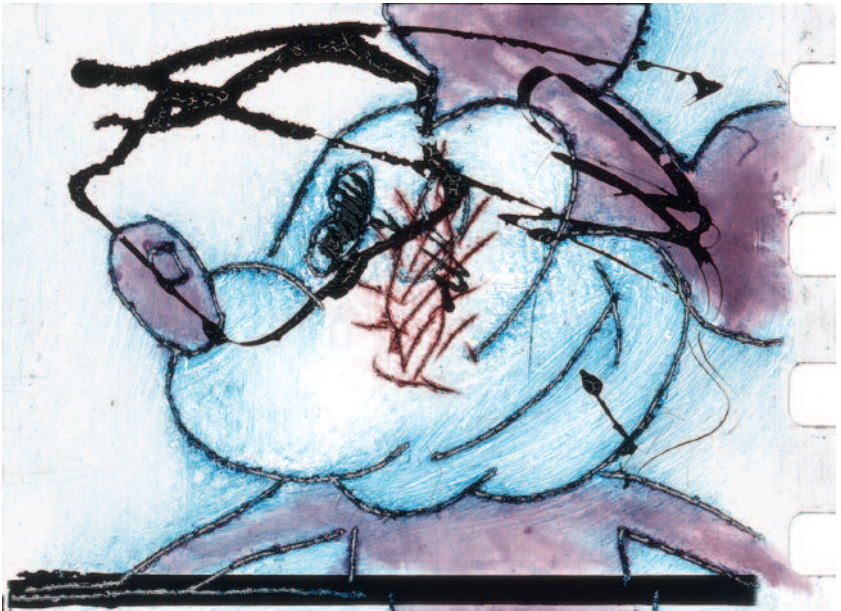


**Lutz Dammbeck**

# **Filme und Medienscollagen 1975–1986**



Filmmuseum Potsdam  
Goethe-Institut

Doppel-DVD mit restaurierten Fassungen / 2-disc DVD with restored versions

## Fred Gehler

### Frühe Irritationen

Lutz Dammbecks frühe Filme sind famos exemplarische Zeugnisse für das Formen einer kreativen Persönlichkeit aus Kollisionen und Divergenzen. Da ist auf der einen Seite das Erproben von Grenzüberschreitungen – inhaltlich und formal – in autonomen Prozessen und Räumen, da ist andererseits das Arrangieren mit Mechanismen eines DDR-Studiobetriebes – d.h. die Lehrjahre im Taktieren mit und im Unterlaufen von konventionellen Strukturen. So beschreiben die „Studiofilme“ dabei eine irritierende Linie, sie katapultieren sich stets auf neue Stufen – sowohl im Eigensinn als auch im Sinn.

Ist DER MOND – das erste Lehrstück – überwiegend in seiner Fabel spielerisch vertrackt (der „Fall“ des Mondes über die Inhaftierung bis zur Befreiung) entwickelt sich DER SCHNEIDER VON ULM schon zur Reflexion der Lutz Dammbeck dominierenden Urthemen: Beschädigungen des Individuums und der Gesellschaft. Die Gegensatzpaare Statik-Bewegung, Erstarrung-Spontaneität. Trauerarbeit der Verluste. Ausgetragen hier im Disput mit der Brechtschen Lehrgeschichte. Lutz Dammbeck misstraut ihr. Sie scheint ihn einzuengen, die Spontaneität zu beschneiden. Da kommt die Angst, didaktisch zu sein, ein Moralist der Lesebuchstunde. Als der Adaptionsgedanke im Studio akzeptiert wird, beginnt zugleich der Widerstreit mit der Eindeutigkeit der Lesart. Konzentration auf die ersten beiden Zeilen „Bischof, ich kann fliegen / Sagte der Schneider zum Bischof“. Da ist jemand auf der Suche nach Identität. Bewegung gegen den Brei des Beharrens, das Opportune der Schablonen.



*Der Schneider von Ulm, 1979*

Den Geschmack daran. Die Fahrt – permanente Unruhe eines Suchenden – überlagert von Spiel und Träumen (Bild für Bild auf den Filmstreifen eingeritzt)“. Zugleich notiere ich in „Nahaufnahme“ gedankliche Splitter eines Dialogs mit Lutz Dammbeck – anno 1980 in Leipzig: „Über das Sehen und Ansehen von Animationsfilmen. Filme nicht nur ansehen. Nicht nur Etiketts lesen. Weil Ansehen und Sehen nicht dasselbe ist. Ansehen ist ein Akt des Zugreifens. Sehen ist ein Akt des Empfangens. Sehen erlaubt den Dingen der Welt, so auch der künstlerischen Imagination, ihre eigene Wirklichkeit zu behaupten ... Sehen bedeutet Abenteuer, Entdeckung. Wenn man nur ansieht, was vorgeht, kann man daran nicht teilnehmen ... Man kann etwas ansehen, bis man es schließlich sieht. Aber das ist selten. Die meisten sehen nicht einmal an, von sehen ganz zu schweigen.“

Dieser Dialog geschah damals unter dem frischen Eindruck der Rezeption des SCHNEIDERS als Kurzfilm-Beiprogramm der DDR-Programmkinos. Ein zu erwartender Vorgang: Verunsicherte Zuschauer. Pfiffe, Randalieren, Aggressionen. Schmähungen im Fäkalienjargon. Es wird zur Feder gegriffen. Ich notiere: „Schockierend? Wohl kaum. Eher eine Verdeutlichung, ein Sichtbarmachen von Fronten. Einzig mögliche Konsequenz: dem Kino-Zuschauer sein Selbstbewusstsein wiedergeben, diesen

Doch das Fixieren auf eine Interpretation wird unterlaufen. Es bleiben Freiräume für den Betrachter. Ungeschriebenes Ideal: Jeder möge seinen „eigenen“ Schneider-Film erleben. Schon nach kurzer Zeit Kollision mit dem fertigen Film: Lutz Dammbeck ironisiert selbst den geschaffenen Mythos vom „tapferen Schneiderlein“. Parallel entsteht 1979 – außerhalb des Studios realisiert und später als frühe und vorgängerlose Äußerung unabhängiger Filmkultur in der DDR geadelt – METAMORPHOSEN 1. Ich schreibe in einer „Nahaufnahme Lutz Dammbeck“ für den *Sonntag*: „Erste Früchte vom Baum der Erkenntnis und Mitteilung über



*Einmart, 1981*

Lutz Dammbeck: „EINMART. Eine Landschaft aus Metaphern, die für soziale und psychische Haltungen und Eigenschaften stehen. Reduzierung, Begrenzung und Vereinzelung anstelle der die Splitter einenden Harmonie. Ein Grundgedanke löst sich auf in Details, die dadurch mutieren und degenerieren.“

Im *Sonntag 5/82* erscheinen meine Anmerkungen zu EINMART: „Über EINMART schreiben: Die Oberfläche des Films skizzieren, auftretende Figuren beschreiben, Fabelmomente hervorheben? Wohl ein untauglicher Versuch, der der Eigenart des Films nicht gerecht wird: EINMART transponiert Gefühle, Lebenshaltungen in Bildsituationen. Nicht nach einer wohlgeordneten Architektur: Eher fragmentarisch. Ein Film aus Spuren. Am Anfang die Elemente archaischer Mythen: Ein Universum der Kälte und Verlorenheit. Die Wesen darin ausgeliefert einer schicksalhaften Verfügungsgewalt. Sklaven und Herr. Ein dämonisches Weltauge: Die Anonymität der Macht und die Fluchtversuche der Beherrschten. Die Träume von Freiheit und Ausbruch zerschellen gar bald. Doch ihr Ende ist nicht absolut. Neue Träume und Träumer wird es geben ... Eingebettet ist der Film in Dammbecks persönlichen Obsessionen von Kunst und Kunstäußerungen. Zitate als Huldigung oder Bekenntnis: so zu Andrej Tarkowski und seinem ANDREJ RUBLJOW, zu Alexander Kluges Film DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL – RATLOS, zu Luis Buñuel ...“

Der selbständig produzierte Film HOMMAGE À LA SARRAZ wirkt wie eine Ergänzung und Fortsetzung von EINMART, wird zum kryptischen Fazit der bisherigen filmischen Versuche, schließt sie gleichsam ab. Leitmotivischer Auftakt zu einer komplexen Befragung des Mediums Film, zu einer teils spielerischen, teils polemischen Reflexion, zu einem Aufdecken der eigenen Wurzeln und Spuren.

