interview mit Gretchen Berg* (1966). In: Goldsmith, *Interviews mit Andy Warhol*, pp. 110 f.

Vgl. Jonas Mekas: *Anmerkungen nach einem Wiedersehen mit den Filmen Andy Warhols*. In: Enno Patalas (Hg.): *Andy Warhol und seine Filme. Eine Dokumentation*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1971, p. 58: „Bei den Vorführungen in der Factory ging es stets ausgesprochen zwanglos zu: die Leute quirlten durcheinander und liefen vor der Leinwand umher, während im Hintergrund Musik zu hören war. Das Element des Zufalls in *The Chelsea Girls*, die Art, wie sich die einzelnen Spulen in Ton und Bild überlappen, trieb einige Kritiker zur Verzweiflung. Sie wußten nie, ob sie den gleichen Film sahen wie ihre Kollegen. Kurz, die Ästhetik, die der Herstellung des Films zugrunde lag, prägte auch die Aufführungen dieser Filme, bestimmte die Atmosphäre im Zuschauerraum. Die Kompromißlosigkeit und Gründlichkeit wird so in jedem Bereich, den man ins Auge faßt, bis zur höchsten Reinheit (oder zum äußersten Extrem) kultiviert.“

oder einvernehmlichen Küssens verbinden sich sofort mit den Kuss-Erfahrungen der verschiedenen Zuschauer und Zuschauerinnen. Durch diese Empathiebeziehung entsteht eine sehr emotionale Interaktion zwischen den Bildern, die wir sehen, und unseren eigenen Gefühlen, Erinnerungen, verpassten oder ergriffenen Gelegenheiten, Wünschen oder Begehren. Es ist ein wunderbarer, einfacher Film, der beispielhaft wie kein anderer die gleichzeitige Einfachheit und Komplexität der frühen warholschen Stummfilme exemplifiziert. Die Projektion mit 16 Bildern pro Sekunde verleiht dem Film eine tranceartige Qualität aus einem leichten, pulsierenden Flimmern und Flackern, als sei das Bild sehr, sehr weit weg, als sei es zeitlich in der Vergangenheit und geistig in einer emotionalen Erinnerung an früher befangen. Das Bild wird im Weißbereich von der Projektorbirne überstrahlt, sodass man den Film am liebsten mit Sonnenbrille ansehen möchte. Durch die niedrige Projektorgeschwindigkeit erscheinen das Schwarz und das Weiß silbrig. Die Filmbilder erhalten einen irisierenden Samtglanz.⁸

Die frühen Filme von Andy Warhol funktionieren eher wie konzeptuelle Stacks von Donald Judd oder formalistische Werke der Konzeptkunst denn wie „Pop Art“-Movies. Warhol stellt die Kamera auf ein Stativ, schaltet sie ein, geht weg, macht etwas anderes und lässt die Filmrolle ohne Stopp durchlaufen, bis sie zu Ende ist. Es handelt sich um 100-Fuß-Porträts, wie er selbst einmal gesagt hat. Das Bild interessiert ihn letztendlich gar nicht. Es scheint ihm völlig gleichgültig zu sein, was die Leute vor der laufenden Kamera tun, wie sie sich abstrampeln oder bewegungslos ausharren, ohne eine Miene zu verziehen. Er hat sich selbst mehrere Male in den Interviews darüber geäußert, dass er während der Uraufführung von *Sleep* zur Entrüstung der Zuschauer aus dem Kino gegangen sei.

Also, den habe ich nie ganz gesehen. Ich habe den Film einfach in die Kamera eingelegt und mich versichert, dass sie die direkten Einstellungen und andere Einstellungen, die ich haben wollte, auch wirklich filmte. Aber am Schluss haben wir nur hundert Fuß von dem gedrehten Material genommen und das immer wieder, acht Stunden lang, ablaufen lassen. Wir schneiden unsere Filme nicht. Aber manchmal benutze ich nur zwei von den drei Rollen, die wir gefilmt haben.⁹

Auch sein Interesse an der Entleerung des Bildes von jeglicher Bedeutung hat er wiederholt angesprochen. Je länger man ein und dasselbe Bild anschaut, desto weniger Bedeutung besitzt es. Es verliert jegliche Bedeutung und wird zu einem a-semantischen Ornament, hinter dessen Oberfläche sich nichts, aber auch gar nichts mehr an Bedeutung verbirgt. Durch seine endlose Wiederholung gelangt das bewegte Bild zum endgültigen Stillstand und zur vollkommenen Sinnentleerung. In diesem Prozess findet aber ein Umschlag statt. Die ästhetische Erfahrung springt vom Beobachteten zum Beobachter über. Er verliert sein Interesse am Dargestellten und wendet sich dann dem Film selbst zu, den heller und dunkler werdenden Stellen, die alle 4 Minuten auftreten oder den Perforationslöchern zu Beginn einer neuen Rolle, bis er nach ein paar Rollen auch daran das Interesse verliert und beginnt, sich mit den im Zuschauerraum anwesenden Personen zu unterhalten.¹⁰ Man kann dies bis auf den heutigen Tag bei der Vorführung von Warhol-Filmen beobachten. Die spezifisch soziale Situation, die entsteht, wenn ein Warhol-Film aufgeführt wird, ist das eigentliche, verdeckte Thema seiner Filme. Darauf hat Jonas Mekas bereits 1971 hingewiesen.¹¹

Um die spezifische Materialität dieser Filme, die man erstens kaum sehen kann, und wenn, dann zweitens meist unter falschen Vorführbedingungen, zu verstehen und sinnlich erfahren zu können, müssen die frühen Stummfilme zwingend mit einer Vorführungsgeschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde und nur als 16-mm-Filmprojektion, nicht als Video, als DVD oder gar auf einem Fernsehmonitor, wie bei den *Screen Tests* in der Ausstellung *The Third Mind – Carte Blanche für Ugo Rondinone* im Palais de Tokyo in

Paris 2007 geschehen, betrachtet werden. Dann lässt sich die spezifische Materialität und damit auch die Ontologie dieser Filme ästhetisch erfahren. Jonas Mekas berichtet über den Filmemacher Stan Brakhage, der 1965 extra nach New York kam, um sich *Sleep* in der Film-Makers' Cooperative anzusehen.

