



PAPA UND MAMA MATERIALAKTION MÜHL von Kurt Kren (Arbeitsfoto, oben der Maler Otto Mühl, rechts der Regisseur mit der Kamera)

Film 72/66, Vellin
Dr. Hannover
S. 18-21

Wiener Film-Happenings (1966)

Bildende Kunst und Film / Experimente der Wiener Gruppe

In Österreich hat sich eine Gruppe von jungen Filmern zusammengefunden, die entschiedener als ihre deutschen Kollegen nach Zusammenhängen zwischen bildender Kunst und Film suchen. Einige Filme der Gruppe wurden bei der Mannheimer Filmwoche gezeigt und stießen auf beinahe einhellige Ablehnung. Es scheint uns, daß die jungen Wiener ein ästhetisches Bewußtsein haben, das unabhängig von den Resultaten, zunächst einmal bemerkenswert ist. Unsere Mitarbeiter Ernst Schmidt und Hans Scheufl, die selbst Mitglieder der Gruppe sind, berichten über die Experimente, ihre eigenen Filme sparen sie aus. Es sei mit einem Foto dennoch darauf hingewiesen: das Bild unten zeigt eine Szene aus BODYBUILDING von Ernst Schmidt, ein Film, der von seinem Regisseur «experimenteller Dokumentarfilm» genannt wird.

Während in den benachbarten Ländern die Spielfilmproduktion durch die Förderung von jungen Filmemachern neuen Auftrieb erhält, befindet sich der österreichische Film im Zustand der Isolation und des geistigen Provinzialismus. Ein Großteil der Industrie (Ateliers, Produktion und Verleih) ist unter öffentlicher Kontrolle. Die Gemeinde Wien, Eigentümerin der Stadthallen-Filmproduktion („Das große Liebespiel“, „Schüsse im 3/4-Takt“, „DM-Killer“) verfügt über einen monopolartig aufgebauten Verleihkonzern, der nach rein privatkapitalistischen Usancen verwaltet wird. (Kapitalverflechtung mit Bertelsmann). Typisch für die groteske Situation ist

der durch „Africa addio“ hervorgerufene Skandal: der von einem gemeindeeigenen (sozialistischen) Verleih erworbene Film darf nach verschiedenen Protesten nicht in gemeindeeigenen Kinos gezeigt werden und mußte schließlich an einen Privatverleih abgegeben werden.

In ähnlicher Situation wie die jungen Cinéasten in Amerika bleibt auch den jungen Österreichern nur der Weg in den Untergrund. Auf der Basis solcher Unabhängigkeit war es für die jungen Filmemacher gegeben, mit den bereits formierten Avantgarde-Bewegungen in Literatur und Malerei (Bayer, Hun-



dertwasser, Rainer, Mühl) fallweise zusammenzuarbeiten. Nachdem das New American Cinema durch denselben Geist der Kollaboration mit anderen progressiven Kunstbewegungen gezeichnet ist, kann es nicht verwundern, wenn P. Adams Sitney, einer der Wortführer des N.A.C. (New American Cinema), erklärt: „Wirklich gut und wichtig für uns in Amerika sind die Filme von Peter Kubelka, so gut, daß ich hier in Europa kaum jemand kennt und er ziemlich allein und abgeschlossen in Wien arbeiten muß. Die meisten Filmemacher aber hier in Europa machen mir den Eindruck, als wenn sie keine Ahnung hätten, was sonst in den Künsten für Probleme anstehn.“

Peter Kubelka

In seinem ersten Film MOSAIK IM VERTRAUEN (1955, Prod. Dr. Mallek, Schwarzweiß und Farbe, 16 Minuten, Regie: Peter Kubelka, Kamera: Ferry Radax; Buch, Montage: Kubelka und Radax, Darsteller: Konrad Bayer, Ida Radax u. a.) liegt „bildnerisches Materialdenken“ noch in Widerstreit mit den Einflüssen des italienischen Neorealismus wie des symbolischen Realismus eines Eisenstein („Das Alte und das Neue“): ein ungepflegter, magerer Mann, eine Frau, die Wäsche aufhängt, ein Bahnhof, Geleise, ein arrogantes Paar; eine Limousine kracht gegen Bahnschranken und eine Wochenschau-Sequenz vom Massenunglück in Le Mans wird eingeblendet, eine elektrische Birne schwingt ins Bild etc. Der Ton (Dialekt- und Radiofetzen, Geräusche von Magnetophonen und Kolben ...) verbindet sich mit

dem Bild zu einer neuen Einheit. Identität von Ideologie und Techniken: anstelle von Chronologie tritt Simultaneität. Brutalität und Undurchschaubarkeit der Welt sollen durch den harten, abrupten und vermeintlich mosaikartigen Schnitt repräsentiert werden. Die populär-existenzialistische Thematik (Angst, Fremdheit, Flucht) wird im Material vollzogen.