Der Einklang zu der einstigen ahnungsvollen Vermutung eines Hans Richter: „Moderne Malerei und Film scheinen sich zu ergänzen.“ Moderne Kunst entsteht dort – so das Selbstverständnis der klassischen Avantgarde – wo Zeichen zu Symbolen werden. Film erscheint nicht mehr als naturbildend oder in einer erzählerischen Funktion. Eine ästhetische Struktur bedarf der ideologischen Deklaration nicht, weil die Größe oder auch Zweideutigkeit der Kunst darin besteht, dass sie nichts ‚belegt‘, erklärt oder beantwortet. Ihre Wirkung ist ausschließlich mit moralischen und ethischen Erschütterungen verbunden. Die Reminiszenz an den legendären Kongress von La Sarraz 1929 ist die Hommage für ein Postulat: das Recht der Kunst und des Künstlers, der zu sein, der man ist, sich zu engagieren, wo und wann man engagiert sein will – im Eigensinn und im Sinn.

Prozess zu unterstützen durch neue Versuche, neue Filme.“ Ich fragte damals: „Ob er dabei bleibt? Eine eindeutige Antwort ist nicht möglich. Schön wäre es, wenn Leute dazukämen!“

Schon ein Jahr später – die Doppelantwort: EINMART und HOMMAGE À LA SARRAZ. Zwei Grenzüberschreitungen. Zweimal Ausbrechen aus dem Kosmos, der in der DDR etablierten Kunsttableaus. Völlig abwesend jetzt die vordergründigen Botschaften, befragt wird vor allem das eigene künstlerische Ich. In einem Flugblatt zur Neubrandenburger Festivalpräsentation ein Ereignis mit Eklatcharakter – schreibt



Einmart, 1981

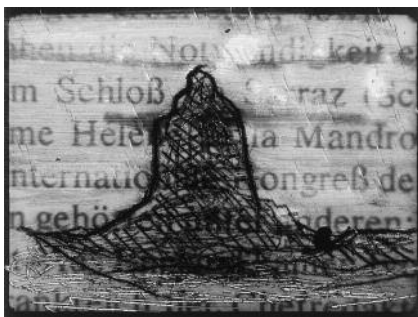
## Fred Gehler

### Early Irritations

Lutz Dammecks early films are marvellous, exemplary evidence of the development of a creative personality from collisions and divergences. On the one hand, there is experimental crossing of borders – of content and form – through autonomous processes and spaces; on the other hand, there is coming to terms with the mechanisms of GDR studio operations – i.e. years of educating his tactical approach to and undermining of conventional structures. The “studio films” thus follow a provocative line, constantly catapulting themselves towards new stages – in both defiance and meaning.

While *THE MOON* – the first apprentice piece – is caught up in its own fable to a large extent (playfully relishing the moon’s “case” from imprisonment to its release), *THE TAILOR OF ULM* already develops into a reflection of Lutz Dammecks original dominant themes: damage to the individual and society. Pairs of opposites: static-moving, paralysis-spontaneity. Mourning of losses. Realised here in a debate with Brechts parable. Lutz Dammeck mistrusts it. It appears to restrict him, to cut his spontaneity. A fear arises – of being didactic, of being a set-reading hour moralist. When the idea for adaptation was accepted in the studio, immediately the conflict began with a lack of ambiguity in interpretation. Concentration on the first two lines „I can fly, bishop / the tailor said to the bishop“. Here, we have someone in search of identity. Movement in opposition to the dull pap of insistence, opportunism against set patterns.

But the film undermines a single, fixed interpretation. Freedoms remain for the viewer. Unwritten ideal: everyone should experience his “own” tailor-film. After a short time, there was already a collision with the finished film: Lutz Dammeck even applies irony to the created myth of the “plucky little tailor”. In 1979, parallel to this, but realised outside the studios and later hailed as early, unprecedented independent film culture in the GDR, he made *METAMORPHOSES 1*. I wrote in a “Close-Up Lutz Dammeck” for the newspaper *Sonntag*: “First fruits from the tree of knowledge, and a message about the taste for it. The journey – the permanent disquiet of someone searching



*Hommage à la Sarraz, 1981*

watch something until you finally see it. But that is rare. Most people don't even watch things, never mind seeing them."

The dialogue took place after the impression recently made by the reception of the TAILOR as a supporting short-film programme in GDR programme cinemas. As might be expected: uncertain viewers. Whistles, rampage, aggression. Taunts in faecal jargon. People take up their pens. I write: "Shocking? Hardly. Instead, it is a clarification, making the fronts visible. The only possible conclusion: the cinema viewer must be given back his confidence, and this process must be facilitated through new experiments, new films." I asked myself at that time: "Will he stick with it? No clear answer is possible. 'It would be good if people joined him!'"

The double response came only a year later: EINMART and HOMMAGE À LA SARRAZ. Two border crossings. Both breaking out of the cosmos, the *art tableaux* established in the GDR. The obvious messages completely absent now; it is the artistic self that is questioned most. In a flyer on the festival presentation in Neubrandenburg – an event with scandalous character – Lutz Dammebeck writes: "EINMART. A landscape made up of metaphors, which stand for social and mental attitudes and qualities. Reduction, limitation and separation in place of the harmony that unites fragments. A basic idea dissolves into details that mutate and degenerate by this means."

My remarks on EINMART appeared in *Sonntag* 5/82. An excerpt: "Writing about EINMART – sketching the surface of the film, describing the figures that appear, emphasising moments of fable? Probably an inadequate attempt, which does not do justice to the film's unique character: EINMART transposes feelings, attitudes to life into visual situations. Not according to a well-ordered architecture: rather fragmentary. A film made from traces.

At the beginning, there are elements of archaic myths: a cold and abandoned universe. The beings in it are left at the mercy of a fateful disposing power. Slaves and master. A demonic world eye: the anonymity of power and the escape attempts of those under its rule. Dreams of freedom and escape shatter early. But their end is not absolute. There will be new dreams and dreamers ... The film is embedded in Dammebeck's personal artistic obsessions and statements. Quotations as homage or confession: for example to Andrej Tarkowski and his ANDREJ RUBLOW, to Alexander Kluge's film THE ARTISTS IN THE CIRCUS TOP – HELPLESS, to Luis Buñuel ..."

The independently produced film HOMMAGE À LA SARRAZ seems to supplement and extend EINMART, turning into a cryptic summing up of his previous filmic experiments, as if completing them. Like a leitmotif, it is the outset of a complex questioning of the film medium, of a partially playful, partially polemic reflection, of an uncovering of his own roots.

