

Die Bedeutung der Fluxus-Bewegung für die Entwicklung des strukturellen Films zu Beginn der sechziger Jahre ist zwar bereits durch George Maciunas betont worden, aber immer noch nicht ins allgemeine Bewußtsein gedrungen¹.

Dabei sind nicht nur die frühen Filmarbeiten der Fluxus-Künstler wichtig. Entscheidend ist die allgemeine Theorie, auf der die Fluxusarbeiten in den verschiedenen Medien aufbauen.

Einige Grundzüge dieser Theorie enthält der Aufsatz ›Neo-Dada in den Vereinigten Staaten‹ von George Maciunas, 1962²: »... Diese Kategorien und die Künstler, die auf den verschiedenen Gebieten wirken, sind fast ausnahmslos entweder dem Konzept des Konkretismus oder des Kunstnihilismus verpflichtet. Die Konkretisten sind im Unterschied zu den Illusionisten Verfechter der Einheit von Form und Inhalt. Sie ziehen die Welt der konkreten Realitäten den künstlerischen Abstraktionen oder, was dasselbe ist, dem Illusionismus vor. So faßt zum Beispiel ein Plastiker, der ein Konkretist ist, eine verfaulte Tomate eben als verfaulte Tomate auf und stellt sie auch so dar, ohne daß er die Realität ihrer Erscheinungsform einer Veränderung unterwirft. *Am Ende bleibt der formale Ausdruck ununterschieden vom Inhalt der Sache und der Wahrnehmung durch den Künstler*, nämlich die verfaulte Tomate anstelle einer künstlich und illusionistisch aufgeführten Bild-oder-Symbol-Darstellung.«

Es wird deutlich, daß die im strukturellen Film vollzogene Auseinandersetzung mit dem Illusionscharakter des Films und die daraus folgende Einbeziehung und Darstellung der Funktionsweise des Mediums mit diesen Gedanken in Zusammenhang steht.

Warhols frühe Filme in statischer Einstellung sind erste Beispiele dieser Richtung. In ihnen ist die Gestaltung auf die Wahl des Aus-

schnitts reduziert. Der unmanipulierte maschinelle Reproduktionsprozeß ersetzt die künstlerische ›Hand‹-Arbeit. Es gibt keinen dramatischen Ablauf und somit keinen Anfang und kein Ende. Die Filme beinhalten die Vorstellung vom unendlichen Zeitablauf, die ebenfalls in den Fluxusarbeiten eine wesentliche Rolle spielt. Obwohl Warhols Filme keine Fluxus-Filme sind, verweist George Maciunas mit Recht auf die Beziehung zu Fluxus und dessen Vorläufern:

»Zen Gesang, Haiku-Gedichte, So-Sho-Malerei.

Eric Satie: ›Vexations‹.

John Cage: ›4'3''‹, 1952 (Schweigen).

Yves Klein: ›Monotone Symphony‹, ›Blue Movie‹ etc., 1958.

La Monte Young: ›Composition 1960‹, No. 7 & 9 etc. (gezeichnete fortlaufende Linie, gehaltener Ton etc.).

George Brecht: ›Drip Music‹, 1959; ›Direction (→ ←)‹, ›3 Yellow Events‹ (für Diaprojektor), ›Word Event‹ (Exit), ›2 Vehicle Events‹ (start, stop) und viele andere Stücke von 1961.

Ben Vautier: ›Intermission‹ und viele andere Stücke von 1961.

Nam June Paik: Die meisten seiner Kompositionen von 1960–61. Robert Morris: ›Print‹ (bis die Farbe alle ist).

Walter de Maria: ›Beach Crawl‹, 1960.

Etc. etc. etc. etc.³«

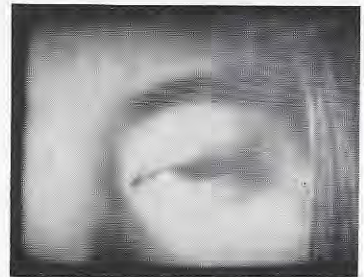
Innerhalb der Fluxusbewegung ist die Arbeit mit Film nur ein Randprodukt⁴. Aus der Sicht der Filmentwicklung kommt diesen Arbeiten jedoch größere Bedeutung zu, da sie zu den frühesten Beispielen gehören, die die Erzählstruktur und die Abbildfunktion des Films aufgeben haben oder in Frage stellen. Nam June Paiks ›Zen for Film‹, 1962/64, der nur aus Klarfilm besteht, verweist auf die Lichtprojektion als Grundelement des Films und die Veränderung des Materials während des Projektionsprozesses durch Kratzer

und Staub und läßt zugleich deren elementare ästhetische Qualität deutlich werden.