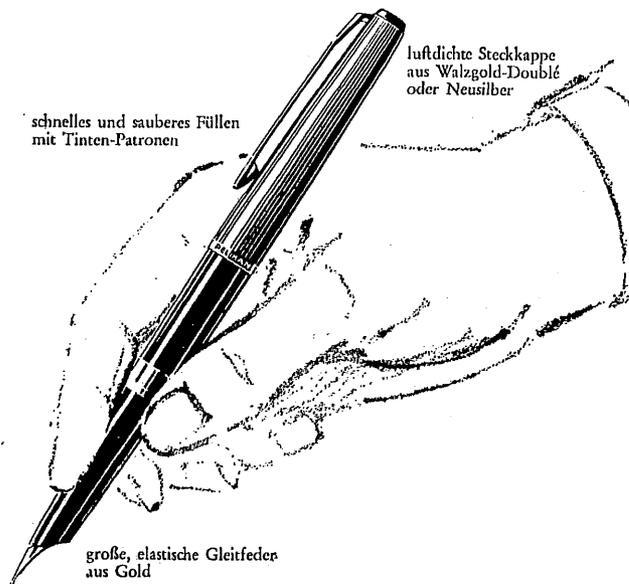
ADEBAR (1957, schwarzweiß, 1 Minute, Ton, Positiv und Negativ, Regie und Schnitt: Kubelka) mit seinen Silhouetten tanzender Paare zeigt schon eher Kubelkas Absichten, denn die konkreten Elemente (die Tanzenden) strukturiert er als abstrakte. Die Kader fügen sich einer Reihentechnik, die einen atonalen, beunruhigenden Rhythmus bewirkt.

Kubelkas Filme sind Reflexionen über den Film, nicht jedoch wie bei Godard auf der Ebene der Bedeutung, das heißt der Literatur, eher wie bei Viking Eggeling („Diagonalsymphonie“, 1920) auf der Ebene der Information, das heißt des Filmmaterials. Die ästhetische Information, die allein er liefern will, bezieht er aus dem technischen Trägersystem, mit dem er arbeitet, dem Film. Er interessiert sich vorwiegend für die ästhetischen Zustände seines Films, nicht für seine Objekte in der Außenwelt. Die Zeichenfolgen, welche die ästhetische Information kodieren sollen, vereucht er aus rein kinematographischen Elementen wie Struktur, Negativ- und Positivkopie, Valeur plastique (Louis Delluc) zu bestreiten, und ihren Rhythmus bestimmt er — analog der modernen Musik — nach statistischen und seriellen Verfahren. Der Film wird reduziert auf seine Materialien. Seine Zeichen (Einstellungen, Elemente) verteilt und verwendet er weniger nach der Maßgabe, Aussagen zu vermitteln, als nach der, mit ihnen einen ästhetischen Zustand zu realisieren, der spezifisch filmisch ist. Den „Zeichen“-Charakter seiner Filme bestätigt Kubelka, wenn er formuliert: „Der Ort des Films ist die Leinwand“, denn Merkmal des Zeichens ist, daß es zwischen Außenwelt und Bewußtsein funktioniert, und konsequentes Materialdenken ist es, wenn er seinen Film an einigen Holzpfählen ausspannt und den Betrachter auffordert, den Film mit Daumen und Zeigefinger „abzugehen“.

