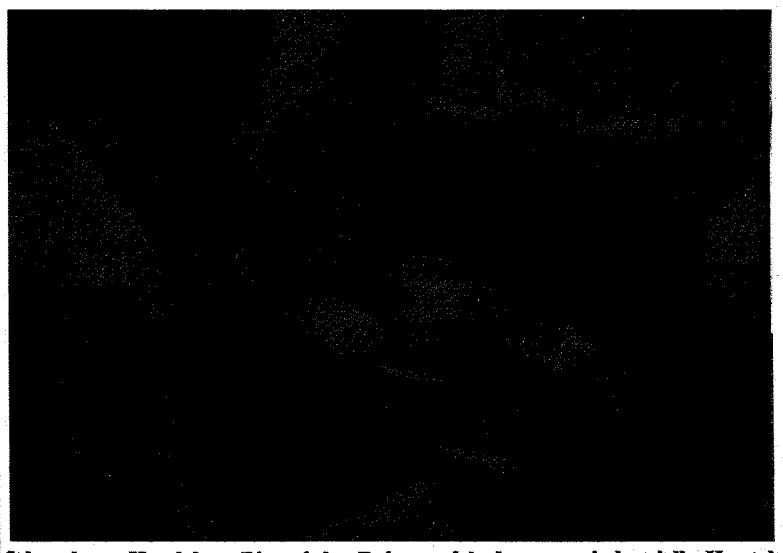
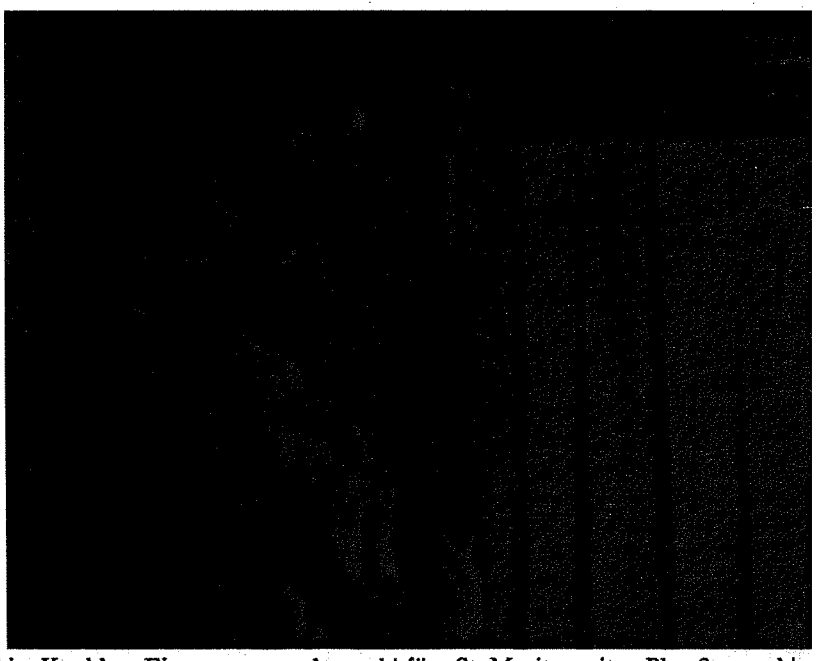
TA-Magazin 24.12.71
we

„Film ist ein Material w





Schoenherrs Hauslabor. Bis auf das Rohmaterial, dessen vorindustrielle Herstellung er noch nicht für sich wiedererfunden hat, ist Schoenherr als Filmer autark, von der Industrie emanzipiert. Das in einer alten Debrie-Kamera mit Einzelbildschaltung belichtete Negativ füllt er im Badezimmer bei Dunkelkammerlicht in die Spiralen einer 30-Meter-Entwicklungsdose (1) und hängt es nach dem Fixieren in einem guten Dutzend Schleifen zum Trocknen auf (2). Wiederum bei Dunkelkammerlicht legt er in die Debrie-Kamera das Negativ und darüber – oder darunter, wie man's nimmt – das unbelichtete Positiv ein und kopiert nun Kader für Kader, wobei als Kopierlicht eine Glühbirne in einem Papprohr dient (3). Den Kopiervorgang kann Schoenherr durch das Okular der Kamera laufend beobachten und kontrollieren (4).

Alexander J. Seiler über den Underground-Experimentalfilmer Hans Helmut Klaus Schoenherr, der sich selber einen «kleinbürgerlichen Familienfilmer» nennt

Hans Helmut Klaus Schoenherr wohnt in einem Hochhaus am Stadtrand von Zürich. Er wohnt im 10. Stock. Es gibt zwei Aufzüge im Haus, einen kleineren für Personen mit Waren, einen grösseren für Waren mit Personen. Der Filmprojektor, den ich bei meinen Besuchen mitbringen muss, um Schoenherrs Filme zu sehen – denn Schoenherr, der seine Filme ungern sieht, besitzt keinen eigenen –, der Filmprojektor hat zusammen mit mir im kleineren Platz. Das ist gut so, denn wie mir Schoenherr erzählt, bleibt der grössere Aufzug nicht selten zwischen zwei Stockwerken stecken. Neulich war eine Frau mehr als zwei Stunden lang eingesperrt. Schoenherr begreift nicht, wie so etwas passieren kann.

