

PERFORMATIVE FILMINSTALLATIONEN
DER ACHTZIGERJAHRE
ÜBER DIE EMANZIPATION
DES AMATEURFILMFORMATES
SUPER 8 IN DER KUNST

FLORIAN HÄRLE

Abb. 1 (Umschlag): Stills aus *Polkafox*. Hannelore Kober/ Jonnie Döbele. BRD 1982. Super 8, Farbe, Ton, 4 Min., www.youtube.com/watch?v=rLGKH8WKzXE, 24.3.2016, TC: 1'48–5'18. Umschlaggestaltung: Demian Bern.

P E R F O R M A T I V E

F I L M I N S T A L L A T I O N E N

D E R A C H T Z I G E R J A H R E

ÜBER DIE EMANZIPATION
DES AMATEURFILMFORMATES
SUPER 8 IN DER KUNST

DISSERTATION DER STAATLICHEN AKADEMIE DER
BILDENDEN KÜNSTE STUTTGART ZUR ERLANGUNG
DES GRADES EINES DOKTORS DER PHILOSOPHIE

ERSTGUTACHTER: PROF. DR. HANS DIETER HUBER
ZWEITGUTACHTERIN: PROF. DR. BARBARA BADER
REKTORIN: PROF. DR. BARBARA BADER
BETREUENDE PERSON: PROF. DR. HANS DIETER HUBER
TAG DER PROMOTIONSPRÜFUNG: 18. MAI 2017

DEM PROMOTIONS AUSSCHUSS DER STAATLICHEN
AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE IN STUTTGART
VORGELEGT DURCH: FLORIAN HÄRLE

Für Lydia, Lutz und Alma

INHALT

Prolog	9
Jetzt sind die Achtziger dran!	9
Definition des Forschungsgegenstandes	10
Zur Struktur des Textes	11

THEORIEN DER PERFORMATIVITÄT 13

Wer oder was ist eigentlich performativ?	13
Austin. Performative Äußerungen	16
Butler. Differenzierung und Performativität	16
Bhabha. Hybridisierung	17
Turner. Transgression und Liminalität	18
Kabakov. Mechanismus einer doppelten Wirkung	20
Über Performativität im 21. Jahrhundert	24
Performativität in Theater und Performance	25
Performativität künstlerischer Elemente	27
Drei Kunstformen, drei Perspektiven	30
Perspektivwechsel als Herangehensweise	32

FILM 33

Hoberman. Die Super 8er	33
Jacobs. Das Medium und seine Konsequenzen	34
Brakhage. 8mm-Poesie des Alltäglichen	35
Die Kuchar-Brüder. Das ironische Spektakel	37
Annäherung an eine Theorie zum künstlerischen Umgang mit Amateurfilmmaterial in den Achtzigerjahren	41
Kober und Döbele. Persiflage auf den Formalen Film	43
Anneliese. Liebesfilm in Rot, Grün, Schwarz und Weiß (1980)	44
Sollbruchstelle Polkafox (1982)	47
Avantgardefilm mit Amateurfilmmaterial zwischen Tradition und Gegenprogramm	54
Kuhlbrodt entdeckt ein Kino neben dem Kino	56
Nachbarschaften erzeugen Performativitäten	59
Von Punks für Punks. So war das S.O.36 (1984)	60
Filme an der Mauer: 3302 – Der Taxifilm (1979), a-b-city (1985)	64
Neue Formate durch gute Nachbarschaften	68
Filmprogramm als Ausstellung	70
Bryntrup. Kino von unten	71
Monumentalfilm über den Lebens- und Leidensweg unseres Herrn Jesus Christus, kurz: Jesusfilm (1986)	78
Exkurs zur Klärung des in der Collage implizierten Auftrages an den Betrachter	80
Bryntrup, die Collage, Jesus und das Kollektive	81
Missionstournee	84

FILMINSTALLATION 86

Die Saal unter dem Eiszeit	86
Versuch einer Rekonstruktion von Die Saal	88
Retrospektive durch Berichte beteiligter Künstler	90
Luftschlösser, Relikte und Reliquienverwertung	95
TV-Beitrag des SFB: Berliner Abendschau. Beitrag: Internationales Super-8-Filmfestival	101
Bryntrups Letzte Reste – viergeteilt	102
Kurzer Einschub über Die Tödliche Doris und den Szenentrenner als Ready-Made	105
Feststellung eines elementaren Unterschieds zum klassischen Expanded Cinema	106
Private Mitschnitte vom 24. September 1987	109
Das Synthetische Mischgewebe in Die Saal	112
padeluuns Exegese	114
Performativität und Die Saal	117

PERFORMATIVE FILMINSTALLATION	119
Persönlicher Bericht über Alchemie (1992/2010)	119
Ansatz zu einer kunsthistorischen Rekonstruktion. Wir lagern uns um's Feuer (1987/1988)	123
Exkurs über die Naturmotive in Murnaus Nosferatu (1921)	128
Vampire und Kleingärtner. Aus den Algen (1986)	133
Perspektive Film. Nosferatu reaktiviert	138
Perspektive Performance. Filmalchemistische Verwandlungen	139
Rekurs: O'Doherty. Kontext als Text	143
Perspektive Installation. Rekontextualisierung der Elemente	147
Exkurs über Punk und Blumen	148
Super 8 in der performativen Filminstallation	150
Der Wohnzimmerkontext	152
Super 8 in der Kunst. Kleine Bilder, große Gedanken	153
 SCHLUSSBETRACHTUNG	 157
Perspektive FILM	157
Perspektive FILMINSTALLATION	158
Perspektive PERFORMATIVE FILMINSTALLATION	158
Epilog	160
 ANHANG	 161
Auszug aus der Korrespondenz mit Ken Jacobs (geführt am 18.4.2013)	161
Auszug aus der Korrespondenz mit Hannelore Kober und Jonnie Döbele (geführt zwischen 24.5.2013–5.1.2018)	161
Materialien aus dem Archiv von Kober und Döbele	171
Auszug aus der Korrespondenz mit Wolfgang Müller (geführt zwischen 11.7.2013–2.1.2016)	172
Auszug aus der Korrespondenz mit Manfred Jelinski (geführt zwischen 13.7.2010–25.4.2016)	173
Auszug aus der Korrespondenz mit Rainer Frey (geführt zwischen 27.9.–1.10.2013)	179
Auszug aus der Korrespondenz mit Guido Hübner (geführt zwischen 26.3.–30.4.2015)	180
Auszug aus der Korrespondenz mit Die akustischen Keulen (geführt zwischen 27.9.2013–1.4.2014)	181
Auszug aus der Korrespondenz mit Ralf Roszius (geführt zwischen 27.9.–30.10.2013)	182
Auszug aus der Korrespondenz mit Nikolas Klau (geführt zwischen 10.1.–22.1.2014)	183
Auszug aus der Korrespondenz mit Wolfgang Böhrer (geführt zwischen 10.1.–7.5.2014)	184
Auszug aus der Korrespondenz mit Jürgen Reble (geführt zwischen 13.9.2013–23.9.2016)	190
Auszug aus der Korrespondenz mit Jochen Lempert (geführt zwischen 13.9.–25.10.2013)	192
Auszug aus der Korrespondenz mit Jochen Müller (geführt zwischen 16.–17.9.2015)	196
Auszug aus der Korrespondenz mit Peter Sempel (geführt zwischen 16.–17.9.2015)	197
Auszug aus der Korrespondenz mit Felicitas Jacobsen (geführt zwischen 28.9.2013–14.11.2016)	198
Auszug aus einem Telefonat mit Felicitas Jacobsen (geführt am 23.10.2013)	199
Auszug aus einem Telefonat mit Michael Brynntrup (geführt am 27.11.2013)	200
Auszug aus einem Telefonat mit Scarlet Scardanelli (geführt am 22.11.2013)	206
Auszug aus einem Telefonat mit Caspar Stracke (geführt am 8.11.2013)	207
Auszug aus einem Telefonat mit Andreas Wildfang (geführt am 27.9.2013)	208
Auszug aus einem Telefonat mit padeluun (geführt am 3.10.2013)	208
 Literaturverzeichnis	 211
Verzeichnis der Werke	225
Verzeichnis der Bewegtbildmedien	241
Verzeichnis der Internetquellen	242
Verzeichnis der Filmprogramme	244
Abbildungsverzeichnis	246
Danksagung	252
Credits	252

erarbeiten,³⁶⁴ erfährt den Zusammenhang zwischen ihnen, zwischen sichtbaren, entstehenden oder ideellen Formen und den Bedeutungen, die entstehen oder sich durch Rekontextualisierungen transformieren, als ästhetisches Erlebnis.

Dies ist es, was als eine Grundmotivation bezeichnet werden könnte, warum man Kunst betrachten oder erfahren will und das ist es, was hier als Performativität verstanden wird: Das entstehende Konstruktive, das sich ergibt aus Überschneidungen und Oszillationen von Bedeutungen, das Neue, Unerwartete, das sich entwickelt in liminalen Räumen ästhetischer Möglichkeiten von Kunst.

PERFORMATIVE FILMINSTALLATION

Persönlicher Bericht über Alchemie (1992/2010)³⁶⁵

Kunsthalle Schirn, Frankfurt, 17. August 2010: Es ist Abend. Gerade war ich in der Ausstellung *Zelluloid. Film ohne Kamera*. Jetzt betrete ich einen Raum der Schirn, der für Vorführungen und andere mediale oder multimediale Präsentationen vorgesehen ist. Gleich beginnt hier die Filmperformance *Alchemie* von Jürgen Reble und Thomas Köner.³⁶⁶

Die Wände sind hoch und weiß. Der Boden ist mit Dielen belegt. Es stehen Stühle bereit. Mitten im Raum steht auf einem Tisch ein 16mm-Projektor. Daneben ein zweiter Tisch mit Computer, Mischpult und Mikrofonen. Zwischen Projektor und Leinwand hängt ein 16mm-Filmstreifen. Dieser ist etwa fünf Meter lang. Kurz vor der Leinwand wird er umgelenkt und wieder zum Projektor zurückgeführt. Darunter liegt Plastikfolie. Langsam finden sich mehr und mehr Zuschauer ein. Einige suchen sich Stühle und setzen sich, andere gehen noch im Raum herum, unterhalten sich, untersuchen den Filmstreifen oder schauen den beiden Künstlern zu. Sie sind noch dabei, ihr Set aufzubauen (Abb. 62, oben).

Thomas Köner platziert Mikros über dem Projektor, verkabelt sein Mischpult und justiert die Knöpfe. Jürgen Reble legt in der Zwischenzeit allerlei Werkzeuge neben dem 16mm-Projektor bereit – Lochzange, Stichel, Teigschneider und einen alten Zahnarztbohrer – Werkzeuge, die er später zum Bearbeiten des Filmstreifens benötigt. Vorsichtig fädelt er den Filmstreifen durch eine kleine Glasschale hindurch. Daneben Tinkurfläschchen mit Pipetten. Einige sind mit Farbe gefüllt, eine etwas größere mit einer klaren Flüssigkeit.

³⁶⁴ Roland Barthes, im Fokus auf den Leser, verwendet im Zusammenhang mit der Tätigkeit des Lesens und Interpretierens die Metapher des Wanderers und Wanderns, konkret spricht er davon „die Adern des Sinns hinaufzuwandern“ und denkt über die „Wanderwege der Bedeutungen“ nach; vgl. Roland Barthes: *S/Z*. Frankfurt 1987, S. 16ff. Diese Bilder, die Barthes an dieser Stelle seines Werkes evoziert, sind prägend für die vorliegende Untersuchung.

³⁶⁵ Der Abschnitt erschien in einer Variante in Härle 2013; dies bezieht sich auch auf andere Stellen des gesamten Kapitels *PERFORMATIVE FILMINSTALLATION*.

³⁶⁶ *Alchemie*. Jürgen Reble/ Thomas Köner. Uraufführung: Tapetenfabrik, Bonn 1992. Filmperformance mit 16mm-Filmschleife, 16mm-Projektor, Farbe und s/w, Ton, versch. Werkzeuge, unterschiedl. Dauer.

Stofftücher liegen auch bereit sowie Latexhandschuhe – eine Situation, welche wegen der Details an ein Labor erinnert oder an einen Operationssaal.

Im Publikum bewegt sich ein Fotograf, der das Geschehen dokumentiert. Er heißt Sascha Rheker, wie ich später erfahre. Von ihm sind die Fotos der Filmperformance, die für diesen Text zur Verfügung stehen. Rheker fotografiert den Raum, das Set, die Künstler beim Aufbauen und die Zuschauer, wie sie neugierig und gespannt beobachten und beobachtet werden.



Abb. 62: Ansichten der Filmperformance *Alchemie* von Jürgen Reble und Thomas Köner, Kunsthalle Schirn, Frankfurt, 17.8.2010, oben, links und rechts: vor der Show, unten links: währenddessen, unten rechts: danach, Fotograf: Sascha Rheker.

Im Saal gehen die Lichter aus. Es wird still. Reble zündet eine Kerze an und schaltet den Projektor ein. Das gewohnte gleichförmige Rattern des Projektors füllt den mit Kerzenlicht beleuchteten Raum. Sofort beginnt Reble mit seiner Bildbearbeitung. Zunächst zerkratzt er den Filmstreifen in einem bestimmten Rhythmus, mal kürzer, mal länger. Nach einer gewissen Zeit, nachdem die Sequenz mit den zerkratzen Kadmern ihren Weg durch den Raum zur Leinwand und wieder zurück hinter sich gebracht hat und durch das Gate des Projektors geführt wird, werden die Kratzer auf die Leinwand projiziert. Reble wechselt die Werkzeuge, greift zum Teigschneider, dann zum Bohrer und durchlößert mit der Lochzange den Filmstreifen (Abb. 63) bis der Filmloop so bearbeitet ist, dass die Spuren und Löcher im Filmstreifen dem projizierten Filmbild eine rhythmische Struktur verleihen, die sich immer wieder auf der Leinwand abbildet.



Abb. 63: Ansicht der Filmperformance *Alchemie* von Jürgen Reble und Thomas Köner, Kunsthalle Schirn, Frankfurt, 17.8.2010, Jürgen Reble beim Bearbeiten des Filmstreifens, Fotograf: Sascha Rheker.



Abb. 64: Ansichten der Filmperformance *Alchemie* von Jürgen Reble und Thomas Köner, Kunsthalle Schirn, Frankfurt, 17.8.2010, Jürgen Reble beim Bearbeiten des Filmstreifens, Fotograf: Sascha Rheker.

Danach kommen die Farben zum Einsatz. Sie tauchen ganze Strecken des Filmes in verschiedene Farbtöne (Abb. 64). Während Reble den Filmstreifen bearbeitet, herrscht im Saal eine stille, beinahe meditative Atmosphäre. Sie wird getragen von dem Klangteppich, den Köner mit Hilfe seines Computers aus den Projektor- und Bearbeitungsgeräuschen generiert, die er mit den Live-Geräuschen von Rebles Kratzen, Schleifen und Bohren verwebt. So entsteht im Raum vor den Augen des Publikums durch die künstlerische Zusammenarbeit von Köner und Reble ein Film und gleichzeitig dessen Vertonung. Letztere ausschließlich mit Tönen, die von der Herstellung des Filmes, der Filmperformance herrühren.

Schließlich kommen die Chemikalien hinzu (Abb. 65, links). Dazu verringert Reble stetig die Geschwindigkeit des Filmes und das Rattern des Projektors wird langsamer, hörbar niedriger frequentiert. Auf dem Weg über die Plastikfolie zur Leinwand und zurück reagiert die chemische Lösung mit der Filmemulsion, jener lichtempfindlichen Schicht auf dem Filmstreifen. Und als die Kader wieder durch das Gate geführt werden, haben sich bereits einige Farbschichten auf dem Zelluloid gelöst oder sind aufgeplatzt.

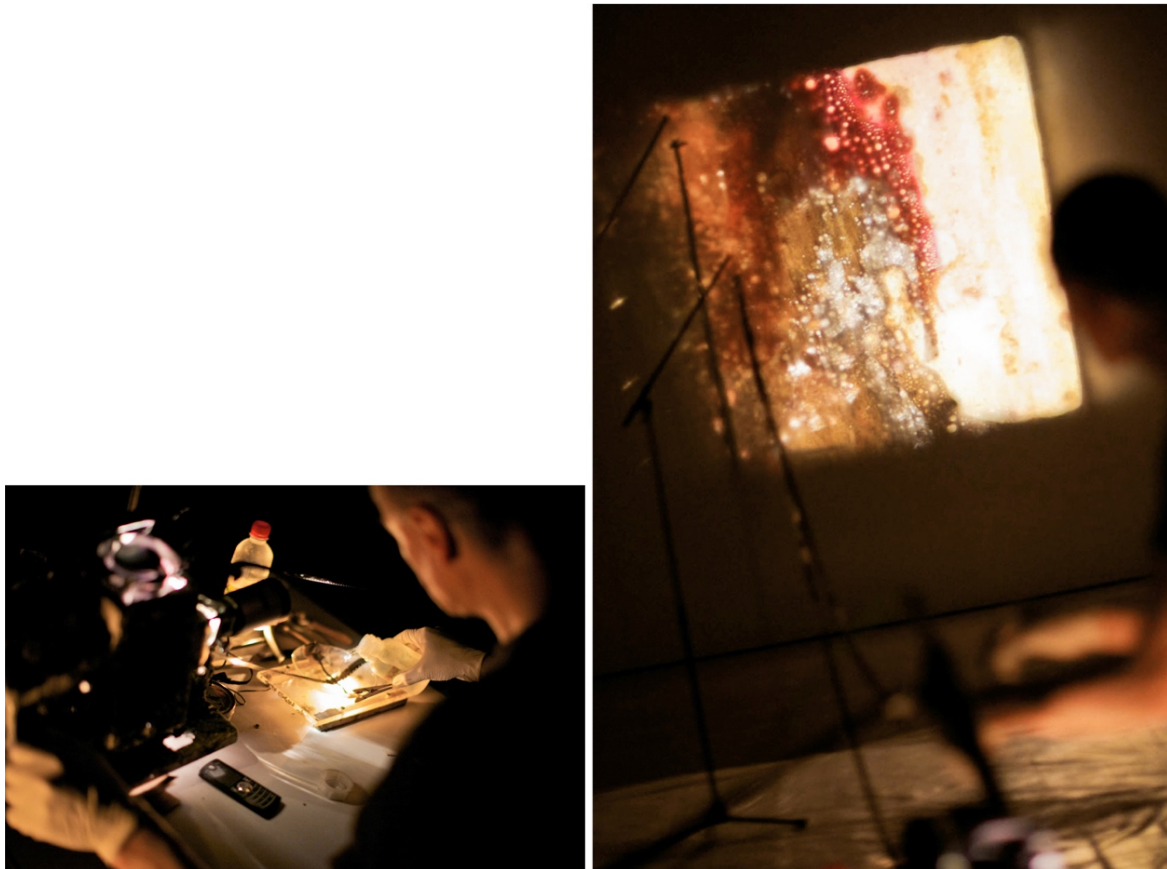


Abb. 65: Ansichten der Filmperformance *Alchemie* von Jürgen Reble und Thomas Köner, Kunsthalle Schirn, Frankfurt, 17.8.2010, links: Jürgen Reble beim Bearbeiten des Filmstreifens, rechts: Projektionsansicht, Fotograf: Sascha Rheker.

Für gewöhnlich ist die Bewegung auf der Leinwand eine mechanische, die Illusion von Bewegung wird durch die schnelle Abfolge der an sich unbewegten Einzelbilder erzeugt, beispielsweise durch 16 oder 24 projizierte Bilder pro Sekunde. Doch durch Rebles Verlangsamung der Geschwindigkeit kann man nun einzelne zerkratzte und eingefärbte

Kader des Filmes auf der Leinwand aufblitzen sehen. Ganz langsam. Wie Dias. Immer langsamer. Bis ein einzelnes Kader stehen bleibt.

Die Projektion hat eine seltsam räumliche Qualität bekommen, eine Tiefe, beinahe wie ein Relief (Abb. 65, rechts). Keine konkreten Formen oder Figuren bilden sich auf der Leinwand ab, nur Kratzer, Farbspuren, gelöste Filmemulsion und die Materialität des Filmstreifens. Die chemischen Substanzen zersetzen das Filmbild weiter. Bläschen bilden sich und platzen auf. Das Bild kocht. Plötzlich schmilzt der Filmstreifen, verblüffend ungewohnt für das Auge. Denn was sich da auf der Leinwand bewegt, ist eben nicht die durch den Projektor generierte Illusion von Bewegung. Das Bild bewegt sich wirklich.

Durch den Filmstreifen bricht das Licht des Projektors, trifft direkt auf die Leinwand und im Saal wird es hell (Abb. 62, unten). Es dauert noch einen Moment, bis der Applaus einsetzt, bis die Ersten akzeptieren, dass die Filmperformance nun zu Ende ist.

Ansatz zu einer kunsthistorischen Rekonstruktion. Wir lagern uns um's Feuer (1987/1988)

Von der Filmperformance *Wir lagern uns um's Feuer* der Künstlergruppe Schmelzdahin, die auf dem Festival *Experi und Nixperi* im Dezember 1987 in Bonn uraufgeführt wird,³⁶⁷ gibt es nur sehr wenige fotografische Dokumente. Die meisten Abbildungen der folgenden Abschnitte stammen aus dem Archiv von Schmelzdahin und werden von Jochen Lempert, einem Mitglied der Gruppe, zur Verfügung gestellt. Seinen Angaben zufolge existiert zudem eine Videodokumentation einer Vorführung, die während des *Viper*-Festivals am 29.10.1988 in Luzern aufgezeichnet wurde.³⁶⁸ Leider konnte diese bis zum Zeitpunkt der Publikation dieses Textes nicht gefunden werden.³⁶⁹ Doch glücklicherweise existiert noch der bearbeitete Filmstreifen von dieser Vorführung in Luzern. Dieser wurde digitalisiert, Stills daraus sind an entsprechender Stelle abgebildet.

Wegen des sehr begrenzten Fundus an dokumentarischem Material wurde im Vorspann zu diesem Abschnitt, in dem es vor allem um *Wir lagern uns um's Feuer* geht, die Filmperformance *Alchemie* von Jürgen Reble und Thomas Köner aus Gründen der Visualisierbarkeit herangezogen und der persönliche Bericht mit Fotografien unterlegt.³⁷⁰ Dies erscheint für den vorliegenden Fall legitim, da *Alchemie* von Reble und Köner eine leicht veränderte Variante der Filmperformance von *Wir lagern uns um's Feuer* der Künstlergruppe Schmelzdahin darstellt.

³⁶⁷ *Wir lagern uns um's Feuer*. Schmelzdahin. Uraufführung: Festival *Experi und Nixperi*, Bonn 1987.

Filmperformance mit Super 8-Filmschleife, 1 Projektor, versch. Versionen: Farbe und s/w, stumm, unterschiedl. Dauer. Sämtliche Informationen und Details in diesem Abschnitt stammen, sofern nicht anders angegeben, aus dem *Auszug aus der Korrespondenz mit Jochen Lempert* in diesem Band, S. 192ff.

³⁶⁸ Die Vorführung fand im KuPa statt, vgl. Ausstellungskatalog *Viper '88. 9. int. film- und videotage. luzern 24.–30. oktober*. O.O. Hg. von Erika Keil und Christoph Settele. Luzern 1988, S. 31 sowie die *Programmübersicht*, o.S.; vgl. auch in diesem Band, S. 193.

³⁶⁹ E-Mail Korrespondenz mit Lucie Kolb (*Viper* Luzern) vom 6.10.2011.

³⁷⁰ Ein audio-visueller Mitschnitt der Performance von *Alchemie*, hochgeladen von Jürgen Reble, kann abgespielt werden unter www.youtube.com/watch?v=BYEVtndUAXg (Stand: 12.4.2018).

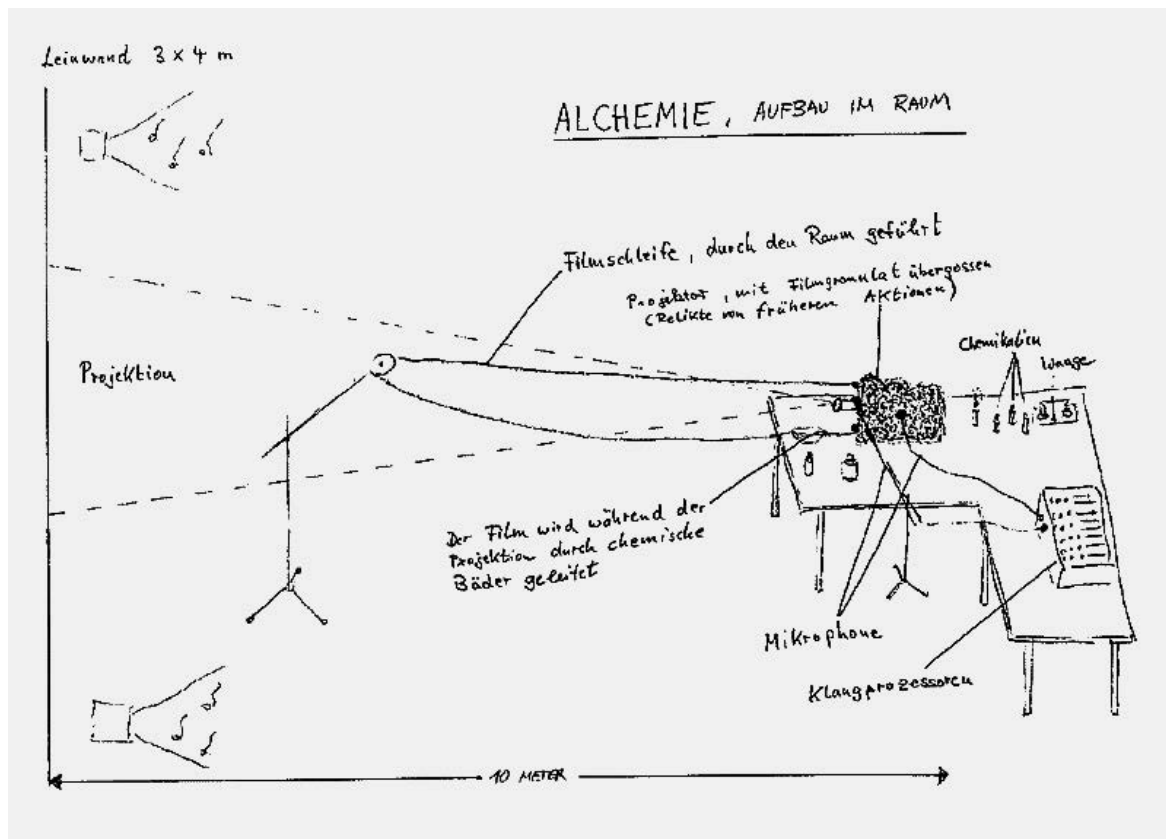


Abb. 66: Skizze der Filmperformance *Alchemie* von Jürgen Reble und Thomas Köner, Abb. aus www.filmalchemist.de/performance.html, 28.8.2015, Archiv: Jürgen Reble.

Jürgen Reble, der selbst Mitglied von Schmelzdahin war, erklärt dazu, dass *Alchemie* direkt aus *Wir lagern uns um's Feuer* hervorgegangen sei; er habe das Filmformat verändert, von Super 8 auf 16mm, und den Musiker Thomas Köner für die Live-Bearbeitung der Klangtransformation gewinnen können. Der Aufbau sei aber in der Struktur derselbe geblieben.³⁷¹ Insofern kann die Skizze der Filmperformance *Alchemie* (Abb. 66) herangezogen werden, um auch von *Wir lagern uns um's Feuer* einen ersten Eindruck zu bekommen.

Die nachfolgende Abbildung (Abb. 67) zeigt Schmelzdahin während einer Aufführung von *Wir lagern uns um's Feuer* im Jahr 1987. Gut sind darauf die Künstler beim Bearbeiten des Filmstreifens vor dem Filmprojektor zu erkennen sowie die Filmschleife, die vom Projektor zur Leinwand und zurückgeführt wird, sie bildet über dem projizierten Bild eine dreieckige Form. Vergleicht man diese Abbildung mit der Skizze zu *Alchemie* (Abb. 66) wird die Ähnlichkeit beider Arbeiten deutlich, vor allem im Bereich um den Projektor herum sowie in der Führung der Filmschleife; aufschlussreich sind in dieser Hinsicht auch die Abbildungen auf Seite 120 (Abb. 62; oben links und rechts) sowie auf Seite 140 (Abb. 77).

Es ist also davon auszugehen, dass *Wir lagern uns um's Feuer* sowohl im zeitlichen Ablauf, als auch im installativen Aufbau *Alchemie* ähnlich war: projiziertes Filmbild, Filmprojektor im Zentrum des Vorführraumes, Arbeitstisch, Chemikalien, Kratzwerkzeuge, eine Filmschleife hin zur Leinwand und zurück.

³⁷¹ Vgl. in diesem Band, S. 190.

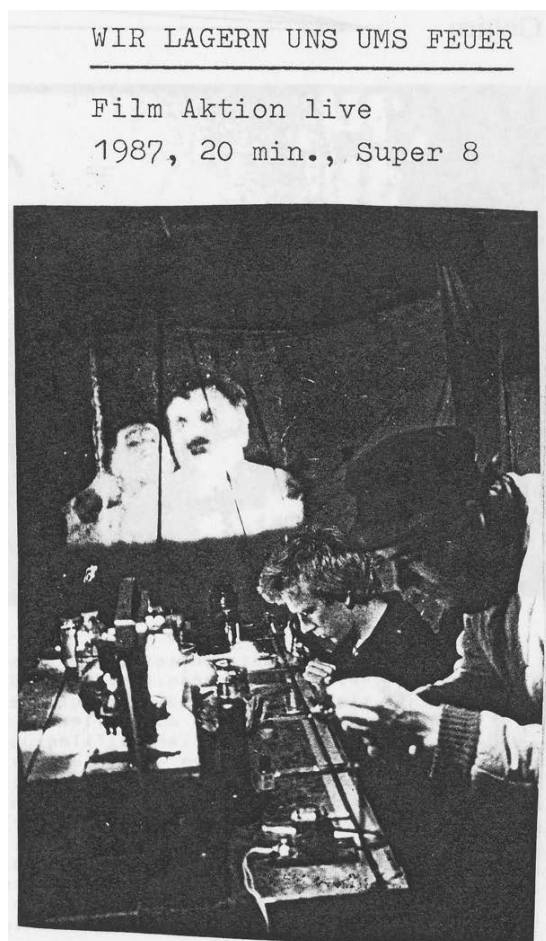


Abb. 67: Ansicht einer Aufführung von *Wir lagern uns um's Feuer* aus dem Jahr 1987, Abb. aus dem PDF-Katalog von Schmelzdahin, www.schmelzdahin.de, 28.8.2015 Archiv: Schmelzdahin, Fotograf: n.n.

Der Bericht über *Alchemie* und die präsentierten Fotografien sind als Hilfsmedien zu verstehen. In Bezug auf *Wir lagern uns um's Feuer* vermitteln sie eine bildhafte Vorstellung dessen, was auf anderem Wege nicht mehr sichtbar gemacht werden kann. Nur so und durch detaillierte Beschreibungen von Zeitzeugen beziehungsweise den Künstlern selbst, die im Folgenden eingewoben werden, sowie durch eine Auswertung der künstlerischen Elemente, welche auch die Feststellung von Unterschieden beinhaltet, ist die Filmperformance aus den Achtzigerjahren kunsthistorisch rekonstruierbar.

Die wesentlichen Unterschiede zwischen *Alchemie* und *Wir lagern uns um's Feuer* dürften zum einen auf der auditiven Ebene liegen, denn Computer und Ton verarbeitende Applikationen wurden von Schmelzdahin in den Achtzigerjahren nicht verwendet, und zum anderen im verwendeten Filmmaterial:

„Nur Super 8-Projektor, Loop und Chemie: das heißt Projektorgeräusch und das Zischen der Chemikalien.“³⁷²

In dieser Art und Weise, beschreibt Lempert, wurde *Wir lagern uns um's Feuer* aufgeführt, mit Super 8-Filmschleife und ohne zusätzlichen Ton. Darüber hinaus geht aus Lemperts Berichten hervor, dass es bereits von *Wir lagern uns um's Feuer* verschiedene Varianten gibt. Bei den

³⁷² In diesem Band, S. 192; siehe hierzu auch *Avantgarde-Filmmacher in Deutschland*, v.a. ab TC: 4'20.

ersten Vorführungen wurde Found Footage verwendet. Ausschnitte kommerzieller Super 8-Kopien aus Spielfilmen unterschiedlicher Genres, zum Beispiel aus Luis Trenkers *Der Rebell* (1932), Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* (1922) oder Jack Arnolds *Tarantula* (1955) kamen dabei zum Einsatz und wurden mit Schleifgerät, Locher und Chemikalien bearbeitet.³⁷³

In späteren Varianten von *Wir lagern uns um's Feuer* verwendete die Gruppe auch Super 8-Material aus dem Amateurfilmbereich, berichtet Lempert, und in einer weiteren auch Filmmaterial, das während der Veranstaltung belichtet wurde. In diesem Fall wurde das Publikum beim Hereinkommen auf Super 8 aufgenommen, die Filmentwicklung und die Sichtbarmachung dieses chemischen Prozesses war dabei Teil der Filmperformance:

*„Dann erfolgte die Erstentwicklung im Kino in der Entwicklungsdose und der noch feuchte Film wurde als Loop in den Projektor gelegt und projiziert. Dabei verwandelte sich ein schemenhaftes Negativbild dann während der Projektion in ein Positivbild (Bleichen, Zweitentwickeln): der Umkehrprozess wurde sichtbar.“*³⁷⁴

Zugunsten der Klarheit und Nachvollziehbarkeit der Argumentation erscheint es sinnvoll, die Betrachtung auf eine Variante zu konzentrieren. Den Fokus dabei auf die ältere Variante zu legen, bietet sich an, weil die originale Filmschleife von 1988 existiert. Aber vor allem aufgrund dessen, dass hier Found Footage verwendet wird, Material, das aus einem ganz bestimmten Kontext stammt und durch die Wiederverwendung eine Rekontextualisierung erfährt. Auf die der Rekontextualisierung zugrundeliegende Struktur wurde im Abschnitt *Exkurs zur Klärung des in der Collage implizierten Auftrages an den Betrachter* bereits eingegangen. Für die Gruppe Schmelzdahin spielt diese Struktur, die weitgehend jener der Collage entspricht, eine bedeutende Rolle, denn die Filmemacher gehen in der Produktion ihrer Filme oft auf sehr eigenwillige Art und Weise mit Found Footage um: Das gefundene Filmmaterial wird nicht nur eingearbeitet und rekontextualisiert, sondern bezeichnenderweise schonungslos bearbeitet und transformiert. Besonders deutlich scheint dies in der Arbeit *Wir lagern uns um's Feuer*, und zwar besonders in der gewählten Variante mit der bearbeiteten Filmschleife aus Luzern. Dieser Aspekt soll im Folgenden erläutert werden mit der Absicht, das Künstlerische in der Arbeit von Schmelzdahin nachvollziehbar zu machen und die Betrachtung in die Überlegungen über Performativität einfließen zu lassen.

