

the big screen

Josef Dabernig, Gustav Deutsch, Gerard Holthuis
Ippo Pjohla, Lisl Ponger, Peter Tscherkassky

8. bis 21. Dezember 2000

Die erschütterte Maschine

Im Kino zählt das Bild gleich viel wie seine Auslöschung. Das angegriffene, das attackierte Bild, seit jeher eine Spezialität des Avantgardefilms, bleibt auch im Augenblick seiner Zersetzung und Decodierung, was es immer war: ein Bild, ein Attraktionspunkt. „the big screen“, ein im Hause Sixpack kompiliertes Kurzfilmprogramm, erzählt von der Gewalt und der Macht der verfremdeten und verfallenden Bilder, somit: vom Kino selbst. Feuer markiert den Einstieg, eine Auslöschung ist im Gang: Flammen züngeln gefräßig aus einem Gebäude, in einem befleckten, zerkratzten Stück Nitrofilm, den vor einem Jahrhundert jemand gedreht hat, dessen Name die Filmgeschichte nicht erreicht hat. Was von dem Mann an der Kamera bleibt, sind allein diese Bilder: bleiche Reste von Wirklichkeit, geisterhafte Spuren einer vergehenden, vergangenen Welt, ein Dokument des Untergangs, nachträglich unter Strom gesetzt von der surrenden Musik Christian Fennesz'. Der Film ist 56 Sekunden lang, und er heißt (nach einem Wort Gustav Mahlers): *Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche*. Das Licht wird im Kino weitergereicht, es existiert, unauslöschlich offenbar und weit über ein Menschenleben hinaus.

Als Angriff formulieren die hier vertretenen Filmemacher ihre Befragung der Bilder. Peter Tscherkasskys *Outer Space* greift, wie Deutsch, auf gefundenes Filmmaterial zurück, auf Blicke, die ein Fremder geworfen hat: Einem amerikanischen Mainstream-Schocker in CinemaScope, der um eine junge Frau (Barbara Hershey) kreist, die von gestaltlosen Dämonen terrorisiert wird, entnimmt Tscherkassky nur ein paar Sequenzen, um diesen zunächst die Farbe zu entziehen und danach alle Sicherheiten der traditionellen Erzählung. Die Einstellungen beginnen zu zittern, der Ton knistert und rauscht, die Bilder werden instabil, drohen aus ihrer Bahn zu springen. Die Tonspur und die Filmperforation kippen aus dem Öff, dem outer space des Kinos, unversehens ins On, während die Räume in der Überblendung verfließen und die Heldin vervielfacht, eine Replikantin ihrer selbst, in der Zwielflichtzone eines Films erscheint, der sich als Ausstellungsobjekt begreift, erkennt, selbst therapiert.

Das Kino weiß an Leib und Psyche zu verletzen, das kann man hier sehen, aber die gequälte Protagonistin schlägt, von Tscherkassky neu motiviert, zurück. Sie erschüttert ganz buchstäblich die Maschine, die da laufend Bilder von ihr produziert. Ihre Intervention treibt die Vernichtung voran: Sie läßt die Bilder in und übereinander stürzen – in süßen Delirium einer sich auflösenden Welt. Danach kehrt schauerliche Ruhe ein, aber von der Fiktion gibt es keine Erlösung, das Phantasma bleibt: Barbara Hershey starrt – verdoppelt, verdreifacht – von der Leinwand, in den Zuschauerraum hinein – zurück an jenen Ort, von dem alle Gewalt ausgeht. Das träumende Subjekt ist nicht allein, nicht mit sich eins, es ist nicht mehr unteilbar. Im Zugriff der filmischen Gewalt endet das Individuum.

