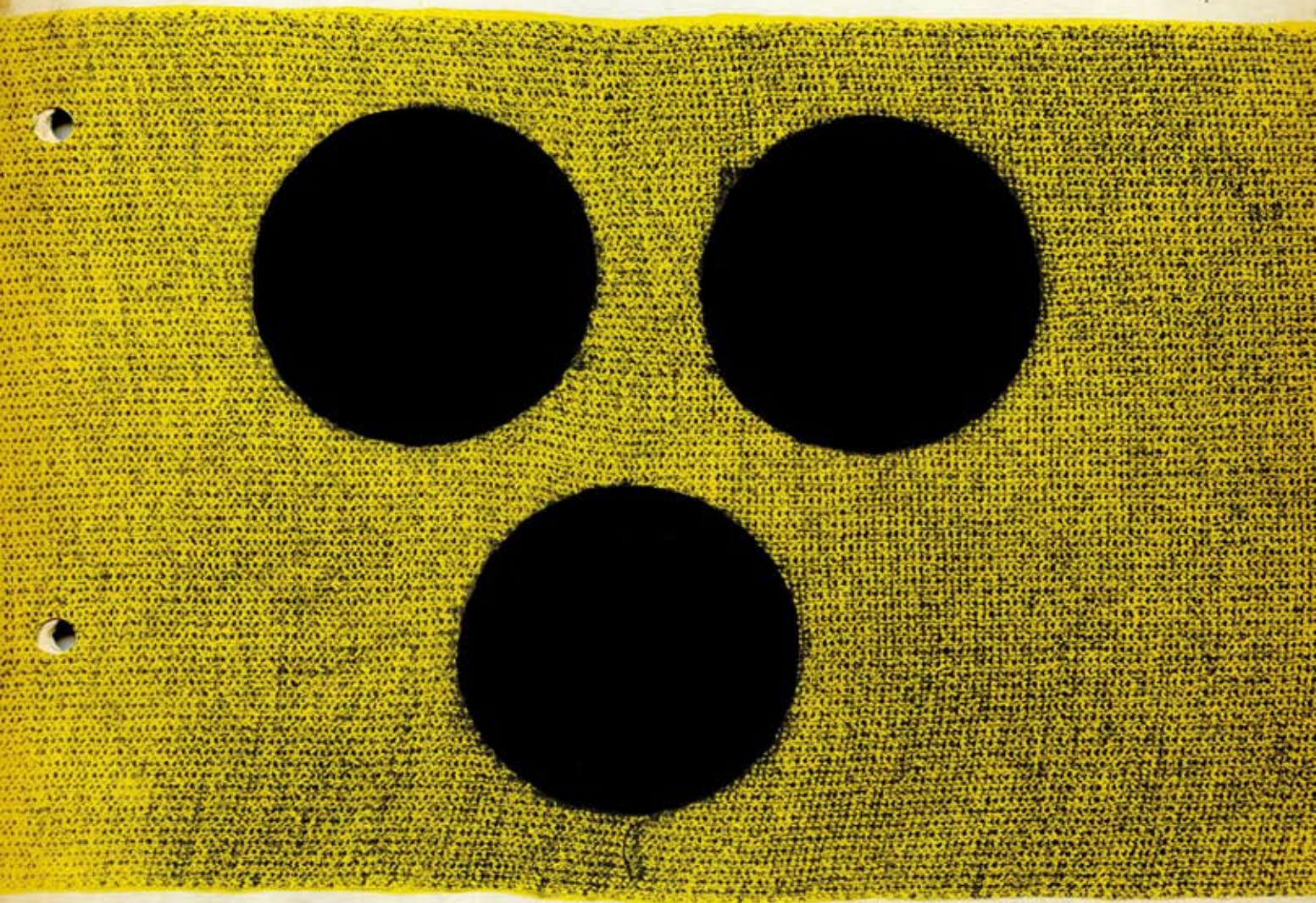


FILMARTIKEL^{4'}



EXPORT-UNION
DER DEUTSCHEN FILMINDUSTRIE
EV.

Wiesbaden, den 30. April 1968
Langenbeckstr. 9
Tel.: 30 61 33 - ce

Rundschreiben Nr. 17/68
=====

Betr.: Festspiele des experimentellen Films
"MISSION DER JUGEND" in Mexiko vom 12. - 27.10.1968

Sehr hrte l

interessant

Das Auswärtige Amt ist an einer Teilnahme der Bundesrepublik an diesem Jugendfilm-Festival sehr interessiert und gerne bereit, die Kopien der Filme auf dem Kurierwege nach Mexiko zu senden.

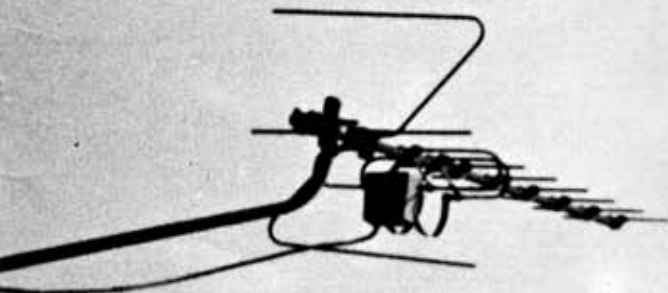
Anlage

gez. Paul Möbius

Reglement
REGLEMENT

4. Es darf kein Regierungschef in dem Film auftreten, und jede politische Anspielung ist untersagt.

Neue Aussichten für Joachim Wolf an der Alster
Schwanenwik 28



SOCIETIES HAVE ALWAYS BEEN
SHAPED MORE BY THE NATURE
OF THE MEDIA BY WHICH
MEN COMMUNICATE THAN
BY THE CONTENT OF
THE COMMUNIKATION!

MARSHALL McLUHAN



FRÜHER TOD

VON JOCHEN WOLFF

SCHNITTE FÜR ABABA

VON WERNER NEKES

Naomi Levine :

A POEM

I want MOVIES
I don't want movies
I want to edit
I don't want to edit
I want sound
I don't want sound
I want black and white
I don't want color
I want color
I want single frames
I don't want single frames
I don't want short shots
I want short shots
I want superimpositions
I don't want superimpositions
I want to draw on film
I don't want to
I want to shoot in 35mm
I want to shoot on 16mm
I don't want to shoot at all
or maybe in 8
I want to be chocolate ice-cream so he
can eat me all up.

N A C H L A S S

Ich kann im Moment beim besten Willen nichts Klärendes und schon gar nichts Abschliessendes über die XIV. Westdeutschen Kurzfilmtage sagen. Das Ostergeschehen 68 hat mir zu brutal vor Augen geführt, in welchem Zusammenhang die Ereignisse der diesjährigen Kurzfilmtage eine ganz nebensächliche Rolle spielen. Ich möchte deshalb Hilmar Hoffmann hier entlasten.

Hilmar Hoffmann ist von Reaktion und Dummheit genauso umzingelt, wie wir es sind. Während sich uns unerbittlich die Frage stellt, ob Filmemachen in Deutschland nicht pure Selbstbefriedigung bleiben muss, wird Hoffmann sich sehr bald nur noch zwischen einem repressiven oder keinem Festival entscheiden können. Bestenfalls bleibt Oberhausen ein Alibi-Festival, das heisst man wird darauf zeigen können und sagen: "Seht doch, was für schöne Sachen in unserer Demokratie möglich sind." Für diesen Fall sind Thomas Strucks Vorschläge sicher gut.

Luther hatte wenigstens noch den Teufel, nach dem er schmeissen konnte.

Hellmuth Costard

F I L M A R T I K E L 4

M A I 1968

DIE ZEITSCHRIFT "F I L M A R T I K E L" WIRD VON DER GRUPPE DER HAMBURGER FILMMACHER HERAUSGEGEBEN. REDAKTION: JOACHIM WOLF (TEXT) . WALTHER SEIDLER (BILD) . REDAKTIONSBÜRO: 2 HAMBURG 36 . BRÜDERSTRASSE 17 . TEL: 346834. F I L M A R T I K E L ERSCHIENT UNREGELMÄSSIG . F I L M A R T I K E L WIRD KOSTENLOS ABGEGEBEN UND VON DEN HAMBURGER FILMMACHERN FINANZIERT . WENN SIE LUST HABEN, UNS ZU UNTERSTÜTZEN - 12/ 14 204 VEREINSBANK HAMBURG . OFFSETDRUCK: RAINER GROSSMANN 2 HAMBURG 50 . ESCHELSWEG 4 . FOTOS: HELMUT HERBST . JOACHIM WOLF .

WAS SOLL ICH NUR MACHEN

Hellmuth Costard zwingt mich, Vorschläge für ein "schöneres Oberhausen" niederzuschreiben. Und ich habe gar keine Lust mehr dazu, weil Hellmuth mit seinem "Nachlass" recht hat.

Trotzdem: Viel Spass und einen guten Erfolg im Jahre 1969 !

Thomas Struck

Klaus Schönherr :

WARUM WERDEN WIR UNABHÄNGIGEN FILMER UNFREI?

Durch die manipulierten Filme der einzelnen Filmer. Du ch Filme, die beim Entstehen mit dem Hintergedanken : "Kampf dem kommerziellen Film!" meist eine Schockwirkung gegen die Geisteshaltung der etablierten Kulturfunktionäre zum Vorwand haben, in der Ausführung sich oft lediglich durch Billigergemacht von den Filmen der Kommerziellen unterscheiden und dann nur notwendige Kampfprodukte darstellen, ohne als Filme bestehen zu können.

Beispiel: Costard's Filme.