Die abgebildeten Stills sind digitalisierte Scans des Super 8-Filmstreifens, der von Schmelzdahin bei der Vorführung von *Wir lagern uns um's Feuer* auf dem *Viper-Festival* in Luzern 1988 bearbeitet wurde (Abb. 68).³⁷⁵ Er stammt von einer Super 8-Kopie von Friedrich Wilhelm Murnaus Spielfilm *Nosferatu*. Sequenzen des Films sind in den abgebildeten Stills vage zu erkennen. Zur Wiedererkennung sind nachfolgend zusätzlich Stills aus einer restaurierten Fassung von *Nosferatu* mit den entsprechenden Sequenzen abgebildet (Abb. 69).³⁷⁶

³⁷³ Vgl. in diesem Band, S. 192f.

³⁷⁴ In diesem Band, S. 192.

³⁷⁵ Der bearbeitete Filmstreifen wurde in digitalisierter Form für die vorliegende Untersuchung von Schmelzdahin zur Verfügung gestellt. Die Gesamtlänge des Materials beträgt 1'44. Welche Super 8-Version von *Nosferatu* verwendet wurde, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, eventuell ist es die der Edition Atlas Super 8, die von der Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung und dem Deutschen Institut für Filmkunst herausgegeben wurde; vgl. in diesem Band, S. 195.

³⁷⁶ *Nosferatu. Symphonie des Grauens*. Friedrich Wilhelm Murnau. Deutschland 1921. 35 mm, s/w, viragiert, stumm, 92 Min. Verwendete Fassung: *Nosferatu. Symphonie des Grauens*. Restaurierte Fassung (restauriert 2005/06 durch

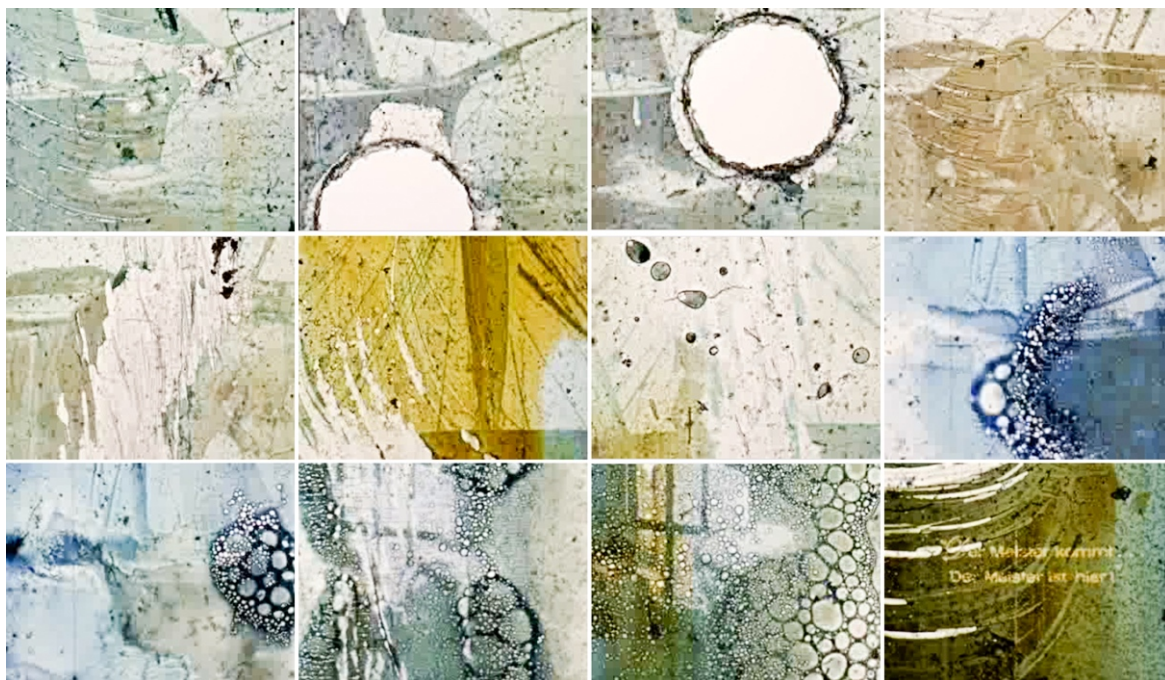


Abb. 68: Stills der Filmschleife, die von Schmelzdahin während der Filmperformance *Wir lagern uns um's Feuer* auf dem *Viper-Festival* am 29.10.1988 in Luzern bearbeitet wurde, Reihenfolge v.l.n.r. gemäß Filmstreifen, Archiv: Schmelzdahin.

Die ersten fünf Stills der Luzerner Filmschleife (Abb. 68), gelesen in Leserichtung, zeigen den Bug des Schiffes auf See und den Kapitän, wie er sich am Steuerrad festbindet (vgl. Abb. 69, erstes Still). Im sechsten und siebten ist vage die berühmte Untersicht auf das Monster zu erkennen (vgl. Abb. 69, zweites Still). Die Stills acht und neun zeigen das Schiff, wie es mit Nosferatu an Bord in den Zielhafen einläuft (vgl. Abb. 69, drittes Still). Die restlichen drei Stills sind der Sequenz entnommen, in welcher der Makler Knock in der Irrenanstalt das Herannahen des Meisters spürt (vgl. Abb. 69, viertes Still), inklusive dem Zwischentitel: „Der Meister kommt.../ Der Meister ist hier!“



Abb. 69: Stills aus *Nosferatu. Symphonie des Grauens*. Friedrich Wilhelm Murnau. Deutschland 1921. 35 mm, s/w, viragiert, stumm, 92 Min. Verwendete Fassung: *Nosferatu. Symphonie des Grauens*. Restaurierte Fassung (restauriert 2005/06 durch Luciano Berritúa). Edition Murnau Stiftung. Weltvertrieb durch Transit Film. DVD: Hauptfilm: 92 Min., TC: 0'59''00, 0'58''57, 1'02''55 und 1'03''18.

Sehr gut erkennbar sind die Bearbeitungsspuren in der Abbildung der Luzerner Filmschleife (Abb. 68): Auf den ersten sechs Stills sowie auf dem letzten befinden sich kreisförmige und gradlinige Kratzer, die durch Schleifgeräte und Lochzange entstanden sind. Die Formen auf

Luciano Berritúa). Edition Murnau Stiftung. Weltvertrieb durch Transit Film. DVD: Hauptfilm: 92 Min.; Bonusmaterial: *Nosferatu* (DDR 1987) 8mm-Fassung, 27 Min.; *Die Sprache der Schatten: Friedrich Wilhelm Murnau und seine Filme – Die frühen Jahre und Nosferatu* (BRD 2007), Video, 53 Min.; CD-Rom: Seltene Werbematerialien. Booklet: 20 S. München 2014; die Minuten- und Stellenverweise im Folgenden beziehen sich auf diese Fassung.

dem siebten Still sehen aus wie Kaulquappen, Spermatozoen oder Einzeller und rühren von der Bearbeitung mit Chemikalien her, genauso wie die Formen der übrigen Stills, die an Bakterienkulturen unter einem Mikroskop erinnern. Wunderbar muten besonders jene Einzelbilder an, auf denen Formationen von Bläschen zu sehen sind, die sich nach dem Einsatz der Chemikalien gebildet haben, die aber noch bevor sie platzen konnten getrocknet sind und reliefartige, amöbenhafte Strukturen auf dem Filmstreifen hinterlassen haben. Sie erscheinen wie eine fixierte Zellteilung und öffnen das Feld für weitere Assoziationen, beispielsweise an biologische Prozesse und Analysemethoden.

Über die Variante mit Found Footage sagt Lempert:

„Hier gab es keine Filmentwicklung, sondern fertiges Filmmaterial wurde wieder aktiviert. Durch die Behandlung mit verschiedenen Chemikalien änderte sich das Filmkorn, Kontrast und Farbe – bis sich der Filmstreifen beinahe auflöste. Die Flüssigkeiten waren in der Projektion auch sichtbar.“³⁷⁷

Die Formulierung im Zitat, dass Filmmaterial „wieder aktiviert“ wird, ist hier besonders interessant, denn sie weist in Richtung Rekontextualisierung. Die Frage, die hier im Raum steht, lautet: Was genau wird reaktiviert? Obwohl es sich bei Reble an einer anderen Stelle fast danach anhört, als ob die verwendeten Filme kaum eine Rolle spielten – in einem Statement schreibt er rückblickend, sie hätten „Horden von gesammelten Super 8-Kopien verheizt“³⁷⁸ – lohnt dennoch ein genauerer Blick auf Murnaus *Nosferatu*. Denn ein zentrales Motiv aus Murnaus Film stellt auch in der Arbeit von Schmelzdahin ein wesentliches künstlerisches Element dar. Den Fokus dabei auf die Aspekte Natur, Natürlichkeit, Echtheit und Wirklichkeit zu richten, die Murnau durch das Element der Naturaufnahme in seinen Film integriert, ist hier aufschlussreich.

Exkurs über die Naturmotive in Murnaus *Nosferatu* (1921)

Nosferatu ist mit Ausnahme von wenigen Interieurs nicht im Studio gedreht worden,³⁷⁹ stellt Lotte H. Eisner 1955 in *Die dämonische Leinwand* fest und bereits Béla Balázs lobt Anfang der Zwanzigerjahre in seiner Kritik über Murnaus Film den Ansatz des Regisseurs zur Freilichtfilmerei; wörtlich ist im Eintrag vom 9.3.1923 seines Filmjournals dazu Folgendes zu lesen:

„[...] die natürliche Natur des Nosferatufilms bringt uns seine Schrecken in unheimliche Nähe. Der ausgezeichnete Regisseur dieses Films beweist es uns [...], daß die stärkste Ahnung des Übernatürlichen gerade aus der Natur zu holen ist.“³⁸⁰

³⁷⁷ In diesem Band, S. 192.

³⁷⁸ Herv.i.O.; Jürgen Reble (1992): *Statement. Zwischen Film und Vergänglichkeit*. In: Cecilia Hausheer und Christoph Settele (Hg.): *Found Footage Film*. Luzern 1992, S. 118–120, www.filmalchemist.de/publications/Viper.html (Stand: 12.4.2018).

³⁷⁹ Lotte H. Eisner (1975): *Die dämonische Leinwand* [1955]. Überarbeitete Neuauflage hg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. Frankfurt 1975, S. 98; siehe auch Ernest Prodolliet (1980): *Nosferatu. Die Entwicklung des Vampirfilms von Friedrich Wilhelm Murnau bis Werner Herzog*. Fribourg 1980, S. 38f; Georg Seeßlen und Fernand Jung (2006): *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg 2006, S. 111.

³⁸⁰ Hervorh. aus dem Orig.; Béla Balázs (1982): *Schriften zum Film*. Hg. von Helmut H. Diedrichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy. Budapest/ München/ Berlin 1982, S. 176.

Fred Gehler und Ulrich Kasten argumentieren ebenfalls in diese Richtung und schreiben, das Grauen in *Nosferatu* „erwächst aus dem Vertrauten, nicht aus dem Abartigen. Es wird mit filmischen Mitteln erzeugt“.³⁸¹ Thomas Elsässer hebt hervor, der Film *Nosferatu* unterscheide sich „recht deutlich von anderen expressionistischen Horrorfilmen, da Murnaus besondere Fähigkeit darin lag, Schauereffekte aus den realistischsten und idyllischsten Schauplätzen hervorzurufen“ und „durch einen höchst komplexen Montagestil die Bilder mit übernatürlichem Leben und einer unheimlichen Poesie auszustatten.“³⁸² Dennoch lässt *Nosferatu* die Zeichen seiner Zeit nicht vermissen, die expressionistischen Formalismen, wie scharfe Kanten und spitze Ecken, generiert Murnau durch meisterhafte Lichtregie, durch Ausleuchten von Architektur und Figur.³⁸³ Als historisch gleichzeitigen Kontrapunkt dazu könnte man *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1922) von Robert Wiene anführen, der seinerseits die expressionistische Formensprache durch ein explizit künstliches Bühnenbild generiert³⁸⁴ und weitestgehend auf natürliche Motive und reale Settings verzichtet. In *Nosferatu* gibt es keine künstlichen Bühnenbilder. Der Film besticht durch natürliche Bilder und reale Settings. Aus dieser Perspektive auf Murnaus Film fallen besonders die Naturaufnahmen dokumentarischen Charakters auf, die zwischen Szenen oder innerhalb von Szenen platziert sind. Sie verstärken den Gruseffekt von Murnaus Dracula-Adaption, weil sie durch ihre explizite Natürlichkeit eine Nachbarschaft zur Wirklichkeit des Betrachters generieren und damit dem Grauen der Geschichte einen durchaus realistischen Bezug verleihen. Für Frieda Grafe besteht der Sinn von diesen eingeschobenen Dokumentarfilm-ausschnitten darin, die Fiktion zu unterbrechen und dabei „Denken und Vorstellung zu provozieren“,³⁸⁵ im filmischen Bild, so schreibt sie in diesem Zusammenhang, würden sich die Gedanken des Regisseurs, des Zuschauers und der Figur vermischen. Dies lässt sich präzisieren, denn die unterschiedlichen Intercuts erfüllen jeweils unterschiedliche Funktionen.



Abb. 70: Stills aus *Nosferatu*, TC: 0'15''35 und 0'16''18.

Die zahlreichen eingeschobenen Bilder von Gebirgs- und Waldlandschaften in *Nosferatu*, welche Eisner als „die echten Karpaten“ identifiziert und dabei ebenfalls den dokumentarischen Charakter betont,³⁸⁶ erfüllen offensichtlich eine dramaturgische Funktion. Denn sie verbinden narrative Sequenzen miteinander, markieren Zeitsprünge

³⁸¹ Vgl. Fred Gehler und Ulrich Kasten (1990): *Friedrich Wilhelm Murnau*. Augsburg 1990, S. 45.

³⁸² Thomas Elsässer (1999): *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbodig*. Berlin 1999, S. 171.

³⁸³ Vgl. z.B. Frieda Grafe (2003): *Licht aus Berlin. Lang. Lubitsch. Murnau*. Hg. von Enno Patalas. Berlin 2003, S. 89.

³⁸⁴ Vgl. Sigfried Kracauer (2012): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Hg. von Sabine Biebl und Gerhard Hommer. Berlin 2012, S. 84ff; Elsässer 1999, S. 22ff und 57ff; David Bordwell und Kristin Thompson (2010b): *Film History. An Introduction*. New York 2010, S. 90ff.

³⁸⁵ Vgl. Frieda Grafe (1990): *Der Mann Murnau*, in: Peter W. Jansen und Wolfram Schütte (Hg.): *Friedrich Wilhelm Murnau*. Reihe Film 43. München/ Wien 1990, S. 7–60, hier S. 42.

³⁸⁶ Eisner 1975, S. 99.

oder deuten eine Reise an, die nicht in Szene gesetzt ist. Andere Intercuts mit Naturaufnahmen erfüllen darüber hinaus auch komplexe ästhetische Funktionen. So verleiht beispielsweise die Aufnahme einer Streifenhyäne³⁸⁷ dem sagenhaften Werwolf ein reales Aussehen (Abb. 70). Damit reißt Murnau das Fantasiewesen aus seiner Fantasiewelt, um es – metaphorisch gesprochen – auf wirklichkeitsnähere Bereiche loslassen zu können. Bezeichnenderweise werden hier weder die animierte Puppe eines Werwolfs noch andere Spezialeffekte verwendet, womit Murnau so nah wie möglich an die Wirklichkeit des Betrachters herankommt.



Abb. 71: Stills aus *Nosferatu*, TC: 0'45''15, 0'47''25 und 0'48''14.

In einer späteren Sequenz im Film (Abb. 71) werden Naturaufnahmen eingeschoben, welche die Handlung dabei unterstützen, die Narration und ihr Monster so nah wie nur möglich an reale Bereiche zu binden. Die besagte Sequenz besteht aus zwei Szenen, die filmisch und narrativ komplex miteinander verzahnt sind. In der ersten Szene sieht man einen Professor, der vor einem kleinen Kreis von Studenten eine Vorlesung über das Wesen des Vampirs hält. Er präsentiert dazu lebende Realien, um seine Thesen anschaulich zu machen, Objekte, die auch außerhalb des Films und der Fiktion existieren. Als erstes präsentiert er eine fleischfressende Pflanze, die eine Fliege fängt, und erläutert dazu:

„Nicht wahr – wie ein Vampyr!“³⁸⁸

In ähnlicher Funktion wie zuvor stößt hier der Vergleich zwischen dem Fantasiewesen Vampir und der echten Pflanze die Pforten der Imagination auf, damit das Fantastische in die außerfilmische Wirklichkeit eindringen kann. Bezogen auf den Vampir schreibt Grafe, er würde sich dadurch naturalisieren.³⁸⁹ Das zweite lebende Exponat des Professors ist ein Polyp. Seine Erläuterungen dazu sind diesmal auf vier Zwischentiteln eingeblendet:

„Und dieser hier...“, „...ein Polyp mit/ Fangarmen...“, „...durchsichtig...fast/ körperlos...“, „...fast ein/ Phantom nur...“³⁹⁰

Beide Male verbinden sich hier auf der Metaebene das Fantastische und das Natürlich-Wirkliche, bezeichnenderweise in dem naturwissenschaftlichen Vortrag eines Professors. Narration und Betrachterwirklichkeit treten hier, wie auch im Motiv der Streifenhyäne, in eine wirkungsvolle Nachbarschaft.

³⁸⁷ Die Streifenhyäne (*Hyaena hyaena*) wurde am 25.6.2015 freundlicherweise identifiziert von Dr. Michael Schmitz, Direktor des Naturhistorischen Museums Mainz und am 30.6.2015 von Dr. Irina Ruf, Senckenberg Forschungsinstitut und Naturmuseum, Frankfurt am Main.

³⁸⁸ *Nosferatu*, Zwischentitel, TC: 0'45''31–0'45''36.

³⁸⁹ Vgl. Grafe 2003, S. 109.

³⁹⁰ *Nosferatu*, Zwischentitel, TC: 0'47''13–0'47''50.

In der zweiten Szene wird der Makler Knock gezeigt, wie er in seiner Zelle der Irrenanstalt vor den Augen des Arztes und eines Wärters vom Wahnsinn getrieben Insekten fängt und sie sich in den Mund steckt. Dazu wird folgender Text eingeblendet:

„Blut ist Leben!!/ Blut ist Leben!!!“³⁹¹

Zuletzt entdeckt Knock Spinnen, die von der Decke hängen (ab TC: 0'47''53–0'48''19). Er beobachtet, wie die eine von der anderen gefressen wird. Dies ist wieder eine eingeschobene Naturaufnahme. Beide Szenen, jene mit dem Professor und jene mit Knock, sind nach dem Schema A–B–A–B miteinander verzahnt. Auf den ersten Teil der Vorlesung mit der fleischfressenden Pflanze (A) folgt der Fliegen fangende Knock in der Irrenanstalt (B), darauf folgt der Vortrag über den Polypen (A) und Knock, der die Spinnen beobachtet (B). Die Naturaufnahme mit den Spinnen beendet die Sequenz. Unweigerlich verbindet sich durch das verzahnte Schnittschema die Vorlesung über das Wesen des Vampirs mit der Geschichte des Maklers Knock und öffnet die Lesart, dass dieser sich einzig durch das Herannahen des Meisters langsam selbst in ein blutsüchtiges Monster verwandelt.

Doch die Verzahnung der beiden Szenen innerhalb der Sequenz wirkt sich auch ästhetisch auf einen Bereich aus, der über dieser Ebene des Inhaltlich-Narrativen liegt. Durch die Kombination von Fiktion und Naturaufnahmen gelingt es Murnau, eine Brücke zu schlagen vom Film in die Betrachterwirklichkeit und dadurch eine ästhetische Nachbarschaft zu generieren zwischen Filmwelt und Lebenswelt.

Aus der Perspektive des gesamten Filmes betrachtet erfüllen die eingeschobenen Naturaufnahmen durch ihre differente Materialität zudem eine ästhetische Funktion auf formaler Ebene. Denn sie wirken im Film, dadurch dass sie in den narrativen Fluss montiert sind, vor allem aber, weil es erkennbar echte Naturaufnahmen sind, wie ästhetische Fremdkörper.³⁹² Auf diese Weise verstärken die Naturaufnahmen, welche explizit auf Natürliches verweisen, die fantastische Dimension von *Nosferatu*, im Besonderen an jener Stelle, an der das Realistische übergeht in das Übernatürliche.

Die Rede ist von der Sequenz, in der der Buchhalter Hutter von einer Kutsche des Nosferatu eingesammelt wird, nachdem er von seinem Kutscher im Gebirge ausgesetzt wurde, und damit die Welt des Fantastischen betritt. An dieser Stelle des Films verwendet Murnau gezielt formale filmische Mittel. Indem er Zeitraffer (Abb. 72, erstes und zweites Still) und Negativfilm (Abb. 72, drittes und viertes Still) einsetzt, lässt er „die Kutsche des Buchhalters wie ein Geistergefährte erscheinen“, schreibt Siegfried Kracauer und das „Filmnegativ verwandelt die Wälder in ein Labyrinth weißer Geisterbäume“. ³⁹³ Eisner vergleicht die bleichen Bäume mit „geisternden Knochenästen“³⁹⁴, Grafe interpretiert die Negativbilder als „phantomale Innen-Architektur der Dinge“³⁹⁵ und für David Bordwell und Kristin Thompson repräsentiert die Beschleunigung der Kutsche durch Zeitraffer das Übernatürliche

³⁹¹ *Nosferatu*, Zwischentitel, TC: 0'46''35–0'46''39.

³⁹² Vgl. Grafe 2003, S. 109.

³⁹³ Kracauer 2012, S. 98.

³⁹⁴ Eisner 1975, S. 101.

³⁹⁵ Grafe 1990, S. 52.

des Vampirs.³⁹⁶ Alle diese Beschreibungen der formalen Aspekte stoßen interpretatorisch vor und verorten die Inhaltlichkeit der Bilder im Übernatürlichen. Im Kontrast zur Natürlichkeit der Naturaufnahmen wirkt diese explizit künstlich ausgestaltete Stelle des Films der von Murnau auf weiten Strecken des Films generierten Wirklichkeitsnähe extrem entgegen und betont die Oszillation zwischen Fiktion und Wirklichkeit.



Abb. 72: Stills aus *Nosferatu*, TC: 0'22''23–0'22''39 und 0'22''53–0'23''05.

Mit den eingeschobenen Naturaufnahmen in *Nosferatu* operiert Murnau gleichzeitig auf inhaltlicher wie auf formaler Ebene, ebenso am Filmischen wie am Außer-Filmischen. Dabei gelingt es ihm, spannungsvolle Nachbarschaften zu generieren und Oszillationen in den sich öffnenden Zwischenräumen entstehen zu lassen, also performative Bereiche, in denen sich die Elemente poetisch verbinden, und der Zusammenprall von Kontexten ästhetisch erlebbar wird, wie es am Motiv der Zusammenführung von Filmwelt und Betrachterwirklichkeit gezeigt wurde.

Die künstlerische Reflexion des Bereiches, der sich zwischen Filmraum und Betrachterwirklichkeit entfaltet, ist ein Aspekt, den Schmelzdahin aus *Nosferatu* reaktiviert. In der performativen Filminstallation *Wir lagern uns um's Feuer* untersuchen die Filmemacher diese Nachbarschaft, arbeiten sich an die komplexen Beziehungen und deren Nuancen heran und machen sie in Form einer Verschmelzung von Werk und Betrachter ästhetisch erlebbar. Dies wird noch ausführlich erläutert, wenn die Arbeit *Wir lagern uns um's Feuer* aus den Perspektiven Film, Performance und Installation betrachtet wird. Doch neben der Wiederaufnahme und künstlerischen Weiterbearbeitung dieses formalen künstlerischen Gegenstandes gibt es eine weitere Reaktivierung eines Elementes aus *Nosferatu*, die hier relevant ist. Diese betrifft zwar auch wieder ein formales künstlerisches Problem, und zwar die sehr spezielle Art und Weise, wie die Filmemacher mit ihrem Filmmaterial verfahren, doch nach intensiver Auseinandersetzung mit dem Werk von Schmelzdahin verschiebt sich das vordergründige künstlerische Interesse an formalen Aspekten von Film etwas und in den Fokus rückt stattdessen das eingangs in der These behauptete Interesse der Künstler der Achtzigerjahre an der Narration. So befindet sich auch bei Schmelzdahin, die Filmmaterial live bearbeiten, das Künstlerische auf einer Ebene, auf der das Formale mit narrativen Inhalten derart verstrickt ist, dass diese beiden Dinge kaum voneinander zu unterscheiden sind. Genauer gesagt, drängt sich die Interpretation auf, dass es im Werk von Schmelzdahin, in dem die Bearbeitung von Filmmaterial oft thematisiert wird, um so etwas wie die mythische Verwandlung von Film in Gold geht, um Alchemie mit Film oder Filmalchemie, wenn man so will. Das Motiv der Verwandlung des Materials Film spielt auch in *Wir lagern*

³⁹⁶ Bordwell/ Thompson 2010b, S. 214.

uns um's Feuer eine elementare Rolle, was zu zeigen sein wird, aber im Super 8-Film *Aus den Algen* von Schmelzdahin lässt sich dieses künstlerische Element sehr nachvollziehbar entwickeln. Daher wird im Folgenden zunächst dieser Kurzfilm untersucht.

Vampire und Kleingärtner. Aus den Algen (1986)

Die Filmemacher von Schmelzdahin wenden die für die Filmbearbeitung sehr unorthodoxe Methode der Kompostierung an, indem sie sich bakteriologische Prozesse zu eigen machen. Sie würden Bakterien auf das Filmmaterial loslassen, beschreibt Yann Beauvais den Vorgang,³⁹⁷ und Torsten Alisch spricht in diesem Zusammenhang und in direktem Bezug zum Film *Aus den Algen* (1986)³⁹⁸ in einem Artikel in der taz vom „Naturwunder“.³⁹⁹ Um eine inhaltliche Verbindung offenzulegen, möchte ich eine Zwischentafel aus dem Film *Nosferatu* anführen, die den merkwürdigen Umstand erläutert, dass der Vampir, als er seine Heimat verließ, auch Erde in Särgen mitführte:

*„Lange habe ich nach-/ gedacht, warum erzählt/ wurde, dass der Nosferatu/ Särge mit Erde mitge-/ führt habe. Ich fand auf-/ gezeichnet, dass Vampyre/ nur aus der gottverfluch-/ ten Erde, in der sie begra-/ ben wurden, ihre Schat-/ tenkraft ziehen können.“*⁴⁰⁰

Die Analogie besteht nun darin, dass das Material Erde dem einen, also dem Monster in *Nosferatu*, „Schattenkraft“ spendet und den anderen, Schmelzdahin, wundersame Phänomene beschert. Im metaphorischen Sinne kann man sagen, dass beide die Kraft der Erde nutzen, faktisch lässt sich festhalten, dass die Filmemacher die Zersetzungskräfte der Erde in Form von Bakterien für sich arbeiten lassen. Der wohl bekannteste Film der Gruppe, in dem das bakterielle Verfahren angewendet wird, ist *Stadt in Flammen* (1984), Christine Noll Brinckmann bezeichnet die Super 8-Arbeit als Durchbruch der Gruppe.⁴⁰¹ Zu sehen war diese auch in der bereits erwähnten Ausstellung *Zelluloid. Film ohne Kamera* in der Kunsthalle Schirn.⁴⁰² Reble berichtet über die Produktion von *Stadt in Flammen*, dass er eine Super 8-Kopie des gleichnamigen Films *City in Flames* (1979) an einem feuchten Ort in seinem Garten platzierte und das Material nach einem heißen Sommer „erntete“. Das Ergebnis beschreibt er wie folgt:

*„Die drei aufeinanderliegenden Farbschichten waren aufgeplatzt und hatten sich partiell vermischt. Die Farben waren aber noch sehr rein und intensiv, hatten sich jedoch ihrer alten Form entwunden und sich wie Kirchenfenster aus farbigen Mosaiken auf die alte Filmhandlung gelegt.“*⁴⁰³

³⁹⁷ Yann Beauvais: *Verloren und Wiedergefunden*. In: Cecilia Hausheer und Christoph Settele (Hg.): *Found Footage Film*. Luzern 1992, S. 8–24, hier S. 20.

³⁹⁸ *Aus den Algen*. Schmelzdahin. BRD 1986. Super 8, Farbe, Ton, 8'38.

³⁹⁹ Torsten Alisch (1988a): *Naturwunder Zelluloid. Mit Bakterien behandelt, in Algenwasser getaucht und im Garten vergraben. Die Film-Forscher „Schmelz Dahin“*. In: *die tageszeitung*, 27.1.1988. West-Berlin 1988, S. 21.

⁴⁰⁰ *Nosferatu*, TC: 1'04"19–1'04"52.

⁴⁰¹ Christine Noll Brinckmann: *Collective Movements and Solitary Thrusts. German Experimental Film 1920–1990*. Übers. von Suzanne Buchan. In: *Millenium Film Journal, Deutschland/ Interviews*, Heft Nr. 30/31, Herbst 1997. New York 1997, S. 94–117, hier S. 116. *Stadt in Flammen*. Schmelzdahin. BRD 1984. 6 Min. Super 8, Farbe, Ton. Ein Auszug aus dem Film kann eingesehen werden im ARD-Beitrag *Avantgarde-Filmemacher in Deutschland*, TC: 4'56–5'55.

⁴⁰² Siehe Ausstellungskatalog *Zelluloid. Film ohne Kamera*. Kunsthalle Schirn, Frankfurt, 2.6.–29.8.2010. Hg. von Esther Schlicht und Max Hollein. Bielefeld 2010, S. 134ff.

⁴⁰³ Jürgen Reble (1997): *Chemistry and the Alchemy of Colour*. Übers. von Zack Stiglicz. In: *Millenium Film Journal, Deutschland/ Interviews*, Heft Nr. 30/31, Herbst 1997. New York 1997, S. 12–17, hier S. 13, die deutsche Übersetzung sowie alle übrigen Stellen aus diesem Text stammen aus: Jürgen Reble: *Alchemie der Farbe*,

Umfassende Werkbetrachtungen und schlüssige Interpretationen der Arbeit lassen sich in den Abschlussarbeiten *Der Experimentalfilm im deutschsprachigen Raum. 1977 bis heute* (1996) von Ulrich Wegenast und in *Film als Material* (2000) von Bettina Iberer finden.⁴⁰⁴

Eine weitere Super 8-Arbeit von Schmelzdahin, in der die Natur von bakteriologischen Prozessen eine Rolle spielt, ist der Film *Aus den Algen* aus dem Jahr 1986 (Abb. 73).⁴⁰⁵ Der Film beginnt in einer schneebedeckten Schrebergartenlandschaft mit dem Protagonisten, der mit einer Spitzhacke ein Loch in das Eis eines Teiches schlägt, und aus den dort siedelnden Algen einen Super 8-Film herausfischt, diesen begutachtet und ihn gegen das Licht hält. Er trägt einen weißen Overall und einen etwa 40 cm hohen, ebenfalls weißen Hut in der Form eines abgeschnittenen Kegels.

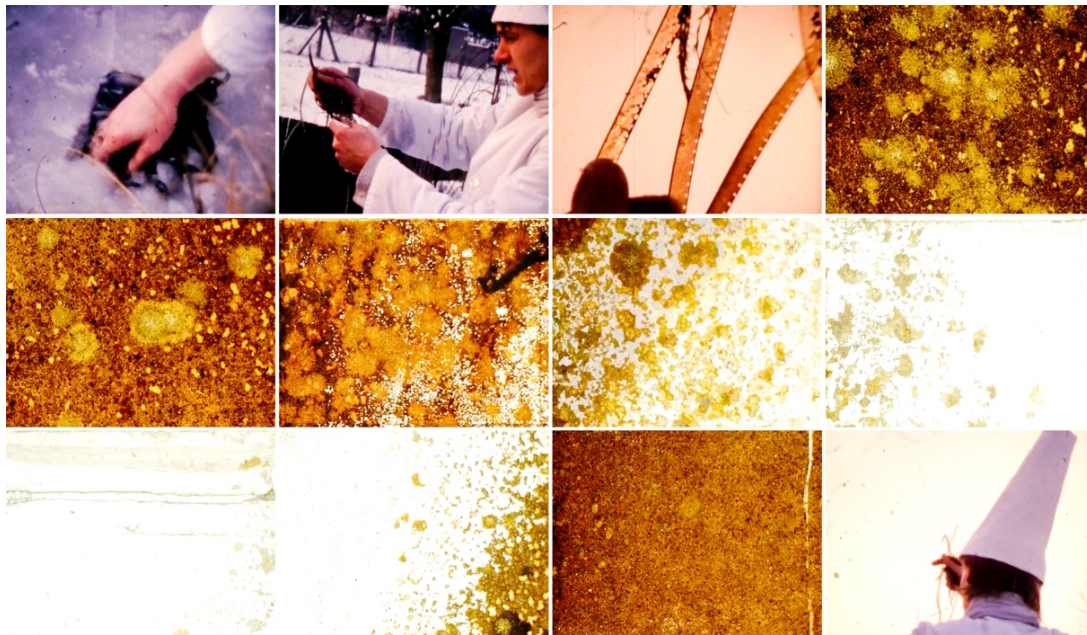


Abb. 73: Stills aus *Aus den Algen*. Schmelzdahin. BRD 1986. Super 8, Farbe, Ton, 8'38, TC: 0'11–1'15.

Nach dieser ersten narrativen Sequenz ist eine Folge von Bildern montiert, die von dem Filmmaterial stammt, das aus den Algen gefischt wurde, wie Reble erzählt:

„1985 warf ich eine Filmrolle in meinen Gartenteich, ich glaube es war Ali Baba und die 40 Räuber. Etwa ein Jahr später wurde geerntet. Dieser Vorgang ist in *Aus den Algen* dokumentiert. [...] Auf dem [Film-] Träger haben sich Algenkulturen angesiedelt, die nun zum Bildinhalt geworden sind.“⁴⁰⁶

www.filmalchemist.de/publications/alchemie.de.html, o.S. (Stand: 12.4.2018); der Text erschien auf Französisch: *Chimie, alchimie des couleurs*. Übers. von Marcelo Gandaras. In: *Poétique de la couleur. Une Histoire du Cinema Experimental*. Hg. Nicole Brenez und Miles McKane, Auditorium des Louvre. Paris 1995, o.S; vgl. Reble 1992, S. 118–120.

⁴⁰⁴ Wegenast 1996, v.a. 109f; Bettina Iberer (2000): *Film als Material. Materialfilme von Len Lye, Stan Brakhage und Schmelzdahin*. Diplomarbeit an der Universität für Angewandte Kunst Wien, Ordinariat für Kommunikationstheorie, Prof. Dr. habil. Manfred Faßler. Wien 2000, v.a. S. 57–67, Auszug (S. 57–67): www.filmalchemist.de/publications/iberer.html (Stand: 12.4.2018).

⁴⁰⁵ Für die vorliegende Untersuchung wurde eine digitalisierte Version von *Aus den Algen* verwendet, die für diesen Zweck von Schmelzdahin zur Verfügung gestellt wurde, Gesamtlänge dieser Version: 8'38.

⁴⁰⁶ Reble 1997, S. 14.

Intercuts mit derartigen Sequenzen, welche die Resultate der bakteriologischen Filmbearbeitung dokumentieren, sind auf der gesamten Länge des Films verteilt. In der Farbigkeit sind sie goldgelb, weisen hier und da einen grünlichen Stich auf. Ihre Materialität ist körnig. Die Bildfläche ist überzogen von kleinen sowie größeren Flecken und informellen, reliefartigen Strukturen, die sich stellenweise komplett auflösen, wobei die gesamte Bildfläche von Goldgelb bis gleißend Weiß aufhellt. Hier und da ergeben sich komplexe, sich bewegende Formen. Dies sind visuelle Relikte aus dem ursprünglichen Filmmaterial, Fragmente wie Gespenster, die mal Landschaft erahnen lassen, mal menschliche Figuren, die sich ins Bild verirrt zu haben scheinen, um für einen Augenblick durch die Projektion zu geistern. Leider lässt sich dies nicht in einem Filmstill abbilden, man kann es nur im Bewegtbild erkennen, besonders in den letzten eineinhalb Minuten (ab TC: 7'00) des Films.