Das Kino tendiert, wo es von sich selbst erzählt, zur Abstraktion. *Routemaster*, eine filmische Beschleunigungsstudie aus Finnland, verwandelt seinen Gegenstand (vorbeidonnende Rennwagen) in Lichtmuster, Lichtlinien, in reine Raserei. Spielleiter Ippo Pajohla sucht den Rausch der Geschwindigkeit in einer quasi-musikalischen Komposition für parzellierte Leinwand. Der Einsatz der Flagge rhythmisiert, subtil farbgebend, die repetitiven schwarzweißen Sequenzen, die von fern an Warhols Serialität und Kenneth Angers Chrom- und Motorenfetischismus erinnern. Der Tanz der Boliden auf der Netzhaut findet in der finsternen Musik, mit ihren übersteuerten, wie mühsam in Zaum gehaltenen Gitarren, ein akustisches Pendant: ein Theater der Motoren, das beim groben Korn des Undergroundfilms einsetzt und in der digitalen Matrix der Computer zu Ende inszeniert wird. Die Bühne, die das Kino bietet, ist das lichte, ungemischte Weiß der Leinwand. Ein Flugzeug stürzt, schwebt von oben her ins Bild, ganz langsam, scheinbar schwerelos. Auch hier: motorisiertes Theater. *Hongkong*, eine Arbeit des Niederländers Gerard Holthuis, protokolliert in unwirklichen, hitzeflimmernden Bildern das Leben in und über der Großstadt: Meditation über eine Metropole. Wie Angreifer kommen die Jets über die Stadt, werfen ihre monumentalen Schatten über die Häuser und Gassen. In der Zeitlupe entrückt, läuft der Alltag in den Straßen weiter. Als Film wird *Hongkong* gewissermaßen aus der Luft zusammengehalten.

Die starke Präsenz österreichischer Filmemacher in „the big screen“ ist mit blankem Chauvinismus nicht zu erklären, Öster-

reichs bereits jahrzehntelange Sonderstellung in der internationalen Filmavantgarde ist gut dokumentiert. Lisl Ponger findet ihre Sujets wie Holthuis in der Fremde, aber anders als dieser ist sie dem Elegischen gänzlich abhold. Pongers Blick auf die Fremde ist nicht sehnsuchtsvoll, sondern analytisch. In *déjà vu* decouviert sie found footage, alte Amateur- und Reisefilme, indem sie diese mit (unübersetzten) Off-Erzählungen in verschiedenen Sprachen konfrontiert, mit privaten Erinnerungen an die Kindheit und ans Reisen. Suggestierte narrative Linien führen hier ins Nichts, und viele der Texte bleiben dem Sprachunkundigen verschlossen: Nicht alles, was im Kino zu sehen und zu hören ist, muß auch gleich verstanden werden.

Visuell ist *déjà vu* wohlorganisiert, farblich präzise kalkuliert: Dem roten Turban eines Mannes, dem Gelb der Weste eines kleinen Affen und unter anderem dem Blau des Meeres, jenem utopischen Raum anonymer Reisender, verdankt der Film seine fließende Vorwärtsbewegung, seine Sinnlichkeit. Dabei zeigt Ponger keine spektakulären Dinge: Märkte, Warentransport, Tierhaltung. Die Spannung ergibt sich aus der Suche nach der Absicht der Bilder: Im Gegenüber von Exotismus und „Fremde“, von touristischem Blick und angestartem Leben bleiben die Kulturen ungemischt, verständnislos voneinander stehen. Eine letzte Erzählung reißt ab – und reist ab ins nachfilmische Schwarz. Der Mut zur Hermetik geht auch Josef Dabernig nicht ab, in dessen Film *Jogging* keineswegs gelaufen, nur gefahren und geschaut wird. Namenlos wie Lisl Pongers Schauplätze sind auch Dabernigs Orte, aber irritierender, unheimlicher. Der Fahrer hat kein Gesicht, nur eine rote Trainingshose und die Hand am Schalthebel. Im Rückspiegel zieht leeres Gelände vorbei, durch das verschmutzte Glas der Windschutzscheibe erschließen sich zugleich vorn schon wieder neue Welten, die alle ohne Trost sind, eine endlose Peripherie. Das dringende Interesse am Peripheren bringen die Filmemacher dieses Programms sozusagen als berufliche Voraussetzung in ihre Arbeiten mit ein: Dabernigs Kamera tastet die Plastikverkleidung der Armaturen ab, die Hände des Fahrers, die mitgeführten Kassetten unter dem Autoradio. Unterwegs sind nur Tiere anzutreffen, schweigende Zeugen einer zunehmend surrealen Ausfahrt: Eine Schafherde treibt vorbei, und Straßenhunde blicken den Zuschauer ernst und mitleidig an, wie die letzten Überlebenden eines finalen Ernstfalls. Olga Neuwirths Orchestermusik begleitet singend und flirrend, im Glissando, den Reisenden – rastlos auf der Suche nach einer möglichen, unerreichbaren endgültigen Form. Ein Stadion, das wie ein unbekanntes Flugobjekt am Ende der Straße auf den Fahrer und den Film wartet, wird zur letzten Station von *Jogging*. Der Blick beginnt zu schwanken, richtet sich nach oben, wie trunken, einer vagen Utopie entgegen: Lange hält Dabernig dem Anblick des hellblauen Himmels stand, in dem nichts mehr erzählt werden, in dem alles zu Ende sein muß.