Irgendwann im Jahre 1965 kam Stan Brakhage nach New York. Auf seinem Berg in Colorado, 9000 Fuß über dem Meeresspiegel, hatte er von Warhol und seinem Film *Sleep* gehört. Er erschien bei der Film-Makers' Cooperative und sagte: „Jetzt reicht's mir. Ich will mir die Warhol-Sachen anschauen und sehen, was es mit dem ganzen Theater auf sich hat.“ Also setzte er sich hin und sah sich *Sleep* Spule für Spule an. Ich glaube, er sagte später sogar, er habe sich den ganzen Film angeschaut. Ich arbeitete gerade am Schneidetisch, als Stan sich plötzlich mitten im Raum aufpflanzte und mit seiner dröhnenden Bergbewohnerstimme zu fluchen begann. Wir hätten uns täuschen lassen, sagte er, wir seien schlicht und einfach Narren. Im übrigen werde er New York auf dem schnellsten Wege wieder verlassen. [...] Ich ging zehnmal im Raum auf und ab und hörte mir Stans Tiraden an. Plötzlich schoß mir ein Gedanke durch den Kopf. „Wie hast du den Film ablaufen lassen?“ fragte ich. „16 Bilder pro Sekunde oder 24?“ „24“, sagte er. „Dann tu uns einen Gefallen“, bat ich ihn. „Ich weiß, es ist viel verlangt, aber setz dich bitte noch einmal hin und sieh dir *Eat* und *Sleep* bei einer Geschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde an. So ist die Sache nämlich gedacht.“ Es gereicht Stan zur Ehre, daß er sich tapfer bereit erklärte, uns den Gefallen zu tun. Wir gingen über die Straße, um im Belmore einen Kaffee zu trinken, und ließen Stan mit den Filmen allein. Als wir nach einer geraumen Zeit zurückkamen, sahen wir ihn erregt auf und ab gehen. Er brachte zunächst kaum ein Wort hervor. Schließlich sagte er, als die Filme mit 16 Bildern pro Sekunde abgelaufen seien, habe er plötzlich eine ganz neue Welt vor Augen gehabt. Bei Warhol, fügte er hinzu, habe man es mit einem Künstler zu tun, der zwar eine ästhetische Richtung vertrete, die der seinen diametral entgegengesetzt sei, der damit jedoch eine ebenso großartige und klare Verwandlung der Wirklichkeit, ein ebenso konsequent und total neues Bild der Wirklichkeit erziele wie er, Stan Brakhage, in seinem eigenen Werk. Ohne ein weiteres Wort verließ Stan den Raum und machte einen langen Spaziergang. Ich habe ihn weder vorher noch später je so betroffen von einer anderen ästhetischen Welt erlebt wie an jenem Tag, nachdem er die Filme von Andy Warhol gesehen hatte.¹²



Andy Warhol
Eat, 1964 (Film Still)
→ p. 203

Der Film *Eat* aus dem Jahr 1964 besteht aus 10 S/W-Filmspulen mit einer Länge von jeweils etwa 4,5 Minuten, was eine Gesamtlaufzeit von 45 Minuten bei einer Vorführgeschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde ergibt.¹³ Der Film wird ohne Titel und Abspann in der Stummfilmgeschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde abgespielt. Die Bewegungen wirken wie eine leichte Zeitlupe, da der Film mit einer höheren Geschwindigkeit aufgenommen wurde, nämlich mit 24 Bildern pro Sekunde.

Zu den verschiedenen Aufnahme- und Abspielgeschwindigkeiten der frühen Warhol-Filme hat sich der Filmwissenschaftler Adriano Aprà 2004 ausführlich geäußert.¹⁴ Er gibt an, dass die frühen Warhol-Stummfilme mit der schon erwähnten 16-mm-Bolex-Kamera mit 24 Bildern/s auf Standard-Filmrollen von 100 Fuß (= 30,48 m) Länge aufgenommen wurden. Diese Informationen ergeben für eine solche 100-Fuß-Filmrolle eine Abspielzeit von circa 3 Minuten bei 24 Bildern pro Sekunde, von ca. 4 Minuten bei 18 Bildern pro Sekunde und von etwa 4,5 Minuten bei 16 Bildern pro Sekunde. Die Tonfilme wurden dagegen wegen der optischen Tonspur immer schon mit 24 Bildern pro Sekunde aufgenommen und auch abgespielt. Der erste Tonfilm scheint nach Jonas Mekas der Film *Harlot* von 1965 gewesen zu sein, der mit einer Auricon-Kamera gedreht wurde, die Andy Warhol im Dezember 1964 gekauft hatte.¹⁵ Die Angaben zur zeitlichen Länge der Filme Warhols fallen in der Literatur sehr unterschiedlich aus. Es ist meistens nicht vermerkt, auf welche Vorführgeschwindigkeit sich die Zeitangabe bezieht. Während Adriano Aprà im Booklet der DVD-Edition davon spricht, dass die vollständige Fassung von *Kiss* nicht mehr verfügbar sei, führt der Katalog des Österreichischen Filmmuseums von 2005 eine Vorführlänge von 54 Minuten bei einer Abspielgeschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde an, was rein rechnerisch auf dieselbe

Fassung schließen lässt, nämlich mit 13 Kusszenen. Die DVD-Edition läuft sogar mit 25 Bildern/s ab, was viel zu schnell ist und den intendierten Zeitlupeneffekt sogar in sein Gegenteil, nämlich in einen Zeitraffer transformiert. *Kiss* läuft auf der DVD daher auch nur 34 Minuten (!) lang.

Bei *Blow Job* von 1964 ist das Problem dasselbe. Der Katalog der Warhol-Filmretrospektive im Österreichischen Filmmuseum gibt die Vorfürlänge mit 41 Minuten bei 16 Bildern pro Sekunde an, während er auf der DVD nur 26 Minuten läuft. Mekas gibt 30 Minuten als Laufzeit bei 16 Bildern in der Sekunde an, was aber zu einer Vorführgeschwindigkeit von 18 Bildern pro Sekunde passt.¹⁶ Insgesamt hat man es immer wieder mit falschen oder irreführenden Informationen bei den materiellen Bedingungen und Möglichkeiten der Vorführung von Andy Warhol-Filmen zu tun. Aprà ist sich dieser Problematik bewusst und thematisiert sie in der DVD-Edition. Er schreibt, dass der Warhol Estate beim Remastern des Films das Bild an den vier Rändern beschnitten habe und den Film mit einer Geschwindigkeit von 24 Bildern in der Sekunde ediert habe, was man kaum glauben mag. Seiner Meinung nach sei der Zeitlupeneffekt in den verschiedenen Filmografien nie erwähnt worden. Hier irrt er sich jedoch, denn die frühe, sehr sorgfältige Filmografie von Jonas Mekas aus dem Jahr 1971 führt als Vorführgeschwindigkeit für die Stummfilme 16 Bilder pro Sekunde und für die Tonfilme 24 Phasenbilder pro Sekunde an.¹⁷ In jedem Fall ist aber eine Abspielgeschwindigkeit von 24 Bildern oder gar 25 Bildern (Video) pro Sekunde für die Stummfilme falsch. Sie führt zu einer vollkommenen Verfälschung der ästhetischen Erfahrung des Zuschauers.

12
Mekas, *Anmerkungen nach einem Wiedersehen mit den Filmen Andy Warhols*. In: *Andy Warhol und seine Filme*, pp. 56 f.

13
So vermerken die Angaben in Ofners *Andy Warhol Filmmaker*, p. 100, eine Laufzeit von 39 Minuten bei 16 Bildern, was aber falsch ist und auf eine Vorführgeschwindigkeit von 18 Bildern pro Sekunde zutrifft. Denn bei einer Vorführgeschwindigkeit von 16 Bildern in der Sekunde läuft der Film 45 Minuten lang, wie in der Filmografie von Jonas Mekas in John Coplans: *Andy Warhol*. New York: Graphic Society Ltd. [1971], p. 147, richtigerweise vermerkt ist.