As Hans Richter once prophetically suggested: "Modern painting and film seem to complement one another." Modern art emerges – or at least according to the classical, avant-garde understanding –

– is overlaid with games and dreams (scratched, image by image, onto the film strip)." At the same time, in "Close-Up" I noted some fragmentary ideas from a dialogue with Lutz Dammebeck – anno 1980 in Leipzig: "About seeing and watching animation films. Not merely watching films. Not just reading labels. Because watching and seeing are not the same thing. Watching is an act of grasping. Seeing is an act of receiving. Seeing permits the things of the world, and artistic imagination as well, to assert their own reality ... Seeing means adventure, discovery. If you only watch what is going on, you cannot participate in it ... You can

when signs becomes symbols. Film no longer appears as illustrative or in a narrative function. An aesthetic structure requires no ideological declaration, for the greatness or ambiguity of art lies in the fact that it does not 'occupy', explain or answer anything. Its effect is exclusively a matter of moral and ethical commotion. This reminder of the legendary congress of La Sarraz in 1929 is homage to a postulation: the right of art and the artist to be as they are, to be committed, where and whenever they wish to be committed – in defiance and in meaning.

**Claus Löser**

### **Frühe Filme und Mediacollagen im Kontext**

Mit der vorliegenden Edition wird das filmische Frühwerk eines maßgeblichen zeitgenössischen Künstlers zugänglich, das gleichermaßen faszinierend wie widersprüchlich ausfällt. Die einzelnen Filme erweisen sich formal und inhaltlich facettenreich; sie entfalten ihre Wirkung durchaus auch



*Selbstporträt, 1982*

ohne Erklärungsapparat. Dennoch soll hier auf einige Zusammenhänge hingewiesen werden, die zwar keine Interpretationen liefern, die aber vielleicht helfen, die Filme insgesamt besser einzuordnen. Lutz Dambeck hat einerseits eine Reihe von Filmen in den staatlichen Studios der DDR gedreht, andererseits systematisch an der Idee eines „parallelen Kinos“ gearbeitet, das sich völlig unabhängig von allen Auflagen inhaltlicher und formaler Zensur bewegte. Diese beiden Facetten seines Werks sind nun auf dieser Veröffentlichung vereint. Ihr Nebeneinander zeigt wechselseitige Durchdringungen, verweist aber vor allem auf eine emanzipatorische Kontinuität, die über den Widerspruch von Staatskunst und Subkultur hinaus weist. Es ist deshalb nur folgerichtig, dass auf der Veröffent-

lichung auch Filme enthalten sind, die zwar in der DDR begonnen wurden, aber erst nach Dambecks Übersiedelung 1986 von Leipzig nach Hamburg realisiert wurden.

Als fast noch wichtiger ist die Beigabe von Fragmenten zu bewerten, die über den herkömmlichen Begriff des Films hinausgehen: Erst durch die Einbeziehung der raren Aufzeichnungen seiner Mediacollage inklusive Probeaufzeichnungen in die Veröffentlichung wird die Intention der Dambeck'schen Gesamtkonzeption überhaupt erahnbar.

Früh beginnt der Künstler, auf das bewegte Bild zu fokussieren. Bereits als er 1972 die „Hochschule für Grafik und Buchkunst“ in Leipzig abschließt, findet ein Animations-Szenarium Eingang in seine Diplomarbeit. Obwohl er wenig später erfolgreich als Plakatgestalter arbeitet, gilt sein offensives Interesse intermedialen Arbeitsweisen. Dies entspricht dem eigenen Impuls, das klassische Tafelbild in seiner Zweidimensionalität in den offenen Raum zu erweitern.

Dies findet auch als Entsprechung zu zeitgleichen Tendenzen der westlichen Moderne statt, die von ihm und seinem Freundeskreis wach registriert und nachempfunden werden.<sup>1</sup> Das Filmemachen wird für ihn zur konkreten Erfahrung, nachdem er mit DER MOND 1975 bei der DEFA eine erste filmische Arbeit auf 35mm realisieren kann. Zur gelebten Utopie arbeitet er sich drei Jahre Jahr später vor, als sein privat produzierter Experimentalfilm METAMORPHOSEN 1 entsteht. Dieser Film ist das einzige realisierte Exponat der von der Leipziger Kulturbürokratie verhinderten Ausstellung „Tangenten 1“.<sup>2</sup> Von nun an arbeitet Dambeck in filmischer Zweigleisigkeit; an Grenzen stößt er in beiden Bereichen. Ästhetisch und inhaltlich bei der DEFA unter der latenten Zensur, technisch unter



*Hommage à la Sarraz, 1981*

den eher provisorischen Bedingungen der künstlerischen Autonomie. Die sechs zwischen 1976 und 1985 entstehenden „staatlichen“ Animationsfilme bedienen zwar in ihrer sich steigernden Professionalisierung zumindest teilweise die kreative Sehnsucht des Cineasten Dammeck, produzieren im Umkehrschluss jedoch in zunehmendem Maße Frustrationspotentiale. Zu deutlich fällt die Diskrepanz der eigenen Ambitionen gegenüber der konservativen Trägheit des Studiobetriebs sowie der offenen oder verdeckten Ablehnung seitens der Administration aus. Bezeichnender Weise wird gerade *EINMART* (1981), sein stärkster Studio-Film, am heftigsten angegriffen.<sup>3</sup>

Im historischen Rückblick wirken das Scheitern innerhalb des DDR-Kultursystems und der Systemwechsel in die Bundesrepublik zwangsläufig. Dass Lutz Dammeck dennoch bis kurz vor seiner Ausreise in den Westen weiter im Studio dreht, erscheint zunächst paradox, erklärt sich aber neben der Freude am Handwerk auch durch die simple Notwendigkeit des Broterwerbs. Mit Illusionen verknüpft ist die Arbeit als Animationsfilmer immer weniger. Seine diametralen Erfahrungen des Filmmachens – technisch hohe Standards bei allgegenwärtiger Einflussnahme von Außen auf der einen, mehr Freiheit, aber unter provisorischen Bedingungen auf der anderen Seite – forcieren die Unhaltbarkeit seiner Arbeitsbedingungen insgesamt. Fast exemplarisch zeigt Dammecks Werdegang die Grenzen auf, an die ein überdurchschnittlich begabter Filmmacher und auf mehreren Feldern aktiver Künstler beim Versuch eines Abgleichs von künstlerischem Anspruch und gesellschaftlicher Wirklichkeit im Osten Deutschlands stoßen musste. Dennoch sucht er ab Anfang der 1980er Jahre dennoch mehrfach um eine offizielle Förderung seines HERAKLES-Projekts im DEFA-Studiobetrieb nach. Dass die Ablehnung erfolgt, sie erfolgen muss, erklärt sich sowohl aus der Themenwahl als auch aus den Konzepten ihrer Umsetzung. Natürlich gibt es in den DEFA-Produktionsplänen keinen Platz für eine grüblerische Auseinandersetzung mit den ambivalenten Wechselbeziehungen zwischen Geist und Macht, gar für eine Untersuchung ihrer Kontinuität in National-



