

Voll frontal

Über das Werk des Linzer Filmemachers Siegfried A. Fruhauf

Meine erste Begegnung mit der Arbeit Siegfried A. Fruhaufs findet 1998 in der Ausstellung „work & culture“ in der Linzer Landesgalerie statt. In einem vom restlichen Ausstellungsparcours abgetrennten Raum laufen auf Computermonitoren Arbeiten von StudentInnen der Linzer Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung. Bei einer verweile ich länger: Eine Einstellung zeigt ArbeiterInnen, die eine Fabrikhalle bildparallel und frontal auf die Betrachterin zukommend durchqueren. Die einfache Szene wird in der Wiederholung bis zum schwarzweißen Flickern beschleunigt und „gefriert“ am Ende zum Standbild. Selbst auf dem kleinen Monitor übt der Film einen beinahe hypnotischen Reiz aus. Seine historischen Bezüge – das frühe Kino der Gebrüder Lumière, der Avantgardefilm, die Reflexion eines Fortschrittsgedankens, der Effizienz durch Geschwindigkeit definiert und im Hier und Jetzt kollabieren muss – enthüllen sich mir erst später.

La Sortie wird 1999 auf der Diagonale als 16-mm-Kopie uraufgeführt. Im Kinosaal beeindruckt eine weitere Dimension: Die brummenden, zischenden Maschinen Geräusche der Tonspur schwellen zu einem bedrohlichen Dröhnen an, das auf dem kleinen Monitor der Ausstellung – umgeben von anderen Arbeiten und mit schlechten Kopfhörern – kaum wahrnehmbar war.

Der Diagonale sollte Fruhauf auch in den folgenden Jahren treu bleiben (und sie ihm). Die Programmierung seiner Arbeiten auf den Festivals von 1999 bis 2003 – „Avantgardefilmprogramm“, „Heimat.Denken“, „Der filmische Körper“, „VideoVisions“, 2002 gestaltet er den Festivaltrailer *Frontale* – zeigt seine Vielseitigkeit, die Fähigkeit, mit den verschiedensten Medien und in den unterschiedlichsten Kontexten zu arbeiten. Darin unterscheidet er sich in gewisser Weise von den ProtagonistInnen einer älteren Generation von AvantgardefilmemacherInnen und steht exemplarisch für eine jüngere Generation, die sich ebenso durch einen undogmatischen Zugang zum Verhältnis Film und Video wie durch die Tatsache auszeichnet, für die Kontextualisierung ihrer Arbeiten keine Theorie mehr mitliefern zu wollen oder zu müssen.¹

Siegfried Fruhauf wird 1976 in Grieskirchen in Oberösterreich geboren und beginnt nach einer kaufmännischen Ausbildung 1995 in Linz „Experimentelle Mediengestaltung“ zu studieren. Sein Interesse für Film, seine Versuche mit Video und

Zeichnung seien dafür ausschlaggebend gewesen, meint Fruhauf. Linz die logische Konsequenz, da die Ausbildung an der Wiener Filmakademie zu klar im klassisch narrativen Bereich angesiedelt gewesen sei; außerdem hätten zu diesem Zeitpunkt Martin Arnold und Peter Tscherkassky in Linz unterrichtet. Fruhaufs erste Arbeiten, die in den „offiziellen“ Verleihbiografien aufscheinen, legen bereits bestimmte Parameter seines weiteren Schaffens fest: *Rote Rosenkugel* (1996) ist ein Video, dessen Produktion einer Versuchsanordnung gleicht: Die Kamera wird an einer Rosenkugel befestigt und filmt sich selbst als Zentrum einer durch Weitwinkelobjektiv und Rosenkugeloberfläche extrem verzerrten Welt.