14
Vgl. Aprà, *Andy Warhol. 4 Silent Movies*, pp. 37 f.

15
Vgl. Mekas, *Anmerkungen nach einem Wiedersehen mit den Filmen Andy Warhols*. In: *Andy Warhol und seine Filme*, p. 78: „Warhols erster Film mit direktem Lichtton.“

16
Vgl. *ibid.*, p. 77.

17
Vgl. *ibid.*, pp. 75–107.

18
Gene Swenson: *Was ist Pop Art?* (1963). In: *Goldsmith, Interviews mit Andy Warhol*, pp. 39–40

Im Film *Eat* aus dem Jahre 1964 ist der Kopf des Künstlers Robert Indiana in Nahaufnahme zu sehen, wie er in einem Schaukelstuhl mit geschnitzter Holzlehne sitzt und ganz langsam einen weißen Champignon isst. Das Licht fällt in einem seitlichen Winkel von links auf das Gesicht von Robert Indiana und führt zu einer starken Verschattung der rechten Gesichtshälfte. Es entstehen harte Schatten und Kontraste. In der zweiten Filmrolle sitzt Indiana nur da und denkt nach. Die Filmrollen faden am Ende ins Weiß aus, dann folgt die einzige Klebestelle, mit welchem die nächste Filmrolle angehängt wurde. Man sieht kurz die Lochstreifen des Kopierwerks, bevor das Weiß wieder in das Filmbild übergeht. Im dritten Filmstreifen tritt die Katze von Robert Indiana auf. Sie klettert auf seiner Schulter herum und riecht verächtlich am angebissenen Champignon. In der siebten Rolle isst er plötzlich wieder einen fast vollständigen Champignon. Man realisiert als Zuschauer spätestens hier, dass die Filmrollen nicht in chronologischer Reihenfolge montiert wurden, sondern dass die 7. Rolle eigentlich die zweite ist und das nachdenkliche Dasitzen wahrscheinlich die letzte Rolle des Filmprojektes war.

Die Montagetechnik der einzelnen Filmrollen ist genau dieselbe, wie das mehrfache Untereinander- und Nebeneinanderdrucken der Siebdrucksiebe. Es führt zu einer Iteration, einer seriellen Wiederholung des ewig Gleichen. Warhol hat in seinen Interviews sehr häufig davon gesprochen, wie wichtig es ihm sei, immer dasselbe zu essen, zu sehen oder zu tun:

Jemand hat mal gesagt, Brecht wollte, dass alle das Gleiche denken. Ich möchte auch, dass alle das Gleiche denken. ... Die Menschen sehen gleich aus und handeln gleich, und wir werden von Tag zu Tag immer mehr so. Man macht immer und immer wieder das Gleiche. [...] Früher aß ich jeden Tag zum Lunch das Gleiche, zwanzig Jahre lang, ungefähr, immer und immer das Gleiche. [...] Es ist ganz gleichgültig, was man macht. Alle glauben doch immer weiter das Gleiche, und das gleicht sich von Jahr zu Jahr an. Diejenigen, die am meisten von Individualität sprechen, sind am meisten gegen Abweichungen, und in ein paar Jahren ist es vielleicht anders herum. Eines Tages denken alle einfach das, was sie denken wollen, und wahrscheinlich werden alle das Gleiche denken.¹⁸

A.W.: [...] ich bin einfach der Ansicht, dass die Menschen jeden Tag das Gleiche tun, und das ist das Leben. Was sie auch tun, es ist immer das Gleiche.

T.M. [= Taylor Mead]: Ja, mit Sicherheit ist das amerikanische Leben so. Zumindest die Hälfte der Menschen macht acht Stunden lang am Tag das Gleiche. Es ist immer das Gleiche, das Gleiche, das Gleiche, und die Landschaft ist auch das Gleiche, das Gleiche, das Gleiche, warum also nicht in der Kunst das Gleiche, das Gleiche? Ein Elvis, warum nicht zwanzig?¹⁹ Veränderung ist das Gleiche, ohne dass es anders ist. Wir leben in einer Welt, in der wir Veränderung nicht wahrnehmen. Deswegen wird das, was sich verändert, nur von Tag zu Tag ein wenig herausgehoben.²⁰

Der Zeitlupeneffekt passt darüber hinaus inhaltlich und konzeptuell sehr gut zu den frühen Filmen Warhols. Denn bei *Sleep* geht es um eine (fast) endlose Wiederholung des Gleichen, nämlich des schlafenden John Giorno, bei *Empire* um eine achtstündige Realzeit-Sequenz des Empire State Buildings bei Nacht. Im Prinzip bewegt sich das Dargestellte (das Gebäude) überhaupt nicht. Es ist ein vollkommen statisches Objekt wie auf einer Fotografie. Was sich dagegen bewegt, ist der Film, als ein physisches, materielles Objekt, das mechanisch durch einen Projektor gezogen wird und als ein sich durch Flecken, Kratzer, Telegrafendrähte und hüpfende Kader selbst präsentierendes und ausstellendes, sich in den Vordergrund der Aufmerksamkeit spielendes mediales Dispositiv. Das Interessante an diesen betont „langweiligen“ Filmen besteht darin, dass der dargestellte Gegenstand vollkommen in den Hintergrund und der Hintergrund in den Vordergrund gerät. Er wird immer interessanter. Der gefilmte Gegenstand oder die gefilmte Person verlieren allmählich jegliche Bedeutung und werden von jedem Sinngehalt entleert. Die vollkommene Entleerung von Bedeutung war eines der ästhetischen Hauptziele von Andy Warhol, wie zahlreiche Passagen aus seinen Interviews beweisen:

Ich denke, je weniger eine Sache aussagen will, desto perfekter ist sie. [...] Wenn ich Zeitschriften lese, gucke ich mir nur die Bilder und die Wörter an, ich lese die Texte normalerweise nicht. Die Wörter haben keine Bedeutung, ich erfühle einfach die Formen mit meinen Augen, und wenn man etwas lange genug betrachtet, dann, so habe ich entdeckt, verschwindet die Bedeutung.²¹

„Wenn man etwas lange genug betrachtet, dann verschwindet die Bedeutung.“ Dies ist der Schlüssel zum Verständnis der frühen Warhol-Filme. Auch hier ist er Donald Judd viel näher als beispielsweise Richard Hamilton. Während Bruce Conner noch um Verdichtung, Kondensation und Konfirmation von Bedeutung durch seinen Montageschnitt und die Interaktion mit der Tonebene bemüht ist, geht es Warhol genau um das Gegenteil. Er schneidet gar nicht mehr. Er möchte jegliche Anspielung, jeglichen Sinngehalt aus seinen Filmen eliminieren. Gerade dadurch kommt die Bedeutung über die Hintertüre unbewusst und in veränderter Form, der Wiederkehr des Verdrängten, umso stärker wieder ins Bild hinein. Alles das, was man versucht, aus diesen Bildern auszuschließen, die Gewalt, die Erotik, die Wünsche, die Gefühle, den Voyeurismus oder das Begehren, gelangt in Form der Projektionen und Verhaltensweisen der Zuschauer umso stärker zur Wirkung.