Mediencollage „Herakles“, 1985

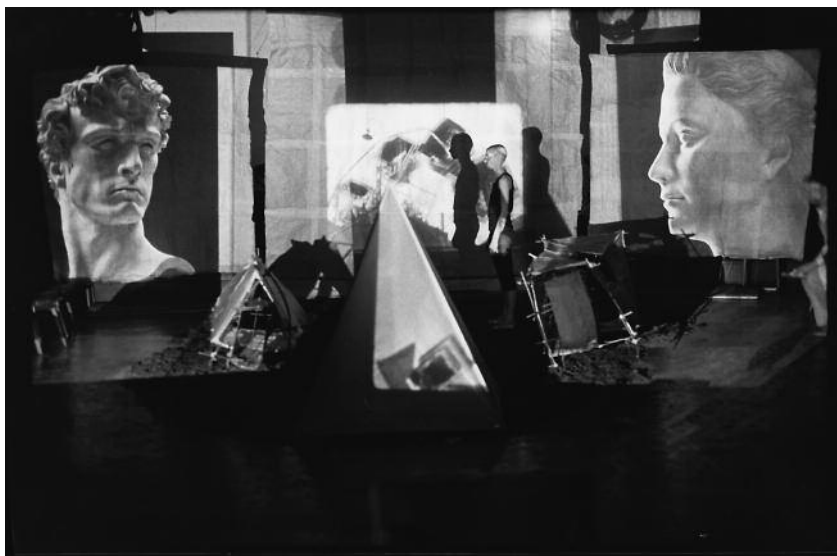
den Skulpturen der Bildhauer Breker, Thorak und Kolbe – werden zerrissen und an den Nahtstellen mit groben Stichen an andere Fotos, zum Beispiel an das Selbstporträt des Künstlers, angefügt.<sup>4</sup> Im Sichtbarmachen der Bruchstellen formuliert sich ein wichtiges Gestaltungsprinzip, das sich durch das gesamte Œuvre Dammecks zieht: Collagierungen werden nicht vorgenommen, um die einzelnen Bestandteile zu harmonisieren, sondern um die Übergänge als Nähte selbst zu jederzeit erkennbaren Bestandteilen der Montage zu machen. Mit diesem dekonstruktivistischen Ansatz sieht sich Dammeck u. a. in der Tradition des von ihm verehrten Filmemachers Jean-Luc Godard, der wiederum auf Brechts Maximen des epischen Theaters zurückgreift. Im ausdrücklichen Verweis auf die einzelnen Versatzstücke werden die Zusammenhänge in ihrer Widersprüchlichkeit betont, nicht verschliffen. In den Live-Aufführungen kulminiert die Heterogenität der Quellen und Mittel geradezu zur Materialschlacht: In einer für den einzelnen Zuschauer kaum mehr zu überblickenden polyphonen Simultanität schieben sich Einzelaktionen aus Installation, Tanz, improvisierter Musik, Texteinblendungen, Dia- und Filmprojektionen sowie theatralischen Momenten zu einem einzigen amorphen Bewegungsablauf zusammen.

Heiner Müllers kurzer Text „Herakles 2 oder Die Hydra“, Lothar Fiedlers nervöse Soundbasteleien auf der elektrischen Gitarre, die Tänzerin Fine Kwiatkowski als Verkörperung des eigensinnigen Kindes aus dem Märchen der Gebrüder Grimm, Reproduktionen von Arno Breker und Takowski-Zitate auf engstem Raum.

Wie die meisten Kunstwerke Lutz Dammecks sind auch die Mediencollagen Dokumentationen von Vorgängen, keine für sich stehenden, losgelöst von der Spurensicherung lesbaren Arbeiten. In gewisser Weise verschwindet er als Autor aus den von ihm entworfenen Konstellationen, wird zum Maschinisten zwischen einzelnen interaktiven Elementen, der den Ablauf zwar überwacht, aber nicht bis ins letzte Detail steuern kann – und will. (Vielleicht trägt er genau aus diesem Grund während der Aufführungen gern einen Overall.) Dieser Ansatz des Zurücktretens vom eigenen Werk praktiziert in den 1980er Jahren eine überaus moderne Idee – und nimmt Formen vorweg, die erst

wie Realsozialismus. Und für einen an der internationalen Avantgarde orientierten Inszenierungsstil gibt es keinerlei empirische Grundlage in der kleinen, von Engstirnigkeit regierten DDR.

In unmittelbarer Konsequenz auf die „amtliche“ Ablehnung seines HERAKLES-Filmkonzepts durch die DEFA entwickelt Lutz Dammeck ab 1981 seine von ihm als „Mediencollagen“ bezeichneten, interdisziplinären Versuchsanordnungen. Geboren wird diese Idee aus einer kulturbürokratisch bedingten Notlage heraus: Dammeck will eigentlich einen Film drehen, wird aber auf die Bildende Kunst im weitesten Sinne zurück geworfen. Die durch diese Arbeit freigesetzte Energie geht interessanter Weise weit über das hinaus, was ein Film hätte leisten können. Als rein Bildender Künstler versteht er sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr. Benutzt er grafische Elemente innerhalb seiner vielgestaltigen Installationskompositionen, dann geht mit ihrer Montage auch fast immer ihre Demontage einher. Vorgefundenes oder reproduziertes Material – wie die Fotografien von



Mediencollage „La Sarraz“, 1984

im beginnenden 21. Jahrhundert durch den Aufstieg der Computer und Netzkunst zur Blüte kommen sollten. Diese chronologischen Verzahnungen, die im Zeitstrahl vor- oder zurückweisen, sind ein Markenzeichen im Oeuvre von Dammeck. 1989 dreht er dann mit HERAKLES HÖHLE jenen Film, der ihm in der DDR verwehrt worden war. Das Land bricht im selben Jahr unter den von Dammeck diagnostizierten Widersprüchen endgültig zusammen – ohne dass diese Widersprüche im „neuen Deutschland“ damit freilich ihre Relevanz verlieren würden. Die Wachheit von Dammeck gegenüber übergreifenden Zusammenhängen machen so auch seine nachfolgenden Arbeiten, etwa den Zyklus von Filmen über die Zusammenhänge von Kunst, Wissenschaft, Technologie und Macht, zu unbestechlichen Seismographen für die Brüchigkeit scheinbar manifester Zustände.

- 1 Anfangs der 1970er Jahre bewegt er sich in Leipzig mit Günther Huniat, Frieder Heinze, Olaf Wegewitz, Hans Hendrik Grimmling, Karin Plessing und Gil Schlesinger in einem künstlerischen Umfeld, das aufgeschlossen gegenüber interdisziplinären Arbeitsweisen ist.
- 2 Nach monatelangen Verhandlungen mit immer neuen Auflagen und Einschränkungen müssen die Initiatoren am 19.07.1977 ihr Ausstellungsprojekt „Tangente 1 – Malerei, Tanz, Film, Musik“ aufgeben, Lutz Dammeck und Frieder Heinze beenden aus Protest gegen das Verhalten der Behörden ihre Mitgliedschaft in den Gremien des DDR-Künstlerverbandes. Der legendäre „Erste Leipziger Herbstsalon“ im Leipziger Messehaus am Markt ist dann 1984 die erfolgreiche Antwort der Gruppe auf die sich fortsetzenden Querelen und Gängelungen und hebt mit spielerischer Leichtigkeit das staatliche Ausstellungsmonopol aus.
- 3 Roland Trisch, seinerzeit Direktor des Leipziger Dokumentarfilmfestivals, bezeichnet gegenüber dem Ministerium für Staatssicherheit Dammecks Film als schlicht „konterrevolutionär“. (BStU vom 06.11.1981, abgelegt im Archiv des Filmmuseums Potsdam unter Registriernummer N 012/0269)
- 4 Ähnlich gelagerte visuelle Konfrontationen nimmt er ab 1990 am Bildmischer des Landeskriminalamts Düsseldorf vor, überblendet wiederum eine Büste Brekers mit einem Fahndungsfoto von Andreas Baader.

## Claus Löser

### Early Films and Media Collages in Context

This edition provides access to the early cinematic work of a significant contemporary artist; work that is both fascinating and contradictory. The individual films reveal multifaceted content and form, and they certainly unfold their impact without great explanation. Nevertheless, here the intention is to point out various contexts that do not provide an interpretation, but may help to classify the films as a whole. On the one hand, Lutz Dammbeck made a number of films in the state's studios of the GDR, but he also worked systematically on the concept of a "parallel cinema", which operated quite independent of all the censors stipulations regarding content and form. These two facets of his work have now been brought together in this publication. Bringing them together in this way reveals mutual permeation, but also indicates – above all – an emancipative continuity that points beyond the contradiction between state art and subculture. It is only logical, therefore, that the publication also includes films that were begun in the GDR, but only realised after Dammbeck's emigration from Leipzig to Hamburg in 1986.

