

Die rekonstruierte Kinematografie Zur Filmavantgarde in Österreich

I

Terra Incognita

Ein Vierteljahrhundert hat es gedauert, bis sie das Neuland entdeckten, das sich mit der Erfindung der Kinematografie an deren Rändern aufgetan hatte. Es brauchte eine Künstlergeneration, die durch die Schule des Expressionismus, Kubismus, Futurismus und Dadaismus gegangen war. Die Bilder waren geometrisch und seriell geworden, als sich in Deutschland Walther Ruttmann, Viking Eggeling, Oskar Fischinger und Hans Richter daran machten, die Apparatur des Kinos für ihre Rollenzeichnungen zu verwenden. Spröde und programmatisch zugleich ist der Titel "Opus I", den Ruttmann 1919 verwendete, um damit den ersten abstrakten Filme der Geschichte zu benennen. Die manisch betriebene Suche nach einer reinen und universalen Sprache der Formen inspirierte die "Diagonal Sinfonie" Eggelings, an der er von 1920 bis 1924 gearbeitet hat.

In Frankreich waren es Marcel Duchamp, Man Ray, Fernand Léger und Henri Chomette, die mit abstrakten oder verfremdeten Aufnahmen ihre Filme herstellten. Gemeinsam hatten Duchamp und Man Ray um 1920 mit den Nitratstreifen zu experimentieren begonnen. Für "Le Retour à la Raison" (1923) streute Man Ray Gewürze, Nadeln, Reißnägeln auf das Negativ, belichtete es und setzte seine Rayogramme in Bewegung. Légers und Dudley Murphys "Ballet Mécanique" zählt seit 1924 zu den Inkunabeln des "Cinéma pur", wie die Zeitgenossen es nannten. 1925 vollendete Duchamp sein "Anémic Cinema" und Chomette veröffentlichte "Jeux des reflets et de la vitesse" und "Cinq minutes de cinéma pur".

Andere wiederum bedienten sich der Ausdrucksmittel des Spielfilms, unterliefen aber die erzählerischen Erwartungen, die damals schon mit seinen Regeln beim Publikum geweckt werden konnten: sie verwendeten sie "falsch". "Entr'acte" (1924) von René Clair ist ein frühes Beispiel; 1927 schuf Germaine Dulac nach einem Drehbuch Antonin Artauds den surrealistischen Film "Le Coquille et le clergyman"; weltberühmt wurden die Filme von Luis Buñuel und Salvador Dalí, "Un Chien Andalou" (1928) und "L'Age d'or" (1930).

Mit der Bildwelt der "Diagonal Sinfonie" hat "Un Chien Andalou" ungefähr so viel zu tun wie der andalusische Hund mit der nach ihm benannten Geschichte. Was beide Filme dennoch verbindet und zu den ältesten Grenzpfosten jenes großflächigen Terrains werden läßt, das später mit "Avantgarde" bezeichnet wurde, ist ein grundlegender Konflikt, der in ihnen ausgetragen wird: der Konflikt mit vorgegebenen Regelsystemen, die der Repräsentation, der "Wiedergabe" von Wirklichkeit dienen. Das meint sowohl die Wiedergabe im Bild selbst als auch die Regeln zur Verknüpfung dieser Bilder: der diversen Grammatiken des Films, wie sie in seinen verschiedenen Gattungen im Dienst einer

allgemeinen Verständlichkeit und Vermarktbarkeit sich entwickelten.

Heute besorgt unsere filmische Sozialisation der Spielfilm: Wir wachsen in den Movies auf. Es ist deren Omnipräsenz, die ihre Sprache so vertraut erscheinen läßt, daß sie wie etwas Natürliches zu wirken beginnt. Die Entscheidung, einen gänzlich individuellen Filmstil zu entwickeln, heißt, diese scheinbare Natürlichkeit in Frage zu stellen. Dabei geht es nur noch selten um einen radikalen Gegenpol in Form der schieren Abstraktion. Unvermeidlich ist aber eine Verletzung der etablierten Regeln des kommerziellen Films. Repräsentation funktioniert, wenn viele Regeln beachtet, viele Elemente "richtig" verbunden werden. Der Weg der Avantgarde hingegen ist häufig einer der *Reduktion* und *Rekonstruktion* er führt zurück zu den Bausteinen des Films, um diesen in eigenen Arrangements immer wieder neu zu erfinden.

Am spannendsten zu beobachten ist die Konfrontation oft in frühen Werken. Es knirscht, wenn die Bewegung weg von "realistischer" Wiedergabe einsetzt und sich die ersten eigenen Formulierungen noch an Bahnen tradierten Ausdrucks reiben. Deshalb habe ich meine Aufmerksamkeit im Besonderen auf solche frühen Filme gerichtet.

Dieser Essay ist eine Bestandsaufnahme, die dem Aspekt der Abstraktion besondere Bedeutung beimißt. Sollten in dieser Rückwendung ursächliche Elemente kreativer Filmarbeit sichtbar werden, die für heutige filmkünstlerische Arbeit inspirierend sein könnten, dann wäre ein Ziel erreicht, das mir beim Verfassen dieses Textes nicht unbedeutend erschien. Als selbst aktiver Filmemacher liegt mir die Frage nach den Möglichkeiten *relevanter* Filmkunst in Zeiten der anything-goes-Ideologie aus mehr als bloß theoretischem Interesse am Herzen.

II

Die Cousins in Amerika

Im Januar 1978 war P. Adams Sitney in Wien zu Gast. Sitney gilt als *der* Chronist des "New American Cinema" und seiner Vorläufer. Der Filmhistoriker, der Yale mit Auszeichnung absolviert und damals, vierunddreißigjährig, schon eine Professur inne hatte, war erstmals 1964 durch Europas gereist, um den amerikanischen Independent Film vorzustellen. Sein Buch "Visionary Film: The American Avant-Garde"¹ ist Standardwerk geblieben.

An fünf Abenden sprach Sitney im Österreichischen Filmmuseum zum Thema "The Uniqueness of the Cinematic". Die zugehörigen Filme waren - bis zu sechs Stunden lang - am Nachmittag zu sehen: Russische Revolutionsfilme von Eisenstein, Pudovkin, Dovshenko; Bressons "Pickpocket", Dreyers "Ordet" und einige der wichtigen Repräsentanten der amerikanischen Avantgarde: Stan Brakhage, Michael Snow, Paul Sharits, Harry Smith und andere mehr. Es war meine erste Begegnung mit dem Avantgardefilm und sie hätte gebündelter nicht ausfallen können.

Nachhaltigen Eindruck auf den Erstsemestrigen hinterließ "Wavelength" von Michael Snow. Ein fünfundvierzig Minuten langer Film, aufgenommen aus einer einzigen Kameraposition, die ein großes, nahezu leeres Loft in einer Großstadt zeigt, vier hohe Fenster an der Wand vis-à-vis; hörbar sind Straßengeräusche, und ein leiser Sinuston, dessen Frequenz sich im Lauf des Films kontinuierlich steigert. Die formale Grundstruktur des Films besteht aus einem kontinuierlichen Zoom, der auf die gegenüberliegende Wand gerichtet ist.

Vier kurze Ereignisse sind eingestreut: Gleich zu Beginn wird ein Bücherregal ins Zimmer getragen und nach den Anweisungen einer Frau aufgestellt; zwei Mädchen kommen und hören Musik aus dem Radio; ein Mann taucht auf, bricht zusammen und bleibt (bereits außerhalb des Blickfelds der Kamera) liegen; eine Frau findet seinen Körper, ruft einen Freund an und erzählt, daß ein unbekannter Toter im Zimmer liegt. Auf keines dieser Ereignisse reagiert die Kamera; unbeirrbar setzt sie ihren Zoom fort. Snow greift ein, indem er Farbfilter verwendet, Doppelbelichtungen leicht differenter Brennweiten in der Kamera vornimmt, die Szenerie mit Negativmaterial zeigt. Draußen wird es Nacht, nochmals Tag, wieder Nacht. Der Film endet mit einem Blick auf das Meer: ein Foto, das an der Wand gegenüber hängt, am Beginn

des Films bloß ein unscheinbarer Punkt, auf den sich aber alles zubewegt. Die Struktur der Wellen läßt darauf schließen, daß sie weit draußen aufgenommen wurden. Keine spektakulären Brecher, einfach das Bild der Oberfläche des Meeres, mit einer Ahnung der Tiefe unter ihr.

"Wavelength" wird oft als jener Film beschrieben, der aus einem Zoom durch ein Zimmer besteht. Diese Kurzformel wäre mir nie in den Sinn gekommen. Gerade der Konflikt zwischen den kleinen Ereignissen im Raum mit der unbeirrbar Bewegung der Optik hat entscheidend dazu beigetragen, daß "Wavelength" mich so beeindruckte. Dieser Film ließ mich den Übertritt aus dem vertrauten Reich der Erzählung in jenes der Avantgarde bewußt mitvollziehen.

Dennoch war Sitneys Auswahl keine "historisch-kritische". Wie die meisten Filme des Programms zählt "Wavelength" zu den in ihrer Klarheit fast schon programmatischen Ausformulierungen einer filmästhetischen Entwicklung, die in einem aus heutiger Sicht privilegiert wirkenden Moment der Geschichte geschaffen wurden. Es ist die Ästhetik der Moderne, die sich hier nahezu ungebrochen artikuliert und das "Klassische" von Klassikern wie "Wavelength" ausmacht. So wurden diese Filme zu "Referenzfilmen", auf die man sich immer wieder bezieht, um das fundamental Neue begrifflich zu machen, mit dem die Moderne - in den USA unter dem Label des "New American Cinema" - im Film Einzug hielt. Diese Filme besitzen etwas, das ihnen den Charakter des Absoluten zu verleihen scheint: als könnten sie nicht eingeholt werden, und spätere Filme sich bestenfalls in Verfeinerungen üben. Es ist die Selbstreferentialität, die diesen Eindruck eines "Absoluten" weckt: Obwohl - anders als im abstrakten Film - Realität abgebildet ist, verweisen die Filme vor allem auf sich selbst - auf ihr Gemachtsein, auf ihre Form. Die ursprüngliche (industrielle) Funktion der Kinematografie, *ein Anderes* zu zeigen, ist hier preisgegeben.

P. Adams Sitneys Auswahl enthielt filmische Höhepunkte einer langen ästhetischen Entwicklung, ohne diese nachvollziehbar werden zu lassen. Problematisch wird soetwas, wenn auch im gesellschaftlichen Umfeld Geschichte abhandeln zu kommen droht. Im Konstrukt eines geschichtslosen Raums, im verordneten Stillstand, wie die Ideologie des *post-histoire* ihn anbietet, verkommt Kunst zum Dekor. Unter den heutigen Bedingungen über den Avantgardefilm zu schreiben, um eine Positionsbestimmung zu versuchen, heißt vor allem, Bewußtsein um die Geschichtlichkeit des Gegenstandes herzustellen. Bewegung findet im Dialog mit Geschichte statt.

III

Im Basislager

In Sitneys Programm fanden sich auch die Filme von Peter Kubelka - mit Ausnahme von "Mosaik im Vertrauen", dem ersten Film Kubelkas, 1955 gemeinsam mit Ferry Radax hergestellt. Man könnte in Sitneys Auswahl eine Wertung sehen, die "Mosaik im Vertrauen" den Status einer noch unausgereiften Erstlingsarbeit zukommen läßt. Läßt man aber, wie Sitney das in "Visionary Film" tut, die amerikanische Avantgarde 1943 mit dem ersten Film Maya Derens, "Meshes of the Afternoon", beginnen, dann ist auch "Mosaik im Vertrauen" das erste gültige Werk der österreichischen Avantgarde. Gerade dieser Film vollzieht exemplarisch (wie lange nach ihm "Wavelength") den Wechsel von der filmischen Erzählung zum Film als Form, ist Kronzeuge der "Uniqueness of the Cinematic".

Kubelka selbst tendiert dazu, "Mosaik im Vertrauen" ein wenig stiefväterlich zu behandeln. Etwas unklar ist Art und Umfang des Beitrags von Ferry Radax, auch wenn der Nachspann eine Aufgabenteilung in "Regie" (Kubelka) und "Kamera" (Radax) nennt.

Ferry Radax, Jahrgang 1932, hatte sich früh mit "surrealen", mehrfachbelichteten Fotos in die Wiener Kunstszene integriert. Gerade in der Biografie von Radax zeigt sich vieles von dem, was im Wien der Nachkriegszeit für die künstlerische Intelligenz typisch gewesen sein muß. Es gab klar identifizierbare Zentren, an denen sich die Szene traf. Der "Art Club" im "Strohkoffer" war, noch vor "Adebar" oder "Hawelka", am bekanntesten, dazu kamen Tageslokale wie das "Stambul" am Fleischmarkt. An diesen Orten trafen sich Künstler aller Sparten; eine lose Gruppe, die ihren Zusammenhalt in einem elitären

Selbstverständnis fand, das als zugleich bündelndes und treibendes Element Halt bot. Man war auf der Suche nach Versäumtem und Neuem. Als Jazzpianist fand Radax Eingang in die Clubs der amerikanischen Besatzungssoldaten und damit zur Kultur der USA, im Besonderen jener Hollywoods. Im "Kolosseum", damals noch ein Kinopalast mit 1200 Sitzplätzen, lernte er in Technicolor und Originalsprache hunderte Western und ähnliches Unterhaltungsgut kennen. Aus dieser Unzahl an Filmen nennt er vor allem "The Lady from Shanghai" von Orson Welles (1947), und die deutsche Produktion "Der Apfel ist ab" (1948) von Helmut Käutner, die sein Interesse weg von der Fotografie hin zum Film lenkten. In Käutners Film waren es die surrealen Handlungselemente, die ihm die Möglichkeiten des Mediums erkennen ließen, bei Welles die formal strikte Durchgestaltung. Radax' Studium des Films setzte damals ein: Mit einer 9,5mm Schmalfilmkamera filmte er im Kino bei einer Frequenz von zwei Bildern pro Sekunde mit. Zuhause projizierte er mit einer selbstkonstruierten Vorführbox die Aufnahmen als Standbilder auf Papier, um aus jeder Einstellung ein charakteristisches Bild penibel abzumalen. Dutzende Male setzte er sich "ins Mondlicht der Leinwand" (Radax), um die Dialoge der Filme mitzuschreiben, bis er sie komplett in sein Buch mit den Abbildungen übertragen konnte. Die Effizienz solcher Studien läßt sich leicht nachvollziehen; sie ermöglichten Radax, ab 1950 als Kameraassistent bei diversen Dokumentarfilmen mitzuarbeiten und dort auch die Vorspanne relativ frei und dynamisch zu gestalten.

"Der Apfel ist ab" und "The Lady from Shanghai" waren Spielfilme, die zwar an der Peripherie des Mainstream-Kinos angesiedelt waren, sich aber nicht radikal von dem unterschieden, was man von der Leinwand her kannte. Außerdem waren sie mit einem Produktionsapparat entstanden, der dem Achtzehnjährigen unerreichbar war. Es waren zwei andere Filme, die Radax realistische Möglichkeiten zu eigener künstlerischer Filmarbeit erkennen ließen: "Orphée" von Cocteau, 1950 im "Künstlerhaus Kino" zu sehen, und ein Jahr später die österreichische Produktion "Der Rabe".

"Der Rabe", eine 13minütige Verfilmung des gleichnamigen Gedichts von Edgar Allen Poe, wird oft als Beginn der österreichischen Avantgarde gehandelt. Damals hieß das noch "Außenseiterproduktion", und tatsächlich zeigt die Arbeit von Kurt Steinwendner (alias Curt Stenvert) und Wolfgang Kudrnofsky vor allem eines: daß der Film als ein sehr persönliches, eigenständig gestaltbares Medium genutzt werden kann. Daß die Literatur damals das filmische Denken noch stark beeinflusste, ihm als Legitimation diene, belegt "Der Rabe" ebenfalls. Im Vorfeld der Avantgarde wird auch Herbert Vesely genannt, vor allem seine Arbeit "Nicht mehr fliehen" von 1955, eine deutsche Produktion, hauptsächlich von und mit den Österreichern Hubert Aratym und Gerhard Rühm gestaltet und ein beeindruckendes filmisches Dokument zum Existentialismus Camus'scher Prägung. Begonnen hatte Vesely 1951 mit einer Kafka-Verfilmung: "Und die Kinder spielen so gerne Soldaten", und 1952 hielt Georg Trakls Gedicht "Die junge Magd" für den Kurzfilm "An diesen Abenden" her. Hier war Radax zum erstenmal bei einer Außenseiterproduktion als Kamera-Assistent miteingebunden.

"Dort geschah das absolute Gegenteil von dem, was wir für moderne Kunst gehalten haben: Romantik. Die Magd ist im Nachthemd herumgelaufen und bei der ersten Szene, die ich überhaupt drehen durfte, war das Stativ einbetoniert und alles angeschraubt, ich durfte nur durchschauen und auf den Knopf drücken, während die Freundin vom Vesely Wasser in ein Lavour gießt. Es gab dann auch bald Streit, weil ich gesagt habe, 'Du, das ist doch ein Wahnsinn!'. Er war halt sehr beleidigt, aber wir waren trotzdem begeistert, daß man überhaupt hat etwas anderes machen können."²

1954 schließlich der erste eigene Versuch: "Das Floß". Schon hier findet Radax zu jener existentialistischen Thematik diffuser Angst vor einer Weltkatastrophe, die alle seine Arbeiten bis spät in die 60er Jahre hinein durchziehen wird. Im "Floß" versucht eine Gruppe junger Leute nach dem Dritten Weltkrieg auf einem Boot zu fliehen. Es kentert. Als die Schiffbrüchigen mit einem Floß erneut in See stechen, müssen sie nach ihrer Ankunft erkennen, daß sie im Kreis gefahren und zurückgekehrt sind. Die Flucht war gescheitert, der Film blieb Fragment, führte aber in der Folge zur Zusammenarbeit mit Kubelka.

Kennengelernt hatten Ferry Radax und Peter Kubelka einander 1953 an der Wiener Filmakademie, die damals noch als Abendschule organisiert war. Kubelka war soeben aus Oberösterreich nach Wien

gekommen, um Filmmacher zu werden. Er und Radax zählten zum ersten Dutzend Studenten, die sich dreimal pro Woche abends in der Akademie einfanden. Nachdem Radax ihm "Das Floß" gezeigt hatte, beschlossen die beiden, gemeinsam einen Film zu verwirklichen. Kubelka, als Diskus-Werfer sportlich selbst aktiv, hatte bereits eine Sportfilmdokumentation gedreht, die ihm ein Stipendium des Landes Oberösterreich einbrachte, mit dem er an der römischen Filmhochschule "Centro Sperimentale di Cinematografia" von 1954 bis 1956 ein Regie-Studium absolvieren konnte. 1955, während der Zugsfahrt heimwärts in die Sommerferien, fand er in Rudolf Malik den Geldgeber für das Projekt mit Radax. Malik war ein liberaler Priester, der dreißig seiner Klosterbrüder dazu brachte, ihre Sparkonten zu öffnen und ihnen jeweils 1.000 Schillinge zu entnehmen. Diese 30.000.- sowie 15.000.- des Unterrichtsministeriums ergaben das Budget zu "Mosaik im Vertrauen". Die Endversion des Drehbuchs schrieben Kubelka und Radax in Wels; gedreht wurde auf 35mm Schwarzweiß-Material im August in der Nähe von Linz. Erstmals realisierten der 21jährige Peter Kubelka und der 23jährige Ferry Radax einen Film, der einzig ihren Vorstellungen von dem entsprechen sollte, was Film sein kann.

IV

Das Mosaik wird zerlegt

"Mosaik im Vertrauen" hat sechs handelnde Personen: den Bahnwärter Johann Bayer; dessen jugendliche Tochter; den italienischen Landstreicher Putnik; einen "Schlurf"; die "feine Dame" Michaela sowie deren männlichen Begleiter.

Der Plot ist einfach: Irgendwo am Bahndamm bringt Putnik seine Tage zu. Er liebt die Bahnwärterstochter; deren Vater wiederum will Putnik vertreiben. Konkurrenz erhält Putnik zusätzlich von einem Schlurf, der sich in Manier eines Halbstarcken an die Bahnwärterstochter heranmacht. Schließlich trifft "Die Dame" Michaela in einem luxuriösen Wagen am Ort des Geschehens ein; kutschiert wird sie von einem Mann, der Gatte oder bloß Chauffeur sein könnte. Beide bleiben stille Beobachter des Geschehens. Sie mengen sich nicht ein, wenngleich ihre Ankunft die Geschehnisse negativ zu beeinflussen scheint.

In einer Nacht am Lagerfeuer kommen sich Putnik und der Bahnwärter Johann Bayer näher. Man plaudert und Bayer erzählt ein wenig aus seinem Leben. Bis zum Morgengrauen bleiben die beiden Männer beisammen. Der Film endet mit der Abreise der Zuschauer: Von der Scheibe der aufgehenden Sonne wird auf Michaelas breitkrepfigen Hut geschnitten, den sie gegen den Druck des Fahrtwinds im Cabriolet auf ihren Kopf preßt. Während die Schlußtitel abrollen, verliert sich der Wagen in der Ferne. Bekäme man diesen Plot bloß erzählt, würde niemand dahinter den Beginn der außergewöhnlichen österreichischen Avantgardefilmtradition vermuten. Dennoch steckt in der Konstruktion dieses Mosaiks bereits jene Dynamik, die alles in Bewegung setzen würde.

Der seltsame Name des Films wurde beiläufig gefunden. Ferry Radax erzählt, daß er ursprünglich überhaupt keinen Titel haben sollte und das seltsame "Mosaik im Vertrauen" einem Gespräch mit ihrem Finanzier entsprang: Malik verwies auf die damals modernen "Mosaik"-Filme, völlig harmlose Collage-Experimente, die vor allem unter Amateuren grassierten, Motto: "Blume meets Kleinkind", und auf eines der offiziellen Themen des Films, mit denen man an das Geld der Caritas herangekommen war, nämlich das zwischenmenschliche Vertrauen. Kubelka veranlaßte das zur Bemerkung: "Ja, ja, ein Mosaik im Vertrauen", und damit war der Titel gefunden.

Mit einem Mosaik, einem aus vielen Teilen zusammengesetzten Bild könnte man jeden Film vergleichen. Es ist die Art, in der die Teile dieses Films präsentiert werden, die ihre Existenz als *Einzelteile* betont und das Synthetische ihres Verbunds im Film hervorhebt. Schon in der ersten Minute werden die wichtigsten Erzählstränge vorgestellt. Der Opening Shot präsentiert Putnik in Seitenansicht, während er mit Kreide ein großes, abstrakt wirkendes Ornament an einen Waggon zeichnet. Hier schon wird der Streit zwischen dem Bahnwärter und Putnik hörbar gemacht, während das Ornament in der ersten Einstellung zu sehen ist: "Steh auf und geh!" ruft die Stimme des Eisenbahners, und wie zur

Entschuldigung: "I bin jo a nur a Beämter", während Putnik auf italienisch zurückflucht. Das folgende, ungeduldige "Gemmagemmmagemma!" könnte ebenso auf den Film und auf den Beginn seiner Geschichte bezogen sein. In der nächsten Einstellung läuft Putnik zwischen abgestellten Waggonen entlang aus dem Bild, hinter ihm schüttelt der uniformierte Bahnwärter drohend die Faust. Bereits jetzt wird Konrad Bayer, der Fahrer jener eleganten Limousine, gezeigt. Er steht hinter der Absperrung einer Bahntrassenbrücke, hält seine Hände wie ein Fernglas an die Augen und scheint den beiden Männern von oben zuzusehen. An deren Stelle werden erstmals Wochenschauaufnahmen (inklusive des originalen Titels "La Catastrophe des 24 Heures Du Mans - Gaumont Actualités") eingeschnitten. Man hört dramatische Musik und das Geräusch der anfahrenden Rennautos. Dieses Found-Footage-Material über das 24-Stunden-Rennen ist ein Hauptzeuge jenes Prozesses, der mit "Mosaik im Vertrauen" eingeleitet und eine wichtige Voraussetzung für die Avantgarde schaffen wird: die Metaphorisierung und Metonymisierung des Geschehens. Die Kollision eines Rennautos mit der Zuschauertribüne - *la Catastrophe* -, die Kubelka und Radax später einmontieren, steht als Metapher für den Film selbst, der in den Zuschauerraum eindringt, so gar nicht den Erwartungen entspricht, uns aus der Rolle der Unbeteiligten bugsiiert und auf eine neue Art herausfordert, wenn wir seine Geschichte verstehen wollen.

Zugleich fungiert der Unfall als Metapher für den großen Weltenlauf, er kontrastiert das Glück und Elend der handelnden Personen. Bereits der Start des Rennens wird parallel zur eben angelaufenen Geschichte geführt: Den Rennwägen, die von rechts ins Bild kommen, wird eine Lok in rascher Fahrt von links gegengeschnitten. "Bremsen, BREMSEN!" schreit jemand im Off; es folgt das Touchée eines Rennautos mit einer Seitenbande der Rennstrecke, "AU!" quietscht es aus dem Off: Le Mans und die abgezielte Welt des Bahndamms und seiner Schienen sind parallelisiert.

