

Es ist bald zwanzig Jahre her, da war Hans Scheugl in seiner Filmarbeit an eine Grenze gestoßen, die den Entschluß, keine weiteren Filme mehr herzustellen, als eine logische Konsequenz des Bisherigen erscheinen lassen konnte. Wie die anderen Mitglieder der „Austrian Filmmakers Cooperative“ beschäftigte auch er sich zusehends mit den technisch-materialen Voraussetzungen und Dispositionen der Kinematographie. Die „zweite Generation“ der Wiener Filmavantgarde filmte die Materialaktionen eines Otto Muehl, Peter Weibel und Valie Export entwickelten Konzepte für ein „expanded cinema“, Kurt Kren arbeitete mit permutativen Kurzschnitttechniken, und bei Hans Scheugl wurde schließlich anstatt des Zelluloidstreifens nur noch ein Bindfaden durch den Projektor gezogen. Weniger ging nicht mehr. — „Fin du Cinéma“ konnte man zur gleichen Zeit auch in „Weekend“ von Jean Luc Godard lesen, der auf einem gänzlich anderen Wege mit dem herkömmlichen Film gebrochen hatte.

Wenn nun einer nach fast zwei Jahrzehnten, in denen zwar bemerkenswerte Bücher, aber keine Filme mehr entstanden waren, wieder Zelluloid in die Kamera einlegen läßt, darf er sich des Interesses zum derer gewiß sein, die damals Ähnliches gedacht und manchmal auch getan hatten. Im Falle von Hans Scheugls „Der Ort der Zeit“ besteht indes kein Anlaß für ein Veteranentreffen im Kino, vielmehr ist ihm mit dem streng konzipierten und zugleich spielerisch verrätelten Film eine rundweg überzeugende Arbeit gelungen, die hoffentlich bald fortgesetzt werden kann. Zum besseren Verständnis des folgenden Gesprächs scheinen einige Hinweise zum Aufbau des im Gebiet des Alberner Hafens gedrehten Films angebracht: das am deutlichsten durchgehaltene Grundprinzip basiert auf einer ausschließlich nach rechts verschobenen, stets starr gehaltenen Kamera, wobei die Einstellungswechsel so gewählt wurden, daß Elemente der vorangegangenen Ansicht räumlich versetzt in der folgenden Einstellung wieder auftauchen, sodaß der Eindruck eines in Intervallen durchmessenen Raumkontinuums entsteht. Der Wechsel der Lichtverhältnisse legt es nahe, die fiktive Zeit, die „Kinozeit“ als den Verlauf eines Tages und einer Nacht zu sehen. Nach 42 Minuten endet der Film in der Morgendämmerung, am Wasser.

Falter: „Der Ort der Zeit“ ist nach einer langen Pause von fast zwei Jahrzehnten Ihr erster Film, dennoch wirkt er in gewisser Hinsicht wie eine ausgearbeitete Fortsetzung Ihrer früheren Arbeiten „Wien 17, Schumanngasse“ (1967) und „Hernals“ (1967), wo es einerseits bereits um die Relation von bewegter Aufnahmeapparat und durchmessendem Raum („Schumanngasse“), andererseits um die Verdoppelung und Zerlegung von Bewegungsphasen („Hernals“) geht.

Scheugl: Ich habe lange Zeit überhaupt nichts mehr mit Filmen zu schaffen gehabt, weil ich in Indien war und später auf dem Land gelebt habe. Allerdings hatte ich schon seit einiger Zeit versucht, wieder einen Film machen zu können. Es mag sein, daß in „Der Ort der Zeit“ ein deutlicher Bezug zu meiner früheren Arbeit steckt, doch ist die Idee zu diesem Film während einer Zeit entstanden, als ich mich intensiv mit dem Tod auseinandergesetzt habe, und die formale Auflösung des Films, der ja mit dem Sterben beginnt, entspricht dieser Bewegung durch die Zeit: das Aufhören, Vorbeisein, der Augenblick, der ist, und das Neue, das kommen wird. Ich würde sagen, daß ich mittlerweile einen anderen Ausgangspunkt bezogen habe. Während früher alles vom Formalen her konzipiert war, gehe ich nunmehr auch vom Inhalt aus bzw. versuche eine Entsprechung des Einen im Anderen zu finden. Ich hatte ursprünglich ein Spielfilmprojekt zum gleichen Thema in Planung, wofür jedoch das Geld nicht zu bekommen war; freilich wäre das etwas ganz anderes geworden. Daß der Film mit dem Tod beginnt, hat vielleicht auch mit meiner optimistischen Haltung diesbezüglich zu tun, daneben gibt es, so glaube ich, in jedem Kunstwerk tieferliegende Ebenen und Bezüge, die der Betrachter gar nicht verstehen kann und die auch für den Künstler unter Umständen sich im Laufe der Arbeit verflüchtigen können. Wenn am Anfang von „Der Ort der Zeit“ die zwei Betrunknen Wein über der Leiche verschütten, so hat das für mich zu tun mit der irischen Mythengestalt des Riesen Finn, auf den sich Joyce in „Finnegans Wake“ bezieht. In der Sage erwacht der Riese, weil man irrtümlich Whisky über ihn schüttet. Bei mir erwacht zwar der Tote nicht, dafür beginnt der Film.