Sein ›Film-Szenario‹ von 1962/63 (siehe S. 168–169) enthält neue Ansätze, die erst später in der Filmentwicklung ausgearbeitet werden: Die Auseinandersetzung mit der Realitätsillusion des Films durch Gegenüberstellung von Abbild und Objekt (vgl. Szenario 2, 10); die Einbeziehung des Projektionsprozesses und die Verbindung von Film und realer Aktion (vgl. zum Beispiel Szenario 3, 4, 6). Seine unter 7. vorgebrachte Aufforderung zu langen direkten ununterbrochenen Realaufnahmen nehmen zwar Warhols Filme nicht voraus, sie zeigen aber die Gleichzeitigkeit der Ideen und Vorstellungen⁵.

Vorwiegend 1965/66 entstehen eine Reihe von Fluxus-Filmen, die zum Teil auf früheren Ideen beruhen, wie zum Beispiel ›Exit‹ von George Brecht oder ›Disappearing Music for Face‹ von Chieko Shiomi. Maciunas setzt sie 1966 zum Fluxusfilm-Programm zusammen⁶:

Nr. 15, ›Eye Blink‹, anonym, 1966



Nr. 19 ›Opus 74, Version 2‹ von Eric Andersen, 1965, 1 Min., Farbe. Einzelbildschaltung.

Nr. 4 ›Disappearing Music for Face‹ von Ohieko Shiomi, 1965/66, 12 Min., s/w, Großaufnahme der Mundgegend: Übergang von Lächeln zu Nicht-Lächeln in Zeitlupe. Aufgenommen mit 2000 Bildern pro Sekunde. Kamera: Peter Moore.

Nr. 7 ›Ten Feet‹ von George Maciunas, 1966, 17 Sek., ohne Kamera. Der Film besteht aus Klarfilm von 10 Fuß Länge.

Nr. 15 ›Eye Blink‹, anonym, 1966, 3 Min., s/w. Schließen des Augenlids in Zeitlupe. Aufgenommen mit 3000 Bildern pro Sekunde. Kamera: Peter Moore (siehe Abb.).

Nr. 5 ›Blink‹ von John Cavanaugh, 3 Min.

Nr. 10 ›Entrance-Exit‹ von George Brecht, 1962/65, 7 Min., s/w. Lineare Progression von Schwarz durch alle Grauwerte zu Weiß.

Nr. 20 ›Artype‹ von George Maciunas, 1966, 10 Min., ohne Kamera. Verschiedene ›artype‹-Muster (Raster, Wellenlinien, parallele Linien, Punkte) direkt auf Blankfilm aufgetragen.

Nr. 31 ›Police Car‹ von John Cale, 1 Min., Farbe. Unterbelichtete Sequenz, die zwei blinkende Lichter auf einem Polizeiauto zeigt.

Nr. 24 ›Untitled‹ von Albert Fine, 1966, ½ Min., Farbe (wahrscheinlich handelt es sich um den Film ›Ready-Made‹ der Fluxfilm-Zusammenstellung von 1970. Dieser besteht aus einem Farbttestreifen für einen Entwicklungstank).

Nr. 30 ›Untitled‹, anonym, 3 Min.

Nr. 6 ›9 Minutes‹ von James Riddle, 1966, 9 Min., s/w. Genaue Zeitangabe in Sekunden von 9 Minuten, bei einer Projektionsgeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde.

Nr. 27/6/8 ›Sears Catalogue‹ von Paul Sharits, 1965, s/w. Einzelbildaufnahmen der Seiten des Sears-Kataloges.

›Dots‹ von Paul Sharits, 1965. Einzelbildaufnahmen von Punktrastern.

›Wrist-Trick‹, 1965. Verschiedene Gesten mit einer handgehaltenen Rasierklinge. Einzelbildaufnahmen.

›Unrolling Event‹, 1965. Klopapierereignis. Einzelbildaufnahmen.

Nr. 11–13 ›3 Traces‹ von Robert Watts, 7 Min., s/w. Röntgenfilm von Mund und Hals beim Essen, Speichelbildung und Sprechen. Nr. 17 ›5-0'Clock in the Morning‹ von Pieter Vanderbeck, 6 Min. Fallende Felsstücke und Kastanien in Zeitlupe. Aufgenommen mit 3000 Bildern pro Sekunde.