Die Lokomotive kündigt einen weiteren Strang des Films an, der im Verlauf des Films zunehmend betont wird: Eine eigentümliche Ästhetik der Maschinen, der immer wieder in Aufnahmen gehuldigt wird, die nichts zum Fortgang der Geschichte beitragen, sondern sich in kalter Schönheit zwischen die Menschen und ihr kleines Drama drängen.

Als nächstes wird das Objekt des Konflikts gezeigt: die schöne Tochter. Putnik hilft ihr beim Abnehmen der Wäsche. In mehreren Einstellungen reicht er dem Mädchen die sauberen Hemden. "Sie sind ein guter Mensch" sagt er; "Meinen Sie?" fragt sie zurück. Im Hintergrund ragen die Bretter einer Scheune wie Gitterstäbe eines Käfigs empor; durch Mittel- und Vordergrund zieht sich die Wäscheleine mit den weißen Hemden: eine Grenze, an der Putnik scheitern wird. In den zaghaften Dialog wird eine steile Aufsicht auf Schienen und Bohlen geschnitten - auch sie sind trennendes Gitterwerk.

"Haben Sie das selbst gewaschen?" ist ein letzter, unfreiwillig komischer Versuch der Kontaktnahme, während das Mädchen bereits hinter der Scheune verschwindet. Mit einem Zeitsprung von 24 Stunden wird die gesamte Sequenz beinahe ident wiederholt und so aus ihr ein Ritual fabriziert, das sich täglich ohne größere Variationen ereignen könnte.

Wie exakt die Bilder komponiert sind, zeigt sich auch in der ersten Einstellung der folgenden Sequenz. Putnik, an ein schäbiges Waggonfenster gelehnt, schabt an dessen unteren Rand, der zugleich das Bild begrenzt, als würde er die Kadranze selbst als Käfig empfinden, in dem er gefangen ist. Im Hintergrund zwei Schlote der VÖEST. In der nächsten Einstellung sieht man wiederum zwei Schlote, und zwar genau an der selben Stelle des Bilds und in den selben Größen- und Proportionsverhältnissen. Ganz anders als zuvor ist ihnen diesmal eine sonnenüberflutete Wiese vorgelagert, auf der sich ein junges Pärchen mit Baby tummelt, der Jungvater fotografiert aufgereggt und glücklich, während die VÖEST dahinter ungeniert und kräftig diverse Dämpfe in die Luft abläßt.

Als weiterer Kontrast zur Welt des Putnik folgt der erste Auftritt des Schlurfs. Bevor er und die Tochter erstmals in einer Totalen nächtens vor einer Hauseinfahrt gezeigt werden, knallen uns, unterlegt mit Donnerschlag, gleich mehrere phallische Symbole in Großaufnahme entgegen: eine grell gemusterte Krawatte, eine enorme Zigarre und als weiteres Statussymbol ein damals noch rares Transistorradio. Von einer Großaufnahme seiner stattlichen Schuhe springt die Kamera auf die zierlichen der Bahnwärterstochter, dann auf ihr Gesicht. Ein schräger Aufnahmewinkel läßt ihn souverän auf sie

herabblicken: "Du bist ein verteufelt gefährliches Mädchen". Es folgt eine Found-Footage-Einstellung: Männer begutachten ein verunglücktes Motorrad. "Meinst Du?" fragt sie mit kokett-unschuldigem Tonfall. Ein Fremder drängt sich zwischen die beiden und verschwindet in der Haustür. Dieses Öffnen des Tores provoziert die nächste Einstellung, in der sich die Türe der Limousine einem eleganten Frauenbein öffnet: "Gnädige Frau Michaela" stellt eine nasale Stimme vor. Schlurf und Michaela werden hier erstmals in Zusammenhang gesetzt. Die Szene springt zurück zum Schlurf, der ankündigt: "Du wirst mir schon noch verfallen"; das Mädchen ist an den unteren Bildrand gerückt, über den sie gerade noch drüberlügen kann.

Die Sequenz zwischen den beiden wird sich fortsetzen; davor folgt noch - nach Wäsche-Minne, herb-derbem Aufrißversuch und Familienidylle im Stahlparadies - Phase vier auf der zeitlichen Skala der Zwischengeschlechtlichkeit: Papa Bahnwärter Johann Bayer schraubt eine Glühbirne in den Lampenschirm der Küche und spricht zu seiner (weder sicht- noch hörbaren) Frau. "So da. Jetzt brennt's wieder." Der Lampenschirm ist von unten zu sehen: Als künstliche Sonne erstrahlt die Birne über Küchentisch und folgendem Monolog: "Wås redst denn nix? Waas eh wåst wüst: an Persianermuff und an Ami-Wågen mit an blau'n Auspuff! Fia wås bin i denn vaheirat? Damit i an Kaffee trink? Koid is ma aa." Eiskalt glimmt der Glühfaden in extremer Großaufnahme.

Von hier wird zurückgeschnitten zur Hauseinfahrt auf Tochter und Verehrer, der ihr die Funktionen seines Radios demonstriert. Was folgt, beschreibt Radax als Versuch der "symbolischen Visualisierung einer Kopulation": In extremen Kurzschnitten werden das Gesicht der Frau, jenes des Schlurfs, ein seltsames Insekt in Großaufnahme, hinter dem ein Pendel schwingt, die Zeichnung einiger stilisierter Indianer mit gespannten Bögen und übergroßen Nasen, sowie Putnik gezeigt, der vornübergebeugt am Bahndamm steht und zwischen seinen Beinen hindurchblickt. Alle diese Teile sind so kurz geschnitten, daß sie optisch miteinander zu verschmelzen scheinen; die Einstellung mit Putnik ist fast nicht zu erkennen. Die Verschmelzung der beiden Antlitze bedarf keines Kommentars; das Animalische des Insekts mit den rhythmischen Pendelbewegungen ebensowenig; die Indianer erklärt Radax so: "'Le frecce' - das sind die Pfeile. Als Studentenausdruck nannten die Studenten in Rom so das Sperma. Und wenn die Italiener die Mädels schrecken wollten, dann haben sie immer geschrien: 'Le frecce! Le frecce! Le frecce!'"

Als Ton hört man ein orgiastisches, an die Grenzen zum Free-Jazz getriebenes Boogie-Woogie-Klavier, unterlegt mit Gebrüll. Diese Teile des Tons entstanden in der Wiener Kopieranstalt "Listo". Radax: "Wir haben uns einen Doppler auf das Klavier gestellt, was die natürlich aufgeregt hat - 'Eine Diskriminierung des österreichischen Films!' - und wir haben uns angezwitschert und haben auf dem Klavier vierhändig den Ton gemacht, bis die Leute bei der 'Listo' ganz fertig waren. Selber hatten sie nicht einmal ein Mischpult, nichts, zwei Hebeln haben sie gehabt, aber sie sind sich gut vorgekommen und wir waren die Trotteln.... Der Ton jedenfalls steigert sich orgiastisch hin zu einem Limerick, der heißt 'There was an old wife named Swoboda, who lived in an iron Pagoda. At the doors and the walls hanged the tools and the balls of the fools who bestrode her' - 'bestrode' heißt 'besteigen'. Und wir brüllen: 'Who bestrode her! Who bestrode her!'"

In der vorletzten Einstellung dieses Montageblocks sieht man das Kreide-Ornament des Putnik: In einer frontalen Aufsicht wird zum erstenmal in seinem Zentrum ein Schmetterling erkennbar, zerbrechlich und gefangen. Nach den parallelisierten Dialog-Segmenten "Sie sind ein guter Mensch"/"Du bist ein verteufelt gefährliches Mädchen"/"Meinen Sie?"/"Meinst Du?" und dem Blick zwischen den eigenen Beinen hindurch ist dies das dritte Element aus der einsamen und so ganz anderen Welt des Putnik, das hier ins Rendezvous geschmuggelt wird.

Die Sequenz endet mit einer defokussierten Großaufnahme des Gesichts der Frau: eine bewußt "falsche" Anwendung der technischen Apparatur als Darstellung zerfließender Grenzen im (imaginierten) Geschlechtsverkehr.

Die Einstellung wird überblendet zu einer langsamen Fahrtaufnahme, in der Schienen in Aufsicht zu sehen sind. Im Off werden Windgeräusche imitiert und das Rattern fahrender Waggons: Wir gleiten zurück zum Bahndamm, in den nächsten Tag hinein und begegnen Putnik, der wieder bei der Wäsche

helfen will. Mittlerweile aber hat die Bahnwärterstochter die tadellos gepflegte Wäschewelt des Schlurfs kennengelernt: "Nein, lassen Sie die Wäsch', Sie machen's mir nur schmutzig!" Statt Schmuddelfinger und Schmutzspuren zu zeigen, wird die ganze Leinwand für einige Sekunden schwarz. Eine Lok, die im Hintergrund vorbeifährt und keinerlei Spuren im Soundtrack hinterläßt, unterstreicht nochmals die Autonomie des Tonraums, der wieder vom Klavierspiel und Gegröhle erfüllt ist. Ein weiterer Schnitt auf die VÖEST-Wiesenidylle wird von würgenden Kotzgeräuschen begleitet. Wieder blickt Putnik mit seinem unendlich traurigen Blick: alles fern, alles unerreichbar. Er flüchtet in seine Phantasiewelt, sieht sich die Welt - und für ihn heißt das: den Bahndamm - verkehrt herum an. Man sieht ihn in jener im Kurzschnitt bereits verwendeten Einstellung vornübergebeugt. Nochmals taucht sein Schmetterling auf, überblendet allerdings auf die gnadenlosen Geraden seiner vergitterten Wirklichkeit, die Gleise der Bahn, zwischen denen er gefangen hin und her geht, von knarrenden Schrittgeräuschen aus dem Off begleitet. Ferner denn je ist das Objekt seines Begehrens; für einen Moment scheint die Geschichte zum Stillstand zu kommen.

Da kündigt ein kräftiges Hupen das Nahen jener Limousine an, die Michaela bringen wird, und mit ihr Reichtum und Elend der Welt. Von der Kühlerhaube aus aufgenommen fährt der Wagen an eine Absperrung des Bahndamms heran, ganz kurz blitzt im Sonnenlicht eine Weiche auf, die soeben umgestellt wird, und dann die Katastrophe von Le Mans: Man sieht den berüchtigten Unfall, bei dem ein explodierender Wagen in die Zuschauer raste und mehr als 80 Menschen tötete. Grausam präzise mitgeschwenkt mäht der Motorblock die Menge nieder, während das Rennauto in Flammen aufgeht. Regungslos blicken Konrad Bayer und Michaela hinter der Windschutzscheibe hervor. Während in Le Mans eine Leiche weggetragen wird, kriegt er Schluckauf - "Pardon!" - und öffnet den seitlichen Verschlag: Es wiederholt sich die Sequenz, in der Michaela ihren elegant beschuhten Fuß herausschwingt. Die Berührung mit der Straße löst einen weiteren meterhohen Funkenregen in Le Mans aus; zu einem koketten Schwung ihrer Hüfte ist wieder das "...verfallen..., ...verfallen..." des Schlurfs zu hören. Kurz sind die beiden vor dem Haustor zu sehen. Das Autorennen aber geht weiter, als wäre nichts passiert.

Wie bereits zu Beginn des Films blickt Bayer aus der privilegierten Aufsicht der Oberschicht auf die Welt herab: Rennwagen, ein hilflos-derangiert wirkender Priester zwischen den Leichen von Le Mans, und schließlich Putnik, der verloren wie eine übriggebliebene Spielfigur zwischen den Schotterbahnen der Gleisanlage steht und hilflos nach oben blickt. Schaurig-schönes Existentialistenklavier: Vereinzelt kullern Töne mit Keller-Hall aus dem Off der Geschichte. Souverän streichen (in einer der insgesamt sechs Farbeinstellungen des Films) Michaelas gepflegte, langnagelige Hände über den Ersatzreifen der Limousine...

Inbesondere in der folgenden Nachtsequenz stellt Radax seine Meisterschaft an der Kamera unter Beweis. Zum schweren, rhythmischen Keuchen der Dampflokomotive bewegen sich Signallichter in den Händen der Bahnarbeiter, gleiten die Lampen des Bahnhofs an der Kamera vorbei, gibt heißer, weißer Dampf den Dingen im Dunkel kurz erkennbare Kontur, bevor er sie verhüllt.³ Exakt im Takt der Maschine setzt ruhige, melancholische Jazz-Musik (des George-Shearing-Quartetts) ein und leitet über zur versöhnlichsten Sequenz des Films, der Begegnung zwischen Putnik und dem Bahnwärter am nächtlichen Lagerfeuer. "Soll ich Sie schon wieder vertreiben?" fragt Johann Bayer, "Ma va..." resigniert Putnik, aber man kommt sich näher. "Mei Lieber, dir föht die Taktik!", bringt Johann Bayer das Problem des Putnik auf den Punkt, um ihn gleich zu trösten, daß der daraus resultierende Verlust wohl nicht allzu schmerzlich sei: "Schau - is ois nur a Schmä. I bin ... i bin vaheirat und jetzt trink i an wärmen Kaffee. Den känn i ma kauf'n a!" Bis hin zu einer Essenseinladung für den nächsten Tag steigert Bayer seine neu entdeckte Freundlichkeit. Man spricht übers Wetter und die aufgehende Sonne, während im Morgengrauen von Le Mans einsame Männer in Rennwagen ihre sinnlos anmutenden Runden drehen. Schließlich klettert die Sonne in der letzten der Farbaufnahmen am Horizont empor. Michaela blickt nach hinten über den Verschlag ihres Cabriolets; als dieses ruckartig anfährt, läßt sie sich in den Sitz fallen. Ihr Hut, den sie gegen den Fahrtwind festhält, tritt an die Stelle, an der eben noch die aufgehende Sonne zu sehen war, und verliert sich als kleiner werdende Scheibe in der Ferne. Während

sich die innerfilmischen Zuseher trollen, werden auch wir nach 16 Minuten mit dem Nachspann des Films verabschiedet.

V

Auf dem Weg zur Abstraktion

Bislang wurde "Mosaik im Vertrauen" in der Fachliteratur nur am Rande behandelt. Peter Kubelka selbst verzichtet bei Vorträgen über seine Filmarbeit oft auf die Präsentation des Films. So erwarb "Mosaik im Vertrauen" den Nimbus, bloß Vorstufe zur "eigentlichen" Avantgarde zu sein. Wurde auch vieles, das sich im "Mosaik" finden läßt, später radikalisiert, so mangelt es dem Werk keineswegs an Eigenständigkeit; und da die nachfolgende "klassische" Avantgarde mittlerweile selbst schon eine historisierbare Phase darstellt, erlangt das "Mosaik" eine Aktualität, die sich in einer präzisen Lektüre des Films erschließen läßt.

Zu dessen eigentümlicher Schönheit zählt für mich der Gedanke, daß sich da zwei junge Filmenthusiasten zusammenfanden, um einen Spielfilm zu machen, der einfach *anders* sein sollte, als die gewohnte Kinokost jener Tage. Es ging *nicht* darum, einen "Avantgarde"-Film zu fabrizieren. Radax war noch ganz am Beginn seines Weges, und Kubelka war noch nicht "Kubelka", sondern ein vom italienischen Neoverismus begeisterter Student, getrieben von der Unzufriedenheit mit konventionalisierten Erzählformen. Gerade der Umstand, daß "Mosaik im Vertrauen" sich als Spielfilm präsentiert, macht ihn so spannend.

Wie läßt sich sein "Anderes" beschreiben? Folgende Ebenen lassen sich isolieren: a) die zeitliche Struktur; b) der Charakter der Geschichte; c) die Strategien der Erzählung; d) der Ton; e) die Tendenz zur Abstraktion.

a) Die zeitliche Struktur

Kann man sogar in jedem figurativen Gemälde eine nahezu lineare zeitliche Struktur erkennen, an der entlang das Bild gelesen wird, und mehr noch in jedem konventionellen Spielfilm, so wird diese in "Mosaik im Vertrauen" gleich zu Beginn aufgelöst. Das Vorziehen und spätere Wiederholen einzelner Handlungsmotive kann auch nicht mit den Flashbacks aus Spielfilmen verglichen werden, da diese fast immer mit Erinnerungen einer Handlungsfigur legitimiert, integriert und gesteuert werden. Das Verfahren im "Mosaik" ist am ehesten mit Techniken der Musik vergleichbar, bei denen kompositorische Themen wiederholt oder angekündigt werden. Entsteht beim erstmaligen Sehen der Eindruck, als kullerten hier die Teilchen eines noch nicht zusammengefügtten Puzzles wild herum, so haben doch alle Elemente ihren präzise bestimmten Platz und fügen sich in einen größeren Zusammenhang. Dennoch betont diese Art der Montage die Bedeutung der Einzelteile im Verhältnis zum "Ablauf" des Films.

b) Der Charakter der Geschichte

Der Film ist extrem anti-psychologisch. Die Akteure muten wie Spielfiguren an (und tatsächlich sind zweimal Zeitraffer-Aufnahmen eingeschnitten, die ein paar heftig bewegte Arme bei einem lustvoll ausgetragenen Tischfußballmatch zeigen).

Im Freiraum, der auf Kosten der Psychologie gewonnen wurde, verweist der Film auf sich selbst und seine formale Konstruktion. Vom Österreich-Emigranten und Hollywood-Regisseur Joseph von Sternberg ist bekannt, daß er bewußt "dumme" Handlungen suchte, damit sie, wie er es formulierte, nicht allzusehr vom abstrakten Spiel des Lichts und der Schatten ablenken mögen. Auch bei "Mosaik im Vertrauen" tendiert der Plot dazu, austauschbar zu werden. Hier beginnt eine Entwicklung, die in der Filmografie Kubelkas bereits 1958 mit "Schwechater" vollendet sein wird: die Form und ihre Schönheit triumphiert übers Sujet.

c) Die Strategien der Erzählung

Am augenfälligsten ist die Tendenz zur Verdichtung und Verknappung der erzählten Geschichte; zugleich läßt der Film genügend Platz für Sequenzen, die nichts zu ihrer Entwicklung beitragen, wie etwa die nächtlichen Verschiebemanöver diverser Lokomotiven.

Verdichtung und Verschiebung werden in der Sprachwissenschaft Metapher und Metonymie genannt. In beiden Fällen wird ein sprachlicher Ausdruck durch einen anderen ersetzt. Ob Metapher oder Metonymie vorliegt, entscheidet sich an der Art dieses Austauschs. Bei der Metapher liegt eine Ähnlichkeitsbeziehung vor, bei der Metonymie eine nachbarschaftliche Beziehung, die räumlich, zeitlich oder logisch sein kann. Eine Metonymie ist etwa das Pars pro toto. Als Beispiel bietet sich der Auftritt des Schlurfs an: Seine Zigarre ist eine Metapher fürs Phallische. Von der Form her ist das auch seine Krawatte, zugleich konstituiert sie ihre Bedeutung auch über ihre indexikalische Verweisfunktion: pfeilförmig deutet sie auf den Penis, d.h. sie hat auch metonymischen Charakter. Der Blick auf die Schuhe läßt an das "G'standene" der Männlichkeit denken: eine Metapher, die zudem durch die AnschlußEinstellung auf das grazile Schuhwerk der Frau verstärkt wird. Als simple Männerschuhe - "Ah, da steht ein Mann!" (Pars pro toto) - funktionieren sie metonymisch. Das Transistorradio wiederum konnotiert das Klischee vom "Herrn über die Technik". Schon erwähnt wurden das Tischfußballspiel als Metapher dafür, wie die Gestalter des Films mit ihren Figuren umspringen, sowie die Le Mans-Szenen, die für "die Welt" schlechthin stehen.

In wohl jedem Spielfilm lassen sich Metaphern und Metonymien nachweisen. Ihre besondere Verwendung in "Mosaik im Vertrauen" besteht darin, daß sie dazu tendieren, zur wichtigsten Erzählform zu werden. Sie verdrängen einen "realistischen" Erzählmodus und etablieren einen filmpoetischen Diskurs. Dessen Verdichtung zeigt sich auch darin, daß alles, was im Bild gezeigt wird, tendenziell in die Bedeutungskonstruktion miteinbezogen wird: Nichts bleibt peripher und zufällig.

Die Poesie vernachlässigt konventionalisierte (syntagmatische) Kombinationsregeln von Wörtern und konzentriert sich auf die Auswahl dieser Wörter, bzw. auf die Erfindung neuer Regeln ihrer Kombination: "Die Alltagssprache bzw. gewöhnliche Gebrauchstexte vermeiden die Wiederholung ähnlicher Elemente auf der Achse der Kombination, da sie durch den Kommunikationszweck gesteuert sind. Der poetische Sprachgebrauch hingegen, welcher sich bei weitem nicht auf Lyrik und nicht einmal auf sprachliche Äußerungen beschränkt, ist durch ein vielfältiges Geflecht von Äquivalenzbeziehungen (Wiederholungen, Parallelismen etc.) zwischen den Elementen des Syntagmas gekennzeichnet, was ihm den Charakter von Dichte verleiht und im übrigen auch für seine Mehrdeutigkeit verantwortlich ist. (...) Anders gesagt: Die Poesie kümmert sich nicht um grammatikalische Regeln, sondern wühlt hemmungslos im Fundus der Wörter."⁴

Dort, wo ein Spielfilm konventionalisierten - dem Zuschauer also vertrauten - Regeln zur Kombination der Einstellungen folgt, beginnt die Erzählung so zu wirken, *als würde sie sich selbst erzählen* - die Erzählinstanz (der Autor) verschwindet hinter den Bildern. Diesen freiwerdenden Raum kann der Zuseher in einem nächsten Schritt "primärer Identifikation" besetzen, und in einem lustvollen, allerdings regressiven Akt (in Richtung frühkindlicher Omnipotenzphantasien) glauben, *er selbst* sei die erzählende Instanz (das Baby unterscheidet nicht zwischen sich und der Welt; sein Blick erschafft die Welt...)⁵ Im (film)poetischen Diskurs hingegen, für den eigene Kombinationsregeln erfunden werden und dessen Bilder mit zusätzlichen metaphorischen und metonymischen Bedeutungsschichten aufgeladen sind, gibt sich ein Autor als Erzählinstanz zu erkennen und der Zuseher wird in einen diskursiven Prozeß verwickelt. Lustvoll wird hier die bewältigte Anstrengung empfunden, die dieser ästhetische Wissenserwerb abverlangt.

d) Der Ton.

Zur Verdichtung der Erzählform im "Mosaik" trägt auch die Komposition des Soundtracks bei. Kubelka und Radax haben eine autonome Welt des Tons etabliert. Wie stärker noch Kubelkas spätere Filme demonstriert bereits "Mosaik" die Möglichkeiten eines Tons, der nicht bloß als *Supporting Soundtrack* dem Bild hinzusynchronisiert wird. Wie dargestellt, wird etwa der Konflikt zwischen Putnik und dem

Bahnwärter bereits während der ersten Einstellung vorgeführt. Die Dialoge beschränken sich auf wenige Sätze, in die skizzenhaft das Nötigste zum Verständnis der Geschichte gepackt ist. "Kein Wort zuviel" scheint dem "Mosaik" als Motto vorangestellt.

Zu Sprache und Geräusch kommt noch Musik. Ganz klassisch gleiten wir mit 40 Sekunden Schwarzfilm und Musikbegleitung in den Film: Erstmals ist hier das Quartett des Jazz-Pianisten George Shearing zu hören. Gemessen an der emotionalen Kühle des Films bewegt sich sein Jazz an der Grenze zum Erlaubten.

Die erste Begegnung zwischen Putnik und der Bahnwärterstochter wird von Dvoráks "Aus der Neuen Welt" begleitet. Tiefsinnigen Spekulationen macht Radax rasch ein Ende: Diese Musik sei damals immer in der Wochenschau verwendet worden, wenn sich ein Unglück anbahnte. "Hat man Dvorák gehört, hat man sich schon gedacht: 'Ohje, jetzt kommt's gleich!'" (Radax)

Die Geschichte akzentuierend wird Musik eingesetzt, wenn etwa beim versöhnlichen Gespräch zwischen Putnik und Bayer jemand die Marseillaise pfeift (klassenkämpferische Verweise dieser Art sind an mehreren Stellen im Film eingebaut).

Bei der bereits erwähnten Nachvertmung am Klavier durchmengt sich die Musik mit den Stimmen von Radax und Kubelka. Sie treten nicht als erklärende Kommentatoren auf, sondern mischen sich - wie frühe, "naive" Kinobesucher - selbst ins Geschehen ein. Sie produzieren orgiastisches Geschrei (Hausflursequenz), geben Zynisches von sich ("Eijeijeijeije, jetz häd's eam z'riss'n!" beim Le Mans Unfall), imitieren zum Rennen die aufgeregte Sprache von Sportreportern und so fort.

Ebenfalls aus dem Off kommt die Sprache der Darsteller (Putnik, Johann Bayer) oder sie ist (sparsamst) nachsynchronisiert (Bahnwärterstochter, Schlurf). Stumm bleiben, wie es sich für Zuschauer geziemt, Konrad Bayer und Michaela.