The inclusion of fragments can almost be considered more important; these explode the traditional concept of film. Only by including in the DVD release some rare recordings of his media collages, including test recordings, is it possible to even suppose the intention of Dammbeck's overall concept.

The artist began to focus on moving images at an early stage. In 1972, when he completed his course at the "College of Graphic Art and Book Design" in Leipzig, an animation-scenario already represented a part of his diploma piece. Although he worked successfully as a poster designer only a little later (and received several awards for this work), his primary interest was in intermedia working methods. This corresponded to his own impulse to extend the two-dimensionality of the classic panel picture into free space.

It also came about to concur with trends of western Modernism, which were keenly registered and followed by Dammbeck and his circle of friends.<sup>1</sup> Filmmaking became a concrete experience when he was able to realise his first filmic work on 35mm; THE MOON made at the DEFA in 1975. Three years later, he advanced to the experienced utopia by making his privately produced, experimental film METAMORPHOSES 1. This film was the only realised exhibit for the exhibition prevented by the cultural bureaucracy in Leipzig, "Tangents 1".<sup>2</sup> From then onwards, Dammbeck worked on two parallel tracks in his cinematic oeuvre, and he touched the limits in both fields. Under latent censorship of content and aesthetics at the DEFA, and under the rather provisional technical conditions of artistic autonomy. The developing professionalism of the six "state" animation films made between 1976 and 1985 met the creative longings of cineaste Dammbeck at least partially, but they also triggered increasing potentials for frustration. The discrepancy was too obvious between his personal ambitions and the conservative indolence of studio operations and the administrations open or concealed rejection. Significantly, it was EINMART (1981), actually his most powerful studio film, which was attacked most vehemently.<sup>3</sup>

Looking back, his failure within the GDRs cultural system and move to the Federal Republic appear inevitable. At first, it may seem paradoxical that Lutz Dammbeck continued to work in the DEFA studio until shortly before his emigration to the West, but this can be explained by both his pleasure in the work itself and the simple need to earn a living. His work as an animation filmmaker was coupled with fewer and fewer illusions. His diametric experiences of filmmaking – technically high standards with omnipresent influence from outside on the one hand, and more freedom but provisional conditions on the other – underlined the untenable nature of his working conditions. In an almost exemplary way, Dammbeck's career demonstrates the restrictions inevitably experienced by a filmmaker and artist with considerable talent, active in many fields, when attempting to balance artistic pretensions and social reality in East Germany. Nevertheless, as from the beginning of the 1980s he attempted several times to apply for official support for his "Hercules Concept"



*Mediencollage „La Sarraz“, 1984*

within the DEFA studio operations. The fact that this led to rejection – indeed, that it had to be rejected – is explained by both his choice of subject matter and concepts for realisation. Of course, there was no place in the DEFA production plans for a speculative debate with the ambivalent interrelations of intellect and power, and certainly none for an investigation into their continuity in National- and Real Socialism. And there was no empirical basis for a style of production oriented on the international avant-garde in the small country of the GDR, governed as it was by narrow-mindedness.

As a direct consequence of the DEFA's "official" rejection of his HERACLES film concept, Lutz Dammbeck developed his interdisciplinary experimental set-ups, which he referred to as "media collages", from 1981 onwards. This idea emerged from an emergency situation determined by cultural bureaucracy: Dammbeck actually wanted to make a film, but was thrown back on fine arts in the widest sense. Interestingly, the energy triggered by this work goes far beyond what a film might have achieved. At this point, he no longer understood himself purely as a fine artist. When he used graphic elements within his multifaceted installation compositions, their montage almost always went hand in hand with their deconstruction. Found or reproduced material – like the photographs of sculptures by sculptors Breker, Thorak and Kolbe – are torn up and attached with rough stitching to other photos at their torn edges, e.g. to a self-portrait of the artist.<sup>4</sup> By making the cracks visible, Dammbeck formulates an important principle of design, which runs through his entire oeuvre: he does not make use of collage in order to bring harmony to the components, but always to make the transitions themselves – as joins – recognisable as components of the montage. This deconstructivist starting point means that Dammbeck sees himself, among other things, following the tradition of filmmaker Jean-Luc Godard, who he admires. In his turn, Godard had picked up Brecht's maxims of Epic Theatre. In a clear reference to the individual component pieces, the contradictory nature of the contexts is emphasised with no smoothing out. In the live performances, the heterogeneity of his sources and media culminates in a veritable battle of materials: in a polyphone simultaneity that can scarcely be comprehended by the individual viewer. Individual

actions made up of installation, dance, improvised music, inserted text, slide and film projections, as well as theatrical moments come together to create a single amorphous course of motion. Heiner Müller's short text "Heracles 2 or The Hydra", Lothar Fiedler's nervous sound constructions on the electric guitar, the dancer Fine Kwiatkowski as an embodiment of the defiant child from the fairy-tale by the Brothers Grimm, reproductions of Arno Breker, and quotations from Tarkowski come together in the narrowest of spaces.

Like most artworks by Lutz Dammbeck, the media collages are also documentations of processes rather than works that stand alone; in fact, it is impossible to read them as separate from the securing of evidence. In a certain sense, he disappears as the author from the constellations he has designed, becoming a machinist between individual, interactive elements; he watches over the course of events, certainly, but cannot – and does not wish to – control it down to the smallest detail. (Perhaps for this very reason, he likes to wear a overall during performances.) This approach of stepping back from his own work means that he was practising an idea extremely modern in the 1980s – and anticipating forms that were to boom only in the early 21st century with the rise of Computer and Web Art.

This chronological interlocking, pointing backwards or forwards in time, is a trademark in Dammbeck's oeuvre. In 1989, he made the film that he had been prevented from making in the GDR, THE CAVE OF HERCULES. In the same year, the country finally collapsed under those contradictions that Dammbeck had diagnosed – although of course these contradictions did not lose their relevance in the "new Germany". Dammbeck's keen awareness of comprehensive contexts also made his subsequent works, e.g. his cycle of films concerning the links between art, science, technology and power, into unerring seismographs for the fragility of apparently manifest conditions.

- 1 At the beginning of the 1970s, together with Günther Huniat, Frieder Heinze, Olaf Wegewitz, Hans Hendrik Grimmling, Karin Plessing and Gil Schlesinger, he moved in artistic circles in Leipzig that were very open to interdisciplinary working methods.
- 2 After months of negotiations and constantly new stipulations and restrictions, on July 19th of 1977 the initiators were obliged to abandon their exhibition project "Tangents 1 – Painting, Dance, Film, Music". As a protest against the behaviour of the authorities, Lutz Dammbeck and Frieder Heinze ended their membership in the committees of the GDR Association of Artists. The legendary "First Leipzig Autumn Salon" in the Leipziger Messehaus am Markt in 1984 was the group's successful response to the continuing factionist policies and patronisation, undermining the state monopoly on exhibitions with an almost playful ease.
- 3 Roland Trisch, Director of the Documentary Film Festival in Leipzig at the time, described Dammbeck's film to the Ministry for State Security as simply "counter revolutionary". (BSTU from 11/06/1981, kept in the archive of the Film Museum Potsdam under the registration number N 012 / 0269)
- 4 As from 1990, he realised visual confrontations with a similar orientation using the image mixer of the State Crime Department in Düsseldorf, here superimposing a bust by Breker with a mug shot of Andreas Baader.