Der von einer Brauerei als Werbefilm beauftragte SCHWECHATER (1958, Farbe, Negativ und Positiv, Spieldauer: 1440 Einstellungen = 1 Minute, das heißt jeder Kader ist eine neue Einstellung, Regie und Schnitt: Kubelka) verbindet die Erfahrungen von MOSAIK und ADEBAR mit einer artistischen Sensibilität von Grad, wengleich die konstruktivistisch-tachistische Behandlung die Banalität des Materials nicht aufhebt, eher verstärkt. Die stete Wiederholung derselben Szenen (Einschenken, überschäumendes Bier, Mannequins, die Bier trinken, Abstellen des Glases) steigert sich — unterstützt von einem Signalton — mit der SchlußEinstellung „Schwechater“ zu einem optischen Schlag, der gleichzeitig seinen Vorwurf, die Reklame, ironisiert.

RAINER (1960, schwarzweiß, Ton, 6 Minuten, Regie und Schnitt: Kubelka) ist wohl sein bester, reinst und persönlichster Film. Schwarze und weiße Einstellungen von sehr kurzer Dauer, also negative und positive Leerkader, wechseln in einem subtilen Rhythmus, der mit einem neutralen elektronischen Ton kontrapunktiert oder synchronisiert wird. Kubelkas Hinweis, daß dies kein Film „über“ den informellen Maler Arnulf Rainer (Übermalen fremder oder eigener Bilder mit schwarzer Farbe etc.), sondern eine „Widmung“ ist, bezeugt, daß hier die Struktur des Objekts in die Struktur der Methode übertragen wird und dort sich auflöst, so daß das Zeigen des Objekts nicht notwendig wird. Nur die Unwahrscheinlichkeit, mit der die Zeichen auftreten, realisiert den ästhetischen Zustand. Die Reduktion auf das singulär

Der neue Pelikan



Dieser Füllhalter wird mit Tinten-Patronen gefüllt — das ist die bequemste Methode.

Man füllt heute mit Tinten-Patronen, weil das sehr schnell und sauber geht.

Im neuen Pelikan führen Sie immer eine Reserve-Patrone mit sich. Deshalb ist er jederzeit und überall schreibbereit.

Die große, elastische Gleitfeder aus Gold verleiht Ihrer Handschrift Ausdruck. Sie gibt der Unterschrift Charakter. Suchen Sie sich Ihre Feder beim Fachhändler aus, und Sie werden wieder mit Freude schreiben.

Der neue Pelikan gibt Ihrer Handschrift neuen Schwung

Pelikan



Günther Wagner Hannover Pelikan-Werke

Filmische hat ihren polarsten Punkt erreicht.

Die Kehrseite jeden Materialdenkens soll jedoch nicht verschwiegen bleiben: Das Engagement ans Eigenweltliche des Films, wie es in der Prävalenz des Schnitts sich ausdrückt, hat ein Desinteresse am Inszenieren zur natürlichen Folge. Das ästhetische Bewußtsein korrespondiert mit dem gesellschaftlichen: die Reduktion aufs Material entspricht dem Rückzug ins Private (wie er mittelständische Praxis ist), Eigenwelt des Films und Eigentumswohnung sowie Ökonomie in der Verwaltung des künstlerischen oder menschlichen Materials stehen nicht ohne Ursache in sprachlicher Nachbarschaft, und die Vernachlässigung der Inszenierung vertritt den Unwillen, die Welt zu verändern (wie er typisch für die herrschende Ideologie ist). Fatum auch der Avantgarde ist, daß sie mit dem Zeitgeist Schritt hält.

