



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Langzeitprojekt FILM IST. von Gustav Deutsch“

Verfasserin

Alexandra Rotter

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:  
Studienrichtung lt. Studienblatt:  
Betreuerin:

A 315  
Kunstgeschichte  
Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort.....</b>	<b>3</b>
<b>Einleitung.....</b>	<b>4</b>
<b>1. FILM IST. ....</b>	<b>6</b>
1.1. Aufbau.....	7
1.1.1. Erster Teil: Die Kapitel 1-6.....	7
1.1.2. Zweiter Teil: Die Kapitel 7-12.....	10
1.2. Entstehungsprozess.....	14
1.2.1. Die Korrelation zwischen Film, Filmstill und Skizze des Filmstills.....	16
1.2.2. Erinnerung und visuelles Gedächtnis.....	18
1.2.3. Rechte.....	19
<b>2. Das Ausgangsmaterial für FILM IST.....</b>	<b>20</b>
2.1. Deutschs Auswahlkriterien und Selektionsvorgang.....	21
2.2. Early Cinema, "Cinema of Attractions" und Filmgeschichte.....	23
2.2.1. FILM IST. 1-6.....	23
2.2.2. FILM IST. 7-12.....	25
2.3. Die einzige selbst gedrehte Sequenz.....	27
<b>3. Die Präsentation von FILM IST. ....</b>	<b>28</b>
3.1. Montage und Ton.....	29
3.2. Präsentationsmodi von FILM IST.....	39
3.2.1. Installationen.....	39
3.2.2. Raumbezug und die Rolle der Filmgeschichte.....	42
3.2.3. Expanded Cinema.....	44
3.3. Das „offene‘ Kunstwerk“ im Sinn Umberto Ecos.....	46
3.3.1. Das „offene‘ Kunstwerk“.....	47
3.3.2. Das „Kunstwerk in Bewegung“.....	49
3.3.3. <i>FILM IST.</i> als „offenes‘ Kunstwerk“ und „Kunstwerk in Bewegung“?.....	50
<b>4. Fragen der Terminologie und Typologisierung.....</b>	<b>53</b>
4.1. Avantgarde und Experiment.....	53
4.2. Kompilation.....	55
4.3. Kompilation, Appropriation und Collage (Wees).....	59
4.4. Tableaufilm.....	62
4.5. Archival Art Film.....	62
<b>5. Einordnung von FILM IST. in Deutschs filmisches Werk.....</b>	<b>64</b>
5.1. Die Konstanten in Deutschs filmischem Werk.....	65
5.1.1. Found Footage.....	65

5.1.2. Strukturierung und Einteilung.....	68
5.1.3. Wiederholung und Bezug zur Lebenspraxis.....	70
5.1.4. Selbstreflexion .....	72
5.1.5. Installationen und Expanded Cinema.....	74
5.2. Verortung von FILM IST. in Deutschs filmischem Werk .....	76
<b>6. Ausblick auf den dritten Teil von FILM IST.....</b>	<b>78</b>
<b>7. Resümee .....</b>	<b>80</b>
<b>Anhang .....</b>	<b>I</b>
Interview mit Gustav Deutsch.....	II
Bibliografie.....	XXIV
Abbildungsverzeichnis.....	XXVII
Erwähnte Filme.....	XXIX
Bisherige Präsentationen von FILM IST. ....	XXX
Biografische Daten Gustav Deutsch.....	XXXIV
Abbildungen.....	XXXV
Abstract.....	XLVII
Lebenslauf.....	XLIX

## Vorwort

Seit ich 2002 Gustav Deutschs 8-Kanal-DVD-Installation *FILM IST. 1-12* mit Live-Musik im Künstlerhaus in Wien erleben durfte, stieß ich immer wieder auf Filme, Installationen und Expanded-Cinema-Arbeiten von Gustav Deutsch. Diese Werke, insbesondere *Taschenkino* und *Welt Spiegel Kino* übten ebenso wie *FILM IST.* eine starke Faszination auf mich aus. Da der Wunsch, mich näher mit Deutschs Werken auseinanderzusetzen, stetig wuchs, fiel der Entschluss, meine Diplomarbeit dem filmischen Werk Deutschs zu widmen, nicht schwer.

Es stellte sich bald heraus, dass das Langzeitprojekt *FILM IST.* in seiner Komplexität (sowohl als linearer Film als auch als Installation) genügend Stoff für eine ausführliche Beschäftigung damit hergeben würde. Die vorliegende Arbeit beansprucht nicht, sämtliche Facetten von *FILM IST.* zu berücksichtigen, zumal es sich um ein weiter wachsendes Werk handelt, das außerdem in immer neuen Präsentationsformen verschiedene Gestalten annimmt.

Ich danke Ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal, die sich bereit erklärt hat, erstmals ein filmisches Diplomarbeitsthema zu betreuen. Besonderer Dank gilt auch Mag. Dr. phil. Gabriele Jutz, die mir, obwohl eine offizielle Zweitbetreuung seitens der Universität nicht möglich war, in einigen Sprechstunden und Telefonaten mit Rat und Tipps zur Seite gestanden ist und Teile der Arbeit korrigiert hat. Die Gespräche mit ihr waren äußerst fruchtbar und vor allem ihre Literaturvorschläge waren für mich wesentlich und haben mir, die ich mit (Avantgarde-)Film innerhalb des Kunstgeschichtestudiums leider nur wenig zu tun hatte, sehr geholfen.

Schließlich gilt mein Dank Gustav Deutsch. Er erwies sich als zuvorkommender, hilfsbereiter und großzügiger (Materialien wie Kopien, DVDs etc.) Unterstützer der Arbeit und als eloquenter Gesprächspartner, der zahlreiche offene Fragen jederzeit gern beantwortete. Den Mitarbeitern des Filmverleihs Sixpackfilm sei ebenfalls gedankt, die mir unter anderem Filmmaterial zugänglich machten.

Durch all diese Unterstützer hatte ich bald das Gefühl, die Arbeit stehe trotz großen Zeitdrucks unter einem guten Stern.

Ich danke außerdem meinen Freunden, die mich entweder durch Korrekturlesen und/oder aufmunternde Worte unterstützt haben und meiner Familie, die mir finanziell und seelisch durch die Diplomarbeitszeit geholfen hat.

Aufgrund der flüssigeren Lesbarkeit wird auf das gleichzeitige Verwenden von männlicher und weiblicher Form verzichtet und im Zweifelsfall die männliche Form verwendet, die dann für beide Geschlechter steht.

## Einleitung

Über *FILM IST.*, ein sehr junges und mit dem derzeitigen Entstehen des dritten Teiles auch aktuelles Werk des österreichischen Künstlers und Filmemachers Gustav Deutsch, welches Gegenstand dieser Diplomarbeit ist, erschienen bisher zwar zahlreiche Zeitungsartikel, aber nur wenige Texte, die über die gewohnte Berichterstattung hinausgehen und auf wissenschaftlichem Fundament beruhen. Dazu zählen die Texte in den Begleitheften zu Teil 1 und 2 von Alexander Horwath und Stefan Grisseemann, ein in der Stadtkino Zeitung erschienener Artikel eines der am meisten beachteten Forscher zur Frühzeit des Films, Tom Gunning, sowie jene Texte, die in dem von Gustav Deutsch und seiner Partnerin Hanna Schimek herausgegebenen Buch *Film ist. Recherche* abgedruckt sind, das anlässlich der Fertigstellung des zweiten Teiles von *FILM IST.* erschienen ist.

Mehrere rein äußerliche Indizien sprechen allerdings dafür, dass *FILM IST.* eine intensivere Beachtung verdient. Das Werk trifft weltweit auf reges Interesse, das mit dem Entstehen jedes neuen Teils zuzunehmen scheint. Der erste Teil, bestehend aus den Kapiteln 1-6, der 1998 beim Filmfestival Viennale zur Uraufführung kam, wurde seither zwischen Buenos Aires, Montreal und Tokio insgesamt 30 Mal gezeigt. Teil 2, 2002 fertig gestellt, wurde 39 Mal präsentiert. Als Installationen bzw. Performances mit Live-Musik wurde *FILM IST. 1-6, 7-12* bzw. *1-12* oder weitere Varianten davon meist in Form von DVD-Mehrfachprojektionen bereits 19 Mal in Festivals, Filmmuseumsprogrammen und Ausstellungen eingebunden. *FILM IST.* hat außerdem zahlreiche Preise erhalten.

Eine käufliche DVD-Variante, die eine Kapitelauswahl aus *FILM IST. 1-12* enthält, ist in der DVD-Edition *index* erschienen, in der seit ihrer Einführung 2004 32 DVDs mit ansonsten schwer zugänglichen filmischen Arbeiten veröffentlicht wurden.

Außerdem veranstaltet das Filmmuseum Wien aus Anlass der baldigen Fertigstellung des dritten Teiles von *FILM IST.*, welcher dort am 19. Februar 2009 erstmals präsentiert werden wird, eine Retrospektive mit Gustav Deutschs Werken und gibt außerdem ein Buch über Deutschs Arbeiten heraus, für das zahlreiche Filmhistoriker und -kritiker, darunter Wilbirg Brainin-Donnenberg, Tom Gunning, Alexander Horwath und Scott MacDonald Beiträge verfassen. Die Ergebnisse dieser Texte, die allerdings nicht einzelne Werke Deutschs besprechen, sondern thematische Einheiten darstellen, können hier leider noch nicht berücksichtigt werden.

Eine ausführliche Beschäftigung mit dem Werk *FILM IST.* und die Einbettung in einen kunst- und filmhistorischen Kontext wird in der vorliegenden Arbeit zum ersten Mal versucht.

Die Annäherung an das Werk erfolgt, indem zunächst im deskriptiv angelegten ersten Kapitel grundlegende Daten und Fakten vorgestellt werden, der Aufbau von *FILM IST.* erklärt wird und ausgewählte Sequenzen beschrieben werden. Im ersten Kapitel wird auch der

aufwändige Entstehungsprozess der Found-Footage-Arbeit *FILM IST.* erstmals intensiv behandelt, wobei auch auf Faktoren wie das Thema Copyright eingegangen wird.

Das zweite Kapitel ist ausschließlich dem Ausgangsmaterial gewidmet, das zu einem Gutteil, vor allem im zweiten Teil, aus den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte stammt. Den ersten beiden Teilen liegen thematisch die „Geburtsstätten des Films“, wie Deutsch sie nennt, die Wissenschaft und das Varieté, zugrunde. Nachdem die Kriterien behandelt werden, nach denen Deutsch das Filmmaterial, das zum größten Teil aus Archiven stammt, ausgewählt hat, wird der Bezug zur Frühzeit des Films, insbesondere zum „Kino der Attraktionen“, einem von Tom Gunning geprägten Begriff untersucht.

Die Be- und Verarbeitung des Ausgangsmaterials sowie die Präsentationsarten des Endprodukts *FILM IST.*, sofern man überhaupt von *einem* Endprodukt sprechen kann, wird im dritten Kapitel behandelt. Die Art der Montage der linearen Version wird analysiert, indem die häufigsten Montagemuster gefiltert und nach Vorbildern in der Filmgeschichte untersucht werden. Der Ton, der einen wesentlichen Beitrag zur Gesamtwirkung des Werks ausmacht, wird ebenfalls berücksichtigt. Kapitel 3 stellt weiters verschiedene Formen von Installationen vor, in denen *FILM IST.* bisher präsentiert wurde und versucht eine Verortung in der Filmgeschichte. Das Erbe des Expanded Cinema, das gerade in Österreich mit Peter Weibel, VALIE EXPORT, Ernst Schmidt jr. und vielen anderen zahlreiche Vertreter hatte, wird ebenfalls in Bezug auf *FILM IST.* untersucht. Da *FILM IST.* in mehrerer Hinsicht eine sicherlich ungewöhnliche Offenheit zugrunde liegt, wie sich in der auch von Deutsch praktizierten Fortsetzbarkeit, aber auch in den verschiedenen Spielarten, Varianten und Präsentationsweisen zeigt, wird am Ende des dritten Kapitels untersucht, ob der Begriff des „'offenen' Kunstwerks“ bzw. des „Kunstwerks in Bewegung“ von Umberto Eco sinnvoll auf *FILM IST.* angewandt werden kann und ob sich daraus neue Erkenntnisse ableiten lassen.

Das Interesse des vierten Kapitels gilt der Terminologie und Typologisierung, welche in Bezug auf *FILM IST.* meist beiläufig und ohne nähere Erläuterungen vorgenommen wurden. Zuordnungen zum Kompilationsfilm, Tableaufilm, aber auch zu Überbegriffen wie Avantgarde- und Experimentalfilm werden hier genauer untersucht. Auch auf *FILM IST.* noch nie angewandte Begriffe, die sich möglicherweise als sinnvoller erweisen, werden vorgeschlagen.

Im letzten großen Kapitel wird versucht, *FILM IST.* in den Kontext von Gustav Deutschs filmischem Werk einzubetten. Indem zunächst gewisse Konstanten in Deutschs filmischen Arbeiten herausgefiltert werden, können anschließend Gemeinsamkeiten, aber auch die besonderen Eigenheiten von *FILM IST.* definiert werden. Schließlich wird im letzten Kapitel ein kurzer Ausblick auf Teil 3 gegeben.

Neben der Sichtung der Filme und der Literaturrecherche dienten mehrere Gespräche mit Gustav Deutsch als Informationsgrundlage für die Beantwortung des hier angestrebten

Forschungsinteresses. Ein ausführliches Interview mit Deutsch wurde aufgezeichnet und ist im Anhang abgedruckt, sodass im Laufe der Arbeit immer wieder auf Aussagen von Deutsch verwiesen werden wird.