Falter: Der Film verlangt vom Zuschauer eine Art „Dramatisierung“ seines Erinnerungsvermögens. Man muß jede Einstellung im Gedächtnis festheften, um aus der nächsten Einstellung retrospektiv die Beziehung zwischen beiden zu erschließen. Zweifeln gewinnt man den Eindruck, die stete Bewegung nach rechts folge einem gewissen Muster oder Rhythmus, dann wieder scheinen sich die Intervalle und die Cadrage nach den Gegebenheiten der Landschaft auszurichten.

Scheugl: Was nach links aus dem Bild verschwindet, ist die Vergangenheit, was im Bild

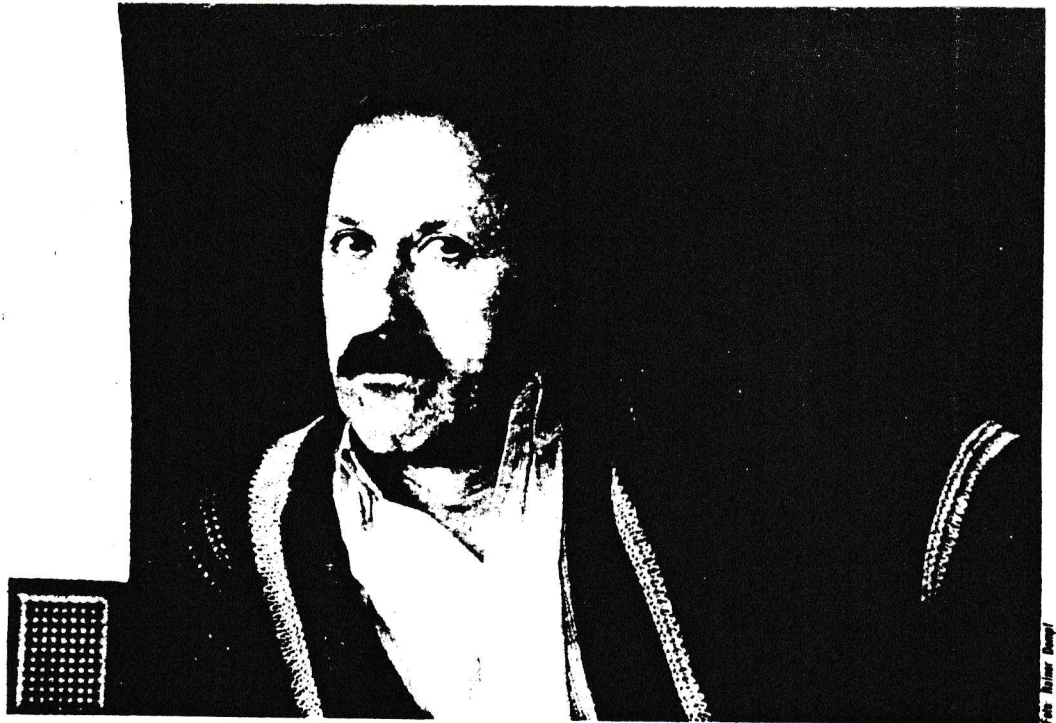


Foto: Helmut Dornig

Reise ans Ende der Nacht

Nach einer Schaffenspause von fast zwei Jahrzehnten hat Hans Scheugl, 1968 Mitbegründer der „Austrian Filmmakers Cooperative“, einen neuen Film („Der Ort der Zeit“) gedreht. Stephan Settele sprach mit dem österreichischen Regisseur.

nach dem, was nun folgen wird, wobei man natürlich immer wieder in die Vergangenheit abschweifen muß, um die Gegenwart, die man gerade sieht, zu beurteilen. Die gesamte Bewegung ist ein Sog in die Zukunft. Der Ablauf ist aber doch regelmäßiger als es durch die Bewegungen der Objekte vielleicht scheinen mag, da ja alles mit der Präzision eines Landvermessers — der Kameramann war übrigens früher in diesem Beruf tätig — eingeteilt werden mußte. Schummeln, d. h. die abgesteckte Linie zu verlassen, ist eigentlich nicht möglich, da man das sofort merken würde. Andererseits ist es aber nicht so, daß der gesamte Film einer einzigen Linie durch die Landschaft entsprechen würde; da mußten schon Übergänge geschaffen werden. Dennoch haben mich auch Leute, die sich mit Film ein wenig auskennen, im Ernst gefragt, ob wir den Film in diesen 24 Stunden gedreht haben. Tatsächlich waren gut zwei Wochen notwendig, weil schon eine einzige Wolke die Lichtverhältnisse vollkommen ändern kann und dann der Anschluß nicht mehr stimmen würde.