Das Fett jedes Tongerüsts geben die Geräusche ab, und auch hier haben Kubelka und Radax gehörig gebastelt. Das Ticken des Küchenweckers in der Sequenz mit der defekten Glühbirne etwa wird beschleunigt und verlangsamt und erhält so den Charakter eines Stromgenerators, der nicht recht anspringen will. Das läßt sich ebenso auf die Lichtquelle wie auf den Zustand der Ehe der Bayers beziehen. Auch Sprache wird mehrmals mit manipulierter Bandgeschwindigkeit denaturiert und zum Geräusch. Diese Stellen, vor allem jene mit sparsamer Klavierbegleitung, ähneln frappant den Sprache-Musik-Geräusch-Schichtungen der "Musique concrète" von Pierre Henry und Pierre Schaeffer.⁶ Häufig scheinen Bild und Ton aufeinander zu reagieren. Sanft anti-humanistisches Gemurmel ist so im Film versteckt. In der Lagerfeuersequenz etwa findet sich eine Einstellung, in der hinter Bayer die Nummer 9988 02 in großen, weißen Lettern auf einem abgestellten Waggon zu sehen ist, während Putnik fragt: "Wie heißen Sie?"

"Der Mensch muß schlafen, schlafen muß der Mensch" kommentiert wenig später Bayer seine Müdigkeit - die folgenden Aufnahmen sind der archaischen, nimmermüden Maschinenwelt der Eisenbahn gewidmet.

Insgesamt entfaltet sich in "Mosaik im Vertrauen" eine Tonlandschaft, die niemals im Dienst eines Abbildrealismus' steht, sondern bei der Bedeutungskonstruktion als gleichwertiger Dialogpartner des Bilds existiert.

e) Die Tendenz zur Abstraktion

Mit der gleichen Intensität, mit der "Wavelength" sich an der Narration vorbeizoomt, vollzieht "Mosaik im Vertrauen" zwölf Jahre zuvor den Übertritt von der Narration zur Abstraktion. Mit "Abstraktion" meine ich alles, was der Form Geltung vor (oder neben) repräsentierten Inhalten zu verschaffen versucht. Repräsentation beruht auf einem Netz von Codes und Erwartungshaltungen, die eine Kultur aufgebaut hat. Ob etwas als Wiedergabe angenommen wird, hängt davon ab, wieviele dieser mit den Codes verknüpften Erwartungshaltungen erfüllt werden. Zu diesen Codes zählen nicht nur jene des Bilds selbst, sondern auch bildübergreifende Codes, z.B. solche der Narration, die wiederum über filmische Codes als filmische Erzählung erkannt und verstanden werden. Es gibt wenige etablierte Erzählcodes, an die das "Mosaik" sich noch hält. Dazu kommen noch die Erzählstrategien der Verdichtung und

Verschiebung: Metapher und Metonymie tragen in sich den Keim zur Abstraktion, da sie nur funktionieren, wenn sie als "Kunstgriff" erkannt und mitsamt ihrem doppelten Boden gelesen werden.

Den Weg in die Abstraktion ist Kubelka am konsequentesten gegangen. Ferry Radax versuchte seine Erfahrungen zunächst noch in die Filmindustrie einzubringen. In der Schweiz gestaltete er zwei für die damalige Zeit hoch avancierte Werbespots (für ein Unkrautvertilgungsmittel von Ciba-Geigy und für eine leuchtende Uhr), sowie einige Dokumentarfilme, bis er einen Klassiker der Avantgarde schuf, diesmal im Alleingang: "Sonne halt!"

VI

Die zweite Zinke

Nachdem sich die Wunderwelt des Werbefilms trotz des Erfolgs der ersten Arbeiten für Radax nicht aufgetan hatte, kehrte er nach Österreich zurück und erhielt vom Unterrichtsministerium 5000 Schillinge für einen "Experimentalfilm". Damit reiste er in eine Gegend, die er vom "Floß" her schon kannte: in die italienischen Cinque Terre, nach Monte Rosso. "Sonne halt!" sollte ein fünfminütiger Stummfilm werden, in dem die Sonne mit Zeitraffer beschleunigt über den verschiedensten Landschaften ihre Himmelsbahn zieht, bis eine Stimme aus dem Off "Halt!" ruft, die Sonne stoppt und prompt die Welt oder zumindest ein Fotogramm des letzten Bildausschnitts in Flammen aufgeht. Radax drehte, bzw. knipste sechs Wochen lang Kader für Kader die Landschaft in und um Monte Rosso, verbrachte die Tage, da er keine Uhr besaß, mit Zählen, um die Intervalle zwischen den Aufnahmen konstant zu halten und dokumentierte das Licht und seine wechselnden Spuren im Sichtbaren.

In Wien zerstörte die "Listo" das Material. Nur ein winziger Rest blieb erhalten und ist in der gegenwärtigen Fassung von "Sonne halt!" integriert⁷. Trotz klarer Anweisungen von Radax waren keine Probeteile entwickelt worden; man hatte alles in die selbe ungeeignete chemische Suppe geworfen. Die Aufnahmen waren hoffnungslos verschleiert. Für Radax ein Moment, sich die Filmerei überhaupt zu überlegen, um in die absolut "Listo"-freie Zone der Malerei zurückzukehren. Wir jedoch sollten der "Listo" dankbar sein, denn Radax beschloß, erneut Geld aufzutreiben, und diesmal war es wesentlich mehr als zuvor. Gemeinsam mit seinen Darstellern brach er am 20. November 1959 wieder nach Monte Rosso auf. In den folgenden sieben Wochen drehte das Team das Material für eine neue "Sonne halt!". Die Unterschiede zu "Mosaik im Vertrauen" sind frappant. War der ältere Film um präzise Konstruktion und Verknappung bemüht, so ist "Sonne halt!" das opulent-barocke Produkt einer ausschweifenden Phantasie, deren steuernde Impulse sich fast verlieren, während der Film ein ausgeprägtes Eigenleben zu entwickeln beginnt. "Sonne halt!" trägt den Charme des nahezu Unverständlichen und wird sich einer hermeneutisch vorgehenden Interpretation wohl niemals gänzlich erschließen.

Ein Plot wie im "Mosaik" läßt sich nicht erkennen. Gleichwohl gibt es Figuren: den Dandy, den Matrosen (beide dargestellt von Konrad Bayer), die vornehme Dame (Suzanne Hockenos) und die "Eva" als Symbol eines Urwüchsig-Weiblichen (Ingrid Schuppan). Alberto Jolly, der in Monte Rosso zur Truppe stieß, spielt einen zweiten Matrosen.

Der Ton - eine Mischung aus Musik, Sprache und Geräuschen - wird dominiert von Konrad Bayer, der im Off einzelne Sätze und Abschnitte seines Romans "der sechste sinn"⁸ spricht oder improvisierend das Filmgeschehen kommentiert. Es kollidieren Hochsprache und Dialekt, die Parallele zwischen "Natürlichkeit" (Eva und der Matrose) und Artifiziellem (die Lady und der Dandy) wird also im Ton weitergeführt. Bayers collagierende Erzähltechnik im "sechsten sinn" ist eine Radikalisierung jener literarischen Stilmittel, die (beginnend mit William Faulkner) Montagetechniken des Films übernommen hatten. "Sonne halt!" wiederum scheint sich in seinen Bild- und Tonmontagen an der Literatur Bayers zu orientieren. Dazu kommen noch etliche Zwischentitel, die in der dritten Version des Films eingefügt wurden: französische Texte in Blockbuchstaben, die in ein Tagebuch, versehen mit dem Datum "16. Juni" - dem "Bloomsday" -, eingetragen sind. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden,

den Ablauf des Films und seiner Handlung beschreibend einzugrenzen.

"Handlung" ist fast zuviel gesagt: Es gibt kaum Interaktion zwischen den Figuren. Die jeweilige, manchmal innerhalb einer einzigen Szene wechselnde Identität der Figuren wird von der Off-Sprache konstituiert.⁹ Deren Fluß wiederum ist hochgradig fragmentiert und wirkt, als könnte sie in ihrem literarischen Duktus recht gut ohne die Bilder auskommen. Es erfordert enorme Anstrengung, die Sprache auf die Bilder zu beziehen und trotz der Introvertiertheit des Gesprochenen aus ihm jene Information zu destillieren, die notwendig ist, den Bildern ihren Ort und ihren Sinn innerhalb des Geschehens zuzuordnen. "Sonne halt!" begleitet die Doppelfigur des Dandy und Matrosen bei einem Streifzug durch Stadt und Landschaft. Hier der Versuch, sich an ihre Fersen zu heften:¹⁰

"Franz Goldenberg ging ins Kino. Plötzlich erinnert er sich seiner sechs Sinne und die Ereignisse erscheinen in einem anderen Licht" ist der erste Satz des Films. Er leitet einen Schwenk über einen Hafen ein; mit einem Bild dieses Hafens wird der Film auch enden.

Konrad Bayer alias Franz Goldenberg, "der Dandy", trifft in einer Villa ein, die einsam an der Küste hoch über dem Meer gelegen ist (im Roman ist Goldenberg das Alter Ego von Konrad Bayer¹¹). Bereits jetzt wird in mehreren parallel montierten Einstellungen eine dunkelhaarige Frau gezeigt, die später als die Verkörperung eines "Urweiblichen" im Paradies auftreten wird. Der Text spricht davon, daß Franz Goldenberg hofft, noch vor Einbruch der Dämmerung anzukommen. Plötzlich wechselt Bayer zu breitem Dialekt, gibt nicht unbedingt Sinnhaftes zum Verhältnis von Kunst und Individualität von sich, während er durch die Stadt schlendert und durch die Fenster einer Galerie blickt. Parallel montiert wieder die Dunkelhaarige. Der Gebrauch des Dialekts signalisiert einen Identitätswechsel Goldenbergs zum Matrosen. Das Erscheinen der Eva etabliert hier die Kongruenz zwischen Matrose und Urfrau. Im Morgenlicht des nächsten Tages verläßt der Dandy das Haus. Aufgeregt beginnt der Matrose über individuelles Sein zu sprechen: "I kån vielleicht ned rechtschreibn, des is ma wurscht, oba i los in da Schui einfian de Individualität". "Individualität" ist ein Lieblingsthema des Matrosen, stets möglichst heftig vorgetragen. In nobler Zurückhaltung übt sich dagegen der Dandy bei seinem Spaziergang durch die Stadt: "Ich betrachtete alles stillschweigend". Emotion wird wahrnehmbar, als er in einem kleinen Restaurant eine Pizza ißt und auf dem Teller eine Hand abgebildet findet, aus der ihm die Augen einer Frau entgegenblicken. Erstmals werden hier seine, wie Radax es nennt, "Berührungsgängste" dargestellt. Im Ton dazu eine kongeniale Passage aus dem "sechsten sinn", deren detaillierte Schilderung eines Eßvorgangs Ekel provozieren will: "Ich nehme den Teller mit dem Apfelstrudel und setze mich ein wenig abseits. Führe ich dem Apfelstrudel die Gabel ein. Ich beuge meinen Kopf und lecke langsam, sehr langsam den Zucker von der Kruste. Ich bohre meine Zähne behutsam in das Apfelfleisch. ... Mein Speichel und das Apfelfleisch sind ein weicher süßlicher Brei" usf.¹²

Nach diesem Mahl spielt Goldenberg Golf am Strand. Hier wird das Motiv der Sonne in Form der kleinen Kugel und ihrer Beherrschbarkeit eingebracht. Bayer legt einen Golfball auf, der in Jump Cuts mehrmals ebenso plötzlich verschwindet, wie er unvermutet wieder auftaucht. In Zwischeneinstellungen holt Bayer immer wieder zum Schlag aus. "Jetzt!" sagt eine Stimme exakt im Moment, da die Kugel erstmals verschwindet. Es ist dasselbe "Jetzt!", das später den Schuß auf die Sonne begleiten wird. Die folgende erste Begegnung zwischen dem Dandy und der Dame ereignet sich nachts. Sie liegt in ihrem Hotel im Bett, er spielt draußen im Hof Banjo und singt ein Lied: "Und wenn sie dann gestorben sind, dann mach ich sie nimmermehr gutt! Schlaf, Püppchen Liese, Liese schlaf ein, ich bin so groß und du bist so klein. Du bist so ein schrecklich nervöses Kind und machst alle Puppen kaputt. Und wenn sie dann gestorben sind, dann machst Du sie nimmermehr gutt." Nach einem Zwischenschnitt auf die dieserart minnemäßig Umworbene begegnen wir Goldenberg auf dem Friedhof. Nach einem völlig verwackelten Schwenk über die Grabsteinreihen blickt der Dandy in die enge Einstiegs Luke eines unterirdischen Karners, auf dessen Totenschädel Kerzen aufgestellt sind. "Dies ist Franzens Weltpanorama" sagt Goldenberg (ein Satz, der in Version 2 noch dem ruckartigen Schwenk zugeordnet war). Im Hotel hat die junge Frau sich erhoben, um zur Musik einige wiegende Tanzschritte zu machen. Plötzlich reckt Goldenberg seinen Oberkörper durch das geöffnete Fenster; er ist mit einem Gewehr bewaffnet, legt an und schießt auf die Frau. Das Mündungsfeuer des Gewehrs ist in die Filmemulsion

gekratzt, was der Situation den Charakter eines Trickfilms verleiht und etwas von ihrer Grausamkeit nimmt.

Quer zwischen verschiedenen Rückschnitten auf Villa, Pizzaofen, und anderen Motiven hindurch steuern wir auf Alberto Jolly zu, der als Matrose gekleidet vor einem seltsamen Tor sitzt: dem nahezu verwachsenen Eingang zu einer Felsengrotte. Mit dem Fernglas beobachtet er Bayer auf einem hoch aufragenden Felsen. "Cape Canaveral! Ten years ago this name was known only by a few people! Now it is known..." sagt eine Tonbandstimme, die stetig langsamer und tiefer spricht. Con, wie ihn das Drehbuch hier nennt¹³, ist wieder bewaffnet, bloß ist diesmal die Sonne sein Ziel. Im Zeitraffer stürzt ihre Scheibe hinter einen Hang (es ist dies einer der wenigen erhalten gebliebenen Teile aus dem Material der "Sonne halt!"-Urfassung). Die resultierende Weltkatastrophe stellt Radax dar, indem er Positiv und Negativ der selben Aufnahmen übereinanderkopiert, was theoretisch das Bild schwärzt und das Projektionslicht zum Verschwinden bringt. Da ein Negativ aber niemals die dafür nötige Dichte besitzt, wirken die Bilder, als wären sie solarisiert. Die Wellen des Meeres lecken am Strand von Monte Rosso: "Zuerst fielen einzelne Regentropfen. Der Regen wurde immer dichter, dann fiel das Wasser als ein Ganzes auf die Straße. Toby Hals stellt eine Frage: 'Ob wir unter einem Fluß wohnen?' Plötzlich war alles überschwemmt und die Fische fraßen uns den Tomatensalat vom Tisch." Während Billie Holiday "I would gladly give the sun to you" intoniert, stößt der Dandy, der durch einen solarisierten, magisch-irrealen Hain gelaufen kommt, auf eine Frau (auf diese Figur angesprochen, nennt Radax sie eine "Sonnengöttin"), die einen Ball - die Sonne - gegen die Wand einer Villa spielt. Als die Kugel zu Boden fällt, greift auch der Dandy nach ihr - er und die Göttin stehen unbewegt da, ihre Hände um den Sonnenball geschlungen. Da wird es Nacht in der Welt. Zeitrafferaufnahmen vom Mond und von Straßenverkehr; Passanten, die hastig umhereilen; von der Tonspur kommen Schüsse; einige kurz sichtbare Fotos, teils in Negativ, teils fehlbelichtet oder abstrakt, schaffen die Atmosphäre eines allgemeinen, post-katastrophischen Chaos'.

Doch das Desaster ist nicht von Dauer. Die Sonne erscheint wieder am Himmel. In einem entfernt sichtbaren Hain begegnet Goldenberg der Eva. Kühn verkündet er mit fremdländischem Akzent: "Der Indianer greift der Dame in Rot ans Kinn". Offenbar paßt ihr das nicht, denn sie streckt ihn mit einem einzigen, wuchtigen Schlag nieder. Nicht entmutigt, läuft Bayer der Fliehenden nach. Die Verfolgungsjagd führt über eine Brücke, unter der der zweite Matrose wie ein Zerberus mit Harpune wacht und auf die Vorbeilaufenden schießt, beide aber verfehlt, da sie mittels Jump Cut aus dem Bild katapultiert werden.

Im Unterschied zum größten Teil des Films ist diese Sequenz in ihren Anschlüssen relativ konventionell, nach den gängigen filmischen Codes also "glaubwürdig" montiert. Ausnahmen sind nur jene Jump Cuts, die die Akteure plötzlich verschwinden und ebenso unvermutet inmitten einer phantastisch anmutenden Gartenlandschaft wieder auftauchen lassen; die Kollision zwischen normaler Montage und den irrealen Stop-Motion-Tricks markieren den Übertritt in eine parallele Welt, in die der Dandy eindringt. Während seiner fortgesetzten Suche nach Eva stößt er auf jenen Kellereingang, vor dem Jolly mit Fernglas saß und den Sonnenabschuß beobachtete. Goldenberg tritt durch die Tür. Es öffnet sich ihm ein dicht bewachsenes Flußtal, das er, bekleidet mit dickem Pelzmantel und Kappe, zu den Klängen von Gamelan-Musik durchquert. Dieses Tal symbolisiert für Radax den Garten Eden. Der Sonnenball ist jetzt im Besitz Goldenbergs. Er nähert sich einem uralten, verwitterten Steinhaus, das trotz Pochen niemand öffnet. Er wirft die Sonne ins Bett eines schmalen Bachs. Eine Flöte, die wie eine kleine Brücke zwischen den beiden Ufern gelegen hatte, wird von ihr mitgerissen. Nun hält Goldenberg die Flöte in Händen und versucht sie zu spielen. Als das mißlingt, blickt er in sie hinein und entdeckt dort Eva und sich selbst, wie sie ihre Köpfe über eine verwitterte Steinmauer recken. Zwischen ihren nicht sichtbaren Körpern befindet sich in Hüfthöhe eine kleine Öffnung; dieses Loch gibt auch den Rahmen für einen Kuß ab. Das wirkt wie ein Versprechen, und tatsächlich überrascht Goldenberg auf seinem weiteren Streifzug durchs Paradies an einer Quelle die spliternackte Eva. Als sie sich entdeckt sieht, zieht sie eine Tarnkappe über den Kopf und verschwindet endgültig.

Auf der Hochterrasse eines am Strand gelegenen, verwaisten Restaurants kehrt Goldenberg mit einer

gehörnten Teufelsmaske in die Wirklichkeit zurück. Während ihm die Maske vom Kopf gleitet, entdeckt er unten am Meer die vornehm gekleidete Dame, die mit bloßen Füßen im Wasser wadet. Sie kommt, um ihm Gesellschaft zu leisten. Seine Berührungsangst scheint aber stärker als die Lust auf die erotisierende Silhouette ihres sich rekelnden Körpers. Betrunkene tänzelt Bayer über die Terrasse ("Nachdem sie hunderte Biere getrunken hatten, tanzten sie sehr einfache Schritte"), läßt sich in einen Stuhl fallen ("Meine Beine sind mit Sodawasser aufgepumpt"), schnappt eine Chiantiflasche und schleudert sie wütend zu Boden: "Er - platzt - bricht auf - platzt...". Damit löst er die zweite Katastrophe aus, visualisiert mit einem Montageblock kürzester Einheiten, Unschärf-Handbewegtes, Menschen am Strand, Fehlbelichtetes, Negativ-Fotos ("Ein dumpfes Dröhnen, ein Vibrieren der Wände, die Versatzstücke wenden sich um ihre Achsen und seine Kinder rissen zahnendes Gras aus"). Diesmal zieht die Katastrophe rasch vorüber, und eben noch erschreckt blickend beginnen die beiden herzlich zu lachen. Im Ton kollidieren Entwarnungssirenen mit einem jiddisch gesungenen Chanson. Das Lachen wird sehr, sehr künstlich...

Die letzte Sequenz des Films ist eine des vergeblichen Versuchs, sich doch noch näher zu kommen, und eine der Trennung. Die Frau ist es, die nun die Initiative ergreift, um Goldenberg für sich zu gewinnen. Er weicht ihr aus. Während sie ihm in eine Bar folgen will, telefoniert er bereits mit einem Schiff, um anzuheuern. Ein letztes Mal begegnen sie sich, auf einer Reißverschlußtreppe, die über die Steilküste der Cinque Terre hinunter zum Meer stürzt. Wir sehen sie den beschwerlichen Weg heraufkommen, während er in Richtung Hafen hinab steigt. "Warum kommen Sie nicht mit mir?" fragt sie, als sie sich auf einem engem Treppenabsatz begegnen. Er gibt keine Antwort. Der Film schließt mit der Hafensicht. Drei Kinder sieht man noch in einem leeren Freiluftkino beim Fußballspielen. "Unter allgemeinem Händeschütteln standen wir zu dritt mitten im Kino. Die Ereignisse zeigen sich in einem neuen - Licht."

Präzise auf "Licht" geschnitten blättert eine Hand im Tagebuch den letzten der französischen Zwischentitel um, und die Leinwand wird strahlend weiß. Der Film ist zu Ende.

Noch weniger als ich das für die Beschreibung von "Mosaik im Vertrauen" reklamieren kann, ist dies eine erschöpfende Darstellung von "Sonne halt!". So ist etwa die Figur eines "Hermaphroditen" (Radax), dem man ebenfalls im Garten Eden begegnet, hier ausgespart. Diese Beschreibung will nur ein erster Leitfaden im Dickicht der Montage und der Wort-Bild-Bezüge sein. Daß dies bislang noch nie versucht wurde, liegt wahrscheinlich am Charakter der Montagestrategien des Films. Die sehr komplexe Montage vom "Mosaik" orientiert sich an einer innerfilmischen Logik und ist damit einer Beschreibung zugänglicher. In "Sonne halt!" fehlt diese Logik. Enthält auch "Mosaik" idiosynkratische Elemente, die nur von den Autoren selbst erklärt werden können (z.B. die "frecce"), so folgt der Handlungsentwurf zur "Sonne" insgesamt oft phantasievollen Zuordnungen von Radax und seinem Darstellerteam, die einem Uneingeweihten sich nie erschließen könnten¹⁴.

Radax war nicht nur Fotograf, Musiker und Filmemacher, sondern auch Maler. Mit den Vertretern der zeitgenössischen Wiener Kunstszene war er bekannt oder befreundet. Seine zahlreichen filmischen Porträts späterer Jahre belegen sein Interesse für alle Formen der Kunst. Insofern mag man "Sonne halt!" als melting pot interpretieren, in dem die unterschiedlichsten Ein- und Zuflüsse zu einem labyrinthischen Gebäude verschmolzen sind. Immer wieder hält es vertraute Muster wie Eintrittspforten verlockend bereit, um in einer nächsten, überraschenden Wendung sich wieder - äußerst graziös - zu verschließen. Der Versuch, durch die Verbindung mit Literatur dem Film Neuland zu erschließen, ließ "Sonne halt!" zu einem extrem "offenen" Werk geraten, zu einer Gradwanderung zwischen äußerster Präzision in den Bild-Ton-Montagen und frei wucherndem, surrealen Verwirrspiel. Daß die Kollaboration mehrerer Künstler solche Ergebnisse zu forcieren scheint, belegen die späten Nachfolger - denn "Sonne halt!" hat Fortsetzung gefunden, auch wenn sie bis 1989 warten mußte. In diesem Jahr entstanden "The Abbess and the Flying Bone" von Angela Hans Scheirl und Dietmar Schipek, "Der Einzug des Rokoko ins Inselreich der Huzzis" von Mara Mattuschka, Andreas Karner und Hans Werner Poschauko, sowie "Loading Ludwig", den Mattuschka gemeinsam mit Michael Petrov gestaltete. Alle drei Filme kümmern sich nicht um lineare Erzähllogik, spielen mit shiftenden Identitäten und springen in der

Erzählzeit frei umher.

Seinerzeit jedoch hat die filmische Avantgarde einen anderen Weg eingeschlagen. Nimmt man "Mosaik im Vertrauen" und "Sonne halt!" als die Zinken einer Gabelung, so war es die im "Mosaik" angelegte Tendenz zur Verdichtung und Formalisierung, die in den kommenden Jahrzehnten die Bedeutung des Begriffs "Avantgarde" bestimmen sollte. Die Sprache des Films wartete darauf, in ihre Elemente zerlegt zu werden. Hatten die Menschen auch vor Ferdinand de Saussure keine Schwierigkeiten, sich untereinander verständlich zu machen, so erklärte ihnen doch erst der Schweizer Sprachwissenschaftler, *wie* dieses so alltägliche Unterfangen vonstatten geht. Nachdem die Klassiker der Moderne das Spektrum des Films prismatisch aufgefächert und seine Einzelteile sichtbar gemacht haben, ist heute dieses ästhetische Wissen fest genug etabliert, um auch auf einer Route weitermarschieren zu können, wie sie im funkelnden Manierismus von "Sonne halt!" vorgezeichnet ist.