Abb. 74: Stills aus *Aus den Algen*, TC: 1'47, 2'08, 3'26 und 7'06.

Das eigentümliche Kostüm des Protagonisten trägt zur seltsamen Atmosphäre des Films bei, die sich im Wesentlichen durch die Präsentation der schwer deutbaren Tätigkeiten der Hauptfigur entfaltet: mal steht er vor seinem Schuppen, „Gold“ steht da in goldener Farbe gesprüht auf der Innenseite der offenen Bretttertür, darunter „Meer“ in einer anderen Farbe (Abb. 74, erstes Still); danach sieht man den weiß Kostümierten, wie er eine Substanz auf einem Löffel mit Hilfe eines Bunsenbrenners zum Glühen bringt, im Mund hält er einen Stromstecker (Abb. 74, zweites Still); dann steht er plötzlich mit einem weißen Kanister am Straßenrand und möchte per Anhalter mitgenommen werden (Abb. 74, drittes Still), später geht er mit dem Kanister in eine Hütte; mal misst er mit einem Thermometer zwischen fauligem Gras die Temperatur (TC: 2'52), mal befüllt er eine Laterne mit etwas Undefinierbarem (TC: 6'51), das zwischen dem Grünkohl auf dem Boden liegt – womöglich „erntereifes“ Filmmaterial –, um danach in seinem Schrebergarten herumzuhüpfen wie ein im magischen Ritual vertiefter Gärtner mit einem laternenähnlichen Weihrauchfass, der möglicherweise die Sonne segnet (Abb. 74, viertes Still).

Auch die Abfolge der Jahreszeiten im Film gehorcht nicht den Gesetzen der Natur. Ihre Anordnung im Film scheint vielmehr anderen, rein künstlerischen Gesetzen untergeordnet. Am auffälligsten ist dies an der Stelle, an der der Protagonist mit einer Heckenschere durch den Garten geht und nicht nur Gras und Hecken beschneidet, sondern auch die Luft und das Sonnenlicht (Abb. 75, viertes Still).



Abb. 75: Stills aus *Aus den Algen*, TC: 3'12–3'22.

Markiert ist diese Stelle durch einen Intercut, in dem für den Bruchteil einer Sekunde „Schnitt“ (Abb. 75, zweites Still) zu lesen ist. Vor und nach dem Schnitt agiert der Gärtner jeweils in einer anderen Jahreszeit, zu erkennen am Schnee beziehungsweise dessen Nichtvorhandensein (Abb. 75, erstes und drittes Still). Nach einer Erklärung für diesen Zeitsprung sowie nach einer Auflösung der rätselhaften Tätigkeiten des Protagonisten sucht man im Film vergeblich.

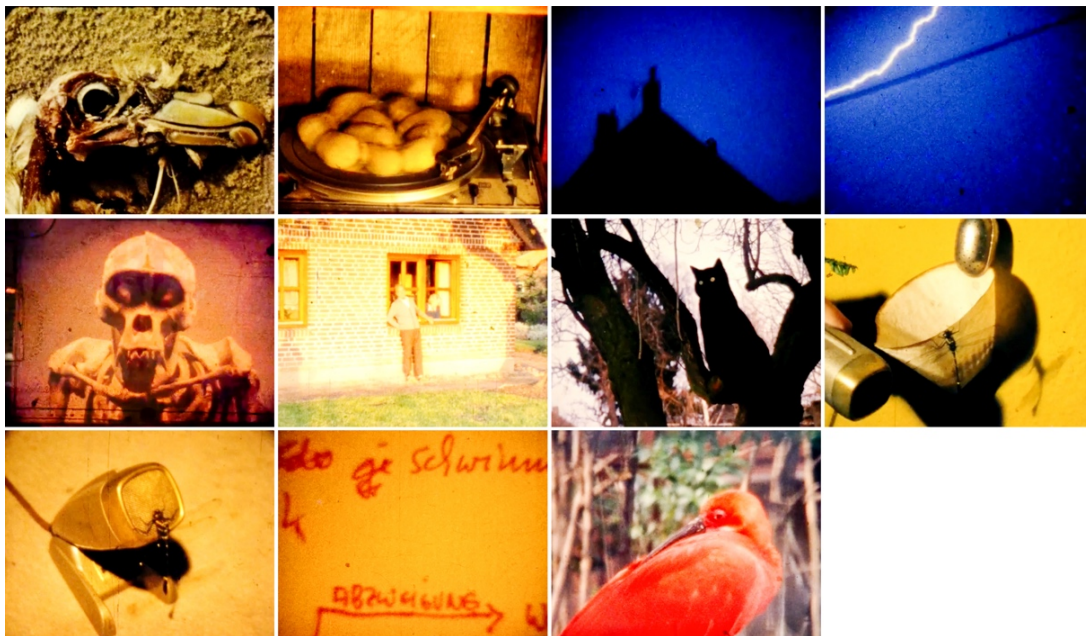


Abb. 76: Stills aus *Aus den Algen*, TC: 1'19, 1'40, 2'38, 2'43, 3'55, 3'58, 4'04, 4'51, 5'11, 5'19, 6'39.

Darüber hinaus irritieren Intercuts verschiedener Aufnahmen, die auf die gesamte Filmlänge verteilt sind, und vor allem in ihrer Anordnung und Kombination befremdlich wirken (Abb. 76): der Schädel eines toten Vogels; eine seltsame Versuchsanordnung mit Kartoffeln auf einem sich drehenden Plattenspieler; Aufnahmen aus dem Super 8-Familienalbum; immer wieder eingespielte Aufnahmen einer schwarzen Katze in Amateurfilmästhetik; eine Libelle, die zunächst auf einem gebrauchten, getrockneten Kaffeefilter sitzt, später auf einem Mikrofon; Notizen auf einem Blatt Papier; Naturaufnahmen von exotischen Tieren. Schließlich noch Bilder, die nur für den Bruchteil einer Sekunde aufblitzen und kaum erkennbar sind, wie der erwähnte Intercut mit „Schnitt“ (Abb. 75): beispielsweise eingeschobene Bilder von Hausdächern bei Nacht, erhellt durch Blitze am dunklen Himmel und das Skelett eines Menschenaffen (Abb. 76).

Die Tonspur von *Aus den Algen* bilden Geräusche, die ständig wiederkehren und sich überlagern. Mal mehr, mal weniger differenziert sind die Rufe von Vögeln und anderen

Tieren zu hören, immer wieder das Gebrüll einer großen Wildkatze, das Miauen einer Hauskatze, Hühnergegacker. Darüber hinaus ist ein Gluckern zu vernehmen, wie unter Wasser, ein Rauschen, das an Meeresrauschen erinnert, der Klang einer Mundharmonika sowie Tonspuren von anderen Filmen, seltsame Melodien und Stimmen, mal rückwärts gespielt, mal verlangsamt. Und zum Schluss, etwa ab der siebten Minute, setzt sich ein monotoner, blecherner Klang durch, der sich anhört wie ein unbekanntes Rhythmusinstrument und wahrscheinlich von der manipulierten Tonspur eines fremden Films herrührt. Jürgen Reble erläutert dazu:

„Der Ton von Aus den Algen stammt weitgehend aus unserem gesammelten Fundus von Versatzstücken. Darunter befinden sich manchmal auch Ausschnitte von Kopien. Die Super 8-Kopie von Ali Baba und die 40 Räuber war allerdings stumm mit Zwischentafeln [...]. Es wäre aber möglich, dass wir einige Passagen des vom Lichtton abgegriffenen ‚weißen Rauschens‘ der bearbeiteten Materialien verwendet haben. Ansonsten hört man bei dem Film weitgehend Naturgeräusche, die verlangsamt wurden.“⁴⁰⁷

Durch die Wiederholungen von eindringlichen, bekannten und unbestimmbaren Geräuschen bekommt die Tonspur von *Aus den Algen* eine schleifenartige, beinahe mantrische Qualität, die eine Atmosphäre erzeugt, die irgendwo zwischen kontemplativer Verwunderung und neugieriger Versenkung liegt. Besonders aufdringlich ist dabei das Miauen der Katze, das sich um die Bilder zu winden scheint, wie die Hauskatze, die anschniegssam um die Beine ihr vertrauter Menschen streicht, aufdringlich auch deshalb, weil eine schwarze Hauskatze, das Motiv ist, das am häufigsten wiederkehrt. So mäandert die Tonspur im Film vor und zurück, verweist immer wieder auf das bereits Gehörte und Gesehene, aber auch auf extrinsische Kontexte. Das als Meeresrauschen verkannte und von Reble als „weißes Rauschen“ definierte Geräusch am Anfang (TC: 0'47–0'52) sowie der blecherne Klang am Schluss (TC: 7'00–8'34) und die anderen manipulierten Tonspuren, die auf dem gesamten Film verteilt sind, verweisen auf solche, außerhalb des Films liegende Kontexte: auf das Ausgangsmaterial, das Found Footage. Das Super 8-Filmmaterial, das aus dem Teich gefischt wird und von Bakterien bearbeitet wurde, nimmt in dieser Lesart eine schillernde Schlüsselrolle ein. Denn es verweist auf die formale Verfasstheit von *Aus den Algen* und trägt gleichzeitig das narrative Element in sich, das im Film künstlerisch entwickelt wird.

An dieser Stelle wird die These, dass das Formale mit dem Narrativen verstrickt ist und dass der künstlerische Produktionsprozess mit dem Erzählten reagiert oder umgekehrt, deutlich. Durch diese Interaktion beginnen sich schließlich die rätselhaften Eindrücke des Films doch einem künstlerischen Sinn unterzuordnen. Schrebergarten, Amateurfilmerei, Naturaufnahmen, Gespenster, Versuchsanordnungen, Vergänglichkeit, Gold, Licht, Bild- und Tonbearbeitung, Filmschnitt im Film und am Film finden auf ungewöhnlichen Wegen zusammen und der Gedanke stellt sich ein, dass es sich bei den rätselhaften Eindrücken um Anspielungen auf Magie, Alchemie, Filmalchemie oder etwas in der Art handeln könnte.⁴⁰⁸ Vielleicht stellen sich ja die Filmemacher von Schmelzdahin den Filmalchemisten, wenn es

⁴⁰⁷ In diesem Band, S. 191.

⁴⁰⁸ Vgl. Iberer 2000, S. 58: „Die Bakterien zersetzen die Emulsion und lassen sie wie alchemistisches Schmelzgut aussehen.“

ihn denn gibt, als Kleingärtner im weißen Overall vor? Oder vielleicht repräsentiert der Filmalchemist gar einen Künstler? Ja, vielleicht ist Kunst in den Augen des Kollektivs so etwas wie Alchemie? Und ist dann das Licht das Gold des Filmalchemisten? Jedenfalls bekommt in diesem idiosynkratischen Spiel der Bedeutungs- und Symbolgenese das Gesehene und Gehörte die Qualität von abstrakten künstlerischen Zeichen, die dem künstlerischen Element des faktisch Natürlichen eines bakteriologischen Prozesses diametral entgegengesetzt sind.

Aus dieser Perspektive tritt wieder die bipolare Struktur des Künstlichen der Kunst und des Natürlichen der Natur hervor, die auch bei *Nosferatu* aufscheint. Wieder entlädt sie sich im Film *Aus den Algen* in einer Oszillation und wieder entsteht erst in diesem performativen Zwischenraum Bedeutung, die sich kaum in Worte fassen lässt. Sie ist irgendwo zu verorten zwischen naturwissenschaftlichem Experiment und künstlerischem Interesse an Dingen, die jenseits der Begriffswelt liegen. Interessanterweise ist diese Bipolarität auch innerhalb der Struktur des Filmkollektivs angelegt, so studierte Jochen Lempert in den Achtzigerjahren in Bonn, noch während seiner Zeit mit Schmelzdahin, Biologie⁴⁰⁹ und besucht man Rebles aktuelle Homepage, findet sich dort die Bezeichnung „Jürgen Reble/ Film Alchemist“⁴¹⁰ in der Überschrift – aber dies sei nur am Rande erwähnt.

Perspektive Film. *Nosferatu* reaktiviert

In der Filmperformance *Wir lagern uns um's Feuer*, die ein Jahr nach *Aus den Algen* uraufgeführt wird, verläuft der Weg nicht über ein bakteriologisches Verfahren, als vielmehr über ein mechanisches und chemisches. Über die Fokussierung auf chemische Prozesse schreibt Reble:

*„Die letzten Jahre der Zusammenarbeit mit Schmelzdahin waren hauptsächlich den chemischen Prozessen während und nach der Entwicklung des Filmmaterials gewidmet. Zunächst machten wir Experimente mit Farbfilm [...]. Das führte zu einer Reihe sehr interessanter Phänomene [...]. Des öfteren verloren wir so die Übersicht und versuchten dann vergeblich, interessante Ergebnisse zu wiederholen.“*⁴¹¹

Dennoch, die ästhetischen Hervorbringungen beider Arbeiten könnten ähnlicher kaum sein, in beiden Arbeiten verfahren die Filmemacher so lange mit dem Footage, mechanisch, chemisch oder biologisch, bis davon kaum etwas übrigbleibt. Nichts Materielles zumindest, denn mit der Werkgenese treiben es die Künstler jeweils bis zu dem Punkt, an dem die Werke selbst zu Zeichen werden und auf einen Vorgang verweisen, in dem sich Elemente verbinden und künstlerische, immaterielle, rein geistige Gegenstände hervorbringen. In der Arbeit *Aus den Algen* geschieht dies, wie erläutert, auf filmischer Ebene. Dort verbinden sich inhaltliche und formale Elemente und generieren einen Verweis auf das, was jenseits von

⁴⁰⁹ Vgl. in diesem Band, S. 196 sowie das Interview mit Jochen Lempert von Torsten Alisch (1988b): „*Es soll gemütlich werden*“. Die „Filmemacher“ SCHMELZDAHIN debütieren heute abend im Arsenal. In: *die tageszeitung*, 13.6.1988. West-Berlin 1988, S. 21.

⁴¹⁰ Vgl. www.filmalchemist.de (Stand: 12.10.2016). Reble erzählt auch, dass er ein Studium der Physik und Chemie abbrach, um sich ganz der Kunst zu widmen; vgl. in diesem Band, S. 192.

⁴¹¹ Reble 1997, S. 14.

Natur, filmischer Dokumentation und der sichtbaren Realität liegt, auf einen Zwischenbereich, in dem sich Film, Kunst sowie Alchemie verbinden und ein rein künstlerisches Verständnis der Welt hervorbringen.⁴¹² Vor diesem Hintergrund ist die Figur des filmalchemistischen Kleingärtners als Personifizierung dieses Zeichens interpretierbar. In der Arbeit *Wir lagern uns um's Feuer* fehlt diese Referenz in Form einer gespielten Figur, anstelle des Kleingärtners agieren die Filmemacher. Auch eine Narration gibt es nicht, dafür aber eine künstlerische Handlung in Form einer Filmperformance und diese wird, betrachtet aus der Perspektive Film, in der Phase der Postproduktion vollzogen, in jener Phase der Filmproduktion, in der filmische Werke fertiggestellt werden. Dieser wohnt der Betrachter von *Wir lagern uns um's Feuer* bei und erlebt dabei die Vollendung eines filmischen Werkes: Die Verwandlung des filmischen Stoffes *Nosferatu*, die Verbindung von Natur und Kunst sowie die Verschmelzung von Filmwelt und Betrachterwirklichkeit.

Perspektive Performance. Filmalchemistische Verwandlungen

Durch die von Schmelzdahin gewählte Form der Filmperformance zur Präsentation ihrer künstlerischen Hervorbringung erweitert sich das bisher abgesteckte Feld um die Perspektiven der Theaterwissenschaft und der Performance Theorie⁴¹³ und ein weiterer Aspekt der Verschmelzung tritt hervor. In Bezug auf die vorliegende Untersuchung werden zunächst Begriffe relevant, welche die räumlichen Dimensionen einer Aufführung betreffen. Weil eine Klärung gerade jener Begriffe, die sich auf Aspekte des Raumes beziehen, weiterführend ist für die Untersuchung von *Wir lagern uns um's Feuer*, soll dies hier in aller Kürze geschehen: Der Bühnenraum setzt sich zusammen aus dem vom Darsteller benutzten Raum, also dem Bewegungsraum oder Aktionsraum, und dem Schauraum, den für die Zuschauer sichtbaren Raum, zu dem auch das Bühnenbild gehört.⁴¹⁴ Der Zuschauerraum ist der Raum, in dem sich das Publikum, das sich für gewöhnlich nicht am dramatischen Geschehen auf der Bühne beteiligt,⁴¹⁵ während der Aufführung aufhält. Und der Aufführungsraum ist jener Raum, in dem die Aufführung stattfindet, wo Zuschauer und Darsteller aufeinandertreffen.⁴¹⁶

So ist das auch bei *Wir lagern uns um's Feuer*. Nur hier fällt kein Vorhang, der, wie im Theater, die Fiktion, das Drama beendet und den Aufführungsraum sozusagen wieder auf Null stellt – weder im tatsächlichen, noch im übertragenen Sinne. Im Gegenteil, hier bleibt zunächst alles im Aufführungsraum zurück, die Requisiten, also die verwendeten

⁴¹² Die Idee eines „rein künstlerischen Verständnisses der Welt“ ist abgeleitet von Konrad Fiedlers Begriff der „Anschauung“, den er in seinem Text *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876) entwickelt; siehe: Ders.: *Schriften über Kunst*. Hg. von Hermann Konnerth. München 1913, S. 1–79; es sei in diesem Zusammenhang noch erwähnt, dass in der Struktur von Fiedlers Idee, dass Kunst ein künstlerisches Verständnis der Welt hervorbringt, die Struktur von Performativität bereits angelegt ist.

⁴¹³ Siehe dazu weiterführend bspw. Richard Schechner (1988): *Performance Theory*. New York/ London 1988; Phelan 1993; Marvin Carlson (1996): *Performance: A Critical Introduction*. London/ New York 1996; Wulf 1998; Fischer-Lichte 2004a.

⁴¹⁴ Vgl. Christopher Balme (2001): *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 2. überarb. Aufl. Berlin 2001, S. 141.

⁴¹⁵ Siehe dazu bspw. die Ausführungen zum „Theaterrahmen“ von Erving Goffman (1977): *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen* [*An Essay on the Organization of Experience*, 1974]. Übers. von Hermann Vetter. Frankfurt am Main 1977, S. 143ff.

⁴¹⁶ Vgl. Marvin Carlson (1989): *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca/ London 1989, S. 6.

Materialien, beispielsweise Film, Filmprojektor und Werkzeuge, damit sie vom Publikum nach der Show noch genau inspiziert werden können.



Abb. 77: Zustand des Arbeitstisches nach der Aufführung von *Wir lagern uns um's Feuer*, Internationale Kurzfilmtage Oberhausen 1988, Abb. aus Torsten Alisch: „Es soll gemütlich werden“. Die „Filmemacher“ SCHMELZDAHIN debütieren heute abend im Arsenal. In: *die tageszeitung*, 13.6.1988. West-Berlin 1988, S. 21, Fotograf: Ekko von Schwichow.

Auf der Fotografie (Abb. 77), die nach der Aufführung von *Wir lagern uns um's Feuer* auf den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen 1988 von Ekko von Schwichow geschossen wurde,⁴¹⁷ sind diese Dinge sehr gut erkennbar: ein Arbeitstisch mit Plastikfolie, darauf Spuren, die erkennen lassen, dass daran gearbeitet wurde sowie der Projektor mit der Aufschrift „EXPRI '87“ auf einer Holzbox, außerdem bearbeitetes Filmmaterial, eine Kerze, Einmalhandschuhe, Becher, Glasflaschen und Marmeladengläser mit verschiedenen Flüssigkeiten, Kratz- und Lochwerkzeuge und einiges mehr. Allein die Möglichkeit, dieses

⁴¹⁷ Das Foto erschien auch im Artikel Alisch 1988b.

Bühnenrequisit zu inspizieren, öffnet die Grenze zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum und lässt eine Verbindung der beiden Räume zu.⁴¹⁸

In Bezug auf *Alchemie* expliziert Reble, dass es erwünscht war, dass das Set nach der Show begutachtet wurde, vor allem der anschließenden Diskussion wegen,⁴¹⁹ um Details direkt am Gegenstand erläutern zu können; das Künstlergespräch im Anschluss an die Vorführung ist im Übrigen ein Brauch, der bis heute gepflegt wird. Auch schon während der Aufführung kommt es zum Moment der Verschmelzung von Bühnen- und Zuschauerraum, er schließt sich direkt an das Motiv der Postproduktion an, das während *Wir lagern uns um's Feuer* hervorgebracht wird. Deutlich wird dies aus der Perspektive der Performance Theorie, die davon ausgeht, dass die künstlerische Performance enger mit rituellen Handlungen verwandt ist, als mit der theatralischen Darbietung einer geschlossenen, fiktionalen Handlung, innerhalb derer der Rezipient das „unheimliche und aufwühlende ‚Andere‘“⁴²⁰ des Geschehens nicht zu durchdringen vermag, wie es Marvin Carlson beschreibt. Im Gegenteil wird davon ausgegangen, dass in der Performance, wie im Ritual, eine liminale Phase durchlaufen wird, innerhalb derer sich Dinge und Zustände verändern.⁴²¹

Vor diesem Hintergrund lässt sich sagen, dass im ästhetischen Prozess der Filmperformance von Schmelzdahin nicht nur das Footage, also in diesem Fall *Nosferatu* verwandelt wird. Auch sind die von den Performern verwendeten Gegenstände in dieser Hinsicht weniger als Requisiten zu verstehen, sondern vielmehr als indexikalische Überreste einer künstlerischen Handlung, welche als Relikte gelesen werden können, die von einem durchgeführten filmalchemistischen Ritual erzählen und dadurch inhaltlich aufgeladen werden. Auch der Aufführungsraum unterliegt derselben prozessualen, liminalen Struktur wie die verwendeten Dinge. Er wird zum Ort, an dem das filmalchemistische Produkt entsteht, und dieses wird durch die Verbindung von zwei Elementen hervorgebracht: Zum einen im Bühnenraum durch die Performer, die aus dieser Perspektive, die in das filmalchemistische Ritual Eingeweihten sind und es durchführen; und zum anderen, nicht weniger konstitutiven Teil durch das Publikum im Zuschauerraum, das sich „betwixt and between“, zwischen den Dingen und am Ort der Transformation befindet. Auf dieser interpretatorischen Ebene des Werkes, die auf dem Motiv der Postproduktion als filmalchemistisches Ritual fußt und in der Oszillation der Perspektiven Film und Performance deutlich wird, bilden Bühnen- und Zuschauerraum eine Einheit.

Im oben geführten Perspektivwechsel entspricht die Verschmelzung von Filmwelt und Betrachterwirklichkeit im Abschnitt *Perspektive Film* der Verschmelzung von Bühnen- und Zuschauerraum im vorliegenden Abschnitt *Perspektive Performance*. Dies geht mit der Auflösung der Grenzen zwischen Werk und Rezipient einher. In einem Schaubild lässt sich

⁴¹⁸ Ausgangspunkt für diese Idee war der Vortrag und die anschließende Diskussion über *Alchemie* im Kontext von Theaterinszenierung von der Studentin Tamara Priwitzer im Rahmen des Seminars *Alle Macht der Super 8. Film/Performance/Installation/80er* (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Seminarleitung: Florian Härle, WS 2014/15), v.a. Priwitzers Ansatz, Bühnenraum und Zuschauerraum einer präzisen und differenzierenden Betrachtung zu unterziehen, war dabei aufschlussreich.

⁴¹⁹ Vgl. in diesem Band, S. 191.

⁴²⁰ Marvin Carlson (1991): *Historical survey of theatrical Forms*. In: André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis, Anne Übersfeld (Hg.): *Approaching Theatre [Théâtre: Modes d'approche]*, 1987] Brüssel 1991, S. 48–56, hier S. 49.

⁴²¹ Vgl. in diesem Band, S. 18ff.

dieser performative Prozess anschaulich verdeutlichen. Hier lohnt zunächst ein Blick auf die fünf grundlegenden Modelle räumlicher Interaktionsformen, welche die Zuschauer-Performer-Beziehung im Theater regulieren, Marvin Carlson hat diese 1987 skizziert (Abb. 78).⁴²²

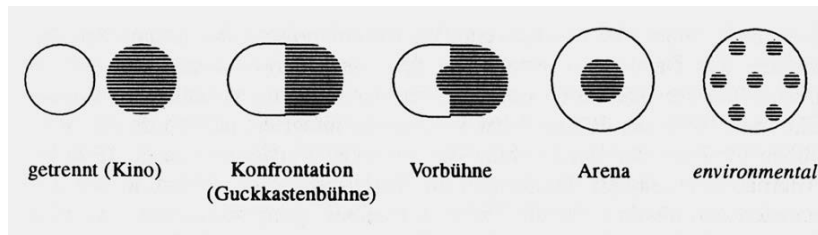


Abb. 78: Modelle räumlicher Interaktionsformen nach Marvin Carlson, Ausschnitt aus Christopher Balme (2001): *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 2. überarb. Aufl. Berlin 2001, S. 137.

Dabei fällt auf, dass keines dieser Modelle für den vorliegenden Fall wirklich greift, weder das Modell für das Kino, denn es impliziert eine deutliche Trennung von Werk und Rezipient, noch die Modelle für die Guckkastenbühne und Vorbühne, obwohl sich die Bereiche bei beiden zumindest entlang einer Grenze berühren, noch die Modelle für die Arena und environmental, weil auch bei diesen eine grundsätzliche Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum bestehen bleibt, wie Christoph Balme zu Carlsons Modellen schreibt.⁴²³ Damit ist impliziert, dass in diesen Modellen nichts Prozessuales ausgedrückt wird, wohl auch nicht ausgedrückt werden soll. Ein Schaubild für *Wir lagern uns um's Feuer* sollte jedoch gerade die prozessuale Verschmelzung von Werk und Rezipient vermitteln. Ich möchte das folgende Schaubild (Abb. 79) erläutern.

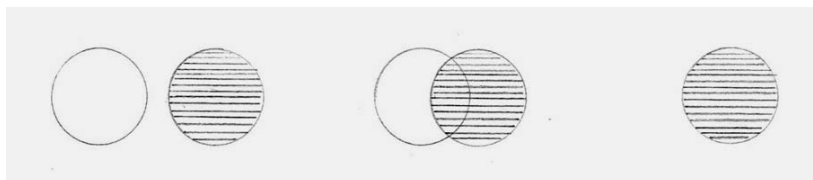


Abb. 79: Modell räumlich-prozessualer Interaktionsform, das die Verschmelzung von Bühnen- und Zuschauerraum sowie Werk und Rezipient in performativen Filminstallationem darstellt, abgeleitet von Marvin Carlson, Grafik: Florian Härle.

Ausgangspunkt für das dreiteilige Schaubild ist Carlsons Modell für das Kino. Es stellt den Versuch dar, neben der prozessualen Auflösung räumlicher Grenzen zwischen Bühnen- und Zuschauerraum gleichzeitig das Entstehende, Performative in einem Bild verständlich zu machen: Die beiden Kreise stehen demnach sowohl für Bühnenraum und Zuschauerraum als auch für Werk und Rezipient, die zunächst getrennte Entitäten sind. Die sich überschneiden Kreise im mittleren Teil des Schaubildes stellen die liminale Phase während der Performance dar, in welcher Bühnenraum und Zuschauerraum miteinander verschmelzen, den performativen Prozess, aus dem die Verbindung von Werk und Rezipient hervorgeht. Der letzte Kreis im Schaubild drückt sowohl die Einheit von Bühnen- und Zuschauerraum als auch die Einheit von Werk und Rezipient aus. Das erläuterte Schaubild

⁴²² Carlson 1991, S. 49.

⁴²³ Vgl. Balme 2001, S. 137.

ist ein Modell für räumlich-prozessuale Interaktionsformen und kann daher auch herangezogen werden, um den nachfolgenden Aspekt anschaulich zu machen.

Zur vollständigen Entwicklung der *Perspektive Performance* gehört noch der kulturelle Raum, in dem die Performance stattfindet. Zunächst bezeichnet dieser den Ort, am dem sie aufgeführt wird. Hier gilt es zu unterscheiden, ob es sich um den offenen Raum handelt, beispielsweise eine Fußgängerzone oder einen Park, oder ob die Aufführung in einem Gebäude stattfindet. In letzterem Fall ist zu differenzieren zwischen einem Gebäude, das speziell für Theatervorführungen gebaut wurde, und einem Gebäude, das für Theateraufführungen zwischengenutzt wird.⁴²⁴ Darüber hinaus muss man noch in Betracht ziehen, in welcher Umgebung sich der Aufführungsort befindet, in einem urbanen oder ländlichen Umfeld.⁴²⁵ Alle diese Faktoren verändern die Bedeutung eines Werkes, sie wirken sich semiotisch auf das präsentierte Werk aus und in diesem Sinne auf das ästhetische Erlebnis des Rezipienten.⁴²⁶ Deshalb gehört in die Kategorie des kulturellen Raumes auch der kulturelle Hintergrund der bedeutungserzeugenden Instanz, der *kulturelle Kontext* des Rezipienten.

Da der Kontextbegriff weit gefasst ist und darüber hinaus zu facettiert, um ihm im Rahmen dieser Dissertation gerecht werden zu können, beschränkt sich dessen Erläuterung im Folgenden auf den Kontextbegriff von Brian O'Doherty. Dieser blendet zwar weitgehend individuelle und persönlich Erfahrung aus, aber wegen seiner Spezifität, nach kunsthistorischen und kunsttheoretischen Gesichtspunkten entwickelt worden zu sein, ist er auf den vorliegenden Gegenstand der Untersuchung übertragbar und anwendbar – sowohl in Bezug auf eine bestimmte Perspektive auf das Werk von Schmelzdahin als auch auf Performativität. Insofern leistet der nachfolgende Abschnitt zweierlei: Zum einen gibt O'Doherty weitere Antworten auf die eingangs gestellte Frage *Wer oder was ist eigentlich performativ?* und erweitert den Forschungsgegenstand der performativen Filminstallation, womit er einen Rekurs auf das Kapitel *THEORIEN DER PERFORMATIVITÄT* darstellt; zum anderen bietet der folgende Abschnitt eine theoretische Grundlage für die weiterführende Untersuchung der Super 8-Arbeit *Wir lagern uns um's Feuer*. In diesem Sinne versteht sich der Rekurs als direkt angewandter Nachtrag.

Rekurs: O'Doherty. Kontext als Text

Context as Content ist der Untertitel des Essays, den Brian O'Doherty 1976 an den Schluss seiner dreiteilige Aufsatzserie *Inside the White Cube* setzt; publiziert wurde die Reihe in der Zeitschrift *Artforum*.⁴²⁷ Die Trilogie verhandelt das Thema des White Cube, des weißen,

⁴²⁴ Vgl. Erika Fischer-Lichte (1983): *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen 1983, S. 137 sowie Carlson 1989, v.a. S. 6f.

⁴²⁵ Die Untersuchung von Standorten verschiedener Theater innerhalb von Städten und der Einfluss ihrer Nachbarschaften auf das Theatererlebnis ist das Hauptanliegen von Marvin Carlson in seinem Buch *Places of Performance*; siehe dazu Carlson 1989.

⁴²⁶ Zur Semiotik von Performance im Kontext von räumlichen Aspekten siehe Fischer-Lichte 1983, v.a. S. 132–144; Marvin Carlson: *Theatre Semiotics. Signs of Life*. Bloomington/ Indianapolis 1990; v.a. S. 41–55.

⁴²⁷ Vgl. Fußnote 61.

vermeintlich leeren Ausstellungsraums, und sie zählt heute, vielfach und weltweit in Büchern verlegt, zu den grundlegenden und wahrscheinlich berühmtesten Texten über den Galerieraum und die Installation.

Die Gedanken O'Dohertys über den weißen Kubus und seine Bedeutung für die darin präsentierte Kunst bestechen durch Klarheit und Nachvollziehbarkeit. Es gelingt ihm, nicht zuletzt weil er selbst auch Künstler ist, in seiner essayistischen Abhandlung eines kunsthistorischen Gegenstandes schlüssig die historische, theoretische und künstlerische Perspektive miteinander zu verweben. So finden sich in O'Dohertys Text Setzungen, die in die Kunstgeschichte eingegangen sind, wie beispielsweise jene, dass die leere Galerie überhaupt nicht leer ist und dass der Kontext Inhalte liefert.⁴²⁸ Dies trifft auch den Kern dessen, was für die vorliegende Untersuchung relevant ist, und soll im Folgenden erläutert werden.

Chronologisch befindet sich O'Dohertys Text, der Mitte der Siebzigerjahre publiziert wird, deutlich vor Ilja Kabakovs Publikation *Über die „totale“ Installation*, die Mitte der Neunzigerjahre veröffentlicht wird. Doch in Bezug auf ihre Ideen und Thesen lassen sich Nachbarschaften sowie Überschneidungen feststellen. Im Kern von beiden Texten befindet sich der Betrachter und die Idee der Wirkung des Raumes auf die in ihm präsentierte Kunst und genau in diesem Aspekt liegt auch ihre größte Differenz. Während Kabakov seine Theorie der Installation aus der Perspektive des subjektiv wahrnehmenden Betrachters formuliert und den Raum nach unmittelbar wahrnehmbaren Eigenschaften wie Maße, Farbe, Geräusche etc. untersucht,⁴²⁹ untersucht O'Doherty den Galerieraum und den Betrachter nach ihrer kulturellen beziehungsweise künstlerischen Verfasstheit. Beides, sowohl der Galerieraum, als auch der Betrachter darin, sind bei O'Doherty historisch gewachsene Elemente. Sie haben sich parallel entwickelt, sind Teil desselben historischen Kontextes und damit historisch aufgeladen. Nach einem kurzen Vorspann beginnt O'Doherty den Auftakt seiner Erkundung des White Cube mit diesen Zeilen über den Galerieraum:

*„Die Geschichte der Moderne ist aufs Engste mit diesem Raum verknüpft. Das heißt, die Geschichte der modernen Kunst kann mit Veränderungen dieses Raumes und der Art und Weise, wie wir ihn wahrnehmen, in Wechselbeziehung treten. Wir sind nun an dem Punkt angelangt, an dem wir nicht zuerst die Kunst betrachten, sondern den Raum.“*⁴³⁰

Im Anschluss daran entwickelt der Autor eine kurze Geschichte des Galerieraumes. Dazu werden zunächst historische Fakten angeführt über den Ausstellungsraum und anschließend, in essayistischer Manier, über Wände, die Hängung, das Tafelbild und dessen Rahmen, seine Perspektive, den Bildraum und die Bildinhalte nachgedacht. Ab der Hälfte dieses ersten Aufsatzes, den er unprätentiös *Notes on the Gallery Space. Part I* betitelt,⁴³¹ beginnt er, Werke der Kunstgeschichte exemplarisch auf die These hin zu untersuchen, dass wir nicht zuerst die Kunst betrachten, sondern den Raum, in dem sie ausgestellt wird.