Wovon das Kino träumt, wenn es – sich selbst näher – nicht mehr korrekt, nicht mehr nach Vorschrift arbeitet, zeichnet dieses kleine Filmpaket exemplarisch auf. Es liefert Erfahrungen, die exklusiv dem Medium, in dem diese formuliert sind, vorbehalten sind. Zum Big Screen weitet sich die Leinwand, wo das Denken und das Sehen, die sich im Kino so ungeahnt verbinden können, über ihre angestammten engen Grenzen hinausgehen. Dem Tod bei der Arbeit zuzuschauen, darauf läuft, nach Cocoteau, letztlich jeder Film hinaus. Der Kinoapparat zeichnet gnadenlos auf, wie die Körper und die Dinge vergehen. Er modelliert die Welt in der Zeit, er protokolliert den Untergang derer, auf (oder gegen) die er sich richtet. Die Trauer und die Heftigkeit, die die Wunderbilder dieses Programms in sich tragen, sind symptomatisch: Die Unwiederbringlichkeit des in ihm synthetisierten Lebens nimmt das Kino, als Mittel zur Bewahrung eines umfassenden Gedächtnisses der Welt, mit Bedauern zur Kenntnis.

Gustav Deutsch

Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche

Österreich 1999, 35mm, F, 56 Sek.

Ein Filmfundstück – aus Nitrocellulose – als Material Das Feuer – die Bedrohung des Nitrofilms – als Motiv Ein Zitat – von Gustav Mahler – als Botschaft Der Soundtrack – von Christian Fennesz – als Brücke (Gustav Deutsch)

Die Bilder brennen. Ein Haus steht in Flammen, 56 Sekunden lang. Das angegriffene Kino: Ein anonymes Stück aus der Frühzeit des Films wird in der Nachbearbeitung des heimischen Bildersammlers Gustav Deutsch zu einer Reflexion über Abbild und Wirklichkeit, über eine Vernichtung, die da auf zwei Ebenen stattfindet. (Stefan Grisseemann)

Gustav Deuschs neuer Trailer für das Filmarchiv Austria ist kürzer als eine Minute und zeigt Bilder brennender Häuser aus der Frühzeit des Kinos. Diese Bilder sind selbst schon zerfallen, „verbrannt“, obwohl der Filmschaden durch Wasser entstand. Die Musik dazu stammt vom Wiener Elektronik-Champ Christian Fennesz. In ihr sind das Kino und das Feuer zu spüren und zugleich ein neuer Umgang mit Museumsrelikten. Manchmal dauert das Glück des österreichischen Films einen Abend lang. Manchmal nur 56 Sekunden. (Alexander Horwath)

Gerard Holthuis

Hongkong

Niederlande 1999, 35 mm, sw, 13 Min.

Im Jahr 1998 wurde der Kai-Tak-Flughafen in Hongkong geschlossen. Der Landeanflug auf Kai Tak war ein außergewöhnliches Erlebnis für die Passagiere. „Man konnte quasi vom Flugzeug aus die Zeitungen in den Straßen Hongkongs entziffern“, erklärt ein Passagier. Gerard Holthuis' Film *Hongkong* erzählt von Flugzeuglandungen inmitten einer Stadt. Eine Beobachtung am Ende des Jahrhunderts.

Lisl Ponger

déjà vu

Österreich 1999, 35mm, F, 23 Min.