VII

Von heimlicher Liebe

Neben Peter Kubelka ist den Weg in die Abstraktion am konsequentesten Kurt Kren gegangen.¹⁵ 1978, als Sitney seine Vorträge in Wien hielt, war Kren nach Jahren des Exils in der BRD soeben auf dem Sprung nach Amerika, wo er endgültig zu einer mythischen Figur der österreichischen Avantgarde avancierte. Erst 1989 ist er (mit Hilfe Hans Scheugls und unbürokratischer Unterstützung des Unterrichtsministeriums) nach Wien zurückgekehrt.¹⁶

Es war nicht seine erste Rückkehr in diese Stadt. 1938 war Kren von seinem jüdischen Vater nach Rotterdam geschickt worden, wo er die Kindheit in relativer Sicherheit verbrachte. Zurück kam der 17jährige 1947, ausgestattet mit heftigem Interesse an moderner Kunst, das die Schimpftiraden des niederländischen Zeichenlehrers geweckt hatten. Kren fand Zugang zur Wiener Kunstszene; den Einlaß in den "Strohkoffer" verschaffte ihm eigene Lyrik: "Das war zwar ein öffentliches Lokal, aber ein normal Sterblicher hat sich da gar nicht heineingetraut. Um aufgenommen zu werden mußte man irgendetwas herzeigen. Das mit den Gedichten kam so, daß meine Pflegefamilie und so ziemlich ganz Holland sehr religiös war. Weihnachten feierte man sehr schlicht, ohne Geschenke. Die gab's zu St. Nikolaus am 6. Dezember und dazu mußte man immer eigene Gedichte aufsagen - das war meine Dichterschule."¹⁷ Während seiner Jahre in Köln wurde Krens verwaiste Wiener Wohnung zwangsgeräumt. Seit damals sind nicht nur (zur Freude Krens) die Gedichte verschollen, sondern auch riesige Mengen an Normal-8-Film, die er während der 50er Jahre mit seinen Freunden (vor allem mit Konrad Bayer und dem Jazz-Musiker und Objektkünstler Pahdi Freeberger) gedreht hatte. Schon damals experimentierte Kren mit extrem kurzen Stücken farbigen Vorspannmaterials, das er in die Aufnahmen einmontierte. Die offizielle Filmografie von Kren beginnt mit "1/57: Versuch mit synthetischem Ton" (= der 1. Film, entstanden 1957; im Vorspann heißt er übrigens noch "Test"). Dieser zweiminütige Film besteht aus einigen wenigen Einstellungen, die abstrakt wirken, ohne es zu sein. Ernst Schmidt jr., der den Film als "Meisterwerk", als "Meilenstein auf dem Gebiet des Wiener Formalfilms" bezeichnet, schreibt: "Die aufgenommenen Gegenstände sind fast unerkennbar (ein Revolver?, ein Kaktus?, eine Mauer?), sind wesentlich nur als helle oder dunkle Bildflächen, abstrakte Strukturen innerhalb eines sich schnell ändernden Filmbildes."¹⁸

"Peter Kubelkas 'Adebar' und Kurt Krens 'Test' könnten unterschiedlicher kaum sein. Was sie verbindet, ist die Subversion aller vormaligen ästhetischen und materialen Konventionen bezüglich der Kinematografie (als Technik) und des Films (als Textsystem). (...) Der 'Versuch mit synthetischem Ton' unterläuft alle konventionalisierten Erwartungshaltungen. Zwar war Unschärfe als Ausdrucksmittel des Spielfilms wohlbekannt, allerdings immer innerhalb eines narrativen Kontexts, der das Verwischt-Undeutliche gleichsam auffing und als erzählendes Element integrierte. In '1/57' fehlt dieser Kontext. Verweigert wird die Funktion der Kamera, 'ordentliche' Bilder herzustellen, Bilder also, die auf etwas anderes als sich selbst verweisen. Die Transparenz des Filmbilds - durch sich selbst hindurch auf ein

Anderes zu zeigen - ist hier aufgehoben. Gleichwohl bleibt in '1/57' die *Erinnerung* an diese Funktion: Man erkennt, daß hier eigentlich Erkennbares zu erkennen sein müßte, versucht angestrengt, die Bilder zu dechiffrieren und bleibt doch ohne faßbares, verlässliches Ergebnis zurück. Das unterscheidet 'Versuch mit synthetischem Ton' vom abstrakten Film. Ein kleiner Schritt nur über die Grenze des Figurativ-Abbildhaften hinaus, und die Kamera als Relais zwischen Blick und Objekt beginnt in der Aufmerksamkeit als ein Eigentliches des Films zu vibrieren."¹⁹

Kurt Kren bezeichnet den Film als "sehr persönlich, es ist ein sehr intimer Film, das wird klar, wenn man ihn mehrmals anschaut". So mag Schmidt jr. bezüglich seiner Interpretation recht haben, daß die Aufnahmen nur wesentlich sind "als helle oder dunkle Bildflächen, als abstrakte Strukturen"; Krens Bemerkung aber macht neugierig. Tatsächlich erkennt man, wie Schmidt vermutet, bei mehrmaligem Betrachten eine Ziegelmauer, die aus unterschiedlichen Abständen aufgenommen wurde; einen Revolver, der als heller Lichtfleck am unteren Bildrand vor einem ansonst schwarzen Hintergrund in Richtung Kamera gehalten wird; einen Kaktus in extremer Nahaufnahme mit sehr plastischen und fleischig wirkenden Ausstülpungen. Nicht identifizierbar bleiben längliche Lichtflecken, die sich hektisch auf die Kamera zu bewegen. Sie ähneln den Kämmen von Meereswellen bei steil einfallendem Gegenlicht und nahezu geschlossener Blende. Es sind, wie Kren verrät, Scheren, die er in Einzelbildschaltung aufgenommen hat. Sie tauchen ein einziges Mal auf, bevor - ebenfalls das einzige Mal - die längliche Gestalt des Kaktus aufgerichtet ins Bild gesetzt wird.

Die genannten Aufnahmen wechseln einander ab. Zu hören ist das Rauschen und Krachen eines mit Tinte gezeichneten Lichttons, der aggressive Atmosphäre erzeugt. Nimmt man all diese Elemente mit dem Hinweis Krens zusammen, so sieht man ein Dokument der Gefühle rund um eine tragische Liebesaffäre: der Revolver als Instrument (der Rache), zugleich ein Phallussymbol; der Kaktus, dessen Ausstülpungen an eine weibliche Vulva denken lassen, während seine Stacheln Unberührbarkeit signalisieren; die Mauer als Motiv der Trennung, in Verbindung mit dem Revolver aber auch ein Ort der Exekution; schließlich die Scheren als Kastrationsinstrumente, die alpträumhaft auftauchen, bevor der Kaktus durch die veränderte Aufnahmeposition von der Vulva zu einem Phallussymbol mutiert. Diese Lesart von "1/57: Versuch mit synthetischem Ton" ersetzt die an formalen Aspekten interessierte Lesart nicht. Sie belegt nur, daß auch Krens erste Arbeit eine Inhaltsebene aufweist, wenn man das Elend eines Liebeskranken so schnöde bezeichnen darf. Die sublimatorischen Kräfte siegten schon damals über die Versuchung, es bei einem trivialen Gedicht zu belassen, und ließen Kren für seine Gefühle eine Form filmischer Abstraktion finden.

So sind alle hier beschriebenen frühen Arbeiten der österreichischen Avantgarde Filme über die Liebe: "Mosaik im Vertrauen", "Sonne halt!", "1/57: Versuch mit synthetischem Ton"; und auch "Adebar" wird von Kubelka als ein Film über den Versuch der Geschlechter, sich näher zu kommen, beschrieben. Definitiv verlegte Kubelka 1958 mit "Schwechater" den Fokus vom Inhalt auf die Form, obwohl bereits "Adebar", den Kubelka von 1956 bis 1957 realisierte, uneingeschränkt als "metrischer" Film, als erstes serielles Werk der Filmgeschichte überhaupt zu gelten hat. Kren folgte 1960, mit "2/60: 48 Köpfe aus dem Szondi-Test". Dieser Film, wie auch "3/60: Bäume im Herbst", "4/61: Mauern pos.-neg. und Weg", und "5/62: Fenstergucker, Abfall, etc." sind in der Fachliteratur beschrieben und gewürdigt. Kren entwickelte hier seinen Kurzschnitt und wandte seine serielle Montage auf gegenständliche Aufnahmen an.

Parallel dazu entstanden die frühen Filme Marc Adrians, die er mit seiner Technik des "methodischen Inventionismus" gestaltete - durchwegs in Zusammenarbeit mit Kurt Kren.²⁰ Ihr erster Film - "Black Movie" - bestand aus verschiedenfarbigem Vorspannmateriale. "Black Movie", ursprünglich mit 1957-1963²¹, später in einer "ersten Version" mit 1957 datiert²², wurde nur privat vorgeführt, da der Film (der lediglich als Original existierte), die unangenehme Eigenschaft besaß, während der Projektion zu zerfallen. So stellten Adrian und Kren hinter dem Projektor einen Wäschekorb auf, in den die nummerierten Filmstücke plumpsen konnten.²³ Interessant sind Adrians frühe Arbeiten im Hinblick darauf, daß sie - etwa in "Text 1" (1964 oder 1963)²⁴ - konkrete Poesie oder - wie in "Random" (1963) - abstrakte Malerei als Bezugspunkte wählten. "Random" ist der erste europäische Film, der mittels eines

Computers gestaltet wurde.

Kurt Krens zweite, sehr spektakuläre Werkgruppe umfaßt die sogenannten "Aktionsfilme" mit Otto Muehl und Günter Brus. Diese Filme, 1964 und 1965 realisiert, waren der Katalysator für jene Bewegung, die wenig später eine radikale Form von "Expanded Cinema" schaffen würde. Kren war von Muehl und Brus eingeladen worden, ihre Aktionen auf Film festzuhalten. Heute erzählt Kren, daß Muehl bei der Premiere von "6/64: Mama und Papa" blaß wurde. Mit seinen Cut-Up-Techniken begann Kren mit den Aktionen in Konkurrenz zu treten. Was Muehl und Brus vielleicht erwarteten, war ein Bild des spektakulären Geschehens vor der Kamera. Dieses homogene Bild verweigerte Kren, destruierte statt dessen räumliche und zeitliche Kontinuität. Muehl und Brus begannen bald ihre Happenings selbst filmisch zu dokumentieren. Das, was auf der Ebene der Aktionen vollzogen wurde - eine Freisetzung der Materialien der bildenden Kunst, der Übertritt der Darstellung und ihrer Mittel in den Raum usw. - wurde auf der Ebene der Filme von Muehl und Brus wieder in einen konventionell wirkenden Abbildrealismus zurückgenommen. Was für "Expanded Cinema" als ästhetische Voraussetzung wichtig wurde, hätte von diesen Dokumentationen niemals geleistet werden können. Die Filme von Kren ließen das Problematische des traditionellen Filmkunstwerks begreifbar werden. Die lustvolle Vernichtung traditioneller bildender Kunst bei den Wiener Aktionisten, nochmals auf die Ebene ihrer Reproduktion übertragen, nahm die Auflösung des Films im "Expanded Cinema" und im Konzeptfilm vorweg.

VIII

Seven Steps

"Kurt, du hast es weit gebracht! Aber bleib dort, dort geht es dir besser, in Wien könntest du höchstens aufs Sozialamt gehen!" rief Ernst Schmidt jr. 1985 via "blimp"²⁵ Kurt Kren zu, ohne zu wissen, wo dieser damals in den USA gerade steckte. Schmidt selbst mußte zwar nie aufs Sozialamt; in dessen Nähe war er - einer der wichtigsten Protagonisten der österreichischen Avantgarde und lange Zeit ihr aktivster Mentor - durchaus geraten. Zum Teil lag das am kompromißlosen, schwierigen Charakter Schmidts; ein exzessiver Lebensstil hat das seinige beigetragen. 1988, erst 50jährig, ist Ernst Schmidt jr. während der Fertigstellung des zweiten Teils seiner Trilogie "Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken" verstorben. In Sachen Film war Schmidt Universalist. Sein schriftlicher Nachlaß hat Archivumfang.²⁶ So sollte der "Subgeschichte des Films" ein noch umfassenderes Lexikon aller Filmgattungen nachfolgen, an dem Schmidt in seinem letzten Lebensjahrzehnt ständig gearbeitet hat. Bereits 1968 war das erste Kompendium des europäischen "Undergroundfilms" überhaupt - "Das andere Kino" - von Schmidt verfaßt worden.²⁷

Der Weg zum eigenen Schaffen führte - wie auch bei Kubelka, Radax und zeitgleich Hans Scheugl - über das Interesse am Spielfilm und über die Filmakademie.²⁸ Nach 2 1/2 Jahren Studium hat Schmidt sie 1963 unter Protest verlassen, da ihm die freie Gestaltung eines Films über den Prater verwehrt wurde. Gemacht hat er ihn dennoch: "P.R.A.T.E.R." (1963 - 1966) firmiert als erstes Werk in seiner Filmografie. Diese Zählung stützt sich auf den Beginn der Dreharbeiten (1963). Zieht man - wie üblich - das Datum der Fertigstellung in Betracht, so ist allerdings "Steine" (1964/1965) als erster Film Schmidt jrs. anzusehen.

Das Negativ von "Steine" galt als verschollen, bis der Halbbruder und Rechtserbe Schmidts, Helmut Benedikt, die Spur einer uralten, offenen Rechnung zu verfolgen begann, in einem Lager der "Bavaria" in München fündig wurde und nach Zahlung von DM 200.- Gebühr für die 25jährige fachgerechte Lagerung die "Steine" auslösen konnte. Seither wird der Film wieder regulär verliehen.

Reiht man "Steine" korrekterweise vor "P.R.A.T.E.R." und betrachtet dann die ersten sechs Filme Schmidts in toto, so ergibt das einen Parforceritt in die reine Abstraktion. Im siebenten Film, dem 30 Sekunden langen "Tonfilm", ist Schmidts spezifischer Humor voll entwickelt. Doch der Reihe nach: "Steine" ist ein halbstündiger Dokumentarfilm über ein Bildhauersymposium im burgenländischen Steinbruch St. Margarethen. Der Film zeigt die Anreise per Auto, den Steinbruch, die Landschaft der

Umgebung, Künstler bei der Arbeit, Publikum beim Betrachten, und in der Hauptsache die Skulpturen selbst. Zu hören ist Jazzmusik, eine dynamische Piano-Bass-Kombination (Dieter Glawischmig, Ewald Oberleitner), einige "konkrete" und höchst programmatische Gedichte zur Kunst der Plastik von Gunter Falk und Harald Sauter, Synchronton vom Meißeln der Steine und dem Geschrei der pannonischen Saatkrähen sowie Off-Kommentare des angereisten und lokalen Publikums.

Akustisches Rückgrad des Films ist die Jazzmusik und ihr treibender Duktus. Schon die Anreise, die Schmidt aus dem fahrenden Auto filmt, ist in ihrem Rhythmus geschnitten: die Landschaft, die dörflichen Häuser entlang der Wegstrecke, Verkehrsschilder, die seitliche Begrenzung der Straße. Oft filmt Schmidt in einem spitzen Winkel, was stark fallende Fluchtlinien erzeugt, denen das Auto hinterher zu rasen scheint. Kaum eine Einstellung ist länger als zwei Sekunden, oft finden sich drei in einer einzigen Sekunde zusammengeschoben. Schmidt zoomt heran, bis die Dinge zur Unkenntlichkeit verwischt sind, dreht die Kamera um ihre optische Achse. Die Ankunft auf einem staubigen Parkplatz wird mit dem ersten von mehreren, in eindringlichem Tonfall vorgetragenen, gedichtähnlichen Texten begleitet: "Man kann einen Stein nehmen und ihn behauen. Man kann einen Stein nehmen, ihn behauen, um ihm Form zu geben. Jeder Stein hat Form. Jeder Stein hat seine zufällige Form. Jedes Ding hat Form. Jedes Ding hat seine zufällige Form. Man kann einen Stein nehmen, ihn behauen, um ihm eine andere als zufällige Form zu geben." Mittlerweile sind schon eine ganze Menge PKWs angekommen. Zur Musik sind nun Kommentare des Publikums gemischt, Motto: "Ich kann mir oft nicht vorstellen, was das darstellen soll."

Den Kontakt mit den steinernen Kunstwerken stellt eine Führung durch den Skulpturengarten her. Immer wieder Gesichter, fragende, kritische, skeptische Blicke. Spärlich Wohlwollendem folgt Ablehnung: "Des is mehr überzüchtet, verrückt", "Des is wos, was a normaler Mensch wahrscheinlich ned vasteht", "Wenn Sie mir erklären würden....", "Ich weiß mir damit nichts anzufangen, geistig", "Der Mensch, der sich des ausdenkt häd, häd eben andere Änsichten", "Wer sich da etwas vorstellen kann, der muß nicht normal sein", "Entweder sind wir verrückt oder die Bildhauer verrückt", "Verrückt, ja", usf. Rasch aneinander montiert läßt Schmidt die Leute ihre enttäuschte Erwartung artikulieren. Der einzige, dafür ständig wiederholte Kritikpunkt ist das Fehlen der mimetischen Funktion. Was nicht abbildet, nicht direkt auf ein anderes verweist, dem fehlt der (Tausch)Wert, zumindest hier, abseits des Kunstmarkts, wo ganz unverstellt die Verwüstungen im Denken einer autoritären Gesellschaft hörbar werden (und es sind ausschließlich autoritär strukturierte Sozietäten, die ihre Machtansprüche auf das Gesamt der Wirklichkeit ausdehnen und etwas wie "Abbildrealismus" entwickeln).

Die Collage jener Kommentare ist Schmidts Ausgangspunkt für die eigene Auseinandersetzung mit den Skulpturen. Er taucht nochmals in die Landschaft ein, liegt mit der Kamera flach in Wiesen, zeigt Gewachsenes und den Himmel darüber; dazwischengeschnitten die hohen Wände des Steinbruchs - "Natur" und ihre "zufällige Form". Eine Ab- und Aufblende markiert den Übertritt zur Kultur. In verschieden langen Montageblöcken werden die Skulpturen präsentiert. Aus unterschiedlichsten Winkeln, Achsen und mit allen erdenklichen Bewegungen der ausschließlich handgehaltenen Kamera rückt Schmidt ihnen zu Leibe. Aus großer Entfernung bis zur Makroaufnahme, Kurzschnitt-Kaskaden, die bis auf zwei Kader zurückgehen und Schmidt selbst zu einer Art "Bildhauer" werden lassen, der der Form einer filmischen Aufnahme gründlich ihre "Zufälligkeit" austreibt. Der repetitive Aufnahmegestus - viele Aufnahmen aus ähnlicher Position, bzw. mit ähnlicher Kamerabewegung - gestaltet den visuellen Eindruck weit weniger chaotisch, als diese Beschreibung vielleicht vermuten läßt. Schmidt widmet einzelnen Skulpturen hunderte Kurzaufnahmen, läßt so die Figuren in ihrer Plastizität viel besser erfahren, als das eine statische Aufnahme im gleichen Zeitraum leisten könnte.

Dann Doppelbelichtungen vom selben Standpunkt aus, eine der beiden Aufnahmeschichten mit gerissenen Zooms. Sukzessive konzentriert Schmidt sich auf die Rolle des Lichts in seinen Perspektiven der Steine. Einige der Arbeiten haben Durchbrüche, die die Sonne hindurchlassen. In Einzelbildschaltung filmt Schmidt diese hellen Flecken und belichtet den Filmstreifen bis zu viermal, um in einem letzten, fünften Belichtungsschritt die Silhouette der Gesamtskulptur im Gegenlicht als dunkles Monument vorm Himmel zu zeigen. So beginnen die Lichtpunkte in der Skulptur selbst einen irrwitzigen

Tanz aufzuführen, verleihen dem statischen Block den filigranen Charme eines übermütigen Photonenkongresses.

"Steine" endet mit Abendstimmung, ganz romantisch. Noch einmal ist das zitierte Gedicht vom Stein und seiner Form zu hören, dann brechen Bild und Ton ab. Über die Auseinandersetzung mit einer anderen Kunstgattung, der Bildhauerei, der Kunst des Plastischen, beginnt Schmidt seinen Diskurs über die Kunst des Films. "Steine" hat noch eine konventionelle Makrostruktur: Anreise, Eintreffen, die offizielle Führung, das Natur-Kultur-Thema, die Künstler bei der Arbeit, das Gespräch mit dem je Eigenen der Werke, schließlich der Dialog "Film - Stein" in den filmspezifischen Trickaufnahmen. Neben seiner (gelungen verwirklichten) dokumentarischen Ambition wirft der Film ganz explizit die Frage nach der mimetischen Funktion von Kunst auf. Über die Position des ratlosen Publikums wird die eigene versichert, gibt Schmidt selbst Antwort, indem er die größere Nähe zum psychischen Primärprozeß, der sich in den Steinskulpturen artikuliert, im Film nachzuvollziehen versucht. Den Verzicht aufs Abbilden überläßt Schmidt noch den Kollegen von der Steinhauerzunft. Für seinen Film lautet die Frage: "Wie darstellen?" Der Film bekommt noch die Funktion des Abbildens zugewiesen, ist noch nicht zum Material an sich geworden. Das spiegelt sich auch im Titel: Die "Steine" sind das Material der anderen. Nicht mehr so beim Film über den Prater: Hier zeigt die Schreibweise "P.R.A.T.E.R." selbst schon an, daß nur mehr ein äußerst gebrochener Abbildrealismus intendiert ist. Der zwanzigminütige "P.R.A.T.E.R." hat wesentlich mehr Prominenz als sein Vorgänger erreicht. Das lag an Ernst Schmidt, der "Steine" (wie Kubelka sein "Mosaik") immer ein wenig versteckt hielt, da "P.R.A.T.E.R." wesentlich mehr der damals sich rapid entwickelnden Vorstellung einer formal innovativen Avantgarde entsprach. Ursprünglich als Projekt der Filmakademie geplant, hatten deren Granden absolut kein Verständnis dafür, daß Schmidt hier "verschiedene Techniken der Montage und 16mm Kameraführung, teilweise mit tachistischer Auflösung", und "im Ton fragmentarische Wirklichkeitswiedergabe, Geräuschfetzen, Fragmente von Interviews, einmontierte Lautgedichte Ernst Jandls"²⁹ zum Einsatz bringen wollte. Schmidt verließ die Schule.

Von den burgenländischen Stätten der Hochkultur wandte er sich jenem Ort zu, an dem einst das Medium Film zur Welt kam. Schmidt will ihm bei der zweiten, verspäteten Geburt ins Zeitalter der Moderne hinein behilflich sein. Wie schon "Steine" ist "P.R.A.T.E.R." von einem stark repetitiven Duktus geprägt. Das Hauptinteresse Schmidts gilt den Menschen, ihren Gesichtsausdrücken und Blicken. Der Film hat zwei Teile; während der erste wie ein Exposé der Hauptthemen wirkt, wird deren Bearbeitung und Auflösung im zweiten intensiviert. Die Einstellungen werden immer fragmentarischer, beiläufiger; erstmals schneidet Schmidt Negativmaterial ein. War der Ton in "Steine" nach gängigen Standards noch sorgfältig komponiert, wird er in "P.R.A.T.E.R." ständig ein- und ausgeblendet, sind die Sprach-Collagen selbst aus Bruchstücken zusammengewürfelt. Sogar die knappen Gedichte Ernst Jandls bleiben nicht verschont.

Diese Tendenz radikalisiert Schmidt in seinen nächsten Arbeiten zusehends. "Bodybuilding" (1965/66, 9 Min.), ein Film über die gleichnamige Aktion Nr. 19 von Otto Muehl (sowie Nr. 18, "Rumpsti-Pumpsti/Schießscheibe") läßt bereits erkennen, wie die Entwicklung nach Kren weitergehen wird. Schmidt unterzieht sein Material einer anarchischen Bearbeitungsweise. An die Stelle der genau kalkulierten Schnitt-Strategien von Kren tritt chaotische Materialorganisation. Zum extremen Einsatz des Körpers in der Aktion kommt der Versuch, auch die Einheit des Films zu zersetzen. Immer wieder taucht Blankfilm auf, Positiv- und Negativfilm werden gleichwertig eingesetzt, Fehlbelichtungen sind beibehalten, und während sich Kren in nobler akustischer Zurückhaltung aufs Visuelle beschränkte, findet sich auf der Tonspur von Schmidts Film eine wilde Collage verschiedenster, willkürlich gewählter Quellen, aus der noch zusätzlich mit einem Magneten Teile herausgelöscht wurden. Kren konkurrierte, Schmidt destruierte. "Bodybuilding" liest sich wie die frühe Formulierung eines ästhetischen Programms, das zur Vernichtung des traditionellen Kinos führen will.

Auch der "15. Mai 1966" (1966, 11 Min.) läßt sich im weitesten Sinn noch als Dokumentarfilm interpretieren. Das Thema - eine Fahrt von Schwechat nach Wien am genannten Tag - ist allerdings schon ziemlich reduziert: kein Objekt der Darstellung, nur mehr ein Anlaß zum Filmen. Den Anfang

machen Negativaufnahmen von Menschen am Rand eines Felds, die sich scheinbar darauf vorbereiten, einen Film zu drehen. Dazu Hinweise wie "Ton ab!" und "Kamera läuft", "Achtung!", die sich quer durch den Film wiederholen, als würde immer wieder ein Anlauf unternommen, endlich ordentlich anzufangen. Zu sehen ist, was zu sehen war, wobei nicht einmal mehr versucht wird, Charakteristisches der Strecke nach Wien festzuhalten. Details verwaschener Reklamewände, die irgendwo sich hätten finden können, erregen Schmidts Interesse viel stärker. Und nachdem es Nacht geworden ist, bleiben nur mehr die Schlieren der bunten Neonlichter, über die seine Kamera wild drüberschwenkt.