Schoenherr installiert und bedient den Projektor mit grosser Sorgfalt. Behutsam, liebevoll legt er seine Filme ein, spult sie um, reguliert die Laufgeschwindigkeit. (Ein Projektor mit stufenlos einstellbarer Geschwindigkeit musste es sein, denn Schoenherrs Filme laufen nicht mit den heute üblichen 24 oder 25 Bildern pro Sekunde, sondern wie die alten Stummfilme mit 16 oder 18.) Seine Filme existieren nur in ein oder zwei Kopien, oft sogar bloss im Original. Es ist kaum möglich, Schoenherrs Gesamtwerk zu sehen, denn es sind nie Kopien von allen Filmen gleichzeitig in Zürich. Manchmal bezahlt ein Festival, eine Verleihorganisation eine Kopie, die dann entsprechend benannt wird, etwa «Tokio-Kopie». Seine Hauptsorge als Filmemacher sei die, sagt Schoenherr, dass Original und Kopien nach dem Entwickeln nicht zerkratzt oder verschmutzt würden. Das ist nebst den Kosten auch der Grund, warum er seine Filme seit einiger Zeit selbst kopiert.

★ ★ ★

Dass ich mir bei Schoenherr Schoenherrs Filme ansehe, hat eine Vorgeschichte, die zu meinem Bild von Schoenherr und darum auch hierher gehört.

Ich kenne Schoenherr seit bald sechs Jahren. Im Frühling 1966 rief er mich an und brachte mir das Drehbuch zu einem Spielfilm über Robert Walser. Was ich davon hielt, und wie man es verwirklichen könnte. Ich hielt nicht allzuviel davon, und ich riet ihm, die Verwirklichung doch lieber in der heimatlichen Bundesrepublik zu suchen als im filmischen Hinterwald Schweiz. Ich schrieb ihm das nett und mit freundlichen Grüssen.

Das nächste, was mich an Schoenherr erinnerte, war Anfang 1968 ein Artikel im Tages-Anzeiger über das seither legendär gewordene Experimentalfilm-Festival in Knokke. Ein paar ausnehmend guten Filmen sei es gelungen, schrieb Schoenherr, den Saal binnen einer Viertelstunde fast vollständig zu leeren. Da ich den nämlichen Vorgang auch schon mit eigenen Filmen erlebt hatte, ohne darin allerdings eine Bestätigung ihrer Qualität zu sehen, gefiel mir der Gedanke. Erst später erfuhr ich, dass Schoenherr in Knokke seinen eigenen Erstling «Thaler's, Meier's, Sadkowsky's Life in the Evening» mit ebendiesem Erfolg eines sich leerenden Saals präsentiert hatte.

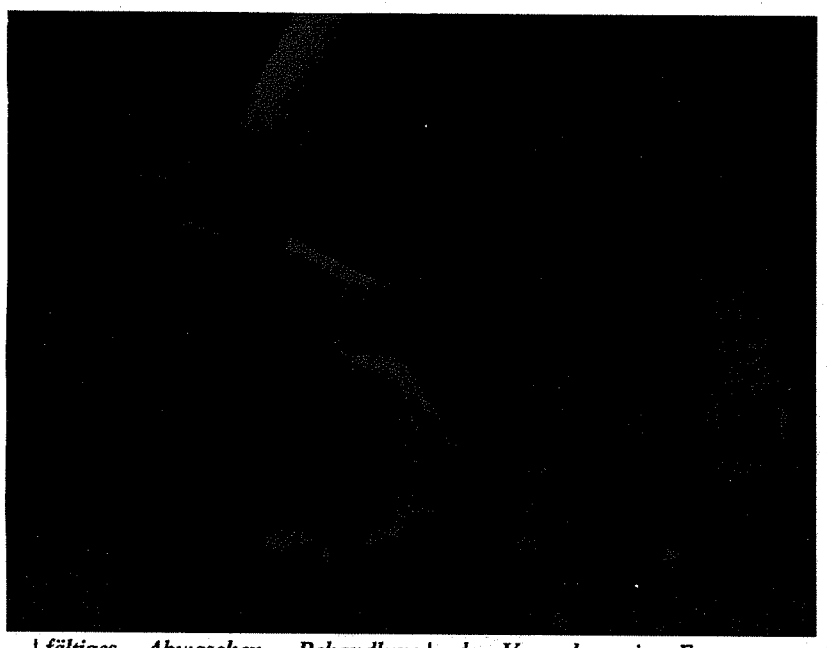
In den nächsten Jahren hörte ich Schoenherr öfter am Telefon und sah ihn ein paarmal an den Solothurner Filmtagen und an filmpolitischen Veranstaltungen. In der Öffentlichkeit trat er mit einem alten Rabbinerhut und grinsend gebleckten Zähnen auf, dokumentierte mit Happenings und dem Slogan «Schoenherrs Filme muss man gesehen haben» sein Aussenseitertum und machte sich bei den soliden und seriösen Schweizer Filmern eher unbeliebt. Als ich endlich einen Film von Schoenherr zu sehen bekam, sah ich vor lauter Schoenherr keinen Film mehr, und ich vermute, ich bin nicht der einzige, dem es so erging. Bloss dass ich mit meiner Blindheit (oder meiner Ablehnung) offenbar dazu beitrug, dass «der Versuch von Markopoulos, Meier und Schoenherr, eine grosse Filmausstellung mit dem Kunsthaus Zürich zu veranstalten, scheiterte» (Birgit Hein, Film im Underground, Frankfurt am Main 1971, S. 137). Jedenfalls meinte Schoenherr, dass ich dazu beigetragen hätte. Wenn er mich fortan sah, bleckte er die Zähne, und wenn ich Filme von ihm sah, sah ich sie nicht. Erst Anfang 1971, als ich als Mitglied einer Jury zwischen einem Film über Vermessungsinstrumente und einem Werbefilm für St. Moritz mit «Play 3» und dem «Porträt der Cordua» konfrontiert wurde, entdeckte ich den Filmer Schoenherr.