Falter: In einer Passage jedoch wird die Wanderung nach rechts auffällig durchbrochen. Eine Frau räkelt sich in einem Liegestuhl, dessen Position sich zu verändern scheint, ein Mann redet über die Zeit und — vielleicht — über die Frau im Liegestuhl: „Du gibst der Zeit keine Anhaltspunkte, du entglei-

test der Zeit, aber daß du wieder aufstehst ist doch sehr wahrscheinlich, oder doch möglich.“

Scheugl: Nein, das Bewegungsprinzip wird auch an dieser Stelle nicht unterbrochen, aber die Stellung der Frau ist stets die gleiche, während sich sonst alles verschiebt und der Mann immer wieder aus dem Bild fällt, um dann wieder aufzutreten. Es gibt hier zwei verschiedene Zeitebenen für die Frau und den Mann, eine Konstante für die Frau und eine wechselseitige Zeitbewegung für den Mann, was sich auch in den Lichtverhältnissen ausdrückt: die Frau bleibt länger im Licht, während der Hintergrund rascher abdunkelt. Philosophisch gesehen läßt sich Zeit ja nur in Bewegung ausdrücken. So betrachtet steht die Frau hier außerhalb des übrigen Zeitablaufes.

Falter: Der Film erinnert in mancher Hinsicht an Michael Snows „Wavelength“. Hier wird dort gibt es ein stark akzentuiertes Gestaltungsprinzip, in das dann diese „Minimalgeschichten“ inseriert werden.

Scheugl: Ich glaube, daß sich aus diesen kleinen Elementen, die ja rätselhaft und unauslöslbar bleiben und über die man gerne mehr erfahren würde, eine gewisse Dramatik entwickelt; das ist auch das Interessante an „Wavelength“. Im Grunde sind das doch ganz alltägliche Erfahrungen: man entdeckt in der Straßbahn ein interessantes Gesicht, in das

man alles mögliche hineindenkt, ohne jedoch irgend etwas von diesem Gesicht zu wissen oder wissen zu können. Die Person steigt aus.

Falter: Ihr Film ist aus sorgfältig ausgesuchten Bildern gebaut, die zwar keine Identifikation erlauben, was, wie Sie herausheben, verhindert werden soll, doch sind die Aufnahmen von einer Schönheit und technischen Eleganz, die nicht mehr ganz zu dem ikonoklastischen Impuls der Wiener Avantgarde der sechziger Jahre passen wollen. Das wäre damals wohl kaum möglich gewesen.

Scheugl: Nicht einmal heute so recht, aber für mich waren diese Dinge nach '68 erledigt. Man versuchte dem entgegenzuarbeiten, was im kommerziellen Kino für schön befunden würde, und das ist heute noch für manche Leute — z. B. im Bereich des Super 8-Films — sehr wichtig. Man filmt von der Leinwand ab, bis das Bild ganz konturlos wird, und ähnliche Techniken. Als ich den Film begonnen habe, wußte ich jedoch, daß ich eine genaue Cadrage benötige, und es wäre doch widersinnig, sich auf eine technische Schlamperei o. ä. zu berufen, die ich überhaupt nicht brauchen kann und die das Prinzip des Films nicht bereichern würde. Für mich hat die Minimalisierung der Ästhetik mit dem Fadenfilm („zzz: hamburg special“), was gleichsam eine Auflösung des Filmmaterials bedeutete, ein Ende gefunden. Das war nicht mehr weiterzuentwickeln, und heute gehe ich die Dinge von einer anderen Seite an, wo es darum geht, mit den Erfahrungen von früher neue Formen für Inhalte zu finden. Wenn ich jetzt hinter diese aggressive, filmzerstörerische Front zurücktrete, bedeutet das für mich keinen Rückschritt und keinen Verrat an früheren Überzeugungen.

(aus: „Falter“, Wien, Febr. 86)



Hans Scheugl, Jahrgang 1940, war 1968 Mitbegründer der „Austria Filmmakers Cooperative“. Er ist Autor von „Sexualität und Neurose im Film“ und zusammen mit Ernst Schmidt jr. Verfasser eines Lexikons des Avantgarde, „Experimental- und Undergroundfilm“. Einige Filme: „Wien 17, Schumanngasse“ (1967); „Hernals“ (1967); „Safety Film“, „zzz: hamburg special“, „Eroticon sublim“ (alle 1968); „Der Ort der Zeit“ (1985) wurde bei den Welser Filmtagen 1985 gezeigt und zu den Filmfestspielen von Rotterdam und Berlin 1986.