"Einszweidrei" (1965 - 1968, 10 Min.) setzt sich aus den im Titel angezeigten Teilen zusammen. Hier dominieren wieder Aufnahmen diverser Muehl-Aktionen, dazu Found Footage: ein Film über Blasmusik mit jeder Menge trachtentragender Jungmänner, die mit kritischem Kennerblick höchst aufmerksam das Treiben Muehls zu goutieren scheinen; Valie Export führt Peter Weibel auf allen Vieren und an der Hundeleine zum Äußerln in die Kärntnerstraße; konsequenterweise Found Footage über eine Hundezuchtanstalt; Aufnahmen aus den Straßen Wiens, Passanten, Ampeln, Autos. Formal neu ist ein destruktiver Gestus, der sich gegen das Material selbst zu richten beginnt. Erstmals zeichnet und malt Schmidt direkt auf dem Filmstreifen. Das meint keine zierlichen Gravuren, sondern der Länge nach hingeschmierte, dicke Filzstiftstriche, die den Bildern heftige Konkurrenz bereiten. An manchen Stellen ist der Streifen der Länge nach durchgeschnitten und leicht versetzt erneut aneinandergesetzt, dann wieder sind Löcher in den Film gestanzt. Dazu Teile, die nie für eine Projektion vorgesehen waren, wie handschriftliche Notizen des Kopierwerks, Startbänder, Blank- und Schwarzfilm. Mehrfachbelichtungen, die etwa in "Steine" noch einem genauen Kalkül zur Repräsentation der Objekte unterworfen waren, sind hier zum Exzess gesteigert, bis Muehl sich aufzulösen beginnt, man seine üppigen Glitsch-Orgien im heftig bewegten, nahezu weißen Schleier der totalen Überbelichtung nur mehr erahnen kann.

Die "Filmreste" sind der Höhepunkt dieser hier skizzierten Bewegung. Der Ton setzt sich zusammen aus einer Gospel-Phrase ("...and a thing called love. Ooouh...!"), einigen Sätzen aus einer Nachrichtensendung ("...bewegen sich die israelischen Panzerkolonnen... südlich liegenden Wüstenpiste..."), einem einzelnen, ständig wiederholten Klavierakkord, diversen Brumm- und Störgeräuschen, sowie Schmidt selbst, der dreistellige Zahlengruppen ansagt. Die Bilder, Filmreste wie es der Titel verspricht, sind zum Teil an der Grenze des Erkennbaren, zum Teil tatsächlich mit Farb- und Filzstiften, diversen Säuren und anderen direkten Bearbeitungen unkenntlich gemacht. Filmschicht und Trägermaterial sind hier endgültig zum *Material*, zum physischen Objekt transformiert. Einzig verbliebene Bedingung: der Streifen muß noch durch die Kopiermaschine laufen können.

In "Einszweidrei" und den "Filmresten" findet seinen Abschluß, was Kurt Kren begonnen hatte. In den Aktionsfilmen war Kren weit über das Dokumentarische hinausgegangen und hatte eigene Kunstwerke parallel zu den Aktionen geschaffen. Gerade die außerordentliche Durchgestaltung der Filme (zum Teil mit hunderten Schnittstellen *einzelner* Kader, die Kren eigenhändig mit der Feuchtklebpresse - in der Projektion also deutlich sichtbar - fertigte) verlieh ihnen eine Aura, die nicht anders als in Konkurrenz zum Abgebildeten treten konnte. Gerade weil man die Filme als Dokumentationen hätte mißverstehen können, reklamierten sie die Eigenständigkeit des Films als autonomer Kunstform. Dennoch ist in ihnen eine Balance gewahrt, die ihr Verhältnis zu den Materialhappenings als Dialog gestaltet. Ernst Schmidt jr. ging jenen Schritt der vollständigen Emanzipation von einer abzubildenden Außenwelt weiter. Der "Tonfilm" schließlich, sein siebenter Film, ist abstrakt - und doch auch wieder nicht. Man sieht einfarbige Flächen oder unscharfe und unkenntliche, monochrome Objekte. Im Off nennt Schmidt Farben: "Rot. Gelb. Orange. Weiß...", die allerdings nie mit den sichtbaren Farben übereinstimmen (nur bei "Schwarz" starrt eine dunkelgräuliche Katze, die irgendwie auch als schwarze durchgehen könnte, in die Kamera). Während ursprünglich die gefilmten Farben mit den angesagten übereingestimmt hatten, stellten sich durch diverse Fehler beim Belichten und Kopieren die Farbverfälschungen ein. Der offizielle Beibtext von Schmidt: "Ein Film zum Bessermachen."³⁰

IX

Das Wirkliche Kino

Daß die österreichische Filmavantgarde der 60er Jahre retrospektiv den Eindruck einer "Bewegung" macht, liegt an der Gruppenbildung, die Mitte des Jahrzehnts einsetzte (und 1968 zur Gründung der Austria Filmmakers Cooperative führte). Den ersten gemeinsamen Schritt in die Öffentlichkeit setzten Ernst Schmidt, Hans Scheugl, Kurt Kren und Peter Weibel am 26. 1. 1967 im ausverkauften Palais Palfy. Hans Scheugl: "Weibel hatte nur einen 8mm Reisefilm, ein home-movie. Also hat er eine 'action-lecture' gemacht, bei der der Film im Hintergrund gelaufen ist und er hat einen Text verlesen. Und dann hat er 'Nivea' gemacht. Er hat sich vor die Leinwand gestellt und den Nivea-Ball hochgehalten"³¹ und sich dabei vom weißen Licht des Projektors bestrahlen lassen. Expanded Cinema war geboren, lapidar, beiläufig, und schon einigermaßen spektakulär. Bereits hier, in "Nivea", sind die grundsätzlichen Fragen gestellt: Was ist Film? Und wie läßt sich das Verhältnis von Film und Wirklichkeit bestimmen? Zugleich trennte man sich mit dieser Fragestellung von jenen kinematografischen Formen, die in den USA unter dem selben Namen firmierten und zumeist Multimedia-Shows meinten; Gene Youngblood wendet den Begriff überhaupt auf alle Formen des New American Cinema, auf Video- und Computerkunst, sogar auf Stanley Kubricks "2001" an und läßt alle gleichermaßen als Zeugen einer New-Age-Ästhetik paradieren.³²

Man kann den Grad der Abstraktion eines Bilds verkehrt proportional zu jenem seiner Repräsentationsleistung lesen. Im Expanded Cinema von Weibel, Scheugl, Export und Co. wird die Idee einer filmischen Repräsentation überhaupt aufgegeben. An ihre Stelle tritt die Wirklichkeit selbst. Die Bewegung von filmischer Repräsentation hin zu maximaler Abstraktion schließt sich zu einem Kreis: Höchste Abstraktion ist dort erreicht, wo sie umschlägt in Selbstrepräsentation. Daß diese nicht zur banalen Tautologie wird, verhindert der Präsentationskontext: Ein Ding zur Repräsentation seiner selbst zu erklären, verändert allemal sowohl den Charakter des Dinges als auch den Begriff der Repräsentation an sich.

Die Radikalität, mit der sich Expanded Cinema und später der Konzept-Film in Wien entfalteten, lag sicher an der einmaligen Mischung aus der allgemeinen politisch-sozialen Radikalisierung, die zu den Ereignissen von 1968 führte, und dem - trotz des heftig zur Schau getragenen Nihilismus' - hohen Formbewußtsein der Wiener Künstler. Scheugl: "Damals war die Kunstszene überhaupt im Aufbruch. 1966 habe ich die 'Wiener Gruppe' im Porr-Haus gesehen, und das war einfach toll, umwerfend gut, das hat mich sehr beeindruckt. Die haben richtige Happenings gemacht, sind sehr radikal mit der Sprache umgegangen - Lautdichtungen, lange vor Jandl, und viel radikaler. Auf der Bühne haben sie ein Klavier zertrümmert. Es war sehr anarchisch.

.... Es herrschte eine totale Aufbruchsstimmung. Es war so ein: 'Jetzt wird's!' Die Gesellschaft wird verändert und *dann ist es!* In allen Bereichen - im kulturellen, sozialen, geistigen, psychischen - alles war in Bewegung. Dadurch war auch viel Aggression drinnen, das hat so eine Bewegung unbedingt gebraucht. Deswegen mochten wir auch so die Italo-Western. 'Töte, Django!' - allein der Titel hat uns begeistert.

.... In den 60er Jahren war Hollywood absolut down, es ist den Bach hinunter geschwommen, und das hat unser Ansichten und Theorien sehr bestärkt. In Europa hat es die paar Kunstfilmer gegeben, die für uns schon antiquiert waren, also die wirklich starke Weiterentwicklung über die guten, braven Opas wie Fellini oder Antonioni hinaus - die fand im Avantgardefilm statt."

An Einflüssen nennt Scheugl die Amerikaner: "Von der amerikanischen Avantgarde hatten wir anfangs nur Berichte. Aber davon gab es schon einen ziemlichen Einfluß, zum Beispiel die Radikalisierung der Länge bei Warhol, also eine Deregulierung bestehender Strukturen. Wir haben das gebraucht, sonst hätten wir diesen strengen Strukturalismus, den Kubelka und der frühe Kren gehabt haben, nicht aufbrechen können."

Was das auf Zelluloid hieß, noch bevor der Verband des traditionellen Films in Expanded Cinema aufgesprengt wurde, zeigt Scheugls wenige Tage vor der Uraufführung im Palais Palfy realisierter "Wien

17., Schumanngasse": "eine fahrt im auto durch die schumanngasse von ihrem anfang bis zu ihrem ende wird in der weise (am 13. 1. 67) aufgenommen, daß der filmstreifen exakt in dem moment seines beginns belichtet wird, der auch der moment ist, in dem das auto vom beginn der schumannstraße startet, und daß die letzten meter filmstreifen präzis dann belichtet werden, wenn am äußersten ende der schumanngasse die kamera gerade noch das straßenschild auffangen kann. die fahrt durch die gasse wurde in einer einzigen einstellung gedreht, ende und anfang des films sind identisch mit ende und anfang der gasse."³³ Reale Zeit, reproduzierte Zeit und Projektionszeit sind ident; auch hier wird Film zu Wirklichkeit erklärt, Wirklichkeit zu Film: "unsere sinnesorgane liefern einen täglichen film, dessen regeln uns dieser film bewußt machen kann. nie werden wir wissen, wie lange die gasse 'wirklich' ist, weil regeln und strukturen der wirklichkeit nur durch die regeln und strukturen unserer abbildungskalküle meßbar sind, also nie überprüfbar."

Eine künstlerische Position, von der aus nach den Bedingungen der Wirklichkeitskonstitution (und zwar unter dem Aspekt ihrer Veränderbarkeit) zu fragen begonnen wird, kann gegenüber einem strukturellen Film, der sich dezidiert in der Sphäre autonomer ("bürgerlicher") Kunst ansiedelt, freilich nur mehr um Distanz bemüht sein. Im Sog des revolutionären Elans geraten die Wegbereiter Kubelka und Kren zu Klerikern: "der mythische zeit-begriff, wie er noch bei den schnitt-aposteln und bischöfen der montage, welche die kaderabfolge durch reihentechnik und andere methoden der musik bestimmen, und besonders bei ihren gläubigen triumphiert, geht hier baden...."

Wirklich heftig wurde es 1968. Aus den dutzenden Expanded Movies und Konzeptfilmen von damals seien einige wenige herausgegriffen:

In "Ein Familienfilm von Waltraud Lehner" (1968, Peter Weibel und Valie Export) saßen zwei Akteure im Kinosaal und behandelten das Publikum wie Gäste in ihrer Privatwohnung.

In "Exit" (1968, Weibel und Export) wurde an Stelle der Leinwand eine Aluminumfolie aufgezogen. Nachdem das Publikum Platz genommen hatte, wurde es durch diese "Leinwand" hindurch mit Feuerwerkskörpern beschossen; in Panik stürzte es zum Ausgang - "Exit".

Etwas weniger Bedrohliches, dafür auch sehr Reales kam durch die Leinwand in "The Time for ACTION has come" (1969), als Gottfried Schlemmer durch selbige hindurchhüpfte und als "Filmheld von der Leinwand ins Parkett herab"³⁴ stieg. "Cutting" (1968) von Valie Export hatte fünf Teile: Im ersten wurde die Fassade eines Hauses auf eine Leinwand projiziert und seine Fenster mit einer Schere geöffnet; in Teil 2 - einer Hommage an Marshall McLuhan - "The content of the writing is the..." aus der Leinwand geschnitten, die Künstlerin selber sprach den Satz zu Ende: "speech" ; in Teil 3 wurde "die konventionelle Leinwand zum Bazooka-Leibchen, auf dem der Kaugummiballon ausgeschnitten wird", und anschließend ein männlicher Körper (Weibel) kahl rasiert und zur Leinwand umfunktioniert; Teil 5 war eine öffentliche Fellatio, "ein 'Sprechfilm' ohne Zeichen, Körpersprache, als Typus einer nicht-verbalen Artikulation, das meint heute noch: nicht-soziale Aktion"³⁵.

Berühmt wurde auch Valie Exports "Tapp und Tast Film" (1968), der "erste echte Frauenfilm", in dem sich Export ein Miniaturkino in Form eines Holzkastens vor die nackte Brust hängte. Durch den Vorhang an der Frontseite konnte das Kino - exakt eine fünftel Minute lang - mit den Händen betreten werden. An die Stelle einer voyeuristischen Befriedigung trat greifbare Wirklichkeit: "die taktile Rezeption schützte vor dem Betrug des Voyeurismus" (Export).

Der "Instant Film" (1968) von Export und Weibel ist alles, was durch eine transparente PVC-Folie hindurch betrachtet wird.

Auch in Kurt Krens Filmografie finden sich Expanded Movies. Für "25/71: Klemmer und Klemmer verlassen die Welt" filmte Kren beim Begräbnis des verstorbenen Friends, nahm die belichtete Filmspule aus der Kamera und warf sie ins offene Grab.

Weggeworfen wurde auch Ernst Schmidt jr. "Umweltschutz", ein Film, der mit der (befolgten) Aufforderung zum Wegwerfen bei einem deutschen Festival eingereicht worden war (1971). Hatte Valie Export in ihren Expanded Movies und Filmen dezidiert feministische Positionen bezogen und war Peter Weibel der Didaktiker der Gruppe, so war Schmidt jr. der Dadaist mit einem liebevoll gepflegten Hang zur Megalomanie. "Projekt Filmformate" forderte - nach 8, 16 und 35mm - den 4500 mm Film (1971).

Mit "Fernsehen" (1968) eroberte Schmidt alle Wohnstuben der Welt: "Fernsehen" ist, wann immer jemand sein TV-Gerät einschaltet. 1969 erklärte Schmidt die ersten Lumière-Filme zu seinen eigenen, allerdings nicht, ohne die Entfernung der "überflüssigen, weil später dazugekommenen Zwischentitel" zu fordern. Er gab sich auch bescheidener: "Nothing" (1968) war, wie der Titel verspricht, nichts mehr (als Schmidt eine Filmversion herstellen wollte, in der ein schwarzer Filmstreifen unmerklich langsam weiß wird, hielt das Kopierwerk das Negativ für fehlerhaft und blieb bei der Originalversion: Es kopierte nichts).

Besonders schön zeigt sich sein hintergründiger Humor in "Hells Angels" (erstmalig realisiert 1969): Hier "werden alte Kinoprogramme zu Flugzeugchen gefaltet und in den 'Kinohimmel' geworfen, während der Projektor weißes Licht projiziert. Gewidmet Howard Hughes, der sich um die Flugzeugindustrie **und** die Kinoindustrie verdient gemacht hat."³⁶ Subtil unterstreicht diese Widmung den kommerziell-industriellen Charakter der Aktivitäten Hughes', die prinzipielle Unterschiedslosigkeit von Hollywood & Boeing. Statt Hughes macht nun das Publikum selbst seinen eigenen Film, und zwar einen, dessen Handlung ziemlich kindlich-regressiv ist und nahe an die vieler Filme Hollywoods herankommt.

Hans Scheugls bekanntestes Expanded Movie ist "zzz - hamburg special" (1968). Statt eines Films wird ein Zwirnfaden in den Projektor gespannt und vom Vorführer in Schwingung versetzt. Zur Wirklichkeit des Fadens, der sich an die Stelle seiner Abbildung setzt, gesellt sich der Vorführer, der in den Kurationsprozeß des Films mit einbezogen wird. "zzz - hamburg special" ist ein zutiefst demokratischer Film.

Scheugl: "Um 1970 herum habe ich gesehen, daß mit dieser Art von Filmen, die ich bis dahin gemacht hatte, keine Weiterentwicklung mehr möglich war; nicht auf dieser Ebene. Mit 'zzz - hamburg special' war es mehr oder weniger aus. Das war das Radikalste, und für mich nicht mehr übertreffbar. Ich hab' gesehen, da kommt nichts mehr und habe aufgehört."

Expanded Cinema war eine Grenzbegehung, die die standardisierten Vorgaben des klassischen Kinos ignorierte und zugleich begreifbar werden ließ. Indem in den Illusionsraum des Kinos reales Geschehen eingelassen wurde und vice versa Realität zu Film erklärt wurde, wurde Film als ästhetisch-künstliches Phänomen erkennbar gemacht. Was damals geschaffen wurde, war ein vorher nicht existentes Bewußtsein um *das Material* Film. Es war - in manchmal spielerischer Weise - darum gegangen, dieses Material zu sichten und eine Bestandsaufnahme vorzunehmen. Zugleich sollte eine *grundsätzliche* Veränderung der Filmkultur stattfinden. Dabei ging man so radikal vor, daß die gesamte Entwicklung rasch auflaufen mußte. Spätestens mit den Konzeptfilmen war ein Punkt erreicht, der jeden Rückgriff auf traditionelle Vermittlungsformen von Film naiv hätte erscheinen lassen. So wurden die 70er Jahre stille Jahre für den Avantgardefilm in Österreich.

X

Die Wüste lebt

Neue Namen aus dieser Periode sind rar. Mit einem seriellen Spätwerk des methodischen Inventionismus - "Walk In" - startete Moucle Blackout 1969 ihre Filmarbeit; mehr gestalterische Freiheit begann sie sich ab 1972 mit ihrem nächsten Film, "Die Geburt der Venus" zu nehmen, in der sie mit Positiv- und Negativaufnahmen und Spiegelungen experimentierte. Kühle, strukturelle Studien betrieb Hermann Hendrich in Filmen wie "gray day" (1973) oder "14 long shots" (1974). Zur gelungensten Umsetzung seiner gestalterischen Ideen fand er in "mnemosyne" (1986), gewidmet Valie Export. Für Export war Hendrich seit 1972 in vielen Funktionen tätig gewesen: Kamera und Ton bei einigen Kurzfilmen, später als Herstellungsleiter ihrer Spielfilme "Menschenfrauen" (1979) und "Die Praxis der Liebe" (1984).

Am konsequentesten fortgesetzt hat seine Arbeit der in die BRD emigrierte Kurt Kren. Seinen Stil grundlegend verändernd, ließ er den rastlosen Kurzschnitten der frühen Jahre ruhige, konzentrierte Zeitstudien folgen. Besonders bekannt wurden "31/75: Asyl", "32/76: An W+B", sowie - bereits in den

USA gedreht - "37/78: Tree again".

In diesen drei Filmen wendet sich der deklarierte Stadtmensch Kren in statischen Aufnahmen und jeweils gleichen Bildausschnitten der Natur und ihren (jahres)zeitlich bedingten Veränderungen zu.

"Asyl" wirkt wie das bewegte Puzzle einer Wiesenansicht. Kren verwendete 21 verschiedene Masken mit jeweils 4 oder 5 kleinen, rechteckigen Öffnungen, durch die hindurch er an 21 aufeinanderfolgenden Tagen jeweils dieselben 90 Meter Film belichtete. Alle Maskenöffnungen zusammen geben das gesamte Bild frei. In der Landschaft von "Asyl" verschmilzt die trotzige Abwehr des Winters gegen den anbrandenden Frühling zum synchronen Ereignis. Noch komprimierter und deutlicher macht Kren die zeitlichen Spuren im Raum in "Tree again": Im Laufe eines halben Jahres (vom Frühling bis zum Herbst) filmte Kren einen mächtigen Baum, indem er eine einzelne Spule mit (völlig überaltertem) Infrarotfilm immer wieder durch die Kamera laufen ließ und dabei jeweils die von einer Partitur vorherbestimmten Kader belichtete, bis im Herbst schließlich alle Kader der Filmrolle belichtet waren. Stärker noch als in "Asyl" kommt in diesen drei Minuten die wechselseitige Durchdringung von Raum und Zeit zur Geltung, indem Kader mit knospenden Ästen an Kader voll herbstfarbenen Laubs gerückt werden.

Die 70er Jahre waren auch jene Periode, in denen die neuen, zumeist britischen Theoretiker des strukturellen Films die Diskurse zur Avantgarde zu prägen begannen.³⁷ Auf internationalem Terrain war die Avantgarde, eine Geburt des Underground, in die Kunstakademien aufgerückt. Heute mag es schwer vorstellbar sein, wie offen und interessiert das junge Publikum der politisch und sozial bewegten 60er Jahre für alles Neue, auch in der Kunst, gewesen war. Ob die akademischen Ausprägungen des strukturellen Films eine Reaktion auf das Schwinden dieses Interesses darstellten, oder ob jene selbst zur Abwanderung eines breiten Publikums führten, wage ich nicht zu beurteilen. Viele Faktoren waren beteiligt; sicherlich zählte zu diesen ein extrem demokratisches Selbstverständnis, das Vorführungen auch für die allergrößten filmischen Unsinnigkeiten offen ließ, und die wiederum bewirkten viel Frustration. Daß der nicht-kommerzielle, nicht-narrative Film keinen Warencharakter entwickeln konnte (die Vorstellung vom Filmdosen-Sammler war nie mehr als eine Illusion) und so vom Kunstmarkt ausgeschlossen blieb, mußte innerhalb einer kapitalistischen Gesellschaft ebenfalls Marginalisierung bewirken; diese wiederum führte zum bis heute ungelösten Problem, daß sich keine den vielen Gesichtern der Avantgarde adäquate Begrifflichkeit entwickelt hat. Noch alle Namen, die den Filmen beigelegt wurden, waren Notlösungen - Passepartout-Begriffe, die über alles gestülpt werden konnten, bis sie jeden Inhalt, jede halbwegs präzise Bedeutung verloren hatten (und es werden gute Argumente auch gegen die Bezeichnung "Avantgarde" ins Treffen geführt; sie ist nicht mehr als ein kleinstes Übel, allerdings kompromißlos dem Unwort "Experimentalfilm" vorzuziehen, das unvermeidlich Versuchshaftes, Unfertiges konnotiert). Auch dieses sprachliche Defizit trug zur Entstehung von Klischees und Vorurteilen bei.

Die akademische Reaktion auf die wachsende kulturelle Bedeutungslosigkeit bestand in einer Kultivierung der Kluft zum Publikum. In der Diktion eines amerikanischen Spätstrukturalisten hieß das: "I know that my films are boring, but they are very, very important". Im zunehmend sich verselbständigenden Kampf gegen den illusionistischen Charakter des Mediums drängte man auf immer größere Klarheit und Durchsichtigkeit seiner Konstruktion: Film sollte sich selbst erkennbar machen. Daß auf diesem Weg alles, was vormals soetwas wie Unterhaltungswert ausgemacht hatte, bloß in die Quere kam, liegt auf der Hand. Das war nicht l'art pour l'art, sondern die Selbstghettoisierung einer mit radikal aufklärerischem Selbstverständnis ausgestatteten akademischen Elite.³⁸

In ganz andere Richtung, nämlich jene eines frühen Crossovers zu anderen Gattungen, bewegten sich in Österreich Valie Export und Ernst Schmidt jr.. Sie schufen zwei Hauptwerke der 70er Jahre, beide 1977 uraufgeführt: "Unsichtbare Gegner" und "Wienfilm 1896 - 1976". Wie Kren waren beide über 1970 hinaus filmisch aktiv geblieben. Insbesondere Export hatte es verstanden, die erworbenen Freiheiten im Ausdruck mit Film und dem (eigenen) Körper zu verweben, um ihre feministische Position zu präzisieren: "Mann & Frau & Animal" (1970-73) und "...Remote....Remote...." (1973) sind die wichtigsten Zeugen dieser Werkperiode. Mit den Erfahrungen, die sie als Pionierin der Video-Kunst gemacht hatte,

durchsetzte sie ihren Spielfilm "Unsichtbare Gegner". Prominente Vertreter der Avantgarde wie Kubelka, Schmidt, Scheugl waren über ihr Interesse am Spielfilm zum "formalen" Film gestoßen: Ihr frühestes Anliegen war es gewesen, *andere* Spielfilme zu machen. In den "Unsichtbaren Gegner" kam Export aus der entgegengesetzten Richtung.