★ ★ ★

In der Zweizimmerwohnung im 10. Stock sehe ich «Play 3» zum zweitenmal – und sehe zugleich die Zweizimmerwohnung, denn die zeigt «Play 3». Die Darsteller in «Play 3» sind Sigrid, genannt Cli Cli, Schoenherrs Frau, und Raphaela, Cli Clis und Schoenherrs heute 6jährige, zur Drehzeit 3jährige Tochter. Raphaela spielt, Cli Cli strickt: Das ist alles, was ich nach zweimaligem Sehen über den «Inhalt» des Filmes zu sagen wüsste. Der Kritiker, der diesen Inhalt «kleinbürgerlich» nannte, hat sicher recht. Aber er übersieht, dass es ein wesentliches Merkmal des Kleinbürgers ist, seine eigene Umgebung, den eigenen Alltag für kleinbürgerlich und damit für bedeutungslos zu halten. W Schoenherr kein Kleinbürger i darum hält er seine kleinbürge liche Wohnung, sein kleinbürger liches Familienleben nicht für bedeutungslos, und darum vermittelt er mit seinem Film eine Erfahrung: wie ein Kind in einer Zweizimmerwohnung aufwächst, wie viele Stunden, Strickstunden, Aufpassstunden so ein Aufwachsen für die Mutter bedeutet, wievielmal aufstehen, etwas aufheben, zurechtrücken und so weiter, wieviel Blicke hin zum Kind und zurück zur Handarbeit, und das alles nennt sich das Leben und ist es auch.

Dann «Das Porträt der Cordua»: das Leben einer Tänzerin, Solistin eines grossen Opernhauses. In Schoenherrs eigener Beschreibung: *Balletttruppe, Frau Cordua beim Solotraining, Training zu zweit, Kopfübungen, Körperübungen, Bein- und Armübungen, Abstützen, Arbeiter im Ballettsal, Abschminken in der Garderobe, Auskleiden, sorg-*

ie jedes andere auch"



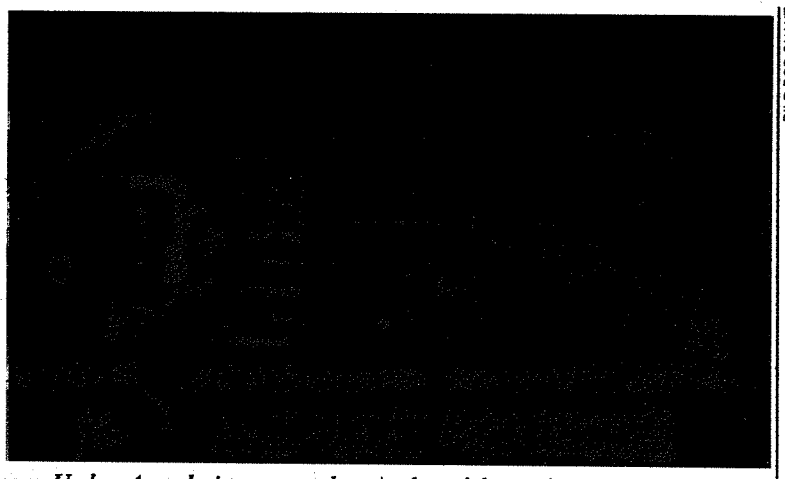


BILD ROB GNANT

fältiges Abwaschen, Behandlung aller Schweissstellen am Körper (Achseln, After, Geschlecht), Ankleiden, Opernhausgänge, Kantine, Fahrt durch die Stadt, typische Häuser, Geschäfte, Fabrikanlagen auf dem Weg Wohnung – Opernhaus und zurück, der Ehemann beim Zeitunglesen, Sitzen, Liegen Arbeiten, Rauchen, Kartoffelkochen, Kartoffelessen, Postöffnen, Kaffeetrinken, Filmaufnahmen, Fusspflege, Mund beim Sprechen von Gelungenem, Handbewegung (Abschlagen für, das ist erledigt), TV-Film, Tänzerin privat entspannt, Rauchen, Diskutieren, Schmähen, TV-Film, Teetrinken, Schluss: ‹Ein gewisser Glanz in den Augen von Frau Cordua.›»