## **Bärbel Dalichow**

### **Warum gibt es diese DVD?**

Warum Dammebeck? Warum will das Filmmuseum Potsdam ausgerechnet diese DVD mit frühen Dammebeck-Filmen in der Edition Filmmuseum veröffentlichen? Sonniger Herbsttag 1981, Internationales Festival des Dokumentarfilms in Leipzig. Die stille Post flüstert davon, dass der Leipziger Verband Bildender Künstler in einem Innenstadt-Pavillon ominöse „Kunst-Filme“ zeigen würde. Inoffiziell? Halblegal? Dererlei Gerüchte bringen die Lebendigeren unter den jungen Festivalbesuchern sofort in Bewegung und sie wissen schnell, wohin sie laufen müssen. Die Vorführung in dem überfüllten, schlecht gelüfteten Raum beginnt mit einem Animationsfilm.

Die Figur auf der Leinwand, die Welt, in der sie sich bewegt, lässt an Surrealismus denken, an Max Ernst und beklemmend-mythische Bilder von Giorgio de Chirico. Einem Wesen in einer bedrückend düsteren Welt wachsen unbegreiflicherweise Flügel und es fliegt. Gegen Netze. Ins Nirgendwo. Die Botschaft des EINMART ist nicht simpel, aber glasklar.

Das war mein Film, unser Film. Da hatte einer endlos lang gezeichnet, und dabei nicht nur vage angedeutet, zaghaft gemahnt. Nein: Er hatte das Weltgefühl der grundsätzlich zweifelnden Jungen im engen, kleinen Halbdeutschland für die Leinwand fixiert: Beklemmung, Vergeblichkeit, Verlorenheit, die Sehnsucht der Gefangenen ... Mehr als das. Transzendenz. Magische Kunst, die über das eigene Sein deutet, nicht bloß eine Parabel für Ostdeutsche ...

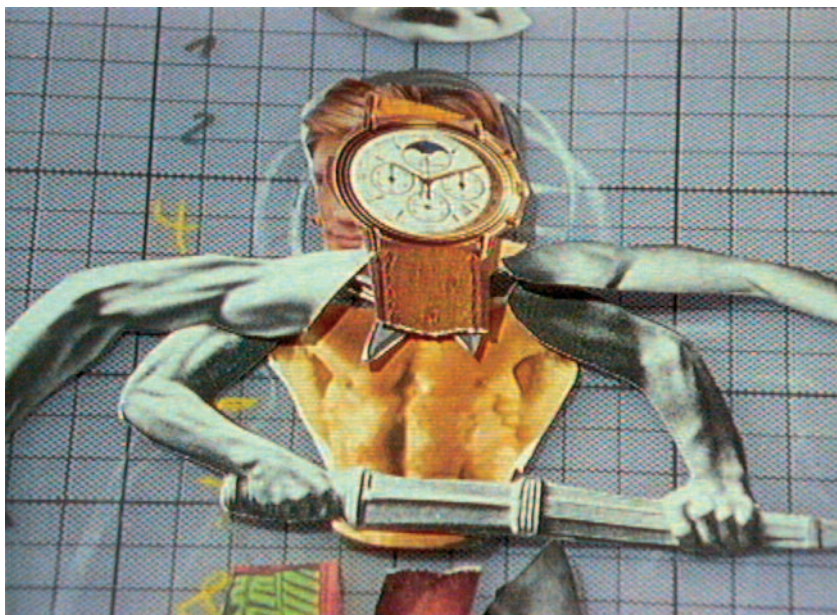
Mein Herz schlug schnell. Was ist das? Wer hat das gemacht? Wie konnte das sein? Gerade Filme waren doch lückenloser Belagerung/Bewachung auf allen Ebenen ihrer Entstehung ausgesetzt. So ein Film durfte höchstens gedacht, nicht aber aufgeschrieben und schon gar nicht an unzähligen Tagen animiert werden. Die aufwändigste Kunstform konnte doch kaum hier, bei uns, von einem offenkundigen Freidenker erbeutet worden sein, ohne dass irgendein Kontroletti es bemerkt hätte.

Aufgewühlt lief ich ins Freie und fragte den Ersten, der mit mir aus dem Kino kam und mir wie ein Gleichartiger erschien, ob er wisse, wer diesen Film gemacht hätte: „Ja,... – ich!“ – antwortete er im schönsten Sächsisch. Lachanfall. Ich redete auf ihn ein, wir tauschten Adressen.

Und von nun an achtete ich auf Lutz Dammebecks Aktionen. Bald hatte ich eine Idee: Eine Dammebeck-Retro in Potsdam. Wie vergnügt wir über diesen Einfall waren! Mit einer Retrospektive würdigte man damals ausschließlich berühmte Tote, Weltkünstler. Lutz hatte nur wenige Filme gemacht, aber wir waren jung, lebendig und wandelten übermütig auf unerprobten Pfaden. Lutz Dammebeck malte für seine Potsdamer Retro im April 1984 ein vierfarbiges Plakat und ließ es im Offsetverfahren auf gutem, starken Papier drucken. Das Querformat zeigt die kugelbäuchige Mickey Mouse, erstochen und blutüberströmt am Boden liegend. Nach der Filmvorführung redete der Regisseur im übervollen Café des Filmmuseums mit den Zuschauern. Euphorisch, mit Verve, Witz und rhetorischen Kapriolen sprach er über seine Kunst, ihre Quellen und Wahlverwandten. Der Abend atmete Freiheit und beschenkte die Beteiligten.

Dammebeck machte weiter Filme, innerhalb und auch außerhalb des DEFA-Monopols, so HERAKLES HÖHLE, begonnen als HERAKLES, 1983, und HERZOG ERNST, begonnen als Szenarium unter dem Titel GAMURET, 1984, die er erst beenden konnte, als er schon im Westen lebte. Am Jahresende 1985 kündigte ich dem „Filmmuseum der DDR“. Lutz verließ die DDR 1986 Richtung Hamburg. Wir verloren uns aus den Augen. 1989 löste sich das Ländle auf.

In den 90er Jahren, bei der Aufführung von einem seiner Dokumentarfilme in Potsdam, begegneten wir uns wieder, erfreut darüber, dass der jeweils andere immer noch zu erkennen war, noch nicht erledigt und abgestorben ...



*Herakles Höhle, 1983–1990*

1998 kaufte das Museum Dammecks Arbeitsmaterialien zu seinen frühen Animationsfilmen. Wenn die Arbeiten Dammecks aus den 80er Jahren nun dank DVD zugänglicher werden als bisher, begreifen Kunstinteressenten leicht, dass Dammeck als bildender Künstler und Filmemacher seit vielen Jahren an einem Gesamtkunstwerk arbeitet – bis heute.

## **Bärbel Dalichow**

### **Why this DVD?**

Why Dammeck? Why does the Film Museum Potsdam wish to release this particular DVD with early Dammeck films in the Edition Filmmuseum?

A sunny autumn day in 1981; the International Festival of Documentary Film in Leipzig. There are whispered rumours that the Leipzig association of fine artists will be showing some ominous “art films” in a city centre pavilion. Unofficial? Semi-legal? That kind of rumour immediately gets the more lively of the young festival visitors buzzing, and they soon find out where they need to go. The presentation in an overfilled, badly-aired room begins with an animated film.

The figure on the screen and the world in which it moves make one think of Surrealism, of Max Ernst and nightmarish-mythical images by Giorgio de Chirico. Inexplicably, a creature in a depressingly dark world grows wings and flies. Against nets. To nowhere. The message of EINMART is not simple, but absolutely clear.

That was my film, our film. Someone had been drawing for an eternity here, and in the process he had not just vaguely suggested or given a cautiously warning. No, for the film screen he had pinned down the sentiments of the fundamentally sceptical young people in the narrow, smaller half of Germany: anxiety, futility, a sense of being lost, the longing of the prisoner ... more than



Plakat für die „Dammbeck-Retro“, Potsdam 1984

the first person coming out of the cinema with me – who seemed a like-minded soul – if he knew who had made this film. “Yes,... – I did!” – he answered in the best Saxon dialect. Bursts of laughter. We talked animatedly and exchanged addresses.