⁴²⁸ Vgl. O'Doherty 1996, S. 62.

⁴²⁹ Vgl. die Ausführungen in diesem Band, v.a. S. 21f.

⁴³⁰ O'Doherty 1996, S. 8f.

⁴³¹ Auf Deutsch: *Teil 1. Die weiße Zelle und ihre Vorgänger*. O'Doherty 1996, S. 7–33.

Schritt für Schritt entwickelt O'Doherty seine These durch die Betrachtung von Werkbeispielen. Äußerst zielgerichtet führt er beispielsweise Claude Monet mit seinen Seerosenbildern, Pablo Picasso mit dem Kubismus oder Frank Stella mit seinen Shaped Canvasses ins Feld, um in der Sprache ihrer Kunst zwischen Wand, Bild und Raum zu vermitteln.⁴³²

Im zweiten Aufsatz *The Eye and the Spectator*⁴³³ untersucht O'Doherty den Galerieraum genauer und zwar mit dem Sucher auf dasjenige Element gerichtet, das sich darin bewegt: den Betrachter. Dabei interessiert ihn, wie dessen Wahrnehmung funktioniert. Um dies zu erläutern, formuliert er eine gewitzte und deutliche Differenzierung. Der Betrachter sei ein bisschen dumm, schreibt er, und sein Verwandter, das Auge, intelligenter und ein fein eingestelltes, edles Organ, dem Betrachter überlegen.⁴³⁴ Dabei verwendet O'Doherty den Begriff „Betrachter“ nicht als Synonym für „Körper“. Wenn er von „Körper“ spricht, und das macht er nur an einer Stelle, dann begreift er diesen als Sammler von Sinnesdaten und bezeichnet ihn wörtlich als einen „Datensammler“, den das Auge in Bewegung setzt, „um von ihm Informationen zu erhalten“. ⁴³⁵ Das Auge sammelt ebenso wie der Körper selbst Sinneseindrücke und der Betrachter gleicht alle „Daten“ stets mit seinem Wissen ab. Jedoch ist eine genaue Untersuchung des Betrachters nicht seine Absicht und wie Betrachtung funktioniert, scheint ihn auch nur im Ansatz und nur in absoluter Relation zur Struktur des Galerieraumes zu interessieren. In dieser Konsequenz untersucht O'Doherty den weißen Kubus vielmehr nach seiner Geschichte und Verfasstheit, indem er beleuchtet, wie sich die Künstler bis dato mit der Idee von Raum auseinandersetzen.

Im Titel des finalen Aufsatzes der Trilogie *Context as Content* macht O'Doherty das Ziel seiner Gedanken deutlich. In diesem Aufsatz definiert er den Galerieraum als bedeutungstiftenden Kontext, es ist dabei wörtlich die Rede von der „Wirkung des Kontextes auf Kunst“. ⁴³⁶ Nach einer Metapher, in der eine Haustür ohne Sprechanlage oder Klingel vorkommt, schreibt er:

*„Wenn das Haus das Haus der Moderne ist – wen kann man da als Klopfer erwarten? Das Haus selbst, das auf Ideen aufbaut, ist ein eindrucksvolles Gebäude, obwohl die Nachbarschaft sich ständig verändert. Es hat eine Dada-Küche, ein schönes surrealistisches Dachgeschoss, ein utopistisches Spielzimmer, einen Speiseraum für Kritiker, saubere gutbeleuchtete Galerien für die Aktualitäten, Votivlichter für eine Anzahl Heiliger, eine Selbstmordzelle, geräumige Vorratskammern und schäbige Unterkünfte im Souterrain, wo fehlgeschlagene Projekte wie Clochards herumliegen. Da hören wir den krachenden Stoß der Expressionisten gegen die Tür, das verschlüsselte Klopfen des Surrealismus, da melden sich die Realisten am Lieferanteneingang, und die Dadaisten sägen sich durch die Hintertür. Besonders charakteristisch das einmalige Anklopfen der Abstrakten. Und unverkennbar ist der bestimmte Klopfon der historischen Zwangsläufigkeit, der das ganze Haus erschüttert.“*⁴³⁷

Die Passage wirkt wie eine Art Theorie der Moderne in einem Bild verdichtet, ein Bild, das im Wesentlichen das zeigt, was ein Besucher im weißen Kubus als Rüstzeug zur Verfügung

⁴³² O'Doherty 1996, S. 17ff.

⁴³³ Auf Deutsch: *Teil 2. Das Auge und der Betrachter*. O'Doherty 1996, S. 34–69.

⁴³⁴ O'Doherty 1996, S. 39ff.

⁴³⁵ O'Doherty 1996, S. 61f.

⁴³⁶ O'Doherty 1996, S. 75.

⁴³⁷ O'Doherty 1996, S. 70.

haben sollte: mindestens eine *vage* Vorstellung der Moderne. In gewisser Weise gibt der Autor O'Doherty auch dem Leser seines Aufsatzes diese gleichnishafte Definition der Moderne mit auf den Weg, so dass seine Werkbeispiele aus der Kunstgeschichte vor dem Hintergrund dieses Wissensbereiches gelesen werden können. Beispielsweise führt O'Doherty Marcel Duchamp an und die *1.200 Bags of Coal*, die dieser als installatives Raumkonzept in der Gruppenausstellung *Exposition Internationale du Surréalisme* 1938 in Paris verwendet sowie Duchamps installativen Beitrag für die Ausstellung *First Papers of Surrealism* in New York, wo er 1942 mit *Mile of String* den Werken von mehreren Künstlern einen Rahmen beziehungsweise ein Ausstellungsdesign gibt.⁴³⁸ Mit diesen Raumkonzepten habe Duchamp die Wirkung des Kontextes auf die Kunst ausgestellt und den Kontext entdeckt,⁴³⁹ schreibt O'Doherty, und auch Kasimir Malewitsch, Wladimir Tatlin, El Lissitzky und Piet Mondrian werden im Zusammenhang mit dieser Entdeckung erwähnt. Schließlich macht O'Doherty an den genannten Künstlern die Ursprünge der Installation fest, wobei er bewusst die Entdeckung der Wirkung des Kontextes zusammenfallen lässt mit der Entstehung der Kunstform Installation.

In diesem Sinne ist der Titel des Aufsatzes Programm: *Context as Content* definiert konkret den Kontext als Inhalt. In der deutschen Übersetzung von Ellen und Wolfgang Kemp ist dieser mit *Kontext als Text* betitelt. Die Entscheidung, das englische Wort „content“, das im Deutschen eigentlich „Inhalt“ bedeutet, durch die Vokabel „Text“ zu übersetzen, ist bezeichnend. Denn das lateinische Wort „textus“ heißt auf Deutsch „Gewebe, Geflecht, Zusammenhang“. Damit rückt die Kemp'sche Übersetzung den Begriff „Kontext“ in die semantische Nähe von „Textur, Gewebe, Zusammenhang“, was Konnotationen an das Greifbare und Materielle möglich macht, wie etwa eine Wand, an die etwas gehängt wird.

In dieser Wechselwirkung der Konnotationen, in dieser Interaktion⁴⁴⁰ der Begriffe wird die Komplexität und das Potenzial von O'Dohertys Idee deutlich. Die deutsche Übersetzung hebt dies in aller Deutlichkeit hervor. Der Galerieraum, den O'Doherty als Impulsgeber für weiterführende Gedanken über Kunst und ihre Geschichte beschreibt, ist nie nur ein einfacher Raum. Er ist ein Raum, dessen Wände durch die Bildflächen sensibilisiert sind,⁴⁴¹ er ist ein Zeichen für einen Ort, dessen Geschichte aufs Engste mit der Geschichte der Kunst verknüpft ist,⁴⁴² ein Raum, der bei der Betrachtung kunsthistorische Informationen und

⁴³⁸ *1.200 Bags of Coal*, in der Ausstellung *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie Beaux-Arts, Paris, 1938; *Mile of String*, in der Ausstellung *First Papers of Surrealism*, Whitelaw Reid Mansion, New York, 1942. Beide Titel sind unübersetzt aus O'Dohertys Text entnommen und ich möchte darauf hinweisen, dass beide nicht von Duchamp selbst stammen. Im Katalog zur New Yorker Ausstellung ist auf dem Cover die Rede von „his twine“, ob aber Duchamp dies als Titel seiner Arbeit betrachtete, ist unklar. Genauso unklar ist, ob er das Ausstellungsdesign mit der Schnur überhaupt als eigenständige Arbeit betrachtete. Relevant ist hier nur, dass O'Doherty das tut. Siehe hierzu beispielsweise: Ausstellungskatalog *First Papers of Surrealism*, Whitelaw Reid Mansion, New York, 14.10.–7.11.1942. New York 1942; Demos, T. J.: *Duchamp's Labyrinth: First Papers of Surrealism, 1942*, in: October, Bd. 97 (Sommer, 2001), Massachusetts 2001, S. 91–119; Schneede, Uwe M.: *Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938*, in: Klüser, Bernd/ Hegewisch, Katharina (Hg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt/ Leipzig 1991, S. 94–101.

⁴³⁹ O'Doherty 1996, S. 75.

⁴⁴⁰ Zur Verwendung des Interaktions-Begriffes in diesem Zusammenhang siehe Hans Dieter Huber: *Interkontextualität und künstlerische Kompetenz. Eine kritische Auseinandersetzung*, in: Marcel Bühler/ Alexander Koch (Hg.): *Kunst und Interkontextualität. Materialien zum Symposium schau-vogel-schau*. Köln 2001, S. 29–47.

⁴⁴¹ O'Doherty 1996, S. 62.

⁴⁴² Vgl. O'Doherty 1996, S. 8.

andere Assoziationen freisetzt und diese für die Interpretation des Werks verfügbar macht. In dieser Auffassung, die Assoziationen und Querverweise als Elemente zu betrachten, die sich semiotisch auf die Wahrnehmung eines Werkes auswirken und dem ausgestellten Werk Bedeutung stiften, zeichnet sich auch die besondere Relevanz für die vorliegende Untersuchung ab.

Damit befindet sich O'Doherty in enger Nachbarschaft von den im ersten Teil dieser Arbeit erläuterten Theorien: von Kabakovs Theorie zur Installation, in der sich neben den kulturellen und kunsthistorischen Kontexten auch faktische Eigenschaften des Raumes in das Werk ergießen und sich darüber hinaus das wahrgenommene Werk öffnet für persönliche Erinnerungen und Erfahrungen, die das „Rad der Assoziationen“⁴⁴³ in Gang setzen; von Bhabhas Metapher des Third Space, durch welche die Performativität wie bei Kabakov zwischen den Dingen lokalisiert wird, *in medias res*; und somit auch von Turners Begriff der Liminalität, der die Performativität temporal, zwischen einem Vorher und Nachher, *betwixt and between*, erfasst. In diesem Sinne knüpft dieser Rekurs an die im ersten Teil dieser Arbeit dargelegten Theorien an und ergänzt das Feld der Performativität um O'Dohertys Kontextbegriff, der an einem abstrakten Punkt verortet wird, in der Schnittmenge zwischen Kabakov, Bhabha und Turner.

Perspektive Installation. Rekontextualisierung der Elemente

In einer Installation, einem Kunstwerk, dessen künstlerische Elemente im dreidimensionalen Raum angeordnet sind, verhält es sich mit dem Rezipienten nach Kabakov so, dass er als ein künstlerisches Element verstanden wird, sowohl vom Künstler, der die Installation baut und das Element Betrachter in sein Werk integriert, als auch von den anderen Rezipienten innerhalb der Installation, die alle künstlerischen Elemente darin lesen, erleben und reflektieren, um sich dazwischen zu positionieren und schließlich zu interpretieren.⁴⁴⁴ Aus dieser Sicht der Dinge bildet sich nochmals die Einheit von Werk und Rezipient in aller Deutlichkeit ab. Vor allem aber eröffnet die *Perspektive Installation* die Sicht auf die ästhetische Tätigkeit des Rezipienten in der Installation, der dort konfrontiert wird mit den präsentierten und verwendeten Elementen, mit unmittelbar wahrnehmbaren Dingen, wie beispielsweise Objekte, Farben, Geräusche, aber auch mit geistigen Kontexten, wie kultur- oder kunsthistorische Hintergründe, dem Rüstzeug des Betrachters, nach O'Doherty.⁴⁴⁵ Alle diese Elemente werden zu geschwätzigen Puzzleteilen, lösen Assoziationen aus und führen Querverweise herbei, die aus ganz anderen Bereichen stammen und im Moment der Reflexion in den Kontext der Installation einfließen und rekontextualisiert werden.

Dies geht einher mit dem *Exkurs zur Klärung des in der Collage implizierten Auftrages an den Betrachter* – dieser Auftrag besteht also auch in der Installation und ebenso in Bezug auf filmische Arbeiten, in denen Found Footage zum Einsatz kommt, trifft dies zu. Denn die

⁴⁴³ Vgl. in diesem Band, v.a. S. 21.

⁴⁴⁴ Vgl. in diesem Band, v.a. S. 22.

⁴⁴⁵ Vgl. in diesem Band, S. 145.

verwendeten Filmausschnitte, das Found Footage, welches hintereinander montiert oder wie im Fall von *Wir lagern uns um's Feuer* live bearbeitet wird, entspricht den zweidimensionalen Realien in der Collage und den verwendeten Elementen im Raum in der Installation. Die verwandtschaftliche Beziehung zwischen den drei Kunstformen liegt in ihrer Verfasstheit begründet, sie sind Assemblagen, in der Fläche oder im Raum oder in der Zeit zusammengefügte künstlerische Elemente, deren ursprüngliche Verwendungskontexte miteinander in Beziehung treten und in einem ästhetischen Prozess rekontextualisiert werden, um schließlich eine neue Bedeutung hervorzubringen. Weil der Rezipient in der Installation selbst Material ist, kann auch Individuelles Gegenstand der Reflexion werden, können sich persönliche Wissensbereiche, Erfahrungen und Gewohnheiten im Kontext der künstlerischen Arbeit entladen.

Vor diesem Hintergrund ist die Verwendung von Found Footage auf Super 8 als weitreichende und konsequente künstlerische Entscheidung zu betrachten, weil das Filmmaterial vielerlei Assoziationen und Anschlussmöglichkeiten mit sich bringt, die in Bezug auf *Wir lagern uns um's Feuer* eine erweiterte Bedeutung stiften. Die Erläuterung dieser erweiterten Bedeutung und die Einbettung in die Interpretation der Arbeit erfolgt im Anschluss.

Exkurs über Punk und Blumen

„[...] When there's no future/ How can there be sin/ We're the flowers in the dustbin...“⁴⁴⁶

Die Zeilen stammen aus dem Song *God save the Queen* (1977) von den Sex Pistols. Darin wird die No Future-Generation besungen, wie die Punkbewegung auch bezeichnet wird.⁴⁴⁷ Mit scharfer Zunge und doppeltem Boden provoziert die Punkband das Aufbegehren gegen das Establishment. Werner Faulstich liefert in seiner Publikation *Zwischen Glitter und Punk* eine schlüssige Interpretation dieses Songs ebenso wie zu *Anarchy in the U.K.* Dabei erläutert er die Doppeldeutigkeiten, von denen die Texte der Sex Pistols durchzogen sind, die Stelle „the flowers in the dustbin“ übersetzt er mit „Blumen auf dem Abfallhaufen der Gesellschaft“.⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Text von *God Save the Queen* aus dem Album *Never mind the Bullocks, Here's the Sex Pistols* (England 1977), www.sexpistolsofficial.com/nmtb-lyrics/ (Stand: 12.4.2018).

⁴⁴⁷ Zur weiteren Vertiefung in die Materie siehe u.a. Robert Christgau: *Avant-Punk: A Cult Explodes... and a Movement Is Born*. In: *The Village Voice*, Oktober 24, 1977. New York 1977, S. 57–74, www.robertchristgau.com/xg/music/avantpunk-77.php (Stand: 12.4.2018); Rudolf Lindner: *Punk Rock. Oder: Der Vermarktete Aufruhr*. Frankfurt 1977; Jörg Gülden und Klaus Humann (Hg.): *Rock Session 2*. Hamburg 1978; Greil Marcus: *Anarchy in the U.K.* In: *The Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll*. Hg. von Jim Miller. New York 1980, S. 451–463, www.greilmarcus.net/2014/09/08/punk-1979 (Stand: 12.4.2018); Bernd Hahn und Holger Schindler (Hg.): *Punk. Die zarteste Versuchung, seit es Schokolade gibt*. Hamburg 1983; Stephanie Grimm: *Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap*. Tübingen 1998; Müller, Wolfgang: *Das Chaos reist mit dem Schönen Wochenende*. In: *Ausstellungskatalog Punk. No One is Innocent: Kunst – Stil – Revolte*. Kunsthalle Wien, 16.5.–7.9.2008. Hg. von Gerald Matt und Thomas Mießgang. Nürnberg 2008, S. 154–195; Russ Bestley und Alex Ogg: *The Art of Punk. The Illustrated History of Punk Rock Design*. Minneapolis 2012; Wolfgang Müller: *Subkultur Westberlin. 1979–1989. Freizeit*. Hamburg 2013.

⁴⁴⁸ Werner Faulstich (1986): *Zwischen Glitter und Punk. Tübinger Vorlesungen zur Rockgeschichte. Teil 3: 1972–1982*. Rottenburg-Oberndorf 1986, S. 143ff; zu Doppeldeutigkeit, Zynismus, Ironie und Persiflage im Punk siehe in diesem Band, S. 65 und S. 43ff.

Dirk Schaefer verwendet in seinem Aufsatz *Stadt der Projektionen. Die Westberliner Super-8-Bewegung zwischen Punk und Kunsthochschule* die Metapher ebenso und interpretiert darin die „Blumen im Mülleimer“ als Schimmelpilze. Er poetisiert damit seinen Gegenstand der Betrachtung, die Verknüpfung von „verrottenden Innenstadtbezirken“ und „Punk- und Hausbesetzerkulturen“. ⁴⁴⁹ Mit seiner Interpretation lehnt sich Schaefer direkt an ältere und im deutschsprachigen Raum weniger bekannte Bedeutungen des englischen Wortes „punk“ an. Im *Oxford English Dictionary* sind neben der heute überall geläufigen Bedeutung des Wortes (eine Jugendbewegung, die sich Ende der Siebzigerjahre herausbildete und mit einer spezifischen Musik und Mode einhergeht) auch andere Bedeutungen aufgeführt: „fauliges Holz, ein auf Holz wachsender Pilz, der als Zunder verwendet wird“, „nutzlose Person“ und „etwas Wertloses“. ⁴⁵⁰ Auch letztgenannter Bedeutungskontext, das Wertlose, ist für den Autor relevant. Schaefer verwendet die Bedeutung des Wertlosen, um die Attitüde von Punk näher zu bestimmen und spezifiziert damit im selben Atemzug jenen ganz bestimmten Umgang mit Super 8, wie er um 1980 herum gepflegt wird:

„Das Wertlose, Weggeworfene zu nehmen und sich anzueignen war Teil dieser Haltung, und hier liegt wohl der ausschlaggebende Faktor für das Ende der 1970er zunehmende Interesse an Super-8 [...]“ ⁴⁵¹

Punk lässt sich auf einer metaphorischen Ebene – und zugegebenermaßen recht frei interpretiert – beschreiben als eine Art Schimmelpilz, der als Blume daherkommt und wild auf dem Wohlstandsmüll wächst. Nach Schaefer ist das Filmmaterial Super 8 um 1980 Teil dieses Wohlstandsmülls, vermeintlich wertlos, weggeworfen, das wiederrangeeignet wird – ein Nährboden auf dem Neues wächst. Für die Entwicklung seiner These, die darauf abzielt, das Amateurfilmformat Super 8 zum „nativen Format des Punkfilms“ ⁴⁵² zu stilisieren, um damit die Super 8-Bewegung West-Berlins stilistisch und historisch zu verorten, ist Schaefers Perspektive nachvollziehbar sowie aufschlussreich, denn, so der Autor an gleicher Stelle, deren Bezugspunkt bleibt bis weit in die Achtzigerjahre hinein der Punk. Allerdings dürfte es schwerfallen und vermutlich sogar unrichtig sein, das Filmkollektiv Schmelzdahin oder Filmemacher wie Hannelore Kober und Jonnie Döbele derselben Kategorisierung zu unterziehen oder zumindest einer unumstößlichen Zuschreibung. Dennoch, die Struktur, die dem Wiederrangeeigneten implizit ist und die Schaefer aus der Haltung des Punk heraus entwickelt, lässt sich sehr wohl auch in deren Arbeiten aufspüren: Bei Kober und Döbele drückt sich diese Struktur subtil in der persiflierenden Bearbeitung des Formalen Films aus, die, wie dargelegt wurde, die Sollbruchstelle mit dieser Filmtradition markiert. Und bei Schmelzdahin wird die Struktur im Motiv der Reaktivierung eines Spielfilms explizit, was ebenfalls erläutert wurde. Im Folgenden wird dieser Aspekt angeknüpft an das, was im Kapitel FILM des vorliegenden Textes bereits über Super 8 geschrieben wurde, ⁴⁵³ und damit die Theorie zur Geschichte des künstlerischen Umgangs mit dem Amateurfilmformat um den Aspekt der Wiederaneignung ergänzt.

⁴⁴⁹ Dirk Schaefer 2008, S. 16, v.a. Fußnote 10.

⁴⁵⁰ Eigene Übersetzung; vgl. J. B. Sykes (Hg.): *The Concise Oxford Dictionary of Current English. Based on The Oxford English Dictionary and its Supplements*. Oxford 1983, S. 836.

⁴⁵¹ Schaefer 2008, S. 16.

⁴⁵² Schaefer 2008, S. 15.

⁴⁵³ In diesem Band, v.a. S. 33ff, S. 41ff, S. 54ff.

Super 8 in der performativen Filminstallation

Das analoge Schmalfilmformat Super 8, welches Kodak 1965 auf den Markt bringt, löst einen Boom im Amateurfilmbereich aus, so Reiner Ziegler von der Landesfilmsammlung Baden-Württemberg in einem Aufsatz.⁴⁵⁴ Bis auf wenige Ausnahmen⁴⁵⁵ wird das Format bis Ende der Siebzigerjahre vor allem im privaten beziehungsweise im Amateurfilmbereich verwendet und die Vorteile des 8mm-Formates, das seinerseits in den Dreißigerjahren eine Verbreitung der Amateurfilmerei ermöglichte, weil Filmkameras und Filmmaterial für die Mittelschicht erschwinglich wurden, können weiter ausgebaut werden: Die Bildfläche wird vergrößert, indem die Perforationslöcher verkleinert werden, wie auf nachstehender Abbildung (Abb. 80) gut zu erkennen ist.

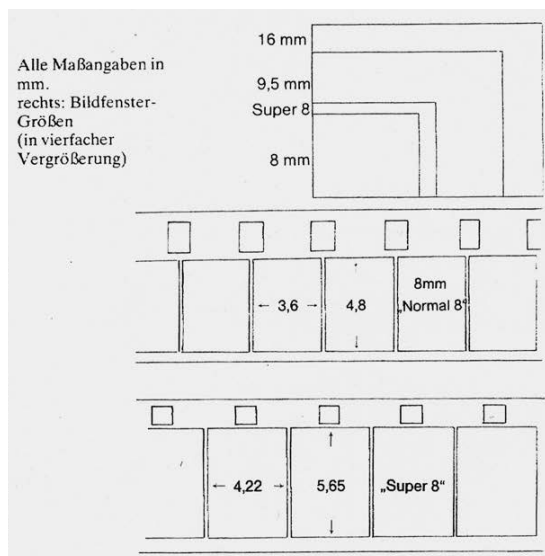


Abb. 80: Schmalfilm-Formate, Ausschnitt aus Michael Kuball: *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Band 2: 1931–1960*. Hamburg 1980, S. 26.

Ebenso gut zu erkennen ist, dass die Perforationslöcher auf dem Super 8-Filmmaterial neben der Bildmitte platziert sind, wodurch sich die Festigkeit des Filmmaterials an den Schnittstellen verbessert, zudem erlaubt die neu konstruierte Plastikkassette, in die das Filmmaterial eingebaut ist, eine einfachere Handhabung und darüber hinaus produziert Kodak nicht nur eigene Filmgeräte, sondern vergibt Lizenzen an andere Hersteller.⁴⁵⁶

Bis etwa 1980 ist die Verbreitung des Formates tendenziell steigend und zu diesem Zeitpunkt befindet sich in der Bundesrepublik in fast jedem fünften privaten Haushalt eine Schmalfilmkamera, schreiben Siegfried Zielinski und Dirk Schaefer;⁴⁵⁷ genau beläuft sich die Zahl der Haushalte, die 1980 eine Kamera besitzen auf 13,1 %, laut der Fachzeitschrift

⁴⁵⁴ Reiner Ziegler: *Die Welt im Auge des Filmamateurs. Private Filmüberlieferung in der Landesfilmsammlung Baden-Württemberg*. In: *Archivar. Zeitschrift für Archivwesen*. 62. Jahrgang, Heft 01, Februar 2009. Düsseldorf/ Fulda 2009, S. 26–33, hier S. 30, www.archive.nrw.de/archivar/hefte/2009/ausgabe1/ARCHIVAR_01-09_internet.pdf (Stand: 12.4.2018).

⁴⁵⁵ Siehe Söltner, S. 19ff; Bordwell/ Thompson 2010a, S. 7.

⁴⁵⁶ Michael Kuball (1980b): *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Band 2: 1931–1960*. Hamburg 1980, S. 25. Für einen detailreichen Einblick in das Super 8-Format und die verschiedenen Ausprägungen siehe Söltner, S. 10ff.

⁴⁵⁷ Siegfried Zielinski (1986): *Zur Geschichte des Videorecorders*. Berlin 1986, S. 219; Schaefer 2008, S. 17.

Media Perspektiven. Daten zur Mediensituation in der Bundesrepublik, und darüber hinaus besitzen 10,7 % Filmprojektoren,⁴⁵⁸ die das Abspielen von Urlaubsfilmen im Heimkino ermöglichen sowie von Spielfilmen auf Schmalfilmformaten, wie beispielsweise die Super 8-Versionen von *Nosferatu* und *Stadt in Flammen*, die von Schmelzdahin bearbeitet werden.

Eine ernstzunehmende Konkurrenz bekommt Super 8 schließlich durch Video, aber erst ab dem Zeitpunkt, da der Stand der Videotechnik so weit fortgeschritten ist, dass verschiedene Firmen in der Lage sind, Aufnahme- und Abspielgeräte sowie Speichermedien mit geringerem Gewicht und reduzierten Abmessungen anzubieten. Die vorliegende Dissertation bietet allerdings nicht den thematischen Rahmen, um erschöpfend auf die äußerst verzweigte Geschichte einzugehen, die besonders um 1980 mit der explosionsartigen Entwicklung verschiedener Videosysteme einhergeht; nachzulesen ist dies beispielsweise bei Siegfried Zielinski in seinem Buch *Zur Geschichte des Videorecorders*.⁴⁵⁹ Stattdessen soll ein Produkt aus dem Videobereich stellvertretend angeführt werden: die 8mm-Videokassette. Über deren Produktstrategie schreibt Zielinski bezugnehmend auf die Besitzer von Schmalfilmkameras:

*„Sie sollten durch die Annäherung der Videotechnik an die Bedienungsfreundlichkeit und die Mobilität des 8mm- und des Super-8-Films zur Substitution ihrer Ausrüstung bewogen werden. [...] Sie bringt schon in ihrem Systemnamen die anvisierte Käufergruppe offensiv zum Ausdruck: die 8mm-Videokassette.“*⁴⁶⁰

So markiert die 8mm-Videokassette als Protagonistin in einer Anekdote, die vom Aufstieg handlicher Videokameras handelt, das Ende der Erfolgsgeschichte von Super 8. Sie löst unmittelbar das Schmalfilmformat ab, das durchaus als Wegbereiter für die Amateurfilmerei mit der handlicheren Videotechnik verstanden und das auch im Heimkinobereich als ein Vorläufer des Video Home System (kurz: VHS)⁴⁶¹ bezeichnet werden kann. In der Folge ist das Massenprodukt Super 8, und dies bezieht sich auf die komplette Ausrüstung inklusive unbelichtetem und belichtetem Filmmaterial, für wenig Geld auf Flohmärkten zu erstehen, berichtet Schaefer.⁴⁶² Das ist schon aus finanzieller Sicht für Filmemacher interessant, weil sich dadurch mit geringem Budget Filme realisieren lassen und selbst komplette Filmausrüstungen erschwinglich sind.

Unabhängig davon entfaltet Super 8 in jenen Kunstwerken, in denen es als künstlerisches Material und Element eingesetzt wird, eine essentielle Bedeutung und erfüllt eine bestimmte ästhetische Funktion. Denn aus einer Perspektive der bewussten künstlerischen Entscheidung für das spezifische Filmmaterial formuliert sich subtil eine scharfsinnige Kritik vor dem Hintergrund seines ursprünglichen Verwendungskontextes in der Hobby- und Amateurfilmerei und seines Einsatzes im privaten Heimkino. Das Werk von Schmelzdahin kann hier im Ganzen als Beispiel für das Einbeziehen dieses Kontextes herangezogen werden. Vor allem eröffnet diese Perspektive die Möglichkeit zu einer Interpretation der

⁴⁵⁸ Vgl. *Ausstattung mit Geräten der Unterhaltungselektronik 1980*. In: *Media Perspektiven. Daten zur Mediensituation in der Bundesrepublik*. Hg. von der Arbeitsgemeinschaft Rundfunkwerbung. Frankfurt 1981, S. 29.

⁴⁵⁹ Zielinski 1986.

⁴⁶⁰ Zielinski 1986, S. 219, ohne die Herv.i.O.

⁴⁶¹ VHS wurde von der Firma JVC im Jahr 1976 eingeführt, in der Bundesrepublik ab 1978 angeboten; vgl. Zielinski 1986, S. 159; Bordwell/ Thompson 2010b, S. 662.

⁴⁶² Schaefer 2008, S. 17.

performativen Filminstallation *Wir lagern uns um's Feuer*, in der durch Re-Aktivierung eines Horrorfilms auf Super 8 das Heimelige und Private in Wechselwirkung tritt mit dem, was jenseits dessen liegt. Was damit gemeint ist wird im Folgenden erläutert.

Der Wohnzimmerkontext

Bezeichnenderweise verweist das in der Arbeit *Wir lagern uns um's Feuer* verwendete Material also gleich zwei Mal auf den Gebrauch im Privaten: Es steht sowohl für die Amateurfilmerei beziehungsweise das Familienalbum auf Super 8 als auch für das Super 8-Heimkino. Hinsichtlich dieser Beobachtung, drängt sich eine Interpretation auf, die den Bereich des Privaten in den Blick nimmt.

In einigen Varianten von *Wir lagern uns um's Feuer* ist der Amateurfilmkontext prominent in Szene gesetzt, beispielsweise wenn die Künstler Amateurfilme auf Super 8 bearbeiten oder wenn sie das Publikum beim Betreten des Veranstaltungsortes auf Super 8 filmen, um das Filmmaterial als Teil der Performance zu entwickeln.⁴⁶³ Aber auch in der hier besprochenen Version wird dieser Kontext thematisiert: Durch das Motiv der Postproduktion an einem Material, das dem Amateurfilmkontext entliehen ist, wird dieser gleichsam negiert und in Szene gesetzt, da die nachträgliche Filmbearbeitung in diesem Bereich eher ungewöhnlich ist, so Reiner Ziegler.⁴⁶⁴ Dies bedeutet jedoch nicht, dass es die Postproduktion im Super 8-Bereich generell nicht gibt. Es gibt sie sehr wohl, wie Manfred Jelinski berichtet, der sich in den Achtzigerjahren ein Studio für Filmbearbeitung eingerichtet hat und dort hauptsächlich künstlerische Super 8-Arbeiten postproduzierte, wie die Feature-Filme *Nekromantik* (1987) von Jörg Buttgeriet oder *So war das S.O.36*.⁴⁶⁵ Und auch Super 8-Arbeiten wie *Polkafox* von Kober und Döbele, die ausschließlich am Schneidetisch produziert wurden, müssen in diesem Zusammenhang genannt werden, genauso wie viele andere Avantgardefilme auf Super 8, die komplex bearbeitet beziehungsweise nachbearbeitet sind. Insofern scheint das Argument der künstlerischen Negation der Amateurfilmerei durch die professionelle beziehungsweise künstlerische Verarbeitung eines außerkünstlerischen Materials beinahe entkräftet. Einerseits. Andererseits jedoch behält es seine Aussagekraft, gerade weil Super 8 „von der Konzeption her ein echtes Urlaubs-Familienfilmer-Format“⁴⁶⁶ und eigentlich nicht dafür vorgesehen ist, dass darauf Filme professionell produziert werden.

Vor diesem Hintergrund entfaltet sich eine weitere, sogar umfassendere semantische Bedeutung des spezifischen Materials: Wenn Super 8 das Material des Amateurfilmbereiches ist, dann bedeutet dies, dass wenn es innerhalb der Kunst verwendet wird, die Kunst um ein außerkünstlerisches Material ergänzt wird. So wie beispielsweise Dürer den Hasen im Bild für bild- und kunstwürdig erklärt, Courbet die Dorfbewohner im Historiengemälde, Beuys das Fett in der Bildhauerei, Warhol die Suppendose und gleichzeitig den Siebdruck, in dem

⁴⁶³ Vgl. in diesem Band, S. 122 und S. 192.

⁴⁶⁴ Ziegler 2009, S. 31.

⁴⁶⁵ Vgl. in diesem Band, S. 177ff.

⁴⁶⁶ In diesem Band, S. 178.

diese verfasst ist, erklären alle Künstler, die mit Super 8 arbeiten, das Material und seinen Verwendungskontext, in diesem Fall die Amateurfilmerei, für bild- und kunstwürdig.

Auch den zweiten Verwendungskontext des Super 8-Materials, der ebenso dem privaten Bereich zuzuordnen ist, reflektiert Schmelzdahin in der Arbeit *Wir lagern uns um's Feuer*: die Funktion von Super 8 als Träger von Spielfilmen. Auch dieser Blickwinkel offenbart eine Reflexion des Umgangs mit dem Medium Film. Durch die spezifische Bearbeitung von Found Footage aus dem Super 8-Heimkinokontext in einer künstlerischen Performance steht das Konsumieren von bewegten Bildern und der Massenmedien auf dem Prüfstand. Genauer gesagt, bekommt im Motiv des aktiven Umgangs mit Filmmaterial, also jener Zerstörung eines Spielfilms, die mit dessen Verwandlung in einen anderen Stoff einhergeht, die Passivität beim Filmschauen, dieses untätige Sich-berieseln-lassen von audiovisuellem Input im Heimkino, ein adäquates Gegengewicht und eine gesellschaftskritische Dimension. Dadurch kontextualisiert sich aber nicht nur jener Kontext des Privaten im Werk, sondern auch der Bereich, der jenseits der eigenen vier Wände liegt und durch verschiedene mediale Kanäle, beispielsweise durch die Nachrichten im Fernsehen, immer wieder Eingang in den sogenannten Wohnzimmerkontext erhält. Und weil dieses Gegengewicht in der hier untersuchten Version von *Wir lagern uns um's Feuer* mit *Nosferatu* formuliert wird, dessen Grauen, wie erläutert, durch die Naturmotive im Film einen realistischen Bezug bekommt und dadurch die Grenzen zur Betrachterwirklichkeit zu überwinden vermag, tritt der Klassiker des Horrorgenres mit dem, was von außen in die Geborgenheit eindringt, in Wechselwirkung.