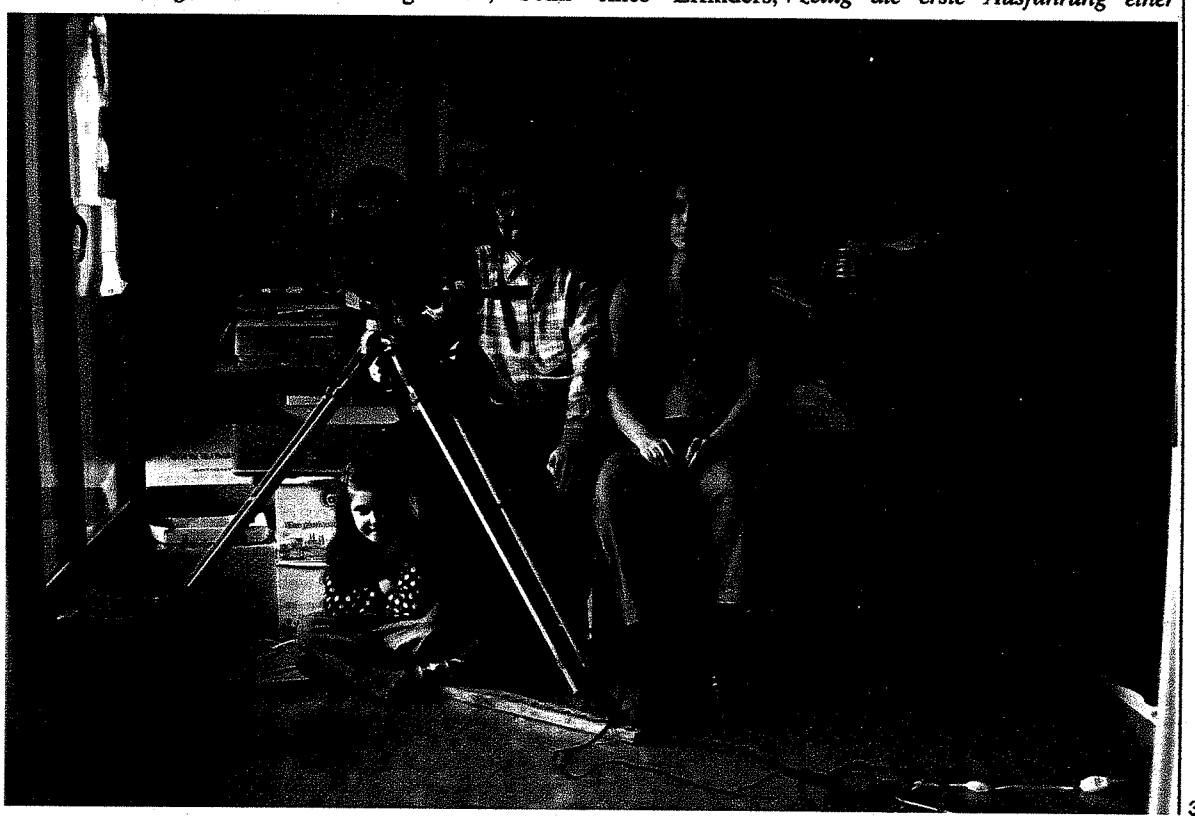
Was unterscheidet diesen Film, diese Filme von einer banalen Fernsehreportage aus genau den nämlichen Aufnahmesituationen? Zunächst: Schoenherr hat kein Geld, daher wenig Rohmaterial und keinen Schneidetisch, daher keine moderne Tonfilm-, sondern eine alte Stummfilmkamera mit Einzelbildschaltung. Die Folgen: Er dreht nicht «Material», sondern Bilder, genauer: eine rhythmische Folge von Bildern, an der nach der Entwicklung nichts oder fast nichts mehr zu ändern ist und in der durch Doppel- und Dreifachbelichtungen jeder Bildeindruck, jeder Bewegungsablauf in präzis rhythmisierte Relationen zu anderen Eindrücken, anderen Bewegungsabläufen gesetzt wird. Diese rhythmisierte Mehrschichtigkeit hebt die Zeit als linearen Ablauf auf und setzt statt ihrer eine Art vierdimensionales Raum-Zeit-Geflecht – sie hat in der Unregelmässigkeit ihrer Polyrhythmik aber auch etwas von der rauhen und intimen Textur eines handgeflochtenen Materials.

Von dem Film «Sonate: Graubild/Fraubild/Blaubild & Weisskader» schreibt Schoenherr, er sei *«der Versuch, meine Frau zu porträtieren, mit optischen und rhythmischen Mitteln. Bilder meiner Frau, die einen grossen Teil der Wände einnehmen, und die Gestalt, das Gesicht, die Stimme etc., die mit meiner Tochter zusammen einen grossen Teil der Wohnung (in der ich auch arbeite) füllen, werden in einem bestimmten Rhythmus gezeigt . . . Auszug: Schema des zweiten Teils der ‹Sonate› (‹Fraubild›): 1/16 = 16 Bilder Takt: 3× (3/16+1/16+2/16+4/16+1/16) doppelte Bildfolge in 3×3/16: 1×3/16 Rechtsschwenk langsam. Rahmen, Nase, Augen, Backenknochen, Ohr, Haaransatz, Rahmen. 1×3/16 stillst. 6 Rahmen. 4 Arm + Armreifen (braun), 32 Rechtsschwenk von linker Nackenseite, Ausschnitt und Halsansatz, bis Ausschnitt ein U macht. 1×3/16 22 stillst., bis langs. Rechtsschwenk vom U des Ausschnitts zur rechten Schulter und Helligkeit (Sonnenlicht auf der Schulter) 26 stillst. Rahmen. Fussboden, holzgelb.»*