Die Konsequenz ist für mich: Ich muss versuchen, Costard's Vorgehen klar zu sehen, zu verachten und mich gegen das Bedürfnis wehren, Filme mit der Tendenz "Anticostard" * , das heisst unfreie und überflüssige Filme herzustellen. Ich muss versuchen, nicht den Gedankengängen zu unterliegen, die mich dazu führen würden, meine Filme in ihrer Wirkungslosigkeit real zu beurteilen. Dies würde mich nur zu Überlegungen führen, die Wirksamkeit meiner Filme durch das Herausfinden und Anprangern der Schwächen der etablierten Kinomacher und deren Kulturanhang zu steigern. Damit wäre ich auf den überkommenen guten Filmstil festgelegt, der meine Parolen gediegen vortragen würde. Das eigenständige Suchen nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten in meinen Filmen verbietet mir daher die Einbeziehung filmpolitischer Parolen.

Ich schlage als Kampfmethoden vor:

Setz Dich nicht zu einem Kritiker an den Tisch, auch wenn er Dir sympathisch ist, oder gar Dein Freund.

Sei unhöflich und dummerhaft in Gesprächen mit Kulturfunktionären.

Sei ungalant zu den guten, teuren Puppen der Filmproduzenten.

Vergewaltige sie.

Vergewaltige auch die guten Frauen der Kritiker. (Was nicht viel Mühe macht, da nur ein einziger deutscher Kritiker eine nennenswert gute Frau hat) also,

Vergewaltige Frau Nettelbeck.

Störe die Aufnahmevorgänge der TV-teams.

Klaue den TV-Leuten Kameras und Filmmaterial.

Nur lass Deine Filme aus dem Spiel. Film bist Du. Film bist Du, wenn Du frei bist beim Filmen. Wenn Du Dich mit oder gegen die Filmwirtschaft in Deinen Filmen auseinandersetzt, sind Deine Filme Produkte mit vordergründigem Getue.

Costard's Filme sind Produkte gegen die kommerziellen Kinoleute und mehr nicht, das ist das, was zum Heulen ist.

Warum schreibe ich Costard, wenn ich meine Probleme meine?

Ich habe eingesehen: Die Reflektionen, die ich für meine Weiterarbeit brauche, muss ich bei den Filmmakern selbst suchen. Die Öffentlichkeit reagiert nach den Methoden, nach denen eine Billardkugel rollt. Die Öffentlichkeit ist für mich untauglich, wenn ich Reflektionen suche.

Also müssen wir Filmmaker harte Kritik untereinander machen. Wir müssen herausfinden, warum unsere Filme unfertig sind. Dazu ist notwendig, dass wir die Filme entdecken, die durch ihre Kampfaufgaben und die Perfektion in der Herstellung, (die entsteht z.B. bei Costard, indem er seine vorgefasste Parole mit den herkömmlichen Mitteln eines guten Werbefilmers verfilmt, eben nicht filmt,

verfilmt) die Illusion von Filmen vertäuschen. Dann unsere Konsequenzen ziehen: Verwerfen.

Da durch den Sieg der Hamburger Gruppe in und über Oberhausen, der weitergeführte Kampf mit Filmen gegen die Kinoleute und ihre Kulturfunktionäre überflüssig geworden ist, sind Filme von Costard auch überflüssig, sie haben ihre Funktion erfüllt. Sie lenken nur von uns ab, machen uns unfähig für weitere Filme. Sollten wir das nicht einsehen und weiter Filme mit Kampfparolen vorderlastig herstellen, arbeiten wir lediglich zur eigenen Etablierung.

Was wären wir dann, Leute an der Macht, Herrscher über die Filmkultur, selbst unfertig und dann noch ohne Zeit und Chance an unseren Filmen weiter zu arbeiten, Glied in einer Kette und notwendiger Weise reif zur Ablösung.

* Anticostard wird in der Schweiz auch als Markenname für ein Getränk benutzt, welches in verschiedener Weise bekömmlich sein soll. Daher rate ich beim Sprechen und Schreiben von Anticostard genau zu unterscheiden, ob es sich dabei um dieses Getränk, oder den von mir aufgeführten Tendenzen handelt.

Ich selbst halte das Getränk Anticostard für blossen Schwindel, was die Bekömmlichkeit betrifft.

Joachim Wolf :

FROMME WÜNSCHE ODER SCHNITTE FÜR DEN SDS.

Am liebsten hätte ich FILMARTIKEL 4 auf 8 mm gedreht. Ich bin sicher, dass wir eines Tages von dieser Möglichkeit Gebrauch machen werden, dass die Zeit kommt, in der man nur noch mit Film über Film spricht.

Bis dahin werden wir nicht umhin können, zuzugeben, dass wir noch nicht gelernt haben, mit Film zu schreiben und das Geschriebene zu lesen.

Gesellschaftliche Utopien sind an die entsprechenden kommunikativen Medien gebunden. Es ist zu bedauern, dass Marx ohne Fernsehen und Film auskommen musste. Wir haben die Chance mit belichtetem Material zu argumentieren. Schönherr und Struck und Nekes "schreiben schon Film". Noch fällt es schwer solche Filme zu lesen. Zu sehr sind wir daran gewöhnt, im Film nur die Möglichkeit sprachlicher Reproduktion zu sehen, einfach aus dem Grunde, weil unser Denken in seinen Gebärden sprachlich geprägt ist. Es ist ein Unding, heute ein Drehbuch zu "schreiben", das man dann "verfilmt". Ein Film lässt sich bestenfalls auf 8 mm skizzieren! Das sollten wir versuchen.

Wir sollten versuchen, für den SDS moderne Argumente zu skizzieren. Wir haben die einmalige Chance, die Medien, die uns zur Verfügung stehen, voll zu nutzen, eine Chance, die die Oberhausener verschaffen haben.

Der SDS hat die Chance, seine vortechnologische Sprache zu verwerfen. Erst dann wird er wirklich modern sein können.

LASST UNS FILME FÜR DEN BUNDESTAG MACHEN!

Helmut Herbst :

EINIGE BEMERKUNGEN ZUM "TAGEBUCH" VON ENNO PATALAS IN FILMKRITIK 4/68

Die Filmmacher der Bundesrepublik sind in letzter Zeit in Bewegung geraten. Hellmuth Costard: "Es muss doch erst einmal etwas in Bewegung gebracht werden, damit die Leute merken, daß sie leben."

Wenn die Zeitschrift FILMKRITIK jetzt diese Bewegung registriert, so, wie sie mit vierjähriger Verspätung die Auseinandersetzung mit den New American Cinema nachholt, dann ist das auch auf den zweiten Blick hin immer noch eine gute Nachricht. Das Filmklima in Westdeutschland hat sich im Laufe eines halben Jahres rapide verändert, der unabhängige Film, das ANDERE KINO, hat inzwischen ein Bewusstsein seiner Möglichkeiten entwickelt und kann dieses Bewusstsein selbst artikulieren. In FILMARTIKEL 3 habe ich auch für die FILMKRITIK diese Wende vorausgesagt, weil ich erste Anzeichen dazu in dem Klocke-Artikel von Frieda Grafe feststellte und weil ich auf die neuen Filme von Winkelmann, Winkelsen, Monnartz, Nekes, Costard vertraute. ("Eine Wende in der Filmkritik?", FILMARTIKEL 3/ Hamburg, Febr. 68/69.) Diese Wende ist eingetreten, und ich habe Verständnis dafür, dass Enno Patalas erst einmal ein bisschen auf mich und andere schimpfen muss, wenn er seine Kurskorrekturen bekanntgibt. Die FILMKRITIK hat ihre Chance bekommen und wahrgenommen; eine Chance, die Oberhausen durch Costards "Besonders wertvoll" ebenfalls hatte, aber die Kursänderung in Oberhausen steht noch aus.

Ich finde es richtig, wenn sich Enno Patalas meine Filme vornimmt, um sie mit meinen schriftlichen Äusserungen zu vergleichen; denn einen Filmmacher sollte man zuerst an seinen Filmen erkennen. Aber anstatt auf die Filme selbst einzugehen, nimmt er die Erfolge, die sie errungen haben, um zu beweisen, dass ich eigentlich auf die andere Seite gehöre:

"....- währenddessen machte Helmut Herbst das garantiert "wertvolle" 'Abends, wenn der Mond scheint', errang er mit 'Schwarz-Weiss-Rot' die Curt-Oertel-Medaille und mit 'Der Hut' sogar einen Bundesfilmpreis, und in Oberhausen durften seine Filme immer laufen. Wann je hätte die FSK einem Film von ihm das Kompliment machen dürfen, er beinhalte 'Propagierung der freien Liebe, Abwertung sittlicher Bindungen, Abwertung von Ehe und Familie', sodass ihm eine 'zweifelloos zersetzende Tendenz' innewohne, welche geeignet sei, 'die Erziehung zur gesellschaftlichen Tüchtigkeit der Jugendlichen aller Altersstufen zu beeinträchtigen' (FSK - Urteil über Max Zihlmanns 'Frühstück in Rom')?"

Was ist damit über meine Filme gesagt?

