

Marc Adrian

Filmblock 0

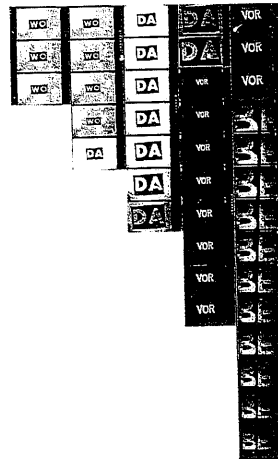
1957-1959
16 mm, s/w und Farbe, stumm,
13 min.

Black Movie, 2. Fassung, Farbe,
198 sek.
Idee, Montageschema: Marc
Adrian
Kamera: Kurt Kren
Schnitt: Marc Adrian, Kurt Kren

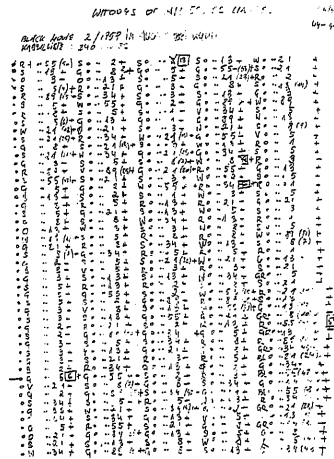
1. Mai 1958, s/w, 165 sek.
Kamera: Kurt Kren
Regie und Schnitt: Marc Adrian

Wo-da-vor-bei, s/w, 70 sek.
Kamera: Kurt Kren

Schriftfilm, s/w, 328 sek.
(Idee: 1954)



Marc Adrian. *Wo-da-vor-bei*



Marc Adrian. *Black Movie*

Filmblock 1

1962-64, Ton, insgesamt 17 min.
Random, 1963, 285 sek.
Text I, 1963, 154 sek.
Go, 1964, 148 sek.
Text II, 1964, 220 sek.
Orange, 1962-64, 180 sek.

Filmblock 1 enthält alle Filme, die ich zwischen 1962 und 1964 fertiggestellt habe. Sie sind – wie die meisten Werke – nach den Operationsmodi des methodischen Inventionismus gemacht, d. h., sie folgen einem vorher festgelegten Schema. Auf diese Art werden bei der endgültigen Herstellung alle persönlichen und ästhetischen Eingriffe unmöglich gemacht und der totale Kontrollverlust gesichert. Ich lehne jede Art von Belehrung, Unterhaltung der Handlung ab, ebenso alles, was ich selbst – möglicherweise – dem vorgestellten Publikum sagen könnte; jede Form von Bedeutung oder persönlicher Mythologie muß im Betrachter selbst entstehen, denn nur das totale Chaos sichert die Freiheit des Menschen. In *Random* (der erste mit Hilfe eines Computers gedrehte Film) wurde ein echtes, mathematisch definiertes Zufallsprogramm entwickelt, denn kein Autor ist fähig, ein zufälliges Ereignis zu produzieren, auch dann nicht, wenn er unbewußt handelt. Die Filme *Text I* und *Text II* sind ebenfalls aus zufallsgenerierten mathematischen Reihen entwickelt; *Text II* ist eine reine Permutation. *Text I* entstand aus einem Speicherprogramm eines Computers. Die Forderung an die gewählten Worte bestand darin, daß sie deutsch und englisch die gleiche Bedeutung haben und gleich buchstabierte werden sollten. *Go* ist auch ein Permutationsfilm. Hier zeigt sich besonders deutlich, wie aus reinen Formalstrukturen im Bewußtsein des Betrachters Bedeutungen von selbst entstehen. *Orange* ist eine durch Zufallsgeneration determinierte Montage aus visuellen und verbalen Assoziationen, welche Bild und Begriff einer Orange hervorrufen können.

Marc Adrian
Random, 1963

Marc Adrian in einem Radio-
Interview, San Francisco 1970.