Hans Helmut Klaus Schoenherr, dessen Name in allen seit 1968 erschienenen Publikationen über Experimental- und Undergroundfilm genannt wird und dessen Filme an internationalen Festivals ihr Herstellungsland, die Schweiz, «vertreten», lebt seit 1963 in Zürich. Dass er hierherkam, nennt er einen Zufall, warum er geblieben ist, weiss er auch nicht so recht. In Zürich hat er zu filmen angefangen. *«Wie fing das an mit der Filmmacherei? War zuerst die Kamera da? Oder zuerst der Wunsch, eine Kamera zu kaufen, um Filme zu drehen? Wie fing das an? Zuerst die Idee, dann die Möglichkeit, die Idee zu verwirklichen? War ich gar ein unzufriedener Maler, der weg von seiner Leinwand wollte, hin zu der Flimmerleinwand, wo Herr Manz mit dem Sektglas steht und auf ‹herzlich willkommen› winkt?»*

1936 in Thüringen (heute DDR) geboren, Sohn eines Erfinders, «der sich auch als Künstler verstand», bis 1947 Kriegs- und «Nachkriegsvagabundenleben», Hochschule für bildende Kunst in Hamburg, Tramps durch Südeuropa, ein Jahr in Aix-en-Provence: Wie er diese Biographie erzählt, gibt wenig her, soll wohl wenig hergeben. Eine kranke, depressive Mutter geistert im Hintergrund, der frühe Tod des Vaters, das Bündnis mit einem Bruder, der auch Filme macht. Einige Bilder des Malers Schoenherr hängen an den Wänden, früher Pop, könnte man sagen; drunten im Keller, sagt Cli Cli, liegen ganze Stösse.

Von der Malerei zum Film: nichts Ungewöhnliches heute, wo Filmen an und für sich etwas ganz Gewöhnliches ist. Ungewöhnlich aber die konsequente Antifilmhaltung, mit der Schoenherr, nachdem er das Walser-Drehbuch verworfen hat, zu filmen beginnt. *«Eine wichtigere Rolle als meine Kamera spielte für mich der Entschluss: ‹Mit Film will ich nichts zu tun haben.› (. . .) Mein erster Film war gleichzeitig die erste Ausführung einer*