Und was soll ich von diesen Filmkritiker halten, der heute auf so eine Weise z.B. 'Schwarz-Weiss-Rot' abtun möchte, der aber in der FILMKRITIK 3/1964 über denselben Film folgendes schrieb:

"Schwarzweissrot" von Helmut Herbst bietet farbige Variationen über das im Titel angegebene Thema, von "Stolz weht die Flagge..." bis zum 10-Pfennig-Bild. Die innere Logik in der Aufeinanderfolge deutscher Konformismen, die da behauptet wird, ist nicht immer zwingend bewiesen; besser wäre es gewesen, Herbst hätte auf Überdeutlichkeit verzichtet und seine Polemik nur aufblitzen lassen - wie Mc Laren in den thematisch eng verwandten "Stars and Stripes" von 1939." Damals war es Patalas, wie der Mehrzahl der deutschen Journalisten noch peinlich, dass in diesem Film die Springerpresse faschistischer Tendenzen beschuldigt wurde, und er zog sich wie diese auf die Ebene des "Guten Geschmacks" zurück. Besonders komisch ist dabei der Hinweis auf die thematisch eng verwandten "Stars and Stripes" von Mc Laren.

Vergessen wir diese Kritik von 1964, nehmen wir weiter an, dass Patalas nicht weiss, dass 'Schwarz-Weiss-Rot' nur eine Länge von 165 m hat, also von vornherein unter Ignorierung der FBW produziert worden ist, die für die Bewertung eine Mindestlänge von 250 m fordert, so muss man ihm doch vorwerfen, dass die

Tatsache eines Bundesfilmpreises für "Der Hut" und des Prädikates für "Abends, wenn der Mond scheint" noch nicht ausreicht, um diese Filme dem erfolgreichen deutschen Kulturfilmschaffen zuzurechnen. Die offene Trennung zwischen etabliertem und unabhängigem Film besteht ja erst seit einem halben Jahr. Bisher erschien kaum eine Nummer der FILMKRITIK, in der nicht darüber lamentiert wurde, dass der und jener Münchner Kurzfilm kein Prädikat, keinen Bundesfilmpreis, keine Prämie, keinen Verleih, keine Präsentation in Oberhausen oder Mannheim u.s.w. hatte. Ich nenne das "Propaganda" für die Münchner Gruppe, und ich wäre ebenso dagegen, wenn jetzt die FILMKRITIK einseitig Propaganda für das ANDERE KINO machen würde. Propaganda ist durchaus notwendig, diese Aufgabe haben die Film-
macher inzwischen selbst in die Hand genommen, - mit Erfolg: Daher kann jetzt wieder Hauptaufgabe der FILMKRITIK sein, Filme zu kritisieren, "Filme anders anzusehen, andere Kritiken zu schreiben" (Enno Patalas)

Ich wehre mich dagegen, wenn der Bereich des ANDEREN KINOS auf die "sittlich zersetzenden" Filme eingeschränkt würde. Diese Filme dienen als Rammböcke für Festivals und zur Propaganda bei Spiegellesern. Innerhalb des ANDEREN KINOS bilden sie einen Teilaspekt.

Und nun noch ein Wort zu meiner persönlichen Situation. Ich habe jetzt etwa zwei Jahre lang keinen eigenen Film mehr gemacht, weil ich es in einer Situation der filmischen Stagnation für wichtig hielt, in Hamburg etwas in Gang zu bringen. Ich habe Filme von Winzentsen, Costard, Strohecker, Bohm und anderen produziert und damit, soweit es meine Möglichkeiten zuließen, mitgeholfen, der Hamburger Gruppe die Startmöglichkeit zu geben. Diese Phase ist für mich inzwischen abgeschlossen, ich möchte mich jetzt von dieser Aufgabe zurückziehen, ebenso wie aus der mir vorübergehend zugeheilten Rolle eines Sprechers. Ich werde mich wieder mit eigenen Filmen äussern.

Klaus Wyborny :

EINIGES ÜBER EINIGE DEUTSCHE KURZFILME, DIE IN OBERHAUSEN GEZEIGT WURDEN ODER GEZEIGT WERDEN SOLLTEN.

Ein Luftballon wird aufgeblasen, bis er das Bild mehr als ausfüllt, dann drei oder vier Bilder Blankfilm, schliesslich ein allmähliches Ablassen der Luft: Das ist "BLOW UP" : Hartmut Grüns naiver Hieb auf Antonioni, gleichzeitig die präzise Beschreibung des Weges, den die Westdeutschen Kurzfilmtage gingen und gehen werden. Grün gehört wie Struck, Winkelmann, Boldt und Wietz, Nekes und Martin Müller zu den ganz jungen, den unter 24 jährigen Filmmachern, die (nicht zuletzt unter dem Druck der HAMBURGER FILMSCHAU) dieses Jahr in Oberhausen vertreten waren. Im deutschen Kurzfilm hat es so etwas wie einen Generationswechsel gegeben, und die jungen Regisseure haben sich schon solidarisiert, erstaunlich schnell, wenn man bedenkt, dass sie vor einem Jahr so gut wie unbekannt und über Deutschland verstreut waren, ohne voneinander zu wissen.

Winkelmann, Grün und Nekes hatten schon im letzten Sommer auf dem Jugendhof Dörnberg bei Kassel zusammengearbeitet, wo Nekes Gelegenheit hatte, einiges zu drehen. Dort sprach man viel über Film und Grün fing danach an Filme zu machen. Winkelmann stellte sich endgültig von 8 mm auf 16 mm um. Von ihm sollten in Oberhausen zwei Filme laufen, "ADOLF WINCKELMANN KASSEL 9.12.67 - 11.54 UHR" und "31 SPRÜNGE" . Über den ersten ist inzwischen einiges berichtet worden. Gegen ihn ist "31 Sprünge" ein heiterer Film, freilich von einer heiteren Melancholie. Ein Junge und ein Mädchen hüpfen und setzen wieder am Boden auf. Die Kontinuität des Vorganges wird unterbrochen, etwa so: Der Junge springt hoch, bevor er nun ganz oben ist, gibt es einen Schnitt, und das Mädchen landet an der gleichen Stelle wieder am Boden. Nach jedem dieser Sprünge gibt es un-



THOMAS STRUCK : "DER WARME PUNKT"

Grünspan, Saltomobil
Hamburg 4, Große Freiheit 58



HERBST

Betrifft: LIZENZ für Teigwaren.

Die COOPERATIVE unabhängiger Film-
macher, Hamburg, ist bereit, eine
Lizenz zur Herstellung von Ohr-Nu-
deln an einen potenten Nudelfabri-
kanten zu vergeben. Die den Ohren
bedeutender Menschen genau nachge-
bildeten Teigwaren sollen in Klar-
sichtpackungen zusammen mit je ei-
nem Fläschchen Ketchup und Senf an-
geboten werden.

Der holländische Maler Vincent van
Gogh wird die Serie eröffnen. Sein
'Selbstbildnis mit dem Kopfverband'
soll die erste Packung schmücken.
70% der Lizenzgebühren sind für die
COOPERATIVE bestimmt. Angebote wer-
den erbeten unter 'OH 1/68' an die
COOP.unabhängiger Filmmacher, 2 Ham-
burg 36, Brüderstrasse 5, zu Händ.
von Herrn Werner Nekes. Alle Rech-
te liegen bei der COOPERATIVE.

gefähr eine halbe Sekunde Schwarzfilm, (Vielleicht macht das die Melancholie aus.) bis ein neuer beginnt und das nun mehr als zwanzig mal.

Das Oeuvre von Werner Nekes, das in seiner Geschlossenheit in Deutschland allein steht, besteht mittlerweile aus mehr als zwölf Filmen. Für Oberhausen wurde von ihm und Dore o. "jüm-jüm" angenommen, verglichen mit "START", "ARTIKEL" oder den beiden "GURTRUG"-Filmen beinahe eine lustige Schnittübung, wenn er etwas kürzer wäre. Nekes legt fast allen seinen Filmen geometrische Muster an, nach denen er die Bildzahlen von Schnitt zu Schnitt bestimmt. Indem er einen festen Bildausschnitt über längere Zeit beibehält und seine Figuren sich nur in diesem Bildausschnitt bewegen lässt, gerinnen seine Filme zu Plastiken in der Zeit, und dieser Eindruck verstärkt sich, je länger man betrachtet. Die Bereitwilligkeit zu sehen wird bis zu dem Punkt strapaziert, an dem das Interesse wieder einsetzt, und in der Regel noch weit darüber hinaus, bis der Zuschauer sich gegen die Bilder wehrt. Für Nekes ist das, was man "richtige" Länge nennt, die gefälligste, und deswegen die falsche. Nach einigen Mustern aus seinem Langfilm, an dem er gerade arbeitet (von dem er behauptet, dass sich niemand für ihn interessieren werde und er selbst auch noch nicht wisse, worauf der Film hinauslaufe), entsteht der Eindruck einer fernen Verwandtschaft mit Werner Herzog, obwohl Nekes dessen literarischen Ambitionen nicht teilt.

Herzog, der gerade für "LEBENSZEICHEN" einen Verleiher zu finden versucht, zeigte in Oberhausen einen merkwürdigen Film, "LETZTE WORTE". Zwei Polizisten treten auf, die mehrmals beteuern, dass sie es wären, die jemanden von einer Insel gerettet hätten, auf der er sich nur von Eidechsen hätte ernähren können. Ein Mann taucht auf, der minutenlang davon redet, dass er nicht reden wolle; irgendwelche Leute spielen ein Lyra-artiges Instrument, von einer Lepra-Insel ist die Rede und dass man immer etwas tue, selbst wenn man nichts tun wolle, selbst wenn man ins Grab sinke. Ein kleiner Junge sagt, dass er jetzt, da er reden wolle, nichts mehr zu sagen habe. Bilder und Statements werden ohne Dynamik addiert, es entsteht das Bild einer fremden Gesellschaft und in sie werden Haltungen gegenüber dem Bedürfnis, sich zu äussern, projiziert. Die Sprache, in der die Äusserungen stattfinden, ist fremd. Herzog benutzt deutsche Untertitel, um wenigstens das Gesprochene einer größeren Anzahl von Zuschauern vermitteln zu können.