## 1. FILM IST.

Bei *FILM IST.* handelt es sich um ein komplexes Langzeitprojekt des 1952 in Wien geborenen Filmemachers Gustav Deutsch (Abb. 1) aus nahezu ausschließlich vorgefundenem Material. *FILM IST.* besteht bisher aus zwei Teilen zu je sechs betitelten Kapiteln, die wiederum in durchnummerierte Unterkapitel ohne Titel (1.1, 1.2, 1.3 etc.) gegliedert sind.

Jedem der beiden Teile liegt ein Leitthema zugrunde, das im Werk selbst allerdings nicht ausgewiesen wird und nur aus den begleitenden Materialien hervorgeht.<sup>1</sup>

Am ersten Teil (Kapitel 1 bis 6) arbeitete Deutsch ab 1996, 1998 wurde er erstmals präsentiert.<sup>2</sup> Er thematisiert das wissenschaftliche Labor als eine Geburtsstätte des Films.<sup>3</sup>

Der zweite Teil (Kapitel 7 bis 12) wurde 2002 präsentiert und entstand nach eineinhalbjähriger Recherche. Das diese Kapitel umklammernde Thema ist die zweite Geburtsstätte des Films, der Jahrmarkt bzw. das Varieté und das Studio.<sup>4</sup> Der Titel des jeweils folgenden Kapitels sowie die Nummerierung der Kapitel und Unterkapitel erscheinen vor dem jeweiligen Teil in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund.

Für die folgende nähere Beschreibung werden einige Sequenzen einzelner Kapitel der linearen Version von *FILM IST.* isoliert beschrieben. Dabei wird bewusst auf eine interpretatorische Ebene verzichtet, welche im weiteren Verlauf der Arbeit ausführliche Beachtung finden wird. Das dritte Kapitel befasst sich mit den Montagetechniken und dem Ton. Auch die unterschiedlichen Vorführungsmodi, in denen *FILM IST.* bisher präsentiert wurde, werden dort ausführlich diskutiert.

Nach der Beschreibung einiger ausgewählter Sequenzen aus beiden Teilen von *FILM IST.* ist der zweite Unterpunkt dieses Kapitels dem Entstehungsprozess des Werks gewidmet. Dieser verdient so viel Beachtung, da sich das Suchen, Finden und die Auswahl der enormen Menge an Found Footage<sup>5</sup> besonders aufwändig gestaltet hat und einige unvorhersehbare Faktoren wie etwa das visuelle Gedächtnis der Mitarbeiter der Filmarchive oder die Rechte auf das vorgefundene Filmmaterial diese Auswahl beeinflussten. Aber auch die Beziehung zwischen den Filmen, den Filmstills und den Skizzen der Stills, die Deutsch

---

<sup>1</sup> Vgl. DEUTSCH 1998, DEUTSCH 2002 sowie DEUTSCH/SCHIMEK 2002.

<sup>2</sup> DEUTSCH/SCHIMEK 2002, S. 10.

<sup>3</sup> Vgl. ebenda, S. 7.

<sup>4</sup> Ebenda.

<sup>5</sup> Found Footage ist ein geläufiger Begriff für bereits existierendes nicht selbst gedrehtes Filmmaterial. Der Begriff „footage“ leitet sich von „foot“, dem Längenmaß für Filme, ab.

und seiner Partnerin Hanna Schimek als Gedächtnisstütze dienten, sind es – gerade in Bezug zur Kunstgeschichte – wert, in einem eigenen Unterkapitel behandelt zu werden.

## 1.1. Aufbau

Der erste Teil von *FILM IST.* umfasst die Kapitel *Bewegung und Zeit* (1), *Licht und Dunkelheit* (2), *Ein Instrument* (3), *Material* (4), *Ein Augenblick* (5) und *Ein Spiegel* (6). Der zweite Teil beinhaltet die Kapitel *Komisch* (7), *Magie* (8), *Eroberung* (9), *Schrift und Sprache* (10), *Gefühl und Leidenschaft* (11) und *Erinnerung und Dokument* (12).

Im Folgenden werden einzelne Sequenzen des Films, wohlgermerkt des Films in linearer Präsentationsform, beschrieben.<sup>6</sup> Was die Tonebene betrifft, wird ebenfalls das aufgenommene Tonmaterial beschrieben. Die Live-Musik, die mitunter bei Präsentationen von *FILM IST.* improvisiert wird, kann hier keine Berücksichtigung finden.

Die näher beschriebenen Sequenzen wurden so ausgewählt, dass jene, die eine Grundlage für eine spätere Argumentation darstellen, hier genauere Beachtung finden. Den gesamten Film genau zu beschreiben würde nicht nur den Rahmen dieser Arbeit sprengen, sondern wäre außerdem in Hinblick auf die spezifischen Fragestellungen wenig sinnvoll.<sup>7</sup>

### 1.1.1. Erster Teil: Die Kapitel 1-6

Zunächst wird der Beginn von *FILM IST.*, die Kapitel 1.1 und 1.2, näher beschrieben.

Das relativ kurze Kapitel 1.1 (Länge: 29 Sekunden; *Bewegung und Zeit*) beinhaltet Filmteile eines geröntgten Kopfs im Profil, der den folgenden Text spricht: „Da in früheren Filmen nur 12 Aufnahmen pro Sekunde möglich waren, mussten diese damals durch Doppelkopieren auf 24 gestreckt werden. Heute können jedoch 24 Bilder in der Sekunde aufgenommen werden. Dadurch sind die wissenschaftlichen Auswertungsmöglichkeiten wesentlich verbessert.“ Zwischen den gesprochenen Sätzen erfolgt jeweils ein Schnitt, wodurch jeder der drei Sätze in einer Einstellung Platz findet. Die Einstellungen unterscheiden sich durch minimale Veränderungen des Bildausschnitts, wodurch kleine, kaum merkliche Jump Cuts entstehen. Die männliche Stimme klingt durch die relativ schlechte Aufnahme verzerrt.<sup>8</sup>

Kapitel 1.2 (Länge: 1:27 Minuten; *Bewegung und Zeit*) beginnt mit kurz hintereinander geschnittenen schwarz-weißen Standbildern eines leicht bekleideten Mannes, der in einer abgehakt erscheinenden Bewegung einen Diskus von links nach rechts wirft, dessen Flug der Betrachter nur im Ansatz verfolgen kann, da der Bildausschnitt zu klein ist und der

---

<sup>6</sup> Als Anschauungsmaterial stand mir dafür die in der index-DVD-Edition erschienene DVD-Version von *FILM IST.* zur Verfügung, die allerdings nur ausgewählte Unterkapitel enthält. Die vollständige, 60 Minuten lange Version von *FILM IST.* 1-6 erhielt ich auf einer VHS-Kassette vom Filmverleih Sixpack. Die vollständige, 90 Minuten lange Version von *FILM IST.* 7-12 stellte mir Gustav Deutsch auf einer DVD zur Verfügung.

<sup>7</sup> Wo es möglich ist, werden in den Fußnoten Angaben zum filmischen Ausgangsmaterial gemacht. Diese sind den Begleitheften zu *FILM IST.* 1-6 und 7-12 entnommen. Vgl. DEUTSCH 1998 und DEUTSCH 2002. Für den ersten Teil kann das Ausgangsmaterial weitgehend vollständig angegeben werden, da die Auflistung in DEUTSCH 1998 nach ihrer Reihenfolge im Film erfolgt. Für den zweiten Teil können keine Angaben über das konkret verwendete Ausgangsmaterial gemacht werden, da sie in DEUTSCH 2002 nach ihrer Herkunft aus den verschiedenen Filmarchiven, nicht nach der Reihenfolge im Film geordnet sind.

<sup>8</sup> Ausgangsmaterial: R. Janker, 1937.

Diskus den rechten Bildrand verlässt. Im Bild oder in den Bildern ist außerdem ein Zeitmessgerät zu sehen, das sich links am Boden befindet und dessen Zeiger sich mit jedem Bild im Uhrzeigersinn nach vorne bewegt. Das Ausgangsmaterial für diese Sequenz sind zu einer Art Zeitlupenfilm animierte Fotografien.<sup>9</sup> /<sup>10</sup>

Es folgen elf Einstellungen in Schwarz-Weiß, die verschiedene Wurfgeschosse in Zeitlupe zeigen, welche sich von links nach rechts bewegen und auf Flächen auftreffen oder diese durchstoßen.<sup>11</sup> / Vier wiederum sehr ähnliche Einstellungen zeigen aufeinander gestapelte Quadrate oder Würfel, welche nach rechts weggeweht werden. Der Hintergrund ist durch vertikale Linien segmentiert.<sup>12</sup> / Ebenfalls von links nach rechts läuft ein straußenähnlicher Vogel vor einem Zaun. Aus dem Begleitheft geht hervor, dass es sich um einen Nando handelt, dessen wissenschaftlicher Name „rhea americana“ lautet.<sup>13</sup> Die Bewegung erscheint ebenfalls in Zeitlupe. Zwischen die insgesamt drei ähnlichen Einstellungen des Nandos sind *Papierkugel durchbohrt Luftblase*<sup>14</sup> und *Geschoß durchschlägt Wand*<sup>15</sup>, beide im Bewegungsablauf von links nach rechts, geschnitten. / Nach der dritten Nando-Einstellung erfolgt *Geschoß durchschlägt Straußenei*<sup>16</sup>, ebenfalls von links nach rechts. / Ein Hund läuft von rechts nach links, ebenfalls in Zeitlupe.<sup>17</sup> / Eine Aufnahme des laufenden Nandos wird jetzt in verkehrter Richtung abgespult, sodass der Nando von rechts nach links, also verkehrt zurückzulaufen scheint. / Auch eines der Wurfgeschosse wird umgekehrt gezeigt, sodass sich eine Bewegung von rechts nach links ergibt / und schließlich passiert dasselbe mit einem Diskuswerfer, der seinen Diskus aufzufangen scheint anstatt ihn wegzuschleudern. Es handelt sich dieses Mal um andere Aufnahmen, der Diskuswerfer ist zwar ebenso leicht bekleidet wie der erste, er hat allerdings einen Oberlippenbart und das Zeitmessgerät, das auch etwas anders aussieht, befindet sich nun rechts von ihm, knapp am Bildrand. Seine Bewegung erscheint nun nicht mehr abgehackt.

Alle Filme bzw. animierte Fotografien in der Sequenz 1.2 sind Schwarz-Weiß-Aufnahmen. Der Ton unterstützt das jeweilige Bild, indem etwa zu Beginn jedes Einzelbild des Diskuswerfers durch einen rhythmischen Schlag begleitet wird. Die Wurfgeschosse erhalten jedes Mal zum Zeitpunkt des Einschlages einen explosionsartigen Ton. Die *Stoßwellen in Luft* werden mit Windgeräuschen hinterlegt, die sich dann bis zum rückwärts laufenden Nando durchziehen, wobei die dazwischen geschnittenen Wurfgeschosse wieder den Einschlagston erhalten, der sich über das dann leiser werdende Windgeräusch legt.

---

<sup>9</sup> Ausgangsmaterial: Animierte Fotografien Étienne Jules Mareys aus dem Jahr 1897.

<sup>10</sup> Der Schrägstrich / steht für einen Schnitt, das heißt, dahinter folgt die Beschreibung der folgenden Einstellung.

<sup>11</sup> Ausgangsmaterial: H. Schardin, Der Bruchvorgang im Glas, 1942/43.

<sup>12</sup> Ausgangsmaterial: H. Reichenbach, Stoßwellen in Luft, Auftreffen auf Modellwände, 1968.

<sup>13</sup> Ausgangsmaterial: P. Leyhausen, Rhea americana-Lauf, 1952.

<sup>14</sup> Ausgangsmaterial: Lucien Boll, 1905.

<sup>15</sup> Ausgangsmaterial: H. Schardin, 1909.

<sup>16</sup> Ausgangsmaterial: Cranz, 1909.

<sup>17</sup> Ausgangsmaterial: V. Horn, Canis familiaris (Boxer) – Galopp, 1954.

Ähnlich wie das Kapitel 1.2 ist auch das Kapitel 2.3 (Länge: 2:16 Minuten; *Licht und Dunkelheit*) aufgebaut, indem es ebenfalls von gleichen Aufnahmen zu Beginn und am Schluss gerahmt wird. Es besteht aus Farb- und Schwarz-Weiß-Filmen.