Marc Adrian
Text I, 1963

7. Jänner von Keast

Peter Weibel

Materialfilme, Filmaktionen (ohne Film), Projekt- und Konzept-Filme (1997)

S. 187-189

Intensiver als ihre europäischen Kollegen haben sich die österreichischen Filmemacher mit der Expansion des Films beschäftigt (Aktionen jeder Art im Raum, mit und ohne Film). Die Expansion der Filmkunst ging zunächst vom Materialbegriff aus, von der Umwandlung der Illusion Film in das Material Film. Die Materialität des Zelluloids – Kratzer auf dem Zelluloid, Blank- und Buntfilm, überbelichtetes Material, Ausschuß- und Restmaterial, Schnittstellen, beklebtes und bedrucktes Zelluloid, z. B. Peter Weibels *Fingerprint* (1968), wo auf Glasfilm Fingerabdrücke direkt aufgetragen waren – wurde zum Ausgangspunkt der filmischen Gestaltung. Bei einer Veranstaltung im Jänner 1967 verlas Peter Weibel folgendes Statement:



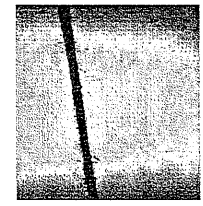
im Studio Pramt, 1967
(von links): Ferry Radax, Hans Scheufl, Peter Weibel,
Kurt Kren, Peter Kubelka, Ernst Schmidt jr.

Der Ort des Films ist nicht die Leinwand oder der Kinosaal, sondern die Emulsion auf dem Zelluloid und der Filmemacher. Materialdenken und Subjektivismus sind die Parameter der Wiener Filme. Diese drängen den Zuschauer nicht vor eine plane Wirklichkeit, die auf der planen Leinwand abgebildet zu haben, mancher sich einbildet. Dem verstaubten Begriff der Realität werden nicht die Schuhe geputzt. Projiziert wird, was auf dem Zelluloid sich befindet, das kann ein vom Subjekt direkt aufgetragener Strich sein oder die durch Lichteinfall bewirkte Abbildung eines Menschen, diese chemische Zersetzung auf dem Zelluloid.

Ernst Schmidt jr. ist der Meister der Materialfilme, z. B. *Filmreste* (1966/67), und hat die Materialfilm-Ästhetik am weitesten ausgebaut. Neben ihm auch Kurt Kren und Hans Scheufl. Das Expanded Cinema begann, als Weibel in einem nächsten Schritt die Materialität des Films auf die gesamte Filmtechnologie ausgedehnt hat, d. h. auf den Projektionsprozeß (Veränderung der Laufgeschwindigkeit und des Lichts, Ein- und Ausschalten, Bewegung des Projektors etc.), auf die Leinwand, auf den Kinosaal etc. Alles wurde nun zum Material des Films erklärt. Dadurch wurden die Grundlagen des Mediums Film reflektiert. Diese Untersuchungen des Mediums Film, seiner Gesetze, seiner Voraussetzungen, führten in einem dritten Schritt sogar zu „Film ohne Film“, d. h. ohne Zelluloid. Alles konnte zu einem Film werden. Filme brauchten nicht mehr gefilmt zu werden. Im Jänner 1967 machte Peter Weibel bei einer gemeinsamen Veranstaltung mit Kren, Schmidt, Scheufl das erste Expanded Movie (erweiterter Film) in Österreich: *Nivea*. Er stand 1 Minute mit einem Niveaball bewegungslos (gleichsam als Stehkader) vor der Leinwand, auf die der Projektor Leerkader projizierte. Zu hören war das Geräusch einer Kamera auf Tonband. In einem Manifest dazu hieß es:

wenn der ort des films nicht die leinwand ist, können häuser wieder auf häuser projiziert werden oder körper auf körper. decken sich abbild und objekt, werden abbildung und zelluloid überflüssig. häuser werden als „häuser“ und nivea als „nivea“ vorgeführt. ist das zelluloid dispensiert, entsteht film ohne film. die technische reproduzierbarkeit wird ersetzt durch unmittelbarkeit, mit ihr der objektive charakter des films aufgehoben. nicht staatliche „wirklichkeit“ wird reproduziert, sondern das subjekt und seine direkte erfahrung walten vor.
(Weibel 1967)