Statt des dargestellten Gegenstandes verändert sich der Hintergrund, der Rahmen, der Kontext, die Situation, in der sich das projizierte Filmbild befindet. Auch John Giorno bewegt sich im Schlaf nicht. Nur die Kamera ist wach. Dafür bewegt sich der Zuschauer umso mehr. Er kann hinein- und hinausgehen, wann es ihm passt und wie lange es ihm gefällt. Bezeichnend hierfür ist der Augenzeugenbericht von Thom Andersen, der bei der Uraufführung von *Sleep* im Juni 1964 in Los Angeles anwesend war:

Der erste Warhol-Film, den ich gesehen habe, war *Sleep*. Das war Juni 1964 im Cinema Theater auf der Western Avenue in Los Angeles, dem Geburtsort der „Midnight Movies“. *Sleep* fing nicht um Mitternacht an. Die Vorstellung begann ziemlich genau um 18:45. Das ist ein langer Film. Soweit ich mich erinnere, endete er um 0:30. Zu Beginn der Vorstellung waren ungefähr 500 Menschen im Saal; als der Film aus war, waren es ungefähr zehn. Einer davon war ich, obwohl ich nicht den ganzen Film gesehen habe: Nach vier Stunden oder so verließ ich den Saal und genehmigte mir einen Imbiss im Kaffeehaus um die Ecke. Mike Getz, der Kinobetreiber und Programmleiter schickte Jonas Mekas einen ein wenig irreführenden Bericht über die Vorführung, den dieser dann in seiner Kolumne „Movie Journal“ in der Village Voice abdruckte. Getz beschrieb etwas, was nahe dran an Ausschreitungen im Foyer des Kinos gewesen wäre und nur wenige Minuten nach dem Beginn des Filmes begann. Ich hatte bemerkt, dass der Großteil des Publikums in der ersten halben Stunde den Kinosaal verlassen hatte und ich konnte aus dem stillen Kinosaal heraus hören, dass draußen etwas im Gange war. Also stand ich auf und sah nach. Das Foyer war voller Leute, von denen fast alle Mike Getz anschrien. Sie alle wollten ihr Geld zurück und er widersetzte sich. An der Kinokasse war ein Schild angebracht, auf dem stand, dass kein Geld zurückerstattet würde und Getz sagte den Leuten, wie er in seinem Brief an Mekas schrieb: „Ihr wusstet, dass ihr etwas Seltsames, Ungewöhnliches, Gewagtes sehen würdet, das sechs Stunden dauert [...] Ich glaube, dass die Ankündigungen zu *Sleep* in Ordnung gewesen sind. Ich habe in meinen Anzeigen gesagt, dass es ein ungewöhnlicher sechsständiger Film sein wird. Ihr seid hergekommen und habt gewusst, dass ihr etwas Ungewöhnliches zum Thema Schlaf sehen werdet, und das ist meiner Meinung auch der Fall.“ Was er in seinem Bericht ausgelassen hat, war wohl die eine Zeile in der Anzeige, die 500 Menschen zur Vorstellung von *Sleep* angelockt hatte: „Ein so ungewöhnlicher Film, dass er möglicherweise nie wieder gezeigt wird.“ Die Szene im Foyer war viel, viel spannender als der Film, der drinnen auf der Leinwand lief, doch Getz gab bald nach, zumindest teilweise, indem er jedem, der eine wollte, eine Freikarte für einen anderen Film im Cinema Theater in die Hand drückte. Er behauptete, dass er 200 Freikarten verteilt hätte (er verteilte auch Freikarten an alle, die am Ende der Vorstellung noch anwesend waren. Wir nahmen sie an wie Pfadfinder-Verdienstplaketten).²²

Um die Filme von Bruce Conner in ihrer radikalen Konsequenz wirklich voll und ganz zu verstehen, muss man darauf hinweisen, dass Bruce Conner für *A MOVIE* weder eine Kamera noch ein Mikrofon benutzt hat. Für diesen Film hat er selbst keine eigenen Aufnahmen in Bild und Ton hergestellt. Er war weder vor Ort noch sonstiger Augenzeuge. Vielmehr hat er intensiv nach bereits vorhandenem Bild- und Tonmaterial gesucht. Die frühen Conner-Filme sind meistens sogenannte Non-Camera-Filme. Sie entsprechen damit dem Verfahren, das wir aus der Collage kennen, insbesondere zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei Picasso, Schwitters oder den Dadaisten, aber auch in den Fünfzigerjahren bei den Situationisten in Paris finden. Im Prinzip handelt es sich beim Verwenden von fertigem, vorgefundenem Bild- und Tonmaterial um das von Duchamp entwickelte Ready-Made-Verfahren. Man sucht einen beliebigen Alltagsgegenstand, der durch seine Transformation in den Ausstellungsraum oder in eine andere Situation völlig neue ästhetische Qualitäten erhält. Bei Bruce Conner wird jedoch nicht der gefundene Filmstreifen als solcher oder „an sich“ vorgeführt, sondern er wird neu montiert. Das ist das Entscheidende und dies unterscheidet ihn von der Herangehensweise, die Warhol für seine Filme entwickelt hat.

Die vorhergehende Filmszene beeinflusst in der Wahrnehmung des Zuschauers die Bedeutungskonstruktion des gerade ablaufenden Filmstreifens. Man nennt dies auch filmische Induktion. Der im Moment ablaufende Found-Footage-Streifen beeinflusst seinerseits die Bedeutungskonstruktion der nachfolgenden Filmszene. Gefundenes Film- und Tonmaterial wird aus seinem ursprünglichen Originalkontext entnommen, um durch die Montage neu re-kontextualisiert zu werden. Kompliziert wird das Ganze, wenn vorgefertigter Ready-Made-Sound hinzukommt, der ebenfalls durch die Montage re-kontextualisiert wird. Die Verhältnisse sind mehrdimensional komplex. Am besten sind die verschiedenen Wechselwirkungen mit dem Begriff Interaktion zu beschreiben.

19

Ruth Hirshman: *Pop macht der Künstler* (1963). In: Goldsmith, *Interviews mit Andy Warhol*, pp. 56–67.

20

Andy Warhol über *Automation*. Interview mit Gerard Malanga (1964). In: Goldsmith, *Interviews mit Andy Warhol*, p. 80.

21

Gretchen Berg: *My True Story* (1966). In: Goldsmith, *Interviews mit Andy Warhol*, pp. 103–118.

22

Thom Andersen: *Andy Warhol*. In: *Andy Warhol Filmmaker*, p. 8.

In der Filmmontage geht die Bedeutungsinteraktion zunächst linear vom vorhergehenden auf den nachfolgenden Filmstreifen über. Es gibt aber auch eine umgekehrte, rückwirkende Bedeutungsveränderung durch das Gedächtnis. Durch die emotional-kognitive Aktivität des Zuschauers ist die Bedeutungskonstruktion von Filmbildern in einen zeitlichen Horizont der Erinnerung (Retention) und einen zeitlichen Horizont der Erwartung (Protention) eingebettet. Bei sehr kurzer zeitlicher Darbietung von zwei aufeinanderfolgenden Einzelbildern kommt es zu einer sogenannten retroaktiven Maskierung, einer Verschmelzung der Inhalte der aufeinanderfolgenden Bilder.²³ Dies ist zum Beispiel bei den Flickerszenen der Fall, die technisch gesehen nur aus weißen und schwarzen Filmbildern bestehen, während sie sich im Auge des Zuschauers zu einem bestimmten Grauwert vermischen. Während die Filmbilder vor allem diachron, also nacheinander miteinander interagieren, ist die Interaktionsform zwischen Filmbild und Sound synchron. Sie findet immer gleichzeitig statt. Es handelt sich ebenfalls um eine Form wechselseitiger Beeinflussung. Denn der Ton gibt dem Bild eine konkrete, emotionale Bedeutung und nimmt ihm dafür seine abstrakte Mehrdeutigkeit. Das Bild wird durch den Sound tendenziell in eine bestimmte Stimmung oder Gefühlslage interpretiert, sodass sich das Sehen nur schwer von der akustischen Unterlage freimachen kann. Umgekehrt verleiht das Bild dem flachen, linearen Ton eine zusätzliche Räumlichkeit. Das Bild nimmt dem Sound seine flache Akustik und gibt ihm mehr Raum, als er tatsächlich besitzt. Es ist deshalb eine sehr lehrreiche Erfahrung, die Augen zu schließen und einen Experimentalfilm nur anzuhören und zum anderen den Ton abzudrehen, um die visuellen Interaktionen der Bilder besser beobachten zu können.