Als erstes ist ein Sonnenaufgang am Meer im Zeitraffer zu sehen. / Es folgen vier Aufnahmen von Blumen, die sich ebenfalls im Zeitraffer öffnen. / Eine Pflanze ist zu sehen, deren Blätter sich im Schnellvorwärtslauf nach links, vermutlich zum Sonnenlicht hin drehen. / Die Blätter eines Baumes sind gegen die Sonne gefilmt, die dahinter hervorblinkt. / Auf einer Wasseroberfläche erscheinen Lichtreflexe. / Weiters ist eine Mikroskop-Aufnahme eines sich mit zitternden Bewegungen schlängelnden wurmartigen Tierchens, zunächst von rechts nach links und dann umgekehrt zu sehen. / Ein rot leuchtender Ball, vielleicht die Sonne, füllt das Bild aus. / Es gibt einen Zwischenschnitt, bei dem sich das Bild kurz verdunkelt, bis wieder der rote Ball zu sehen ist. / Nun ist ein Mann in Rückenansicht zu sehen, der versucht, nach einem von oben an einer Schnur hängenden runden Gegenstand zu greifen, welcher nur als Schatten an der Wand erscheint. Der Mann hat ein nicht zu identifizierendes Gerät auf dem Kopf. / Der durch einen Zwischenschnitt unterbrochene rote Ball wird nochmals gezeigt. / In den nächsten beiden Einstellungen sind wieder mikroskopische Aufnahmen eines wurmartigen Tierchens zu sehen, das sich, diesmal gemeinsam mit anderen Tieren dieser Art, wieder über den Bildschirm schlängelt. / Es folgt erneut die Wasseroberfläche, in der sich Licht spiegelt. /

Ab nun wiederholen sich die am Beginn gezeigten Bilder, indem sie ebenfalls im Zeitraffer, diesmal allerdings in verkehrter Richtung, abgespielt werden. Es handelt sich nicht immer um genau dieselbe Aufnahme, aber zumindest um zum Verwechseln ähnliche. Es sind also zu sehen: die Blätter des Baumes gegen das Sonnenlicht, / Blätter einer Pflanze, die sich nun nach rechts bewegen, / die vier Blumen schließen sich durch das Rückwärtsabspielen und / die Sonne geht am Horizont unter.

Auf der Tonebene wird die Sequenz von Vogelgezwitscher begleitet, was inhaltlich zum Sonnenaufgang und zum Öffnen der Blumen zu Beginn passt. Die Mikroskopaufnahmen der Tierchen, die sich zitternd vorwärts bewegen, werden dann auch formal durch das ebenfalls zitternde Vogelgezwitschern unterstrichen, das sich bis zum rot leuchtenden Ball fortsetzt und schließlich wieder in das melodiosere Zwitschern vom Anfang übergeht. Insgesamt wirkt der Ton dieses Unterkapitels wie ein komponiertes Musikstück, bei dem die Art des Gezwitschers und die Intensität – manchmal ist es nur leise im Hintergrund zu hören, manchmal als schrilles Schreien – variiert.

In Kapitel 4.1 (Länge: 3:55 Minuten; *Material*) werden immer zwei hintereinander folgende Farbfilmkader, auf denen zum größten Teil Menschen in verschiedenen Bildausschnitten und in unterschiedlicher Anzahl zu sehen sind, so abgespielt, dass das jeweils erste Einzelbild kurz am Bildschirm stehen bleibt und dann nach oben scrollt, bis das jeweils zweite Bild ganz

zu sehen ist und ebenfalls kurz stehenbleibt. Das jeweils folgende Bild, das erste der nächsten Zweierabfolge, wird durch einen Schnitt angefügt.

Das Filmmaterial ist zu einem Gutteil beschädigt und weist Kratzer und Flecken auf, die das ursprünglich aufgenommene Bild zum Teil ganz unkenntlich machen. Außerdem sind viele der Kader – sofern es zu erkennen ist – mit handschriftlichen Zahlen markiert, mit wenigen Ausnahmen jeweils das erste Bild der Zweiergruppe. Begleitet wird diese Abfolge der insgesamt 115 Bildpaare von einem herzsschlagartigen Ton: Das Herz schlägt rhythmisch zu jedem Bildwechsel.

Das Filmmaterial hat Deutsch auf einem Flohmarkt in São Paulo erworben. Es handelt sich um Arbeitsmaterial zur Lichtbestimmung, das von der Putzfrau des Flohmarktverkäufers zum Fliesenreinigen verwendet wurde. Das Eintauchen in Seifenlauge hat das Material stark beschädigt.<sup>18</sup>

### **1.1.2. Zweiter Teil: Die Kapitel 7-12**

Die Sequenz 8.1 (Länge: 3:51 Minuten; *Magie*), für welche fast ausschließlich handkoloriertes Filmmaterial verwendet wurde, beginnt mit einer bühnenartigen Szene, einer Gesteinskulisse, in deren Mitte im Vordergrund ein langhaariger kostümierter Mann im Melancholiegestus auf einem Stein sitzt und den Kopf auf seine linke Hand stützt, während links hinter ihm ein großer Gesteinsbrocken nach rechts rollt. / Die nächste Einstellung zeigt ebenfalls eine bühnenartige Kulisse, in deren Mitte ein hohes, schlangenartig gestaltetes Tischchen steht, auf dem drei Flaschen aufgereiht sind. Ein Mensch in einem Skelettkostüm mit einem Krug in der Hand tritt von rechts hinten auf das Tischchen zu und trägt es nach vorne, wo er es so abstellt, dass die drei Flaschen das Bild ausfüllen. / Wieder ist die Gesteinskulisse mit dem sitzenden Mann zu sehen, rechts oben und hinten im Bild erscheint eine Frau in einem Kleid, der Mann richtet den Oberkörper auf und greift sich mit beiden Händen an den Kopf, während sie zeremoniell die Arme hebt. / Ein neuer Schauplatz: Wieder ist eine Bühne zu sehen, auf der jetzt ein mannshohes Reagenzglas mit einer langen schnabelartigen Öffnung steht. Eine Person in wallendem Gewand steht direkt links davon und gestikuliert in Richtung des Glases, wo eine Flüssigkeit zu sprudeln beginnt. / Der Mann steht vom Gesteinsbrocken auf, macht einen Schritt nach vorne und eine duckende Bewegung nach rechts, als würde er erschrecken. / Das „Skelett“ füllt eine Flüssigkeit in die linke Flasche, wo eine sitzende, sich räkelnde Frau deutlich zu erkennen ist. / Aus dem großen Reagenzglas kommt aus der schnabelartigen Öffnung Rauch. / Das Skelett befüllt die mittlere Flasche, wo eine stehende Frau sichtbar wird, die eine Schelle schüttelt und ebenfalls posiert. / Im Reagenzglas erscheint eine Frau in einem langen Kleid und mit einem Blumenkranz am Kopf, auch sie posiert für den Zuschauer. / Das Skelett befüllt die dritte Flasche, wo ebenfalls eine Frau sitzt und posiert. / Im Reagenzglas erscheint ein

---

<sup>18</sup> Vgl. DEUTSCH 1998.

Spinnennetz vor der Frau. Diese verschwindet und an ihrer Stelle erscheint eine Spinne, die über das Netz krabbelt. / Das Skelett dreht die drei Flaschen von links nach rechts langsam um, sodass sie weiß werden und die Frauen nicht mehr sichtbar sind. / Der Mann in der Gesteinskulisse macht einige Schritte zurück, dreht sich um und entdeckt die Frau, die kurz danach verschwindet. / Im Reagenzglas krabbelt die Spinne über das Netz. / Der langhaarige Mann breitet verblüfft die Arme aus, dreht sich um und kommt in den Vordergrund, wo vom linken unteren Bildrand eine riesige Spinne ins Bild und in seine Richtung krabbelt. Der Mann weicht zurück, zieht ein Messer aus seinem Gürtel und holt aus, um auf sie einzustechen. In diesem Moment verschwindet die Spinne und eine Frau erscheint an derselben Stelle. / Das Skelett trägt den Tisch wieder zurück und stellt ihn ab. / Die eben erschienene Frau breitet ihren Umhang aus, der sich dann wie von selbst hinter ihr als Spinnennetz aufspannt. /

Die nächsten Einstellungen zeigen neue Schauplätze. Zunächst bedeckt ein Spinnennetz die gesamte Bildfläche. Dahinter ist verschwommen eine nähende Frau zu sehen, eine Männerhand dringt von links in das Bild und zerstört das Spinnennetz. / Im Zentrum einer rahmenartig dekorierten Bühne steht ein Tisch mit einem schlangenförmig geformten Metallgestell. Eine Frau in einem Kleid betritt feierlichen Schrittes die Bühne und das Bild von links, tritt in die Mitte vor den Tisch und führt die Hände zu ihrem Gesicht. / Es folgt eine Winterlandschaft, in der es schneit. Aus einem rechts im Bild nur angeschnittenen Haus tritt eine mit Blumen geschmückte Frau in einem Kleid. / Die Frau auf der Bühne dreht sich um und nimmt ein Tuch vom Tisch, sie dreht sich wieder zum Betrachter und schwingt das Tuch. / Die blumengeschmückte Frau befindet sich nun in derselben Landschaft, allerdings ist der Schnee nicht mehr da, dafür befinden sich nun auch an der Hauswand Blumen. Sie tritt nach links und macht runde, tanzartige Armbewegungen, während von rechts eine zweite Frau aus dem Haus tritt. / Die Frau auf der Bühne formt aus dem Blatt einen Vogel. / Die Frau in der Landschaft tanzt und die Frau, die nun gemeinsam mit einem Mann rechts im Eingang steht, schaut ihr zu. / Die Frau streichelt nach vorne gebeugt den Vogel, richtet sich auf und dreht sich um. / Die andere Frau tanzt weiter, jetzt befinden sich auch Blumen auf dem Strauch links im Bild. / Die Frau auf der Bühne beugt sich nach vorne, macht eine ausladende Armbewegung, bis der Vogel in ihre Hände fliegt. Die gesamte Bewegung wird dann umgekehrt abgespielt, sodass der Vogel wieder von rechts aus dem Bild fliegt. / Die Frau in der Landschaft tanzt immer noch, sie macht eine große Bewegung mit den Armen und zwei Blumensträuße fallen von beiden Seiten in ihre Hände. Auch diese Sequenz wird wieder verkehrt herum abgespielt. / Die vorletzte Einstellung (Tauben fangen und wieder fliegen lassen) wird wiederholt. / Die vorletzte Einstellung (Blumen fangen und wieder loslassen) wird ebenfalls wiederholt. / Die Frau auf der Bühne nimmt die Hände wieder vom Gesicht weg und tritt wieder nach links aus dem Bild. / Die Frau, welche die Kulisse später

betreten hat, hält einen Blumenstrauß in Händen und gibt ihn der anderen Frau, die nun etwas weiter zur Bildmitte gerückt ist. Die Frau links macht eine Wiege-Bewegung mit den Armen und die andere Frau und der Mann gehen nach rechts weg. Die blumengeschmückte Frau schreitet rückwärts und löst sich hologrammartig auf. / Zuletzt ist eine weitere Bühne zu sehen, auf der links und rechts vor einem offenen Vorhang zwei Personen zu sehen sind. Das freigegebene Feld zeigt einen bewölkten Himmel, vor dem mehrere Frauengestalten langsam von rechts unten nach links oben schweben und dabei Luftküsse nach links und rechts verteilen.

Die Sequenz ist – wie der gesamte zweite Teil von *FILM IST*. – mit elektronischer Musik hinterlegt. Zu Beginn ist eine Art Grundrauschen zu hören, über das ein Ton gelegt wird, der in der Höhe gleich bleibt und in einem bestimmten Rhythmus schlägt, während er manchmal leiser und dumpfer wirkt und dann wieder kraftvoller wird. Es fügt sich ein weiterer Ton hinzu, der höher und krächzender ist als der erste und etwas Bedrohliches hat. Dieser Ton wird weggenommen. In dem Moment, in dem sich die Spinne in eine Frau verwandelt, kommt er wieder hinzu und wird dann durch eine einfache Melodie ersetzt, die mit Tönen eines sehr alten, nicht gewarteten Klaviers verglichen werden können. Der krächzende Ton kommt wieder hinzu und wird wieder weggenommen. Der Schluss wird von der Melodie begleitet, die dann aber variiert wird und ausklingt.

Kapitel 10.1 (Länge: 2:16 Minuten; *Schrift und Sprache*) besteht ausschließlich aus Zwischentiteln, die auf schwarzem Hintergrund erscheinen und wieder verschwinden und zum Teil in Anführungsstriche gesetzt sind.

Die genaue Abfolge lautet wie folgt: Een ode aan den nacht. / "Muziek!!" / „Allegro“ / DER SONNTAGS-TANZ DER NEGERFRAEULEIN! / Liebe auf den ersten Blick. / „Schade ... sie versteht meine Sprache nicht!“ / Het bloed spreek. / Des nachts. / „Bitte, nicht herschauen!“ / Yes, Sir, We'll have a ba-by. / Am nächsten Morgen / „Perché? Perché? / MADRE! / „Papa ... Papa ... Papa ...!“ / „In Gottes Namen, aber rasch!“ / Am Tage der Verlobung / „Edgar!“ / jamais! / HOPELESS / Am Abend. / DIE KATASTROPHE / „Aiuto! Aiuto! ...“ / „Der sichere Tod!“ / Triste ritorno.

Die einzelnen Zwischentitel entstammen offensichtlich verschiedenen Filmen, denn sie weisen unterschiedliche Schriftarten und -größen auf, sind zum Teil in Groß-, zum Teil in Kleinbuchstaben geschrieben, sind in verschiedenen Farben auf den jeweils schwarzen Hintergrund gesetzt (weiß, grün, blau, rosa, orange), manche sind umrahmt oder durch Muster verziert oder die Schrift ist unter eine Notenzeile gesetzt.

Beim Ton handelt es sich um eine Art leises Grillenzirpen und ein Kratzgeräusch. Bei ‚Des nachts‘ kommt ein schrilles, anschwellendes Quietschgeräusch hinzu, das an Horrorfilme erinnert. Es sind weitere ähnliche Geräusche für jeweils einige Sekunden zu hören.

Kapitel 12.3 (Länge: 2:39 Minuten; *Erinnerung und Dokument*) beinhaltet ausschließlich Filmszenen in Schwarz-Weiß, in denen Menschen, die eine Uniform oder ähnliche Kleidung tragen, die gleichen Bewegungen ausführen. In insgesamt 45 Einstellungen kehren die Schauplätze und Motive immer wieder, sodass dadurch etwas wie ein Tanz oder eine fast schon musikalische Komposition entsteht.