Indem Schmelzdahin den Wohnzimmerkontext in der performativen Filminstallation *Wir lagern uns um's Feuer* thematisieren, legen sie Strukturen offen zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen, machen die Wechselwirkung dieser Bereiche ästhetisch reflektierbar. Aus dieser Perspektive hat die Entscheidung, *Nosferatu* als Ausgangsmaterial für *Wir lagern uns um's Feuer* zu verwenden, eine besondere Bedeutung. Der Film ist perfekt gewählt, weil er geheimnisvolle, übernatürliche, gruselige aber auch natürliche und reale Elemente in sich trägt, die er der performativen Filminstallation im Prozess der Rekontextualisierung beziehungsweise Reaktivierung stiftet.⁴⁶⁷ Und so können vor diesem Hintergrund die ins Werk einfließenden Widrigkeiten, Eigenheiten sowie der Zeitgeist der Achtzigerjahre sowohl mit Grusel und Gesellschaftskritik assoziiert werden als auch mit der Filmalchemie, wie sie Schmelzdahin betreibt.

Super 8 in der Kunst. Kleine Bilder, große Gedanken

Das kleine Filmformat wird zum Anlass genommen, um große Gedanken in Gang zu setzten und dies in einer Zeit, in der Video den Schmalfilm langsam ablöst, Mitte der Achtzigerjahre schon fast abgelöst hat. Mit *Wir lagern uns um's Feuer* setzt Schmelzdahin dem Super 8-Format Ende der Achtzigerjahre eine Art ephemeres Denkmal, indem sie just in dem Moment, in dem Super 8 verdrängt wird, den Film auf Super 8 in einer performativen Filminstallation bearbeiten und auflösen.

⁴⁶⁷ Vgl. in diesem Band S. 80f und Fußnote 377.

Um die These des ephemeren Denkmals mit Bildern zu unterlegen und die kunsthistorische Rekonstruktion zu vervollständigen, sind hier ergänzend zu den Abbildungen des in Luzern bearbeiteten Filmstreifens (Abb. 68) Fotografien von *Wir lagern uns um's Feuer* abgebildet, die während der Vorführung in Luzern im Jahr 1988 aufgenommen wurden. Auf den Abbildungen ist Jochen Lempert zu sehen, wie er den Filmstreifen der Super 8-Fassung von *Nosferatu* bearbeitet. Man erkennt auf der ersten Fotografie (Abb. 81) die umgelenkte Filmschleife und den Künstler, der vorsichtig etwas aus einem Fläschchen über den Filmstreifen gießt sowie einen Bearbeitungsschritt am Arbeitstisch auf dem anderen Foto (Abb. 82); der Unschärfe seiner rechten Hand nach zu urteilen, handelt es sich dabei um die Perforierung des Filmstreifens mit einem ein Stichwerkzeug.



Abb. 81: Ansicht der Filmperformance *Wir lagern uns um's Feuer* von Schmelzdahin, *Viper*, Int. Film- und Videotage Luzern, 1988, Jochen Lempert beim Bearbeiten des Filmstreifens, Fotograf: M. Mantz.

Der Ablauf der Vorführung wurde bereits dargelegt anhand von Beschreibungen (S. 122ff), Bildmaterial (Abb. 67, Abb. 68 und Abb. 77) und dem Verweis auf die vergleichbare Arbeit *Alchemie* (S. 119ff). Worauf bisher noch nicht eingegangen wurde, ist das Ende der Vorführung von *Wir lagern uns um's Feuer*. Lempert weiß darüber zu berichten, vielmehr über die möglichen Schlussmomente:

*„Das Ende der Performance war nicht festgelegt. Sie war meist zu Ende wenn das Bild am schönsten war, d.h. im verflüssigten Zustand – ohne vollständig verschwunden zu sein, was es sicher auch gab. Es gab auch andere Schlussmomente, beispielsweise bei einem Filmriss oder wenn das Bildfenster mit Chemikalien zu war.“*⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ In diesem Band, S. 194. In Bezug auf den Filmriss siehe den Aufsatz von Joachim Paech (2002): *Figurationen ikonischer n...Tropie. Vom Erscheinen des Verschwindens im Film*. In: Ders.: *Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film*. Berlin 2002, S. 112–132.



Abb. 82: Ansicht der Filmperformance *Wir lagern uns um's Feuer* von Schmelzdahin, *Viper*, Int. Film- und Videotage Luzern, 1988, Jochen Lempert beim Bearbeiten des Filmstreifens, Fotograf: M. Mantz.

Mit Sicherheit geht mit jedem der unterschiedlichen Schlussmomente eine eigene Interpretation einher. Dies zu analysieren könnte die Aufgabe von wissenschaftlichen Folgeprojekten sein. Um die vorliegende Untersuchung zu einem Ende zu führen, erscheint es sinnvoll, jenen Schlussmoment zur finalen Betrachtung heranzuziehen, der mittels Fotografien, der Literaturlage und durch den persönlichen Bericht über *Alchemie* gestützt werden kann: den Schlussmoment, in dem das Licht des Projektors den Filmstreifen durchbricht und direkt auf die Leinwand trifft.

Jürgen Reble beschreibt diesen Moment wie folgt:

„Der Film wird durchdrungen und man sieht das Licht – man kommt näher an das Licht heran.“⁴⁶⁹

Die Beschreibung mutet poetisch an – filmalchemistisch. Doch neben der Anspielung auf das Gold des Filmalchemisten, auf welches das „Licht“ hier verweisen könnte, macht Reble gleichzeitig auf die Verfasstheit von Film aufmerksam, auf das Formale, die Materialität, die durch die Illumination sichtbar wird: auf Licht, welches im Zusammenspiel mit Schatten das Wesen von Film ausmacht, konkret auf die Lampe im Projektor, von der dieses Licht ausgeht sowie auf den Filmstreifen, den Projektor, die Leinwand, also das hervorbringende Material. Und darüber hinaus erhellt dieses Licht auch den gesamten Raum, in dem sich die performative Filminstallation ereignet und sämtliche Elemente darin: die künstlerischen Elemente, inklusive Künstler und Betrachter. In diesem Licht zeigt sich auch in aller Deutlichkeit und im wahrsten Wortsinn die Auflösung des Formalen in einer Narration und

⁴⁶⁹ Jürgen Reble im Gespräch mit dem Autor über *Wir lagern uns um's Feuer* am 28.3.2012.

es erhellt die eingangs gestellte These, dass die Avantgardefilmmacher der Achtzigerjahre ihr künstlerisches Interesse am Formalen mit inhaltlichen Themen verweben. Plötzlich ist alles sichtbar, alles gleichzeitig da.



Abb. 83: Ansicht der Filmperformance *Wir lagern uns um's Feuer* von Schmelzdahin, *Viper*, Int. Film- und Videotage Luzern, 1988, Fotograf: M. Mantz.

des Betrachters oder ist es das Objekt selbst? Denn die Nachwirkung und Bearbeitung des Werks findet ja immer in Kopf und Körper des Betrachters statt. Und ist es dann nicht der konsequentere und ehrlichere Weg, einen Eindruck zu erschaffen, der als vergänglicher Moment seinen „ewigen“ Ort findet in der Erinnerung oder was immer die Wahrnehmungsspur sein mag? Daher auch der Name „Erscheiner“ unter dem ich damals ebenfalls firmierte. All die „Erscheinungen“ in der Bibel und in anderen religiösen Kontexten, die trotz ihrer Ephemerität eine unglaubliche normative Kraft entfalten, ja Veränderungsagenten werden können; das exhibitionistische Moment als eine Travestie der Wandlung, wenn die Hostie dem Tabernakel entnommen, entborgten und präsentiert wird im Moment der „Wandlung“, auch die Verbindung von Sexualität und Erkenntnis, wie sie im alttestamentarischen Text „und er erkannte sein Weib“ aufscheint – das waren die Hintergründe, der Fond, aus dem ich meine Süppchen kochte. Im Deutschen „erscheinen“ ja auch Bücher und Schallplatten, da ist also schon ein sprachlicher Konnex zwischen Kunst und Religion. Die Produkte werden zu quasi selbständigen Geistwesen-Erscheinungen, die sich in Raum und Zeit materialisieren. Eine Person ist eine „Erscheinung“, will sagen, ein auratisches Wesen, ein Mehr, das um die Person herum existiert. Nun flimmert ja das deutsche Verb „erscheinen“ ein wenig zwischen Handlung und Geschehen oder Ursache und Wirkung. Ein „Erscheiner“ ist dann jemand, der diese „Konstruktionen der Subjektlosigkeit“ (Klaus Heinrich, emeritierter Professor für Religionswissenschaften, Berlin), konterkariert, indem er Erscheinungen produziert. Über deren Wirkungen allerdings hat er keine Kontrolle...

Michael Brynntrup erzählte mir noch, dass Uwe Langer, der laut Ausstellungsplan einen Vortrag gehalten hat, eventuell durch Sie zu Die Saal kam. Können Sie sich noch an seinen Beitrag erinnern?

Wolfgang Böhner: In seiner Performance ging es meiner Meinung nach um einen Text zu religionswissenschaftlichen Fragestellungen, leider ist mir mehr aber auch nicht mehr präsent, außer, dass in seinem Vortrag das Verstreuen von Tischtennisbällen eine Rolle spielte...

Auszug aus der Korrespondenz mit Jürgen Reble

(geführt zwischen 13.9.2013–23.9.2016)

Für mich gehört die Arbeit von Schmelzdahin in den Achtzigerjahren zu den Arbeiten, die für meine Dissertation relevant sind. Das Sich-Auflösen, Wegschmelzen oder Diffus-Werden erscheint mir für die Achtzigerjahre paradigmatisch – bei den einen geht es um Auflösung künstlerischer Grenzen, Gattungen etc., bei den Nächsten um das Diffundieren des Individuums und bei Schmelzdahin löst sich das filmische Bewegtbild auf zu Gunsten einer Sichtbarmachung von Material, Raum und Zeit. Dem momentanen Stand meiner Recherche nach zu urteilen, erscheint es mir, dass Eure Arbeit die konzentrierteste und fokussierteste künstlerische Untersuchung des Materials Film ist, die in dieser Zeit stattgefunden hat. Daher bin ich auch sehr froh, dass ich *Alchemie* live gesehen habe, denn sonst müsste ich meine Untersuchung wirklich nur auf Berichten basierend entwickeln. Ich gehe doch richtig in der Annahme, dass *Alchemie* sehr ähnlich ist wie *Wir lagern uns um's Feuer?*

Jürgen Reble: Alchemie ist eine gemeinsame Performance von mir und dem Musiker Thomas Köner. Die Performance ist aus der Schmelzdahin-Aktion hervorgegangen. Ich habe das Format und den Prozess verändert und den Musiker Thomas Köner für die Live-Bearbeitung der Klangtransformation gewinnen können. Der Aufbau ist aber in der Struktur erhalten geblieben.

In der Schirn konnte man Euch beim Aufbau des Sets für *Alchemie* beobachten, Thomas Köner hat seine Geräte vorbereitet, die er zur Tongenerierung benötigte und Du hast Lochzange, Fläschchen mit Chemikalien hergerichtet, den Projektor eingestellt etc. Konnte man Schmelzdahin beim Aufbau von *Wir lagern uns um's Feuer* auch beobachten oder war zu dem Zeitpunkt, als die Zuschauer eingelassen wurden, alles schon bereit für die Vorführung?

Jürgen Reble: Normalerweise ist der Aufbau nicht öffentlich, Einlass ist bei Performance-Beginn.

Konnte man nach der Show in den Achtzigerjahren auch noch das Set genauer betrachten? War das sogar erwünscht?

Jürgen Reble: Nach der Performance ist es eher erwünscht, das Set zu begutachten. Allein der Diskussion wegen.

Und gehe ich richtig in der Annahme, dass der Film *Aus den Algen* auch so etwas wie eine Dokumentation der Entstehung seiner selbst darstellt oder diese zumindest in sich trägt? Ich habe den Film bei lightcone gelistet gefunden.⁴⁸⁹

Jürgen Reble: Ja, Aus den Algen dokumentiert in gewisser Weise die Wiederentdeckung versenkter Filmreste in meinem Gartenteich.

Stammt der monotone, blecherne Ton in *Aus den Algen* vom Super 8-Film, der im Teich lag und aus den Algen gefischt wurde, das müsste *Ali Baba und die 40 Räuber* gewesen sein, dessen Sequenzen in den Film *Aus den Algen* hineinmontiert sind? Und wurde der Ton nachbearbeitet oder direkt, wie von den Bakterien bearbeitet, eingesetzt?

Jürgen Reble: Der Ton von Aus den Algen stammt weitgehend aus unserem gesammelten Fundus von Versatzstücken. Darunter befinden sich manchmal auch Ausschnitte von Kopien. Die Super 8-Kopie von Ali Baba und die 40 Räuber war allerdings stumm, mit Zwischentafeln, ist also bestimmt nicht mitverwendet. Es wäre aber möglich, dass wir einige Passagen des vom Lichtton abgegriffenen „weißen Rauschens“ der bearbeiteten Materialien verwendet haben. Ansonsten hört man bei dem Film weitgehend Naturgeräusche, die verlangsamt wurden.

Nach der Auflösung von Schmelzdahin gab es nie wieder eine *Wir lagern uns um's Feuer*-Performance, beziehungsweise hieß diese ab dann *Alchemie*, verstehe ich das richtig?

Jürgen Reble: Richtig, mit der Auflösung von Schmelzdahin 1989 endeten alle Aktivitäten an Performances und Filmen. Augenblicklich sind wir dabei, die wichtigsten Arbeiten zu digitalisieren. Dabei werden wohl auch einige selten gezeigte Stücke wieder aufgewärmt.

Im Film *Aus den Algen* spielst Du selbst den Protagonisten, den Kleingärtner im weißen Overall?

Jürgen Reble: Ja

Mich interessiert bei den ganzen Experimenten mit Bakterien und Chemikalien in den Filmen von Schmelzdahin der ursächliche Antrieb. Jochen Lempert studierte Biologie, da ist die Nachbarschaft zu naturwissenschaftlichen Fragen und Versuchsanordnungen vom Fach vorgegeben und man könnte ableiten, dass seine Motivation und sein Herangehen an die Art und Weise von Schmelzdahin mit Film umzugehen daher rühren. Den Lebensläufen, die

⁴⁸⁹ www.lightcone.org/en/film-1307-aus-den-algen (Stand: 12.4.2018); Anm.d.Verf.

ich von Dir vorliegen habe, konnte ich nicht entnehmen, was Du studiert hast. Kannst Du mir darüber Auskunft geben?

Jürgen Reble: Ich habe ein paar Semester Physik und Chemie in Bonn studiert, dann aber abgebrochen, da ich mich mehr für die Kunst, insbesondere den abstrakten Expressionismus der Malerei interessiert habe.

Auszug aus der Korrespondenz mit Jochen Lempert

(geführt zwischen 13.9–25.10.2013)

Mich interessiert die Performance *Wir lagern uns um's Feuer*, die Schmelzdahin meines Wissens ab 1987 aufführte. Da ich bisher nur die Performance *Alchemie* von Jürgen Reble und Thomas Köner kenne, muss ich, um mir ein ungefähres Bild davon machen zu können wie *Wir lagern uns um's Feuer* war, davon ableiten und Fragen stellen. Natürlich interessieren mich auch die Details, die Abläufe etc., im Grunde alles, was ich alleine durch *Alchemie* nicht kennen kann, was ich aber wissen sollte, um über *Wir lagern uns um's Feuer* nachdenken und schreiben zu können. Zum Beispiel würde mich interessieren, welchen Sound beziehungsweise Ton Sie bei der Filmperformance verwendeten – Musik, Atmosphäre oder nur das Rattern des Projektors?

Jochen Lempert: Wir lagern uns um's Feuer wurde ohne zusätzlichen Ton aufgeführt. Nur Super 8-Projektor, Loop und Chemie, das heißt: Projektorgeschall und das Zischen der Chemikalien.

Den Berichten über Schmelzdahin zufolge, die Jürgen Reble auf seiner Homepage veröffentlicht hat,⁴⁹⁰ kann ich wohl davon ausgehen, dass *Wir lagern uns um's Feuer* vom Ablauf ähnlich war wie *Alchemie*, oder?

Jochen Lempert: Im Laufe der Jahre entwickelte sich die Performance inhaltlich weiter, von der Filmbearbeitung zur Filmentwicklung. Anfangs wurde für die Loops entwickeltes Filmmaterial (Found Footage) benutzt. Das waren kommerzielle Super 8-Kopien von Schwarzweißfilmen unterschiedlicher Genres, beispielsweise Der Rebell (Luis Trenker), Nosferatu (Murnau), Tarantula (Arnold) oder Westernfilme. Hier gab es keine Filmentwicklung sondern fertiges Filmmaterial wurde wieder aktiviert. Durch die Behandlung mit verschiedenen Chemikalien änderte sich das Filmkorn, der Kontrast und die Farbe – bis sich der Filmstreifen beinahe auflöste. Die Flüssigkeiten waren in der Projektion auch sichtbar.

Später erfolgte die Entwicklung des Films während der Projektion. Hier gab es unterschiedliches Bildmaterial: Es gab Filmmaterial, das während der Veranstaltung belichtet wurde, beispielsweise das Publikum beim Hereinkommen. Oder wir hatten belichtetes Filmmaterial dabei, beispielsweise von der Kopiermaschine. Dann erfolgte die Erstentwicklung im Kino in der Entwicklungsdose und der noch feuchte Film wurde als Loop in den Projektor gelegt und projiziert. Dabei verwandelte sich ein schemenhaftes Negativbild dann während der Projektion in ein Positivbild (Bleichen, Zweitentwicklung): der Umkehrprozess wurde sichtbar. Anschließend schlossen sich meist noch die Behandlungsschritte wie bei Found Footage an.

Welche waren die Behandlungsschritte? Welche Werkzeuge wurden hier verwendet?

Jochen Lempert: Die Performance Wir lagern uns um's Feuer wurde im Wesentlichen ohne Werkzeuge, sondern nur mit Chemikalien durchgeführt. Wir verwendeten neben Entwicklern,

⁴⁹⁰ www.filmalchemist.de/schmelzfilms.html (Stand: 11.10.2016); Anm.d.Verf.

Bleichfixierern, auch H2O2, HCL und KMnO4 [Wasserstoffperoxid, Chlorwasserstoff und Kaliumpermanganat] etc. In Luzern wurde auch mechanisch bearbeitet – mit Schleifgerät und Locher. Wir haben gerade die Schleife aus Luzern gefunden, die sich in erstaunlich gutem Zustand befindet.

Die Sequenz ist aus Murnaus *Nosferatu*... sie weist viele Kratzer, Perforationen und bläschenartige Strukturen auf. Das ist wirklich der digitalisierte Filmstreifen, der übrig blieb?

Jochen Lempert: Das ist der Filmstreifen aus Luzern, wie er sich bis heute erhalten hat – digitalisiert.

Gibt es noch andere Dokumente?

Jochen Lempert: Was die Doku der Filmperformance Wir lagern uns um's Feuer angeht, wurde diese zum Beispiel beim Viper-Festival in Luzern 1989 dokumentiert - vielleicht könnten Sie etwas über den Verbleib der Aufnahmen herausfinden - ich wäre auch sehr daran interessiert.

Ich habe die Suche nach der Performance auf dem Viper-Festival in Luzern 1989 aufgenommen. Gar nicht so einfach, denn die viper.ch-Homepage gibt es nicht mehr. Dennoch konnte ich Kontakt herstellen zu Lucie Kolb (Viper-Festival), die mir zunächst mitteilte, dass die Performance von Schmelzdahin nicht '89 war, da waren Sie mit der Arbeit *Krepl* vertreten. Sie hat mir dann Scans vom Programmheft '88 zukommen lassen und da fand ich schließlich die gesuchte Performance.

Jochen Lempert: Das war dann wohl ein Irrtum: Es war 1988!

Die Performance von Schmelzdahin lief dort unter dem Titel *Wir lagerten uns wie gewöhnlich ums Feuer*. Bei meiner Recherche fiel mir immer wieder auf, dass einige Zeitungsartikel⁴⁹¹ auch von der Performance *Handwerk* sprechen. In der Beschreibung klingen sie dann aber immer wie *Wir lagern uns um's Feuer*. Sind das die gleichen Performances oder handelt es sich um verschiedene?

Jochen Lempert: Von der Performance Handwerk weiß ich nichts – vermutlich hat sie Jürgen Reble in der Zeit nach Schmelzdahin aufgeführt. Unterschiedliche Bezeichnungen Wir lagerten uns – für gewöhnlich – um's Feuer... spielen keine Rolle.

Zum Dokumaterial von '88: Lucie Kolb konnte nicht mit Sicherheit sagen, ob es noch existiert... Ich halte Sie diesbezüglich auf dem Laufenden, wenn es Neuigkeiten gibt. Können Sie mir noch sagen, wie oft *Wir lagern uns um's Feuer* aufgeführt wurde und wo? Gibt es vielleicht so etwas wie eine „Schmelzdahin-Biografie“?

Jochen Lempert: Die Performance wurde beim Experi-Festival in Bonn im Dezember 1987 zum ersten Mal aufgeführt. Es folgten Aufführungen in 1988 und 1989, wenige auch 1990 und 1991 und etwa 60 weitere Aufführungen, davon 35 Mal auf der Tournee Ein Harter Falter: im Eiszeit Kino in Berlin; im Arsenal in Berlin; VVK Galerie Hannover; 3 Tage unabhängigen Films Osnabrück; Blackbox Düsseldorf; Lichtwerk Bielefeld; Hamburg Störtebeker; mehrfach auch in Stuttgart im Kommunalen Kino, Casino, eventuell auch beim Filmwinter; ferner im Filmmuseum Frankfurt, Höhere und Niedere Fotografie; Hafensalon Köln; Scratch, Paris; Hallwalls, Buffalo; Foufounes Electric, Montreal; Collective of Living Cinema, New York; STUC, Leuven etc. Eine zweite US Tournee, bei der auch die Performance aufgeführt wurde,

⁴⁹¹ Klaus Peter Karger: *Dampfende Filme*. „Schmelzdahin“ zu Gast. In: *Badische Zeitung*, Nr. 75, 30.3.1988. Freiburg 1988, Nr. DO 1/ V I 18; Birgit Hein (1988): *Schmelzdahin*. In: *tip. Berlin Magazin*, Heft 3/88. West-Berlin 1988. S. 51–52.

führte Jürgen Reble 1991 durch mit Aufführungen im MOMA in New York, im Filmforum in L.A. und in San Francisco, Chicago, Portland etc.

Vielleicht interessiert es Sie, dass es auch eine Filminstallation von Schmelzdahin gab, der Titel ist Rolf (ca. 1988). Rolf war eine Doppelprojektion, ein Film lief durch den Projektor und dann nicht auf eine Spule sondern in eine Küchenmaschine, in der der Film zerhackt wurde und die tanzenden Filmsplitter wurden als Schattenwurf projiziert. Die Installation befindet sich bei lightcone, Paris.⁴⁹²

Das klingt spannend, das behalte ich für später im Hinterkopf. Vielleicht können Sie mir aber noch etwas zur künstlerischen Intention von Schmelzdahin sagen? Ich weiß, es ist schwierig und mühsam über solche Dinge zu sprechen, aber man kann es vielleicht einkreisen... also hier die Frage: Haben sie bei der Entwicklung von *Wir lagern uns um's Feuer* auch mal darüber nachgedacht, dass bei den ganzen Werkzeugen wie Stichel, Lochzange, Zahnarztbohrer, Chemikalien etc. und bei der Art und Weise, wie der Film zerstört wird, dass da auch Assoziationen an Gewalt und Folter aufkommen könnten? Solche Themen waren doch auch damals präsent, nicht nur heute in der sogenannten „Post-Guantanamo-Ära“. Beispielsweise ist das Thema Folter im Film *Black Box* (1978) von Beth und Scott B. präsent, ja zentral – Birgit Hein kennt die beiden Filmemacher aus den USA gut und nicht zufällig beschreibt sie in Ihrem Artikel *Schmelzdahin* Ihre Art der Filmproduktion wie folgt:

„Sie haben eine spezielle Technik entwickelt, die Bilder zu zerstören, zerbröckeln buchstäblich zu verschmelzen.“⁴⁹³

Was meinen Sie dazu?

Jochen Lempert: Zur Intention: Ihre Hypothese scheint mir auf Schmelzdahin nicht zuzutreffen. Es ging bei Schmelzdahin weniger um Zerstörung – geschweige denn Folter – als um Umwandlung, oder Verflüssigung im eigentlichen Sinne in diesem Fall, und um Erzeugung neuer Bilder und Zustände. Die Selbstbeschreibung aus der Zeit als „Forschungsexpedition“ kennen Sie wahrscheinlich:

„Wir befinden uns beispielsweise in einem U-Boot in einer Zentrifuge. Eine Forschungsexpedition, deren Auftrag wir zum Glück leider vergessen haben. Die Navigation erfolgt mit Gefühl, Wellenschlag und heftigem, stossweisen Denken.“

Wurde das Filmmaterial, das Footage, in der Performance so lange bearbeitet, bis der Film riss oder wie war das Ende der Performance definiert?

Jochen Lempert: Das Ende der Performance war nicht festgelegt. Sie war meist zu Ende, wenn das Bild am Schönsten war, d.h. im verflüssigten Zustand – ohne vollständig verschwunden zu sein, was es sicher auch gab. Es gab auch andere Schlussmomente, beispielsweise bei einem Filmriss oder wenn das Bildfenster mit Chemikalien zu war.

Wissen Sie noch, wie die Hülle der *Nosferatu*-Kopie aussah? Vielleicht so (Abb. 105):

⁴⁹² www.lightcone.org; Anm.d.Verf.

⁴⁹³ Hein 1988, S. 52.



Abb. 105: Cover einer Super 8-Version von *Nosferatu*, Abb. aus www.super8rezensionen.de/rezent724.htm, 5.1.2018.

Jochen Lempert: Dieses Cover von Nosferatu sagt uns nichts - wahrscheinlich war's diese Version, aber mit fehlender Verpackung.

Das Thema Postproduktion scheint in einigen Schmelzdahin-Filmen ein relevantes Thema zu sein, z.B. in *Stadt in Flammen*, *Aus den Algen* und in besonderer Weise ja auch in *Wir lagern uns um's Feuer*. Haben Sie sich als Filmemacher bewusst auf die Postproduktion als künstlerischen (Forschungs-)Gegenstand fokussiert oder entstand dieser spezifische Umgang mit Film aus dem Prozess heraus?

Jochen Lempert: Beide Teile Ihrer Frage lassen sich nicht trennen – der spezifische Umgang entstand aus dem Prozess heraus - ich schrieb ja mal, glaub' ich, dass wir uns als „Forschungsexpedition“ begriffen - also aus einer kontinuierlichen, aber nicht planmäßigen „Arbeit“ - andererseits haben wir dann auch Versuchsreihen aller Art angestellt, um weitere Möglichkeiten des Materials zu erforschen - also den Einfluss aller möglichen Lösungen, Substanzen, UV-Strahlung etc. (wahrscheinlich kennen Sie den TV-Bericht über „Avantgardefilmemacher“ [Avantgarde-Filmemacher in Deutschland] aus den Achtzigerjahren? Da sieht man zumindest die Aus den Algen-Entstehung und andere Behandlungen: www.youtube.com/watch?v=WTjib12bi4A).

Es gibt übrigens auch einen Film von uns – Rudi Dörfert (1983) – in dem seine eigene Entstehung, d.h. die mechanische und thermische Bearbeitung mit narrativen Elementen verbunden, zu sehen ist. Es gab dabei einige merkwürdige Koinzidenzen. So wird hier auch die Bakterienbehandlung besprochen, obwohl die entsprechenden Filme noch nicht existierten und darüber hinaus entsteht aus dem Filmmaterial, das die handelnde Person im Film bearbeitet und ausrollt, der Film Stadt in Flammen – also auch auf dieser Ebene wird die eigene Entstehung vorgeführt.

Habe ich richtig verstanden: Das Filmmaterial, das im Film *Rudi Dörfert* vom Protagonisten im Film bearbeitet wird, ist das Footage zu *Stadt in Flammen*?

Jochen Lempert: Ja, das Material das dort bearbeitet wurde, ist der Film Stadt in Flammen. Die Nähmaschinenlöcher sind ja auch noch zu sehen. Nach dem Filmdreh bleibt das Material dort liegen und entwickelt sich bakteriell weiter. Der Raum ist ja eine offene Bühne im Garten. Diesen Zusammenhang hab' ich auch nachträglich erst entdeckt. Die Bearbeitung von eigenem, bereits entwickeltem Filmmaterial (im Film Weltenempfänger (1984); In Diep Hust (1984) u.a.) und von fremdem Material (Stadt in Flammen, 1984, Aus den Algen, 1986, u.a.)

verstehe ich als „Wiederbelebung“ und Weiterentwicklung des fertig entwickelten Materials – erst mechanisch und thermisch, dann mikrobiell, chemisch, botanisch usw. Man kann’s auch als Emanzipationsprozess vom industriellen Produkt sehen. Im nächsten Schritt wurde die Filmkassette geknackt und die Filmentwicklung selbst übernommen...

Hat Ihr Studium Ihre künstlerische Arbeit im Kontext von Schmelzdahin beeinflusst? Beispielsweise das Interesse an bakteriologischen Prozessen bei der Postproduktion? Oder auch die experimentelle Herangehensweise im Umgang mit Film als Versuchsobjekt?

Jochen Lempert: Ich denke schon, dass die Biologie Schmelzdahin einigen Input gegeben hat. Natur und natürliche Prozesse sind ja bei vielen Filmen von uns ziemlich zentral. Jürgen Reble hatte z.B. ein eigenes Interesse an Physik – das hat er auch für einige Zeit an der Uni studiert. Es gibt auch in dem oben genannten Film Rudi Dörfert diesen Bezug zu bakteriologischen Prozessen. Im Text wird über die Möglichkeit von der Beeinflussung des Filmmaterials durch Bakterien gesprochen – was sich dann aber völlig anders und ungeplant mit dem Material von Stadt in Flammen von selbst vollzieht. Wie gesagt, hier nochmal der Hinweis auf die Selbstdefinition als „Forschungsexpedition“ mit unbekanntem Ziel.

Ich habe noch eine Frage zur Beteiligung an Michael Brynntrup’s Jesusfilm-Projekt, v.a. zu Ihrem Beitrag bei der Ausstellung *Die Saal*. Darüber würde ich gerne mehr erfahren. Auf dem Ausstellungsplan findet man folgende Position:

14 Nicht viel Fackeln mit Jochen von SchmelzDahin (hier und überall)

Abb. 106: Ausschnitt aus dem zwölften *Jesusbrief*, Brynntrup 2014, S. 209.

*Jochen Lempert: Ich kann mich leider an die Veranstaltung nicht erinnern, auch Jochen Müller nicht. Ich kann mich nur an unseren Beitrag zu Michael Brynntrup’s Jesusfilm erinnern.*⁴⁹⁴

Ich habe einen Mitschnitt von *Die Saal* gefunden und Stills daraus entnommen, weil ich Sie fragen wollte, ob Sie der mit der Fackel sind? Das würde gut zu Brynntrup’s Ausstellungsplan passen...

Jochen Lempert: Von uns war’s keiner! Doesn’t ring a bell.

Auszug aus der Korrespondenz mit Jochen Müller

(geführt zwischen 16.–17.9.2015)

Es gibt im Film *Der Trip* Spuren wie bei *Aus den Algen*, kleine Punkte, die aussehen wie Schimmel... Wie kamen diese Spuren auf den Film? Auch durch bakteriologische Prozesse?

Jochen Müller: Das kann auch Staub sein, da müsste Schmelzdahin erstmal diskutieren...

Und die anderen Bearbeitungsspuren im Film – die sind nicht durch Kratzen entstanden, oder? Das sieht für mich eher aus wie getrocknete und abgeplatzte Filmschicht, ist das so richtig? Habt Ihr das Material der Sonne ausgesetzt?

Jochen Müller: Viel Sonne!

⁴⁹⁴ Jesusfilm-Episode *Gleichnisse*, vgl. Brynntrup 2014, S. 251; Anm.d.Verf.

Wie wurde der Film vertont? Habt Ihr einfach Motorgeräusche und die Stimme aus dem Off darunter gelegt? Super finde ich die Stelle mit dem Grashüpfer... da scheint der Film wirklich zu zirpen.

Jochen Müller: Alles die Tonspur des ursprünglichen Films.

Aus welchem Jahr ist der Film eigentlich?

Jochen Müller: 1986

Auszug aus der Korrespondenz mit Peter Sempel

(geführt zwischen 16.–17.9.2015)

Ich habe im Rahmen meiner Promotion ein paar Fragen zu Deinem Film *Der wilde Rabe*. Du warst Mitte der Achtzigerjahre mit dem Film auf Tour, ist das richtig?

Peter Sempel: Das kann man wohl sagen: 48 Städte in 50 Tagen! Im Käfer mit Projektor dabei, mit Xenon-Licht, um auch große Kinos bespielen zu können, z.B. die Lichtspiele in Hannover, da waren über 400 Zuschauer... Die Tour lief insgesamt sehr gut. Denn „damals“ war alles einfacher... Es gab viele Indi-Kinos und relativ wenige Filme. Der wilde Rabe war ein kultiger Düsterfilm.

Kuhlbrodt schrieb darüber. Wolltest Du mit dem Film bewusst ein Musikpublikum erreichen oder sowohl ein Musik- und Filmpublikum ansprechen?

Peter Sempel: Ich habe da nichts bewusst gemacht, also ohne Reflexion, einfach mit Lust... gemacht, gezeigt, getourt, organisiert, gemacht, gezeigt, getourt, organisiert, gemacht, gezeigt, getourt usw.

Hast Du den Film auf Super 8 gedreht, 16mm oder Video?

Peter Sempel: Auf Super 8 Kodak, gemixt mit Fuji und Agfa... 90 Minuten

Ist der Film in Farbe oder Schwarzweiß?

Peter Sempel: In Farbe, aber inhaltlich sehr düster – man geht deprimiert aus'm Kino... auch deshalb zeig' ich ihn kaum noch...

Der Film mit dem Titel *The wild Raven* ist laut der Filmografie auf Deiner Homepage von 1984. Ist *Der wilde Rabe* das Gleiche auf Deutsch?

Peter Sempel: Ja, derselbe Film...

Du hattest einmal etwas von einem Plakat zum Film gesagt. Gibt es noch Plakate? Hast Du vielleicht ein Foto davon, das Du mir schicken könntest?

Peter Sempel: Ja klar, Du kannst auch eins kaufen, Englisch und Deutsch... sogar mit japanischen Zeichen, super! Einen Scan findest Du angehängt [Abb. 107].

Literaturverzeichnis

1. *Osnabrücker Experimentalfilm Workshop 9.–11. Jan. Bericht 81*. Hg. von Fachbereich 7: Kommunikation/ Ästhetik der Universität Osnabrück. Redaktion: Jochen Coldewey, Marianne Lohmann und Gerd Steenken. Osnabrück 1981.

4. *Osnabrücker Experimentalfilm-Workshop 6.–8.1.'84. Bericht '84*. Hg. von Experimentalfilm Workshop e.V. Redaktion: Jochen Coldewey, Heiko Daxl, Marianne Lohmann, Ralf Sausmikat. Osnabrück 1984.

[Bericht.] 5. *Internationaler Experimentalfilm Workshop Osnabrück 6.–9. Juni 1985*. Hg. von Experimentalfilm Workshop e.V. Redaktion: Jochen Coldewey, Heiko Daxl, Hermann Nöring und Alfred Rotert. Osnabrück 1985.