PETER WEIBEL

Kurt Kren

1. (1957) VERSUCH MIT SYNTH. TON (20 m, schwarzweiß, 16 mm, Ton). Das Erstlingswerk ist besser als verschiedene Filme MacLarens (der den abstrakten Film durch Zugeständnisse an den Publikums geschmack entwertete) und schließt eher an Versuche der Zwanzigerjahre, etwa Man Ray's, an. Es werden drei Bilder gegeneinander montiert: Ein heller, fast nicht erkennbarer Gegenstand (ein Revolver), ein länglicher Gegenstand (Kaktus) und eine Ziegelmauer. Statt die technisch mißglückte Aufnahme mit dem Revolver, wie sonst üblich, zu eliminieren, nützt Kren diesen Effekt zur Verfremdung. Das Bild des Kaktus (ebenfalls verfremdet) wird im Gegensatz zu den zwei anderen Einstellungen rhythmisch variiert (die Kamera nimmt verschiedene Standpunkte ein, schwenkt, usw.). Synthetischer Ton = direkt auf den Film gezeichnete Kratzgeräusche.
2. (1960) 48 KÖPFE AUS DEM SZONDI-TEST (41 m, schwarzweiß, 16 mm)
3. (1960) BÄUME IM HERBST (54 m, schwarzweiß, 16 mm, Ton). Die rasche Ineinandermontage von Köpfen, entnommen dem Szondi-Test (experimentelle Triebdiagnostik) ist in einer strengen Reihentechnik aufgenommen: die Fotos wurden jeweils 1—8 Kader lang nach einem genauen Schema gefilmt, die Reihe (je 75 Sekunden) dreimal durchgefilmt, davon einmal verkehrt. Der Film, dem Zuschauer ohne Erklärung vorgesetzt, bewirkt die Aktivierung verschiedenster Eindrücke (manche wollen den Kopf Hitlers erkennen, andere meinen, der Film zeige auf bildhafte Weise, daß „alle Menschen gleich“ sind, usw.). Mit geringen Mitteln ein großer Film. Vergleiche Stan Vanderbeeks „The human face is a Monument“ (1965), wo Gesichter von Frauen, alten Leuten, Ehepaaren etc. nach „Themenkreisen“ geordnet sind, was zum sentimental Epos führt. „Bäume im Herbst“ hat, nach einem genauen Schema, 7081 Kader. Die rasche Montage blätterloser Äste bewirkt Ineinanderfließen, ohne jedoch Überblendungen zu verwenden. Dem Bäume-Film ist wieder synthetischer Ton unterlegt, dem Szondi-Test-Film nicht: Die Anwendung einer Reihe (eines Schemas, Kaderplanes) verlangt kein automatisches Filmen, sondern je nach Motiv genaue Überlegungen.
4. (1961) MAUERN, POS. UND NEGATIV (65 m, schwarzweiß, 16 mm, stumm). Der Titel deutet die exemplarische materialmäßige Bearbeitung an. Nicht mehr Handlung oder Tendenz sind wichtig, sondern die Beschränkung auf das Tatsächliche, Konkrete: das Material. Positiv und Negativ werden so rasch ineinander montiert, daß diese Werte gleich werden (nicht das menschliche Auge, sondern das Kamera-Auge wird genutzt und führt zur objektiven Darstellung).



Bildfolge aus AM RAND von Ferry Radax

5. (1962) FENSTERGUCKER, ABFALL, ETC. (55 m, 16 mm, stumm). Bewegungsstudien über Menschen (nur rechts und links über die Schulter aufgenommen, die Bildbewegung links- oder rechtsläufig) und Fenster sowie Fenstergucker (Menschen, die aus Fenstern gucken). Dazwischenmontiert, unter besonderer Anwendung der Unschärfe, Abfallhaufen. Extreme Wirklichkeit wird dem Zuschauer offeriert. Die Bilder sind nicht polemisch gestellt, sondern wie in den vorhergehenden Filmen nach einer Reihentechnik geordnet. Der Film ist eine Mischung aus Langmontage (wie Film Nr. 1) und Kurzmontage (wie Nr. 2—4).
6. (1964) PAPA UND MAMA, MATERIALAKTION MÜHL (41 m, Farbe, 16 mm, stumm)
7. (1964) LEDA UND DER SCHWAN, MATERIALAKTION MÜHL (30 m, Farbe, 16 mm, stumm): Kren wird provokanter, er verfilmt Materialaktionen Otto Mühls (typische Wiener Abarten des Happenings), in denen der menschliche Körper wie andere Materialien durch zweckfremden Einsatz „verwandelt“ werden. Das abstrakte Formgefühl Krens ist dem Destruktionstrieb Mühls entgegengesetzt, die Filme gewinnen erst bei oftmaligem Betrachten. Sie sind nach Reihenschemen wie die vorhergehenden gleich im Negativ geschnitten (siehe Planschema zu Film 6). Ein gewisses aleatorisches Element ist nicht nur bei der Aktion des Malers, sondern auch bei der Herstellung

des Films gegeben.