Nr. 23 ›Sun In Your Head‹ von Wolf Vostell, 1963, 5 Min. Fernsehbildderformierungen vom Fernsehschirm abgefilmt.

Nr. 16 ›No. 4‹ von Yoko Ono, 1965, 5 Min., s/w. Großaufnahmen der nackten, bewegten Hintern von 12 verschiedenen Darstellern (sie laufen auf einer Tretmühle).

Nr. 25 ›The Evil Faerie‹ von George Landow, 2 Min. (siehe Abb.). Darsteller mit angewinkelten Armen bewegt die Hände, als seien es Flügel.

Nr. 14 ›No. 1‹ von Yoko Ono, 5 Min. Streichholz wird angezündet und brennt in Zeitlupe. Aufgenommen mit 2000 Bildern pro Sekunde.

Nr. 18 ›Smoke‹ von Joe Jones, 12 Min. Großaufnahme eines Gesichtes von der Seite. Der Darsteller atmet Zigarettenrauch aus. Zeitlupe, aufgenommen mit 2000 Bildern pro Sekunde. Kamera: Peter Moore (siehe Abb.).

Nr. 3 ›End after 9‹, anonym, ½ Min., s/w. Die Zahlen von 1–9 erscheinen nacheinander auf der Leinwand. Danach groß die Schrift ›End!‹ (siehe Abb.).

Nur in der Version von 1966/70 ist Fluxfilm Nr. 29 ›Word Movie‹ von Paul Sharits, 1966, (4 Min., Farbe) enthalten. Er zeigt Worte, in Einzelbildschaltung aufgenommen. Birgit Hein

Nr. 25, George Landow: ›The Evil Faerie‹

Nr. 18, Joe Jones: ›Smoke‹
Nr. 3, ›End after 9‹, anonym

Anmerkungen

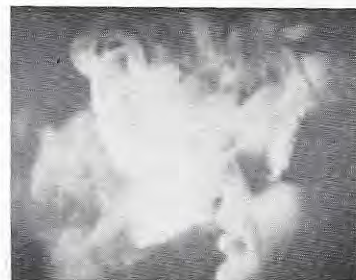
¹ George Maciunas (5. Dez. 1969): ›Some Comments on Structural Film by P. A. Sitney‹ (›Film Culture‹, Nr. 47, 1969), in: P. A. Sitney (Hg.), ›Film Culture Reader‹, New York und Washington 1970, S. 349.

² In: Jürgen Becker und Wolf Vostell (Hg.): ›Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation‹. Hamburg 1965, S. 192 ff.

³ ›Film Culture Reader‹, a.a.O., S. 349.

⁴ Vgl. ›Film Culture – Expanded Arts‹, Sonderheft Nr. 43, Winter 1966. Hier werden einige Filmbeispiele aufgeführt.

⁵ Als erster Film mit statischer Kameraeinstellung gilt ›Tree-Movie‹

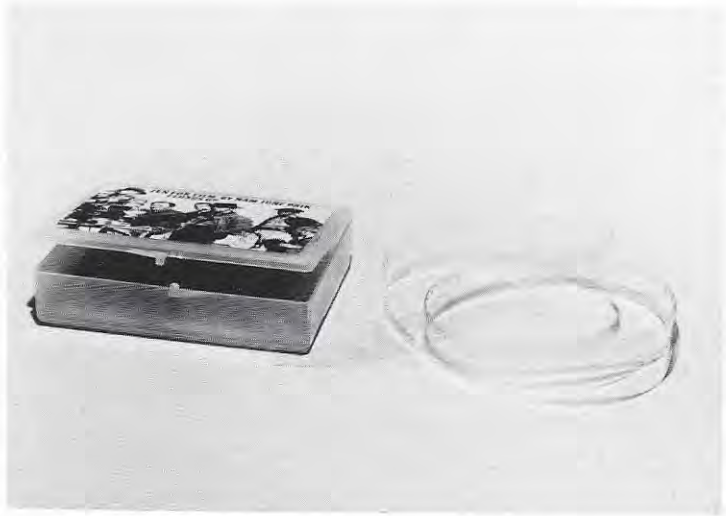


von Jackson McLow, 1961, den Warhol sehr wahrscheinlich nicht gesehen hat. Von Dick Higgins gibt es einen Film: ›Invocation of Canyons & Boulders for Stan Brakhage‹, 1963, der ›endlose EB-bewegungen eines Mundes zeigt‹ (Maciunas) und mit ›Eat‹ von Warhol in Verbindung gebracht werden könnte.