And from then on, I kept an eye open for Lutz Dammbeck’s actions. Soon I had an idea: a Dammbeck retrospective in Potsdam. How this idea delighted us! At that time, retrospectives were dedicated exclusively to the honour of famous, dead people, to world artists. Lutz had only made a few films, but we were young, full of life and high spirits, ready to explore untried paths.

Lutz Dammbeck painted a four-colour poster for his Potsdam retrospective in April 1984, and had it printed in Offset on good strong paper. The horizontal format shows Mickey Mouse with a big round belly, stabbed and covered in blood. After the film presentation, the director spoke to the viewers in the full museum cafe. Euphoric, with verve, humour and rhetorical playfulness, he spoke about his art, its sources and affinities. The evening exuded freedom and was a gift to all who participated.

Dammbeck continued to make films within and outside of the DEFA monopoly; e.g. THE CAVE OF HERCULES, which he began as HERCULES in 1983, and HERZOG ERNST, begun as a scenario entitled “Gamuret” in 1984, which he could not finish until he was already living in the West. At the end of 1985, I handed in my resignation at the “Film Museum of the GDR”. Lutz left the GDR for Hamburg in 1986. We lost sight of each other. In 1989, our little country collapsed.

We met once again in the 90s, at the presentation of one of his documentary films in Potsdam – delighted that we still recognised each other, neither of us had given up, and we had both survived...

In 1998, the museum acquired Dammbeck’s working material for his early animation films. If Dammbeck’s works from the 80s become more readily accessible than before as a result of this DVD, those interested in art will soon become aware that Dammbeck, as both fine artist and filmmaker, is working since year on a *Gesamtkunstwerk* – right up to the present day.

that. Transcendence. Magical art that pointed beyond our own existence; a parable not just for East Germans ...

My heart beat faster. What is this? Who produced it? How was it possible? Films in particular were subject to constant surveillance at all levels of their making. So a film could be conceived at most, but not written down, and certainly not animated over an infinite number of days. The most elaborate art form could hardly have been used here in our country by an obvious free-thinker, not without being noticed by some type of controller.

Quite churned up, I walked outside and asked



Lutz Dammebeck und die Tänzerin Fine, 1984

## Lutz Dammebeck **Biografie / Biography**

Geb. 17.10.1948 in Leipzig. Bildender Künstler und Filmemacher. Mutter Sekretärin, Vater Trainer für Rennpferde. 1967–1972 Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. 1977 Beginn der Arbeit am „Herakles Konzept“. 1983–1988 „Mediencollagen“ mit Film, Video, Tanz, Malerei, Musik und anderen performativen Elementen. 1986 Ausreise aus der DDR und Übersiedlung von Leipzig nach Hamburg. 1990 Gründung von Lutz Dammebeck Filmproduktion. 2000 Aufbau und Leitung einer „Projektklasse Neue Medien“ an der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Lebt in Hamburg und Dresden.

Born in Leipzig on 17.10.1948. Fine artist and filmmaker. Mother secretary, father race-horse trainer. 1967–1972, study at the College of Graphic Art and Book Design in Leipzig. 1977, start of work on the "Heracles Concept". 1983–1988 "media collages" using film, video, dance, painting, music and elements of performance. 1986, emigration from the GDR and move from Leipzig to Hamburg. 1990, foundation of Lutz Dammebeck Film Production. 2000, set up and direction of a "Project Course New Media" at the College of Fine Arts, Dresden. Lives in Hamburg and Dresden.

## **Einzelausstellungen / Individual Exhibitions (Auswahl / selection)**

- 1979 Galerie Wort und Werk, Leipzig (*mit/with* H.H.Grimmling)
- 1986 "Lutz Dammebeck – Bilder, Collagen, Aktionsdokumentationen", Bauhaus Dessau (K)
- 1988 "Herakles Konzept" Künstlerhaus Hamburg (K)
- 1990 Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (Realismusstudio) (K)
- 1997/98 "HERAKLES KONZEPT", Haus am Waldsee Berlin, Lindenau Museum Altenburg, Städtische Galerie Rähnitzgasse Dresden, Kunstverein Heidelberg (K)
- 2006 "PARANOIA", Akademie der Künste Berlin
- 2007 "Re-Reeducation", Galerie COMA Berlin

## **Ausstellungsbeteiligungen / Participation in Exhibitions (Auswahl / selection)**

- 1982 "Internationale Triennale der Handzeichnung" Nürnberg/Lausanne (K)  
1982/83 "IX. Kunstausstellung der DDR", Dresden (K)  
1983 "Erster Leipziger Herbstsalon", Leipzig (K)  
1985 "Internationale Biennale Sao Paulo", Sao Paulo (K)  
1990 "Deutsche Videokunst 1988-1990", Marl, Bonn, München, Bozen, Karlsruhe, Wiesbaden (K)  
1997 "deutschlandbilder", Martin-Gropius-Bau Berlin (K)  
1999 "das XX. Jahrhundert. ein Jahrhundert Kunst in Deutschland" Nationalgalerie Berlin/Galerie der Gegenwart im Hamburger Bahnhof, Berlin (K)  
2000 "Das Gedächtnis der Kunst", Schirn Kunsthalle/ Historisches Museum Frankfurt am Main (K)  
2002 "Wahnzimmer – Deutsche Kunst der 80er Jahre", Museum der bildenden Künste Leipzig, Museum Folkwang Essen (K)  
2005 "Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung", KUNST-WERKE Berlin/Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum (K)  
2009 "MAN SON", Hamburger Kunsthalle – Galerie der Gegenwart  
2009 "Zweimal deutsche Kunst im Kalten Krieg 1945-1989", Los Angeles County Museum of Art (K)

## **Literatur / Publications (Auswahl / selection)**

- Fritsche, Karin, Löser, Claus: Gegenbilder. Filmische Subversion in der DDR, Gerhard Wolf JANUS Press, Berlin, 1996 ISBN 3-928942-38-7  
HERAKLES KONZEPT, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung von Lutz Dammebeck, Verlag der Kunst – G + B FINE ARTS Verlags GmbH Berlin, London 1998  
Frieling, Rudolf, Daniels, Dieter: Medien Kunst Interaktion. Die 80er und 90er Jahre in Deutschland, Springer Verlag Wien New York 2000. ISBN 3-211-83422-2  
Ralf Schenk: Special Focus Lutz Dammebeck, in: Filmgenres Animationsfilm, Hrsg. Andreas Friedrich, Phillip Reclam jun. Stuttgart, 2007  
Flügge, Matthias: Sichtbar machen, ohne zu zerstören. Für Lutz Dammebeck. In: SINN UND FORM, Januar / Februar 2006, Hrsg. AKADEMIE DER KÜNSTE Berlin  
CineGraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film, hrg. von Hans-Michael Bock, München: edition text + kritik, 1984 ff., Lg. 9, 1987 ISBN 3-88377-607-6

## **Filme auf der Doppel-DVD (vollständige Filmografie im ROM-Bereich)**

### **Films on the 2 disc-DVD (Complete Filmography in ROM-File)**

#### **Der Mond / The Moon**

DDR / East Germany – 1975 – Regie, Drehbuch, Gestaltung / *Directed, written and designed by:* Lutz Dammebeck – Animation / *Animated by:* Lutz Dammebeck, Frank Voigt – Kamera / *Cinematography by:* Helmut Krahnert – Schnitt / *Edited by:* Hanna Fürst – Musik / *Music by:* Thomas Hertel – Produktion / *Produced by:* DEFA-Studio für Trickfilme Dresden – Premiere / *Première:* 21.1.1977