Diese formale Zerlegung der Elemente des Films, wobei Elemente vertauscht oder durch andere substituiert (z. B. elektrisches Licht durch Feuer) oder ausgelassen werden konnten (z. B. Zelluloid), wirkte künstlerisch befreiend und erschloß eine Fülle neuer Möglichkeiten. Die Identität von Abbild und Objekt als Identität des Ortes bzw. der Projektionsfläche kommt immer wieder. Bei dieser Vorführung 1967 projizierte Weibel auch einen 8-mm-Film auf seinen Körper („der film wird vom filmemacher entworfen und auf ihn wieder zurückgeworfen“, *Body Film Nr. 1*, Weibel 1967). Der menschliche Körper wird zur Filmleinwand. In der Folge wurden Filme produziert, welche auf diesen speziellen Projektionsort abgestimmt waren, z. B. ein Operationsfilm auf den nackten Bauch oder Wolken auf die behaarte Brust. 1968 nahm Hans Scheufl die Graffiti in den öffentlichen Toiletteanlagen auf und projizierte den Film wieder in Toiletteanlagen: *Sugar Daddies*. 1968 projizierte Ernst Schmidt jr. einen sich bewegenden Vorhang auf den realen, sich ebenfalls bewegenden Vorhang der Leinwand, wobei sich der Vorführer um einen synchronen Bewegungsablauf bemühen sollte: *Ja/Nein*. Eine andere Form der Identität spielte bei Scheufl schon 1967 eine Rolle, nämlich die Identität von Filmstreifenlänge und Straßenlänge. *Wien 17, Schumannsgasse* ist eine Autofahrt durch die Schumannsgasse von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende. Die Fahrt durch die Gasse wurde also in einer einzigen Einstellung gedreht (ca. 2 min.): die Laufzeit des Films und die Fahrzeit, die Länge der Gasse und des Filmstreifens, reale Zeit und reproduzierte Zeit, Aufnahmezeit und Kinozeit, Laufgeschwindigkeit der Kamera und Geschwindigkeit des Kamerateiltransportmittels (Auto) waren identisch, Raum wurde zu Zeit. 1968 machte Scheufl ebenfalls einen Film



Hans Scheufl. *ZZZ Hamburg special*, 1968

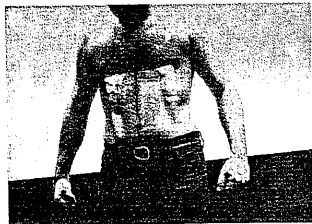


Ernst Schmidt jr., *Prost*, 1968

ohne Film, indem er das Zelluloid durch einen Zwirnfaden substituierte: ZZZ Hamburg special. Eine Zwirnspeule wird auf die Abwickelachse des Projektors gesteckt und der Faden in die Filmbahn des Projektors eingelegt.

Ernst Schmidt jr. bearbeitete das Zelluloid direkt, bevor er es dispensierte. In *Weiß* (1968) wurden reale Löcher in einen weißen Blankfilm gestanzt, die Kratzspuren waren wegen der Nachbildwirkung sogar in den Löchern zu sehen. In *Prost* (1968) wurde eine Linie quer durch den Filmstreifen gezogen, bis sie an den Rand stieß (Prost!), dann wieder zurück etc. Der wandernde Strich wirft Licht und Schatten in den Vorführraum. Auch in den Expanded Movies von Valie Export bestimmen die filmischen Formalismen das Verhalten zur Wirklichkeit, wird die Wirklichkeit als Ergebnis unserer Abbildungsmechanismen gesehen. In *Cutting* (1968) wird das Element Film-Leinwand substituiert durch Papier-, Stoff- und Hautleinwand. Auf eine Papierleinwand werden Häuser projiziert und die Fenster werden mit einer Schere ausgeschnitten. Ebenso wird der Satz von McLuhan „the content of the writing is the“ auf der Leinwand ausgeschnitten und das ergänzende Wort „speech“ neben der Leinwand dann ausgesprochen. Im dritten Teil wird eine Kaugummiblaste aus einem Leibchen ausgeschnitten. Als Teil werden Brust-, Bauch- und Schamhaare abrasiert. Eine nackte Haut wird zur Leinwand, Haare fungieren als Körperzeichen. Teil 5 ist ein Sprechfilm ohne Zeichen: Export nimmt Weibels Phallus in den Mund – „das demonstriert Körpersprache als typus einer nicht-verbalen artikulation“, (Weibel 1970).