Zu Beginn ist eine Aufnahme in einem Arkadenhof zu sehen, in dem Mädchen in langen, taillierten Kleidern in zwei Reihen hintereinander gehen, mit beiden Händen Stöcke über ihre Köpfe haltend. In der Mitte steht vor einem Pfeiler ein Mann mit einer Trommel, der dem Aufmarsch wohl den Takt vorgibt. / Es folgt eine Szene an einem Schwimmbecken, in dessen Hintergrund sich eine nischenartige Architektur befindet. Frauen in Badeanzügen treten gleichzeitig in die Nischen und strecken ihre Köpfe hervor.

Der Wechsel zwischen diesen beiden Schauplätzen findet insgesamt neun Mal statt, dabei scheint die choreografierte Szene jeweils fortgeführt zu werden. Die Frauen in Badeanzügen treten in der nächsten Einstellung an den Beckenrand, blicken gleichzeitig nach rechts und wenden sich in der folgenden Einstellung nach links, um im Gänsemarsch am Beckenrand entlang zu gehen und so weiter.

Nach der neunten Einstellung (Arkadenhof) folgt wieder eine Aufnahme der Frauen am Beckenrand, ihre Bewegung ist gleich geblieben, sie gehen im Gänsemarsch von rechts nach links am Beckenrand entlang. Der Hintergrund ist jetzt ein anderer, nun sind hinter der Schwimmbadarchitektur Bäume zu sehen. /

In der nächsten Einstellung sind fast nackte Schwarze zu sehen, die ebenfalls im Gänsemarsch hintereinander gehen, einen runden Gegenstand, wahrscheinlich einen Krug auf dem Kopf balancieren, den sie jeweils mit ihrer rechten Hand stützen. /

Wieder wechseln einander die beiden Schauplätze ab, indem der Betrachter die gleiche Szene zu einem späteren Zeitpunkt zu sehen bekommt. Nach der zweiten Einstellung der Aufnahme mit den Schwarzen folgt eine Szene auf einer Bühne, die von verkleideten Menschen wiederum im Gänsemarsch betreten wird. Sie parodieren militärisch abgehackte Bewegungen. / Es folgen noch einmal die Schwarzen / und wieder die Bühne, auf der die Darsteller schließlich in einer Reihe stehen, dem Publikum zugewandt sind und am Stand marschieren. /

Dieses Marschieren setzt sich in einer Aufnahme eines militärischen Aufmarsches fort, der sich in Richtung Kamera bewegt. / Die nächste Einstellung zeigt wiederum eine Bühne, dieses Mal tanzen leicht bekleidete Frauen einen Cancan. / Weiters sind Mönche zu sehen, die von rechts hinten nach links vorne gehen, / wiederum der Cancan, diesmal in einem näheren Bildausschnitt, / dann wieder der Aufmarsch, der sich nun auch nach rechts vorne aus dem Bild heraus bewegt. / Es folgt der Ablauf: Cancan / Mönche / Cancan / Aufmarsch / Cancan / Mönche / Cancan / Aufmarsch / Cancan / Mönche / Cancan / Aufmarsch. /

Dann wird der Cancan etwas variiert, indem die Frauen die Stufen hinunter- und wieder hinauftanzen. / Als nächstes sind schwarze Kinder im Bild, die in einer Reihe stehen und in Richtung Kamera blicken. / Nun sitzen die Tänzerinnen und drehen sich nacheinander, in einer Welle, von rechts nach links, einmal um die eigene Achse, sodass sie dem Betrachter ihre Gesäße zuwenden. / Nun machen auch die schwarzen Kinder – allerdings gleichzeitig und im Stehen – eine Drehung um die eigene Achse, ebenfalls von rechts nach links. / Beide Szenen werden umgekehrt wiederholt, wobei nicht ganz klar ist, ob das Filmmaterial verkehrt abgespielt wurde oder die Menschen die gleiche Bewegung umgekehrt ausführen. /

Die Szene, in der die Frauen die Stufen hinunter und wieder hinauf tanzen, wird wiederholt, / dann sind wieder die aufgereihten schwarzen Kinder zu sehen. / Schließlich wird wieder eine Aufnahme der Frauen in Badeanzügen am Beckenrand gezeigt, nun tanzen auch sie einen Cancan-ähnlichen Tanz. / Es folgen noch einmal die schwarzen Kinder. / In der letzten Einstellung sitzen die Frauen am Beckenrand und plätschern mit ihren Beinen im Wasser, in Richtung der Kamera lächelnd und für sie posierend.

Die Tonebene wird von einem gleichmäßigen Rhythmus beherrscht, der das Marschieren und Gehen der verschiedenen Gruppen unterstreicht. Zum Teil werden die Schritte exakt von den rhythmischen Schlägen begleitet. Es wird wieder eine einfache Melodie verwendet. Wie schon in den vorhergehenden Beispielen hat der Ton hier etwas „Unreines“, Rauschendes und leicht Krächzendes, das durch das Übereinanderlegen mehrerer Tonebenen verstärkt wird. Es kommen dann eine Art rhythmischer Triangel-Klang und ein dumpfes Plopp-Geräusch hinzu, das allmählich dynamischer wird.

## 1.2. Entstehungsprozess

Zu Beginn des komplexen und langen Entstehungsprozesses von *FILM IST. 1-6* und *7-12* stand jeweils die Ansammlung des Ausgangsmaterials, und auch für den dritten Teil wiederholt sich der Prozess in gleicher Weise. Es gebe zwei Möglichkeiten, zu Found Footage zu gelangen, so Gustav Deutsch: Suchen und Finden. Finden bedeutet zum Beispiel, dass Deutsch Filme in Mistkübeln, auf der Straße, auf Flohmärkten etc. findet oder dass Menschen, die wissen, dass er sie sammelt, ihm Filme schenken.<sup>19</sup>

Das Suchen bildet den weitaus aufwändigeren Teil des Sammelvorgangs. Deutsch sucht sein Material in Filmarchiven<sup>20</sup>, oder besser gesagt: Er lässt suchen. Da er keineswegs nach bestimmten Filmen, etwa im Sinne eines Kanons sucht, sondern nach Inhalten wie etwa „Die zusammenbrechende, umstürzende, ungeschickt getragene Leiter“ oder „Hunde jagen

---

<sup>19</sup> Vgl. DVD der index-DVD-Reihe, im Kapitel *Über Gustav Deutsch*.

<sup>20</sup> Für 1-6 waren das u.a.: Filmarchiv Austria, Bundesfilmarchiv (Berlin, Koblenz), Progress Film-Verleih (Berlin), Daimler Benz AG, Museum für Verkehr und Technik (Berlin), Deutsches Museum (München), Archive Films (New York), etc., vollständige Liste siehe DEUTSCH 1998. Für 7-12 waren das: Netherlands Filmmuseum, Filmarchiv Austria, Cineteca di Bologna, Centre National de la Cinematographie (Paris), Cinemateca Portuguesa. Vgl. DEUTSCH/SCHIMEK 2002, S. 7.

Vagabunden“<sup>21</sup>, kann er sich für seine Suche nicht der gängigen Archivierungssysteme bedienen. Sie enthalten lediglich Informationen wie Filmtitel, Regisseur, Länge, Format, Entstehungsjahr, mitwirkende Schauspieler. Die Archivmitarbeiter erhalten eine Liste mit Kurzbeschreibungen der genannten Art und durchsuchen ihr visuelles Gedächtnis nach Filmstellen mit den angegebenen Inhalten. So entsteht eine Vorauswahl, die für Deutsch vorbereitet wird und die er dann gemeinsam oder parallel mit Hanna Schimek in den Filmarchiven sichtet. Um den Überblick zu behalten und am Ende die gewünschten Filme wieder zu finden, bedienen sich Deutsch und Schimek einer ungewöhnlichen Technik: Sie zeichnen zu jedem Filmausschnitt, der ihnen interessant erscheint, ein oder mehrere Filmstills skizzenhaft ab. Die ausgewählten Filme (meist im 35mm-Format) werden zunächst vom Filmarchiv oder einem Studio auf Video, meist auf Beta-SB übertragen und von diesem Format auf den Computer überspielt. Nachdem Deutsch zwei Datenbanken – eine Bildbank und eine Tonbank – anlegt, beginnt der erste, der digitale Schnittprozess. Parallel dazu klärt Deutsch auch die Rechte der einzelnen Filme ab (Näheres dazu in Kapitel 1.3.).<sup>22</sup>

Sobald der Schnitt beendet ist und die zu verwendenden Filmteile feststehen, lässt er die Filme im jeweiligen Archiv nochmals ausheben und klammert die gewünschten Stellen ab, sodass diese dann auf der optischen Bank Bild für Bild abfotografiert werden können. Sequenzen, die im Endprodukt verkehrt herum abgespielt, gespiegelt, in Zeitlupe oder im Schnellvorlauf gezeigt werden, werden dementsprechend schon auf der optischen Bank in dieser Weise vorbereitet. Wenn Deutsch eine Filmsequenz in mehrfacher Ausführung oder in mehreren Varianten benötigt, wird auch dies bereits hier gemacht. Dieses Filmmaterial wird nochmals auf Beta-SB übertragen, in den Computer eingespielt und der Schnittprozess wird wiederholt. Ein Trickstudio erhält diesen Schnitt auf Video sowie das filmische Ausgangsmaterial und eine Datenliste, auf der jeder einzelne Kader und jeder Schnitt verzeichnet ist, um damit den Negativschnitt vorzunehmen.<sup>23</sup>

Eine besondere Rolle beim Schnitt spielt der Ton, der immer gleichzeitig mit dem Bild entsteht und geschnitten wird. Das Bild ohne den Ton zu schneiden ist für Deutsch unvorstellbar, denn der Ton beeinflusst das Bild ebenso wie umgekehrt. Selbst dann, wenn er die Vertonung anderen überlässt, wie für die Kapitel 7-12, aber auch für die Kapitel des nun folgenden, dritten Teiles von *FILM IST*. (nur für den ersten Teil hat er den Ton alleine gestaltet), entstehen Ton und Bild parallel. Die Musiker bekommen das filmische Ausgangsmaterial von Anfang an und entwickeln zu bestimmten Themen im Film musikalische Themen und Versatzstücke, die dann ebenfalls das Bild beeinflussen (siehe auch Kapitel 3.1.2.).

---

<sup>21</sup> DEUTSCH/SCHIMEK 2002, S. 14.

<sup>22</sup> Vgl. Interview im Anhang, S. XII.

<sup>23</sup> Vgl. ebenda, S. XIII f.

Nach dem Negativschnitt erfolgen Licht- und Farbabgleich. Anschließend wird ein erstes Muster angefertigt, zu dem dann die Tonspur hinzukommt. Wenn Bild und Ton aufeinander abgestimmt sind, wird die erste Filmkopie davon angefertigt.<sup>24</sup>

Der Entstehungsprozess von *FILM IST.* erfordert nicht nur enorm viel Zeit, sondern teilt sich auch in mehrere, vollkommen unterschiedliche Arbeitsschritte auf, die nur im Team zu bewältigen sind. In dieser Hinsicht ähnelt er jenem Gebiet, auf dem Deutsch ausgebildet ist und worin er einige Zeit lang tätig war, nämlich der Architektur. Deutsch studierte von 1970 bis 1979 auf der TU Wien Architektur. Bis auf wenige Ausnahmen – etwa dem Camera Obscura-Gebäude in Aegina, Griechenland – hat sich Deutsch der Architektur ab- und der Arbeit als Filmmacher und Künstler zugewandt.<sup>25</sup> Dennoch ist ihm die im Architektur-Studium erworbene und in der Praxis ausgeübte Fähigkeit, in mehreren großen, differenzierten Arbeitsschritten vorzugehen, gerade für die Arbeit an *FILM IST.*, aber auch für andere aufwändige Werke, zum Beispiel *Welt Spiegel Kino*, das eine ähnliche Vorgangsweise verlangte, zugute gekommen.

### **1.2.1. Die Korrelation zwischen Film, Filmstill und Skizze des Filmstills**

Gustav Deutsch und Hanna Schimek, die gemeinsam die Recherchen in den Filmarchiven durchgeführt haben, sichteteten allein für die Kapitel 7-12 rund zweitausend Filme. Um einen Überblick über diese riesige Menge an Material zu bewahren, bedienten sie sich eines in der Kunstgeschichte traditionellen Mittels: der Skizze.<sup>26</sup>

Skizzen (abgeleitet vom italienischen „schizzo“, deutsch: Spritzer, flüchtiger Entwurf) dienten seit jeher in erster Linie als Vorstufe für gemalte oder plastische Kunstwerke oder aber als Erinnerungshilfe, etwa wenn eine Landschaft zunächst vor Ort gezeichnet wurde, um anschließend im Atelier, meist in wochen- oder monatelanger Arbeit, in den Inhalt eines Gemäldes überzugehen.<sup>27</sup>

Auch Deutsch und Schimek bedienten sich der Skizze zur „Unterstützung des eigenen optischen Gedächtnisses und zur inneren Kommunikation“,<sup>28</sup> um nach der Sichtung des gesamten Materials, die sich jeweils über Monate erstreckte, fähig zu sein, alle gesehenen Filme zu memorieren und daraus eine Auswahl zu treffen.

Wie lässt sich aber der Inhalt eines Films, eines bewegten oder zumindest Bewegung simulierenden Mediums in einer einzigen Zeichnung festhalten?