Bruce Conner
A MOVIE, 1958 (Film Still)
→ p. 191

A MOVIE aus dem Jahr 1958 fällt auf der einen Seite in die Zeit des ökonomischen Wachstums Amerikas nach dem Korea-Krieg, andererseits in die Zeit der zunehmenden Gewöhnung an den Kalten Krieg. Die Angst vor der Atombombe bestimmte das Tagesgespräch. Der Film formuliert mithilfe neuer medialer Montagestrategien das ontologische Statement, dass Film eine hoch komplexe technische Konstruktion ist und Sinn und Bedeutung nur in der Wahrnehmungssynthese des Zuschauers erzeugt werden kann. Eine wichtige Inspirationsquelle für Bruce Conner war eine Szene aus dem Marx Brothers-Film *Im Krieg (Duck Soup)* aus dem Jahre 1933. Dort gibt es am Ende des Films eine Szene, in welcher der Präsident der Republik Freedonia, Rufus T. Firefly (gespielt von Groucho Marx), von angreifenden Truppen des Nachbarstaates Sylvania umzingelt wird. Sein rhetorischer Hilferuf löst eine plötzliche Versammlung von Rettern aus. Plötzlich sieht man Panzer, Flugzeuge, Soldaten, Delphine und Langstreckenschwimmer auftauchen.²⁴

A MOVIE besteht aus vier visuellen Abschnitten, die sich aber in nur drei akustische Teile gliedern. Der Film beginnt damit, dass der Name BRUCE CONNER viel zu lange stehen bleibt, nämlich über 30 Sekunden, während die Filmmusik von Ottorino Respighi, *Pini di Roma* aus dem Jahre 1924, bereits einsetzt.²⁵ Schon zu Beginn werden die Erwartungshaltungen und Sehgewohnheiten des Zuschauers durchkreuzt. Er ist zunächst einmal irritiert, dass es nichts zu sehen gibt. Die sinfonische Dichtung Respighis besteht ursprünglich aus vier Sätzen: *I pini di Villa Borghese*, *Pini presso una catacomba*, *I pini del Gianicolo* und *I pini della Via Appia*. Bruce Conner verwendet jedoch den 3. Satz nicht zur musikalischen Untermalung. Daher wird *A MOVIE* musikalisch in drei verschiedene „Sätze“ unterteilt, deren Stimmung durch den unterschiedlichen Charakter der Musik jeweils eine typische emotionale Färbung erhält. Vom Filmbild her gesehen, besteht der Film jedoch aus vier deutlich getrennten Episoden oder Teilen. Nachdem der Name ausgeblendet ist, folgt ein schwarz-weißer Vorspann, der, bei der Ziffer 10 beginnend, im Sekundentakt bis zum Filmanfang bei null hinunterzählt. Nach der Zahl 4 wird der Countdown jedoch unterbrochen und man sieht ein

junges Mädchen in Profilansicht, das nur noch mit Strumpfhalter und Nylonstrümpfen bekleidet ist. Sie zieht sich die beiden Strümpfe aus. Dann geht der Countdown weiter bis zur Zahl 1. Nun erwartet man, dass der Film endlich beginnt. Stattdessen erscheinen die Worte THE END. Wieder ist man vor den Kopf gestoßen. Es kommt noch mal eine Vorspannsequenz, auf der wieder das Wort MOVIE, diesmal aber auf dem Kopf stehend, zu lesen ist. Dann geht es mit einem Western weiter. Indianer reiten auf ihren Pferden einen Hügelkamm hinunter und verfolgen einen Konvoi weißer Siedler. Man sieht kurz den Schauspieler Hopalong Cassidy auf seinem weißen Pferd Topper durch das Bild reiten. Als die Pferde der Planwagen frontal auf den Zuschauer zu rasen (die Kamera ist in den Boden eingelassen), schneidet Conner einen angreifenden Elefanten dazwischen, die Antriebsräder und Pläuel einer Dampflokomotive sowie einen Panzer aus dem 1. Weltkrieg, der im freien Fall auf den Betrachter zu stürzen scheint. Das Pferderennen geht in ein Autorennen über, manche Autos fliegen aus der Kurve und überschlagen sich spektakulär. Die Musik Respighis schaukelt sich auf. Der 1. Satz endet abrupt. Die Worte THE END sind wieder zu sehen, gefolgt von Schwarzfilm und Stille. Der erste Teil des Filmes ist exakt so lang wie der erste Satz Respighis *I pini di Villa Borghese*, nämlich 2:40 Minuten. Der zweite Abschnitt beginnt wieder mit dem Wort MOVIE und dem dunklen, moll-lastigen Adagio des zweiten Satzes *Pini presso una catacomba*. Es sind polynesische Frauen zu sehen, die wahrscheinlich gerollte Matten für eine Zeremonie tragen²⁵, Luftaufnahmen des Zeppelins Hindenburg über der Inselspitze von Manhattan sowie ein Seiltänzerpaar, das hoch über den Straßen von New York zwischen zwei Hochhäusern die Straße überqueren will. In einem sehr kurzen Zwischenschnitt aus einem Flugzeug, das über den Wolken fliegt, sieht man einen schwarzen Gegenstand durchs Bild fallen – die Atombombe? Das ist das Ende des zweiten Filmabschnittes. Während der 2. Satz von Respighi weitergeht, beginnt der dritte visuelle Teil des Films. Wieder ist A MOVIE, BY BRUCE CONNER zu sehen. Es erfolgt ein Schnitt auf ein Unterseeboot, das Sehrohr und den Kapitän, wie er auf Sehrohrtiefe durch das Periskop blickt. Dann erfolgt ein Gegenschuss auf eine mit schwarzem Bikini leicht bekleidete Dame, die sich in die Kamera räkelt und dann rücklings auf das Bett legt. Das U-Boot feuert einen Torpedo ab, der zu einer Atombombenexplosion im Bikini-Atoll führt. Schnitt auf einen Surfer, der von der hohen Welle zum Sturz gebracht wird. Die Musik wird ernst, moll-lastig, verfinstert sich und bekommt etwas Bedrohliches. Es sind Wassersportunfälle zu sehen sowie komische Missgeschicke, die an die Fernsehsendungen à la *Pleiten, Pech und Pannen* erinnern. Die Musik wird immer ernster. Der Präsident Theodore Roosevelt tritt auf, wie er offensichtlich eine ernste Ansprache zur Lage der Nation im Stil von „Die Lage ist ernst, aber nicht hoffnungslos“ hält. Eine Hängebrücke stürzt unter den dramatischen Klängen am Ende des 2. Satzes ein. Dieser zweite musikalische Abschnitt ist insgesamt vier Minuten lang.²⁷