⁶ Es gibt mehrere Versionen des Fluxfilm-Programms. Drei Versionen sind durch die Kataloge 4 und 5 der Filmmaker's Cooperative, New York, belegt: 1. Version Sommer 1966 mit den Nummern 19, 4, 7, 15, 5, 10, 20, 31, 24, 30, 6, 27/6/8, 11–13, 17, 23, 16, 25, 14, 18, 3.–2. Version Herbst 1966 mit den Nummern: 5, 10, 20, 4, 7, 27/6/8, 16.–3. Version 1966/70 mit den Nummern: 15, 20, 19, 4, 7, 11–13, 24 (?), 27/6/8, 16, 31, 18, 29 (Word-movie).

⁷ Reprint des Szenarios in: Wulf Herzogenrath, ›Nam June Paik, Werke 1946–1976, Musik, Fluxus, Video‹, Kölnischer Kunstverein, 1977, S. 142–145. Weitere Literatur: ›Happening & Fluxus‹. Materialien zusammengestellt von H. Sohm. Ausstellungskatalog, Kölnischer Kunstverein, 1970.

Nam June Paik: ›Zen for Film (Boxed)‹, 1964. Fluxus-Edition, Archiv Sohm, Markgröningen



Nam June Paik:
Filmszenario, 1962/67

1. Schalte im Kinosaal, während irgendein Film läuft, mehrmals die ›Rauchen verboten‹-Beleuchtung an und aus.

2. Projiziere einen sehr farbigen Farbfilm, so was wie einen Strip-tease etc., auf einen Swimming-pool, einen Wasserfall, oder einen Wasserstrahl in einer Mitsommernacht, und/oder auf den Schnee eines Wintergartens in einer sehr kalten Nacht. Man möge sich die Zeit dort vertreiben . . . (ursprünglich gedacht für den wunderschönen Garten der Galerie Parnass, Wuppertal, West-Deutschland).

3. Projiziere mit dem Projektor ohne Film auf die Leinwand, so daß man den Staub, die Flecken, die Bewegung des Staubs auf der Leinwand, Linse, Luft genießen kann.

4. Komposition ohne Namen – polydimensionale Untersuchung des Films . . . Mehr als fünf Interpreten stehen in den Ecken und der Mitte des Saales mit ihren Projektoren. Jeder Interpret hat den gleichen oder einen verschiedenen Film.

Alle Interpreten spielen nach eigenem Belieben, bewegen den Projektor selbst in typischen Richtungen, mit verschiedenen Ge-

schwindigkeiten. Sie können ebenfalls die Laufgeschwindigkeit des Projektors verändern, die Helligkeit der Projektorlampe, sie können die Hauptbeleuchtung im Saal an- und ausschalten, die Lampe des Projektors ein- und ausschalten und mit dem Projektor ins Publikum hinein projizieren und mit einem 2000 Watt-Spotlicht in die Augen des Publikums strahlen . . . Sie können alle Techniken, die im Szenario von Nr. 1-10 beschrieben werden, kombinieren. Ein sehr lauter Ton kann benutzt werden, oder kein Ton. Wenn es gut gespielt wird, kann das Stück jeden Film übertreffen von Charlie Chaplin bis Liz Taylor. 80% des Erfolges hängt von den Interpreten ab.

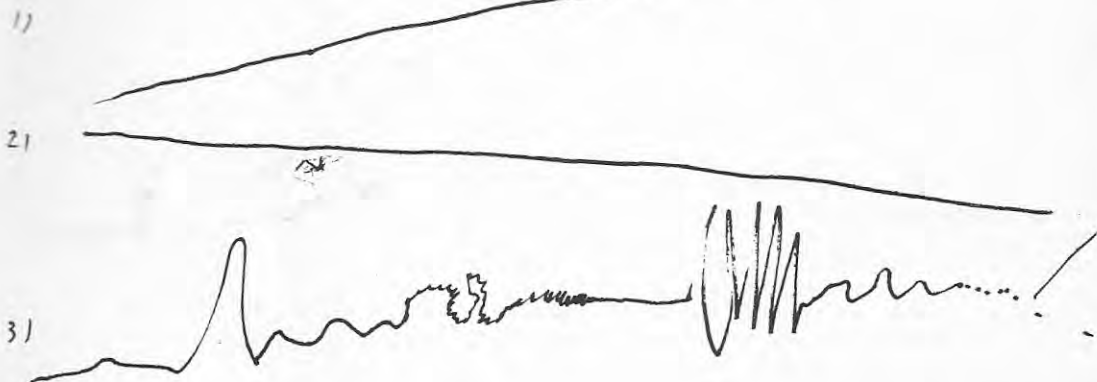
Darum nenne ich sie ›Komposition Anonym‹. Ich hoffe, daß ich meine eigene (festgelegte) Version in fünf Jahren komponiere.