Adler, Wolfgang: *Schlagerchronik von 1892–1959*. West-Berlin 1987.

Alisch, Torsten (1983a): *Naturwunder Zelluloid. Mit Bakterien behandelt, in Algenwasser getaucht und im Garten vergraben. Die Film-Forscher „Schmelz Dahin“*. In: *die tageszeitung*, 27.1.1988. West-Berlin 1988, S. 21.

Alisch, Torsten (1983b): *„Es soll gemütlich werden“*. Die „Filmemacher“ SCHMELZDAHIN debütieren heute abend im Arsenal. In: *die tageszeitung*, 13.6.1988. West-Berlin 1988, S. 21.

Audehm, Kathrin / Velten, Hans Rudolf (Hg.): *Transgression. Hybridisierung. Differenzierung. Zur Performativität von Grenzen in Sprache, Kultur und Gesellschaft*. Freiburg/ Berlin/ Wien 2007.

Ausstellungskatalog *Alle Macht der Super 8. Berliner Undergroundfilmer stellen sich vor*. Entstanden 1981 als Begleitmaterial zur gleichnamigen Tour. Zusammengestellt von padeluun und Andrea Biesenkemper. Leicht verändert publiziert 2005 als digitalisiertes PDF-Dokument auf der gleichnamigen DVD-Publikation. West-Berlin 1981/2005.

Ausstellungskatalog *An der Front der Bilder. Kinematographie als Kunst. Eine Filmreihe zur Ästhetik und Geschichte des internationalen Avantgardefilms*. Hg. von Sixpack Film. Mehrteiliges Filmprogramm, kuratiert von Peter Tscherkassky. Wien 1999.

Ausstellungskatalog *Black Box. Der Schwarzzaum in der Kunst*. Kunstmuseum Bern, 15.6.–9.9.2001. Hg. von Ralf Beil. Ostfildern-Ruit 2001.

Ausstellungskatalog *Die Tödliche Doris. Naturkatastrophen. Januar 1982 – April 1984. Video – Objekte – Fotos – Texte*. gelbe Musik, West-Berlin, 24.11.1984–26.1.1985. Hg. von gelbe Musik. West-Berlin 1984.

Ausstellungskatalog *documenta 6. Bd. 1: Malerei, Plastik, Performance*. Kassel, 26.6.–2.10.1977. Kassel 1977.

Ausstellungskatalog *documenta 6. Bd. 2: Fotografie, Film, Video*. Kassel, 26.6.–2.10.1977. Kassel 1977.

Ausstellungskatalog *Film als Film – 1910 bis heute; vom Animationsfilm der zwanziger Jahre zum Filmenvironment der siebziger Jahre*. Kölnischer Kunstverein, Köln, 24.11.1977–15.1.1978; Akad. der Künste Berlin, 19.2.–19.3.1978; Museum Folkwang, Essen, 21.4.–28.5.1978; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Juni–Juli [sic] 1978. Hg. von Birgit Hein und Wulf Herzogenrath. Stuttgart 1977.

- Ausstellungskatalog *Licht Raum Bild*. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 10.12.1988–15.1.1989. Stuttgart 1988.
- Ausstellungskatalog *Lieber zu viel als zu wenig. Kunst, Musik, Aktionen zwischen Hedonismus und Nihilismus (1976–1985)*. NGBK, Berlin, 19.7.–5.9.2003. Hg. von Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Petra Reichensperger u.a. Berlin 2003.
- Ausstellungskatalog *Michael Brynntrup: Lebende Bilder – Still Lives*. The Museum of Modern Art, New York, 7.2.–8.6.1992. Berlin 1992.
- Ausstellungskatalog *Viper '88. 9. int. film- und videotage. luzern 24.–30. oktober*. O.O. Hg. von Erika Keil und Christoph Settele. Luzern 1988.
- Ausstellungskatalog *X-Screen: Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre*. MUMOK, Wien, 13.12.2003–29.2.2004. Hg. von Matthias Michalka, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Wien 2004.
- Ausstellungskatalog *Zelluloid. Film ohne Kamera*. Kunsthalle Schirn, Frankfurt, 2.6.–29.8.2010. Hg. von Esther Schlicht und Max Hollein. Bielefeld 2010.
- Ausstellungskatalog *Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977–'82*. Kunsthalle Düsseldorf, 7.7.–15.9.2002. Hg. von Ulrike Groos, Peter Gorschlüter und Jürgen Teipel. Köln 2002.
- Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do Things with Words)* [1962]. Übers. von Eike von Savigny. Stuttgart 1972.
- Austin, John L.: *Gesammelte philosophische Aufsätze [Philosophical Papers, 1961]*. Übers. und hg. von Joachim Schulte. Stuttgart 1986.
- Austin, John L.: *Performative Äußerungen [Performative Utterances, 1956]*. In: Austin 1986, S. 305–327.
- Balász, Béla: *Schriften zum Film*. Hg. von Helmut H. Diedrichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy. Budapest/ München/ DDR-Berlin 1982.
- Balme, Christopher (2001): *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 2. überarb. Aufl. Berlin 2001.
- Bätschmann, Oskar: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln 1997.
- Bardong, Matthias/ Demmler, Hermann/ Pfarr, Christian: *Lexikon des deutschen Schlagers*. Ludwigsburg 1992.
- Barrett, Gerald R./ Brabner, Wendy: *Stan Brakhage. A Guide to References and Resources*. Boston/ Massachusetts 1983.
- Barthes, Roland: *Beim Verlassen des Kinos*. In: *Filmkritik*. Heft 7, 1976. München 1976, S. 290–293.
- Barthes, Roland: *S/Z* [1970]. Frankfurt 1987.
- Beauvais, Yann: *Verloren und Wiedergefunden*. In: Cecilia Hausheer und Christoph Settele (Hg.): *Found Footage Film*. Luzern 1992, S. 8–24.

- Bergan, Ronald (2011): *George Kuchar Obituary*. In: *The Guardian*, 19.10.2011. London 2011, www.theguardian.com/film/2011/oct/19/george-kuchar-obituary (Stand: 12.4.2018).
- Bestley, Russ/ Ogg, Alex: *The Art of Punk. The Illustrated History of Punk Rock Design*. Minneapolis 2012.
- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur* [*The Location of Culture*, 1994]. Übers. von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen 2000.
- Bhabha, Homi K. (Hg.): *Nation and Narration* [1990]. London/ New York 2009.
- Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*. Hg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz u. a. Freiburg 1980.
- Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre. Essays zur Ästhetik*. Frankfurt 1995.
- Böhme, Gernot: *Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung*. In: Krämer 2004, S. 129–140.
- Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*. München 2006.
- Bordwell, David/ Thompson, Kristin (2010a): *Film Art. An Introduction* [1979]. New York 2010.
- Bordwell, David/ Thompson, Kristin (2010b): *Film History. An Introduction* [1994]. New York 2010.
- Brakhage, Stan (1967): *Stan Brakhage Speaks on „23rd Psalm Branch“ at Film-Maker's Cinematheque, April 22, 1967*. In: *Film Culture*, No. 67–68–69, 1979. New York 1979, S. 109–129.
- Brakhage, Stan/ McPherson, Bruce R. (Hg.): *Essential Brakhage. Selected Writings on Filmmaking*. New York 2001.
- Brakhage, Stan: *Eight Questions* [1967]. In: Brakhage 2001, S. 118–125.
- Brakhage, Stan: *In Defense of Amateur* [1971]. In: Brakhage 2001, S. 142–150.
- Brecht, Bertolt: *Kleines Organon für das Theater* [1948]. In: *Schriften zum Theater: Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. West-Berlin/ Frankfurt am Main 1962, S. 128–173.
- Brown, Norman Oliver: *Love's Body*. München 1977.
- Bryntrup [sämtliche Artikel bis 1985 zeichnet Bryntrup in der Schreibweise „Brintrup“], Michael: *INTERFILM TAZ-SERIE SUPER-ACHT*. In: *die tageszeitung*, 12.8.1982. West-Berlin 1982, S. 14.
- Bryntrup [Brintrup], Michael: *INTERFILM TAZ-SERIE SUPER-ACHT. Das kleine Geld der Super 8*. In: *die tageszeitung*, 19.8.1982. West-Berlin 1982, S. 14.
- Bryntrup [Brintrup], Michael: *INTERFILM TAZ-SERIE SUPER-ACHT. Theorie und Praxis*. In: *die tageszeitung*, 26.8.1982. West-Berlin 1982, S. 14.
- Bryntrup [Brintrup], Michael: *TAZ-SERIE SUPER-ACHT. OFFENHEIT, UNMITTELBARKEIT, SPONTANITÄT*. In: *die tageszeitung*, 2.9.1982. West-Berlin 1982, S. 18.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *INTERFILM1. INTERNATIONALES FESTIVAL FÜR SUPER-ACHT IN BERLIN*. In: *die tageszeitung*, 3.9.1982. West-Berlin 1982, S. 7.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *TAZ-SERIE SUPER-ACHT INTERFILM. Abstrakte Ideen und Lebensgefühle*. In: *die tageszeitung*, 9.9.1982. West-Berlin 1982, S. 14.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *TAZ-SERIE SUPER-ACHT INTERFILM. Das Ende vom Anfang*. In: *die tageszeitung*, 23.9.1982. West-Berlin 1982, S. 14.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *KINO VON UNTEN TAZ-SERIE*. In: *die tageszeitung*, 13.1.1983. West-Berlin 1983, S. 14.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *KINO VON UNTEN TAZ-SERIE. Der Anschlag auf die Besetzerkinos*. In: *die tageszeitung*, 18.1.1983. West-Berlin 1983, S. 14.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *KINO VON UNTEN. BESETZER-KINO EISZEIT. Das Publikum*. In: *die tageszeitung*, 28.1.1983. West-Berlin 1983, S. 20.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *KINO VON UNTEN. Offener Rahmen*. In: *die tageszeitung*, 3.2.1983. West-Berlin 1983, S. 14.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *KINO VON UNTEN. REGENBOGENKINO. Die Kinoleute*. In: *die tageszeitung*, 10.2.1983. West-Berlin 1983, S. 14.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *KINO VON UNTEN TAZ-SERIE. FRONTKINO*. In: *die tageszeitung*, 17.2.1983. West-Berlin 1983, S. 14.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *KINO VON UNTEN TAZ-SERIE. KOKI LICHTBLICK. Zusammenhänge*. In: *die tageszeitung*, 24.2.1983. West-Berlin 1983, S. 14.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *Formaler Film in der Sackgasse. „Love Stinks“*. In: *die tageszeitung*, 2.3.1983. West-Berlin 1983, S. 14.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *KINO VON UNTEN TAZ-SERIE. DRUGSTORE*. In: *die tageszeitung*, 3.3.1983. West-Berlin 1983, S. 18.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *TAZ-SERIE KINO VON UNTEN. FILMRISSE e.V.*. In: *die tageszeitung*, 10.3.1983. West-Berlin 1983, S. 14.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *TAZ-SERIE KINO VON UNTEN. KIKI-KINDERKINO*. In: *die tageszeitung*, 17.3.1983. West-Berlin 1983, S. 14.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *KINO VON UNTEN TAZ-SERIE. Frauenkino*. In: *die tageszeitung*, 24.3.1983. West-Berlin 1983, S. 14.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *KINO VON UNTEN. 1. TEIL. GESCHICHTEN VOM KINOMARKT*. In: *die tageszeitung*, 21.4.1983. West-Berlin 1983, S. 14.

Brynntrup [Brintrup], Michael: *KINO VON UNTEN. 2. TEIL. LÜFTE, DÜFTE, ATMOSPHERE*. In: *die tageszeitung*, 28.4.1983. West-Berlin 1983, S. 14.

Bryntrup [Brintrup], Michael: *KINO VON UNTEN. LETZTE NEUIGKEITEN. Kino von unten*. In: *die tageszeitung*, 8.9.1983. West-Berlin 1983, S. 14.

Bryntrup [Brintrup], Michael: *Schöne verwackelte Welt*. In: *die tageszeitung*, 3.11.1984. West-Berlin 1984, S. 19.

Bryntrup, Michael (2014): *Jesus – Der Film – Das Buch*. Berlin 2014.

Bühler, Marcel/ Koch, Alexander (Hg.): *Kunst und Interkontextualität. Materialien zum Symposium schau-vogel-schau*. Köln 2001.

Butler, Judith: *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: *Theatre Journal*. Bd. 40, Nr. 4, Dezember. Baltimore 1988, S. 519–531.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter* [Gender Trouble, 1990]. Frankfurt 1991.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* [Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“, 1993]. Berlin 1995.

Camhi, Gail: *Notes on Brakhage's „23rd Psalm Branch“*. In: *Film Culture*, No. 67–68–69, 1979. New York 1979, S. 97–108.

Carlson, Marvin (1991): *Historical survey of theatrical Forms*. In: André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld (Hg.): *Approaching Theatre* [Théâtre: Modes d'approche, 1987] Brüssel 1991, S. 48–56.

Carlson, Marvin (1989): *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca/ London 1989.

Carlson, Marvin (1990): *Theatre Semiotics. Signs of Life*. Bloomington/ Indianapolis 1990.

Carlson, Marvin (1996): *Performance: A Critical Introduction*. London/ New York 1996.

Christgau, Robert (1977): *Avant-Punk: A Cult Explodes... and a Movement Is Born*. In: *The Village Voice*, Oktober 24, 1977. New York 1977, S. 57–74, www.robertchristgau.com/xg/music/avantpunk-77.php (Stand: 12.4.2018).

Coldewey, Jochen: *Aspekte experimenteller Filmarbeit der 80er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Universität Osnabrück 1986.

Coldewey, Jochen: *Der deutsche Experimentalfilm der 80er Jahre*. München 1990.

Cremers, Raimund: *Kein Investor gefunden. Bückeburger Unternehmen ist Pleite*. In: *Schaumburger Nachrichten-Online*, 1.5.2015. Stadthagen 2015, www.sn-online.de/Schaumburg/Bueckeburg/Bueckeburg-Stadt/Bueckeburger-Unternehmen-ist-pleite (Stand: 12.4.2018).

Curtis, David/ Reese, A.L./ White, Duncan/ Ball, Steven (Hg.): *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. London 2011.

Darwin, Charles: *On the Origin of Species* [1876]. Sechste Ausgabe, vom Autor erweitert und korrigiert. Hg. von Paul H. Barrett und R. B. Freeman. London 1988.

- Daxl, Heiko: *Die Filmwelten von Hannelore Kober und Jonnie Döbele*. In: Ausstellungskatalog *Licht Raum Bild* 1988, S. 75.
- Döbele, Jonnie (1980): *Super-8-Fieber in Manhattan*. In: *Film & Video*, Heft Nr. 8, 1980. München 1980, S. 40–42.
- Duchamp, Marcel: *The Richard Mutt Case*. In: *The Blind Man*. Mai 1917, Heft Nr. 2. New York 1917, S. 5, www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/5.html (Stand: 12.4.2018).
- Dwoskin, Stephen: *Film Is. The International Free Cinema*. New York 1975.
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk [Opera aperta, 1962]*. Frankfurt am Main 1977.
- Eisner, Lotte H. (1975): *Die dämonische Leinwand [1955]*. Überarbeitete Neuauflage hg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. Frankfurt 1975.
- Elder, R. Bruce (1998): *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein, and Charles Olson*. Ontario 1998.
- Elsässer, Thomas (1999): *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbodig*. Berlin 1999.
- Faulstich, Werner (1986): *Zwischen Glitter und Punk. Tübinger Vorlesungen zur Rockgeschichte Teil 3: 1972–1982*. Rottenburg-Oberndorf 1986.
- Fiedler, Konrad (1913): *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst [1876]*. In Ders.: *Schriften über Kunst*. Hg. von Hermann Konnerth. München 1913, S. 1–79.
- Film-Makers' Cooperative Catalogue No. 5*. New York 1971.
- Fischer-Lichte, Erika (1983): *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen 1983.
- Fischer-Lichte, Erika (1998): *Auf dem Weg zu einer performativen Kultur*. In: *Paragrana, Int. Zeitschrift für Historische Anthropologie. Kulturen des Performativen*. Band 7, Heft 1. Hg. von Erika Fischer Lichte und Doris Kolesch. Berlin 1998, S. 13–29.
- Fischer-Lichte, Erika (2004a): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt 2004.
- Fischer-Lichte, Erika (2004b): *Was verkörpert der Körper des Schauspielers?* In: Krämer 2004, S. 142–162.
- Fischer-Lichte, Erika (2009): *Einleitung: Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater*. In: Turner 2009, S. i–xxiii.
- Franz, Manfred J.: *Deutsche Musik-Charts 1954. Aus der Reihe „Die unerforschten Jahre“*. Berlin 2012.
- Gehler, Fred/ Kasten, Ulrich (1990): *Friedrich Wilhelm Murnau*. Augsburg 1990.
- Gennep, Arnold van (1999): *Übergangsriten [Les rites de passage, 1909]*. Übers. von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt/ New York 1999.

German Experimental Films 1980–84. Hg. von Goethe-Institut. Mit einer Einführung von Alf Bold. München 1984.

Gidal, Peter: *Theory and Definition of Sctructural/Materialist Film*. In: *Studio International*, Nov./ Dec. 1975, Vol. 190, Nr. 978. New York 1975, S.189–196.

Goffman, Erving (1977): *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen* [An Essay on the Organization of Experience, 1974]. Übers. von Hermann Vetter. Frankfurt am Main 1977.

Grafe, Frieda (1990): *Der Mann Murnau*, in: Jansen/ Schütte 1990, S. 7–60.

Grafe, Frieda (2003): *Licht aus Berlin. Lang. Lubitsch. Murnau*. Hg. von Enno Patalas. Berlin 2003.

Grewer, Horst/ Thürnau, Michael: *Das große Lexikon der Volksmusik*. Kiel 1996.

Grimm, Stephanie: *Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap*. Tübingen 1998.

Groetz, Thomas: *Die Tödliche Doris. Doris als Musikerin*. Band 2. Hg. von Wolfgang Müller und Martin Schmitz. Berlin 1999.

Groetz, Thomas (2003): *Das uneingelöste Nichts. Punk, Kunst, Musik*. In: Ausstellungskatalog *Lieber zu viel als zu wenig*, S. 6–18.

Le Grice, Malcolm: *Kurt Kren*. In: *Studio International*, Nov./ Dec. 1975, Vol. 190, Nr. 978. New York 1975, S.183–188.

Groys, Boris/ Kabakov, Ilja (1996): *Die Kunst der Installation*. München/ Wien 1996.

Gülden, Jörg/ Humann, Klaus (Hg.): *Rock Session 2. Magazin der populären Musik*. Hamburg 1978.

Hahn, Bernd/ Schindler, Holger (Hg.): *Punk. Die zarteste Versuchung, seit es Schokolade gibt*. Hamburg 1983.

Halle, Randall (2014): *Jesus – das Projekt*. In: Brynntrup 2014, S. 287–297.

Härle, Florian (2008): *Expanded Cinema. Malcolm Le Grice. Horror Film 1*. Magisterarbeit an der Universität Stuttgart, Institut für Kunstgeschichte, Prof. Dr. Verena Krieger und Prof. Dr. Hans Dieter Huber. Stuttgart 2008.

Härle, Florian (2013): *Über filmische Bewegtbilder, die sich wirklich bewegen. Ansatz einer Interpretationsmethode*. In: *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Ausgabe 17, 1/2013. Hg. von Klaus Sachs-Hombach, Jörg R. J. Schirra, Stephan Schwan und Hans Jürgen Wulff. Tübingen 2013, S. 86–102.

Hausheer, Cecilia/ Settele, Christoph (Hg.) (1992): *Found Footage Film*. Luzern 1992.

Heidegger, Martin (1954): *Die Frage nach der Technik*. In: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen 1954, S. 13–44.

Heidegger, Martin (1979): *Sein und Zeit* [1927]. Tübingen 1979.

Hein, Birgit (1971): *Film im Underground*. Frankfurt am Main/ West-Berlin/ Wien 1971.

- Hein, Birgit (1977): *Film über Film*. In: Ausstellungskatalog *documenta* 6. Bd. 2, S. 255–257.
- Hein, Birgit/ Hein, Wilhelm: *W + B Hein: Dokumente 1967 – 1985; Fotos, Briefe, Texte*. Frankfurt am Main 1985.
- Hein, Birgit/ Hein, Wilhelm/ Gregor, Ulrich: *Ken Jacobs*. In: *Kinemathek*, 22. Jahrgang, Nov. 1986. West-Berlin 1986.
- Hein, Birgit (1988): *Schmelzdahin*. In: *tip. Berlin Magazin*, Heft 3/88. West-Berlin 1988. S. 51–52.
- Hein, Birgit: *Experimentalfilm und bildende Kunst*. In: Petzke 1989, S. 31–62.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/ Weimar 2007.
- Hoberman, James Lewis: *The Super 80s*. In: *Film Comment*, Bd. 17, Nr. 3, Mai/ Juni 1981. New York 1981, S. 39–43.
- Hoberman, James Lewis/ Rosenbaum, Jonathan: *Midnight Movies*. New York 1983.
- Hoffmann, Justin: *OKAY OKAY. Der moderne Tanz. Die Albumvariante des Clipformats*. In: Schulte Strathaus/ Wüst 2008, S. 102–115.
- Holl, Ute: *Trance-Formationen. Tony Conrads Flickerfilm von 1966*. In: Ausstellungskatalog *Auflösung*. NGBK, Berlin, 14.2.–12.2.2006, 25.2.–26.3.2006, 22.6.–27.8.2006. Hg. von Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 2006, S. 29–37.
- Huber, Hans Dieter: *Interkontextualität und künstlerische Kompetenz. Eine kritische Auseinandersetzung*. In: Bühler/ Koch 2001, S. 29–47.
- Huber, Hans Dieter: *Das Bild im Spannungsfeld zwischen Beobachter und Situation*. In: Peter Sinapius/ Annika Niemann (Hg.): *Das Dritte in Kunst und Therapie*. Frankfurt/ Berlin/ Bern/ Bruxelles/ New York/ Oxford/ Wien 2011, S. 179–186.
- Hungaro-Punk mit „Bizottság“*. O.A. über den Verfasser. In: *Der Spiegel*, Bd. 23, 1985. Hamburg 1985, S. 170.
- Husserl, Edmund: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. Hg. von Eduard Marbach. Den Haag/ Boston/ London 1980.
- Iberer, Bettina (2000): *Film als Material. Materialfilme von Len Lye, Stan Brakhage und Schmelzdahin*. Diplomarbeit an der Universität für Angewandte Kunst Wien, Ordinariat für Kommunikationstheorie, Prof. Dr. habil. Manfred Faßler. Wien 2000, Auszug (S. 57–67): www.filmalchemist.de/publications/iberer.html (Stand: 12.4.2018).
- Imdahl, Max: *Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. München 1980.
- Iser, Wolfgang: *Der implizierte Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München 1972.
- Jansen, Peter W./ Schütte, Wolfram (Hg.): *Friedrich Wilhelm Murnau*. Reihe Film 43. München/ Wien 1990.
- Kabakov, Ilja (1995): *Über die „totale“ Installation*. Ostfildern 1995.

Karger, Klaus Peter: *Dampfende Filme. „Schmelzdahin“ zu Gast*. In: *Badische Zeitung*, Nr. 75, 30.3.1988. Freiburg 1988, Nr. DO 1/ V I 18.

Keough, Peter: *'Jesus: Der Film' is silly, sublime*. In: *Chicago Sun-Times*, 22.5.1987. Chicago 1987, S. 25–27.

Kerekes, David: *Sex. Murder. Art. The Films of Jörg Buttgereit*. Manchester 1998.

Koch, Gertrud: *Latenz und Bewegung im Feld der Kultur. Rahmungen einer performativen Theorie des Films*. In: Krämer 2004, S. 163–187.

Komitee, Shana: *A Student's Guide to Performance Studies*. Harvard o. J, www.writingproject.fas.harvard.edu/files/hwp/files/peformance_studies.pdf (Stand: 5.4.2016).

Kracauer, Sigfried (2012): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [in dt. Übers., 1979; *From Caligari to Hitler*, 1947]. Hg. von Sabine Biebl und Gerhard Hommer. Berlin 2012.

Krämer, Sybille (Hg.) (2004): *Performativität und Medialität*. München 2004.

Kuball, Michael (1980a): *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Band 1: 1931–1960*. Hamburg 1980.

Kuball, Michael (1980b): *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Band 2: 1931–1960*. Hamburg 1980.

Kuchar, George/ Kuchar, Mike (1997): *Reflections from a Cinematic Cesspool*. Berkeley 1997.

Kuhlbrodt, Dietrich: *Mütter, Väter und die Folgen. Der Weg zum Nachbarn ist ein Kreis: neueste deutsche Kurzfilme in Oberhausen*. In: *Frankfurter Rundschau*, 16.5.1987. Frankfurt am Main 1987, S. ZB 2.

Kuhlbrodt, Dietrich (1989a): *Nestflüchter – das Kino neben dem Kino*. In: Petzke 1989, S. 221–244.

Kuhlbrodt, Dietrich (1989b): *Unterwegs mit Super 8. Bundesdeutsches Filmemachen diesseits des Kinos*. In: *Frankfurter Rundschau*, 18.3.1989. Frankfurt am Main 1989, S. 20.

Lindner, Rudolf: *Punk Rock. Oder: Der Vermarktete Aufruhr*. Frankfurt 1977.

Lossau, Jürgen: *Filmkameras: 16mm, 9,5mm, 8mm, Single 8, Super-8 = Movie Cameras*. Hamburg 2000.

Lossau, Jürgen (2011): *Super 8. Handbuch fürs Schmalfilmen im digitalen Zeitalter*. Hamburg 2011.

Lossau, Jürgen: *Der Filmkamera-Katalog. The Complete Catalogue of Movie Cameras*. Hamburg 2003.

Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1997.

McLuhan, Marshall: *Das Medium ist die Botschaft*. Hg. u. übers. von Martin Baltes. Dresden 2001.

MacDonald, Scott (1988): *A Critical Cinema. Interviews with Independant Filmmakers*. Berkeley/ Los Angeles/ London 1988.

Malone, Peter: *Screen Jesus. Portrayals of Christ in Television and Film*. Lanham/ Toronto/ Plymouth 2012.

Marcus, Greil: *Anarchy in the U.K.* In: *The Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll*. Hg. von Jim Miller. New York 1980, S. 451–463, abrufbar unter: www.greilmarcus.net/2014/09/08/punk-1979 (Stand: 12.4.2018).

Mekas, Jonas: *Movie Journal. The Rise of the New American Cinema. 1959–1971*. New York 1972.

Media Perspektiven. Daten zur Mediensituation in der Bundesrepublik. Hg. von der Arbeitsgemeinschaft Rundfunkwerbung. Frankfurt 1981.

Müller, Wolfgang/ Schmitz, Martin (Hg.): *Die Tödliche Doris. Vorträge, Memoiren, Essays, Hörspiel, Postwurfsendungen, Stücke, Flugblatt, Dichtung*. Band 1. Kassel 1991.

Müller, Wolfgang/ Schmitz, Martin (Hg.): *Die Tödliche Doris*. Band 3. Anlässlich der Ausstellung *Die Tödliche Doris – Kunst*, Kunstamt Kreuzberg/ Bethanien, Berlin, 28.8.–17.10.1999. Berlin 1999.

Müller, Wolfgang/ Schmitz, Martin (Hg.) (2004): *Die Tödliche Doris – Kino*. Band 4. Berlin 2004.

Müller, Wolfgang: *Das Chaos reist mit dem Schönen Wochenende*. In: Ausstellungskatalog *Punk. No One is Innocent: Kunst – Stil – Revolte*. Kunsthalle Wien, 16.5.–7.9.2008. Hg. von Gerald Matt und Thomas Mießgang. Nürnberg 2008, S. 154–195.

Müller, Wolfgang: *Subkultur Westberlin. 1979–1989. Freizeit*. Hamburg 2013.

Müller, Wolfgang: *Valeska Gert. Ästhetik der Präsenzen*. Berlin 2010.

Nietzsche, Friedrich: *Unter Feinden*. In: Ders.: *Nietzsches Gesammelte Werke. Dichtungen 1859–1888*. Bd. 20. Hg. von Richard Oehler, Max Oehler, Friedrich Chr. Würzbach. München 1927, S. 155.

Noll Brinckmann, Christine: *Experimental film 1920–2003: Einzelgänge und Schübe*. In: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/ Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des Deutschen Films*. Stuttgart/Weimar 2004, S. 461–496.

Noll Brinckmann, Christine: *Collective Movements and Solitary Thrusts. German Experimental Film 1920–1990*. Übers. von Suzanne Buchan. In: *Millenium Film Journal, Deutschland/ Interviews*, Heft Nr. 30/31, Herbst 1997. New York 1997, S. 94–117.

O'Doherty, Brian (1976a): *Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space. Part I*. In: *Artforum*. März 1976. New York 1976, S. 24–30.

O'Doherty, Brian (1976b): *Inside the White Cube. Part II. The Eye and the Spectator*. In: *Artforum*. April 1976. New York 1976, S. 26–34.

O'Doherty, Brian (1976c): *Inside the White Cube. Part III. Context as Content*. In: *Artforum*. November 1976. New York 1976, S. 38–44.

O'Doherty, Brian (1996): *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*. Hg. von Wolfgang Kemp, übers. von Ellen Kemp und Wolfgang Kemp. Berlin 1996.

- Paech, Joachim (2002): *Figurationen ikonischer n...Tropie. Vom Erscheinen des Verschwindens im Film*. In: Ders.: *Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film*. Berlin 2002, S. 112–132.
- Papagrigoriou, Chrisaphenia Danai: *The Beginning of a Movement: Doering's „3302“ and Punk*, www.networkawesome.com/mag/article/the-beginning-of-a-movement-doerings-3302-and-punk (Stand: 12.4.2018).
- Pavis, Patrice: *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen 1988.
- Petzke, Ingo: *Das Experimentalfilm-Handbuch*. Frankfurt am Main 1989.
- Phelan, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance*. New York 1993.
- Phelan, Peggy: *Marina Abramović: Witnessing Shadows*. In: *Theatre Journal*. Bd. 56, Dezember 2004. Baltimore/ Maryland 2004, S. 569–577.
- Prodolliet, Ernest: *Nosferatu. Die Entwicklung des Vampirfilms von Friedrich Wilhelm Murnau bis Werner Herzog*. Fribourg 1980.
- Programmheft *Blick zurück nach vorn. Retrospektive. 10 Jahre Super 8 in der Bundesrepublik*. Freizeitzentrum Frankenhof, 9.–11.11.1984, Erlangen. Erlangen 1984.
- Programmheft *InterFilm 1. gegenlicht – gib 8 – u.v.a. 1. internationales 8mm filmfestival in west-berlin*, 16.–19.9.1982, West-Berlin. 2-farbiges Programmheft, außen: orangenes Papier, innen: weißes Papier, DinA4, gefaltet, mittig getackert. West-Berlin 1982.
- Rebentisch, Juliane (2003): *Ästhetik der Installation*. Frankfurt 2003.
- Reble, Jürgen (1992): *Statement. Zwischen Film und Vergänglichkeit*. In: Hausheer/ Settele 1992, S. 118–120.
- Reble, Jürgen (1997): *Chemistry and the Alchemy of Colour*. Übers. von Zack Stiglicz. In: *Millenium Film Journal, Deutschland/ Interviews*, Heft Nr. 30/31, Herbst 1997. New York 1997, S. 12–17; auf Französisch: *Chimie, alchimie des couleurs*. Übers. von Marcelo Gandaras. In: *Poétique de la couleur. Une Hisoire du Cinema Experimental*. Hg. Nicole Brenez und Miles McKane, Auditorium des Louvre. Paris 1995, o.S; auf Deutsch: *Alchemie der Farbe*, www.filmalchemist.de/publications/alchemie.de.html (Stand: 12.4.2018).
- Reese, A.L.: *Expanded Cinema and Narrative: A Troubled History*. In: Curtis/ Reese/ White/ Ball 2011, S. 12–21.
- Renan, Sheldon: *Interview with the Kuchar Brothers*. In: *Film Culture*, Heft Nr. 45, Sommer 1967. New York 1968, S. 47–49.
- Rutherford, Jonathan: *The Third Space. Interview with Homi Bhabha*. In: Ders. (Hg): *Identity: Community, Culture, Difference*. London 1990, S. 207–221.
- Schacht, Kade: *Super 8. Auf Wanderschaft*. In: *tip. Berlin Magazin*. Heft 22/84, West-Berlin 1984, S. 26.
- Schaefer, Dirk (2008): *Stadt der Projektionen. Die Westberliner Super-8-Bewegung zwischen Punk und Kunsthochschule*. In: Schulte Strathaus/ Wüst 2008, S. 14–35.
- Schechner, Richard: *Dionysus in 69*. New York 1969.

Schechner, Richard: *The End of Humanism*. New York 1982.

Schechner, Richard: *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia 1985.

Schechner, Richard: *Environmental Theatre. An Expanded New Edition including „Six Axioms For Environmental Theatre“*. New York 1994.

Schechner, Richard (1988): *Performance Theory*. New York/ London 1988.

Scheufler, Daniel: *Zur Entwicklung der populären geistlichen Musik in Deutschland zwischen 1980 und 2000*. Diplomarbeit an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, Prof. Dr. Herrmann und Stefan Jänke. Dresden 2007.

Schomburg-Scherf, Sylvia M. (2005): *Nachwort* [zu *Das Ritual. Struktur und Antistruktur*]. In: Turner 2005, S. 198–206.

Schulte Strathaus, Stephanie/ Wüst, Florian (2008): *Wer sagt denn, dass Beton nicht brennt, hast Du's probiert?* Berlin 2008.

Seeßlen, Georg/ Jung, Fernand: *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg 2006.

Seminar der Arbeitsgemeinschaft für kommunale Filmarbeit [10.1.1981]. In: *1. Osnabrücker Experimentalfilm Workshop, 9.–11. Jan. Bericht 81*. Hg. von Fachbereich 7: Kommunikation/ Ästhetik der Universität Osnabrück. Redaktion: Jochen Coldewey, Marianne Lohmann und Gerd Steenken. Osnabrück 1981, S. 99–113.

Söltner, Kai (2004): *Experimentalfilme auf Super-8 im Bund der Deutschen Filmamateure*. Magisterarbeit an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Prof. Dr. Heide Schlüppmann und Prof. Dr. Burkhardt Lindner. Frankfurt 2004.

Sontag, Susan: *Notes on „Camp“* [1964]. In: Dies.: *Against Interpretation and Other Essays*. London 1967, S. 275–292.

Sigmund, Vivien (2014): *Die Jesusbriefe von Michael Brynntrup*. In: Brynntrup 2014, S. 311–315.

Sitney, P. Adams: *Film Culture Reader*. New York 1970.

Sitney, P. Adams: *Structural Film* [1969]. In: Sitney 1970, S. 326–349.

Sitney, P. Adams: *Visionary Film. The American Avantgarde 1943–1978*. New York 1974.

Sitney, P. Adams: *The Ultimate Ken Jacobs. On Optic Antics*. In: *Artforum*, Bd. 49, 9, Mai 2011. New York 2011, S. 262–269.

Skasa-Weiß, Ruprecht: *Bilder, doppelt und dreifach. „Anneliese“ – the movie: Filme von Hannelore Kober und Jonnie Döbele*. In: *Stuttgarter Zeitung*, 2.6.1981. Stuttgart 1981, S. 23.