Joachim Wolf ist inzwischen von München nach Hamburg übersiedelt. Mit "FRÜHER TOD" erzählt er die Geschichte eines Mannes, der seine Zigarette nicht ankriegen kann, sie von jemand, der von anderen verfolgt wird, angeschossen bekommt, dem auf der Flucht Investment-Anteile anzudrehen versucht, allein in die Wohnung eines ihm bis dahin unbekannten Mädchens fliehen kann, dieses nun vom Vorteil von Autoversicherungen überzeugen möchte, das nicht schafft, aber eine Liebesszene in der Wohnung zu inszenieren versteht, dann aber dort von den Verfolgern erschossen wird, die sich endlich mit einem "Scheiße, schon wieder der falsche!" verabschieden. Diese Geschichte ist nur ein Teil des Films, begonnen wird mit langen Autofahrten, die Handlung wird immer wieder unterbrochen und bleibt unklar. Die Verfolger erscheinen nur während sie ein kleines Auto bestigen und als sie schießen. Der Tote und das neben ihm hockende Mädchen werden in einer festen, etwa vier Minuten langen Einstellung gezeigt, danach noch zehn Minuten Autos, die auf dem Kopf rückwärts fahren, von einem Adagio von Albinoni begleitet, dazwischen noch einmal normal die Verfolger, die das Auto besteigen. Es ist ein Film, der sehr traurig macht, der vom Versuch eines jungen Mannes erzählt, es sich irgendwie einzurichten, von einem Mann, der stirbt, als er es wieder einmal für Minuten geschafft hat.

Über Costard, der selbst in seinem relativ konventionellen "AFTER ACTION" nicht den Weg der "Jüngeren Münchner" geht, ist inzwischen viel geschrieben worden, auch über Martin Müller und Rudolf Thome, der es in "JANE ERSCHIESST JOHN, WEIL ER SIE MIT ANN BETRÜGT" schafft, aus dem Titelsatz einen Viertelstunden-Film zu machen. Auch Thomas Struck, das einzige wirklich komische Talent im deutschen Film, und Lutz Mommartz, dessen (wie er sagt, "politische") "EISENBAHN" nur im Informationsprogramm laufen sollte, haben inzwischen einige Publicity gehabt.

Nicht so bekannt geworden sind Rainer Boldt und Helmuth Wietz aus Itzehoe. Boldt dreht schon seit einigen Jahren 8 mm-Filme (sogar in Cinema-Scope) und nun auch auf 16 mm. Seine Filme spielen in Itzehoe und auf den Wiesen rundherum. Eigentlich sind sie auch nur dort bekannt. Einige dieser Filme waren auf der HAMBURGER FILMSCHAU zu sehen, aber den halbstündigen "NACHTRAG ZU EINER UNWAHRSCHEINLICHEN GABY" etwa, der in seiner Musikalität in Deutschland höchstens von Lemkes "HAUS AM MEER" und einigen Sequenzen aus "AFTER ACTION" erreicht wird, hält Boldt seit eineinhalb Jahren zurück.

"DIE ZEIT HAT ZUGEBISSEN", den er nach der HAMBURGER FILMSCHAU drehte, kündigt vom Einbruch Godards in die lädierte Hitchcock-Welt Itzehoes. Am Anfang, ganz kurzgeschnitten: ein bemaltes Bild von Bonny und Clyde, Operationsaufnahme, Stukas im Flug. Dann das Interieur eines kleinen Zimmers, einige junge Leute, die Skizze einer Orgie, ein Junge und ein Mädchen fahren in die Stadt zum Einkaufen. Auf dem Rückweg fallen sie mit dem Rad die Strassenböschung hinunter. Kurz danach ziehen sie einen mit roter Farbe verschmierten Mann hinauf, mit dem sie nicht viel anfangen können. Sie versuchen, ihm Alkohol einzuflößen. Sie ziehen ihn hierhin und dahin. Dazu spielen ganz leise die Rolling Stones. Endlich kommt ein Trecker - ein Itzehoe-gemäßes Zitat des bekannten Vietnam-Bildes - , der den Mann in Richtung Stadt schleift.

Boldt balanciert auf der Grenze zwischen Inszenierung und Realität. Das Inszenierte bleibt ständig im Bewußtsein (als die beiden etwa tun, als würden sie mit dem Rad hinfallen, oder als das Mädchen wegläuft, nachdem sie den Verletzten gesehen hat, und der Junge sie zurückholt). Das Surreale der Situation weist sich in gewissen Augenblicken gleichzeitig als Realität, als fiktive Realität vielleicht, aus. (Was sollen der Junge und das Mädchen mit dem Verletzten tun, da nun einmal kein Mensch in der Nähe ist.) Diese Realität wiederum wird bis zum Irrsinn denunziert; wenn der Verletzte in eine Pfütze gelegt und mit Rum und Rotwein übergossen wird, dann kennzeichnet der Realismus "nur noch" die Realität der Inszenierung. Maximal stellt sich Mitleid mit dem Darsteller des Verletzten ein.

"DIE ZEIT HAT ZUGEBISSEN" ist ein Film, der so bewußt ist, wie ein Film nur bewußt sein kann, und gleichzeitig ist er mit einer Selbstverständlichkeit gemacht, die auch Helmuth Wietz - gegenüber einem ganz anderen Film - bekundet. Zu "I HAD A DATE WITH A PRETTY BALLERINA" sagt er: "Ich fand das Lied ganz toll, und da wollte ich einen Film darüber machen. Dann lief mir noch ein Zitat von Sartre über den Weg, das gefiel mir auch, und dann war der Film eben fertig, in Farbe natürlich, Filme kann man nur mit Farbe machen."

Dieses Vorverständnis vom Film, das kaum noch eines ist, befreit von der Qual, unbedingt Kunstwerke zustande zu bringen zu müssen. Und die Akzeptierung dieses Vorverständnisses öffnet vielen Filmen, die sonst nie entstehen würden, den Weg. Das finanzielle Risiko jedenfalls ist gering, wenn man es sich leisten kann, auf die Präzision des 35 mm - Apparates zu verzichten und wenn man auch die Mischung selbst macht: ein 10-Minuten-Film in 16 mm kostet dann 500,- bis 1.000,- DM und in 8 mm nur ein zehntel. Und schließlich kann man sogar 8 mm-Filme, wie Recha Jungmanns "RENATE" zeigt, auf 16 mm aufblasen. Die Qualität ist befriedigend. Was so billig entsteht, kann es sich dann sogar leisten einfach nur entstanden zu sein, es muß nicht unbedingt verkauft werden.

Das befreit den Filmmacher von einer nicht zu unterschätzenden Belastung. Wir freuen uns weiter auf Filme, die mit kleinen Etats gedreht werden, vielleicht sind sie wirklich freier.

EIN UNHEIMLICHES INTERVIEW.

Vor ein paar Tagen haben wir sehr viele Filme aus Itzehoe gesehen, die ziemlich unbekannt sind. Dass diese Filme kaum jemand gesehen hat, liegt daran, dass gar keine Kopien, sondern nur Umkehroriginale von ihnen existieren. Wir haben Rainer Boldt und die anderen gewarnt, die Filme weiter vorzuführen, weil das etwa so ist, als liesse man Negative durch den Projektor laufen und das ist natürlich Wahnsinn! Wir brauchen diese Filme noch! Vielleicht findet sich jemand, der Kopien bezahlt. Das ist jetzt wichtig.

Die letzten Filme von Rainer Boldt (geb. 21.11.46) heissen:

NACHTRAG ZU EINER UNWAHRSCHEINLICHEN GABY (67).

SLUMBERLAND (67).

ST' VON DEN STONES (67).

DIE ZEIT HAT ZUGEBISSEN (68).

Boldt: Bei uns sind drei Mann: der Helmut Wietz, der Peter Mühlenhardt und ich. Peter Mühlenhardt ist etwa seit zwei Jahren dabei. Der macht 8 mm und ist jetzt 19 Jahre alt. Er ist bis Ende dieses Jahres bei der Bundeswehr.

Costard: Ihr seid alle beim Bund gewesen?

Boldt: Ja. Deswegen wissen wir auch unheimlich viele Anekdoten.

Struck: Wie alt bist Du jetzt?

Boldt: Ich bin 21.

Struck: Seid Ihr alle in die gleiche Klasse gegangen?

Boldt: Nein. Ich mache ja schon seit meinem 13. Lebensjahr so Filme, einen Papi- und Mutti-Film, die Wanderung zur Wotans-Eiche und alle solchen kleinen Filmchen. Spielfilme natürlich, ganz großartige Sachen. Und das regte die Leute mit der Zeit so an, und da zogen so etliche mit, und das regte nachher auch die Pauker an, und dann wurde da ja so eine Filmarbeitsgemeinschaft gegründet, die von allen behütet und gepflegt wurde. Aber erst jetzt, wo ich abgehauen bin. Die ist voll im Gange jetzt. An sich eine sagenhafte Sache, vom Pädagogischen her gesehen. Da sind 20 Mann drin und die filmen da am laufenden Band. Das ist alles eine Auswirkung gewesen, dass wir drei mal angefangen haben.

Costard: Habt Ihr irgendwelche Schwierigkeiten gehabt mit den Lehrern oder so?

Wietz: An der Schule sind ja immer drei oder vier Lehrer, die ein bißchen fortschrittlich sind und die anderen sind alle dagegen. Das erstreckt sich auf alles, auch auf die Film-AG. Man darf das gar nicht zur Diskussion kommen lassen. Der Direktor ist ja sehr liberal gewesen.