Die Geschichte erzählt von der Fotografin Anna (Susanne Widl), ihrem Freund Peter (Weibel) und den Hyksos, die - ähnlich den "Body Snatchers" des amerikanischen Science-Fiction-Films - von den Menschen Besitz ergreifen, ihr Denken und ihre Kultur immer aggressiver werden lassen, um sie in die Selbstvernichtung zu treiben. Auf formaler Ebene verweigert Export sich weitgehend traditionellen Erzählschemata (wie etwa dem Schuß-Gegenschuß-Verfahren), reiht die Ereignisse episodenhaft aneinander und verzichtet auf dramatische Entwicklungen. Statt sich um Linearität zu bemühen, zerlegt sie Einstellungen in Jump Cuts, wiederholt Gesprächssegmente, läßt Videomonitore, die hinter den Darstellern aufgereiht sind, Dialoge nachsprechen. Die Bildsprache ist explizit wie jene des Underground: Tabuisierte Bereiche wie Sexualität oder Defäkation werden nicht angedeutet, sondern gezeigt. Eine der Stärken der frühen Avantgarde waren solche Tabuverletzungen gewesen: Das immense Interesse des frühen Publikums war nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß in den Underground-Filmen erstmals Nacktheit auf der Leinwand zu sehen war. Von der Liberalisierung im Bereich der Darstellung von Sexualität hatte zur Zeit der "Unsichtbaren Gegner" vor allem die Pornoindustrie Gebrauch gemacht. Ihren Transfer ins reguläre Kino wollte vor allem die konservative Presse Export nicht verzeihen. "Staberl", Kolumnist der "Kronen-Zeitung", hetzte solange gegen den Film, bis dieser sich zum Kassenerfolg gemausert hatte - 14 Wochen lang war er in Wien zu sehen. Um den Staatspreis für Filmkunst, den eine Jury Valie Export zuerkannt hatte, brachte Staberl sie dennoch: ein Unterrichtsminister Sinowatz weigerte sich, den Preis zu verleihen.

Ernst Schmidt jr. kehrte mit seinem "Wienfilm 1896 - 1976" zu konventionelleren Formen des Dokumentarfilms zurück. Dokumentarist war Schmidt in einer extrem gebrochenen Form immer gewesen; und ähnlich wie Ferry Radax hielt auch Schmidt immer engen Kontakt zu Künstlern anderer Sparten und ließ deren Arbeit in die eigenen Filme einfließen. Im zweistündigen "Wienfilm" führte er sie alle zusammen. Entstanden ist ein Kaleidoskop, das sich von den ersten Wien-Aufnahmen der Lumières bis zu höchst wienerischen Live-Performances und Auftritten vor der Kamera - Padhi Freeberger, Herrmann Schürer, Joe Berger und vieler, vieler anderer - reicht.

Zeitgleich zu all dem entwickelte sich subkutan eine neue Strömung der Avantgarde - viel später wurde sie die "Dritte Generation" genannt.

XI

Die subjektiven Kameras

Als diese dritte Generation auftauchte, hielt sie Super-8-Kameras in Händen. Super-8 boomte damals auf der ganzen Welt. Als das Wiener Stadtkino im Oktober 1982 dem Super-8-Film ein Wochenende widmete, wurde das Programm mit 16 Stunden ausschließlich österreichischer Filme der Jahre 1981 und 1982 bestritten. In die Reihen der Avantgarde hatte der 8mm-Film schon lange vor der Erfindung von Super-8 Einzug gehalten. In den USA stellten Gregory Markopoulos, Kenneth Anger und Curtis Harrington in den 40er Jahren ihre ersten 8mm-Filme her. Mit einem 10 Jahre lang gewachsenen Œuvre - ein upside-down-Hollywood in der Bronx starring Mama und alle greifbaren Nachbarn - kamen die Brüder George and Mike Kuchar 1963 zu erstem Ruhm, als Ken Jacobs und Jonas Mekas ihre grotesken Mini-Melodramen für den New Yorker Underground entdeckten. Jacobs und Stan Brakhage wechselten 1964 vom 16mm zum 8mm-Format; Brakhages Serie der "Songs" (1964 bis 1965) und sein "23rd Psalm Branch" (1966/67) zählen zu den Meisterwerken des New American Cinema.

Auch in den USA war es das technisch ausgereifere Super-8, das einer nachrückenden Generation in den 70er Jahren den Zugang zu eigener Filmarbeit eröffnete: Marjorie Keller, Vito Acconci, Lenny Lipton, Vivienne Dick und noch viele mehr. "The most innovative post-structural (or anti-structural) films

of the Seventies were produced in super-8"³⁹. Den wirklich großen Boom brachte die von Punk inspirierte Jugendbewegung der späten 70er und frühen 80er Jahre; ihr kontinentaleuropäisches Zentrum war Berlin. Das rotzige Aufbegehren faßte seine antithetische Haltung zur Welt, in die sie ihre Love&Peace-Hippie-Eltern entlassen hatten, mit der Devise "No future!" zusammen. Für die formale Gestaltung tausender Filme hieß das zugleich "No history". Zumeist waren es extrem rasche Bilderfolgen, mit denen ein Lebensgefühl zelebriert wurde, das sein speediges Flair aus dem "Häuserkampf" bezog (weit über 200 Gebäude waren allein in Berlin zeitweise den Spekulanten entrissen gewesen). Die Form der Filme war eher von der einfachen Handhabbarkeit der Geräte und den extrem niedrigen Herstellungskosten inspiriert, als von deutschen Avantgardegrößen wie Werner Nekes, Wilhelm & Birgit Hein, Klaus Wyborny oder Heinz Emigholz. Das bescherte geschichtsbewußteren Augen zwar jede Menge Déjà-vus, konnte aber die Authentizität einer groß angelegten Feier des Moments für sich reklamieren.

Ganz anders Österreich. Die "Szene" war hier nie groß genug, um sich selbst als Legitimation dienen zu können; der Blick in die jüngere Geschichte kaum vermeidbar. Wer in seiner Arbeit nicht redundant sein wollte, hatte seine eigene filmische Sprache zu entwerfen. Und auch hier zeigte sich, daß Super-8 mehr war als bloß ein Format. Wer Super-8 geschickt zu benutzen verstand, hatte auf dem Weg zur Emanzipation aus den der Filmtechnik immanenten Repräsentationszwängen die ersten Schritte in Richtung Abstraktion bereits getan, gibt sich doch der kleine Film sehr rasch per se als *Bild* zu erkennen. Als Lisl Ponger einen ihrer Filme beim Oberhausener Kurzfilmfestival zeigte, errechnete ihr der Vorführer, daß sich auf der Leinwand eine zweimillionenfache Vergrößerung ihrer Kader befunden hatte. Super-8 war ein Mikroskop, das unter die Haut der Wirklichkeit einzudringen verstand, um dort - wie kein anderes Filmformat - das Eigenleben der Bilder sichtbar zu machen. Extrem sensibel übersetzten die Kameras jede noch so kleine Bewegung ihrer Körper schonungslos auf die Miniaturbilder des Filmstreifens: Jeder Schwenk war ein Abenteuer. Das schönste aber war das Korn. "Auflösung" wird die Schärfenzeichnung des filmischen Bilds genannt. Super-8 war über solchen Firlefanz erhaben. Im kristallklaren, starken Licht einer Xenon-Projektion konnte man Zeuge einer Auflösung ganz anderer Art werden, wenn nämlich die Formen sich zurück ins Korn zu verlieren begannen und aus amorph scheinenden Körnerknäuel unvermutet ganz andere, neue Formen auftauchten, nur um sich ebenfalls in der bunten Ursuppe zu verlieren. Super-8 war der Pointilismus, Impressionismus und abstrakte Expressionismus der Kinematografie.

Wenn Super-8 heute zum Verschwinden verurteilt ist, so bedeutet dies, daß erstmals in der Geschichte die Gesetze des Marktes ein völlig eigenständiges und intaktes künstlerisches Gestaltungsmaterial aus den Regalen gedrängt haben. Während es der Rötelkreide gelungen ist, sich aus der Steinzeit bis ins Videozeitalter (und darüber hinaus) zu retten, hat dieses das Super-8 gekillt. Der Verlust des Kodak Ektachrome 160 und des Korns seiner drei separierten Farbschichten muß als globale kulturelle Tragödie betrachtet werden. Ein einziger Anbieter - Kodak - bietet eine einzige Filmtypen - den A 40 - heute noch an, und daß auch diese "Software" in einigen Jahren nicht mehr erhältlich sein wird, liegt nicht daran, daß die verbliebene, treue Super-8-Gemeinde nicht genügend Absatzmöglichkeiten für eine weitere rentable Produktion garantieren würde, sondern an den Verschleißerscheinungen der Kameras und Projektoren, zu deren Wartung und Reparatur fast niemand mehr fähig ist (neue Geräte werden seit Jahren nicht mehr erzeugt). Auch die Öffnung der Ostgrenzen, hinter denen sich in den Zeiten des realen Sozialismus' eine hochaktive Schmalfilm-Community verbarg, konnte die Agonie des Formats nicht abwehren. Wahrscheinlich war dieser Prozeß vorauszusehen. Gedacht hat in den 70ern aber noch niemand daran, und selbst wenn, hätte das an der künstlerischen Entscheidung für Super-8 auch nichts geändert.

Aber nicht nur das Format, auch die kulturellen und sozialen Reibeflächen hatten sich verkleinert. "'Wenn ich mir die Nase schneuze, ist das ein Zeichen. Ich stehe auf und ihr auch, und wir reißen diesen widerlichen Weihnachtsbaum zusammen.' Gesagt, getan. Ich schneuzte mich, wir drei standen auf und fingen unter den weit aufgerissenen Augen der Gäste an, den Weihnachtsbaum zu zerstören."⁴⁰ Buñuels Bericht über ein kleines Surrealisten-Scharmützel, als die Front noch direkt in den

Wohnzimmern der Bourgeoisie aufgezogen werden konnte, markiert einen bereits weit vorangeschrittenen Emanzipationsprozeß von traditionellen Werten, wie er parallel zur zunehmend arbeitsteilig und spezialisiert sich organisierenden Industriegesellschaft der Moderne stattfand und stattfindet. Vierunddreißig Jahre später ist Otto Muehls Aktion "O Tannenbaum", von Kren in "9/64" unterm gleichen Titel auf vier Minuten verdichtet, eine der letzten Schlachten, die die künstlerische Avantgarde noch schlagen durfte, ehe die Autonomie der Kunst in der Gleichgültigkeit des Publikums ihre letzte Vollendung fand. Die 60er Jahre kannten noch die Enthusiasten und die Empörten; einen Staat, der sich nicht nur als Gegner darstellen ließ, sondern tatsächlich Künstler wie Muehl, Nitsch, Brus einkerkerte, sogar Export und Weibel, als diese ein Buch über den Aktionismus herausbrachten⁴¹; und es gab die Waffenbrüderschaft der Gleichgesinnten, die ihre Rebellion als Vorstufe zur Revolution, ihr Tun als Vorwegnahme kollektiver Freiheit verstehen konnte. "These guys would really stand up and stamp on the tables" - so bringt Steve Anker, Direktor der San Francisco Cinematheque und ein wichtiger Kurator des unabhängigen amerikanischen Films, auf den Punkt, wie auch in seinen Gefilden die Generation Bruce Conners, Jack Smiths und Stan Brakhages aufzutreten gewohnt war. Deren kriminologische Rezeptionsgeschichte wird sich von der österreichischen nicht allzusehr unterscheiden - man denke nur an die Prozesse um "Flaming Creatures" (1963) von Smith.⁴²

Zeitzeuge Gottfried Schlemmer, seit den 50er Jahren im avantgardistischen Theaterbereich tätig und 1968 Gründungsmitglied der Austria Filmmakers Cooperative: "Damals wurden wirklich Grenzen überschritten, besonders bei der Darstellung von Sexualität. Und überall dort, wo sich die Gesellschaft gesperrt hat, konnten die Filmemacher durch konsequente Haltung etwas sichtbar machen. Die Gesellschaft war insgesamt deutlicher und klarer erkennbar von autoritären Strukturen geprägt. Diese Gewalt äußerte sich auch in einer enormen Streitkultur, innerhalb derer man sich orientieren konnte."⁴³ Was bleibende Veränderungen im Gefolge von 1968 betrifft, ist Schlemmer pessimistisch: "Diese revoltierende ästhetische Produktion wurde unglaublich rasch eingeholt, was nur zeigt, wie anpassungsfähig die spätkapitalistische Gesellschaft ist. Und die Autoritätsstrukturen sind geblieben, bloß sind sie unsichtbar geworden. Heute befindet sich die gesellschaftliche Gewalt in einem Ruhezustand. Und man kann nicht mehr wissen, ob das eigene Tun Relevanz hat. In der spätbürgerlichen Phase wird alles angenommen - auch im Kunstraum."

Zumindest an der Oberfläche aber hatte sich um 1980 einiges verändert. Mit der Installierung der sogenannten "kleinen" Filmförderung im Unterrichtsministerium standen und stehen Gelder für die Produktion deklariert nichtkommerzieller Filme zur Verfügung. Auch wenn die dritte Generation - insbesondere in der frühen Super-8-Phase - nicht am Tropf der Subventionen hing, zeigt die Existenz dieser Förderungsmöglichkeiten bereits an, daß der Bereich des künstlerischen Films einen Teil jener Akzeptanz erlangt hatte, um die die Mitglieder der Austria Filmmakers Coop so sehr bemüht gewesen war.

Den zeitweiligen Verlust des Publikums kompensierte eine neue Generation von Journalisten. Jeder engagierte Filmkritiker, der sich mit dem Medium eingehend befaßt, erkennt - auch bei ungebrochener Zuneigung zum Spielfilm - die Relevanz der Avantgarde. So begann Mitte der 80er Jahre, während sich die sternchenverteilende Hollywoodberichterstattung weiterhin am Boulevard herumtrieb, eine junge Garde in die Redaktionen nachzurücken. Ihre Aufmerksamkeit hat viel dazu beitragen, jenes Selbstvertrauen zu vermitteln, das in früheren Jahren aus den Erfolgen der Provokation bezogen wurde, und das zum Durchhalten wohl unverzichtbar ist.

Öffentlichkeit ließ sich über einen internationalen Festivalcircuit herstellen, der sich in den 80er Jahren auch für den nicht-kommerziellen Film zu entwickeln begann. Parallel dazu öffneten sich die großen, etablierten Festivals dem "Experimentalfilm", wie das bis heute auf den Anmeldeformularen genannt wird.

Von den vielen, die damals mit ihrer filmischen Arbeit begannen, seien mit Datum des Erstlingswerks genannt: Dietmar Brehm (1974); Karl Kowanz (1975); Linda Christanell (1975); Robert Quitta (1977); Lisl Ponger (1979); Angela Hans Scheirl (1979); Peter Tscherkassky (1979/80); Herwig Kempinger (1980) und - ein wenig später - Mara Mattuschka (1983; 16mm) und Ursula Pürner (1984).

Zu klären war die Frage nach der formalen Organisation des Materials. Das Terrain des strukturellen Films sowie die extrem offenen Formen der 60er Jahre waren nicht nur gründlich bearbeitet; auch deren künstlerisches Niveau ließ kaum direkte Anknüpfungen zu, die nicht wie Rückschritte gewirkt hätten. Ist schon der Versuch problematisch, die Filme der 50er und 60er Jahre mit einzelnen Begriffen zu fassen (ein Ausdruck wie "struktureller Film" greift hoffnungslos zu kurz; auch eine Charakterisierung mit "extrem offene Formen" für die Werkperiode der 60er Jahre reicht nicht aus), so wäre es gänzlich unmöglich, die Produktion der 80er Jahre mit einem einzelnen Ausdruck benennen zu wollen. Denn das radikale Erbe hat eine extreme Diversifikation der verschiedenen Ansätze bewirkt, und eine Pluralität der Handschriften und Stile fast erzwungen. Sie ist international ebenso einmalig, wie die Arbeiten der künstlerischen Ahnen es waren.

Einigen der oben Genannten kann man in diesem Buch begegnen - in Interviews oder detaillierten Analysen. An dieser Stelle konzentriere ich mich beispielhaft auf ein frühes Werk Dietmar Brehms. Brehm erweist sich mit einem bisherigen Gesamtœuvre von über dreißig Stunden Dauer als einer der produktivsten und stilistisch eigenwilligsten Filmkünstler Österreichs. Seine älteste Werkperiode ist bislang relativ unbekannt geblieben. "Total" war sein erster Film: ein einzelner Kader, der 1974 beim Auspacken der funkelneuen Super-8-Kamera entstand, als Brehm unbeabsichtigt den Auslöser betätigte. Der Film selbst ist verschollen, aber sein Titel - programmatisch an den Beginn der Filmografie gesetzt - erhebt einen Anspruch, der seine Verwirklichung nicht nur im Umfang des filmischen Werks sucht. "Total" war eigentlich ein Dia, und auch mit seinen nächsten, etwas längeren Filmen blieb Brehm dem einzelnen Foto treu, indem er Porträts von Ava Gardner, Andy Warhol und Abbildungen aus medizinischen Fachbüchern mit handgehaltener Kamera abfilmte. Veröffentlicht wurden diese Filme als "Rolle 1" (1975; 30 min).

Es folgten die von Brehm so genannten "Komödien", spielfilmartige Burlesken, in der Zeit von 1975 bis 1980 mit Freunden und Bekannten realisiert und unter Titeln wie "die dschungelhochzeit", "kampfstern" oder "gefühlssplitter" veröffentlicht. Als Drehbuch diente zumeist ein Comic vom Trafikanten vis-à-vis. 1980 entwarf Dietmar Brehm seine Expanded-Cinema-Sätze "stellen sie sich vor...", eine Kürzelform des Konzeptfilms, eine ironische Reminiszenz und eine geistige Freistilübung in Sachen *mind movie*. Eine kleine Auswahl:

"stellen sie sich vor, sie müssen sich jetzt einen film ausdenken, der sich auf keine in der bisherigen filmgeschichte entwickelten methoden der darstellung beziehen darf."

"stellen sie sich einen vollkommen verspiegelten menschen in einer vollkommen verspiegelten landschaft vor."

"stellen sie sich vor, daß john wayne den wirklichen filmtod gestorben wäre, also nicht an krebs, sondern daß ihn jemand in seinem letzten film erschossen hätte."

"stellen sie sich den film secret ceremony von joseph losey mit robert mitchum in der hauptrolle so vor, daß der film sofort von scharf auf unscharf projizierte einstellungen wechselt, wenn robert mitchum ins bild kommt."

"stellen sie sich vor, orson welles wird für einen film verpflichtet, in dem er eine sehr dünne frau darstellen muß."

"stellen sie sich den rumpf von peter weibel mit dem kopf von valie export und umgekehrt vor."

"stellen sie sich einen unsichtbaren film vor."⁴⁴

Exakt 15 Jahre (und 3 Tage) nach dem Auftritt von Weibel, Scheugl & Co. im Palais Palffy, am 29. 1. 1982, kam es im "Anderen Kino" in Linz zur Uraufführung von "Sekundenfalle/Sekunden: fallen". Ich erinnere mich an den Brief eines Freundes, der nach der Wiener Erstaufführung im Mai 82 total enthusiastisch berichtete: "Das ist Film!", bevor ich selbst bei den Kapfenberger Filmtagen im Herbst den Film (und Brehm) kennenlernte.

"Sekundenfalle/Sekunden: fallen" dauerte in der ersten Fassung 63 Minuten und wurde - wie alle Brehm-Filme bis 1990 - auf Super-8 gedreht⁴⁵. Es ist der erste Film, der aus heutiger Sicht als "typischer" Dietmar-Brehm-Film identifizierbar ist. Noch sind nicht alle charakteristischen Merkmale voll ausgereift, dennoch läßt sich gerade in der "Sekundenfalle" ein Prozeß erkennen, der von den Vorgaben

standardisierter filmischer Repräsentation wegführt und über den Schritt einer sehr persönlichen Weise von Abstraktion ein eigenes, für das künstlerische Anliegen Brehms weit tragfähigeres Modell von Repräsentation entwickelt.

Der Film beginnt mit einem vierminütigen Prolog, der die frühen Fotofilme zitiert: Aus einer amorphen, gelblich-monochromen Leinwand wächst ein dunkler Fleck, der rasch Kontur gewinnt und als menschlicher Hinterkopf erkennbar wird. Weitere Fotoabfilmungen folgen: Porträts, Ganzkörperaufnahmen nackter, manchmal verkrüppelter Menschen beider Geschlechts; dominant ein männlicher Mund mit schmalen Oberlippenbart sowie eine Frau mit lasziv geöffnetem Mund. Die Kamera ist handgehalten, die Montage der kurzen Einstellungen unruhig.

Nach diesem Prolog präsentiert Brehm seinen Hauptdarsteller: In der Ecke eines Raums steht ein hoher, zweiteiliger Kühlschrank, der in etlichen Einstellungen in starker Aufsicht gezeigt wird. Gleichzeitig setzt Ton ein; tiefes Brummen eröffnet einen extrem facettenreichen Geräuschbogen, der mit seinen Rhythmen oder schleifenartigen Wiederholungen die Ästhetik elektronischer E-Musik zitiert. Ein zweites Mal taucht der Kühlschrank in der Mitte des Films auf und auch der Schluß des Films wird ihm gewidmet sein, wenn er - grell beleuchtet - nur mehr durch einen Türspalt zu sehen ist, während sich die Kamera ins nächtliche Dunkel eines Hauses zurückzieht.

Die weiteren, wiederholt gezeigten Hauptmotive des Films bilden Aufnahmen diverser Gräser und Graslandschaften im Freien, Haut, die Fenster eines Zimmers, ein eingeschaltetes Fernsehgerät, ein Pornofilm. Die Gräser wirken in extremen Nahaufnahmen wie Dickicht, durch das sich die Kamera ihren Weg erkämpft. Es ist ein anti-idyllischer Naturbegriff, den Brehm mittels solcher Perspektiven des Gewachsenen etabliert. Auch die Haut erscheint in extremen Close-ups. Häufig ist die Blutkruste einer Schürfwunde in verschiedenen Stadien des Heilungsprozesses zu sehen. Die Fenster sind Pforten zwischen dem Innen und dem Außen. Die Zimmer werden nie als Gesamtansicht vorgestellt und erfahrbar gemacht, die Bedeutung der Fenster damit noch weiter unterstrichen. Über das TV-Gerät sehen wir im Verlauf der "Sekundenfalle" Fragmente eines Dschungel- und eines Outer-Space-Abenteuerfilms, eines Katastrophenfilms mit Vulkanausbruch und Erdbeben, eines Films mit Humphrey Bogart und zweier Lehrfilme über den menschlichen Organismus und unser Sonnensystem. Auch diese Aufnahmen sind sehr kurz, die Kamera mal so dicht am Monitor, daß die Bildzeilen erkennbar werden, dann wieder so weit entfernt, daß der Bildschirm sich als bewegter Lichtfleck im Dunkel des Raums fast verliert. Oft ist den Aufnahmen ein starker, zusätzlich irritierender Flickereffekt mittels einzelner Schwarzkader eingewoben. Die Pornoszenen sind Found Footage, wie es für Brehms weitere Arbeit so bestimmend werden würde. Auch hier sind die Bilder in Großaufnahmen abgetastet, auf Teile reduziert und konzentriert - vor allem auf die Augen einer jungen Frau, oder auf fast abstrakt wirkende Konstellationen verschiedener Körper- und Raumsichten.

Menschen zeigt Brehm (außer im Fernsehapparat oder im Found Footage) nur in einer einzigen Sequenz, dort jedoch als Anhäufung: die Besucher eines Volksfests, in kaltes, distanzierendes Blau getaucht und mit exotischen Geräuschrhythmen unterlegt. Einsam gestikulierend wankt eine Frau die Wiese entlang; ein Mann dirigiert zum Takt der Musik des Volkes, während ein anderer heftig seinen Körper und eine Bierflasche zu ihr schwingt. Menschen sind, Brehm läßt keinen Zweifel aufkommen, *Fremdlinge*.

Er weicht aus in weitere Naturaufnahmen: viel Wald, das Ufer eines Sees, ein Erdbruch; Wolkenformationen, die Sonne dazwischen; vom winzigen TV (Bogart) wird auf den hüpfenden Vollmond und eine Außen/Nacht-Sequenz umgeschnitten.

Häufig sind die Aufnahmen durch die Verwendung monochromer Filter stark farbverschoben. Es dominiert gelbliches, manchmal reines Grün, dann wieder Blau; zweimal werden die Bilder in tiefes Rot getaucht.

Den Soundtrack des Films prägen neben vielen unbestimmbaren, künstlich erzeugten Klängen Außengeräusche wie etwa Mowengekreische, fließendes Wasser, heftiger Wind. Über weite Strecken erinnern die Ton-Collagen an frühe New Yorker Noise-Musik. Im Ansatz narrativ ist das wiederholt auftauchende Geräusch einer Telefonwählscheibe, dem langes, penetrantes Klingeln folgt; niemand

hebt ab.