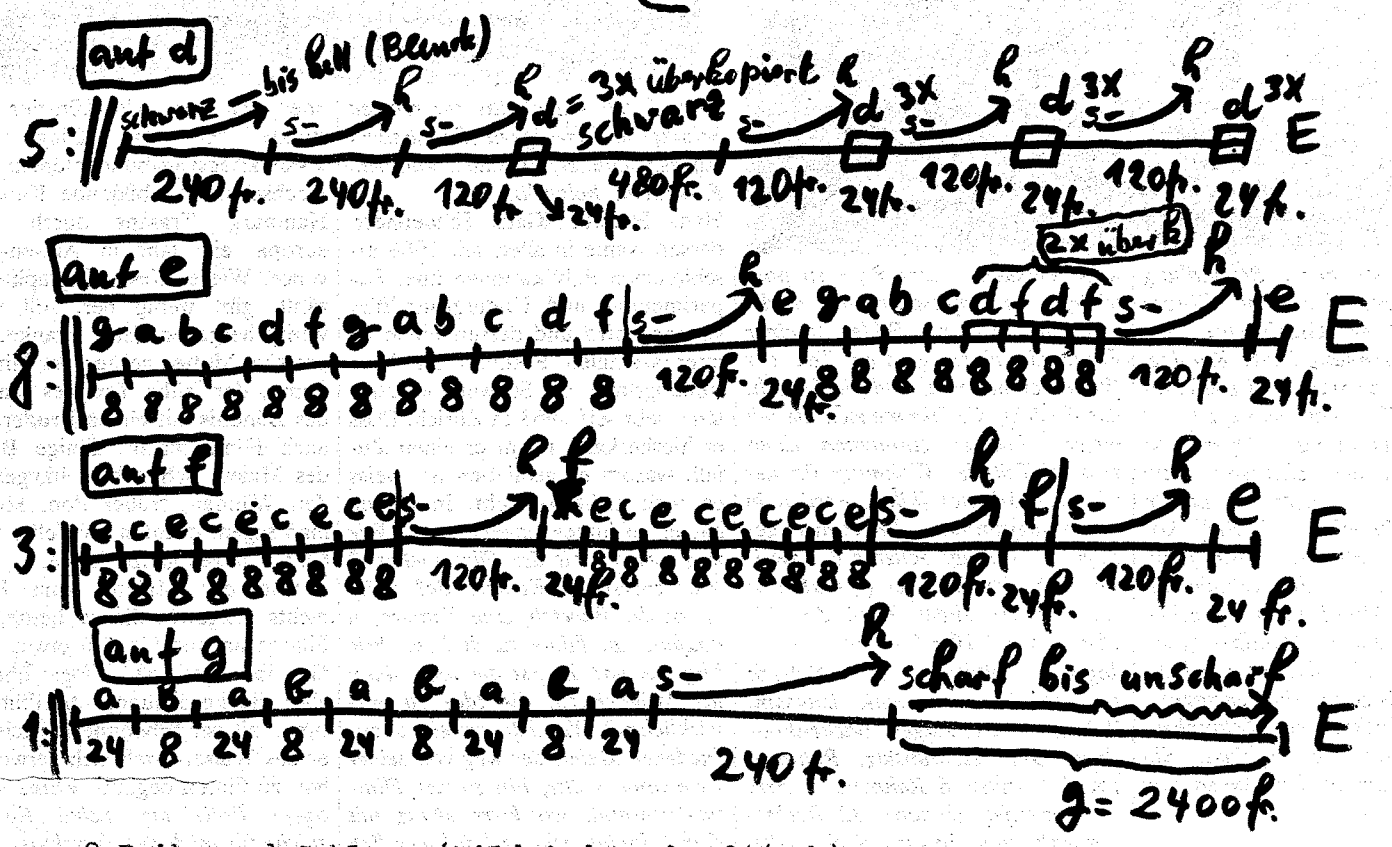


Titel : " TAM 4/71 " ("ein heiteres Spiel mit der Bildfolge")
Autor : HHK Schoenherr, Zürich ,Nov.71

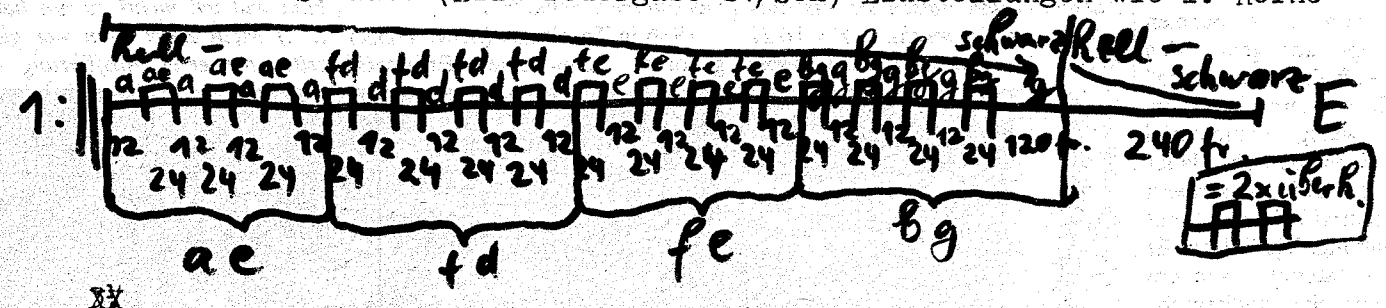
1. Reihe (Bildwiedergabe: 24/Sek)

Starre Einstellungen auf :
(Alle Einstellungen ohne besondere Suche nach Symbolik durch den Bildausschnitt, - nur auf die Sache und Erkennbarkeit achten)

a= zwei,mit Ringen überladene Hände
b= eine Seite aus einem Magazin (TAM)
c= eine Kaffeetasse und ein Gipfel
d= eine Hand fährt durch den Halsschnitt unter ein Hemd und kratzt am Körper
e= Ein entblösster Hintern knapp über einer Toilette , jedoch gut sichtbar (Licht)
f= schlürfende Lippen (nah)
g= eine Person,die an einem Tisch sitzt (Gross v. hinten)



2.Reihe und Schluss (Bildwiedergabe 24/Sek) Einstellungen wie 1. Reihe



Ton : Unverzerrte Geräusche von einem frühstückenden Mann,darüber Morgennachrichten von Radio Deutschschweiz I M. durchgehend.

Die Aufnahmen werden mit einer Kamera mit Einzelbildmotor im Einzelbild getätigt , wobei die Bildausschnitte beim Wechsel nur ungefähr übereinstimmen müssen. Ueberblendungen in der Kamera, zweimal und mehrmal Belichtung ebenfalls in der Kamera. Der Autor dieser Konzeptionsformulierung der Bildfolge von "TAM 4/71" gibt diese Konzeption frei zur Nachahmung. Dabei können die Einstellungen a-g frei nach den Verhältnissen gewählt werden.

Das Schoenherr-Konzept «TAM 4/71» (mögliche inhaltliche Umschreibungen: «Das Frühstück», «Samstagmorgen», «Stoffwechsel») hat auf einer DIN-A4-Seite Platz und ist dennoch weit präziser als ein konventionelles Drehbuch. Das Grundmaterial besteht aus den rechts oben beschriebenen starren Kameraeinstellungen A bis G, die mit einem Einzelbildmotor zu rhythmisierten Bildfolgen aneinandergereiht und an einzelnen Stellen durch Mehrfachbelichtungen übereinanderkopiert werden. Die erste Zeile der ersten Reihe (man könnte auch sagen «Strophe») wird, wie die Zahl links aussen angibt, insgesamt fünfmal wiederholt. Sie beginnt mit einer Aufblendung der Einstellung D von Schwarz bis ganz Hell, die 240 «Frames» (englisch für Einzelbild), in der Wiedergabe bei einer Laufgeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde also zehn Sekunden, dauert. Sie wird zunächst noch einmal während zehn, dann während fünf Sekunden wiederholt. Während einer Sekunde wird dann die Einstellung D dreimal übereinanderkopiert. Es folgen 20 Sekunden Schwarzfilm, und anschliessend wechseln drei Aufblendungen von D zu jeweils fünf Sekunden mit drei Dreifachbelichtungen zu je einer Sekunde.