Costard: Habt Ihr Eure Filme auch an der Schule gezeigt?

Boldt: Das haben wir bis zuletzt auch gemacht, weil wir da ein unheimlich großes Publikum hatten. Das waren ganz normale öffentliche Veranstaltungen der Film-AG. Wir machen jedes Vierteljahr einen Abend und es ist jedesmal sagenhaft voll. Alte Leute, reiche Knöpfe und Lumpensammler und all so was.

Costard: Du hast zuerst 8 mm-Filme gemacht.

Boldt: Der "NACHTRAG ZU EINER UNWAHRSCHEINLICHEN GABY" war der erste 16er.

Costard: Und was war da los, als Du praktisch von 8 auf 16 umstiegst? Hat sich das auf Deine Filme ausgewirkt?

Boldt: Ich glaube, nicht wesentlich. Ich glaube, zwischen meinen Filmen, da sind Unterschiede und auch Steigerungen da, meine ich jedenfalls, jedenfalls konsequente Veränderungen. Dieses hat auch vom 8er zum 16er stattgefunden.

Costard: Weshalb bist Du nun auf das andere Format übergegangen?

Boldt: Ja.

Costard: Weil's besser ist?

Boldt: Ja, Du hast dann mehr Lust auf einmal.

Struck: Man ist mehr Profi.

Boldt: Ja?

Costard: Ist es auch das, daß sich das mehr Profi-Seinwollen auf die Dramaturgie, auf die Geschichte und auf die Sorgfalt auswirkt?

Boldt: Ja, ich glaube, das ist aber nur im Sinne des Films überhaupt, den ich mache.

Wietz: Ich meine, wenn er keine Möglichkeit hätte auf 16 mm zu drehen, dann würde es innerhalb des 8 mm-Rahmens eine weitere Steigerung geben. Mit 16, dann kannst Du mehr Leute rankriegen, bei der Vorführung.

Costard: Es gibt eine Art Erpressung der Qualität, also wenn Du meinetwegen auf 35 Farbe drehst, dann ist es unheimlich teuer. Theoretisch könnte man auf 8 genau dieselben Filme machen, wie Du sie jetzt gemacht hast. Allein das Bewußtsein, daß soviel Geld durch die Kamera rattert, zweitens das Bewußtsein, daß man mit denselben Mitteln arbeitet, wie der Kommerz, das kann Dich dazu zwingen, mehr Kino-like zu drehen.

Struck: Zu drehen, wie man sich vorstellt, wie Kino auszusehen hat.

Costard: Eine Vorstellung von dem, was ein guter Film ist und das ist der Anspruch, der unheimlich stören kann. Bei Deinen Filmen habe ich gefunden, daß dieser Anspruch - was die Leute denken, was ein guter Film ist - ziemlich egal ist.

Boldt: Pass mal auf, der spielt natürlich eine Rolle dabei, nämlich in der Vorbereitung des Films. Aber da gibt es eine ganz bestimmte Grenze nachher, da spielt dieser Gedanke überhaupt keine Rolle mehr. Da ist es Dir schnuppe, egal oder da wird es Dir auf einmal klar, daß die Leute das leiden mögen, die müssen das einfach, weil Du selbst davon überzeugt bist. Du siehst zwar, dass es anders ist, als die anderen Filme. Aber diesen Schritt zur Konzession, den

machst Du einfach nicht mehr.

Struck: Mein Problem ist das 100%-ig, diese innere Selbstzensur, diese Zensur, die im Kopf herrscht, die abzubauen ist.
Wieviel Einwohner hat Itzehoe?

Wietz: 40.000

Struck: Lebt Ihr dort nicht irgendwie auf einer Insel? Ihr habt dort was hergestellt, was sehr eigenständig ist.

Costard: Die Frage ist praktisch, woher habt Ihr Euer filmisches Repertoire?

Boldt: Na ja, Du siehst im Laufe der Zeit unheimlich viele Filme und es ist ja heute schon wieder peinlich zu sagen, aber man mag eben Godard gern und Leste und Hitchcock und gerade, wenn Du wenig Filme siehst, dann bleiben die Filme von diesen Leuten besonders hängen, und es kann durchaus möglich sein, daß Du daher Deine Einflüsse hast. Und außerdem, Itzehoe ist eine typische Kleinstadt, aber ich möchte nicht sagen, daß da unbedingt Kleinstadtmief herrscht. Natürlich, wenn Du jetzt so ein bißchen durchblickst, da ist unheimlich Mief, das ist genauso korrupt, wie meinetwegen Oberhausen. Aber man kann sagen, unsere Schulbildung, die wir dort genossen haben, ist ziemlich frei gewesen. Wir haben auch schon früh einen gewissen Kontakt zu diesem Brock gehabt, unser einziges Kulturgut da in der Stadt.

Wietz: Wieso hast Du da Kontakt? Was Anderes ist viel wichtiger. Da sind zum Beispiel Bekannte, die sind literarisch unheimlich agil. Zu denen kommen unheimlich viele Leute hin. Das geht dann so: Da macht einer Film. Und da sie sowieso nichts haben und immer neidisch sind, wenn einer was produziert, sagen sie, "den müssen wir herholen" Rainer rufen sie an "bring mal Deinen 8 mm-Apparat mit" und dann führen sie vor und dann tun sie so, als ob sie's selber gemacht haben. Das ist natürlich die andere Seite dabei: Dann tun sie so, als ob sie ihn entdeckt haben, und daraus erwächst natürlich ein Anspruch auf uns. Genauso haben sie den Brock gefördert, und der hat sich natürlich von dem Anspruch auch freizumachen versucht und der ist jetzt in dauerndem Zwist und Eintracht mit diesen Leuten.

Boldt: Das sind alles so kleine Anekdoten, aber da bekommt man dann irgendwie Ambitionen. Man hat Kontakt wie Abstand zu diesen Leuten, die alle gar nicht so doof sind, aber man sieht, irgendwo hängen die natürlich auch.

Struck: Ist es nicht so, daß Ihr in Itzehoe vielleicht kleine Stars wart?

Boldt: Natürlich, und wie, Du! Das geht jedem so, der in einer Kleinstadt was macht. Ist egal, was er macht. Der wird auf einmal hochgespielt, und das ist dann sehr schwierig, nachher den Abstand zu bekommen.

Wietz: Du hast ja auch keine Maßstäbe.

Boldt: Das ist auch das Schlimme.

Wietz: Wenn Du zum Beispiel ein ganz idiotisches Pop-Bild auf dem Steinburger Künstlerbund ausstellst und Dir gar nichts dabei denkst, und die wollen das dann kaufen, dann denkst Du, jetzt mußt Du weitermachen, obwohl das so ein hirnverbrannter Anstoß ist. Vielleicht wirst Du dann in eine völlig falsche Bahn gelenkt.

Struck: Ich fände es jetzt gut, wenn wir uns noch mal über die Filme unter-

halten. Rainer, kannst Du jetzt mal erzählen, worin Du die Hauptqualität Deiner Filme siehst?

Boldt: Ja, das ist ziemlich schwierig. Ein Mädchen kann natürlich ein Vorwand sein für eine Geschichte. Da kann man schon was mit anfangen. Aber sowas allein macht ja auch keinen Spaß, da kannst Du keinen Film mit machen.

Costard: In dem Fall könnte man fragen, warum erzählst Du die Geschichte z.B. von "NACHTRAG" dann so kompliziert und warum ist das Mädchen selten im Bild?

Boldt: Ja, weißt Du was. Die Geschichte ist nämlich unheimlich sentimental. Die Slumberland-Geschichte und die Nachtrag-Geschichte, beide.

Costard: Wollen wir erst über den Nachtrag reden?

Struck: Soweit ich sehe, fängt es da an.

Boldt: Ich will gar nicht behaupten, daß ich es schon damals so sentimental empfunden habe. Vielleicht empfinde ich jetzt bei jedem Film, den ich neu mache, genauso sentimental.

Costard: Was verstehst Du unter Sentimentalität?

Boldt: Wenn ich eine ganz bestimmte Liebe oder Neigung zu den Dingen habe, die ich zeige. Alle Sachen, die thematisch in den Filmen sind, das sind Sachen, die mich angehen. Weil ich mir darüber bewußt bin, habe ich auch eine Vorliebe für die Mittel, die ich da wähle.

Wietz: Dadurch wird die Reflektion nur stärker.

Costard: Ja, durch den formalen Anspruch wird die Reflektion über die ausgedrückten Gefühle stärker.

Struck: Ich mag Deine Filme, weil sie ungeheuer wahrhaftig und ehrlich sind. Sie berichten mir ganz persönlich Dinge von Dir. Es gibt unheimlich wenig Filme, die so ehrlich sind.

Boldt: Die ganzen Drehbücher sind ja entstanden durch mich. Ich habe mich noch nie von einer Kurzgeschichte oder Zeitungsnotiz anregen lassen. Die Anregung für meinen letzten Film war nicht das Vietnam-Bild, sondern meine Vorstellung über grausame Sachen. Ich krieg selten Anstoß von außen. Es besteht vielleicht die Gefahr, daß diese persönliche Sicht schließlich kleinkariert wird.

Costard: Hast Du Filme des New-American-Cinema gesehen?

Boldt: Ich habe nur zwei oder drei Stück gesehen. Dabei war "RELATIVITY".

Costard: Es gibt in Amerika Filme, die sind ähnlich wie Deine, pur. Nur daß sie eben nicht in Itzehoe gemacht sind. Die kümmern sich überhaupt nicht darum, ob sie kleinkariert sind.