In einem subtropischen Land drängen sich weiße Besucher an eine Stelle, wo dunkelhäutige Landarbeiter ihre Erntekörbe ausschütten. Sie schauen neugierig, als wollten sie die Teeblätter prüfen. Allenthalben zücken Touristen ihre Kameras, ob vor freiem Großwild oder berittenen Kamelen, ob angesichts geschmückter Menschenkörper oder alltäglicher Arbeitsvorgänge. Bisweilen richten sie selbst ihre Blicke in die Kamera, für später, für zu Hause, wenn sie stolz die „exotischen“ Fundstücke zeigen würden. In dieser Pose steckt ein jahrhundertaltes Modell westlichen Reisens und Abbildens.

Der faszinierte Blick auf die Fremden läßt diese im vorgefertigten Rahmen erstarren. Lisl Ponger spürt jenem Blick nach, indem sie gefundene Amateuraufnahmen neu verkettet, Geräusche herbeizitiert und dazu eine Serie von Stimmen setzt. Mit subtiler Distanz zum visuell Sichtbaren präsentieren sich in vielfältigen Sprachen die Anderen, von denen sich der Westen ein allzu homogenes Bild gemacht hat.

Sie berichten unübersetzt von Erfahrungen mit verschiedenen Formen der Kolonisierung, ob als Beherrschte im eigenen Land oder als Vertriebene und zu Fremden Gemachte.

Lisl Ponger fädelt die Filmaufnahmen an einem roten Faden auf – im chromatischen wie im symbolischen Sinn. Den Bildern aus südlichen Kontinenten verhilft der Ton zu erzählerischem Klang. Die Off-Stimmen erheben sich hier nicht über die Bilder. Vielmehr geht *déjà vu* durch die Vervielfachung der Sprachen ein Risiko ein. Es ist ein Film, der keine Sicherheiten vermittelt, sondern Rätsel aufgibt. (Christa Blümlinger)

Josef Dabernig

Jogging

Österreich 2000, 35mm, F, 11 Min.

Musik: Olga Neuwirth

Die Betonarena, an sich ein Instrument der Kanalisierung vitalster Funktionen, mutiert zwischen punktuellen Invasionen an den Heimspieltagen des Ligaclubs zum schlummernden Giganten, in dessen trägen Betriebsklima sich halb wilde Hunde parasitär einnisten.

Jogging wird über eine rote Trainingshose ständig suggeriert und nie eingelöst. Vielmehr erscheint der Adrenalinpiegel be-

reits im Auto kalibriert: Die Fahrt zum Ort der vermeintlichen Handlung verdichtet sich zur Improvisation über Bizarres und Ödes, über ein Stadion, Asphalt und streunende Hunde.

Kontemplation und Verweigerung ziehen sich durch die Arbeit wie Konstanten einer Botschaft, die Film als Befreiungsstrategie im mediatisierten Raum auffaßt – die sich ein Finale immer gleicher Bilder in dichter musikalischer Monotonie leistet.

(Josef Dabernig)

Splitter einer Erzählung aus dem Niemandsland. In Josef Dabernigs *Jogging* steuert ein anonymer Autofahrer hinter verdrehten Windschutzscheiben zu Olga Neuwirths (be)stechender Musik durch eine zunehmend fremde Landschaft. Die Fahrt durch gesichtslose Autobahnlandschaften endet vor einem menschenleeren Gebäude, das eher einem Flugobjekt gleicht als einem Fußballstadion: futuristischer Realismus, ein minimalistisches Musical der dritten Art. (Stefan Grisseemann)

Ippo Pajohla

Routemaster

Finnland 2000, 35mm, sw, 17 Min.

Routemaster ist ein rhythmisches Mosaik über Geschwindigkeit. Es ist eine Montage über die Rennwagengeschwindigkeit, eine Verschmelzung des Themas mit dem Filmmaterial, und es geht um die Verwendung menschlicher Kadaver in Crash-Tests. Der Soundtrack in *Routemaster* benutzt computermanipulierte Sounds einer elektronischen Violine, einen rhythmischen Impuls und Geräuschschleifen, um den Eindruck immer schnellerer Bewegung und Geschwindigkeit zu vermitteln.

Routemaster ist ein Film, der einer körperlichen Erfahrung nahekommt. Alles, was am Ende bleibt, ist ein schwarz-weißer Blitz der Geschwindigkeit, der kreisende Mosaikimpuls, die Einzelheiten der menschlichen Körper und der intensive Soundtrack.