Analog können die folgenden Zeilen oder Strophen gelesen werden. Zeile zwei wird achtmal wiederholt. Über die Einstellung E werden sämtliche übrigen Einstellungen in «Flashes» von je einer Drittelsekunde kopiert, dann folgen: während fünf Sekunden eine Aufblendung von E, während einer Sekunde ein Doppelkopierer von E, während nicht ganz drei Sekunden eine Folge von «Flashes», zunächst in Einfach-, dann in Doppelbelichtung, und so weiter und so fort. Das Ganze dauert 7 Minuten 12 Sekunden.

Konzeption. Die Konzeption bestand in der Einsicht, den Ausgangspunkt nicht zu verlassen, sondern den Ausgangspunkt zum Thema zu machen, den Ausgangspunkt zu formulieren. Ich blieb auf meinem Schreibtisch, machte die Schublade zum Hergeben der Handlungsutensilien auf, später noch weiter auf, zeigte nur das, was da war, und machte keinen Schwenk zu irgendwas oder einer Person. (Der Film heisst ‹Was suchst du in der Schublade?› . . .)»

Mit Film will ich nichts zu tun haben, das heisst so viel wie: Ich will nichts zu tun haben mit der Glätte, der Technizität, der Apparatur, dem Aufwand des Films – nichts mit seinen Tricks, seinem Illusionismus, seiner Abbildhaftigkeit. «Film ist ein Material wie jedes andere auch» ist der Leitsatz einer Hinweisaktion, die Schoenherr, der «Hinweiser und Filmmacher», im April 1970 in Oberhausen für den Westdeutschen Rundfunk veranstaltet hat. Da sieht man ihn, wie er belichtetes und entwickeltes Filmmaterial ins Klosett wirft und hinunterspült, wie er in ein mit Film belegtes Brötchen beisst («Film ist Kaviar»), man sieht aber auch den Filmkritiker Peter W. Jansen, der den Oberhausener Festspielleiter Hilmar Hoffmann interviewt, und dabei steht noch so ein wichtiger Filmkulturträger, und alle tragen dicke Filmschleifen um Stirn und Augen, und das heisst: «Film macht blind» oder noch genauer: «Blind für Film durch Film», und damit ist ein Zustand sehr genau beschrieben, der nicht nur Filmer, Filmkritiker und Cinéphile, sondern Kulturspezialisten aller Sparten kennzeichnet.

★ ★ ★

«Ich laufe der Wirklichkeit immer wieder hinterher», sagt Schoenherr, und: «Ich habe es für immer aufgegeben, fingierte Wirklichkeiten herzustellen» und: «Wenn ich das erfasse, hundertprozentig, was um mich herum ist . . .»

In «Thaler's, Meier's, Sadkowsky's Life in the Evening» erfasst er drei Freunde, die um ihn herum, einige Dinge, die um die drei Freunde herum, vor allem aber die Vorstellungen, Wünsche, Träume, die in den drei Freunden drin sind. «Gedanken beim Befühlen einer Mädchenhaut»: ein Rendezvous mit Eleonore im Zürcher Hauptbahnhof, ein Gang den Bahnsteigen entlang, Eisbahn und Fussballplatz, eine Herbstbaumkrone, das Gesicht und der Körper der Eleonore: ein ungemein erotischer, ein sinnlicher und zugleich asketischer Film, ein einziger langer Striptease in völlig dezenter Kleidung. Zusammen mit «Cordua» und «Play 3» gehören diese beiden Filme zu den «poetischen», wie Schoenherr sie selber nennt: Farbfilm, bewegte, um nicht zu sagen beschwingte Kamera, viel Doppel- und Dreifachbelichtungen, Film als Material, aber als warmes, pulsierendes, mit Fingerspitzen ertastbares.

Davon distanziert sich der Antifilmer Schoenherr heute leise, aber merklich. «Play 4» und «Play 5», die beide schwarzweiss sind, selbstkopiert, mit einer kratzenden und schabenden Geräuschkulisse von einer abstrakt gemachten Lichttonspur, entmaterialisieren das Bild und rematerialisieren gleichsam das Material Film, steigern es zu rissiger, schneidender Spröde. Mit einer Kopierschablone wird eine Reihentechnik erzielt, die nicht mehr rhythmisch, sondern nur noch als unregelmässig-regelmässige Wiederholung, als eine Art kaputter Metrik erfahrbar ist. Eine sägende, feilende Irritation und zugleich eine fast unwiderstehliche Ermüdung geht von diesen Filmen aus, deren Bildinhalte kaum mehr einen Eigenwert haben. «Das hat nichts mehr mit New American Cinema zu tun», sagt Schoenherr und bestätigt damit indirekt den grossen Einfluss der Amerikaner auf sein früheres Schaffen. Konsequente Unterbelichtung oder Überbelichtung, eine schlechte Qualität der Kopie: «Die Leute werden richtig aggressiv», und das freut Schoenherr, der es freilich handkehrum als sein «Urproblem» bezeichnet, «die Leute dazu zu bringen, dass sie es zu Ende schauen».