Spex. Musik zur Zeit. Nr. 1, Januar/ Nr. 3, März/ Nr. 9, September/ Nr. 10, Oktober/ Nr. 11, November 1986. Köln 1986.

Stevenson, Jack (1996): *Desperate Visions 1: Camp America. The Films of John Waters and George and Mike Kuchar*. London 1996.

Stevenson, Jack: *The Life and Films of the Brothers of Invention: George and Mike Kuchar*. In: Stevenson 1996, S. 161–184.

Stevenson, Jack: *The George Kuchar Interviews*. In: Stevenson 1996, S. 185–213.

Stevenson, Jack: *Filmography. In Praise of Chicken-Wire Monsters: Considering the Cinema of the Kuchar Brothers*. In: Kuchar/ Kuchar 1997, S. 174–175.

Stevenson, Jack: *The Day the Bronx Invaded Earth. The Life and Cinema of the Brothers Kuchar* [verkürzte Version von *The Life and Films of the Brothers of Invention: George and Mike Kuchar*]. In: *Bright Lights Film Journal*, Nov. 1999, Ausgabe 26. Portland 1999, o.S., www.brightlightsfilm.com/26/kuchar1.php (Stand: 12.4.2018).

Stevenson, Jack: *Thinking Big on Small-Gauge Film: Mike Kuchar Still Voice of Independence*. O.A., www.othercinema.com/otherzine/mkuchar.html (Stand: 6.5.2013).

Sykes, J. B. (Hg.): *The Concise Oxford Dictionary of Current English. Based on The Oxford English Dictionary and its Supplements*. Oxford 1983.

Tscherkassky, Peter: *Die rekonstruierte Kinematografie. Zur Filmavantgarde in Österreich*. In: A. Horwath/ Lisl Ponger/ G. Schlemmer (Hg.): *Avantgardefilm. Österreich 1950 bis heute*. Wien 1995, S. 9–94, www.tscherkassky.at/download/kinemato.pdf (Stand: 12.4.2018).

Tscherkassky, Peter: *Weißes Rechteck und Schwarzes Quadrat – Über das Verhältnis von Film und bildender Kunst*. In: *Ausstellungskatalog An der Front der Bilder*. 1999, S. 41–44, www.tscherkassky.at/inhalt/txt_by/02_Rechteck.html (Stand: 12.4.2018).

Turner, Victor W: *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage* [1963]. In: Ders.: *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca/ New York 1967, S. 93–111.

Turner, Victor W. (2005): *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur* [*The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*, 1969]. Übers. von Sylvia M. Schomburg-Scherf. Frankfurt 2005.

Turner, Victor W. (2009): *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels* [*From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, 1982]. Übers. von Sylvia M. Schomburg-Scherf. Frankfurt 2009.

Turner, Victor W.: *Das Liminale und das Liminoide im Spiel, „Fluß“ und Ritual. Ein Essay zur vergleichenden Symbolologie*. In: Turner 2009, S. 28–94.

Turner, Victor W.: *Theaterspielen im Alltagsleben und Alltagsleben im Theater*. In: Turner 2009, S. 161–195.

Villers, Jürgen: *Die performative Wende. Austins Philosophie Sprachlicher Medialität*. Würzburg 2011.

Velten, Hans-Rudolf: *Performative Strategien im Frauendienst Ulrichs von Liechtenstein*. In: Audehm/ Velten 2007, S. 185–221.

Warum haben die kommunalen Kinos im Bereich des Experimentalfilms versagt? [11.1.1981]. In: *1. Osnabrücker Experimentalfilm Workshop*, S. 115–140.

Wegenast, Ulrich (1996): *Der Experimentalfilm im deutschsprachigen Raum. 1977 bis heute*. Magisterarbeit an der Universität Stuttgart, Institut für Kunstgeschichte, Prof. Dr. Tilman Osterwold. Stuttgart 1996.

Wiesing, Lambert (2004): *Pragmatismus und Performativität des Bildes*. In: Krämer 2004, S. 115–128.

Wulf, Christoph (1998): *Mimesis in Gesten und Ritualen*. In: *Paragrana, internationale Zeitschrift für historische Anthropologie. Kulturen des Performativen*. Band 7, Heft 1. Hg. von Erika Fischer-Lichte und Doris Kolesch. Berlin 1998, S. 241–261.

Wulf, Christoph/ Göhlich, Michael/ Zifas, Jörg (Hg.): *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*. Weinheim/ München 2001.

Wüst, Florian (2008): *Ernstfall in Echtzeit*. In: Schulte Strathaus/ Wüst 2008, S. 148–191.

Ziegler, Reiner (2009): *Die Welt im Auge des Filmamateurs. Private Filmüberlieferung in der Landesfilmsammlung Baden-Württemberg*. In: *Archivar. Zeitschrift für Archivwesen*. 62. Jahrgang, Heft 01, Februar 2009. Düsseldorf/ Fulda 2009, S. 26–33, www.archive.nrw.de/archivar/hefte/2009/ausgabe1/ARCHIVAR_01-09_internet.pdf (Stand: 12.4.2018).

Zielinski, Siegfried (1986): *Zur Geschichte des Videorecorders*. West-Berlin 1986.

Verzeichnis der Werke

3302 – Der Taxifilm

Christoph Doering

BRD 1979

Super 8, s/w, Ton, ca. 15 Min.

a-b-city

Brigitte Bühler/ Dieter Hormel

BRD 1985

Super 8, Farbe, Ton, 8 Min.

Airshaft

Ken Jacobs

USA 1967

16mm, Farbe, Stumm, 4 Min.

Alchemie

Jürgen Reble/ Thomas Köner

Uraufführung: Tapetenfabrik, Bonn 1992

Filmperformance mit 16mm-Filmschleife, 1 Projektor, Farbe und s/w, Ton, versch. Werkzeuge, unterschiedl. Dauer

Anarchy in the U.K.

Paul Cook/ Steve Jones/ Johnny Rotten/ Glen Matlock

England 1976

aus dem Album *Never mind the Bullocks, Here's the Sex Pistols* von Sex Pistols erschienen 1977 bei Virgin (als Single 1976 bei EMI Records), 3'31

Anneliese

Hans Arno Simon/ Wolfgang Liebich

BRD 1953

interpretiert von Golgowsky-Quartett (Teddy Andersen und sein Polka-Ensemble) erschienen bei Decca, 2'52

Anneliese (Liebesfilm in Rot, Grün, Schwarz und Weiß)

Jonnie Döbele/ Hannelore Kober

USA 1980

16mm, Farbe, Ton, 4 Min.

Arnulf Rainer

Peter Kubelka

Österreich 1960

35mm, s/w, Ton, 6 Min.

A Town Called Tempest

George Kuchar

USA 1961

8mm, Farbe, o.A. zu Ton, 30 Min.

A Tub Named Desire

George Kuchar/ Mike Kuchar

USA um 1956

8mm, o.A. zu Farbe und Ton, 12 Min.

Aus den Algen

Schmelzdahin

BRD 1986

Super 8, Farbe, Ton, 8'38

Baud'larian Capers

Ken Jacobs

USA 1963

16mm, Farbe und s/w, Ton/ Stumm, 25 Min.

Ballet Mécanique

Fernand Léger/ Dudley Murphy

Frankreich 1924

16mm, s/w, stumm, 19 Min.

Ben Hur

William Wyler

USA 1959

35mm, Farbe, Ton, 212 Min.

Bei Anruf: Mord [Dial M For Murder]

Alfred Hitchcock

USA 1954

35 mm, Farbe, Ton, 105 Min.

Danke für den Guten Morgen

Martin Gotthard Schneider

BRD 1961

Danke für den Guten Morgen

Martin Gotthard Schneider

BRD 1961

auf der Single 1/2 LOVESONG interpretiert von Die Ärzte
erschienen 1988 bei Hot Action Records, 2'43

Das Leben des Sid Vicious

Die Tödliche Doris

BRD 1981

Super 8, Farbe, Ton, 10'30

Das Leopardenkästchen,

VEB Brigade Zeitgewinn

BRD/ Ägypten 1982

Super 8, Farbe, Ton, 35 Min.

Das Pendel

VEB Brigade Zeitgewinn

BRD 1983

Super 8, Farbe, Ton, 20 Min.

Der Brotfresser

VEB Brigade Zeitgewinn

Zypern 1982

Super 8, Farbe, Ton 34 Min.

Der Herzausreisser [unvollendet]

VEB Brigade Zeitgewinn

BRD/ Griechenland o.J.

Video, ohne weitere Angaben

Der Kahle Berg (*Same Old Story*)

Jonnie Döbele/ Hannelore Kober

Uraufführung: Auswahl-sitzung/Ausstellung beim DAAD, Bonn 1978

Super 8-Vierfachprojektion, Farbe, Ton, ca. 13 Min.

Der Pilgerstrom

Ulrich Sappok/ Anarchistische GummiZelle

BRD 1982

Super 8, s/w, Ton, 4'38

Der Todesking

Jörg Buttgercit

BRD 1990

16mm, Farbe, Ton, 74 Min.

Der Trip

Schmelzdahin

BRD 1986

Super 8, Farbe, Ton, 6'18

Der wilde Rabe

Peter Sempel

BRD 1984/'85

Super 8, Farbe, Ton, 90 Min.

Deutsche Wochenschau

Brigitte Bühler/ Dieter Hormel

BRD 1981

Super 8, Farbe, Ton, 3 Min.

Die Fanatischen

Teufelsberg Produktion

BRD 1982

Super 8, ohne Angaben zu Farbe und Ton, 6 Min.

Die Große Operation

VEB Brigade Zeitgewinn

BRD 1984/'85

Super 8, Farbe, Ton, 30 Min.

Die Gesamtheit allen Lebens und alles Darüberhinausgehende

Die Tödliche Doris

BRD 1985

44 Gemälde, Lack auf Leinwand, je 100 x 130 cm

Die Gesamtheit allen Lebens und alles Darüberhinausgehende

Die Tödliche Doris

BRD 1987

Super 8, Farbe, 2 Sek.

Die Saal

kuratiert von Michael Brynntrup

Ausstellung von Objekten, Installationen und Performances präsentiert am 3.10.1987 im Keller des Eiszeit Kinos, West-Berlin, u.a. mit folgenden Beiträgen (die Titel der einzelnen Arbeiten sind dem kommentierten Ausstellungsplan von Michael Brynntrup entnommen, siehe Abb. 28, S. 90):

Animationen und Grotesken

Fabian Saladin, Scarlet Scardanelli u.a.

Performances mit unbest. Dauer

Der Geist Gottes (verschollen)

Michael Brynntrup

Installation mit Relikten aus dem *Jesusfilm*, ca. 1 x 1 x 2 m

Dichtes (Meisterpoesie)

Giovanni Mimmo

Grafik (Kopie auf Papier), montiert an einen Pfeiler in der Ausstellung

Hauptlicht

Caspar Stracke

Performance u.a. mit Papst-Kostüm, Tonbandgerät, Neonröhre und Strom, unbest. Dauer

Holz zum Kreuzebauen

Andreas Wildfang

Installation mit Holz und Schild

Letzte Reste – viergeteilt

Michael Brynntrup

Uraufführung: Neoism Now, Eiszeit Kino, Berlin 1986

Filminstallation mit Super 8-Film, 4 Projektoren, Farbe und s/w, Tonbandgerät, ca. 40 Min.

Man in the Man

Wolfgang Böhler

Performance u.a. mit Regenmantel, Tonbandgerät, Licht, Kopien auf Papier, Spiegel, unbest. Dauer

Taufbecken und Seelsorger

padeluun

Performance und Installation u.a. mit Kerzen, Trockeneis, unbest. Dauer

Taufbecken/ Klanginstallation

Das Synthetische Mischgewebe

Klanginstallation mit versch. Materialien (u.a. Kabel, Radiobausätze, Lautsprecher, gefundene Materialien), verteilt auf die gesamte Ausstellungsfläche im Keller

Die zehn Gebote

Cecil B. DeMille

USA 1956

35mm, Farbe, Ton, 220 Min.

Dog Photos

Laughing Hands

Australien 1981

Album erschienen bei Adhesive Label, o.A. zur Dauer

Ein Jahr Tagesschau

Hans Dieter Huber

BRD 1992/98

Super 8, Farbe, Ton, 15 Min.

Ein Produkt des VEB Brigade Zeitgewinn

VEB Brigade Zeitgewinn

BRD 1981

Super 8, Farbe, Ton, 20 Min.

Fountain (Orig. verschollen)

Marcel Duchamp

1917

Urinal, Farbe, o.w.A.

Flaming Creatures

Jack Smith

USA 1963

16mm, s/w, Ton, 45 Min.

Geld

Brigitte Bühler/ Dieter Hormel

BRD 1983

Super 8, Farbe, Ton, 4 Min.

God Save The Queen

Paul Cook/ Steve Jones/ Johnny Rotten/ Glen Matlock

England 1977

aus dem Album *Never mind the Bullocks, Here's the Sex Pistols* von Sex Pistols
erschieden bei Virgin, 3'20

Hackensack Spaghetti

Hannelore Kober/ Jonnie Döbele

USA 1979

16mm, s/w, Ton, 8'30

Harte Zeiten, Harte Herzen
VEB Brigade Zeitgewinn
BRD 1982/'83
Super 8, Farbe und s/w, 81 Min.

Heartbreak Hotel
VEB Brigade Zeitgewinn
BRD 1985/'86
Super 8, Farbe, Ton, 60 Min.

Hold Me While I'm Naked
George Kuchar
USA 1966
16mm, Farbe, Ton, 17 Min.

Holidays in the Sun
Paul Cook/ Steve Jones/ Johnny Rotten/ Sid Vicious
England 1977
aus dem Album *Never mind the Bullocks, Here's the Sex Pistols* von Sex Pistols
erschieden bei Virgin, 3'20

Horror Film 1
Malcolm Le Grices
Uraufführung: England 1971, o.w.A.
Filmperformance mit 16mm-Filmschleifen, 3 Projektoren, Farbe, stumm,
unterschiedl. Dauer

If I can do it (so can you)
Lee Clayton
USA 1997
aus dem Album *Naked Child* von Lee Clayton
erschieden bei Capitol, 4'44

I Was a Teenage Rumpot
George Kuchar/ Mike Kuchar
USA 1960
8mm, Farbe, Ton, 12 Min.

J.B.'s Horror Heaven
Jörg Buttgerit
BRD 1984
Super 8, Farbe und s/w, Ton, insges. 25 Min.

Sämtliche Kurzfilme, die unter diesem Titel zusammengefasst sind:

Die Mumie
s/w, 2'26

Frankenstein
s/w, 3'30

Die Rache der Mumie
s/w, 0'44

Captain Berlin gegen Hyxar
Farbe, 1'47

Gazorra
Farbe, 7'23

Cannibal Girl
Farbe, 2'55

Eiskremballet (orig.: *Jégkrémballet*)
Bizzotság
Ungarn 1984
16mm, Farbe, Ton, 75 Min.

King Kong
Merian C. Cooper/ Ernest B. Shoedsack
USA, 1933
35 mm, s/w, Ton, 100 Min.

Lied der Deutschen
Text: August Heinrich Hoffmann von Fallersleben
Helgoland 1841

Light Music
Lis Rhodes
England 1975-77
Filminstallation mit 16mm-Film, 2 Projektoren, s/w, Ton, unterschiedl. Dauer

Love Stinks - Bilder des täglichen Wahnsinns.
Birgit Hein/ Wilhelm Hein
BRD 1982
16mm, Farbe, Ton, 82 Min.

Monumentalfilm über den Lebens- und Leidensweg unseres Herrn Jesus Christus, kurz: Jesusfilm
Michael Brynntrup u.v.a.
BRD 1986/ 2014
Super 8, digitalisiert, Farbe und s/w, Ton, 125 Min.

Sämtliche Episoden, wie sie in der digitalisierten Fassung von 2014 (zur URL siehe *Verzeichnis der Internetquellen* in diesem Band) aufeinanderfolgen; die Daten beziehen sich auf die Fassung von 2014 und sind aus Brynntrups Buch *Jesus – Der Film – Das Buch* entnommen; siehe Brynntrup 2014, S. 5 und 215ff:

Episode 0: *Weihnacht*
Almut Iser
Kamera: Klaus Dörries
Schnitt: Almut Iser
Farbe, 2'49

Episode 1: *Am Anfang war das Licht*
Georg Ladanyi
ohne Kamera
Schnitt: Georg Ladanyi, Michael Brynntrup
s/w, 1'27

Episode 2: *Prolog und Titel*
Michael Brynntrup
Kamera, Schnitt: Michael Brynntrup
Kostüme: Alf van Tadjé, Ahmed Kusserow
Schnitt: Michael Brynntrup
s/w, 8'01

Episode 3: *Verkündigung*
Michael Brynntrup
Kamera: Michael Brynntrup, Wolfgang Böhrer
Schnitt: Michael Brynntrup
s/w, 2'32

Episode 4: *Unbefleckte Empfängnis*
Die Tödliche Doris
Regie: Chris Dreier im Auftrag von Die Tödliche Doris
Kamera: Chris Dreier
Licht: Ahmed Mittag
Musik: Die Tödliche Doris
Schnitt: Die Tödliche Doris, Michael Brynntrup
s/w, 1 Min.

Episode 5: *Schwangerschaft Mariä und Geburt Jesu*
Michael Brynntrup
Kamera: Uli Versum, Michael Brynntrup
Licht: Michael Brynntrup, Detlev Auell
Schnitt: Michael Brynntrup
s/w, 2'05

Episode 6: *Die Heiligen Drei Könige*
Michael Brynntrup
Kamera: Castro Zen, Michael Brynntrup
Schnitt: Michael Brynntrup
s/w, 4'44

Episode 7: *Der Zwölfjährige im Tempel*
Dietrich Kuhlbrodt
Kamera: Dietrich Kuhlbrodt, Sigrun Giudice
Kostüme: Ute Willig
Schnitt: Björn Kuhlbrodt, Michael Brynntrup
s/w, 5'43

Episode 8: *Die Versuchung Christi*

VEB Brigade Zeitgewinn

Kamera: Castro Zen

Kostüme: Wolfgang Böhrer (VEB Brigade Zeitgewinn)

Maske: Maria Ortiz [nicht in Brynntrup 2014 gelistet]

Schnitt: VEB Brigade Zeitgewinn

s/w, 10'34

Episode 9: *Johannes der Täufer*

Anarchistische GummiZelle

Kamera, Licht, Musik: Anarchistische GummiZelle

Schnitt: Anarchistische GummiZelle, Michael Brynntrup

s/w, 6'49

Episode 10: *Blindenheilung*

Robert Paris/ Andreas Hentschel

Regie: Stiletto, Michael Brynntrup

Kamera: Stiletto

Schnitt: Michael Brynntrup

s/w, 1'30

Episode 11: *Totenerweckung* [gedreht in der DDR ohne Drehgenehmigung, Anm. d. Verf.]

Robert Paris/ Andreas Hentschel

Regie, Schnitt: Michael Brynntrup

Kamera: Jonas Soubeyrand

s/w, 3'11

Episode 12: *Bergpredigt*

Andreas Wildfang

Kamera: Andreas Wildfang, Klaus Dörries

Schnitt: Andreas Wildfang

s/w, 3'55

Episode 13: *Jesus und die Fischer*

Stiletto

Kamera: Andreas Wildfang, Stiletto

Schnitt: Stiletto, Michael Brynntrup

s/w, 4'21

Episode 14: *Die wundersame Brotvermehrung*

Stiletto

Ton: Benja Wulson [nicht in Brynntrup 2014 gelistet]

Kamera, Schnitt, Musik: Stiletto

s/w, 1'47

Episode 15: *Die Läuterung der Maria Magdalena*

Werkstattkino München/ Doris Kuhn

Kamera: Florian Süßmayr

Schnitt: Doris Kuhn

s/w, 4'05

Episode 16: *Die Ehebrecherin*

Teufelsberg Produktion/ Ades Zabel

Kamera: Ades Zabel, Michael Brynntrup

Ausstattung: Ades Zabel

Schnitt: Ades Zabel

s/w, 1'36

Episode 17: *Gleichnisse*

Schmelzdahin

Kamera: Jürgen Reble

Schnitt, Musik: Schmelzdahin

s/w, 4'37

Episode 18: *Einzug in Jerusalem*

Michael Brynntrup

Kamera: Joachim Grommek, Wolfgang Böhrer

Schnitt: Michael Brynntrup

s/w, 3'18

Episode 19: *Tempelreinigung*

Michael Brynntrup

Kamera: Michael Brynntrup, Georg Brintrup

Schnitt: Michael Brynntrup

s/w, 4'48

Episode 20: *Die klugen und die törichten Jungfrauen*

intershop gemeinschaft wiggert

Regie, Schnitt: Michael Brynntrup

Kamera: Michael Brynntrup, intershop gemeinschaft wiggert

Musik: intershop gemeinschaft wiggert

s/w, 4'33

Episode 21: *Salbung in Bethanien*

Michael Brynntrup/ Giovanni Mimmo

Kamera: Michael Brynntrup, Ute Birk

Licht: Giovanni Mimmo

Schnitt: Michael Brynntrup

s/w, 1'32

Episode 22: *Fusswaschung*

Birgit und Wilhelm Hein

Kamera, Schnitt: Birgit Hein

s/w, 3'37

Episode 23: *Das letzte Abendmahl*

Michael Brynntrup

Kamera: Björn Zielaskowsky u.a.

Ton: Benja Wulson [nicht in Brynntrup 2014 gelistet]

Trick: Manfred Jelinski Filmtechnik

Schnitt: Michael Brynntrup

s/w, 7'15

Episode 24: *Judaskuss*

Sputnik Kino/ Michael Wehmeyer

Kamera: Björn Zielaskowsky

Musik: Michael Wehmeyer, Zapata Pasteta

Schnitt: Michael Wehmeyer

s/w, 6'16

Episode 25: *Jesus vor Kaiphas und den Hohepriestern*

Michael Brynntrup

Kamera: Castro Zen, Jörg Buttgerit

Kostüme: Die Tödliche Doris, Hermoine Zittlau

Schnitt: Michael Brynntrup

s/w, 2'20

Episode 26: *Verurteilung durch Pilatus*

Michael Brynntrup

Kamera: Castro Zen, Jörg Buttgerit

Kostüme: Prinz Fabian Saladin von Hessen-Nassau [alias Fabian Saladin] u.a.

Schnitt: Michael Brynntrup

s/w, 3'17

Episode 27: *Kreuzweg*

Lisan Tibodo

Kamera: Lisan Tibodo

Kostüme: Gift

Schnitt: Lisan Tibodo, Michael Brynntrup

s/w, 3'49

Episode 28: *Kreuzigung*

Jörg Buttgerit

Kamera: Jörg Buttgerit

Schnitt: Jörg Buttgerit, Michael Brynntrup

s/w, 1'25

Episode 29: *Auferstehung*

Frontkino/ Konrad Kaufmann

Kamera: Castro Zen, Konrad Kaufmann

Kostüme, Ton: Konrad Kaufmann

Schnitt: Konrad Kaufmann, Michael Brynntrup

s/w, 2'35

Episode 30: *Erscheinungen*

Michael Brynntrup

Kamera: Castro Zen

Schnitt: Michael Brynntrup

s/w, 3'01

Episode 31: *Himmelfahrt*

Michael Brynntrup

Kamera: Castro Zen

Trick: Michael Brynntrup, Manfred Jelinski Filmtechnik

Schnitt: Michael Brynntrup

s/w, 0'37

Episode 32: *Ausgießungen des Heiligen Geistes*
padeluun
Kamera, Musik, Schnitt: padeluun
Farbe und s/w, 0'43

Episode 33: *Apokalypse des Johannes*
Merve-Verlag
Regie, Kamera, Schnitt: Michael Brynntrup
s/w, 1'41

Episode 34: *Im Himmel*
Michael Brynntrup
Kamera, Licht: Uli Versum, Michael Brynntrup
Kostüme: Michael Brynntrup, Wolfgang Böhrer
Maske: Maria Ortiz
Schnitt: Michael Brynntrup
s/w, 4'51

Nachrichten

Brigitte Bühler/ Dieter Hormel
BRD 1982
Super 8-Mehrfachprojektion, Farbe und s/w, Ton, 3 Min.

Naomi is a Dream of Loveliness

Ken Jacobs
USA 1965
8mm [in der Literatur auch als 16mm-Film angeführt, ursprünglich auf 8mm gedreht],
Farbe, Stumm, 3 Min.

Naturkatastrophenkonzert

Die Tödliche Doris
BRD 1983
Video, Farbe, Ton, 3 Min.

Naturkatastrophenschränk

Die Tödliche Doris
1982-1984
Installation mit Relikten aus dem Video *Naturkatastrophenkonzert*, 126 x 106 x 33,5 cm

Nekromantik

Jörg Buttgereit
BRD 1987
8mm und 16mm, Farbe, Ton, 75 Min.

Nekromantik 2

Jörg Buttgereit
BRD 1991
16mm, Farbe, Ton, 103 Min.

Night of the Bomb

George Kuchar/ Mike Kuchar
USA 1962
8mm, Farbe, Ton, 12 Min.

Normalzeit = Tarnzeit,
VEB Brigade Zeitgewinn
BRD 1983
Super 8, Farbe, Ton, 30 Min.

Normalzustand
Yana Yo
BRD 1981
Super 8, Farbe, Ton, 3 Min.

Nosferatu. Symphonie des Grauens
Friedrich Wilhelm Murnau
Deutschland 1921
35 mm, s/w, viragiert, stumm, 92 Min.

N. Y. C. - drei Filme zur gleichen Zeit (Scenes from Manhattan's Lower East Side)
Jonnie Döbele/ Hannelore Kober
USA 1980
Super 8-Dreifachprojektion, Farbe, Ton, 33 Min.

Offene Kreise – geschlossen (24 Stunden Underground-Kino)
Brigitte Bühler/ Dieter Hormel
BRD 1984
Filminstallation mit Super 8-Filmschleifen, Mehrkanal, Farbe und s/w, Ton
Forum der Galerie im Lehnbachhaus, München, Fußgängerunterführung Maximilianstr./
Altstadtring, 3.–29.2.1984

Offene Kreise – der Film
Brigitte Bühler/ Dieter Hormel
BRD 1984
Super 8 auf U-Matic, Farbe und s/w, Ton, 21'30

OKAY OKAY. Der Moderne Tanz
Christoph Dreher/ Heiner Mühlenbrock
BRD 1980
16mm, Farbe und s/w, Ton, 90 Min.

Persona Non Grata
Christoph Doering
BRD 1981
Super 8, Farbe, Ton, 16 Min.

Polkafox
Hannelore Kober/ Jonnie Döbele
BRD 1982
Super 8, Farbe, Ton, 4 Min.

Pussy on a Hot Tin Roof
George Kuchar/ Mike Kuchar
USA 1961
8mm, Farbe, o.A. zu Ton, 12 Min.

Schramm

Jörg Buttgereit

BRD 1993

16mm, Farbe, Ton, 65 Min.

Scorpio Rising

Kenneth Anger

USA 1964

16mm, Farbe, Ton, 31 Min.

Screwball

George Kuchar/ Mike Kuchar

USA 1957

8mm, o.A. zu Farbe, Ton und Länge

Sins of the Fleshapoids

Mike Kuchar

USA 1966

16mm, Farbe, Ton, 50 Min.

Songs

Stan Brakhage

USA 1964–'69

8mm, Farbe, stumm, versch. Längen

Die Episoden, auf die im Text eingegangen wird:

23rd Psalm Branch

USA 1966–'67

8mm, Farbe, stumm, 100 Min.

Song XII

USA 1965

8mm, s/w, stumm, 5 Min.

XV Song Traits

USA 1965

8mm, Farbe, stumm, 47 Min.

So war das S.O.36

Manfred Jelinski/ Uwe Bohrer/ Jörg Buttgereit

BRD 1984

Super 8, Farbe, Ton, 91 Min.

Stadt in Flammen

Schmelzdahin

BRD 1984

Super 8, Farbe, Ton, 6 Min.

Stadt in Flammen [orig.: *City on Fire*]

Alvin Rakoff

USA/ Kanada 1979

35mm, Farbe, Ton, 105 Min.

Superman und Wonderwoman

Birgit Hein/ Wilhelm Hein

Uraufführung: BRD 1978, o.w.A.

Filmperformance mit versch. Medien, Ton, 70 Min.

The Chelsea Girls

Paul Morrissey/ Andy Warhol

USA 1966

16mm-Doppelprojektion, Farbe und s/w, Ton, ca. 200 Min.

The Exorcist

William Friedkin

USA, 1973

35mm, Farbe, Ton, 122 Min.

The Flicker

Tony Conrad

USA 1966

16mm, s/w, Ton, 30 Min.

The Thief and the Stripper

George Kuchar/ Mike Kuchar

USA 1959

8mm, Farbe, o.A. zu Ton, 20 Min.

The Wet Destruction of the Atlantic Empire

George Kuchar/ Mike Kuchar

USA 1961

8mm, o.A. zu Farbe und Ton, 8 Min.

Three Blind Eyes

Hannelore Kober/ Jonnie Döbele

UK 1978

Super 8-Doppelprojektion, Farbe, Ton, 9 Min.

Tip Top Modenschau

Hannelore Kober/ Jonnie Döbele

Uraufführung: Künstlerhaus Stuttgart, 1982

Multi-Media-Show, u.a. mit Kassettenrecordern, Lichteffekten, versch. Filmprojektoren, Abfallmaterialien, Altkleider, unterschiedl. Dauer

Tränen lügen nicht

Musik: Circo Dammico, alias Zacar

Text: Michael Holm

BRD 1974

erschieden bei Ariola, 3'16

Two: Creeley/ McClure

Stan Brakhage

USA 1964

16mm, Farbe, stumm, 5 Min.

Über Nacht berühmt

Hannelore Kober/ Jonnie Döbele/ Stiletto

BRD 1983

Super 8, Farbe und s/w, stumm, Ton, 40 Min.

Ursula

Hans Arno Simon/ Peter Kaegbein

BRD um 1954

interpretiert von Hans Arno Simon (Gesang) mit seinen Solisten
erschieden bei Telefunken, 3'03

Veronika (vera ikon)

Michael Brynntrup

BRD 1986

8mm und 16mm, s/w, Ton, 11 Min.

Window

Ken Jacobs

USA 1964

8mm, Farbe, stumm, 12 Min.

Wir lagern uns um's Feuer

Schmelzdahin

Uraufführung: Festival *Experi und Nixperi*, Bonn 1987

Filmperformance mit Super 8-Filmschleife, 1 Projektor, versch. Versionen: Farbe und s/w,
stumm, unterschiedl. Dauer

Die bearbeitete Filmschleife von der Vorführung in Luzern auf dem *Viper*-Festival
1988 liegt dem Autor in digitalisierter Form vor. Die Gesamtlänge des Materials
beträgt 1'44.

You Sexy Thing

Errol Brown/ Tony Wilson

England 1975

aus dem Album *Hot Chocolate* von Hot Chocolate
erschienen bei RAK Records, 4'04

Zen for Film

Nam Jun Paik

Uraufführung: 1962, o.w.A.

Filmperformance mit 16mm-Film, 1 Projektor, s/w, stumm, unterschiedl. Dauer

Verzeichnis der Bewegtbildmedien

Alle Macht der Super 8. Berliner Undergroundfilmer stellen sich vor. Momentaufnahme der West-Berliner Subkultur 1978–1981. Hg. von Schmidt Productions. Retrospektive DVD-Kompilation zur gleichnamigen Tour aus dem Jahr 1981 von padeluun mit dem Katalog zur Tour als PDF-Dokument. Berlin 2005.

Avantgarde-Filmmacher in Deutschland. ARD-Sendung vom 19.4.1988. Bericht: Annette Mayer-Papenberg, Kamera: Jürgen Bolz und Burkard Kreisel, Schnitt: Margit Schlager, Ton: Hans Günther Bartz, Sprecherin: Ruth Köppler, Redaktion: Ebbo Demant. Video, Farbe, Ton, 43 Min. Copyright Südwestfunk 1988, Baden-Baden. Baden-Baden 1988.

Berliner Abendschau. Beitrag: Internationales Super-8-Filmfestival (TV-Beitrag des SFB 1987). RBB (SFB)-Sendung vom 25.9.1987. Bericht: Dagmar Pfeiffer, Kamera: Hans-Joachim Grohmann und Thomas Blazek, Schnitt: Regine Töpfer. Video, Farbe, Ton, 3'13. West-Berlin 1987.

Berlin Super 80. Hg. von Monitorpop. DVD- und CD-Kompilation mit umfangreichem Booklet. DVD: 120 Min. CD: 53 Min. Booklet: 100 S. Limitierte Edition 3913/5000. Berlin 2005.

InterFilm5. Kino Eiszeit, Berlin 1987. paranorm Video-Dokumente 1986–2039 [Mitschnitt von *Die Saal*] (Roszius 1987a). Unveröffentlichtes Videodokument von Ralf Roszius. BRD 1987/2016, Video, Farbe, Ton, 13'08. Archiv: paranorm Archiv, Bonn; Copyright paranorm.de 2013, Bonn. Bonn 2016.

Kino Eiszeit. 24. September 1987. Berlin-Kreuzberg [Ausschnitte des Mitschnitts von *Die Saal*] (Roszius 1987b). Unveröffentlichtes Videodokument von Ralf Roszius. BRD 1987/2013, Video, Farbe, Ton, 7'37. Archiv: paranorm Archiv, Bonn; Copyright paranorm.de 2013, Bonn. Bonn 2013.

Nosferatu. Symphonie des Grauens. Restaurierte Fassung (restauriert 2005/06 durch Luciano Berritúa). Edition Murnau Stiftung. Weltvertrieb durch Transit Film. DVD: Hauptfilm: 92 Min., Bonusmaterial: *Nosferatu* (DDR 1987) 8mm-Fassung, 27 Min., *Die Sprache der Schatten: Friedrich Wilhelm Murnau und seine Filme – Die frühen Jahre und Nosferatu* (BRD 2007), Video, 53 Min., CD-Rom: Seltene Werbematerialien. Booklet: 20 S. München 2014.

Nosferatu. Der berühmteste aller Dracula-Filme. Hg. in Zusammenarbeit mit der Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung und dem Deutschen Institut für Filmkunst. Ein Piccolo Film der Edition Atlas Super 8. O.w.A. (siehe Abb. im Abschnitt *Auszug aus der Korrespondenz mit Jürgen Reble*, S. 199).

Verzeichnis der Internetquellen

23rd Psalm Branch kann abgespielt werden unter:

www.youtube.com/watch?v=KdPPc5e-3mc (Stand: 3.6.2016).

3302 – Der Taxifilm [Version mit überarbeiteter Tonspur] kann abgespielt werden unter:

www.youtube.com/watch?v=RTBpy7uOaKQ (Stand: 12.4.2018).

Alchemie kann abgespielt werden unter:

www.youtube.com/watch?v=BYEVtndUAXg (Stand: 12.4.2018).

Anneliese kann abgespielt werden unter:

www.youtube.com/watch?v=J-TW-Fl8XxM (Stand: 12.4.2018).

Avantgarde-Filmmacher in Deutschland kann abgespielt werden unter:

www.youtube.com/watch?v=WTjib12bi4A (Stand: 12.4.2018).

Eiskremballet (orig. Titel: *Jégkrém ballet*) kann abgespielt werden unter:

www.youtube.com/watch?v=VEjBnHbwOhk (Stand: 28.11.2016).