Deutsch und Schimek wählten jeweils mindestens ein Standbild einer Filmsequenz aus, welches diese für sie am besten repräsentierte oder welches am ehesten in ihre vorher

---

<sup>24</sup> Vgl. Interview im Anhang, S. XIII.

<sup>25</sup> Auch das Camera Obscura-Gebäude, ein Projekt von Deutsch und Franz Berzl, ist als Kunstprojekt zu betrachten, das sich mit der Vorform von Fotografie und Film, der Camera Obscura auseinandersetzt. Die Architektur dient hier lediglich als Rahmen. Näheres dazu auf: <http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=221&page=1>, zuletzt besucht 17.8.2008.

<sup>26</sup> Vgl. DEUTSCH/SCHIMEK 2002, S. 7-8.

<sup>27</sup> Vgl. HARTMANN 1996, S. 1414f.

<sup>28</sup> DEUTSCH/SCHIMEK 2002, S. 7.

definierten Auswahlkriterien passte. Dieses Filmstill skizzierten sie in möglichst kurzer Zeit und sehr grob, ohne Details herauszuarbeiten. Die Skizzen ergänzten sie durch schriftliche Notizen. Auf diese Weise entstanden während der Recherche für *FILM IST. 7-12* insgesamt 200 Seiten dieser Aufzeichnungen, von denen 36 als Faksimile veröffentlicht wurden.<sup>29</sup> Die ausgewählten Skizzen wurden zum Teil vergrößert abgedruckt und dem jeweiligen Filmstill gegenübergestellt.

Dieses Nebeneinander von Filmstill und Skizze des Filmstills macht einmal mehr deutlich, wie selektiv das menschliche Gehirn Bilder wahrnimmt – und anschließend wiedergibt. Die Kriterien, nach denen Einzelheiten betont oder ausgelassen wurden, sind dabei nicht immer logisch nachvollziehbar. So werden manchmal Details, die in einer Gesamtkomposition kaum auffallen, dargestellt, wie etwa in Abb. 2 der Mund und die Nasenlöcher der Frau, die von einem kleinen Handspiegel zur Kamera zurückgeworfen werden. Eine andere Skizze (Abb. 3) bezieht ein Detail ein, nämlich einen „Mann im Spind“, das im Filmstill kaum wahrnehmbar links von der das Bild beherrschenden korpulenten Frau im Badeanzug zu sehen ist. Auch der schriftliche Kommentar „Dicke im Badeanzug und Mann im Spind“ hebt dieses Element heraus. Offensichtlich – wie auch in weiteren Skizzen deutlich wird – spielt dieser Mann innerhalb der Szene jedoch eine wichtige Rolle, sodass auch in der Skizze des Filmstills, in dem sich sein Gesicht lediglich durch einen ganz dünnen Spalt des Spinds zeigt, dieses Wissen um die Bedeutung dieser Einzelheit einfließt.

Weit häufiger als die Betonung von auf den ersten Blick unscheinbaren Details ist das völlige Weglassen davon, also die Reduktion eines komplexen Bildes auf einige wenige Bleistift-Striche, so etwa in Abb. 4, wo der Kopf eines lachenden Buben im rechten unteren Eck zu sehen ist, den Schimek und Deutsch gar nicht in die Skizze einfließen ließen. Die lachende Frau im Vordergrund bleibt das einzige dargestellte Objekt, welches dann auch in der Skizze karikaturhafte Züge annimmt. So erscheint der Kopf der dicken Frau als Kugel, der direkt, ohne Hals, auf dem Oberkörper aufsitzt.

Diese Art der Aufzeichnung muss im weiteren Verlauf der Arbeit Gustav Deutschs eine wesentliche Rolle gespielt haben und wirkte sich zweifellos auf die definitive Wahl der Filmsequenzen aus. Denn wenn die Erinnerung an einen Film über Skizzen einzelner Filmstills erfolgt, die in zweierlei Hinsicht vorselektiert wurden – das Still wurde aus einer Reihe von Stills ausgewählt und von diesem wurden wiederum nur ausgewählte Elemente in die Zeichnung übernommen – verschwinden zwangsweise nach und nach andere Erinnerungen an den jeweiligen Film.

Die abgedruckten Reproduktionen und besonders die Zeichnungen, so formuliert es Nico de Klerk, geben „das unmittelbarste Zeugnis von Schimeks und Deutschs Seherfahrung. Sie skizzieren, buchstäblich, die Erinnerung an Momente, die ihnen aus irgendeinem Grund ins

---

<sup>29</sup> Vgl. DEUTSCH/SCHIMEK 2002, S. 36-107.

Auge stachen.“<sup>30</sup> Dabei seien die Ergebnisse keinesfalls repräsentativ oder essentiell für einen bestimmten Film.<sup>31</sup> Die bildlichen und schriftlichen Notationen stehen damit einerseits für die individuelle Wahrnehmung der gesichteten Filme durch Deutsch und Schimek, aber auch stellvertretend für die Wahrnehmung von Filmen oder von visuellen Phänomenen allgemein.

### 1.2.2. Erinnerung und visuelles Gedächtnis

Bevor Gustav Deutsch und Hanna Schimek ihre doppelte Selektion einzelner Filme und Sequenzen vornehmen, erfolgt durch die Mitarbeiter der Filmarchive eine erste Filterung. Dabei sind deren visuelles Gedächtnis und filmische Erinnerungen gefragt.

Deutsch stellt wie bereits erwähnt lange Listen mit Beschreibungen von Filmsequenzen zusammen, nach denen er sucht. Diese sind bereits in ähnlicher Weise wie der Film selbst gegliedert. Die Hauptkapitel *FILM IST. Komisch*, *FILM IST. Magie* etc. bilden auch hier die Hauptüberschriften. Darunter werden wieder einige Blöcke gereiht, die für die Unterkapitel im Film stehen. Sie lauten etwa „Leiter, Schlauch und Co (Die Tücke des Objekts)“, „Jagd und Verfolgung“ oder etwa „Mund und Maul“. Unter diesen Überschriften listet Deutsch die konkreten Beschreibungen der Filmsequenzen wie „Verkäufer stellen einem Dieb nach“, „Blicke durch Schlüssellöcher“ oder „Verwandlungen von Menschen, z.B. aus einer Hexe wird eine Fee.“<sup>32</sup>

Archivsysteme, welche nach Kriterien wie Titel, Regisseur, Darsteller, Entstehungsjahr, Format etc. funktionieren, sind für Deutschs Suche nach bestimmten Inhalten, Handlungen oder Szenenabfolgen nicht geeignet.<sup>33</sup> Dass er auch nicht vorwiegend nach filmhistorisch „bedeutenden“ Filmen sucht, kommt erschwerend hinzu. So finden sich in der Liste nur relativ wenige konkrete Filmtitel aus Deutschs eigenem visuellen Gedächtnis.

Die Archivare sind dazu aufgefordert, ihr visuelles Gedächtnis nach den gewünschten Szenen zu durchsuchen. Es ist vorgekommen, dass sie bestimmte Szenen oder Themengebiete in ihren Archiven oder in ihren Gedächtnissen gar nicht gefunden haben und somit ein von Deutsch geplanter Filmteil nicht realisiert werden konnte. Ebenso kamen aber durch diesen Prozess zusätzliche Filmszenen hinzu,<sup>34</sup> konkret etwa die Sequenz 12.5 aus dem Kapitel *Erinnerung und Dokument*, in dem Hunde die Szenerie betreten. Nachdem Deutsch bei der Sichtung etliche solcher Ausschnitte aufgefallen sind, die ihm als „das Dokument schlechthin“ erschienen, weil es „die Zeit [dokumentiert], das dokumentiert, wie

---

<sup>30</sup> DE KLERK, S. 22.

<sup>31</sup> Vgl. ebenda, S. 22.

<sup>32</sup> DEUTSCH/SCHIMEK 2002, S. 14-19.

<sup>33</sup> Vgl. ebenda, S. 14.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 7.

man damals Filme gemacht hat, nämlich noch sehr unabgesichert<sup>35</sup>, fasste er den Entschluss, ein eigenes Unterkapitel damit zu füllen.<sup>36</sup>

Die Ergebnisse hängen also von einem gewissen Zufallsprinzip ab, denn Deutsch kann nicht wissen, welche Szenen aus welchen Filmen ihm vorgeschlagen werden, geschweige denn, welche Filme die Archivare bereits kennen und welche Vorauswahl sie treffen. Ihre Erinnerung beeinflusst somit in einer frühen Recherchestufe das Endprodukt *FILM IST.* ebenso wie Deutschs Filmgedächtnis, das sich in der Liste manifestiert.

### 1.2.3. Rechte

Filmmacher, die mit Found Footage arbeiten, haben stets die Frage des Copyrights abzuklären. Relativ häufig wird allerdings nur mit einzelnen Filmen gearbeitet bzw. handelt es sich oft um privat gedrehtes Material, dessen Herkunft entweder nicht mehr herauszufinden ist, oder das Copyright entfällt, weil das Material von Freunden oder Bekannten der Filmmacher stammt. Auch für den Großteil von Gustav Deutschs früheren Found Footage Filmen gilt das. Für *Adria Urlaubsfilme 1954-68* zum Beispiel hat er hauptsächlich Material von befreundeten Familien erhalten.

*FILM IST.* stellt einen besonderen Fall dar, da für einen Found Footage Film ungewöhnlich viele Filme verwendet wurden, die obendrein aus verschiedenen Ländern mit jeweils eigenem Urheberrecht stammen. Die Unterschiede der Rechtsgrundlagen können und sollen hier nicht im Detail erläutert werden. Lediglich ein kurzer auf *FILM IST.* bezogener Einblick ist an dieser Stelle möglich. Sofern das Copyright nicht entfällt, weil etwa keine Angehörigen des Urhebers mehr am Leben sind oder der Urheber unbekannt und nicht ausfindig zu machen ist, sind dafür Gebühren zu entrichten, deren Höhe einerseits Verhandlungssache ist und andererseits meist auch von der weiteren Nutzung abhängt.<sup>37</sup>

In Frankreich herrscht Gustav Deutsch zufolge eines der striktesten Urheberrechtsgesetze, was Found-Footage-Filmmachern die Arbeit mitunter sehr schwer macht. Dort werde mit Filmmaterial, was das Copyright betrifft, extrem sorgfältig umgegangen. Es werde versucht, von jedem einzelnen Film den Rechteinhaber ausfindig zu machen, auch wenn es sehr unwahrscheinlich ist, dass es noch jemanden gibt, der Rechte beansprucht. Für den dritten Teil von *FILM IST.* etwa dauerte dieser Prozess lediglich für die aus Frankreich bezogenen Filme acht Monate lang.<sup>38</sup>

In dieser Hinsicht ist die Zusammenarbeit mit Archiven in anderen Ländern meist einfacher. Gustav Deutsch und Manfred Neuwirth, der Produzent aller drei Teile von *FILM IST.*, erstellen im Vorfeld eine Kostenaufstellung, wo ein genaues Budget für die Copyright-Kosten geplant wird, das dann auch eingehalten werden muss. Die Rechte bekannterer Filme oder

---

<sup>35</sup> Interview im Anhang, S. III.

<sup>36</sup> Vgl. ebenda.

<sup>37</sup> Vgl. ebenda, S. XII.

<sup>38</sup> Vgl. ebenda.

von Filmen bekannter Regisseure, etwa von Georges Méliès oder den Brüdern Lumière, kosten wesentlich mehr als Filme, die in den Archiven lagern und normalerweise kaum oder gar kein Publikum finden. Da Deutsch aber vor allem nach unbekanntem Material sucht, das erst durch seine Arbeit Öffentlichkeit erhält, kommen schon vom Konzept her nur wenige „teure“ Filme in Frage.

## 2. Das Ausgangsmaterial für FILM IST.

Das aufwändig in Filmarchiven verschiedener europäischer Städte gesammelte Found Footage, das Gustav Deutsch für *FILM IST. 1-12* verwendet hat, stellt in seiner Vielfalt und Quantität eine Besonderheit unter den Found Footage Filmen dar. Ähnlich viele verschiedene Filme als Ausgangsmaterial sind nur von Dokumentarfilmen oder historischen Dokumentationsreihen, beispielsweise über den Zweiten Weltkrieg, die hauptsächlich mit Archivmaterial arbeiten, bekannt.

Unter den zahlreichen Filmbeispielen, die William C. Wees in seinem 1993 erschienenen Buch *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films* erwähnt und beschreibt, findet sich keines, das eine derartige Materialfülle wie Deutschs *FILM IST.* aufweist.<sup>39</sup> Angefangen bei den reduziertesten Found-Footage-Arbeiten, in denen sich die Filmemacher lediglich gefundene Filmaufnahmen aneignen und unter eigenem Namen präsentieren (Für *Works and Days*, 1969, griff Hollis Frampton einen frühen Dokumentarfilm unverändert auf und fügte lediglich seinen Namen und den Titel hinzu; auch Craig Baldwin griff in seine in der Front Gallery in San Francisco gezeigten Filme nicht ein)<sup>40</sup>, über völlig neu bearbeitete Sequenzen aus einzelnen Filmen (z.B. Martin Arnolds *Pièce Touchée*, 1989, und Ken Jacobs' *Tom, Tom, The Piper's Son*, 1969)<sup>41</sup> bis hin zu aufwändig montierten Werken, die Material aus mehreren Quellen verwenden (u.a. Abigail Childs *Mercy*, 1989, und Arthur Lipsetts *Fluxes*, 1967)<sup>42</sup> finden sich bei Wees keine Found-Footage-Werke, die so viele Filme verarbeiten wie es in *FILM IST.* der Fall ist.