Die "Sekundenfalle" ließe sich vereinfachend auf einen Film zum Thema "Innen/Außen" reduzieren, abgehandelt vor allem an Schnittstellen wie dem Fenster in der Wand, dem TV als Fenster zum imaginären Raum, der Hautoberfläche mit der Wunde als Eintrittsstelle, sowie dem "Hauptdarsteller", der eine thermische Grenze repräsentiert; auch im Ton findet sich eine polare Struktur, stehen technoide Elemente jenen der Natur gegenüber, implizieren die beiden hörbar gemachten Telefone ein "hier" und "dort". Dennoch dienen die Bilder der "Sekundenfalle" nicht dazu, ein Thema zur Darstellung zu bringen. Weit wichtiger ist, *wie* Brehm zeigt, was er zeigt.

Die Kamera hält keinen Moment inne, ist in ständiger irisierender Bewegung, so wie der Augapfel nie ruhig verharren könnte, ohne Zerstörungen auf der Netzhaut zu bewirken. Auch das optische System der Kamera ist in Bewegung; die Blende öffnet sich, läßt die Bilder überstrahlen; sie schließt sich, betont neue Aspekte eines Motivs, während anderes zur Silhouette gerinnt. Das wichtigste Gestaltungselement aber, dessen sich Brehm fast ständig bedient, ist die Schärfeneinstellung. In Relation zur Gesamtlänge des Films erscheinen etwa ein Drittel aller Aufnahmen abstrakt, weil sie unscharf aufgenommen sind. So kann die obige Motivaufzählung nicht mehr beanspruchen, als sich auf jene *Teile* des Films zu beziehen, in denen das permanente Gleiten und Fließen der Lichtwerte zu ikonischen Zeichen verdichtet ist, zu codierten, "erkennbaren" Bildern.

Gerade diese Hermetik des verpönten defokussierten Bilds unterstreicht, daß Brehms Kamera *subjektiv* ist, privat, intim. In drei Sequenzen stülpt Brehm seine Sonnenbrille vor die Linse, identifiziert ihren Blick ganz direkt mit dem seinen. Wie das Zimmer, durch dessen Fenster Brehm sie nach draußen blicken läßt, ist sie selbst *Camera* mit einem Innen und einem Außen. In einer Sequenz verdichtet sich, indem der Focus in den Makrobereich gezogen wird, ein grauer Schleier über einer Landschaftsaufnahme zu einer Fliege, die riesengroß auf der Fensterscheibe zu sitzen scheint. Erst als die Schärfenebene wieder in den Hintergrund zurück wandert und dieser hinter der weiterhin ruhig dasitzenden Fliege auf und ab hüpf, wird klar, daß Brehm der Kamera selbst ein Fenster verpaßt hat und mit der neuen Kammer samt fliegender Bewohnerin draußen herumspaziert.

Handgehaltene Kamera, defocussierte Bilder, ein freies Gleiten der Helligkeitswerte auf der gesamten Hell-Dunkel-Skala: Das sind keine Erfindungen Brehms, sondern formale Bestimmungsmerkmale, wie man sie lange vor ihm in etlichen Filmen der Avantgarde entdecken konnte. Neu - und spezifisch - ist bei Brehm, mit welcher Insistenz er unseren Blick auf den Blick der Kamera selbst zieht. Anhand früher Kren-Filme (z.B. "48 Köpfe aus dem Szondi-Test") wurde beschrieben, wie Kren die Aufmerksamkeit vom Bildinhalt zu perzeptiven Prozessen verschiebt. Bei Kren wird primär *unsere* Wahrnehmung thematisiert, seiner Kamera haftet etwas Objektivierendes an: Sie *zeigt* etwas. Brehms Kamera-Auge dagegen drängt sich selbst in den Vordergrund, markiert eine brüchige Fläche zwischen dem Innen und Außen, wird zum "Aufnahmeorgan". Auch der schrullige Charme der Fotoabfilmungen wird von hier aus verständlich: Dem Objektiv des Fotoapparats setzt Brehm das Subjektiv seiner Filmkamera entgegen. Wenn Brehm ein Foto abfilmt, dann ist das ebensowenig redundant oder tautologisch wie unser eigener Blick auf die Welt, der seine Objekte ja auch nicht verdoppelt. So wie unserem eigenem Blick die Zeige-Struktur fehlt, ist die "Sekundenfalle" ein Film, in dem nicht gezeigt, sondern gemeinsam geblickt wird. Die Farbfilter lassen an das Kinderspiel des "Ich seh, ich seh, was du nicht siehst, und das ist *blau*" denken: Eine Farbe wird vorgegeben, um ein Objekt zu markieren, in dem sich die Blicke treffen, um für kurze Zeit darin zu verschmelzen. Dieser Moment ist es, den Brehm permanent provoziert; nicht ein vorzeigbares Thema, keine Meinung, sondern *Ansichten* im ursprünglichsten Wortsinn.

Dieses Subjektive, Individuelle ist der paradoxe gemeinsame Nenner, der die Arbeiten jener Generation, der Brehm zugehört, prägt und seine Filme in die Nähe solch konträr wirkender Arbeiten wie jener Lisl Pongers oder Mara Mattuschkas bringt. Die 80er Jahre waren ein Jahrzehnt des subjektiven Blicks, der zu Filmkunst geronnenen subjektiven Erfahrung.

Und sie waren "unser" Jahrzehnt: Nachdem die Bezeichnung "Dritte Generation" erfunden (und eine derartige Genealogie überhaupt erstmals nachgezeichnet) worden war, traten wir peu à peu an die Öffentlichkeit. 1987 konnte die erste Rückschau auf diesen neuen österreichischen Avantgardefilm

stattfinden: "Die Schatten im Silber", im Museum des 20. Jahrhunderts, initiiert und veranstaltet von Lisl Ponger (die sich in diesen Jahren am konsequentesten für unsere Sache eingesetzt und viele Erfolge ermöglicht hat). "Das Licht der Peripherie", das ich im darauffolgenden Jahr am selben Ort organisierte, schloß bereits an Gesamtretrospektiven wie der legendären "Avantgarde 1950 - 1980" an, die Ernst Schmidt jr. im Wiener "Z-Club" durchgeführt hatte. Wir waren im Dialog etabliert.

XII

Augenzeugen des Neuen

Die Rede von den drei Generationen impliziert Trennlinien, die es nicht gibt. Kurt Kren hat kontinuierlich bis 1985 Filme gedreht, darunter seine "bad home movies": "39/81: Which way to CA?", "40/81: Breakfast im Grauen" und "41/82: getting warm", mit denen Kren, wie er selbst an Schmidt jr. schrieb, "Ratlosigkeit bei einigen Kren-Fans" erzeugte, so lapidar wirken die Aufnahmen und Montagen von Landschaftsaufnahmen, Touristen, Familienbildern und seinem Chevrolet; selbst Schmidt nannte sie "in der Tat rätselhaft".⁴⁶ Kren hat auch schwächere Filme gedreht, aber drei Stück en suite wäre auffällig viel. Tatsächlich findet Kren in diesen "home movies" zu einer späten, stilistisch neuen Ausformulierung seiner visuellen Intelligenz. Wie schon in seinem Erstling, dem "Versuch mit synthetischem Ton", verbirgt er in diesen Filmen stille Erzählungen, reiht die Blicke eines "poor, lonesome travellers", dem kaum mehr als eine Rosalinde - sein geliebter, klappriger Chevy - geblieben ist, und läßt in Splintern eine Geborgenheit Revue passieren, die er selbst nie besessen hat und jetzt bei den anderen entdeckt. Seine unbefangenen voyeuristische Blick auf eine Frischnutter mit ihrem Baby, auf eine japanische Touristengruppe, die für ein Gruppenfoto Aufstellung nimmt, auf eine Jungfamilie beim Picknick ("39/81") haben den selben Charme wie die Blicke eines Kindes, das neugierig und ohne Scheu einen fremden Gast inspiziert. Er filmt, wie die anderen ihr gesamtes Haus huckeback mit einem Transporter über den Highway verschieben ("41/82"), während er sich selbst damit verdingt, leerstehende Holzhäuser niederzureißen, um die Nägel verkaufen zu können ("40/81: Breakfast im Grauen"). Es gehört nicht viel Phantasie dazu, die privaten Geschichten hinter jenen umgestürzten Wänden zu erahnen, auf die Kren mit den Kumpels klettert, um ein Frühstück einzunehmen, bevor sie wieder *rasch weitertrümmern* - ein *break fast* im *Grauen* (der Emulsion und der Gelegenheitsjobs). Die Ironie der Bezeichnung *home movie* kippt hier endgültig ins Makabere um.

Viele Jahre später, zurück in Wien, folgte das erste Commercial Kurt Krens, 1990 produziert vom Spiritus rector des heimischen Animationsfilms, Hubert Sielecki: für die Stadtzeitung "Falter" katapultierte Kren die Wiener U-Bahn und ihre Passanten in sein legendäres Kurzschnittverfahren.⁴⁷ Auch Ernst Schmidt jr. war bis zu seinem Tod im Jahr 1988 aktiv. Nach der Heimito von Doderer-Verfilmung "Die totale Familie" (1981), die sich als totaler Kassen-Flopp erwies und sein einziger Spielfilm bleiben sollte, begann Schmidt um 1984 mit den Vorbereitungen zur Verfilmung der "Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken" nach Daniel Paul Schreber: ein Kompilationsfilm, zu dem 21 Künstler und Künstlerinnen aus den Bereichen Animation, Avantgarde und bildender Kunst beigetragen haben. Die Fertigstellung der Trilogie hat Schmidt nicht erlebt. Kurz vor der Vollendung des zweiten Teils verstarb Schmidt jr. - am 8. Februar 1988, zwanzig Tage vor seinem fünfzigsten Geburtstag. 1993 konnte ich den dritten Teil der "Denkwürdigkeiten" posthum fertigstellen.⁴⁸ Zu den vielen, die bereits an Teil 1 und 2 mitgewirkt hatten, stießen nun zwei, um deren Mitarbeit Schmidt sich vergeblich bemüht hatte: Christian Ludwig Attersee und der Kampfgefährte aus alten Tagen, Kurt Kren. Wieder stieg Kren in den Untergrund, um dort gegen die Aufsichtsorgane der Wiener Verkehrsbetriebe eine letzte Schlacht im Namen der Kunst und für Schmidt jr. zu schlagen.

1977 drehte Peter Kubelka "Pause!" mit Arnulf Rainer. Den "Unsichtbaren Gegnern" ließ Valie Export die Spielfilme "Menschenfrauen" (1979) und "Die Praxis der Liebe" (1984) folgen. Auch Marc Adrian und Moucle Blackout stellen bis heute Filme her. Die meisten seiner (unzähligen) späteren Arbeiten hat Ferry Radax für das Fernsehen produziert, immer auf der Suche nach eigenen, unkonventionellen

Ausdrucksformen. Hans Scheugl ließ sich nach 1968 viel Zeit und leitete 1985 mit dem 40minütigen Film "Der Ort der Zeit" seine zweite Werkperiode ein; es folgten die Spielfilme "Was die Nacht spricht - Eine Erzählung" (1986) und "Rutt Deen" (1993). Gebrochene seelische Zustände seiner Protagonisten übersetzt Scheugl in eine ebenso gebrochene Verwendung der Ausdrucksmittel des Spielfilms. In "Rutt Deen" ist es der innere Konflikt, den der soziale Bruch zwischen dem Schwellenstaat Indien und der Ersten Welt in seinem Hauptdarsteller auslöst.

Sollten die Jüngsten der heute Aktiven darauf verzichten, sich zu etwas "Viertem" zu formieren, wird das niemand wirklich stören. Würde man dennoch versuchen, ein ästhetisches Merkmal zu nennen, das die filmische Arbeit der letzten Jahre besonders bestimmt hat, so ist das Found Footage - das gefundene Filmmaterial.

Found Footage wird von der Avantgarde schon lange verwendet; in ihrem Vorfeld angesiedelt sind die Filme des Engländers Adrian Brunel - "Crossing the Great Sagrada" - und des Belgiers Henri Storck - "L'Histoire Du Tombeau Inconnu", beide 1931 entstanden. Der Neuseeländer Len Lye begann in den 30er Jahren seine "hand made films" auf Found Footage zu zeichnen. 1936 schuf der Amerikaner Joseph Cornell mit "Rose Hobart" ein Meisterwerk des Found-Footage-Films. Sein Landsmann Bruce Conner hat praktisch sein Gesamtwerk, beginnend mit "A Movie" (1958), aus Found Footage destilliert. Kubelka und Radax haben in "Mosaik im Vertrauen" jene Wochenschauaufnahmen des Le Mans-Rennens eingesetzt. Referenzfilme des New American Cinema, wie "Tom, Tom, The Pipers Son" (1969), basieren ebenso auf gefundenem Material wie "Eureka" (1972-79), ein Klassiker des strukturellen Films von Ernie Gehr. Die Liste, die sich hier anfügen ließe, würde ziemlich lang geraten. Und dennoch hat Found Footage nie eine so wichtige Rolle gespielt wie in den vergangenen Jahren.

Der Avantgarde wurde immer ein ikonoklastischer Zug nachgesagt. Demgegenüber könnte Found Footage wie eine rückwärts gewandte Entwicklung erscheinen. Tatsächlich war dieser vermeintliche Ikonoklasmus eher der Ausdruck einer gewissen Gleichgültigkeit gegenüber dem, was abgebildet wird. Um kurz zu den Anfängen zurückzukehren: Als Peter Kubelka 1958 den einminütigen Werbefilm "Schwechater" für das gleichnamige Bier drehte, hatte er im Auftrag der Firma Mannequins zu filmen, die aus Sektklößen Bier trinken. Kubelka tauchte mit einer handbetriebenen 35-mm-Kamera auf, dem Angestellten der Brauerei, der die Dreharbeiten überwachen sollte, erklärte er, daß sich so die Frequenz besser kontrollieren ließe. Als dieser später noch mehr Aufnahmen haben wollte, kurbelte Kubelka weiter, obwohl sein weniges Filmmaterial schon längst durch die Kamera gelaufen und aufgebraucht war. Bei der Gestaltung von "Schwechater" drängt Kubelka die Bilder an den Rand figurativer Erkennbarkeit und gibt sie gerade so *als Bilder* zu erkennen. Während sich der eigentliche Ikonoklasmus gegen die Idee einer Abbildbarkeit und das Bild als solches richtet, ist die Avantgarde an der Eigenständigkeit des Bilds als grafischer Entität interessiert. Nur das gefilmte Objekt wird beliebig und austauschbar. Eine bestimmte Anzahl an Aufnahmen ist für Kubelka notwendig, alles darüber hinaus wäre redundant. Die Differenz zum industriellen Film wird bis in die Verulkung des gesamten Aufnahmeteams mit der leeren Kamera hineingetragen.

Diese radikale Gegenposition zum industriellen Kino prägte die Haltung der gesamten Avantgarde bis hin zur Krise der 70er Jahre. Diese "Krise" war bloß Vorläufer eines ästhetischen Paradigmenwechsel. War es bis dahin der Filmavantgarde vorbehalten gewesen, innerhalb des technisch avanciertesten Mediums (der Kinematografie) dessen "Gemachtes" herauszustellen, ging diese Position an die Videokunst verloren. Heute und mehr noch für die Zukunft sind es die Möglichkeiten des computergenerierten Bildes, die eine neue Künstlichkeit erschaffen werden, deren Anwendungsmöglichkeiten sowohl im künstlerischen als auch (und vor allem) im kommerziellen Bereich wir erst erahnen können.

Auf diese Positionsverschiebung hin zu Video hat eine junge Generation der Filmavantgarde mit Found Footage reagiert. Found Footage ist die konsequente Fortführung der Tradition, sich künstlerisch um ein Eigenliches des Films zu bemühen, bloß sind diesmal die Vorzeichen geändert. Nicht mehr das Künstliche der Repräsentation steht im Fokus der Aufmerksamkeit, es sind die analogen Abbildungsprozesse und die Inhalte der Filmbilder, die als Ausgangspunkte der Auseinandersetzung

genommen werden. Der strukturelle Film ließ die Entstehung von Sinn und Bedeutung in statu nascendi mitvollziehen; Found Footage zeigt in seinen Brechungen, wie wir im Film über Analogie und Repräsentation der Wirklichkeit scheinbar natürlichen Sinn zuzuschreiben gewohnt sind. Insofern etabliert Found Footage filmische Abbildungsprozesse selbst als künstlerisches Ausgangsmaterial: Es *abstrahiert* von den vorgefundenen Bedeutungen, die in den Bildern sich eingeschrieben finden, indem es eine Meta-Ebene entwirft, von der aus latente und neue Bedeutungen erkennbar gemacht werden. Am frühesten kam Found Footage in den USA zu einer fast schon kollektiv wirkenden Verwendung. Drei Faktoren spielten dort neben den genannten ästhetischen Motiven eine Rolle. Zum einen zirkuliert auf dem amerikanischen Markt unvergleichlich mehr belichtetes Material als irgendwo sonst auf der Welt. Zum zweiten produzierten die Größen des New American Cinema einen unglaublich starken Emanzipationsdruck auf alles, was nachrücken wollte. Die USA kennen kein dem europäischen vergleichbares, staatlich gefördertes Autorenkino. Dem New American Cinema war es gelungen, seine Vertreter als amerikanische Form des europäischen Autorenfilms zu lancieren: Der amerikanische Godard hieß Brakhage, und warum sollte man nicht in Kenneth Anger ein Pendant zu Fellini erkennen? Während diese Gleichung in den 60er Jahren funktionierte, gelang es später nicht mehr, solchen Vorgaben gerecht zu werden, zumal mittlerweile Filmemacher wie Jim Jarmusch genug von der Avantgarde gelernt hatten, um mit ihren Filmen auch dem schmäleren Innovationsbedürfnis eines eher restaurativ gestimmten Publikums gerecht zu werden. Abigail Child, Emily Breer, Morgan Fisher, Sharon Sandusky, Daniel Eisenberg, Craig Baldwin, Caroline Avery, Phil Solomon und noch viele mehr begannen sich via Found Footage zu emanzipieren, indem sie einen Dialog mit ihrer eigenen (medial konservierten) Geschichte eröffneten. Genau hier ist der dritte Faktor angesiedelt: Found Footage ist eine kritische Gegenwehr jener ersten Generation, die im Kinderzimmer nebst Teddy einen Fernsehapparat vorgefunden hatte, und deren Wirklichkeit wie die keiner anderen zuvor von einem Bilderbombardement aus unzähligen TV-Kanälen geprägt war.

In Österreich ist es die Stahlstadt Linz, deren Atmosphäre die Arbeit mit Found Footage besonders zu stimulieren scheint. Neben Dietmar Brehm arbeiten hier die Künstlerpaare Thomas Strobl/Oliver Lasch und Sabine Hiebler/Gerhard Ertl mit gefundenem Material. Ihren rasenden, repetitiven Bildmontagen verpassen Strobl/Lasch eine unverwechselbare Patina, indem sie alle Filme selbst entwickeln und es nach ausgedehnten Experimenten verstehen, extremste Farbverschiebungen zu erzeugen. Auf hintergründige Konfrontationen setzen Hiebler/Ertl. In "General Motors" (1993) parallelisieren Hiebler/Ertl Ausschnitte österreichischer Heimatfilme und amerikanischer Western; auch sie entwickeln das Material selber und verfremden es mit diversen chemischen Eingriffen. Tänze und selbst simple Bewegungsabläufe erscheinen wie Rituale archaischer Stammeskulturen, die latente, gemeinsame Bedeutungen der disparaten Ausgangsmaterialien suggerieren.

In Wien hat sich Martin Arnold auf Found Footage spezialisiert. "pièce touchée" (1989) und "passage à l'acte" (1993) zählen zu den erfolgreichsten Filmen, die je in Österreich geschaffen wurden. "pièce touchée" ist eine Demonstration der Handwerklichkeit Hollywoods, dessen präziser Lichtarchitektur ebenso wie der räumlichen Sinnlichkeit einer Kamerafahrt oder der Balance einer Zimmerausstattung, wie sie im klassischen Hollywoodfilm routinemäßig hergestellt wurden. Der Film ist ein 16minütiger Vor- und Rücklauf über die Kader einer ursprünglich 18 Sekunden langen Einstellung, in der ein Mann einen Raum betritt, auf eine im Vordergrund sitzende Frau zugeht, diese küßt und mit ihr gemeinsam den Bildraum wieder verläßt. Auf der optischen Bank hat Arnold diese Einstellung in extrem kurze Bewegungsphasen zerlegt, diese exzessiv wiederholt und die einzelnen Kader immer wieder um ihre Achse gespiegelt. Gerade in der so erzielten Ornamentalisierung werden die genannten plastisch-sinnlichen Qualitäten des narrativen Films erfahrbar. Zur Hommage an die Kinematographie schlechthin wird "pièce touchée" vor allem dadurch, daß im nie unterbrochenen Kontinuum der einzelnen Bilder, im beharrlichen Vor und Zurück des Filmstreifens die Bausteine der filmischen Illusion von Bewegung offengelegt werden: sowohl das einzelne, starre Fotogramm als auch die Differenzen zwischen benachbarten Kadern, die erst unsere Wahrnehmung in scheinbare Bewegung transformiert. Auch "passage à l'acte" demontiert eine einfache, aus fünf Einstellungen bestehende Sequenz: ein

Frühstückstisch mit vierköpfiger Familie, im Original fast eine Idylle (die Sequenz stammt aus dem Film "To Kill a Mockingbird" von 1962 mit Gregory Peck, der Arnolds Film dreißig Jahre später mit "I liked the sound, but didn't get it!" kommentierte). In einer kleinen Geste des Vaters entlarvt "passage à l'acte" das autoritäre Zentrum der bürgerlichen Familie, er zeigt, wie die Autorität des Vaters sich an den Sohn richtet, von diesem akzeptiert, übernommen und gegen die Schwester gewendet wird, die wiederum - im Verhältnis zum Vater - an die Stelle der Mutter tritt.

Diesmal ist auch der Synchronon in die Vor- und Zurückbewegungen miteinbezogen. Durch die Wiederholungen kommt es zu einer semantischen Gleichwertigkeit von Sprache und Hintergrundgeräuschen. Die Selektionsmechanismen des Gehirns, die üblicherweise die Sprache aus dem Alltagslärm herausfiltern, werden ausgetrickst. Zudem erhält der Hintergrundton durch die Repetitionen eine Struktur, wie sie sonst nur die Sprache verwendet. Das Gesprochene scheint seine Sprecher zu verlieren, das Anonyme der Sprache tritt zu Tage.

Arnolds Arbeit ist beispielhaft für jenen ästhetischen Paradigmenwechsel der vergangenen Jahre. Denn ein ausgeprägtes, auf Transparenz zielendes Nahverhältnis zum Material kennzeichnet fast alle avantgardistischen Filme. Im Unterschied zur aggressiven Haltung gegenüber der Kinematografie, die die 60er Jahre geprägt hatte, setzt sich nun immer stärker eine Synthese des analytisch-reflexiven Duktus mit einer Suche nach neuen Möglichkeiten des Films als eines sehr persönlichen Ausdrucksmediums durch. Wieder ist da jenes insistierende Befragen, wie es schon die "ikonoklastischen" Meisterwerke der frühen Jahre ausgezeichnet hat, bloß sind diesmal die Bilder durchaus *nicht* austauschbar.

Found Footage ist nicht alleiniges Gravitationszentrum der neuen Filmkunst. Trotz der Pluralität der Handschriften in den 80er Jahren bildete der Verzicht auf Ausdrucksmittel anderer kinematographischer Gattungen immer noch Grenzen eines, wiewohl expandierenden, so doch erkennbaren "avantgardistischen" Terrains. In der jüngsten Entwicklung hingegen setzen sich immer stärker Cross-Over Tendenzen in Richtung benachbarter Gattungen durch. Insbesondere der Dokumentarfilm wird um völlig unkonventionelle, private Visionen bereichert - wie z.B. "karma mecanique" (1993) von Johannes Rosenberger. Nach mehreren Gemeinschaftsarbeiten mit Xav-Ver Challupner und Michael Palm hatte Rosenberger 1988 mit "Subcutan" im Grenzgebiet zum Spielfilm seine erste größere Arbeit fertiggestellt: ein collageartig strukturiertes Wien-Porträt - konsequenterweise Ernst Schmidt jr. gewidmet. Für "karma mecanique" verließ Rosenberger die Stadt und zog sich mit einer Gruppe junger Leute eine Woche lang aufs Land zurück. Mit dabei war die Kamera, die allen zur Verfügung stand, wann immer und was immer jemand auch filmen wollte. Das einzige mit ihrem Gebrauch verknüpfte Gebot war, daß nicht durch den Sucher geblickt werden durfte, um verinnerlichte Kompositionsschemata zu vermeiden. "karma mecanique" ist wohl einer der ersten avantgardistischen Filme, dessen - im Film selbst äußerst sparsam eingesetzte - Musik auf CD erschienen ist.