Struck: Was ich meine, ist, ich finde Deine Filme unheimlich persönlich, aber ich weiß nicht, wie naiv Du bist.

Boldt: Vielleicht muß man sehr naiv sein, um solche Filme machen zu können. d.h. man muß vielleicht ganz tief von unten empfinden.

Costard: Das Wort "naiv" ist furchtbar blöde, ich glaube, Rainer ist allenfalls so wenig naiv, daß er in jedem Fall den Raum seines Filmes abstecken kann. Willst Du jetzt mal die Geschichte Deiner Filme erzählen, z.B.: "NACHTRAG", wie geht der?

Boldt: Ich möchte das am liebsten jetzt versingen.

Wietz: Er ist unheimlich musikalisch, ehrlich.

Boldt: Da ist ein Mädchen, zentrale Figur. Diesen Mädchen passieren viele, viele Dinge gemeinsam mit ihren Bekannten und Freunden usw. Ulkige Dinge, merkwürdige Dinge. Sie heißt Gaby Falk. Und diese Dinge machen sie im Verlauf des Films immer sympathischer. Ich bin damit aber nicht einverstanden, und deshalb geht sie am Ende auch tot. Dann der SLUMBERLANDFILM. Drei Gruppen von Leuten. Dann wieder dieses Mädchen und dann Gottlieb, dieser komische männliche Darsteller. Gottlieb ist eine Persönlichkeit, und die alle sind sich unheimlich einig, jedenfalls, was die Farben angeht. Und was alles andere angeht, sind sie sich unheimlich uneins. Deshalb lasse ich den Gottlieb auch einfach erschießen, denn er ist ja untragbar für die Leute und auch das Mädchen löst sich gegen Ende des Films beinahe auf.

Struck: Ist die Rolle des Mädchens nicht unheimlich persönlich?

Boldt: Persönlich ist nicht das Verhältnis zu dem Mädchen, sondern ich habe ein persönliches Verhältnis zu der Rolle, die das Mädchen spielt. Und dann der "Stones-Film", das ist ein ulkiger Film, den habe ich aufgrund einer Platte gedreht. Weißt Du, der Sound, der war so uralt und der war trotzdem noch so toll, und da habe ich dann die blödesten Typen in der Stadt gezeigt, die machen ansich gar nichts.

Wietz: Das sind so die Halbseidenen.

Boldt: Das war unheimlich duftig, mit denen zu drehen, und die dachten, sie werden die grossen Stars. Ich lache manchmal selbst noch an manchen Stellen, wenn ich den Film sehe. Und dann die gute Musik von den Stones.

Struck: Die Stones waren also sozusagen Deine Faust gegen die Leute.

Boldt: Sagen wir mal, meine Hand, die streichelt und dazwischen ist eine Cellophantüte.

Struck: Weiset Du, jetzt besteht bloß die Gefahr, wenn jemand Deinen Film sieht, ganz woanders, kann es sein, dass er Dir dies nicht abnimmt. (zu Costard) Wenn ich Dich nicht kennen würde, würde ich sagen können, viele Sprüche in "KLAMMER AUF, KLAMMER ZU" sind Deine Sprüche und deswegen werde ich sauer. Das ist die Gefahr. Das ist das Schwierige, dieser Grad.

Costard: Das ist das schwierige, aber nicht für Rainer sondern für die Kritik.

Boldt: Ich meine, ich bin mir da auch im Zweifel, aber ich beanspruche in dieser Hinsicht das Publikum und ich weiß das auch.

Costard: Was siehst Du da für Mittel, das bewußt zu machen, in "ST' VON DEN STONES" z.B., daß Du nicht die Gruppe bist, sondern dass Du den Film gegen die Gruppe gemacht hast. Wie soll der Zuschauer merken, dass Du nicht so beknackt bist, wie die Leute die Du gefilmt hast?

Wietz: Diese Leute, die haben doch überhaupt kein Verhältnis zu dieser Musik, obwohl sie da unheimlich begeistert von sind und so tun. Die packen die Musik doch gar nicht. Diese Diskrepanz kommt doch auch raus.

Struck: Ja, ich kenne auch viele beschissene Typen, die gute Musik hören und ich möchte denen dann am liebsten die Platten klauen....

Costard: Es könnte genauso gut auch so sein, daß jemand, der die Typen gut findet, leider auf der Musik ausgerutscht ist und leider in einen beschissenen Film eine gute Musik reingepackt hat.
Gibt es da auch noch andere Zeichen als die Musik, das meine ich?

Boldt: Die den Abstand begründen?

Wietz: Da am Schluss, wo diese Leute die Schlußsitzung machen, da setzt sich einer einen Teller auf den Kopf. Da kann man doch nur drüber lachen.

Boldt: Oder ich finde ganz gut die San Francisco-Perspektive in dem Film. Da gibt es in Itzehoe auch eine lange Strasse, die unheimlich breit ist, und da war ich gerade oben auf einem Hochhaus, das fand ich ganz gut, und dann habe ich das gefilmt, so mit Tele, und das ist nur ganz kurz eingeblendet. Das haut so raus aus dem Mief, in dem die Leute sind, als Bild allein.

Costard: Noch eine andere Frage: Meinst Du, daß diese Zeichen jetzt in Deinen Filmen zunehmen oder daß sie weniger werden?

Boldt: Ich glaube, daß sie etwas weniger werden, aber dafür besser, direkter.

Costard: Also letzten Endes, wenn man einen Film über diesen Kontrast zwischen dieser Gruppe junger Leute und dieser Musik macht, sind diese Zeichen für den Zuschauer, damit er erkennen kann, wo Dein Standpunkt ist, fremde Elemente. Die stehen zwischen Dir und dem Zuschauer. Wenn Du Dich entschließt weniger Zeichen zu machen - wie Du gesagt hast - dann bleibt eben viel mehr Zeit innerhalb des Films zwischen Dir und der Gruppe, den Film zu machen. Arbeitest Du darauf hin?

Boldt: Ja. Der Zuschauer hat dann mehr Zeit, die Sache voll mitzuerleben.

Costard: Das ist auch mein Ziel.

Boldt: Im "NACHTRAG" und in "SLUMBERLAND" ist das richtige Verhältnis noch nicht gewonnen. Aber ich hoffe, im letzten Film, daß es da so einigermaßen hinkommt.

Costard: In "LE BONHEUR" von Agnes Varda sind überhaupt keine Zeichen mehr für den Zuschauer aufgerichtet.

Boldt: Ich halte den Film deswegen auch für schlecht.

Costard: Aber ist das nicht das Endziel, einen Film meinetwegen über eine Frau und den Glücksbegriff zu machen, ohne zu zeigen, was man nach Meinung des Regisseurs über die Frau und den Glücksbegriff zu denken habe.

Boldt: Kein Zuschauer kann sich dem so einfach hingeben, es müssen gewisse Anhaltspunkte da sein. Es ist natürlich schwierig, das Verhältnis zu finden, vom Filmenden her. Es gibt ja die Holzhammermethode.

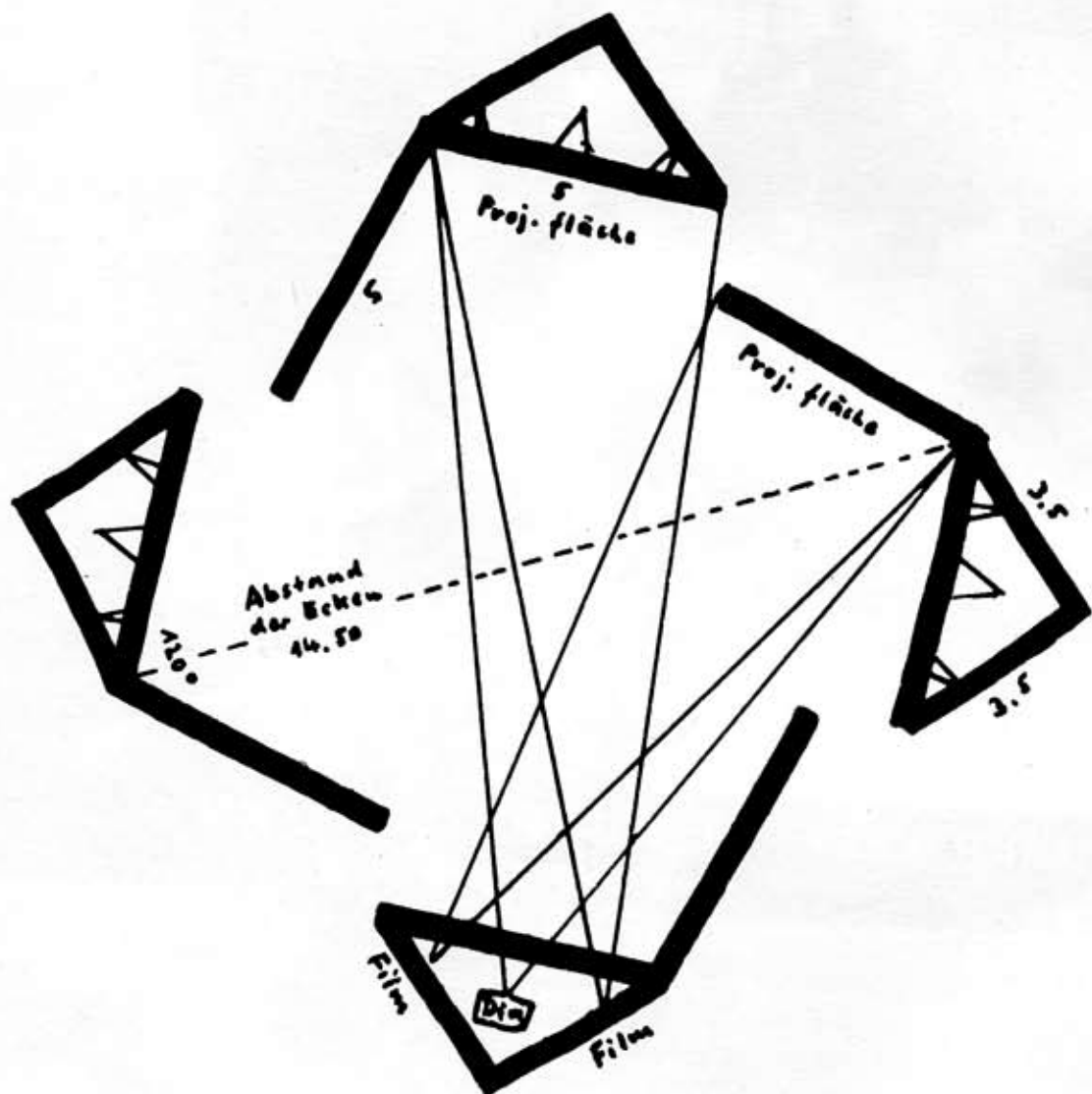
Costard: Ja. Und die ist eben beschissen.