Ein Grund, vielleicht sogar der Hauptgrund dafür dürfte im organisatorisch, zeitlich und vor allem finanziell extrem hohen Aufwand liegen, den solch umfangreiche Werke wie *FILM IST.* erfordern (siehe Kap. 1.). Die aufwändigen und langen Arbeitsprozesse und die Kosten, die vor allem durch anfallende Reisespesen, Teamarbeit und Copyright-Bezahlung entstehen, sind eigentlich nur durch Finanzierung durch Filmproduktionsfirmen möglich. Diese erwarten dann allerdings auch den entsprechenden Umsatz durch den Ticketverkauf an Kinokassen

---

<sup>39</sup> Vgl. WEES 1993.

<sup>40</sup> Vgl. ebenda, S. 6-7.

<sup>41</sup> Vgl. ebenda, S. 8.

<sup>42</sup> Vgl. ebenda, S. 16-17.

oder die Ausstrahlung im Fernsehen, was bei einer künstlerischen Arbeit wie *FILM IST.* nicht zu garantieren ist oder im Gegensatz etwa zu Blockbustern keine hohen Einnahmen bringt.<sup>43</sup>

## 2.1. Deutschs Auswahlkriterien und Selektionsvorgang

Eine dermaßen üppige Materialfülle wie in *FILM IST.*, die größtenteils durch Archivrecherche entsteht, erfordert ein relativ genaues Konzept und vorher festgelegte Auswahlkriterien. Dass dabei nicht ausschließlich Willkür des Filmemachers, sondern auch eine große Portion Zufall und unvorhersehbare Faktoren – wie zum Beispiel, dass bestimmte Filme oder Szenen in den Filmarchiven nicht vorhanden oder nicht auffindbar sind – eine wesentliche Rolle spielen, macht die Selektion des Ausgangsmaterials nicht weniger kompliziert. Besonderes Augenmerk muss hier auf die von Gustav Deutsch für die Archivmitarbeiter erstellten Listen gelegt werden, welche die Grundlage für die erste Recherchestufe bilden.<sup>44</sup>

Zu Beginn stand für Deutsch der Grundgedanke, dass es zwei Geburtsstätten des Films gäbe (das Varieté und das wissenschaftliche Labor), denen er jeweils ein Kapitel seiner Arbeit widmen wollte. Die wissenschaftlich anmutende Einteilung in Kapitel und Unterkapitel war ebenso Teil der Grundidee.

Zunächst bestimmte Deutsch die Themen der einzelnen Kapitel. Die Grund- oder Vorarbeit dafür hat er bereits 1996 mit der Begriffssuche für seinen Viennale-Trailer *Film ist mehr als Film* gemacht. Einige der Kapiteltitel von *FILM IST.* finden sich bereits in den 24 Bezeichnungen, die jeweils von einem musikalischen Zitat der Filmgeschichte begleitet und von 25 Kadern eines sich schließenden und wieder öffnenden Auges durchbrochen werden. So kommen hier bereits die Begriffe „Erinnerung“, „Ein Dokument“, „Ein Spiegel“, „Magie“, „Bewegung & Zeit“, „Sprache“, „Leidenschaft“, „Ein Augenblick“ und „Licht & Finsternis“ vor. Für die einzelnen Unterkapitel existierten schon vor der Recherche Ideen, wie zum Beispiel jene Sequenz in Kapitel 9, *FILM IST. Eroberung*, in der sogenannte „Phantom Rides“<sup>45</sup>, im konkreten Fall Tunnelfahrten von Zügen, aneinandergereiht sind, sodass eine fiktive Reise entsteht, bei der sich nach jedem Austritt des Zuges aus der Dunkelheit des Tunnels die Umgebung verändert. So lautet die erste Anweisung des Kapitels *Eroberung* in der Liste für die Mitarbeiter der Filmarchive: „Geisterfahrt im Tunnel (Phantom rides)“. Darunter befindet sich die etwas genauere Beschreibung: „Phantom rides, Tunnelaufnahmen, von Zügen gefilmte Züge, Zugeinfahrten, werden beschleunigt und zu einer fiktiven Reise montiert.“ Weiters lautet die Beschreibung des Gesuchten: „Recherchiert werden folgende Szenen: Tunnellein- und -ausfahrten von Zügen. Phantom rides von Eisenbahnen. Züge von Zügen aus gefilmt. Zeitrafferaufnahmen von Fahrtstrecken.“ Die Filmbeispiele, die Deutsch dazu im

---

<sup>43</sup> *FILM IST.* 1-6 wurde am 18.04.2002 in der Fernsehsendung *Kunststücke* gezeigt.

<sup>44</sup> Die Liste, die Deutsch für *FILM IST.* 7-12 erstellt hat, ist in DEUTSCH/SCHIMEK 2002 abgedruckt, S. 14-19.

<sup>45</sup> Tom Gunning beschreibt Phantom Rides als Filme, „in denen eine Landschaft oder eine städtische Umgebung von einem sich bewegenden Fahrzeug aus (Züge vor allem, aber auch Autos und Boote) aufgenommen werden“, GUNNING 2005, S. 6.

Kopf hat, fügt er am Schluss hinzu: „Railway trip through mountains. Die Eisenbahnkatastrophe“.<sup>46</sup>

Als Assoziationshintergrund für das Erstellen der Listen – nicht immer ist die Grundidee bereits so exakt vorhanden wie im gerade beschriebenen Beispiel – dienen Deutsch einerseits die Lektüre von Fachpublikationen und andererseits Besuche von Symposien und Stummfilmfestivals wie in Pordenone und Bologna.<sup>47</sup>

Deutsch ist es bei diesem Prozess besonders wichtig, die Suchvorgaben nicht zu exakt und eingeschränkt zu halten und nicht zu viel Literatur zu lesen, in der das Interesse selten über einen gewissen Filmkanon hinausgeht, sodass ein Überraschungseffekt bei der Sichtung der Filme garantiert ist und die verwendeten Filme eben nicht lediglich aus diesem Kanon stammen.<sup>48</sup> Das Ausgraben unbekannter, aber nicht weniger faszinierender Filmfundstücke aus den Archiven ist eines der Grundprinzipien von *FILM IST*.

Nachdem die Filmarchiv-Mitarbeiter entsprechend der fertigen Liste ihre Vorauswahl von Filmen treffen (siehe Kap. 1.2.2.), beginnt im Zuge der Sichtung tausender Filme in den Archiven der Selektionsvorgang Deutschs und Schimeks. Dieser erfolgt nicht nach objektiven Kriterien, sondern rein intuitiv. Deutsch zufolge gehen er und Schimek dabei nach einem Prinzip vor, das Roland Barthes als „punctum“ – wenngleich auf die Fotografie bezogen – beschrieben hat.<sup>49</sup> Barthes unterscheidet zwei Arten von Zugängen zu einer Fotografie: „studium“ und „punctum“. Unter dem lateinischen „studium“ versteht er einen eher analytischen Zugang, der auf Hintergrund- und Vorwissen basiert. Das Wissen über den Ort, an dem das Foto entstanden ist und etwa um die politische Situation dort kann dem Bild eine bestimmte interpretatorische Richtung geben. Dagegen ist das „punctum“ etwas Zufälliges, zum Beispiel ein Detail, das den Betrachter trifft.<sup>50</sup> Demnach wählen Deutsch und Schimek jenes Filmmaterial aus, von dem sie im ersten Moment so begeistert oder getroffen sind, dass sie beim Sichten daran hängen bleiben.<sup>51</sup> So bleiben am Ende nicht unbedingt nur jene Filme übrig, die thematisch am besten in das ursprüngliche Raster passen, sondern vor allem solche, die – aus heutiger Sicht – das Potenzial haben, den Zuschauer zu verblüffen.

Die auf den ersten Blick wissenschaftliche Ein- und Unterteilung des Werkes täuscht also Wissenschaftlichkeit nur vor. Der gesamte Auswahl- und Selektionsprozess folgt weniger wissenschaftlichen als vielmehr intuitiven Kriterien. Die Ergebnisse von *FILM IST* sind also weder einer Vollständigkeit verpflichtet noch beanspruchen sie, objektiv zu sein. Sie sind, wie gezeigt wurde, rein subjektiver Natur. Deutsch definiert diesen Vorgang – auch, um sich

---

<sup>46</sup> DEUTSCH/SCHIMEK 2002, S. 16.

<sup>47</sup> Vgl. Interview im Anhang, S. III.

<sup>48</sup> Vgl. ebenda.

<sup>49</sup> Vgl. ebenda, S. II.

<sup>50</sup> Vgl. BARTHES 1985, S. 33-36.

<sup>51</sup> Vgl. Interview im Anhang, S. II.

vom Experimental- und Avantgardefilm abzugrenzen (siehe Kap. 4.1.) – als „persönliche Forschung“.<sup>52</sup>

## **2.2. Early Cinema, “Cinema of Attractions” und Filmgeschichte**

Der Bezug zur Filmgeschichte, insbesondere zur Frühzeit des Films, hat die Auswahl der Filmsequenzen für *FILM IST.* wesentlich beeinflusst. Der Zeitraum, der als Frühzeit des Films oder Early Cinema bezeichnet wird, ist in der Literatur nicht genau abgegrenzt und soll auch hier nicht Gegenstand des Interesses sein. Diese Frage spielt auch insofern keine große Rolle, da Deutsch in erster Linie die Qualitäten des frühen Films interessieren, welche zwar in der Anfangszeit des Mediums verstärkt vorkamen, aber nie gänzlich aus den Filmen verschwunden sind, sondern bis heute immer wieder aufgegriffen werden.

### **2.2.1. FILM IST. 1-6**

So geht es im ersten Teil von *FILM IST.* um das wissenschaftliche Labor als eine Geburtsstätte des Films. Das jüngste Filmmaterial, das Deutsch dafür verwendet hat, stammt jedoch – vom selbst gedrehten Blitz (1995) abgesehen – aus dem Jahr 1990 (*The Origins of Scientific Cinematography* von V. Tosi).<sup>53</sup> Weit mehr als die Hälfte der ausgewählten Filme sind in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden. Der wissenschaftliche Film hat sich Deutsch zufolge kaum verändert. Röntgen-, Mikroskop- und Naturaufnahmen sähen heute fast gleich aus wie zu der Zeit, in der die Techniken dafür entwickelt wurden.<sup>54</sup>

Dass „wissenschaftlicher Forscherdrang“ ebenso ein Grund für die Entwicklung des Mediums Film war wie „künstlerische Inspiration“, wie Deutsch feststellt,<sup>55</sup> mag durch die Filmwissenschaft (noch) nicht geklärt worden sein. Sicherlich gibt es aber keinerlei Zweifel daran, dass Film wie zuvor bereits die Fotografie für Wissenschaft und Forschung ein überaus nützliches, wenn nicht gar revolutionäres Hilfsmittel darstellte, was auch die zahlreichen Filmbeispiele wie etwa Röntgen-, Mikroskop- oder Naturaufnahmen, die Deutsch für *FILM IST.* aufgespürt hat, belegen.

Durch die moderne Schnitttechnik und noch mehr durch die Vertonung, die den Bildern zumeist atmosphärische Stimmung verleiht, verfremdet Deutsch die ursprünglichen Filme. Wissenschaftliche Filme bzw. Lehrfilme hatten gerade in der Zeit der 50er- und 60er-Jahre, in der Deutschs kulturelle Sozialisation stattgefunden hat, Konjunktur und genossen besonders bei jungen Menschen, denen diese Filme in der Schule oder im Fernsehen vorgeführt wurden, keinen sehr guten Ruf. Das liegt Alexander Horwath zufolge weniger an

---

<sup>52</sup> Vgl. ebenda, S. IV.

<sup>53</sup> Vgl. DEUTSCH 1998.

<sup>54</sup> Diskussion im Anschluss an die Präsentation von *FILM IST.* im Rahmen des Privatissimums für DissertantInnen und DiplomandInnen am 11.3.2008.

<sup>55</sup> DEUTSCH/SCHIMEK 2002, S. 10.

den Inhalten dieser Filme als an deren Machart. Schuld daran sei deren „biederer, einfallsloses, lächerliches, vom Kommentar verseuchtes Erscheinungsbild.“<sup>56</sup>

Gustav Deutsch, der mit diesen ästhetisch meist wenig interessanten Lehrfilmen über Verhaltensforschung von Tieren und Menschen, Naturdokumentationen, Mikroskopaufnahmen oder Zwillingsstudien aufgewachsen ist,<sup>57</sup> nimmt ebendiese Filme zur Hand, lässt den gesprochenen Kommentar – so vorhanden – verschwinden, ersetzt ihn durch neu montierte Töne und Geräusche und gibt dem ursprünglichen Material einen neuen ästhetischen Wert.

Der Vollständigkeit halber soll hier hinzugefügt werden, dass nicht jeder verwendete Filmausschnitt der Kapitel 1-6 wissenschaftlichen Ursprungs ist. Offenkundig wird das beim selbst gedrehten Blitz (siehe Kap. 2.3.) oder jenen Filmteilen, welche aus *Adria Urlaubsfilme 1954-68*, einem früheren Found Footage Film Deutschs, entnommen worden sind.