5. Projiziere eine sehr erregende Szene von Hitlers Reden (aus Führers Wochenschau) mit sehr langsamer Geschwindigkeit.

6. Sehr glanzvoller Film-Wettbewerb.

Der Interpret ist Kameramann. Er soll sehr berühmte Gebäude filmen, wie zum Beispiel das UNO-Gebäude in New York, Notre-Da-

me in Paris oder den Kölner Dom. Er beginnt mit völlig geöffneter Blende zu filmen und schließt diese beim Filmen sehr sehr langsam, bis der Film am Schluß ohne jede Belichtung ist. Der entwickelte Film sollte den delikaten Tonumfang zeigen, von der totalen Schwärze bis zum hellsten Weiß, in einem Ablauf, der der jeweiligen Vorstellung von Steigerung und Spannung des Interpreten entspricht. Deshalb sollte er sich viel Zeit (Minuten und Stunden) für einen Ablauf nehmen. Denkbare Kurven wären:



Es kann mehrmals gefilmt werden von dem gleichen oder einem anderen Interpreten, ebenso in Farbe, an sonnigen, regnerischen oder verschneiten Tagen. Man kann den Film auch noch nach der Entwicklung verfeinern, wenn das Ergebnis nicht befriedigend ist. Schalte einen variablen Widerstand zwischen Stromkreis und Projektor, so daß Motorgeschwindigkeit und Helligkeit der Projektorlampe getrennt reguliert werden können. Diese Technik ist sehr produktiv und kann universell benutzt werden in Kombination mit jeder Art von Film. Hiermit hört der Film damit auf, Wiederholungs-Kunst zu sein und erreicht die hohe Qualität der unwiederholbaren einmaligen Live-Aufführung von Musik und Drama.

7. Film – ungeschnitten.

Das geistige Training, natürliche Bewegung voll zu akzeptieren, ist eine gute Übung für Zen. Zum Beispiel könnte man einem schwerbeladenen Lastwagen 30 Minuten lang folgen und in einer Einstellung filmen und diesen Film dann ohne Schnitt vorführen. Oder zum Beispiel könnte man vom Dach der Primary School in Brooklyn oder Montmartre Schuljungen ohne Unterbrechung filmen, wie sie in der Pause spielen,

diesen Film dann ohne jeden Schnitt vom Anfang bis Ende dem Publikum vorführen. Bitte, schließe die Tür des Saales, damit keiner raus kann, bevor der Film zu Ende ist.

8. Man sollte einen unbelichteten Film entwickeln und ihn auf die Leinwand projizieren. Der Interpret soll den Film oft vor der öffentlichen Vorführung spielen, damit mehr »Schnee« auf dem transparenten Film ist.

9. Projiziere ein Tonband und sieh!

10. Projiziere mit dem Projektor ohne Film und . . . du kannst in der Mitte vor der weißen Leinwand sitzen, ohne was zu sagen, oder du kannst dir sehr langsam dein Haar schneiden, oder du kannst eine (ungefilmte) reale Szene vorführen, wie man sie oft

in kommerziellen Filmen sieht, wie zum Beispiel Kampf- und Mordszene, Liebesszene, Detektivszene, in der Mitte vor der weißen Leinwand. Dieses Stück ist nicht so gut, aber hat einige Vorzüge, wenn es zwischen kommerziellen oder Avantgarde-Filmen gespielt wird.

11. Eine hübsche Schauspielerin im Theater am Dom (Köln), deren Namen ich vergessen habe, schlug mir vor, den Projektor mit der Hand zu bedienen. Eine geniale Idee.

12. Du kannst jeden frustrierenden Hollywoodfilm interessant machen, wenn du ihn mehrmals schneidest, ihn dann wieder zusammenklebst oder die Lampe an- und ausmachst, oder ein billiges Transistorradio von deinem Sitz aus spielst.