Im *Tapp- und Tastfilm* von 1968 handelt es sich ebenfalls um den Körper als Leinwand. Über ein zentrales Thema der Filmindustrie, die Frau als Sex-Objekt, wurde mit filmischen Mitteln reflektiert. Der Herrschaftscharakter der Leinwand als manipulatives Medium kommt auch in der Filmmaktion *Ping Pong* von 1968 zum Ausdruck. Auf der Leinwand erscheint immer kurz ein Punkt. Indem er immer woanders unerwartet auftaucht, scheint er zu hüpfen. Der Akteur versucht mit Schläger und Ping-Pong-Ball den Punkt zu treffen. Ein Dialog zwischen Bild und Objekt, Film und Wirklichkeit, mit filmischen Mitteln hergestellt. Ein Spielfilm – das heißt ein Film zum Spielen.



Peter Weibel, *Welcome-Action Lecture Nr. 1*, 1967



Valie Export und Peter Weibel beim *Tapp- und Tast-Film*, München 1968

In einer gemeinsamen Aktion von Weibel und Export *Aus der Mappe der Hundigkeit* (1968), eine Antwort auf die öffentliche Wandzeitung *Aus der Mappe der Menschlichkeit*, wo Weibel, eine Hundekette um den Hals, auf allen Vieren gehend, von Export über Wiens Hauptstraße geführt wurde, wurde ebenfalls ein filmisches Mittel, wie es uns besonders aus Zeichentrickfilmen bekannt ist, nämlich die zeichnerische Verwandlung von Menschen in Tiere, in die Wirklichkeit übertragen. „die scheinbare zeichnerische Wirklichkeit des Films wird in die pralle Wirklichkeit aller unserer Sinnesorgane transponiert. diese Filmmaktion stellt Wirklichkeit her, stellt sie wieder her aus dem flickzeug der ideologien.“ (Weibel 1970)

In den Jahren 1967-1970 untersuchten also die Filmemacher das Verhältnis von Wirklichkeit und registrierender Apparatur. In den Diskurs über die Wirklichkeit und die Erfahrung wurde – wie die Zitate schon deutlich machen – endgültig das Ausdrucks- und Abbildungsmedium selbst miteinbezogen, und man kam

zu der Auffassung, daß nur eine Erweiterung des filmischen Mediums eine Erweiterung der Wirklichkeit und der Empfindung ermöglichte. Das Ziel der Filmarbeit war „die Befreiung des Menschen von der vergesellschaftung“ (Weibel 1970), „denn die Kunst erweitert die Grenzen der gesellschaftlichen Wirklichkeit“ (Weibel 1969). Wenn erst „die Grammatik empfindung ermöglicht“, wie Oswald Wiener in seiner Kritik des „Aktionsismus“ schreibt, dann muß eben die Grammatik exploriert werden, um die Empfindung zu explorieren. Wenn sich die Wirklichkeit auf unserer Seite der Sprache befindet, muß die Sprache untersucht werden, wenn die Wirklichkeit verändert werden soll. Wenn „die Form erfahrung unterbindet“, muß man ihr entkommen. Wenn aber „die erfahrung formaler natur ist, so ist eben die erfahrung selbst die einschränkung – dann müssen die formen zertrümmert werden, damit die erfahrung aufhört“ (Wiener 1969). In der Zertrümmerung der filmischen Formen, im Aufsuchen und Aufdecken des Sprachcharakters des Films, versuchten sie die Befreiung der Erfahrung, die Entgrenzung der Wirklichkeit. Nicht wie die Aktionisten, die eine direkte Brücke zwischen Wirklichkeit und Empfindung schlagen wollten, sondern im Wissen, daß zwischen Wirklichkeit und Bewußtsein, zwischen Wirklichkeit und Erfahrung die registrierende Apparatur steht, sei es das Auge, die Form, die Sprache, die Kamera. Diese Künstler gingen bei der Beseitigung der Einschränkungen der Erfahrung und der Beschränkungen der Wirklichkeit nicht von einem Dualismus, sondern von einem Tripel aus: Wirklichkeit – Medium – Bild der Wirklichkeit (Bewußtsein, Empfindung, Erfahrung). Bei seiner Filmmaktion *Exit* von 1968, wo von der mit Filmen bespielten Leinwand Feuerwerkskörper, Raketen, Rauch- und Flugobjekte in das Publikum zischten, so daß dieses auf die Straße flüchtete (Ausräucherung und Einnebelung eines Kinosaals), rief Weibel per Megaphon in den Saal:

Feuer ist Licht, Kinetographie ist Licht, schreien die reaktionäre. sie sollen es haben – das bewegte Lichtbild! Film wird mißverstanden als Bildsprache. im Bild der Welt, das die Sprache liefert, spiegelt sich der Staat und sein Bild der Welt. die Filmindustrie ist die staatliche Organisation, die jene Bilder der Welt liefert, die dem Bild des Staates entsprechen. indem Film sich der Bildersprache entschlägt, bietet er nicht länger ein staatliches Bild der Welt, sondern verändert die Welt [...].

Die Sehnsucht nach Wirklichkeitsveränderung zerschlug die Bilder, schaffte die Reproduktions-Bilder ab. Am radikalsten hat diese Formalisierung Peter Weibel durchgeführt, indem er den Film als einen Kalkül von Variablen definierte, wo Leinwand, Tonspur, Zelluloid, Aufnahmegeschwindigkeit etc. variable Elemente sind, die vertauscht, verschieden miteinander verknüpft, verändert, substituiert und ausgelassen werden können. In einer Reihe von Zitaten Weibels kann man diese Entwicklung eines veränderten Medien- und Wirklichkeitsbegriffes am besten erfassen:

ob negativ- oder positivkopie ist eine frage der emulsionsschicht und nicht des realistischen wahrheitswertes (der übereinstimmung von objekt und abbild). der filmemacher arbeitet mit zelluloidstreifen und nicht mit wirklichkeiten. ton und bild sind leerstellen (variable), die der filmemacher besetzt nach maßgabe seiner intention. er kann auf dem zelluloid direkt arbeiten oder mit hilfe der kamera. den begriff der wirklichkeit gibt es für den filmemacher nicht (1967). film ist ein verband von kalkülen und operatoren, mit dem man der wirklichkeit begegnet, ein system von grundfiguren und grundregeln. dieser verband ist eine konvention, die jederzeit veränderbar ist. filmen ist herstellen von wirklichkeit mit den mitteln des verbandes film. von den zur verfügung stehenden elementen des kalküls film, z. b.: zelluloid, kinosaal, leinwand, kameraposition etc. kann ich eine beliebige anzahl nehmen, in beliebiger reihenfolge und in beliebigem gebrauch. man kann statt zelluloid einen spiegel, statt eines lichtstrahls eine schnur, statt lichtreaktionen chemische einsetzen usw. (1968). film ist als funktion aufzufassen mit den variablen: objekt, zelluloid, kamera, projektor, leinwand usw. also f(o, z, k, p, l, s). erweitertes kino bedeutet auch eine erweiterte wirklichkeit, veränderte medien produzieren eine veränderte welt. erweitertes kino ist eine exploration der wirklichkeit durch experimente mit licht, schall, elektrizität, mit gruppenmechanismen, gamma-strahlen und enzymreaktionen (1969). film, photographie, phonographie sind extensionen, ausdehnungen, erweiterungen unserer raum- und zeitstrukturen, unserer erlebnis- und erfahrungsstrukturen, unserer kommunikation, erweiterungen unserer wirklichkeit und unseres bewußtseins. (1971)

Diese Metafilme (Filme über Filme), Filmmaktionen, Aktionsfilme, Materialfilme, Projektfilme, Filminstallationen sollten „eben bilder einer anderen wirklichkeit oder von einer wirklichkeit anders als im staatlich dargestellten bild“ (Weibel 1970) entwerfen. Die Geburtsstunde künftiger Medienkunst schlug in der Erweiterung der Filmform.

Kunstexpansionen: Grenzkunst

in: Otto Breicha und Reinhard Urbach (Hg.), *Österreich zum Beispiel*, Residenz Verlag, Salzburg 1982, S. 36-65.