Hold Me While I'm Naked kann abgespielt werden unter:

www.youtube.com/watch?v=v5FdOti_Oy0 (Stand: 12.4.2018).

Monumentalfilm über den Lebens- und Leidensweg unseres Herrn Jesus Christus, kurz: Jesusfilm

kann abgespielt werden unter: www.vimeo.com/124465619 (Stand: 12.4.2018).

Polkafox kann abgespielt werden unter:

www.youtube.com/watch?v=rLGKH8WKzXE (Stand: 12.4.2018).

Sins of the Fleshapoids kann abgespielt werden unter:

www.youtube.com/watch?v=Ayox7XS55ms (Stand: 12.4.2018).

Two: Creeley/ McClure kann abgespielt werden unter:

www.youtube.com/watch?v=F4Qf-ep3rHc (Stand: 3.6.2016).

Veronika (vera ikon) kann abgespielt werden unter:

www.vimeo.com/115472022 (Stand: 12.4.2018).

Window kann abgespielt werden unter:

www.youtube.com/watch?v=z9e9lgQx-MM (Stand: 12.4.2018).

www.archive.nrw.de/archivar/hefte/2009/ausgabe1/ARCHIVAR_01-09_internet.pdf
(Stand: 12.4.2018).

www.brightlightsfilm.com/26/kuchar1.php (Stand: 12.4.2018).

www.brynntrup.de/etc/c_etc_akt_1412de_b_jesus.html (Stand: 12.4.2018).

www.filmalchemist.de/performance.html (Stand: 12.4.2018).

www.filmalchemist.de/publications/alchemie.de.html (Stand: 12.4.2018).

www.filmalchemist.de/publications/iberer.html (Stand: 12.4.2018).

www.filmalchemist.de/publications/Viper.html (Stand: 12.4.2018).

www.filmsite.org/villvoice.html (Stand: 12.4.2018).

www.greilmarcus.net/2014/09/08/punk-1979 (Stand: 12.4.2018).

www.kommunale-kinos.de/?page_id=198 (Stand: 10.8.2016).

www.lightcone.org/en/film-1307-aus-den-algen (Stand: 12.4.2018).

www.networkawesome.com/mag/article/the-beginning-of-a-movement-doerings-3302-and-punk (Stand: 12.4.2018).

www.othercinema.com/otherzine/mkuchar.html (Stand: 6.5.2013).

www.robertchristgau.com/xg/music/avantpunk-77.php (Stand: 12.4.2018).

www.schmelzdahin.de (Stand: 12.4.2018).

www.sexpistolsofficial.com/nmtb-lyrics (Stand: 12.4.2018).

www.sn-online.de/Schaumburg/Bueckeburg/Bueckeburg-Stadt/Bueckeburger-Unternehmen-ist-pleite (Stand: 12.4.2018).

www.super8rezensionen.de/rezent724.htm (Stand: 12.4.2018).

www.theguardian.com/film/2011/oct/19/george-kuchar-obituary (Stand: 12.4.2018).

www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/5.html (Stand: 12.4.2018).

www.tscherkassky.at/download/kinemato.pdf (Stand: 12.4.208).

www.tscherkassky.at/inhalt/txt_by/02_Rechteck.html (Stand: 12.4.2018).

www.writingproject.fas.harvard.edu/files/hwp/files/peformance_studies.pdf (Stand: 5.4.2016).

www.zwinger-galerie.de/content/artists/toedlichedoris/main.html (Stand: 12.4.2018).

Verzeichnis der Filmprogramme

Alle Macht der Super 8. Berliner Undergroundfilmer stellen sich vor
kuratiert von padeluun

Super 8-Filmprogramm gezeigt im Jahr 1981 an versch. Orten der BRD, Schweiz und Österreich, mit Filmen von Yana Yo, Knut Hoffmeister, padeluun, Christoph Doering, Jürgen Baldiga, Axel Brand und Anette Maschmann u.v.a.

Auf Wanderschaft

kuratiert von Wolfgang Müller

Super 8-Filmprogramm gezeigt im Jahr 1984 an versch. Orten der BRD, mit Filmen von Armin Golz, Chris Dreier, Gregor Koselig, Tabea Blumenschein, Daniel Staffe, Die Tödliche Doris und Wolfgang Müller:

Am Anfang war der Urknall

Gregor Koselig

o.A. zum Entstehungsort und Jahr

Ton, 3 Min.

Babette S. – aus dem Leben eines Pornostars

Chris Dreier

ohne weitere Angaben

Das blaue Nashorn

Daniel Staffe

ohne weitere Angaben

Deutscher Junge sucht in Kairo nach einem Vater

Chris Dreier/ Armin Golz

Ägypten 1984

ohne weitere Angaben

Emilia und ich fahren nach Ost-Berlin

Armin Golz

ohne weitere Angaben

ohne Titel (Zusammenstellung von Musikereignissen in Berlin)

Wolfgang Müller

BRD o.J.

ohne weitere Angaben

Sportliche Schatten – Kunst in Krisenzeiten

Tabea Blumenschein

BRD 1982

Super 8, s/w, o.A. zu Ton, 9 min.

Wasserbalett

Die Tödliche Doris

BRD 1984

Super 8, Farbe, Ton, 2 Min.

XY – Vorsicht Falle
Tabea Blumenschein
BRD 1980
Super 8, s/w, o.A. zu Ton, 11 Min.

Der Gnadenlose Gabentisch
kuratiert von Manfred Jelinski und Jörg Buttgereit
Filmprogramm gezeigt am 25.12.1985 im Eiszeit Kino, West-Berlin, mit Filmen von den Kuratoren, Michael Brynntrup u.v.a., z.B.:

Hot Love
Jörg Buttgereit
BRD 1985
Super 8, Farbe, Ton, 40 Min.

Outtakes aus dem *Jesusfilm*
Michael Brynntrup
ohne weitere Angaben

M. Jelinski's [sic] gnadenloser Gabentisch. Bis das Auge bricht! Das Weihnachtsfilmfest im Eiszeit.
kuratiert von Manfred Jelinski und Jörg Buttgereit
Filmprogramm gezeigt am 25.12.1986 im Eiszeit Kino, West-Berlin, mit Filmen von Jörg Buttgereit, Armin Völckers, [der „wahre“] Heino u.v.a.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 (Umschlag): Stills aus <i>Polkafox</i> . Hannelore Kober/ Jonnie Döbele. BRD 1982. Super 8, Farbe, Ton, 4 Min., www.youtube.com/watch?v=rLGKH8WKzXE , 24.3.2016, TC: 1'48–5'18 (Verw.m.freundl.Gen.). Umschlaggestaltung: Demian Bern.U	
Abb. 2: Stills aus <i>Anneliese (Liebesfilm in Rot, Grün, Schwarz und Weiß)</i> . Jonnie Döbele/ Hannelore Kober. USA 1980. 16mm, Farbe, Ton, 4 Min., www.youtube.com/watch?v=J-TW-Fl8XxM , 24.3.2016, TC: 3'05–3'14 (Verw.m.freundl.Gen.).45	
Abb. 3: Stills aus <i>Polkafox</i> , TC: 2'20 und 5'16 (Verw.m.freundl.Gen.).47	
Abb. 4: Stills aus <i>Polkafox</i> , TC: 2'46–2'53 (Verw.m.freundl.Gen.).47	
Abb. 5: Stills aus <i>Polkafox</i> , TC: 2'57–2'59 (Verw.m.freundl.Gen.).48	
Abb. 6: Stills aus <i>Polkafox</i> , TC: 3'17–3'19 (Verw.m.freundl.Gen.).48	
Abb. 7: Stills aus <i>Polkafox</i> , TC: 3'58–4'01 (Verw.m.freundl.Gen.).49	
Abb. 8: Still aus <i>Polkafox</i> , TC: 4'48 (Verw.m.freundl.Gen.).49	
Abb. 9: Stills aus <i>Polkafox</i> , TC: 4'34–4'38 (Verw.m.freundl.Gen.).49	
Abb. 10: Stills aus <i>Polkafox</i> , TC: 4'42–4'44 (Verw.m.freundl.Gen.).50	
Abb. 11: Stills aus <i>Polkafox</i> , TC: 3'38 und 3'42 (Verw.m.freundl.Gen.).50	
Abb. 12: Stills aus <i>Polkafox</i> , TC: 3'08–3'09 (Verw.m.freundl.Gen.).51	
Abb. 13: Stills aus <i>Polkafox</i> , TC: 4'26–4'34 (Verw.m.freundl.Gen.).52	
Abb. 14: Ausschnitt der Rubrik „Termine“, <i>Spex. Musik zur Zeit</i> . Nr. 10, Oktober 1986. Köln 1986, S. 49 (Verw.m.freundl.Gen.).58	
Abb. 15: Stills aus <i>So war das S.O.36</i> . Manfred Jelinski, Jörg Buttgerit und Uwe Bohrer. BRD 1984, Super 8, Farbe, Ton, 91 Min., TC: 37'17 und 37'52 (Verw.m.freundl.Gen.).61	
Abb. 16: Stills aus <i>So war das S.O.36</i> , TC: 40'35–40'58 (Verw.m.freundl.Gen.).62	
Abb. 17: Stills aus <i>3302 – Der Taxifilm</i> . Christoph Doering. BRD 1979. Super 8, s/w, Ton, ca. 15 Min., TC: 4'15–4'52 (Verw.m.freundl.Gen.).65	
Abb. 18: Stills aus <i>3302- Der Taxifilm</i> , TC: 13'37–14'27 (Verw.m.freundl.Gen.).66	
Abb. 19: Stills aus <i>a-b-city</i> . Brigitte Bühler/ Dieter Hormel. BRD 1985. Super 8, Farbe, Ton, 8 Min., TC: 0'07–4'53 (Verw.m.freundl.Gen.).68	
Abb. 20: Ausschnitt aus Michael Brynntrup: <i>INTERFILM TAZ-SERIE SUPER-ACHT</i> . In: <i>die tageszeitung</i> , 12.8.1982. West-Berlin 1982, S. 14 (Verw.m.freundl.Gen.).72	
Abb. 21: Ausschnitt aus Michael Brynntrup: <i>KINO VON UNTEN. Der Anschlag auf die Besetzerkinos</i> . In: <i>die tageszeitung</i> , 18.1.1983. West-Berlin 1983, S. 14 (Verw.m.freundl.Gen.).73	
Abb. 22: Ausschnitt aus Michael Brynntrup: <i>KINO VON UNTEN 1. TEIL</i> . In: <i>die tageszeitung</i> , 21.4.1983. West-Berlin 1983, S. 14 (Verw.m.freundl.Gen.).74	
Abb. 23: Ausschnitt aus Michael Brynntrup: <i>KINO VON UNTEN 2. TEIL. LÜFTE, DÜFTE, ATMOSPÄRE</i> . In: <i>die tageszeitung</i> , 28.4.1983. West-Berlin 1983, S. 14 (Verw.m.freundl.Gen.).76	
Abb. 24: Ausschnitt aus dem sechsten <i>Jesusbrief</i> , Michael Brynntrup (2014): <i>Jesus – Der Film – Das Buch</i> . Berlin 2014, S. 103 (Verw.m.freundl.Gen.).82	
Abb. 25: Die akustischen Keulen bei einem Auftritt als Begleitprogramm zur <i>Jesusfilm</i> -Vorstellung im Kino Filmwelt in Detmold am 7.10.1986, v.l.n.r.: Matthias Müller, Maija-Lene Rettig, Andreas Ardeleanu, Christiane Heuwinkel, Dirk Schaefer, Felicitas Jacobsen, Archiv: Felicitas Jacobsen, Fotograf: n.n. (damaliger Kinobetreiber) (Verw.m.freundl.Gen.).85	
Abb. 26: Nach der <i>Jesusfilm</i> -Vorstellung im Kino Filmwelt in Detmold am 7.10.1986, v.l.n.r.: Ilse Sygusch, Hanna Kirschbaum, Felicitas Jacobsen, Maija-Lene Rettig, Susanne Dreyer, Christiane Heuwinkel, Michael Brynntrup, Dirk Schaefer, Matthias Müller, Andreas Ardeleanu, Archiv: Felicitas Jacobsen, Fotograf: n.n. (damaliger Kinobetreiber) (Verw.m.freundl.Gen.).86	

Abb. 27: Ausschnitt aus dem sechsten <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 105 (Verw.m.freundl.Gen.).	87
Abb. 28: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	89
Abb. 29: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	90
Abb. 30: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	91
Abb. 31: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	91
Abb. 32: Skizze zur Performance <i>man in the man</i> in der Ausstellung <i>Die Saal</i> , Ausschnitt aus Wolfgang Böhrrers Projektstagebuch, Archiv: Wolfgang Böhrrer (Verw.m.freundl.Gen.).	92
Abb. 33: Säulenartige, bemalte Lampen, die Wolfgang Böhrrer in der Performance <i>man in the man</i> in der Ausstellung <i>Die Saal</i> verwendete, Fotograf: Wolfgang Böhrrer (Verw.m.freundl.Gen.).	93
Abb. 34: Fotokopien, die Wolfgang Böhrrer in der Performance <i>man in the man</i> in der Ausstellung <i>Die Saal</i> verwendete, Archiv: Wolfgang Böhrrer (Verw.m.freundl.Gen.).	94
Abb. 35: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	94
Abb. 36: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	95
Abb. 37: Ausschnitte aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	95
Abb. 38: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	96
Abb. 39: Giovanni Mimmos Blatt, das in der Ausstellung <i>Die Saal</i> verwendet wurde, Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 208 (Verw.m.freundl.Gen.).	96
Abb. 40: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	97
Abb. 41: Stills aus <i>Der Pilgerstrom</i> . Ulrich Sappok/ Anarchistische GummiZelle. BRD 1982. Super 8, s/w, Ton, TC: 4'38, 0'24–4'07 (Verw.m.freundl.Gen.).	97
Abb. 42: Ansichten von <i>Der Geist Gottes</i> von Michael Brynntrup, ca. 1 x 1 x 2 m, Keller des Eiszeit Kinos, West-Berlin, 24.9.1987, links: freigestelltes Objekt, rechts: Installationsansicht von <i>Der Geist Gottes</i> , vernebelt durch padeluuns <i>Taufbecken</i> in der Ausstellung <i>Die Saal</i> , Abb. aus Brynntrup 2014, S. 202 und S. 203, Fotograf: Michael Brynntrup (Verw.m.freundl.Gen.).	98
Abb. 43: Skizze der Installation <i>Der Geist Gottes</i> von Michael Brynntrup, Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 213 (Verw.m.freundl.Gen.).	99
Abb. 44: Ausstellungsansichten von <i>Die Saal</i> , Keller des Eiszeit Kinos, West-Berlin, 24.9.1987, Stills aus <i>Berliner Abendschau. Beitrag: Internationales Super-8-Filmfestival</i> (TV- Beitrag des SFB 1987). RBB (SFB)-Sendung vom 25.9.1987. Bericht: Dagmar Pfeiffer; Kamera: Hans-Joachim Grohmann und Thomas Blazek; Schnitt: Regine Töpfer. Video, Farbe, Ton, 3'13. West-Berlin 1987, TC: 0'27–0'32 (Verw.o.Gen.).	101
Abb. 45: Ansichten der Filminstallation <i>Letzte Reste – viergeteilt</i> von Michael Brynntrup in der Ausstellung <i>Die Saal</i> , Keller des Eiszeit Kinos, West-Berlin, 24.9.1987, Stills aus TV- Beitrag des SFB 1987, TC: 0'36–0'45 (Verw.o.Gen.).	102
Abb. 46: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	102
Abb. 47: Projektoren der Filminstallation <i>Letzte Reste – viergeteilt</i> in der Ausstellung <i>Die Saal</i> , Keller des Eiszeit Kinos, West-Berlin, 24.9.1987, Fotograf: Michael Brynntrup (Verw.m.freundl.Gen.).	103
Abb. 48: Stills von Szenentrennern, die Michael Brynntrup für <i>Letzte Reste – viergeteilt</i> verwendete, Archiv: Michael Brynntrup (Verw.m.freundl.Gen.).	104

- Abb. 49: Ausstellungsansichten der Gemäldeserie *Die Gesamtheit allen Lebens und alles Darüberhinausgehende* von Die Tödliche Doris, je 100 x 130 cm; links: Ausstellungsansicht, Zwinger Galerie, West-Berlin, 17.4–30.5.1987, Abb. aus www.zwinger-galerie.de/content/artists/toedlichedoris/main.html, 21.1.2018, Fotograf: Zwinger Galerie (Verw.m.freundl.Gen.), rechts: Ausstellungsansicht, Galerie Ralph Wernicke, Stuttgart, 12.10–6.11.1985, Abb. aus Martin Schmitz (Hg.): *Die Tödliche Doris*. Bd. 3. Anlässlich der Ausstellung *Die Tödliche Doris – Kunst*, Kunstamt Kreuzberg/Bethanien, Berlin, 28.8.–17.10.1999. Berlin 1999, S. 34, Fotograf: Die Tödliche Doris (Verw.m.freundl.Gen.). 105
- Abb. 50: Skizzen und Ansichten der Filminstallation *Letzte Reste – viergeteilt* von Michael Brynntrup, links oben: Skizze für die Überlagerung der Projektionen für eine Version der Filminstallation, rechts oben: Fotomontage mit einer Skizze der Filminstallation für die Veranstaltung *Neoism Now*, Eiszeit Kino, West-Berlin, 4.12.86, unten links und rechts: Installationsansicht der Ausstellung *Die Saal*, Keller des Eiszeit Kinos, West-Berlin, 24.9.1987, Archiv: Michael Brynntrup (Verw.m.freundl.Gen.). 106
- Abb. 51: Ansichten der Expanded Cinema-Performance *Horror Film 1* von Malcolm Le Grice, International Film Festival Rotterdam, 27.1.2007, Fotograf: Florian Härle..... 107
- Abb. 52: Ansicht der vergoldeten Projektionsfläche der Filminstallation *Letzte Reste – viergeteilt* mit darüber gespanntem Jesusgewand in der Ausstellung *Die Saal*, Keller des Eiszeit Kinos, West-Berlin, 24.9.1987, Abb. aus Brynntrup 2014, S. 203, Fotograf: Michael Brynntrup (Verw.m.freundl.Gen.). 109
- Abb. 53: Ausschnitt aus dem zwölften *Jesusbrief*, Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.). 110
- Abb. 54: Fabian Saladin bei seiner Performance in der Ausstellung *Die Saal*, Keller des Eiszeit Kinos, West-Berlin, 24.9.1987, Stills aus *Kino Eiszeit. 24. September 1987. Berlin-Kreuzberg* [Ausschnitte des Mitschnitts von *Die Saal*] (Roszius 1987b). Unveröffentlichtes Videodokument von Ralf Roszius. BRD 1987/2013, 7'37. Archiv: paranorm Archiv, Bonn; Copyright paranorm.de 2013, Bonn, links und Mitte: TC: 0'50 und 1'31, rechts: TC: 5'19 (Verw.m.freundl.Gen.). 110
- Abb. 55: Scarlett Scardanelli bei ihrer Performance in der Ausstellung *Die Saal*, Keller des Eiszeit Kinos, West-Berlin, 24.9.1987, Stills aus Roszius 1987b, TC: 3'36, 7'13 und 7'19 (Verw.m.freundl.Gen.). 111
- Abb. 56: Ausschnitt aus dem zwölften *Jesusbrief*, Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.). 112
- Abb. 57: Ansichten der Installation von Das Synthetische Mischgewebe in der Ausstellung *Die Saal*, Keller des Eiszeit Kinos, West-Berlin, 24.9.1987, Stills aus *InterFilm5. Kino Eiszeit, Berlin 1987. paranorm Video-Dokumente 1986–2039* [Mitschnitt von *Die Saal*] (Roszius 1987a). Unveröffentlichtes Videodokument von Ralf Roszius. BRD 1987/2016, Video, Farbe, Ton, 13'08. Archiv: paranorm Archiv, Bonn; Copyright paranorm.de 2016, Bonn, TC: 2'00–8'28 (Verw.m.freundl.Gen.). 113
- Abb. 58: Ausschnitt aus dem zwölften *Jesusbrief*, Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.). 114
- Abb. 59: Stills aus der Jesusfilm-Episode *Ausgießungen des Heiligen Geistes, Monumentalfilm über den Lebens- und Leidensweg unseres Herrn Jesus Christus, kurz: Jesusfilm*. Michael Brynntrup u.v.a. BRD 1986/2014. Super 8, digitalisiert, Farbe und s/w, Ton, 125 Min., www.vimeo.com/124465619, 28.11.2016, TC: 2'01"05–2'01"25 (Verw.m.freundl.Gen.). 115
- Abb. 60: Ausschnitt aus dem zwölften *Jesusbrief*, Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.). 116
- Abb. 61: Ansichten von padeluuns performativer Installation *Taufbecken* in der Ausstellung *Die Saal*, Keller des Eiszeit Kinos, West-Berlin, 24.9.1987, links und Mitte: padeluun (im grauen Anzug) verteilt Kerzen am vernebelten *Taufbecken*, Stills aus TV-Beitrag des SFB

1987, TC: 0'51 und 0'57 (Verw.o.Gen.), rechts: Vertiefung im Boden, die als <i>Taufbecken</i> dient, Fotograf: Michael Brynntrup (Verw.m.freundl.Gen.).	116
Abb. 62: Ansichten der Filmperformance <i>Alchemie</i> von Jürgen Reble und Thomas Köner, Kunsthalle Schirn, Frankfurt, 17.8.2010, oben, links und rechts: vor der Show, unten links: währenddessen, unten rechts: danach, Fotograf: Sascha Rheker (Verw.m.freundl.Gen.).	120
Abb. 63: Ansicht der Filmperformance <i>Alchemie</i> von Jürgen Reble und Thomas Köner, Kunsthalle Schirn, Frankfurt, 17.8.2010, Jürgen Reble beim Bearbeiten des Filmstreifens, Fotograf: Sascha Rheker (Verw.m.freundl.Gen.).	121
Abb. 64: Ansichten der Filmperformance <i>Alchemie</i> von Jürgen Reble und Thomas Köner, Kunsthalle Schirn, Frankfurt, 17.8.2010, Jürgen Reble beim Bearbeiten des Filmstreifens, Fotograf: Sascha Rheker (Verw.m.freundl.Gen.).	121
Abb. 65: Ansichten der Filmperformance <i>Alchemie</i> von Jürgen Reble und Thomas Köner, Kunsthalle Schirn, Frankfurt, 17.8.2010, links: Jürgen Reble beim Bearbeiten des Filmstreifens, rechts: Projektionsansicht, Fotograf: Sascha Rheker (Verw.m.freundl.Gen.).	122
Abb. 66: Skizze der Filmperformance <i>Alchemie</i> von Jürgen Reble und Thomas Köner, Abb. aus www.filmalchemist.de/performance.html , 28.8.2015, Archiv: Jürgen Reble (Verw.m.freundl.Gen.).	124
Abb. 67: Ansicht einer Aufführung von <i>Wir lagern uns um's Feuer</i> aus dem Jahr 1987, Abb. aus dem PDF-Katalog von Schmelzdahin, www.schmelzdahin.de , 28.8.2015 Archiv: Schmelzdahin, Fotograf: n.n. (Verw.m.freundl.Gen.).	125
Abb. 68: Stills der Filmschleife, die von Schmelzdahin während der Filmperformance <i>Wir lagern uns um's Feuer</i> auf dem <i>Viper</i> -Festival am 29.10.1988 in Luzern bearbeitet wurde, Reihenfolge v.l.n.r. gemäß Filmstreifen, Archiv: Schmelzdahin (Verw.m.freundl.Gen.).	127
Abb. 69: Stills aus <i>Nosferatu. Symphonie des Grauens</i> . Friedrich Wilhelm Murnau. Deutschland 1921. 35 mm, s/w, viragiert, stumm, 92 Min. Verwendete Fassung: <i>Nosferatu. Symphonie des Grauens</i> . Restaurierte Fassung (restauriert 2005/06 durch Luciano Berritúa). Edition Murnau Stiftung. Weltvertrieb durch Transit Film. DVD: Hauptfilm: 92 Min., TC: 0'59''00, 0'58''57, 1'02''55 und 1'03''18 (Verw.o.Gen.).	127
Abb. 70: Stills aus <i>Nosferatu</i> , TC: 0'15''35 und 0'16''18 (Verw.o.Gen.).	129
Abb. 71: Stills aus <i>Nosferatu</i> , TC: 0'45''15, 0'47''25 und 0'48''14 (Verw.o.Gen.).	130
Abb. 72: Stills aus <i>Nosferatu</i> , TC: 0'22''23–0'22''39 und 0'22''53–0'23''05 (Verw.o.Gen.).	132
Abb. 73: Stills aus <i>Aus den Algen</i> . Schmelzdahin. BRD 1986. Super 8, Farbe, Ton, 8'38, TC: 0'11–1'15 (Verw.m.freundl.Gen.).	134
Abb. 74: Stills aus <i>Aus den Algen</i> , TC: 1'47, 2'08, 3'26 und 7'06 (Verw.m.freundl.Gen.).	135
Abb. 75: Stills aus <i>Aus den Algen</i> , TC: 3'12–3'22 (Verw.m.freundl.Gen.).	136
Abb. 76: Stills aus <i>Aus den Algen</i> , TC: 1'19, 1'40, 2'38, 2'43, 3'55, 3'58, 4'04, 4'51, 5'11, 5'19, 6'39 (Verw.m.freundl.Gen.).	136
Abb. 77: Zustand des Arbeitstisches nach der Aufführung von <i>Wir lagern uns um's Feuer</i> , Internationale Kurzfilmtage Oberhausen 1988, Abb. aus Torsten Alisch: „ <i>Es soll gemütlich werden</i> “. Die „ <i>Filmemacher</i> “ SCHMELZDAHIN debütieren heute abend im Arsenal. In: <i>die tageszeitung</i> , 13.6.1988. West-Berlin 1988, S. 21, Fotograf: Ekko von Schwichow (Verw.m.freundl.Gen.).	140
Abb. 78: Modelle räumlicher Interaktionsformen nach Marvin Carlson, Ausschnitt aus Christopher Balme (2001): <i>Einführung in die Theaterwissenschaft</i> . 2. überarb. Aufl. Berlin 2001, S. 137 (Verw.o.Gen.).	142
Abb. 79: Modell räumlich-prozessualer Interaktionsform, das die Verschmelzung von Bühnen- und Zuschauerraum sowie Werk und Rezipient in performativen Filminstallationen darstellt, abgeleitet von Marvin Carlson, Grafik: Florian Härle.	142
Abb. 80: Schmalfilm-Formate, Ausschnitt aus Michael Kuball: <i>Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Band 2: 1931–1960</i> . Hamburg 1980, S. 26 (Verw.o.Gen.).	150

Abb. 81: Ansicht der Filmperformance <i>Wir lagern uns um's Feuer</i> von Schmelzdahin, <i>Viper</i> , <i>Int. Film- und Videotage</i> Luzern, 1988, Jochen Lempert beim Bearbeiten des Filmstreifens, Fotograf: M. Mantz (Verw.o.Gen.).	154
Abb. 82: Ansicht der Filmperformance <i>Wir lagern uns um's Feuer</i> von Schmelzdahin, <i>Viper</i> , <i>Int. Film- und Videotage</i> Luzern, 1988, Jochen Lempert beim Bearbeiten des Filmstreifens, Fotograf: M. Mantz (Verw.o.Gen.).	155
Abb. 83: Ansicht der Filmperformance <i>Wir lagern uns um's Feuer</i> von Schmelzdahin, <i>Viper</i> , <i>Int. Film- und Videotage</i> Luzern, 1988, Fotograf: M. Mantz (Verw.o.Gen.).	156
Abb. 84: Die New Yorker Super 8-Filmmacher Scott und Beth B., genannt „B's“, Abb. aus Jonnie Döbele: <i>Super-8-Fieber in Manhattan</i> . In: <i>Film & Video</i> , Heft Nr. 8, 1980. München 1980, S. 42, Fotograf: Jonnie Döbele (Verw.m.freundl.Gen.).	165
Abb. 85: Chart zu <i>Anneliese</i> , Reproduktion: Jonnie Döbele (Verw.m.freundl.Gen.).	166
Abb. 86: Abbildungen der Klebebuchstaben/-zahlen, die für den Film <i>Polkafox</i> verwendet wurden, Fotograf: Jonnie Döbele (Verw.m.freundl.Gen.).	167
Abb. 87: Klebebuchstaben-Ständer in einem Ulmer Kaufhaus, Fotograf: Florian Härle.	167
Abb. 88: Stills aus <i>Polkafox</i> , TC: 2'20 und 4'38, 1.1.2018 (Verw.m.freundl.Gen.).	168
Abb. 89: Überarbeitetes Still aus <i>Polkafox</i> , „1“ aus zwei übereinander geklebten Klebebuchstaben, die Ecken der kleineren „1“ sind grün markiert, Reproduktion: Jonnie Döbele (Verw.m.freundl.Gen.).	168
Abb. 90: Plakate von <i>TIP TOP Modenschau</i> , links: 11.12.1982, Künstlerhaus Stuttgart, rechts: 14.02.1983, LTT Tübingen, Archiv: Hannelore Kober (Verw.m.freundl.Gen.).	170
Abb. 91: Abbildung des Tonträgers, der für den Film <i>Anneliese</i> verwendet wurde, Fotograf: Jonnie Döbele (Verw.m.freundl.Gen.).	171
Abb. 92: Abbildung des Tonträgers, der für den Film <i>Polkafox</i> verwendet wurde, Fotograf: Jonnie Döbele (Verw.m.freundl.Gen.).	171
Abb. 93: <i>Naturkatastrophenschränk</i> von Die Tödliche Doris mit Relikten aus dem Video <i>Naturkatastrophenkonzert</i> , 126 x 106 x 33,5 cm, Abb. aus Ausstellungskatalog <i>Die Tödliche Doris. Naturkatastrophen. Januar 1982 – April 1984. Video – Objekte – Fotos – Texte. gelbe Musik, West-Berlin</i> , 24.11.1984–26.1.1985. Hg. von gelbe Musik. West-Berlin 1984, S. 31, Fotograf: Jürgen Baumann (Verw.m.freundl.Gen.).	173
Abb. 94: Flyer der Filmprogramme <i>Der gnadenlose Gabentisch</i> und <i>M. Jelinski's gnadenloser Gabentisch. Bis das Auge bricht!</i> aus den Jahren 1985 und 1986, Archiv: Manfred Jelinski (Verw.m.freundl.Gen.).	174
Abb. 95: Instrumente von Das Synthetische Mischgewebe, Schloss Cadillac bei Bordeaux, 1987, Fotograf: Das Synthetische Mischgewebe (Verw.m.freundl.Gen.).	179
Abb. 96: Installationsansicht von Das Synthetische Mischgewebe, Lautsprechermembrane mit Kabel an einer Metallplatte, 1987, Fotograf: Das Synthetische Mischgewebe (Verw.m.freundl.Gen.).	180
Abb. 97: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	181
Abb. 98: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	183
Abb. 99: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	183
Abb. 100: Stills aus einem unveröffentlichten Videomitschnitt, Keller des Eiszeit Kinos, West-Berlin, 24.9.1987, Archiv: Michael Brynntrup, Filmer: n.n. (Verw.m. freundl.Gen.).	183
Abb. 101: Lightshow-Ansichten von Wolfgang Böhler und Johannes Holdermann, die zu den Live-Auftritten der Band IAO projiziert wurden, Fotograf: Wolfgang Böhler (Verw.m.freundl.Gen.).	186
Abb. 102: Notizen (<i>Verbesserungen</i>), die Wolfgang Böhler in der Performance verwendete, Archiv: Wolfgang Böhler (Verw.m.freundl.Gen.).	187
Abb. 103: Texte, die Wolfgang Böhler in der Performance verwendete, Archiv: Wolfgang Böhler (Verw.m.freundl.Gen.).	189

Abb. 104: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	189
Abb. 105: Cover einer Super 8-Version von <i>Nosferatu</i> , Abb. aus www.super8rezensionen.de/rezent724.htm , 5.1.2018 (Verw.o.Gen.)	195
Abb. 106: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	196
Abb. 107: Plakat von Der Wilde Rabe, Archiv: Peter Sempel (Verw.o.Gen.).	198
Abb. 108: Die akustischen Keulen bei einem Auftritt als Begleitprogramm zur <i>Jesusfilm</i> - Vorstellung im Kino Filmwelt in Detmold am 7.10.1986, links: v.l.n.r.: Maija-Lene Rettig, Andreas Ardeleanu, Christiane Heuwinkel, Dirk Schaefer, rechts: v.l.n.r.: Matthias Müller, Maija-Lene Rettig, Andreas Ardeleanu, Christiane Heuwinkel, Dirk Schaefer, Felicitas Jacobsen, Archiv: Felicitas Jacobsen, Fotograf: n.n. (damaliger Kinobetreiber) (Verw.m.freundl.Gen.).	199
Abb. 109: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	202
Abb. 110: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	203
Abb. 111: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	203
Abb. 112: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	204
Abb. 113: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	204
Abb. 114: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	208
Abb. 115: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	208
Abb. 116: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	209
Abb. 117: Ausschnitt aus dem zwölften <i>Jesusbrief</i> , Brynntrup 2014, S. 209 (Verw.m.freundl.Gen.).	209
Abb. 118: padeluun (im grauen Anzug) verteilt Kerzen am vernebelten <i>Taufbecken</i> , Keller des Eiszeit Kinos, West-Berlin, 24.9.1987, Still aus TV-Beitrag des SFB 1987, TC: 0'57 (Verw.o.Gen.).	209

Danksagung

Ich möchte mich ganz herzlich bedanken bei Prof. Dr. Hans Dieter Huber, Prof. Dr. Barbara Bader, Petra von Olschowsky, Bernd Angermann, Prof. Dr. Fabienne Liptay, Vivien Sigmund, Demian Bern, Angela Masoch, Lydia Härle, Johannes Härle und meinen Eltern für ihre konstruktive Kritik, Unterstützung und Geduld.

Für sämtliche Materialien und Infos möchte ich mich vor allem bei den Künstlerinnen und Künstlern bedanken, die mein Dissertationsprojekt überhaupt erst möglich gemacht haben, bei Michael Brynntrup, Dieter Hormel, Wolfgang Müller, Christoph Doering, Jörg Buttgerit, Manfred Jelinski, Hannelore Kober, Jonnie Döbele, Jochen Lempert, Jürgen Reble, Jochen Müller, padeluun, Rainer Frey, Guido Hübner, Felicitas Jacobsen, Mija-Lene Rettig, Christiane Heuwinkel, Dirk Schaefer, Caspar Stracke, Wolfgang Böhrer, Scarlet Scardanelli, Ken Jacobs, Andreas Wildfang, Stefan Ettlinger, Nikolas Klau. Und außerdem bei die tageszeitung (Berlin), RBB Berlin, Spex, Alejandro Bachmann und Elisabeth Streit (Österreichisches Filmmuseum), Jürgen Teipel, Lucie Kolb und Team (*Viper* Luzern), Dr. Michael Schmitz, Dr. Irina Ruf, Werner Müller, Uli Wegenast, Daniel Mijic, Martin Aust, Peter Sempel, Birgit Hein, Bettina Iberer, Ekko von Schwichow, Ralf Roszius, Sascha Rheker und Florian Wüst.

Credits

Text und Layout: Florian Härle

Lektorat (D): Vivien Sigmund

Typografische Beratung: Demian Bern

Die Abbildungen in dieser Dissertation wurden freundlicherweise von den Autoren selbst zur Verfügung gestellt. Die Rechte dafür liegen bei diesen.