8. (1964) ANA, AKTION BRUS (28 m, schwarzweiß, 16 mm, stumm).
9. (1964) O. TANNENBAUM, MATERIALAKTION MÜHL (31 m, Farbe, 16 mm, stumm).
10. (1965) SILBER, AKTION BRUS (28 m, schwarzweiß, 16 mm, stumm). Die Brus-Filme sind wieder in schwarzweiß, gehen in die Abstraktion und sind dort am besten, wo sie bis zur Unkenntlichkeit rasch montiert sind. Übrigens sind sie schon so aufgenommen, die Montage fand gewissermaßen in der Kamera statt. Aktmodelle werden beschmiert, Fahrräder demoliert, etc. Der farbige Mühl-Film mit einem sehr grünen Tannenbaum, vermischt mit bunten Provokationen, ist anarchisches Manifest gegen das Weihnachtsfest.
11. (1965) BILD HELGA PHILIP (25 m, schwarzweiß, 16 mm, stumm): Sehr schönes Beispiel für optische Abstraktion. Ein Op-Art-Gemälde wird in lebhaftem Rhythmus aufgenommen, variiert, verzerrt usw. (schwarze und weiße Flächen, Quadrate und Rechtecke, Schabrettmuster etc. entstehen). Schwarz und Weiß wirken als Farbe.
12. (1966) COSINUS ALPHA, MATERIALAKTION MÜHL (10 Minuten, Farbe, 16 mm, stumm): Der provokanteste der Aktionsfilme bringt in grellen und leuchtenden, manchmal monochromen Farben eine Aktion mit zwei weiblichen Aktmodellen. Der Film bestätigt Krens optische Sensualität und bringt Bilder, die extrem direkt und wahr sind, daß Kinofilme dagegen (weil gesellschaftlich abhängig und thematisch begrenzt) ärmlich und gekünstelt wirken. Krens Filme sind Dokumentarfilme in dem Sinn, daß sie jede Beschönigung einer bildlich erfassbaren Realität vermeiden, sie vielmehr direkt in Film umsetzen. Er verwendet dabei die Mittel der Montage, was keinen Verlust an Wahrheit bedeutet, sondern vielmehr jene „Cinéma-Vérité“-Wahrheit vermeidet, die den Zuschauer über das Material im unklaren läßt und ihm einreden will, Realität und projizierter Bildkader seien identisch. Ernst Schmidt

Ferry Radax

Ab 1950 technische Dokumentarfilme und Werbefilme in Österreich und in der Schweiz.

- 1954 DAS FLOSS (Spielfilmfragment; Regie, Kamera: Radax, unvollendet).
- 1955 MOSAIK IM VERTRAUEN (zusammen mit Kubelka).
- 1959—62 SONNE HALT! Regie, Buch, Kamera: Ferry Radax, Texte und Improvisationen: Konrad Bayer (ein Fragment auch von Claus Bremer), Darsteller: Konrad Bayer, Ingrid Schuppan, Suzanne Hockenjos, Alberto Jolly (Prod.: Radax, schwarzweiß, 35 mm, 3 Versionen: 40 Minuten, 30 Minuten und 25 Minuten).
- 1961—62: AM RAND; Regie, Buch, Kamera, Montage: Radax, Darsteller: Konrad Bayer, Ashish C. Bose, Ingrid Schuppan, Rolf Schwendter, die Maler Savari und Hans Billeter, u. a. (Produktion: Victor N. Cohen, Schweiz, schwarzweiß, 16 mm, 3 Versionen: 100, 60 und 40 Minuten).
- 1965—66: FRIEDERICH HUNDERTWASSER, Regie, Buch, Kamera, Montage: Radax, Darsteller: Hundertwasser (Dokumentarfilm über diesen, Produktion: Radax, Farbe, 16 mm, 28 Minuten).
- 1966 GROSSE LIEBE, Regie, Buch, Montage, Texte: Radax, Kamera: Peter Kodera, Musik: Hanne Jelinek, Sprecher: Ernst Wappel (franz. Version: François Baudet), Darsteller: Dominik Steiger (Er), Traudl Bayer (Sie), Ida Radax (Äthergespenst), Leopold Tamare (Hoteller), Fritz Mitterbauer (der Bauer), Otto Zonclts (Odysseus), Robert Klemmer (Briefträger) (Prod.: Radax, schwarzweiß, 35 mm, 19 Minuten) in Vorbereitung: Spielfilm (Arbeitstitel: „Die Woche“).