Es folgt nun eine stumme Sequenz aus Schwarzkadern und der 4. Satz, *I pini della Via Appia*, setzt noch während des Schwarzbildes ein. Die Musik erzeugt eine unangenehme, bedrohliche, sich wie bei einem Gewitter zusammenbauende Stimmung. Dieses Gefühl wird durch das erste sichtbare Bild bestätigt. Ein englischer Lancaster-Bomber ist zu sehen, dessen linke Tragfläche plötzlich, offenbar aufgrund eines feindlichen Treffers, abbricht und nach oben klappt. Eine deutsche JU-87 „Stuka“ wird in Brand geschossen. Szenen aus Luftkämpfen sowie Boden-Bombardements sind zu sehen. Der Papst hält eine Krone nach oben und krönt einen König oder einen Bischof. Autos kommen wieder von der Straße ab oder gehen in Flammen auf. Fallschirmspringer werden abgesetzt. Ein Gasballon stürzt brennend auf die Erde zurück. Dazwischen werden als retardierendes Moment, ganz im Sinne des antiken Dramas, ein paar idyllische Naturszenen mit Palmen am Strand und Flötenspielern unter freiem Himmel gezeigt. Als die Musik anzieht und rhythmische Paukenschläge hinzukommen, setzt Conner vermehrt

23

Vgl. hierzu ausführlicher Hans Dieter Huber: „Life is a Cut-Up.“ Schnittstellen der Intermedialität. In: Werner Schnell/Kunibert Bering (Hg.): *Ästhetische Räume. Facetten der Gegenwartskunst*. Oberhausen: Athena-Verlag 2000, pp. 90–103.

24

Bruce Conner in einem Interview aus dem Jahre 1980; zitiert nach Bruce Jenkins: *Explosion in a Film Factory: The Cinema of Bruce Conner*. In: *2000 BC. The Bruce Conner Story Part II*. Ausst.-Kat. Walker Art Center, Minneapolis, October 9, 1999 – January 2, 2000 [u. a.], p. 188.

25

Conner gibt an, dass er während einer seiner Schneidesitzungen die Musik Respighis zufällig im Radio gehört habe und sie perfekt zur letzten Filmminute gepasst hätte. Respighis Musik fand bereits 1947 in Kenneth Angers Film *Fireworks* Verwendung, der zum damaligen Zeitpunkt sicherlich Bruce Conner bekannt gewesen sein dürfte. Siehe Jenkins, *Explosion in a Film Factory: The Cinema of Bruce Conner*. In: *2000 BC*, p. 189. Im Jahr 2000 wurde außerdem eine um den 2. Satz gekürzte Fassung für die musikalische Untermalung des Walt Disney-Films *Fantasia 2000* verwendet.

26

Mein Dank geht an dieser Stelle an Dr. Ingrid Heermann, Kuratorin der Abteilung Ozeanien am Linden-Museum, Stuttgart, für eine mögliche Identifizierung der Gegenstände.

27

Conner verwendet nicht den gesamten 2. Satz von Respighis sinfonischer Dichtung, der insgesamt etwa 6:50 Minuten lang ist, sondern lässt die Musik erst in der dritten Minute des Satzes zum Filmbild einsetzen.

Schwarzkader zwischen die einzelnen, zunehmend katastrophischer werdenden Filmsequenzen. Es hat den Anschein, als gäbe es einen partiellen Bildausfall oder als verlören die einzelnen Found-Footage-Materialien jeglichen Zusammenhang. Zusammengehalten werden sie nur noch durch das immer dominanter werdende Finale von Respighis sinfonischer Dichtung.

Am Ende des Films kehrt die Menschheit nach den von ihr selbst verursachten Katastrophen, nach Massenmord, Epidemien und der Atombombe, zu ihren eigenen Ursprüngen zurück, nämlich zum Leben unter Wasser. Die Unterwasseraufnahme eines schwimmenden Bibers geht über in Aufnahmen eines Tauchers, der an der riesigen, von Muscheln, Algen und Seeanemonen überwachsenen Schiffschraube eines gesunkenen Schiffes (durch die Atombombenversuche im Bikini-Atoll?) gleitet. Das vorletzte Bild zeigt den Taucher. Er verschwindet kopfüber in der Ladeluke des gesunkenen Schiffes wie im Mutterleib Erde. Danach zieht noch einmal der Hoffnungsschimmer der Sonnenstrahlen auf, die durch die Wasseroberfläche dringen und das Leben unter Wasser erhellen und erwärmen. Dann ist der Film wirklich zu Ende, diesmal aber ohne die Worte THE END.

A MOVIE ist ein Meisterwerk der Montage und der Interaktion zwischen Bild und Ton. Der Film gehört in die Lehrbücher der Filmgeschichte und zwar in das Kapitel über Bild- und Tonmontage nach dem 2. Weltkrieg. Im Film *REPORT*, den man als das Meisterwerk Conners bezeichnen darf, setzt er noch mal eins drauf. Alle anhand von *A MOVIE* beschriebenen Montagetechniken und Methoden sind auch hier zu finden, allerdings in einer ungleich komplexeren und mehrdimensionalen Konstruktion. Während in *A MOVIE* die akustische Struktur durch die Sätze der sinfonischen Dichtung relativ einfach in drei aufeinanderfolgende Abschnitte gegliedert wird, ist bei *REPORT* auch die akustische Ebene zerlegt, neu montiert und damit erneut re-kontextualisiert worden. Eine genaue Analyse des Filmes müsste also eine separate Analyse der akustischen Montagetechniken Conners enthalten und ihre spezifischen Interaktionen mit der visuellen Konstruktion des Filmbildes herausarbeiten. Dies würde jedoch hier zu weit führen, sodass ich nur partielle Andeutungen machen werde.

REPORT ist in den Jahren von 1963–67 entstanden und besitzt eine Länge von insgesamt 13 Minuten. Er stellt den Versuch dar, den tragischen Mord an John F. Kennedy mit den Mitteln des Experimentalfilms visuell und akustisch zu verarbeiten. Bruce Conner benutzt wie bereits bei *A MOVIE* eine große Spannweite von Archiv-, Dokumentar- und Werbefilmmaterial. Die Arbeit an dem Film begann wenige Tage nach der Ermordung des Präsidenten. Zunächst begann Conner mit einer 8-mm-Filmkamera Bilder vom Fernseher abzufilmen und sie zu einer ersten Fassung zu montieren. Diese erste Version muss sehr verschieden von den sieben, darauf folgenden, Versionen gewesen sein, die er im 16-mm-Format in den folgenden zweieinhalb Jahren herstellte. Brakhage vergleicht den 8-mm-Film Conners mit einer Skizze und den 16-mm-Film mit dem fertigen Ölgemälde, dem Meisterwerk.²⁸

Zu dieser Zeit lebte er in Brookline, Massachusetts, wenige Blöcke vom Geburtshaus des ermordeten Präsidenten entfernt. In seinen späteren 16-mm-Fassungen verwendete er Filmmaterial von der Ankunft des Präsidentenpaares in Dallas, Bilder von der Autokolonne und den folgenden Tagen in Dallas und Washington. Die kommerziellen Fernsehsender, die das Bildmaterial und die Bildrechte von den Geschehnissen besaßen, gingen auf seine Anfragen nach Überlassung von Filmmaterial überhaupt nicht ein. Der sogenannte Zapruder-Film war damals exklusiv an die Zeitschrift *Life* verkauft und von der Regierung beschlagnahmt worden. Es wird aus der umfangreichen

28
Vgl. Stan Brakhage:
*Film at Wit's End. Eight
Avantgarde Filmmakers.*
New York: Mac Pherson
& Co 1991, p. 131.

29
Jenkins, *Explosion in
a Film Factory: The
Cinema of Bruce Conner.*
In: *2000 BC*, p. 205.

30
Vgl. Brakhage, *Film
at Wit's End*, p. 134.
Carl Beltz erwähnt
ebenfalls die Förderung
des Films durch die
Ford Foundation. Siehe
Carl I. Beltz: *Three
Films by Bruce Conner.*
In: *Film Culture* 44,
Spring 1967, p. 57.