In jüngerer Zeit bedienen sich Filmemacher zunehmend und immer bewusster auch für wissenschaftliche Dokumentationen jener Mittel, die eigentlich für den Spielfilm entwickelt wurden: in erster Linie der Dramatisierung durch musikalische Vertonung (wie in jeder Dokumentation der Reihe *Universum*), aber auch, indem um das dokumentarische Material herum eine Geschichte konstruiert wird, die die Information, gleichsam schön verpackt, enthält (z.B. Luc Jacquets *La marche de l'empereur*, 2005<sup>58</sup>). Auch Deutsch erzeugt in *FILM IST. 1-6* und noch häufiger in *7-12* mit dem Material über Teilstrecken eine (Pseudo-) Narration. In Kapitel 2.2 (*Licht und Dunkelheit*) wird etwa eine Sequenz montiert, die bis auf Details ebenso gut ein Ausschnitt aus einem Spielfilm, etwa einem Horrorfilm oder Thriller, sein könnte: Zunächst erzeugen zwei Hände den Schattenriss eines Hundekopfes, der den Fang auf- und zumacht. Auf der Tonebene ist synchron ein Bellen zu hören, das gedämpft wird, als der von dünnen Wolken verdeckte Mond und anschließend eine von sich bewegendem Scheinwerfern angestrahlte Häuserzeile bei Nacht zu sehen sind. Im zweiten Teil wird etwa im Kapitel 10.1 (*Schrift und Sprache*) durch die Kombination von Zwischentiteln aus verschiedensten Filmen eine kleine Liebesgeschichte konstruiert, die beim Sonntagstanz beginnt, sich in einer Verlobung fortsetzt und mit einer Katastrophe endet (siehe Kap. 1.1.2.).<sup>59</sup>

Die zunehmende Beliebtheit, die Dokumentarfilme in jüngster Zeit erfahren, ist sicherlich in erster Linie darauf zurückzuführen, dass sie es fertig bringen, durch filmästhetische Mittel wie Emotionalisierung und das Einsetzen von Erzählstrukturen, Faszination auf ein mit diesen Mitteln vertrautes Publikum auszuüben. Deutsch führt diese Möglichkeiten des wissenschaftlichen Films vor, indem er die veralteten Lehrfilme „aufpäppelt“ und somit zeigt,

---

<sup>56</sup> HORWATH 1998.

<sup>57</sup> Vgl. Interview im Anhang, S. Vf.

<sup>58</sup> Im deutschsprachigen Raum unter dem Titel *Die Reise der Pinguine* gelaufen.

<sup>59</sup> Im neuen Teil von *FILM IST.* wird die Narration eine weitaus wichtigere Rolle als in *FILM IST. 1-12* spielen, siehe Kap. 7.

dass die Faszination wissenschaftlicher Filme nichts mit einer verbesserten Bildtechnik zu tun haben muss.

Der Geschmack von Wissenschaftlichkeit, den die Lehrfilme durch ihre Strenge, den Verzicht auf musikalische Vertonung und die kommentierende Sprache zu vermitteln suchten, tritt in *FILM IST.* in beinahe ironischer Weise durch die Strukturierung in Kapitel und Unterkapitel auf. Somit „respektiert und parodiert [Deutsch] zugleich die Methoden der Wissenschaft.“<sup>60</sup>

### **2.2.2. FILM IST. 7-12**

Für den zweiten Teil von *FILM IST.* stammen die jüngsten Filme zwar ebenfalls aus den 1990er-Jahren (*Een Scherzo van Scherven* und *Mode in Bewegung*, beide 1992), doch abgesehen von diesen beiden Ausnahmen ist kein Film nach 1930 entstanden.<sup>61</sup>

Das liegt in erster Linie daran, dass der Film bald schon aus dem Varieté und dem Jahrmarkt – dem Grundthema dieses Teils – wo er zunächst eine von vielen Attraktionen ausmachte, verschwunden ist. Die erste öffentliche Vorführung des Kinematographen der Brüder Lumière am 28. Dezember 1895 wurde innerhalb eines Varieté-Programms im Rahmen der traditionellen Cafés concerts gezeigt. Sogar die Vorgänger des auf eine Leinwand projizierten Films, die Kinetoscope-Apparate, in denen ab 1894 Filme in Form von Endlosschleifen durch die Öffnung von Guckkästen anzuschauen waren, waren Jahrmarktattraktionen. Sie standen bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in den sogenannten Penny-Arcades (ein Penny musste eingeworfen werden, um die Filmschleife sehen zu können). In Amerika gehörte die Vorführung von Filmen zu Vaudeville-Programmen: Die erste Leinwandprojektion von Filmen fand durch das Vitascope Edisons am 23. April 1896 im Vaudeville-Theater Koster & Bial's Music Hall in New York statt. Die Brüder Skladanowsky zeigten die ersten Filme mit ihrem Bioskop am 1. November 1895 im Varieté Wintergarten in Berlin.<sup>62</sup> Auch auf Jahrmärkten, in erster Linie in Europa, stellten Filmvorführungen eine von vielen Attraktionen dar.

Das Auftreten von Kinosälen, in denen reine Filmprogramme gezeigt wurden – in Berlin eröffnete das erste Kino um 1900 – ließ die Filme, die zu Beginn selten länger als eine Minute dauerten, langsam aus den Varieté- und Vaudeville-Theatern, den Music Halls und von den Jahrmärkten verschwinden. Etwa 1914 hat das fixe Kino, zum Teil noch in Form von Kintopps – leer stehende Lokale wurden kurzerhand zu Filmvorführäumen gemacht – die Konkurrenz mit den Wanderkinos für sich entschieden.<sup>63</sup>

Formale Konzepte und Inhalte der Filme wurden durch die Orte ihrer Präsentation wesentlich mitbestimmt. Die Filme zeichneten sich in der Anfangszeit durch einen dem Jahrmarkt entsprechenden Attraktionsgehalt aus. Tom Gunning subsumierte diese Phänomene unter

---

<sup>60</sup> HORWATH 1998.

<sup>61</sup> Vgl. DEUTSCH 2002.

<sup>62</sup> Vgl. PAECH 1988, S. 1-2.

<sup>63</sup> Vgl. ZGLINICKI 1956, S. 309.

dem Begriff des „cinema of attractions“<sup>64</sup> und wertete damit eine von Filmhistorikern lange Zeit eher in herablassender Weise beurteilte Zeit auf. Die Zeit des Kinos der Attraktionen reichte – das macht Gunning fest – bis in die Jahre 1906/07. Bevor die narrative Komponente, wie etwa in Filmen D.W. Griffiths, eine Rolle zu spielen begann (Gunning zufolge setzte diese Entwicklung eben 1906/07 ein), lag die Faszination, die der Film auf sein Publikum ausübte, zunächst weniger in den erzählten Inhalten als in der Tatsache, Bilder „laufen“ zu sehen und in deren Illusionskraft, die entweder eine realistische (wie bei den Brüdern Lumière) oder eine magische (wie in Filmen von Georges Méliès) war. Gerade Méliès' Filme wurden meist als narrativ oder zumindest als Vorläufer narrativer Filme betrachtet. Kritiker und Theoretiker analysierten sie in Hinblick auf ihren erzählerischen Gehalt. Méliès selbst bezeichnete die Geschichte (die Fabel, das Märchen) als „Vorwand für ‚Bühneneffekte‘, ‚Tricks‘ oder ein nett arrangiertes Bild.“<sup>65</sup>

Für Gunning liegt der Unterschied des „cinema of attractions“ zum narrativen Kino in erster Linie in den Beziehungen zum Zuschauer. Es ist im Gegensatz zum narrativen Film in seinem Wesen nicht voyeuristisch, sondern exhibitionistisch. Während der narrative Film alles tut, damit der Betrachter nicht von der Geschichte abgelenkt und auf ihre Konstruiertheit aufmerksam wird, wird im „cinema of attractions“ absichtlich ein Kontakt zum Zuschauer hergestellt, indem beispielsweise ein Zauberer während der Vorführung seiner Kunststücke immer wieder in die Kamera und somit zum Zuschauer blickt – ein absolutes No-Go in narrativen Filmen.<sup>66</sup> In erotischen Filmen, die einen wesentlichen Teil der frühen Filmproduktion ausmachten, wird Gunning zufolge der Exhibitionismus wörtlich. Auch Nahaufnahmen seien in den frühen Filmen nicht zur Pointierung der Erzählung eingesetzt worden, sondern um dem Publikum die Möglichkeiten des Mediums vorzuführen. Dasselbe gilt in besonderer Weise für die „magischen Attraktionen“ der Trickfilme, in denen sich Menschen und Gegenstände durch Überblendungen transformieren, durch Jump Cuts plötzlich an einer anderen Stelle im Bild erscheinen oder sich in Luft auflösen konnten.

Die Narrativisierung des Films erfolgt Gunning zufolge 1907 bis 1913 und kulminiert im Spielfilm, der sich nun nicht mehr an der Varieté-Nummer und der Jahrmarktattraktion, sondern am seriösen Theater orientiert.

Gunning stellt fest, dass wir, die Rezipienten, im 21. Jahrhundert lernen werden, „[...] das bewegte Bild zu verstehen, indem wir das Staunen des frühen Publikums wiederentdecken, [...]“.<sup>67</sup> Ebendieses Staunen erweckt *FILM IST. 7-12*, indem direkt auf das Material der Frühzeit des Films zurückgegriffen wird.

---

<sup>64</sup> GUNNING 2000.

<sup>65</sup> Zit. Bei GUNNING 2000, S. 230.

<sup>66</sup> In der jüngeren Film- und TV-Geschichte werden Strategien wie der Blick in die Kamera wieder angewandt, etwa in US-amerikanischen Serien wie *Moonlighting* (*Das Model und der Schnüffler*, 1985-1989), *Ally McBeal* (1997-2002) oder *Malcolm in the Middle* (*Malcolm mittendrin*, 2000-2006). Meist wenden sich die Protagonisten, gleichsam aus der Geschichte ausklinkend, an den Zuseher.

<sup>67</sup> GUNNING 2002, keine Seitennummerierung.

Auch der Spielfilm der letzten Jahrzehnte nimmt zum Teil starke Anlehnung an das Kino der Attraktionen. Dazu gehören etwa Actionszenen, eindimensionale Helden anstatt psychologisch interessanter und vielschichtiger Charaktere und Verfolgungsjagden wie aus den frühen Chase Films.<sup>68</sup>

Gustav Deutsch hat für *FILM IST. 7-12* eben jene Filme ausgegraben, die noch den Prinzipien des „cinema of attractions“ folgen. Der Blick in die Kamera wird etwa im Kapitel 12.2 (*Erinnerung und Dokument*) zelebriert, wenn Menschen im Hafen vor der Ankunft eines Schiffes für die Kamera tanzen, Männer ihre Hüte in Richtung der Kamera ziehen, Menschen in die Kamera winken oder lachen, oder wenn der Papst für die Kamera seinen Segensgestus vollzieht. Verfolgungsjagden sind das Thema von Kapitel 7.3 (*Komisch*), wo Menschen anderen hinterherlaufen, ein Cowboy von seinem reitenden Pferd auf einen Zug aufspringt, Autos, Motorräder und Züge Zusammenstoßen nur knapp entgehen oder ein Zug mit einem anderen oder mit einem Auto zusammenprallt. Zauberer, die auf Bühnen Frauen in Reagenzgläser zaubern oder sie in Spinnen verwandeln, Zauberinnen, die Blumensträuße aus dem Nichts erschaffen oder aus einem Blatt Papier einen lebenden Vogel machen, werden in Kapitel 8.1 (*Magie*) gezeigt.

All diese Filmausschnitte, die dem Kino der Attraktionen angehören, hat Deutsch für *FILM IST. 7-12* gesucht und zu einem neuen Ganzen zusammengefügt.

### **2.3. Die einzige selbst gedrehte Sequenz**

*FILM IST.* beinhaltet nur eine einzige selbst gedrehte Sequenz, und zwar einen in der Nacht gefilmten Blitz in Schwarz-Weiß zu Beginn des Kapitels 2.1 (*Licht und Dunkelheit*).<sup>69</sup> Interessant dabei ist, dass dieser kurze Ausschnitt zwar selbst gedreht, aber gleichzeitig Found Footage ist. Deutsch hat ihn seinem Werk *Taschenkino* (1995) entnommen, wo er als Filmschleife in einem in eine Hand passenden Filmprojektor anzusehen war (Näheres dazu in Kap. 5). Ebenso verwendet Deutsch für *FILM IST. 1-6* auch Teile aus seinem Film *Adria Urlaubsfilme 1954-68* (16mm-Version 1989, Video-Version 1990), der allerdings bereits ursprünglich aus Found Footage bestanden hat.

Der Blitz kann hier als Zeichen für den Film gelesen werden. So, wie er es fertig bringt, die schwarze Nacht für kurze Zeit zu erhellen, wird auch der leere Filmstreifen durch die Belichtung erhellt. Für Alexander Horwath steht der Blitz für „[...] die Art, in der *FILM IST.* einschlägt im Kino und dabei die dunkle Ahnung erhellt, daß kein anderes Wissen schaffendes Verfahren so lebendig und offen und denkfähig wie Film ist.“<sup>70</sup>

Die Tatsache, dass Deutsch für ein so einfaches wie starkes Bild kein Found Footage verwendet hat, verleiht der Sequenz besondere Bedeutung. Dadurch drückt Deutsch seiner

---

<sup>68</sup> Vgl. ELSAESSER 2002, S. 282ff.

<sup>69</sup> HORWATH 1998.

<sup>70</sup> Ebenda.

filmischen Collage, die tatsächlich viele Autoren hat, ähnlich einer Signatur, auf subtile Weise seinen Stempel auf.