Mit *Der Absturz des Ikarus war ein technisches Problem* (1997) beginnt Fruhaufs Beschäftigung mit Film respektive Found Footage und dem Umkopieren von Material. *Höhenrausch* (1999) schließlich macht ihn einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Er gewinnt den Jugendjury-Preis der Diagonale 2000; durch die Aufnahme in die Vertriebsstruktur von Sixpack wird Fruhaufs Film auf zahlreichen internationalen Festivals vorgeführt und erlangt weitere Preise (u. a. beim New York Underground Film Festival und beim Humboldt Film Festival, Kalifornien). Durch seinen Umgang mit dem Material schreibt sich Fruhauf in die Tradition einer Filmavantgarde spezifisch österreichischer Prägung ein: Die Ränder der animierten Postkarten, die aneinander gesetzt ein schier unendliches, gleichwohl brüchiges und konstruiertes Österreichpanorama entwerfen, sind sichtbar; Anschlüsse wackeln, werden korrigiert, neu eingepasst. Dieser selbstreflexive Zug der Avantgarde, den Thomas Korschil, die Erweiterung um „Gehalte, die heute von Relevanz sein können“, einfordernd, 1998 in seiner Bestandsaufnahme österreichischer Kurzfilme kritisiert hat,² wird hier durch den ironischen Umgang mit einem klischeehaften Heimatbild aufgebrochen. Damit zeugt der Film – ein Jahr vor der ersten unter Protesten stattfindenden rechtskonservativen Regierungsbildung in Österreich – von einem Sensorium für politische Entwicklungen: Grenzen werden dichtgemacht, das Gesichtsfeld eingengt, was zu einem selbstbezüglichen Taumel, zum Höhenrausch, führt.

Siegfried Fruhaufs Arbeiten sind nicht leise. Sie beginnen möglicherweise leise, mit einem dumpfen Rauschen wie *Exposed* (2001) oder mit dem Geräusch des Luftholens und -ausblasens wie *Blow-up* (2000), und steigern sich dann langsam zu einem raumfüllenden (und bisweilen ohrenbetäubenden) Sounddesign. *Höhenrausch* bezieht seine Eindringlichkeit nicht zuletzt aus seiner der Volksmusik entlehnten Ziehharmonikamusik und ihrem bisweilen kreischenden Diskant, der die anfänglich noch stimmigen Bilder dieser „verkehrten“ Österreichwerbung ins Hysterische kippen lässt. Ob Fruhauf mit bereits existierenden Sounds arbeitet (*REALTIME*, *Structural Filmwaste*) oder die Sounds erst nachträglich komponiert werden,

er bearbeitet sie, verfremdet sie komplett oder mischt sie dem Bildschnitt korrespondierend um. Der Ton verhält sich zum Bild jedenfalls nie illustrativ: Einem „Betriebsgeräusch“ gleich liegt er in *Blow-up* über den beschleunigten Kadern und ist erst als diegetisch motiviert erkennbar, als Fruhaufs Protagonist – ein Mann, der Mund-zu-Mund-Beatmung an einer Puppe vorführt – in den Bildausschnitt gefunden hat.

Fruhaufs Filme vermögen zu fesseln. Nicht allein durch ihre Tonspur hinterlassen die Filme Fruhaufs einen stark körperlichen Eindruck. Dass sich diese Wirkung vor allem im Kinosaal entfaltet, ist Fruhauf durchaus bewusst; das Kino ist sein bevorzugter Präsentationsort, da nur dort das Gezeigte „so frontal und konzentriert auf uns zukommt“ (Fruhauf). Damit macht er einmal mehr die Verwandtschaft von Avantgardefilm und Illusionskino in der Rezeption deutlich: An unsere Sitze „gefesselt“ sind wir vom Dunkel des Raumes umgeben, und unser Blick ist – durchaus im Sinn des „Regisseurs“ – auf die Leinwand fixiert.

Auch das Spiel mit der Zeitlichkeit des Mediums Film, der Spannungsdramaturgie der allmählichen Enthüllung, trägt zu diesem Eindruck bei. Als „study in motion and time“ zeigt *REALTIME* etwa einen Sonnenaufgang in Echtzeit; die Darstellung des Naturereignisses verblüfft gerade dadurch, dass der Film ein Stück fundamentale Zeiterfahrung gegen die in den audiovisuellen Medien herrschende Tendenz setzt, diese bis in ihre Sekundenbruchteile zu zerlegen. *Exposed*, eine Arbeit, die den Prozess des Filmemachens durch den Blick des Voyeurs durch das Schlüsselloch auf eine Frau reflektiert, bezieht seinen unheimlichen Charakter aus dem genau getimten Wechsel von Verbergen und Offenlegen.