Seinen neuesten Film, «Das kaputte Kino», den ersten mit einer neuen uralten 35-mm-Kamera gemachten und kopierten, hat Schoenherr an die Mannheimer Filmwoche geschickt, ohne ihn in Projektion oder auch nur an einem Schneidetisch gesehen zu haben. Er sei, meint er, als Produzent viel weiter denn als Konsument, und darum lasse er die Dinge lieber so, wie sie aus der Kamera kommen. «Als Konsument stellt man Ansprüche an sich als Produzenten, und damit versaut man sich sehr viel.» So bleiben bei ihm auch Rollenanfang und -ende und andere Dinge «drin», die nicht zum Film, aber zum *Material* Film gehören und es als solches ins Bewusstsein bringen.

Filmhandwerker und -ideologe, Avantgardist und Pionier filmtechnischer Regressionen, der älteste Techniken neu für sich erfindet: Hans Helmut Klaus Schoenherr steht einsamer und eigenständiger in der filmischen Gegenwart, als seine Anlehnung an Gruppen und Gruppierungen, seine Freundschaft mit Markopoulos und Beavers, mit Dieter Meier, Kurt Kren und den Heins annehmen liessen. Ich vermute, er lebt in Zürich nicht obwohl, sondern weil er hier isolierter ist, als er es in München oder Frankfurt wäre. Von Knokke, dem Undergroundmekka der Jahreswende 1967/68, sagt er: «Ich war ja ganz erstaunt, dass es da Leute gab, die ähnlich dachten wie ich.» Am Telefon erklärte er mir einmal: «Sie wissen ja gar nicht, was man als Filmer alles zu tun hat.» Seine Hinweisaktion mit dem Klosett richtet sich «nicht an meine Adresse, sondern an die aller andern.»

Alle andern: Das sind noch mehr als alle andern die «Politischen», die «engagierten» und Politfilmer. Schoenherr hasst sie verachtungsvoll, so wie sie ihn hasserfüllt verachten. Als ich nach den Ursachen dieser Feindschaft frage, nach Filmen, die vielleicht auf ihrem Grund liegen, bleibt Schoenherr einsilbig. Irgendwann einmal, scheint es, haben ein paar «Politische» ihn versetzt.

Wenn er dann gar seine eigenen Filme als politisch, seine Filmarbeit als politische bezeichnet, so wird das, denke ich, nicht nur bei den «Politischen» Hohngebrüll, sondern auch anderswo Befremden auslösen. Für meinen Teil gebe ich ihm recht. Wer Sehgewohnheiten so radikal in Frage stellt, wer den Alltag eines Kindes und seiner Mutter in einer Zweizimmerwohnung, die Arbeit einer Tänzerin, das Objektdasein einer Eleonore so direkt und unverstellt erfahrbar macht, leistet eine politisch unscheinbare, aber unterschwellig um so wirksamere Bewusstseinsarbeit.

«Lieber Herr Seiler, nach Ihren Fragen gestern kam ich ein wenig ins Nachdenken. Meine Tagebücher sollte ich wieder einmal durchblättern. Obwohl ich aus Erfahrung weiss, wie weit das fährt . . . Hinein in mein Tappen erzählt meine Tochter: ‹Der Roger hatte heute kein Znüni dabei, und ich gab ihm von meinem Apfel eine Hälfte . . ., die grössere Hälfte.› Was für eine Bedeutung bekommt diese Sache nun für das Nachtappen meiner Grübeleien über meinen Werdegang?» ●

SCHOENHERRS FILME

1967
WAS SUCHST DU IN DER SCHUBLADE?
s/8 mm, Farbe, Ton, 50 Min.
THALER'S, MEIER'S, SADOWSKY'S LIFE IN THE EVENING
16 mm, Farbe, Ton, 28 Min.
DAS GESICHT DER ALTEN FRAU, DIE SUPPENTERRINE, VRENI KELLER SPRICHT UND DER POPO DER MADAME
16 mm, Farbe, Ton, 30 Min., 16b/Sek.
PLAY 1
16 mm, Farbe, Ton, 12 Min., 16b/Sek.
1967/68
SONATE: GRAUBILD/FRAUBILD/BLAUBILD & WEISSKADER
16 mm, Farbe, stumm, 9 Min.
AUTOPORTRÄT
16 mm, Farbe, Ton, 120 Min., 16b/Sek.
1968
KLEINBÜRGERLICHES DRACULA-IDYLL AM FAMILIENTISCH
16 mm, Farbe, 9 Min., 16b/Sek.
GEDANKEN BEIM BEFÜHLEN EINER MÄDCHENHAUT
16 mm, Farbe, 21 Min.
PLAY 2
16 mm, Farbe, Ton, 12 Min., 16b/Sek.
PLAY 3
16 mm, Farbe, Ton, 12 Min., 16b/Sek.
1969
SUPERVISUELL
16 mm, Farbe, Ton, 8 Min.
DAS PORTRÄT DER CORDURA
16 mm, Farbe, Ton, 16 Min.
PLAY 4
16 mm, s/w, Ton, 6 Min.
PLAY 5
16 mm, s/w, Ton, 12 Min.
PLAY 6
16 mm, s/w, Ton, 6 Min.
PLAY 7
16 mm, s/w, Ton, 6 Min.
PLAY 8
16 mm, s/w, Ton, 10 Min.
PLAY 9 Buchfilm
1970
PORTRÄT: KURT KREN
s/8 mm, Farbe, stumm, 8 Min.
1968/70
DAYDREAM
16 mm, Farbe, Ton, 84 Min.
1971
DAS KAPUTTE KINO
35 mm, s/w, Ton, 12 Min.