Bilder werden wieder erkennbar als solche, Kubelkas und Krens' reiner Materialfunktion enthoben, verwirklichen sie sich wieder in sich selbst. Montage wird wieder Grammatik, Erkennbares teilt sich mit. Alles beginnt wieder von vorn. Lumière: ein Zug ist ein Zug. Das Baby, das gefüttert wurde. Fuhr es später je mit diesem Zug? Bezüge stellen sich nicht ein. Der Zug verweist nur auf unendlich viele Züge und das Baby auf unendlich viele Menschen, Menschen, denen wir nicht begegnen, Stimmen, die wir nie hören. Die nächste Straße ist nicht näher als der Mond. Ein nächtlicher Garten, fremde Geräusche, ein Monolog (von wem?) in einem fahrenden Auto, ein Beat-Gedicht, Motorradfahrer auf freiem Feld. In kurzen Bildern werden sie aus dem Chaos genommen und treten im Kreise an, Gegenwart stückweise in Klarsichtpackung. Erinnerungen werden keine geboten, alles geschieht zum ersten Mal. Jetzt. Gegenwart, grau und klar, herrscht unbeteiligt gegenüber uns.

Seismographische Registrierung des Unendlichen, „la vie tel qu'elle est“ der Wissenschaft. In mythologischen Zeiten traten Helden auf, der Sonne Halt (Teil I) zu gebieten, doch sie wurden zurückgeworfen, ihre Selbstverwirklichung als Helden, schlug fehl. Teil II: Sisyphos als Seismologe. Kein Schuß hält die Sonne auf. Gegenwart multipliziert mit den Zeichen für Unendlich weist uns auf dem Platz am Rande. Die Dame mit dem langen Rock, die Lumières Zug entsteigt, verändert ihren Weg um keinen Bruchteil. Teil III: „Große Liebe“. Das Feld wird neu gesteckt. Kleiner. Der Rückzug ins Private. In einer verkleinerten Welt ergeben sich Bezüge, Handlung entsteht. Die Ordnung, das Gegebene und dessen Manipulation zum Ausdruck und zur Mitteilung von Erfahrungen, erweisen sich als letzte Zuflucht. Die Endlichkeit wird in Kauf genommen.

Ein junger Künstler wird von seiner Lebensgefährtin verlassen. Sie kommt bei einem Autounfall um. Er errichtet ein Kreuz am Straßenrand. Realität wird heiter-ironisch preisgegeben, der Mißerfolg im Spaß einkalkuliert. Der junge Mann gerät auf der Suche nach der verlorenen Geliebten in ein winterlich abgeschiedenes Reithaus. Seltsame Gäste leben hier. Auf der Flucht wie er? Ein Postbote erreicht sein Ziel nicht. Undurchsichtige Intrigen verbinden sie, Schießereien sollen Konflikte lösen. Ein hexenmeisterlicher Wirt hält Auslese unter Neuankommenden, der junge Mann, seine Bilder hat er bereits alle verbrannt, gehört jedoch schon zu den in der Abgeschlossenheit Etablierten. Das Ziel aus den Augen verloren, blieb die Realität irgendwo auf dem Wege. Der Freund, der ihn zu retten kommt, sucht erschreckt das Weiße.

Hans Scheugl

Ingrid Schuppan in SONNE HALTI von Ferry Radax



HMB 1668 A

Kultiviert wohnen – froh genießen!

Die Bosch Kühlbar – eine geschmackvolle Kombination von Bar und Elektrokühlschrank – ist ein freudenspendendes Requisit modernen Lebens und kultivierten

Wohnens. Sie dient täglich der ganzen Familie, erspart Ihnen unnötige Wege und begleitet Sie auf Rollen zum Garten und Balkon. Sie erfreut Ihre Gäste und wird zum Mittelpunkt der häuslichen Geselligkeit. Die Bosch Kühlbar gibt es in verschiedenen Holzarten und Ausführungen. Gegen Einsendung des Gutscheins erhalten Sie ausführliche Informationen und Bezugsquellennachweis.

Anforderung

Auf frankierte Postkarte kleben.
An Robert Bosch GmbH, Abt. WEB 3 Z 10 HI,
7 Stuttgart 1, Postfach 50
Senden Sie mir ausführliche Informationen
über die Bosch Kühlbar
Adresse:

Täglich erfrischt, täglich erfreut durch die

BOSCH
Kühlbar