Peter Tscherkassky

Outer Space

Österreich 1999, 35mm, sw, 10 Min.

In Tscherkasskys Händen wird der industrielle 35mm-Film zum wollüstig form- und erweiterbaren Bild- und Ton-Körper. Dessen spezifische Material-Möglichkeiten sind keineswegs obsolet oder ausgeschöpft, sondern ebenso dramatisch wie die Genre-Geschichten und Illusionen, denen der 35mm-Streifen meist als „ahnungsloser“ Träger dient.

Outer Space benützt als Vorlage den Horrorfilm *The Entity*: Eine Frau (Barbara Hershey) betritt ihr Haus in der Vorstadt, wo sie von einem unsichtbaren Ungeheuer, einer „Kraft von außen“ attackiert wird. Sie schlägt zurück und wartet auf den nächsten Angriff. Mit Hilfe dieser Hollywoodgeschichte erzählt Tscherkassky eine andere: Eine Frau betritt ihr Bild im Kino, wo sie von einem – nur für uns sichtbaren – „Ungeheuer“, einer Kraft von außen attackiert wird: von der rauhen Wirklichkeit, vom Außenfeld des Bildes. Sie wird bedroht von der zackigen Lichtspur des Tons, von der Perforation und den Sounds der Manufaktur, von der plötzlichen Vervielfältigung ihres eigenen Abbilds, von der Durchlöcherung ihres Bildraums, vom Hängenbleiben der Filmzeit. Das „Ungeheuer“ rotiert und eliminiert die Frau aus dem Bild. Der Sieg scheint total, Ruhe kehrt ein. Aber sie wehrt sich und gewinnt vorläufig sogar ihr integrales Abbild und ihre Stimme zurück. Das „Ungeheuer“ verharrt in Betriebsbereitschaft. Alle Spiegel zeigen die Frau. Die Frau hat alle Spiegel im Blick. Die Kontrahenten sehen einander an, mit gespannter Aufmerksamkeit. Sie könnten Verbündete sein. Remis.

Diese zweite Geschichte ist materialistisch, selbstkritisch und kryptofeministisch. Und sie ist eine Allegorie. Sie erzählt von jenem Moment der Krise, in dem der illusionistische Held und der moderne Künstler-Held aufhören, blind aufeinander einzuprügeln – weil sie einander, ihr Anderes, plötzlich erkennen. Der eine sieht die Wirklichkeit (jenseits der Fiktion); der andere die Wirklichkeit der fiktionalen Bilder. Sie könnten Verbündete sein. Remis. (Alexander Horwath)



Hongkong

Stadtkino Nr. 362

8. bis 21. Dezember 2000, täglich 22.00 Uhr

Redaktion dieses Programmes: Brigitta Burger-Utzer

Telefonische Reservierungen
Tel. 7 12 62 76

Videothek täglich geöffnet
während der Filmvorführungen

Büro
1070 Wien, Spittelberggasse 3
Tel. 522 48 14

Herausgeber, Medieninhaber: Stadtkino Wiener Stadthalle Betriebs- und
Veranstaltungsgesellschaft m.b.H. & Co. OHG, 1070 Wien, Spittelberggasse 3
Redaktion: Franz Schwartz. Graphisches Konzept: AG-Normdesign
Druck: Ueberreuter Print und Digimedia GmbH, 2100 Korneuburg, Industriestraße 1
Offenlegung gemäß Mediengesetz 1. Jänner 1982: Nach § 25 (2): Stadtkino Wiener
Stadthalle Betriebs- und Veranstaltungsgesellschaft m.b.H. & Co. OHG
Unternehmensgegenstand: Kino, Verleih, Videothek.
Nach § 25 (4): Vermittlung von Informationen auf dem Sektor Film und Kino-Kultur.
Ankündigung von Veranstaltungen des Stadtkinos.

Preis pro Nummer S 1,- / Zulassungsnummer 27333 W 82 E
Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.

Stadtkino
1030 Wien, Schwarzenbergplatz 7-8, Tel. 7 12 62 76

CLUB
Land  **Austria**

WIEN
KULTUR 