Fruhaufs Arbeiten sind unterhaltsam. Das ist keine Kategorie. Es trifft wahrscheinlich auch nicht auf alle seiner Arbeiten zu, geschweige denn liegt es in seiner Absicht. Trotzdem findet sich in vielen Filmen ein feiner Humor, der sich auf den ersten Blick aus dem Wörtlichnehmen von Dingen speist. Meist ist es der Titel, der Fruhauf sehr wichtig ist, der die Spur legt, auf das Gezeigte und seine Produktionsbedingungen verweist und in Form einer finalen Pointe die BetrachterInnen immer wieder zum Schmunzeln verleitet. Auch hier bewegt sich Fruhauf in bester Gesellschaft, zieht sich doch (ein oft schwarzer) Humor durch die Geschichte der österreichischen Avantgarde.

Aus dieser gewinnt Fruhauf immer wieder Anregungen: In letzter Zeit vor allem aus Kurt Krens frühen Arbeiten wie *1/57: Versuch mit synthetischem Ton* (1957), dessen Umgang mit Bildern an der Grenze zur Abstraktion und seiner musikalischen Kompositionsstrukturen folgenden Montage. Fruhaufs neueste Arbeiten *Structural Filmwaste*, *Dissolution 1* und *Dissolution 2* sind dahingehend Versuche, Struktur und Materialität des Videobildes offen zu legen, sich daran abzuarbeiten. Ausgangspunkt waren Film-

reste, die es zu ordnen galt. In *Dissolution 1* sind die Kader mitsamt Beschädigungen noch sichtbar, durchlaufen zwei nebeneinander liegende Bildfelder. Nach und nach verdichten sie sich zu Linien, die das eine Feld horizontal, das andere vertikal durchziehen, rhythmisch aufblitzen und letztlich als schwarzes und weißes Feld zum Stillstand kommen. In *Dissolution 2* sind beide Felder zu einem Bild zusammengeführt; die Linien überlagern einander, folgen nun gemeinsam dem rhythmischen Spiel von Schwarz und Weiß. Damit gewährt Fruhauf einen Blick auf seine Arbeitsweise, da nun das „Werkzeug Video“ (Fruhauf), das auch in den meisten seiner Filmarbeiten in der Montage zum Einsatz kommt, zum Material und als solches interessant wird: „Das Material ist in der Zeitachse strukturierbar; gleichzeitig besteht das Bild plötzlich aus beinahe doppelt so vielen Bildern wie das Filmbild, nämlich, aufgrund seiner Halbbildstruktur, aus fünfzig“ (Fruhauf) Dafür hat Fruhauf eine eigene Schrift am Computer entwickelt: Sie besteht, für die unterschiedlichen Möglichkeiten des Einsatzes von Positiv- und Negativbild, aus 400 Zeichen, mit deren Hilfe nun die Montage „geschrieben“ wird. Ein Zugang, der Fruhaufs Arbeitsweise in die Nähe eines Forschers rückt, der von einem Problem (in diesem Fall dem der Mikrostruktur der Videohalbbilder) ausgehend, die adäquate Apparatur zur Erforschung desselben gleich mit entwirft. Das verweist auf eine Faszination für Apparaturen, die in Fruhaufs installativen Arbeiten – wie dem „Raumscanner“, einer Kamervorrichtung ähnlich jener für Michael Snows *La région centrale* – zum Tragen kommt.

Er arbeite gerne aus „Gelegenheiten“ heraus, sagt Fruhauf. Die nächste Arbeit wird jedenfalls wieder ein Film werden, mit *Found Footage*, „in der *Exposed*-Tradition“. Alles Weitere wird sich ergeben: Es können vermutlich ebenso Musikvideos sein wie Aktionen im öffentlichen Raum mit der Linzer Künstlertruppe „Wunderkinder“. Oder das Kuratieren von Filmreihen. An Ideen mangelt es ihm jedenfalls nicht.

Anmerkungen

- 1 Eine Tatsache, die im Vergleich mit der Theoriebildung und Geschichtsschreibung, die von den KünstlerInnen der ersten Generation der österreichischen Avantgarde bis zu jenen der dritten betrieben wurde und wird, einfach auffallen muss. Vgl. dazu beispielsweise die Texte von Peter Tscherkassky, Ernst Schmidt jr. oder Valie Export in: Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer (Hg.), *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*, Wien 1995.
- 2 Thomas Korschil, „Konterbande. Über einige neue kurze und längere Filme aus Österreich“. In: *Meteor. Texte zum Laufbild*, Sondernummer. Wien 1998, S. 65 ff.