Spartanisch ist auch die Ästhetik des neunminütigen Films "(Calcutta) GO" (1993) von Hans Scheugl: Eine ununterbrochene Kamerafahrt, gedreht durch die Frontscheibe eines Autos: ein gänzlich unverstellter Blick, dem genügend Zeit gewährt wird, um ein Metropolis des heutigen Indiens im wahrsten Sinn des Wortes erfahren zu können.

Wie Rosenberger und Scheugl hat Thomas Korschil sich in Bereiche des Dokumentarfilms hinein bewegt, und das mit Methoden des strukturellen Films. Während George Kuchar keinerlei erkennbaren Spuren im bisherigen Werk des jungen Korschils hinterlassen hat, sind jene seines zweiten Lehrmeisters am "Art Institute San Francisco", wo Korschil von 1987 bis 1991 studierte, zweifelsfrei auszumachen: Ernie Gehr kommentierte "Sunset Boulevard" (1991) denn prompt mit "Makes me want to film cars again." In "Sunset Boulevard" unternimmt Korschil die für viele strukturelle Filme so typische Reduktion der Form - der Film besteht aus hunderten kurzer, von der selben Position aus aufgenommener Schwenks, und evoziert damit eine sinnlich vermittelte Aussage über ihr Objekt: es sind die Autoinsassen des frühmorgendlichen Fließverkehrs, denen Korschil hier zu Leibe, bzw. ans Vehikel rückt und eine der Monotonie des geregelten Berufslebens kongruente Filmform findet. Die Depersonalisierung entfremdender Arbeitsabläufe findet ihr visuelles Pendant in der Auflösung

identifizierbarer Gesichtszüge, die mit der zunehmenden Akzeleration der Schwenks eintritt. Auch für "Platz da, Halt!" (1993) begab Korschil sich an einen Verkehrsknotenpunkt, dem Urban-Loritz-Platz am Wiener Gürtel. Hier sind es nicht die Autos, denen sein Interesse gilt, sondern der (städtische) Raum und die Frage, welche Elemente Raum zum Platz werden lassen - oder (wie in Wien beinahe die Regel) eben nicht. Ein Jahr lang - von Frühling bis Frühling - hat Korschil diese innerstädtische Transitschleuse aufgesucht und seine Kamerapositionen einer dreifach gewundenen Spirale folgend zum Mittelpunkt hin verschoben. Ohne einer strengen Struktur zu folgen, erprobt er mit seinen Aufnahmen Modelle und Formen der Raumerfassung, wie sie sowohl das zweidimensionale Bild selbst ermöglicht, als auch die Verkettung der Einstellungen untereinander, insbesondere zwischen verschobenen Kamerapositionen. Kinematografisch öffnet und schließt Korschil den Raum, um innerfilmisch (auch mit Hilfe eines sparsam eingesetzten O-Tons) Platz zu erschaffen. Das spärliche Mobiliar - Verkaufsstände, Litfaßsäulen, Ankündigungstafeln, die Wartehäuschen der querenden Straßenbahnen, und ein paar Objekte, die wohl als Versuch einer Begrünung interpretiert werden sollen - rücken näher zusammen, bekommen in der wiederholten Begegnung die Frühform eines "Charakteristischen", und beginnen sich gegen die vorbeieilenden Passanten zur Wehr zu setzen, die ihnen die zart sprießenden Ansätze eines Platzes wieder abzunehmen drohen.

"Platz da, Halt!" verwehrt sich vertrauten Mustern des Dokumentarischen, arbeitet zum Teil mit gänzlich abstrakten Bildern, die durch Reiss-Schwenks entstehen, und betont den autonomen Charakter des Films als Objekt einer Parallelwelt. Das allerdings sollte jeden gelungenen Dokumentarfilm auszeichnen: sich als Dialogpartner zu erkennen zu geben, und nicht im Dienst einer Darstellung aufgehen zu wollen, die realistisch zu sein vorgibt, ohne es je sein zu können.

Exegesen des Vertrauten betreibt auch Gustav Deutsch. In den frühen 80er Jahren war Deutsch vom Video zum Film gewechselt, um dort seine Ästhetik der Reduktion zu entwickeln. "Adria" (1990) ist ein 35minütiges Found-Footage-Destillat aus hunderten Filmspulen, die zwischen 1954 und 1968 durch die Normal-8-Kameras einer Vorhut des wirtschaftlich prosperierenden Österreichs gelaufen waren, um auch die Daheimgebliebenen zu Zeugen der erfolgreichen Besetzung Italiens und seiner Strände werden zu lassen. Deutsch ist an den latenten Ordnungsprinzipien interessiert, mittels derer das Exotische vermessen wurde. "Adria" gliedert das Ausgangsmaterial in durchnummerierte Kapitel, um folgende, verhältnismäßig simple Muster der Eroberung freizulegen: starre Kamera auf starre Objekte, vorzugsweise Orts- und Straßenschilder (1.1); starre Kamera auf bewegte Wasser (1.2); starre Kamera auf Bewegtes (1.3); ("starr" ist intentional zu verstehen und meint "handgehalten", also eine Art wackelnder Starre;) Kamerafahrten mit dem Auto (2.1), dem Fahrrad (2.2) und dem Schiff (2.3); Schwenks nach rechts (3.1), nach links (3.2), nach oben, hierbei vorzugsweise Türme entlang (3.3); nach unten, ebenfalls zumeist Türme, im Vergleich zum phallischen Crescendo der aufwärtsgerichteten Schwenks signifikant unterrepräsentiert (3.4); frei flottierende Suchschwenks, deren anfänglich anarchisch wirkende Willkür oft in eine Poesie der reinen Bewegung umkippt (3.5); schließlich Verfolgungsschwenks, deren Objekte oft Boote, noch häufiger Menschen sind, die das Meer entern; Die Kapitel 4.1 bis 4.4 sind den Reaktionen auf die Kamera gewidmet; sie zeigen Mimik und Gestik, Gehen für die Kamera, kleine Handlungen sowie den Blick in die Kamera. Das Schlußkapitel 5.1 bringt externe Einflüsse: vom Entwicklungslabor ins Material gestanzte Nummern, die als Löcher über die Enden der 8mm-Filmrollen zu huschen pflegten.

Gemeinsam mit "Platz da, Halt" und "(Calcutta) GO" bilden die "Augenzeugen der Fremde" (1993) von Gustav Deutsch eine Trilogie des neuen Dokumentierens. Auch hier vertraut Deutsch einem stark systematischen Vorgehen, um das Neue im Vertrauten sichtbar zu machen. War "Adria" von einem klar analytischen Duktus geprägt, dominiert die "Augenzeugen" ein synthetisches Konzept, zu dessen Realisierung zwei Zeitschaltuhren notwendig waren. Deren erste schaltete die Kamera nach einem frei bestimmbar zeitlichen Rhythmus ein, während die zweite sie nach exakt drei Sekunden wieder ausschaltete. Dreißig Motiven in und um einer Oase Marokkos (Figuig) sind jeweils zehn Aufnahmen gewidmet. Zwischen diesen Aufnahmen liegt ein dem einzelnen Motiv angepaßter, gleichbleibender zeitlicher Abstand, der die unterschiedlichen Lichteinflüsse, bzw. die verschiedenen Phasen diverser

Handlungen und Szenen dokumentiert. Es überwiegen Stativaufnahmen; manche Geschehnisse beobachtet Deutsch mit handgehaltener Kamera; eine Wüstenlandschaft wird mit einem Schwenk, andere vom Fahrrad oder Eselskarren aus erfaßt. Jedes Motiv wird von O-Ton begleitet. Wir sind in diesen Bildern rasch zuhause, erleben die Vertrautheit des Exotischen, die von unseren touristischen Feldzügen quer über eine schrumpfende Welt hinweg aufbereitet wurde. Diesen 300 Aufnahmen folgen weitere 300, die Mostafa Tabbou, ein junger marokkanischer Hotelmanager, drehte, nachdem Deutsch ihn nach Wien zu seiner allerersten Auslandsreise eingeladen hatte. In der Rolle eines authentischen Augenzeugen des Fremden gibt uns Tabbou in einer paradoxen Wendung das Nächstliegende in diesmal tatsächlich exotischen Bildern zurück: Drehtüren; Rolltreppen; ein mächtiger Kahlenberg; eine Donau, in deren Bett sich gigantische Wassermassen wälzen. Daß Deutsch die Bewässerungsanlagen der Oase zeigte, wirkte noch selbstverständlich; wirklich neu wird der Blick auf die Eisdecke der winterlichen Alten Donau, auf der sich Schlittschuhfahrer tummeln. Selbst der U-Bahn-Lift, dem wir in eigenwilligen Ansichten begegnen, bekommt den Reiz des Unbekannten, und unser eigener Blick wird in seiner exkludierenden Relativität post festum erkennbar.

"Augenzeugen der Fremde" ist ein ruhiger Film. Wie in all seinen Arbeiten hat der Reisekünstler Gustav Deutsch viel vom Timing eines behutsam Reisenden einfließen lassen. Deutsch reklamiert Zeit: er nimmt sie sich, um sie uns zu überlassen.

Gerade an diesen neuen, ruhigen Arbeiten läßt sich erkennen, daß viele formale Inventionen einer nunmehr klassischen Phase der Avantgarde den kommerziellen Systemen überlassen werden. Der radikale Kurzschnitt etwa tobt sich heute bei MTV aus: ein Experimentallabor ersten Ranges, in dem keine hintergründigen künstlerischen Überlegungen dem Fluß der Gestaltungseinfälle hinderlich sind. Visuelle Cut-Up-Verfahren unterlaufen konsequent jeden größeren Zusammenhang und versetzen die Bilder in den Zustand von Partikeln, die in der Bildröhre den adäquaten Ersatz für den Ringbeschleuniger gefunden haben. Die archaische Kraft eines Kren'schen Aktions-Films hat im Manierismus dieser Videoclips tausende Epigonen gefunden, denen der Name Kurt Kren wahrscheinlich für immer unbekannt bleiben wird. Daß sich das System frische Nahrung an seinen vorgelagerten Rändern sucht, stellt die Avantgarde nicht in Frage. Der Konflikt ist derselbe geblieben, nur seine Zonen haben sich verschoben und neue Ausdrucksformen entstehen lassen.

Innerhalb größerer Systeme, die sich Wirklichkeit und (innerer wie äußerer) Natur gegenüber vereinnahmend verhalten, dienen auch "realistische" Repräsentationssysteme dieser Vereinnahmung: sie usurpieren, was sie darzustellen vorgeben. In der Wahrnehmung absorbiert die Darstellung die Wirklichkeit, ohne diesen Tausch kenntlich zu machen. Sich an die Grenzen der Codes zu begeben, mit denen dieser Tausch geregelt wird, heißt, die Vereinnahmung erkennen zu lassen und an ihrer Statt eine Wirklichkeit des Films selbst zu etablieren. Diese Wirklichkeit, in der keine vorgeformten Gefühls- und Erfahrungsmuster bereitgehalten werden, ermöglicht die Authentizität eigenständiger Erfahrung, die Erfahrung eigenen Wahrnehmens und eigener Reflexion.

Da es nicht den Künstlern überlassen bleiben kann, sich ihre Widerständigkeit ständig selbst transparent zu machen, muß hier ein kunsttheoretischer Diskurs einsetzen, der verstehen hilft, was in der filmischen Avantgarde an Widerstand gegen die Vereinnahmungen des sogenannten Medienzeitalters und gegen dessen krasses Diktat eines alles nivellierenden "Unterhaltungswerts" artikuliert wird.

Ihre Autonomie hat sich die Kunst um den Preis gesellschaftlicher Wirkungslosigkeit erworben. Wer radikale Kritik übt, ohne daß diese Kritik sich rasch erkennbar in kulturelle Praxis umsetzt, ist den Verlockungen solipsistischer Selbstbezüglichkeit ausgesetzt. Soll die Sprache der Avantgarde nicht zum Jargon verkommen, muß die Geschichte des Konflikts mit den etablierten Repräsentationssystemen präsent gehalten werden. Gerade weil die künstlerische Moderne aus ihrer Phase monumental wirkender Klarheit getreten ist, die Schönheit eines Films wie "Wavelength" nunmehr im Museum anzutreffen ist, ist zeitgenössisches Film-schaffen aufgerufen, eigene Archaik dem Dekor entgegenzusetzen. Auf dieser Suche können die frühen Filme einzelner Künstler, in denen der Konflikt mit den Repräsentationssystemen noch offen tobt und unentschieden ist, und in denen viele mögliche

Wege angezeigt sind, die faszinierendsten und inspirierendsten sein. Das macht die Aktualität von Arbeiten wie "Mosaik im Vertrauen" und "Sonne halt!" aus.

Die Geschichte der Kunst läßt sich auch als Geflecht lokaler Traditionen sehen: Kanäle, in denen Informationen weitergegeben, Fragen aufgeworfen, Antworten bereitgestellt, neue Fragen provoziert werden. In Österreich hat sich die Filmkunst in einer international herausragenden Weise entwickelt. Dieser Fundus, der trotz der oftmals widrigen äußeren Bedingungen gewachsen ist, soll motivierend wirken, die Strukturen für seine weitere Entwicklung kontinuierlich zu verbessern. Zugleich heißt das, der Idee einer Avantgarde insgesamt verpflichtet zu bleiben. Im Begriff der Avantgarde steckt die Idee der Utopie: des Ortes, den es erst zu erschaffen gilt. Solange die real existierende soziale und kulturelle Wirklichkeit so beschaffen ist, daß Gegenentwürfe notwendig sind, solange bleibt auch die Idee einer Avantgarde aktuell.

in: "Die rekonstruierte Kinematographie. Zur Filmavantgarde in Österreich", in: A. Horwath/L. Ponger/G. Schlemmer (Hrsg.), "Avantgardefilm. Österreich 1950 bis heute", Wien 1995 (Wespennest)

- 1 Oxford, New York (Oxford University Press) 1974; zweite, aktualisierte Auflage: "Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1980", Oxford/New York 1980
- 2 Dieses und alle folgende Zitate von Ferry Radax stammen aus einem Gespräch am 22. 7. 1993 in Wien. Lange Zeit hatte das "Museum of Modern Art" in New York die einzig erhalten gebliebene Kopie des Films "An diesen Abenden" aufbewahrt (vgl. Ernst Schmidt jr., "Österreichischer Avantgarde- und Undergroundfilm 1950-1980", Katalog, Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs, Folge 6, Wien 1980, S. 5). Seit 1993 existiert eine von Enno Patalas restaurierte Kopie auch im Münchner Filmmuseum. Siehe dazu: Fernand Jung, "Herbert Vesely" in diesem Buch
- 3 Die Ästhetik des Klassikers "Castro Street" von Bruce Baillie (USA 1966) findet hier einen frühen Vorläufer
- 4 Gabriele Jutz: "Die Poetik der Zeit. Kurt Kren und der strukturelle Film", in: Stefan Gyöngyösi (Hrsg.), "Art of Vision", Katalog, Zeitfluss 93, Salzburg 1993, S. 81 f.
- 5 Vgl. Christian Metz, "Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma", Paris 1977; engl.: "Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier", London 1983; dazu auch: P. Tscherkassky, "Psychoanalyse und Film - Zur Theorie des imaginären Signifikanten", in: W. Donner (Hrsg.), "Moderne Labyrinth: Frauenbilder - Kinowelten - Aufklärungsphantasien", Frankfurt/M, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1992, und in: G. Geser, R. Riesinger (Hrsg.), "Das Rätsel der Bilder", Salzburg 1990
- 6 Die erste Komposition der "Musique concrète" ist die kurz zuvor, 1949/50 entstandene "Symphonie pour un homme seul". Erstmals wurden hier Tonbandgeräte, Plattenspieler et al. als Musikinstrumente verwendet
- 7 Insofern mußte zusätzlich zu den drei bekannten Schnittfassungen auch von einer (ersten) Urversion dieses Films die Rede sein
- 8 Eigentlich handelt es sich um ein Fragment, da der Roman zum Zeitpunkt des Freitods von Bayer (1964) noch nicht abgeschlossen war. Die Rekonstruktion des Manuskripts findet sich in: G. Rühm (Hrsg.): Konrad Bayer, "Sämtliche Werke", Wien 1985
- 9 Hochdeutsch = Dandy; Dialekt = Matrose
- 10 Im folgenden ist die von Radax autorisierte dritte Fassung von 1962 mit 26 Minuten Länge dargestellt. Die erste Version hatte eine Länge von 60 Minuten. Version 2 dauert 35 Minuten; einige Connaisseurs (wie etwa Kubelka) bevorzugten diese - gemessen an der Endfassung - etwas üppigere zweite Version. Tatsächlich gibt es starke Unterschiede: der Film wurde nicht bloß gekürzt, sondern markant in seinen Bild- und Tonmontagen verändert. Ohne mich auf ein ästhetisches Urteil festlegen zu wollen, hat sich die dritte Version im Sinn einer erzählerischen Kontinuität als zugänglichste erwiesen. Ein Negativ existiert nur von Version 3. Die aus der zweiten Version entfernten Negativteile wurden auf Wunsch von Radax vernichtet; das Österreichische Filmmuseum besitzt eine Kopie der zweiten Fassung
- 11 vgl. Bayer/Rühm, a.a.O., S. 366: "'der sechste sinn' ist zum großteil autobiografisch. (...) goldenberg ist zweifellos er selbst."
- 12 vgl. Bayer, a.a.O., S. 221

- 13 Ein Drehbuchauszug dieser Sequenz bis zum Schuß auf die Sonne ist abgedruckt in: Kuratorium Neuer Österreichischer Film (Hrsg.), "Neuer österreichischer Film", Sonderkatalog der Viennale 1970, Wien 1970, S. 78 f.
- 14 Solche Hinweise von Radax sind im Text jeweils kenntlich gemacht
- 15 Zu Kubelkas metrischen Filmen siehe meinen Text "Die gefügt Zeit. Peter Kubelkas metrische Filme" in diesem Buch
- 16 Im Jahr zuvor hatte Scheugl Kren in Houston besucht und den Dokumentarfilm "Keine Donau - Kurt Kren und seine Filme" gedreht, in dem auch die triste Lebenssituation, in die Kren geraten war, dargestellt wird. Vgl. dazu das Interview "Kren" in diesem Buch
- 17 Dieses und das folgende Zitat von Kurt Kren stammen aus einem Gespräch am 21. 7. 1993 in Wien
- 18 Ernst Schmidt jr., "Kurt Kren und der strukturalistische Film", in: blimp. Zeitschrift für Film, Heft 1, Jg. 1, Graz 1985, S. 43. Einer der besten deutschsprachigen Texte zu den Filmen von Kren
- 19 P. Tscherkassky, unveröffentlichtes Manuskript, 1988
- 20 Vgl. dazu M. Pruchas Text "Marc Adrian" in diesem Buch
- 21 in: "Neuer Österreichischer Film", Wien 1970, a.a.O., S. 48 und in: H. Scheugl/E. Schmidt jr., "Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms", Frankfurt/M. 1974, S. 32
- 22 ab "Österr. Avantgarde- und Undergroundfilm 1950-1980", Wien 1980, a.a.O., S. 10. Im Unterschied zu den 1970 und 1974 publizierten Filmografien werden hier erstmals folgende Titel und Datierungen genannt: "Das Walk" (1957), "1. Mai 1958" (1958), "Wo-da-vor-bei" (1958), "Schriftfilm" (1959)
- 23 vgl. W. Lehner/B. Praschl, "Stellen Sie sich einen österreichischen Film vor! Zur Entwicklung des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms in der Zweiten Republik" (1985), in: H. Fabris/K. Luger (Hrsg.), "Medienkultur in Österreich", Wien/Köln/Graz 1988, S. 199-250. Der von Peter Kubelka in dieser Publikation heftig erhobene Vorwurf, bestimmte Filme seien vordatiert worden (S. 214), beruht eventuell darauf, daß er, falls irgendwelche Filme nur privat projiziert wurden, dies nicht hätte wahrnehmen können
- 24 "1964" in: "Neuer Österreichischer Film", Wien 1970, a.a.O., S. 48 und in: "Eine Subgeschichte des Films", Frankfurt/M. 1974, a.a.O., S. 32; "1963" ab: "Österr. Avantgarde- und Undergroundfilm 1950-1980", Wien 1980, a.a.O., S. 10
- 25 in: Heft 1, Graz 1985, S. 48
- 26 Betreut und wissenschaftlich aufgearbeitet wird dieser Nachlaß von "Synema - Gesellschaft für Film und Medien", Wien
- 27 im Jahrbuch "Film 1968", Velber b. Hannover 1968
- 28 Noch 1964 schrieb Schmidt das Exposé zu einem durchwegs konventionellen Kurzspielfilm, der nie realisiert wurde: "Der Aufseher". Erstveröffentlicht in Schmidts eigener, hektografisch hergestellter Zeitschrift "Caligari" I/1964; Reprint in: blimp - Zeitschrift für Film, Heft 10, 4. Jg., Graz 1988, S. 13 f
- 29 aus Ernst Schmidt jrs. Beitezt zu "P.R.A.T.E.R."
- 30 in: "Neuer Österreichischer Film", a.a.O., S. 83
- 31 Dieses und alle folgende Zitate von Hans Scheugl stammen aus einem Gespräch am 23. 6. 1993 in Wien
- 32 G. Youngblood, "Expanded Cinema", New York 1970
- 33 Dieses und die beiden folgenden Zitate von Peter Weibel in: "Neuer Österreichischer Film", a.a.O., S. 86
- 34 Zit. aus: "Neuer Österreichischer Film", a.a.O., S. 90
- 35 Valie Export in: "Neuer Österreichischer Film", a.a.O., S. 54
- 36 "Österr. Avantgarde- und Undergroundfilm 1950-1980", a.a.O., S. 45
- 37 In Kurt Kren erkannten sie einen ihrer wichtigsten Vorläufer; neben "2/60: 48 Köpfe aus dem Szondi-Test" wurde insbesondere "15/67: TV" als einer der ersten "wirklich" strukturellen Film reklamiert. Vgl. u.a. S. Dwoskin, "Film Is", London 1975; P. Gidal (Hrsg.), "Structural Film Anthology", London 1976; M. LeGrice, "Abstract Film and Beyond", London 1977
- 38 Die Haltung, dem Film jenseits seiner illusionistischen Kapazität konzentrierteste Aufmerksamkeit zu widmen, hat freilich auch im späten Strukturalismus Meisterwerke der Filmgeschichte inspiriert - erinnert sei etwa an die Arbeiten des Amerikaners Ernie Gehr
- 39 J. Hoberman, "The super-80s", in: Film Comment, Mai/Juni 1981; Reprint in: drs., "Vulgar modernism: Writing on Movies and Other Medias", Philadelphia 1991, S. 129-136
- 40 Luis Buñuel, "Mein letzter Seufzer. Erinnerungen", Frankfurt/Berlin/Wien 1985, S. 124
- 41 "Wien - Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film", Frankfurt/M. 1970

- 42 Und wenn heute - diesmal unterm Schlagwort der "Political Correctness" - wieder mal der Puritanismus der frühen Siedler zurückkehrt und fröhliche Urstände zu feiern beginnt, könnte es rasch passieren, daß in Ermangelung einer ausrottbaren Urbevölkerung manche Künstler und Künstlerinnen auf die Abschußlisten geraten
- 43 Dieses und das folgende Zitat von Gottfried Schlemmer stammen aus einem Gespräch am 18. 6. 1993 in Wien
- 44 in: G. Hattinger (Hrsg.), "Umriss", Ausgabe 6: "Dietmar Brehm. sonntagmorgen: normal", 9. Jg., Traun, Dez. 1980. Die Filmsätze finden sich auf den Seiten 152 - 156. Brehms oben erwähnter erster Film "Total" ist auf Seite 108 abgebildet
- 45 1995 wird eine 16mm blow up Version des Films für den Verleih zur Verfügung stehen. Die zweite Super-8-Fassung des Films war (bei 18 B/sec) 50 Minuten lang und konnte als Doppelprojektion vorgeführt werden. Die dabei verwendete Parallel-Rolle gilt als zerstört. Anlässlich der Restaurierung des Super-8-Originals für den blow up wurde die "Sekundenfalle" gekürzt. Die 16mm Version dauert (bei einer Vorführgeschwindigkeit von 24 B/sec) 38 Minuten
- 46 in: blimp 1, a.a.O., S. 48
- 47 Sämtliche Materialien, die - soweit irgendwie greifbar - je zu Kurt Kren gedruckt und veröffentlicht wurden, befinden sich im "Archiv Hanns Sohm" in der Staatsgalerie Stuttgart. Sohm hatte in frühesten Jahren damit begonnen, Materialien und Werke des Wiener Aktionismus zu sammeln und damals auch den Grundstein zu seiner Kren-Kollektion gelegt
- 48 Schmidt hatte einen Off-Sprecher die Geschichte Schrebers in der Ich-Form erzählen lassen. Im Nachlaß fanden sich diese Sprechtaufnahmen zu allen drei Teilen. Dazu kamen etliche Filmszenen für Zwischenschnitte sowie die Musik. Diese Materialfülle ermöglichte - neben der von Schmidt gewählten Form des Kompilationsfilms - eine posthume Vollendung der "Denkwürdigkeiten". Teil 2 war von Schmidts Assistentin, der Trickfilmerin Susanne Praglowski (unter Mitarbeit von Hubert Sielecki und Mara Mattuschka) fertiggestellt worden