#### **Lebe! / Live!**

DDR / East Germany 1978 – Regie, Drehbuch, Gestaltung, Animation / *Directed, written, designed, and animated by:* Lutz Dammebeck, Ulrich Forchner – Kamera / *Cinematography by:* Helmut Krahnert – Schnitt / *Edited by:* Eva d'Bomba – Musik / *Music by:* Bernd Wefelmeyer – Produktion / *Produced by:* DEFA-Studio für Trickfilme Dresden – Premiere / *Première:* 24.11.1978

#### **Der Schneider von Ulm / The Tailor of Ulm**

DDR / East Germany 1979 – Regie, Drehbuch, Gestaltung / *Directed, written and designed by:* Lutz Dammebeck – Animation / *Animation:* Lutz Dammebeck, Heiko Ebert – Kamera / *Cinematography by:* Erich Günther – Schnitt / *Edited by:* Hannelore Greifenberg – Musik / *Music by:* Thomas Hertel – Produktion / *Produced by:* DEFA-Studio für Dokumentarfilme – Premiere / *Première:* 7.3.1980



*Metamorphosen I, 1978-79*

### **Metamorphosen I / Metamorphosis I**

DDR / East Germany 1978/1979 – Idee / Idea: Lutz Dammebeck, Frieder Heinze – Regie, Gestaltung, Animation, Schnitt und Produktion / Directed, designed, animated, edited and produced by: Lutz Dammebeck – Kamera / Cinematography by: Peter Pohler – Premiere / Première: unbekannt / unknown

### **Einmart**

DDR / East Germany 1981 – Regie, Drehbuch, Gestaltung / Directed, written and designed by: Lutz Dammebeck – Animation / Animated by: Lutz Dammebeck, Ingrid Gubisch – Kamera / Cinematography by: Hans Schöne – Schnitt / Edited by: Eva d'Bomba – Musik / Music by: Thomas Hertel – Produktion / Produced by: DEFA-Studio für Trickfilme Dresden – Premiere / Première: 27.11.1981

### **Hommage à La Sarraz**

DDR / East Germany 1981 – Idee, Regie, Gestaltung, Animation, Schnitt, Produktion / Concept, directed, designed, animated, edited and produced by: Lutz Dammebeck – Kamera / Cinematography by: Thomas Plenert – Premiere / Première: unbekannt / unknown

### **Die Entdeckung / The Discovery**

DDR / East Germany 1983 – Regie, Drehbuch, Gestaltung / Directed, written and designed by: Lutz Dammebeck – Animation / Animated by: Ingrid Gubisch, Lutz Dammebeck – Kamera / Cinematography by: Hans Schöne – Schnitt / Edited by: Eva d'Bomba – Musik / Music by: Thomas Hertel – Produktion / Produced by: DEFA-Studio für Trickfilme Dresden – Premiere / Première: 9.4.1984

### **Die Flut / The Flood**

DDR / East Germany 1986 – Regie, Drehbuch, Gestaltung / Directed, written and designed by: Lutz Dammebeck – Animation / Animated by: Ingrid Gubisch, Lutz Dammebeck – Kamera / Cinematography: Lutz Kleber – Schnitt / Edited by: Eva d'Bomba – Musik / Music by: Günter Sommer – Produktion / Produced by: DEFA-Studio für Trickfilme Dresden – Premiere / Première: 20.2.1987



*Mediencollage REALFilm, 1985*

### **Herakles Höhle / *The Cave of Hercules***

Deutschland / *Germany* 1983/1990 – Regie, Drehbuch, Ausstattung / *Directed, written and designed by:* Lutz Dambeck – Kamera / *Cinematography by:* Eberhard Geick – Schnitt / *Edited by:* Margot Neubert-Maric – Musik / *Music by:* Jörg U. Lensing – Redaktion / *Editing by:* Hannelore Kelling (SWF) – Produktion / *Production:* Lutz Dambeck Filmproduktion – Premiere / *Première:* 8.5.1990 (SWF)

### **Herzog Ernst / *Duke Ernest***

Deutschland / *Germany* 1984/1993 – Regie, Drehbuch, Gestaltung / *Directed, written and designed by:* Lutz Dambeck – Animation / *Animated by:* Ingrid Gubisch, Herdis Albrecht, Olaf Ulbricht, Karl Müssig, Lutz Dambeck – Kamera / *Cinematography by:* Ernst Hammes – Schnitt / *Edited by:* Margot Neubert-Maric – Musik / *Music by:* Manfred Schoof, Jörg U. Lensing – Redaktion / *Edited by:* Siegmund Grewenig (WDR), Sylvie Jézéquel (La Sept) – Produktion / *Produced by:* Lutz Dambeck Filmproduktion – Premiere / *Première:* 1.4.1994 (ARD)

### **REALFilm**

Deutschland / *Germany* 1986/2008 – Idee, Regie, Gestaltung und Produktion / *Concept, directed, designed and produced by:* Lutz Dambeck – Tanz / *Dance:* Fine Kwiatkowski – Kamera / *Cinematography by:* Immo Fritzsche – Tonrestaurierung und Onlinebearbeitung des VHS-Originaltapes von 1986 / *Sound and Image of the original VHS-tape from 1986 restored by:* Sascha Heiny, Sebastian Bluhm – Premiere / *Première:* Erstveröffentlichung / *First release on DVD*

Lutz Dambeck

# Filme und Mediocollagen 1975–1986

DVD 1

Der Mond / *The Moon* 1975, 6'

Lebe! / *Live!* 1987, 10'

Der Schneider von Ulm / *The Tailor of Ulm* 1979, 14'

Einmart 1981, 15'

Die Entdeckung / *The Discovery* 1983, 17'

Die Flut / *The Flood* 1986, 10'

Herzog Ernst / *Duke Ernest* 1984–1993, 44'

Gespräch mit / *Conversation with Lutz Dambeck (Teil 1 / Part 1)* 2008, 23'

Filmplakate 1972–1986 / *Film posters 1972–1986*

DVD 2

Metamorphosen I / *Metamorphosis I* 1978–79, 7'

Hommage à La Sarraz 1981, 12'

REALFilm 1986, 48'

Herakles Höhle / *The Cave of Hercules* 1983–1990, 45'

Gespräch mit / *Conversation with Lutz Dambeck (Teil 1 / Part 2)* 2008, 20'

Vorbereitungen der Mediocollage REALFilm /

*Preparation for the media collage REALFilm* 1986, 4'

Mediocollage Herakles (Ausschnitt) / *Media collage Hercules (clip)* 1985, 3'

ROM-Bereich mit Texten und Dokumenten / *Original documents as ROM features*

Redaktion Booklet: Lutz Dambeck

Übersetzung: Lucinda Rennison

Untertitel / *Subtitles: subs* (Michael Hale)

Neuabastung der Originalnegative und Lichtbestimmung:

Vera Mewing, CinePostproduction Hamburg

Online-Bearbeitung: Holger Münster, CinePostproduction Hamburg

Restaurierung der Originalmischungen: Sascha Heiny, Loft Tonstudios Hamburg

Online-Bearbeitung des Titels REALFilm: Sebastian Bluhm, avt media service Hamburg

Fotos: Karin Plessing, Karin Wieckhorst, Barbara Berthold-Metselaar, Christoph Irrgang

Alle Rechte der DEFA-Filme liegen bei der DEFA-Stiftung © 1999

Alle Rechte der übrigen Filme sowie an allen Abbildungen bei Lutz Dambeck.

*All rights on DEFA-Films reserved by Defa-Stiftung © 1999*

*All rights on other films and photos reserved by Lutz Dambeck.*



KULTURSTIFTUNG  
DES FREISTAATES  
SACHSEN