Sekundärliteratur über den Film nicht klar, aus welchen Quellen das Bildmaterial letztendlich stammt. Bruce Jenkins spricht von „recycled footage“²⁹, Stan Brakhage wird präziser. Mithilfe eines Stipendiums der Ford Foundation sei es Conner möglich gewesen, die Szenen und Archivmaterialien zu kaufen, die er zuvor mit seiner 8-mm-Kamera vom Fernsehgerät abgefilmt hatte.³⁰

Der Film besteht aus zwei, ungleich langen, Teilen: einem ersten Abschnitt, in dem es um den Tag in Dallas und das Attentat geht, und einen zweiten, kürzeren Teil, den man Epilog nennen könnte und der den Versuch unternimmt, die kommerzielle Ausbeutung des Kennedy-Mordes durch die Massenmedien und die dadurch hervorgerufene Mystifizierung Kennedys durch die besondere Montagetechnik Connors kritisch infrage zu stellen. Als Basis für den Soundtrack des Films diente ihm ein Doppel-Album mit Tonaufnahmen unter dem Titel *Three Days That Shock the World*, welches Radio- und Augenzeugenberichte von der Ermordung Kennedys und Lee Harvey Oswalds enthält.

Der Film beginnt ohne Ton mit einer Szene, in welcher der Präsident und die First Lady, im Auto sitzend und von rechts ins Bild kommend, in die Kamera winken. Der Präsident fasst sich darüber hinaus kurz an den Kopf. Das Filmmaterial ist sehr hart und kontrastreich entwickelt. Es gibt nur wenige Grautöne. Das Ganze wirkt scherenschnittartig abstrakt. Als die zweite Limousine des Konvois ins Bild kommt, setzen Straßenlärm und Radorauschen ein. Dann hört man die Stimme eines Radioreporters. Die Szene mit der Limousine wird noch einmal wiederholt. Für ein paar Sekunden folgt ein Schwarzbild. Als die Szene zum dritten Mal wiederholt wird, hört man die Stimme des Reporters: „In der Wagenkolonne ist auf der Strecke anscheinend etwas passiert.“ Conner zeigt die Limousine zwei Mal seitenverkehrt, von links nach rechts fahrend, als Spiegelbild. Man hört die Worte: „Es gab eine Schießerei.“

Eine erste Ahnung von dem schrecklichen Verbrechen entfaltet sich zunächst ausschließlich auf der Ton-Ebene. Man muss aufmerksam zuhören. Die Bilder zeigen nämlich gar nichts. Man sieht lediglich Worte wie PICTURE, HEAD oder FINISH, die einerseits wieder auf die Präsenz des Films selbst hinweisen, andererseits aber auch in übertragenem Sinne den Kopf des Präsidenten und sein Ende assoziieren lassen. Das Attentat selbst bleibt abstrakt, unreal und unanschaulich. Eine Vorstellung von der damaligen Stimmung und Atmosphäre kommt eher von der immer aufgeregteren und sich überschlagenden Stimme des Radioreporters. Nun folgt eine längere, abstrakte Passage mit weißen Filmkadern, die flickern, und der Stimme des Nachrichtensprechers: „Es läuft etwas schief, es läuft etwas furchtbar schief.“ Im Hintergrund sind die Sirenen von Polizeifahrzeugen zu hören. Die Flickersequenz wird allmählich immer grauer. Sie enthält unregelmäßige Blitze, und geht schließlich, bei etwa 3:02 Minuten, ganz in Schwarzkader über. Man kann in der Interpretation dieser abstrakten Sequenz sicher nicht fehlgehen, wenn man sie als eine bildhafte Metapher für Leben und Tod bezeichnet. Die zunehmenden Grauwerte und das unregelmäßige Flackern können als Sterben interpretiert werden. Bei etwa 3:47 sieht man das Bild eines texanischen Polizeibeamten, welcher das per Mail Order bestellte Gewehr von Lee Harvey Oswald triumphierend in die Höhe hält. Jackie Kennedy versucht die Tür des Krankenzuges zu öffnen, in welchem der Körper des Präsidenten liegt, was ihr aber nicht gelingt. Diese Szene wird, sehr kurz geschnitten, mehrmals nacheinander wiederholt und verdeutlicht den vergeblichen Versuch, die Zeit zurückzudrehen.

Im Film kann man die Zeit zurückdrehen. Man kann bereits Geschehenes noch einmal wiederholen, so oft man will. Man kann Film auch rückwärts ablaufen lassen, sodass es aussieht, als könnte man die Zeit selbst zurückdrehen. Aber dies ist nur im technischen

Bruce Conner
REPORT, 1963–67 (Film Still)



Medium des Films, als Artefakt, möglich. In der Wirklichkeit ist der Präsident längst unwiderruflich tot. Conner nutzt diese Konstruktionsmöglichkeit des Films mehrere Male, indem er kurze Rücksprünge von 3–4 Bildern in die jeweilige Sequenz einbaut. Wie bei Jules Etienne Mareys Versuchen zur Chronofotografie macht er damit übersehene Details von Mikrobewegungen in der Wahrnehmung des Zuschauers bewusst. Dagegen benutzt er das Stilmittel der Zeitlupe, das damals *das* Mittel überhaupt war, um aufzuklären, was geschehen war, überhaupt nicht. In der Anwendung kurzer Rücksprünge um ein, zwei Bilder ist er meiner Meinung nach einzigartig. Ich kenne keinen anderen Filmemacher, der eine solche filmische Methode entwickelt hätte, Mikrovorgänge im Bild durch rückspringende Wiederholung so sehr bewusst zu machen.

Während auf der Tonspur von drei Schüssen die Rede ist („three distinctive shots“), ist wieder Vorspannmateriale zu sehen, das von der Ziffer 10 über 9, 8 und so weiter bis zur Ziffer 3 herunterzählt. Die Worte des Nachrichtensprechers, „It is official. The President of the United States is dead“, markiert Conner visuell mit drei großen, weißen Stanzmarken, in denen das Scharfstellkreuz ausgestanzt ist, um die drei Schüsse zu symbolisieren. Die Zahlen 10, 9, 8 wiederholen sich wie ein Radar- oder Blaulicht, das sich still und sinnlos im Kreise dreht.