RAINER BOLDT: DIE ZEIT HAT ZUGEBISSEN



THEO GALLEHR: LANDFRIEDENSBRUCH



WINDMÜHLE

M. ca. 1 : 1250

DIE WINDMÜHLE

8 Wände paarweise versetzt
Durchmesser von Wandecke zu Wandecke 14,50 m
Winkel der 4 Wandecken ca. 120 Grad
Weite der Durchlässe ca. 1,50 m
Breite und Höhe der Wände 5 m
Jede zweite Wand hat in 3 m Höhe 3 Projektionslöcher 20 x 15 cm.
Seitlicher Abstand der Löcher ca. 1,20 m
Hinter diesen Wänden 1,30 m hohe Podeste mit Grundriß 3,5 x 5 x 3,5 m

Alle 8 Wände - auch die mit Löchern - sind Projektionswände
Im Innern schwarze Sockel bis 1,20 m
Darüber die Projektionsflächen in stark reflektierendem Weiß
je Wand 5 m breit und 3,50 m hoch
Darüber schwarzer Abschluß 30 cm

Oben ist die Windmühle offen
Der sie umgebende Raum soll mindestens 18 x 18 x 5 m messen
Er muß abgedunkelt werden können.

Gleichzeitige Projektion auf alle Wände mit 8 Filmprojektoren
Außerdem 4 Dia - Ringprojektoren zur Entlastung der Filmprojektoren
und zur Dauerprogrammierung
Je 2 Filmprojektoren und 1 Diaprojektor hinter den Projektionslöchern
auf den Podesten

Weitwinkelobjektive für Filmprojektionen von 5 m Breite und Diaprojektionen
bis zu 10 m Breite Mittlerer Projektionsabstand ca. 13 m
bei 16 mm Filmprojektoren also 25 mm Brennweite
Die Projektionsstrahlen durchschneiden sich gegenseitig.
hierdurch wird die Projektion nicht behindert

3 Filmprojektoren für Tonwiedergabe
Außerdem Anlage für Wiedergabe von 2-spur-stereobändern 9,5 und 19 cm/sec
und Mikrofonübertragung
4 Lautsprecher in den Sockeln der Wände oder frei im Raum

Über der Mitte in 5 m Höhe ein großer Ventilator mit Vorwärts- und Rückwärtslauf
und mehreren Geschwindigkeiten
Befestigung an der Decke des umgebenden Raumes
Ersatzweise Gebläse- Sauganlage

Die WINDMÜHLE kann in verschiedenen Größen, mit verschiedenen Baumaterialien
(z.B. transportabel) ausgeführt, mit 8 mm- oder 16 mm Filmprojektoren
ausgerüstet und in großen Räumen, Hallen oder im Freien aufgestellt werden.
Sie läßt sich leicht an Ort und Stelle nachbauen.
Je nach Einsatz lassen sich auch Variationen und zusätzliche Einrichtungen -
z.B. gastronomischer Art - realisieren.
Der technische Aufwand verleiht der Windmühle bereits von außen magischen
Charakter, einmal in ihrer Funktion, zum anderen als Objekt.

Höhepunkte sind besondere Veranstaltungen, auf denen eigens für die
WINDMÜHLE bestimmte Programme durchgeführt werden, mit denen Stimmungen
und Streßsituationen hervorgerufen werden können.
Hierfür sind die Vorprogrammierung des Bild- und Tonmaterials und die Be-
dienung des technischen Apparates notwendig.

Andererseits kann durch Installation einer automatischen Schaltanlage für Ventilator, Diaprojektoren, Tonbandgerät und Filmprojektoren auf eine persönliche Bedienung der WINDMÜHLE weitgehend verzichtet werden.

In der Windmühle sind sogar konventionelle Kinovorführungen möglich.

Lutz Mommartz

LUTZ MOMMARTZ

geb. 6.3.1934 in Erkelenz, wohnt seit 1936 in Düsseldorf

Seit seinem 17. Jahr Beamter bei der Stadtverwaltung

Zwischen 14 und 23 erfolgreicher 100 m - Läufer

Zwischen 6 und 25 Zeichnen und Malen

Zwischen 25 und 30 Reisen und Nichtstun

Zwischen 30 und 33 Bewußtseinsspiele auf 8 mm im Bekanntenkreis
als Verhaltenskontrolle ohne Filmambitionen

Mit 33 Herstellung von Kurzfilmen

- | | | |
|------|-----------------|--|
| 1965 | EGON WOLKE | 120m, 10 Min
Kamera: Egon Mann, Darsteller: Egon Woestmeier
Regie: Lutz Mommartz, Produzent: Gustav Ehmck
Film über den Maler und Parkaufseher E.W. |
| 1967 | MARKENEIER | 80 m, 7 Min
Weiße Eier auf schwarzer Platte, gedreht und geschüttelt |
| | DIE TREPPE | 75 m, 7 Min
Der Kameramann filmt eigene Hantierungen und begrüßt Leute auf einer Party. |
| | EISENBAHN | 150 m, 13 Min
Blick aus einem fahrenden Zug auf eine eintönige Landschaft. |
| | SELBSTSCHÜSSE | 75 m, 6 1/2 Min
Der Filmmacher filmt sich selber. |
| | OBEN/UNTEN | 60 m, 5 Min
Ein Mädchen und fünf Jungens werden gedreht und "halbiert". |
| | DER FINGER | 60 m, 5 Min
Ein männlicher Finger zwischen zwei weiblichen Fingern. |
| | TANZSCHLEIFE | 60 m, 5 Min
Tanzszene mit zwei Mädchenbeinen und durchstochenem Film. |
| 1968 | IMMATRIKULATION | 70 m, 6 Min
Ein "falscher" Direktor hält eine Ansprache an die neuen Studenten. |

Alle Filme sind 16 mm, schwarz/weiß, mit Magnetrandspur.

Boldt: Man kann aber die Holzhammermethode nicht soweit zurückschrauben, das liegt mir gar nicht.

Costard: Warum nicht?

Struck: Dann ist die Möglichkeit des Missverständnisses viel zu gross.

Boldt: Ja, wenn ich sage "LE BONHEUR" ist schlecht, dann kannst Du sagen "LE BONHEUR" ist gut, und keiner von uns beiden kann das mit Argumenten belegen.

Costard: Höchstens wenn man die Varda kennenlernt, dann wüssten wir's. Und das Risiko willst Du nicht eingehen.

Boldt: Oha, ob ich das nicht eingehen will? - Das ist eine Frage nicht des Filmes mehr, und dessen was im Film liegt, sondern eine Frage des Machens und des Regisseurs dieses Films. Wir haben darüber gesprochen, das wir Zeichen bis aufs Äusserste verringern. Mag ja sein, daß für Agnes Varda da noch Zeichen drin sind, dann kann der Film ja für sie gut sein.

Costard: Zum Beispiel der Helmut Wietz sagte, wer das nicht merkt, mit dem Teller, der ist ja beknackt. Für sehr viele kann das ein Zeichen sein und für eine ganz grosse Mehrheit, die sagen einfach: "Na ja." Jetzt kann man sich darauf beschränken, für die Leute Filme zu machen, die die Zeichen von der Stärke des Tellers beachten können, und man verzichtet darauf sich mit denen zu beschäftigen, die nicht mal merken, wenn sich da jemand einen Teller auf den Kopf tut, wie blöde der ist. Das ist die eine Methode, das hat vielleicht die Varda gemacht. Die andere Methode macht das Fernsehen dauernd, die machen ihre Filme für alle, sodass der ganze Film nur noch aus Zeichen besteht und es ist ein unheimliches Brechmittel für uns, weil wir nichts mehr über das Thema des Films erfahren. Was machst Du z.B. mit den Leuten die zu der San Francisco-Einstellung sagen, oh, das hat ihm gefallen, das fand er gut, ist ja ganz schön beknackt, das dazwischen zu schneiden. Für diese Leute hast Du keine Zeichen mehr, das musst Du zugeben.

Boldt: Vielleicht sind für diese Leute ja andere Zeichen da. Solche Leute finde ich ganz duft.