An dieser Stelle, bei etwa 8 Minuten, beginnt der 2. Teil des Films, der sogenannte Epilog. Conner springt noch einmal an einen früheren Zeitpunkt des Tages zurück, zu den Vorbereitungen am Trade Mart und zur Ankunft der Air Force One am Flughafen Love Field. Der Epilog ist einer der innovativsten und nachhaltigsten Experimente von Bildmontage in der Geschichte des Experimentalfilms. Conner macht den konstruktiven, artifiziellen Charakter jedes einzelnen Bildes deutlich. Er zeigt, dass Bilder je nach Situation und Gebrauch eine völlig gegensätzliche Bedeutung erhalten können. Er verschneidet Szenen von der Vereidigung Kennedys zum Präsidenten, privaten Familienaufnahmen mit den Kindern, Kennedy bei Papst Johannes XXIII., seitenverkehrten Aufnahmen von Jackie und dem Präsidentenflugzeug mit Werbung für Inneneinrichtung, einem riesengroßen, doppelflügeligen Kühlschrank und mit Szenen aus dem spanischen Stierkampf. Indem er die Bilder seitenverkehrt oder auf dem Kopf stehend montiert, macht er deutlich, welche vollkommen artifizielle Konstruktion Filmbilder im Grunde darstellen. Er arbeitet die Materialität des Bewegtbildes auf eindringliche und nachhaltige Weise heraus. Man sieht unter anderem eine Atombombenexplosion, den aufgebahrten Katafalk des Präsidenten, der mit einer formal identischen Szene aus Frankenstein's Labor gekoppelt wird, ein Standbild, wie Jack Ruby Lee Harvey Oswald im Gang des Polizeipräsidiums in Dallas erschießt und die Aufnahme einer High-Speed-Kamera, wie eine Kugel den Glaskolben einer Glühbirne durchdringt. Der Film endet mit dem Bild einer Telefon-Operatorin, die auf einer schreibmaschinenähnlichen Tastatur den Knopf SELL drückt. Damit wird der Kennedy-Mythos in den Kontext ökonomischer Verwertung durch die Massenmedien gerückt.

Conner spielt in diesem Film auf die unendlichen Wiederholungen der immer gleichen Sekunden vor und nach dem Attentat auf der Elm Street in den Massenmedien an, die sich so sehr in unser Gehirn eingegraben haben, dass sie zum visuellen Fundus von jedermann gehören.

Und dann begannen sie mit den Wiederholungen - der Wiederholung der populärsten Szene, bis am Ende praktisch nur ein Bild übrig blieb, auf das sich alle bezogen.³¹

Conner selbst kommt aber vollständig ohne eine Aufnahme des Attentats aus. Genau diese Bilder, die wir alle auswendig kennen, zeigt er nicht. Es ist die Wiederholung

31
Transkript einer
Diskussion mit Bruce
Conner aus dem
Jahre 1968 im Robert
Flaherty Film-Seminar;
in: *Film Comment* 5,
no. 4 (Winter 1969),
p. 18; zit. nach Jenkins,
*Explosion in a Film
Factory: The Cinema
of Bruce Conner*.
In: 2000 BC, p. 208.

des immer Gleichen, die Conner mit Warhol verbindet. Während Bruce Conner noch durch Schnitt, Montage, Zerlegung und Neuarrangement von Found-Footage-Material versucht, die Konstruktion der Wiederkehr des Gleichen als eine narrative Erzählung sichtbar zu machen und dadurch zu dekonstruieren, schneidet Warhol gar nicht mehr. Er lässt die Kamera einfach durchlaufen und erhält auf diese Weise Tausende fast identischer Standbilder, die zusammen die Identität des Dargestellten formen und diese völlig von jeglicher Bedeutung freisetzen.

In der permanenten Wiederholung von Unterschieden konstituiert sich Identität. Durch fortlaufende Repetition wird das Bild mit sich selbst identisch. Es kommt zu sich selbst und wird zum Bild „an sich“. Wenn man über Film redet, muss man auch über *Zeit* sprechen. Im Film wird Zeit konserviert und auf Dauer gestellt. Film ist auf der einen Seite, auf der Seite des Dargestellten, die Konservierung von Zeit. Auf der anderen Seite läuft der Film jedoch selbst in der Zeit ab. Diese Paradoxalität von Vergehen und Dauer, von Bewegung und Stillstand, je nachdem auf welche Ebene man schaut, ist der ontologische Grundzug jeden Films. Die unwiderruflich verfließende Zeit wird im Film durch die filmische Aufzeichnung auf Dauer gestellt und damit jederzeit wiederholbar. Indem das Identische wiederholt wird, wird es different. Indem das Different wiederholt wird, wird es identisch. Beide Unterschiede sind auf paradoxale Weise in dieselbe zeitliche Dialektik verwoben.

Im Grunde genommen sind es nur winzige, statische Einzelbilder in der Größe von $10,3 \times 7,5$ mm, die als eingefrorene Momente durch Belichtung, Entwicklung und Fixierung auf Dauer gestellt werden. Das darf man nicht vergessen. Viele der schönen und jungen Menschen in den *Screen Tests* sind heute, nach 45 Jahren, hässlich, alt und fett geworden oder bereits gestorben. Das Entscheidende am Film ist das, was man nicht sieht, die Lücken, Leerstellen und Nähte, die an der Schnittstelle selbst entstehen und in welche die Welt für immer verschwindet. Was zurückbleibt, sind nur noch Bilder über Bilder. Hinter der Oberfläche gibt es nichts, was noch zu entdecken wäre.

Als John F. Kennedy am 22. November 1963 ermordet wurde, war Andy Warhol gerade in seinem Atelier am Meise. Er war alleine und hörte die Nachricht via Radio. Seine Reaktion, zumindest wie er sie später zu Protokoll gab, hatte keinen der nicht sein können: „Ich habe einfach weitergemalt“, meinte er mit Bezug auf seine Tätigkeit, die ihn offensichtlich in dem Augenblick wichtiger als alles andere war, um gleich darauf in einem stichartigen Tonfall hinzuzufügen: „Ich wollte wissen, was sich in der Welt abspielte, aber weder konnte meine Reaktion nicht.“ Warhols Reaktionsformel jenseits des Ironischen lautet: „The day John Kennedy died“, wie ihn Lou Reed (und viele andere) hätte beschreiben können – nicht auf Art und Weise nach Medienreligion, als nach persönlicher Betroffenheit. Während seine gesamte Umgebung dem Affekt des Augenblicks nachgegeben und in Depression zu verfallen schien, regte sich Warhol eher belustigt: „Warum über ihn? Ich war verständlich wie auch Henry James, mein Freund und Mentor.“ Offensichtlich ging es ihm gar nicht um die Präsidentschaft der USA, in der er gerade zu Mittag aß, sei es gar nicht, nachdem jemand auf Jiddisch mit ihm geredet hatte: „Der Präsident ist „gestorben“, sagte ihm David, er hätte sich seine Artfremdsprache mehr auf die modische Ebene des „die“ bezogen gefügt, und zwar nach der Art der amerikanischen Demokratischen Partei.

Anmerkungen

1. Andy Warhol & Per Hultberg: *Screen Tests*, Köln 1989, S. 107.
2. *Screen Tests*, Köln 1989, S. 107.
3. *Screen Tests*, Köln 1989, S. 107.