Struck: Rainer, Du hast vorhin gesagt, die beknackten Typen in "ST", die würden auf der Musik stehen. Es gibt doch die Möglichkeit, dass man sagt: Dieser Typ, der den Film gemacht hat, hat sich an einer unheimlich duften Musik vergriffen und zeigt dazu diese beknackten Leute, also das ist das letzte, nimmt diesem Mann sofort die Platte weg.

Costard: Und die Leute, die so denken, kannst Du nicht in ihrer Identität stören.....

Struck: Die können den Film auch gut finden, als eine Art Dokumentation.

Costard:während es die Aufgabe eines jeden guten Films ist, den Zuschauer in seiner Identität vorübergehend zu stören.

Struck: Der Zuschauer muss irgendwie durchschossen werden im Gehirn.

Boldt: Das kann man auch umkehren. Dieser Film hat den einen Zuschauer ganz bewusst in seiner Identität belassen, er hat ihn vielleicht dazu sogar herausgefordert, dass er in seiner Identität bleibt. Also ist dieser Film gut und dieser Zuschauer ist für mich auch interessant, wenn der Zuschauer

A eine Stellung dazu nehmen kann, dann möchte ich mich mit ihm unterhalten,
f ich möchte ihm etwas neues zeigen.

I Costard: Das ist genau mein Standpunkt in "KLAMMER AUF KLAMMER ZU".

Struck: Das ist unheimlich gutmütig.

Boldt: Natürlich.

L Struck: Ich bin bloss dagegen, dass man grundsätzlich auf dem Weg des
g Missverständnisses geht.

S Costard: Nee, da bin ich anderer Meinung, ich glaube, dass die Varda schon
Z auf dem richtigen Weg ist. -

Z Jetzt haben wir gemerkt, wieso die Filme aus Itzehoe anders sind, als die
Z aus Amerika. Seine Filme sind nämlich gar nicht naiv. Jetzt wissen wir das
Z nämlich.

M Wir haben rumgefaselt vom New American Cinema. Wir haben gedacht, da sitzt so
1 jemand in Itzehoe, der macht so ganz naive Filme aus seiner augenblicklichen
Position, mit allen nun mal in Itzehoe zur Verfügung stehenden Mitteln und
dem Anspruch, in den er durch Itzehoe reingekommen ist usw. Und das ist über-
haupt nicht so. Rainer hat die Sache ganz schön in der Hand.

1 Struck: Für mich hast Du die Dinge viel besser in der Hand als ich sie habe.
Für mich war es sehr wichtig, und es ist eine unheimliche Hilfe gewesen für
die Arbeit, dass ich tausende von Metern im Fernsehen durch die Schneidetische
gejagt habe, aber mühselig musste ich erst wieder mein Gehirn freischaufeln
von dieser Kacke. Ich habe mir erst mühselig den Nullpunkt wieder erkämpft,
von dem Du schon längst ausgegangen bist.

Costard: Genauso ist es. Was für Dich das Fernsehen ist, ist für mich diese
Bollmannschule gewesen im Arbeitskreis. Das ist für mich die Kacke, aus der
ich mich habe befreien müssen. Dieser unnatürliche Anspruch.

Struck: Für mich hattest Du jahrelang Schwierigkeiten, weil Du zu oft ge-
dacht hast, das dreh ich auf 35 und der muss in den Verleih. Das war das Ding,
was Dich immer wieder zurückgeschmissen hat.

Costard: Ja, deshalb fing ich ja auch am Anfang damit an.

Boldt: Ich versteh' das. Für mich war auch eine Kacke da. Das war, was Ihr
vorhin angedeutet habt, dass man hochgespielt wird in der Kleinstadt.
Daraus musste man sich erst mal befreien. Das ist eine Bewusstwerdung nachher.
Und man lebt in gewisser Hinsicht heute noch drin, aber man lächelt vielleicht
darüber.

Struck: Wenn Du in Berlin bist wird sich wahrscheinlich viel verändern.

1 Boldt: Ich wusste von der Filmakademie nichts und als ich jetzt eine Woche
in Berlin war, habe ich mich da zehn Minuten lang aufgehalten. Ich bin da
mal durchgegangen, ich habe mit dem Direktor gesprochen und den einen oder
anderen Typen mal gesehen, und ich weiss nicht, mir blieb mein Herz dabei
stehen. Es war so muffig. Ich kann das mit nichts begründen. Es war nur mein
Eindruck, ich ging deprimiert wieder raus. Ich ging aus ganz Berlin deprimiert
wieder raus. Eine Scheißstadt. Ich weiss nicht, was ich in Berlin lernen soll.
Ich mache da mein Studium, das mache ich im wesentlichen natürlich für meine
Eltern. Oder nur um was zu machen.

Struck: Aber jetzt kommst Du ganz woanders hin und keiner kennt Rainer Boldt. Das muss doch Folgen für Dich haben.

Boldt: Das gleiche ist ja schon passiert. Bei der HAMBURGER FILMSCHAU und in Oberhausen. Da war ich auch allein.

Costard: Die Frage ist doch, wenn Du einmal diese Ansprüche, die von aussen an Dich gestellt werden, sei es, dass Du im Fernsehen gearbeitet hast, sei es, dass Du im Arbeitskreis unter Pollmann das Filmen gelernt hast, sei es, dass Du in Itzehoe gelebt hast und plötzlich ein berühmter Itzehoer warst, einmal in Deinem Leben hast Du Dich von irgendetwas freimachen müssen. Und jetzt ist die Frage, wenn Du das ein erstes Mal hinter Dir hast, dieses Freimachen, was ziemlich viel Arbeit erfordert hat, ob man dann Gefahr läuft, wenn man in eine andere Situation kommt, dass man dann in genau die selbe Scheisse rein-schliddern kann, oder ob man mit diesem einmaligen Lernprozess zunächst mal, zumindest eine ganze Weile, auskommt.

Boldt: Man ist alarmiert.

Costard: Man kann Präventivkriege führen.

Struck: So, ich glaub', wir hören mal auf.

Thomas Struck:

WETTERBERICHT

Das Foto auf der Rückseite von FILMARTIKEL zeigt eine Szene aus meinem neuen Fernsehfilm "WETTERBERICHT".

Diese Produktion wurde bisher geheimgehalten. Aber ich habe starke Befürchtungen, dass dieser mehrstündige Fernsehfilm nie gesendet wird. Deshalb fliehe ich in die Öffentlichkeit in der Hoffnung, dass eine Flut von Protest-telegrammen den Sender noch umstimmen wird. Die Adresse:

ZWEITES DEUTSCHES FERNSEHEN - 65 Mainz.

Der Film beginnt um 19.27 Uhr. Der diensthabende Meteorologe des ZDF erscheint und beginnt über das "Wetter morgen" zu sprechen. Alles ist wie sonst. Um 19.29 Uhr und 30 Sekunden bemerken aufmerksame Zuschauer, dass dem Meteorologen vom Kameramann Zeichen gegeben werden. Aber das Unglaubliche geschieht: der Wettermann überzieht.

Er begeistert sich immer mehr für sein Thema. Zuerst erzählt er nur von der Wettersituation in Deutschland, macht zum Beispiel ganz detaillierte Angaben über die Temperaturschwankungen. Dann kommt Europa. Es ist unheimlich, er malt immer neue Hochs und Tiefs. Die Kreide wird langsam alle. Er macht aber immer weiter. "Heute" und "Themen des Tages" sind längst ausgefallen. Der Wettermann redet von den Isobaren und Isothermen. Er berichtet jetzt ganz global, vom Wetter der Welt. Das ganze Abendprogramm fällt aus. Der Meteorologe ist unwahrscheinlich in Form.

Inzwischen haben alle Fernsehteilnehmer auf das ZDF umgeschaltet. Ein so faszinierendes und spannendes Programm hat es noch nie gegeben. Keiner weiss, wann der Wettermann aufhören wird und keiner will vor dem Ende der Sendung abschalten.

Sollte sich Herr Holzamer doch noch unter dem Druck der öffentlichen Meinung entschliessen, diesen grössten Fernsehfilm aller Zeiten zu senden, muss ich ihn vor einem Fehler warnen. Der Film darf nicht an einem Sonnabend

laufen. Denn das erste Programm hätte dann die Möglichkeit ein starkes Konkurrenzprogramm zu starten: "Die Ziehung der Lottozahlen".
Entscheiden Sie Herr Holzamer! Entscheiden Sie richtig!
Fernsehteilnehmer! Schreibt nach Mainz! Protestiert!

Das ist mein voller Ernst.

KURZINFORMATIONEN

KURT ROSENTHAL und FRITZ STROHECKER arbeiten an einer Filmdokumentation über die Osterunruhen.

HELMUT HERBST stellt eine amerikanische Auftragsproduktion über die Dada - Bewegung fertig.

ALFREDO LEONARDI bereist mit einem Filmpaket der italienischen Coop die Bundesrepublik. Die Filme "CINE GIORNALE", "ORGANUM MULTIPLUM" von ALFREDO LEONARDI und "CIAO CIAO" von ADAMO VERGINE wurden in das Verleihprogramm der hamburger Coop aufgenommen.

Die Ermordung Martin Luther King's wurde für HELLMUTH COSTARD zum Ausgangspunkt eines neuen Kurzfilms, den er eben beendet. Titel steht noch nicht fest.

DORE O. arbeitet an einem Film über die Eskimos und sich selbst. Titel: "ALASKA".

JOACHIM WOLF bereitet seinen Kurzfilm "STORYBOARD" vor.

THOMAS STRUCK beendet das Drehbuch zu seinem ersten Spielfilm und erholt sich von den Anstrengungen auf Mallorca.

MUTERTAG NICHT VERGESSEN!