Dennoch handelt es sich nicht um den Ersatz einer Signatur, denn diese befindet sich in der in Filmen üblichen Form im Abspann. Tatsächliche Signaturen sind allerdings aus dem Avantgardefilm bekannt. Andere Filmemacher – nicht nur jene, die mit Found Footage gearbeitet haben – haben ihren Filmen ihre Handschrift im wahrsten Sinne des Wortes aufgedrückt, indem sie etwa ihren Namen direkt in die Emulsion des Filmmaterials eingeritzt und damit wiederum auf die Materialität von Film verwiesen haben.

Deutsch nimmt am Ausgangsmaterial keine Veränderung durch Einritzen, Verätzen oder ähnliche Vorgänge vor. Da er erstens nicht die Originalfilme, sondern Kopien der Filme aus den Archiven verwendet und zweitens nicht selbst händisch schneidet, sondern den Schnitt zunächst digital vornimmt und der analoge Schnitt von einem Filmstudio vorgenommen wird, würde eine Signatur durch Einritzen ins Filmmaterial auch einigermaßen lächerlich wirken.

Die einzige selbst gedrehte Sequenz ist also nichts anderes als ein weiteres Filmfundstück, das Deutsch im eigenen filmischen Repertoire aufgespürt hat.<sup>71</sup>

### **3. Die Präsentation von FILM IST.**

*FILM IST.* ist kein Werk, das sich in wenigen Worten beschreiben lässt, was einerseits am Umfang und Facettenreichtum der Arbeit liegt, aber auch an der Tatsache, dass es weder nur eine Version noch nur eine Präsentationsweise des Werkes gibt.

Um all diesen Aspekten gerecht zu werden, konzentriert sich das erste Unterkapitel (3.1.), in welchem die Verarbeitung des Ausgangsmaterials, also die Montage und die Tonebene, behandelt wird, auf die lineare Version von *FILM IST.* Dabei werden zunächst einige Montagemuster, die Deutsch häufig anwendet, herausgefiltert und in einen historischen Zusammenhang gestellt, indem die Voraussetzungen dafür in der Filmgeschichte gesucht werden. Die Bedeutung des Tons für *FILM IST.* findet am Ende dieses ersten Unterkapitels Beachtung.

Anschließend (3.2.) werden die verschiedenen nicht linearen Präsentationsformen von *FILM IST.*, insbesondere die 8-Screen-DVD-Installation thematisiert und in einen kunst- und filmhistorischen Kontext gestellt. Schließlich (3.3.) wird Umberto Ecos Begriff vom „offenen Kunstwerk“ bzw. vom „Kunstwerk in Bewegung“ in Bezug auf *FILM IST.* besprochen, wodurch deutlich wird, wie sehr die Wahl der offenen Form das Wesen von *FILM IST.* beeinflusst und welche Aussagen über Film dadurch auf einer Metaebene getroffen werden.

---

<sup>71</sup> Vgl. Interview im Anhang, S. IVf.

### 3.1. Montage und Ton

Es kann bei *FILM IST.* nicht von einem durchgehenden oder dominierenden Montagemuster gesprochen werden. Gustav Deutsch verwendet verschiedenste Montageformen, von denen hier die wichtigsten herausgefiltert werden.

Deutsch bedient sich immer wieder der Parallelmontage, einem von David Wark Griffith (1875-1948) erstmals angewandten Montageprinzip. Griffith schnitt dabei vor allem für Szenen mit Verfolgungsjagden zwischen Aufnahmen von Verfolgern und Verfolgten hin und her, um eine einem Höhepunkt entgegensteuernde Spannung zu erzeugen.<sup>72</sup>

Besonders deutlich wird der Bezug zu Griffiths Parallelmontagen in Kapitel 7.3 (*Komisch*), für das verschiedene schwarz-weiße Filmausschnitte mit Verfolgungsjagden zu einer neuen, fiktiven Verfolgungsjagd geschnitten wurden. Darin sind unter anderem einander nachlaufende und auf Häuserwände und Dächer kletternde Menschen, Kutschen, Züge, Autos, Motorräder mit Beiwägen, Reiter und sogar ein Flugzeug verwickelt. Offenbar wurden dabei so viele gefährliche und spannende Filmausschnitte wie möglich zusammen montiert. Wahrscheinlich sind die Filmszenen aus den in der Zeit des „Kinos der Attraktionen“ extrem beliebten Chase Films verwendet worden.<sup>73</sup> In der genannten Szene kommen unter anderem Ausschnitte vor, in welchen Menschen auf andere schießen, Züge mit Autos oder Motorrädern beinahe zusammenstoßen, solche, in denen zwei Züge frontal aufeinander zufahren und einen Unfall verursachen oder auch ein Filmausschnitt, in welchem ein Mann aus der Beiwagenmaschine eines Motorrades direkt auf ein Zuggleis stürzt.

Als ironisches Moment wird immer wieder ein Lokführer dazwischen geschnitten, der einen Hebel umlegt. Wenn die Sequenz davor beispielsweise in Zeitlupe abgespielt wurde, werden die Szenen nach dem Hebelumlegen in Zeitraffer gezeigt und umgekehrt. So erfolgt ein Wechsel zwischen Zeitlupen- und Zeitraffereinstellungen, der scheinbar durch das Umlegen des Hebels ausgelöst wird. Dieses Spiel, das hier mittels Montage mit dem Zuschauer getrieben wird, kann sicherlich als Verweis auf die frühe filmische Projektion verstanden werden. Der Zugsführer steht hier für den Filmvorführer, der durch mechanische Eingriffe, nämlich durch die Geschwindigkeit des Kurbelns, einen Film langsamer oder schneller abspielen konnte.

Die gesamte Sequenz hat sogar eine gewisse Dramaturgie, indem sie bei Menschen beginnt, die einander hinterherlaufen, übergeht zu jenen, die auf Fahrzeuge aufspringen und einander damit zu verfolgen scheinen, bis schließlich Züge ins Spiel kommen, mit denen Zusammenstöße gerade noch verhindert werden bzw. die dann doch aufeinander- bzw. mit Autos zusammenprallen und schließlich der Showdown mit Happy End, wo ein Mann im Fahren auf eine von einem Flugzeug hängende Leiter aufsteigt, in welchem eine Frau am Steuer sitzt und ihn bereits freudig erwartet.

---

<sup>72</sup> Vgl. SCHÖSSLER 2001, S. 435.

<sup>73</sup> Vgl. GUNNING 2000, S. 233f.

Mit einer ähnlichen Technik arbeitet Deutsch in einer Sequenz von Kapitel 5.2 (*Ein Augenblick*), wo allerdings nur zwischen zwei verschiedenen Filmen hin- und hergeschnitten wird. In der Sequenz ist die Aufnahme einer Schlange zu sehen, die mit ihrem Maul eine Maus am Genick packt, sie hochschleudert und wieder loslässt, bis die Maus wieder auf den Boden fällt. Durch die Verlangsamung dieser eindrucksvollen Szene mittels Zeitlupentechnik und den schrillen Ton wird eine Spannung erzeugt, die dem Zuschauer den Atem stocken lässt. Diese Szene wird in mehrere Teile zerlegt und mit Teilen der Aufnahme eines menschlichen Auges, das mehr und mehr aufgerissen wird, abgewechselt. Einerseits kann sich das Publikum auf diese Weise mit dem das Auge aufreißenden Menschen identifizieren, und gleichzeitig schafft Deutsch durch den Parallelschnitt einen Zusammenhang zwischen den beiden Filmszenen, der ursprünglich wahrscheinlich nicht bestanden hat. Das Auge scheint in Reaktion auf das Naturschauspiel ungläubig und vor lauter Erstaunen darüber aufgerissen zu werden.

Durch den Schnitt neue Zusammenhänge zu schaffen ist einerseits eine Methode vieler Found-Footage-Filmmacher, geht aber ursprünglich auf die Montage-Experimente des sowjetischen Filmmachers Lew Kuleschow (1899-1970) zurück. Kuleschow war der erste, der die Möglichkeiten der Montage systematisch durch Versuchsanordnungen austestete. So wurde folgendes Experiment als „Kuleschow-Effekt“ bekannt: Kuleschow nahm verschiedene Einstellungen aus alten Filmen, auf denen immer derselbe Schauspieler zu sehen war. Er fügte diese mit anderen Einstellungen zusammen, sodass der Darsteller einmal im Gefängnis zu sitzen schien, sich dann scheinbar an der Sonne erfreute oder in einer anderen Kombination eine halbnackte Frau und anschließend einen Kindersarg anschaute. Obwohl die Aufnahmen aus den verschiedensten Quellen stammten, die nicht dafür bestimmt waren, miteinander kombiniert zu werden, erschienen die neuen Ergebnisse dem Publikum als glaubwürdig.<sup>74</sup>

Ein weiteres Experiment Kuleschows findet in *FILM IST.* ebenfalls – bewusst oder unbewusst – Resonanz. Gustav Deutsch schafft eine fiktive Zugreise, indem er Aufnahmen von Zugfahrten so montiert, dass ein Zug wiederholt in einen Tunnel ein- und wieder auszufahren und sich dabei jedes Mal in einer anderen Gegend zu befinden scheint. Dieser Trick ist möglich, da das Dunkel der Tunnels in Form von Schwarzbild als Verbindungselement der Einstellungen dient. Diese Technik, mit der zwei Einstellungen verbunden werden, indem Flächen von gleicher Farbe aneinandergesetzt werden, ist als unsichtbarer Schnitt bekannt. Dafür berühmt wurde Alfred Hitchcocks Film *Rope* (1948), der so geschnitten ist, dass es den Anschein hat, es wäre gar nicht geschnitten worden. Deutsch schafft mit dieser Technik das, was Kuleschow die „schöpferische Geographie“ nannte.<sup>75</sup> Kuleschow nahm dabei zwei Personen auf, die auf zwei verschiedenen Straßenseiten

---

<sup>74</sup> Vgl. BELLER 1993, S. 20-22.

<sup>75</sup> Vgl. BELLER 1993, S. 21.

entlanggingen, einander entdeckten, anlächelten, schneller wurden, um einander schließlich zu treffen und die Hand zu geben. Die Aufnahmen wurden in verschiedenen Stadtteilen von Moskau gemacht, aber so zusammengefügt, dass nur mit den Mitteln der Montage eine neue, fiktive Geographie zu entstehen schien und der Betrachter die Teile im Kopf zu einer kontinuierlichen Handlung zusammenfügen konnte. Am Schluss dieses Films schnitt Kuleschow sogar noch eine Aufnahme des Weißen Hauses in Washington aus einem amerikanischen Film hinein.<sup>76</sup> Die scheinbare zeitliche und räumliche Kontinuität von Deutschs Zugreise ist eine ebenso künstlich erzeugte wie jene in Kuleschows Experiment.

Wie in den bisher genannten Sequenzen spielt immer wieder über Strecken eine Art narrative Abfolge, die am Spielfilm bzw. an der Literatur und am Theater orientiert ist, eine Rolle. Anklang an literarische Erzählstrukturen nehmen beispielsweise jene Sequenzen, in welchen mit den Filmausschnitten ein Rahmen gebildet wird. Kapitel 1.2 (*Bewegung und Zeit*) wird beispielsweise von Aufnahmen zweier Diskuswerfer, einmal im Vor- und am Ende im Rücklauf, gerahmt. Außerdem wird die Bewegungsrichtung – von links nach rechts – bis zu jenem Ausschnitt mit dem von rechts nach links laufenden Boxer beibehalten. Dieser Richtungswechsel setzt sich dann auch in den nächsten Einstellungen fort, mit dem Unterschied, dass die bereits gezeigten Bilder nun rückwärtsläufig abgespielt werden. Deutsch beachtet hier eine Regel aus der „*découpage classique*“, die sich im klassischen Erzählkino entwickelt hat. Nach und nach haben sich gewisse Regeln der Montage herausgebildet, die allesamt dazu dienen, den Zuschauer nicht von der dargestellten Handlung abzulenken. Ein Richtungswechsel von Bewegungen beispielsweise darf in der „*découpage classique*“ nur dann vollzogen werden, wenn eine Richtungsänderung logisch und im Bild zu sehen ist.<sup>77</sup> Im Fall der beschriebenen Sequenz löst die Einstellung mit dem Hund diese Richtungsänderung aus.

Eine Rahmenstruktur weist auch das oben genannte Kapitel 5.2 (*Ein Augenblick*) auf, in welchem eine Schlange eine Maus angreift. Diese Sequenz wird durch eine auf einem Bett liegende Frau eingeleitet, deren Kopf verkabelt ist und deren Augen zufallen. Am Ende ist wieder die Frau zu sehen, dieses Mal richtet sie sich auf und eine andere Frau nimmt ihr die Kabel ab. Durch diese Art der Rahmung wird die Sequenz mit Schlange und Maus zu einer Traumsequenz umgedeutet.

Auch das Kapitel 2.3 (*Licht und Dunkelheit*) ist gerahmt. Hier wird ein Tagesverlauf simuliert: Sonnenaufgang zu Beginn, Sonnenuntergang am Schluss, dazwischen Blumen, die sich öffnen und zur Sonne hindrehen bzw. sich wieder schließen und von der Sonne wegdrehen. Deutsch hat hier allerdings auch Elemente eingearbeitet – in diesem Fall sind es die Mikroskop-Aufnahmen von kleinsten wurmartigen Lebewesen – die die kleine „Narration“ durchbrechen und den Zuschauer aus der Idylle herausholen, in die er möglicherweise beim

---

<sup>76</sup> Vgl. BELLER 1993, S. 21.

<sup>77</sup> Vgl. MONACO 2004, S. 219.

Anblick der Naturschönheiten gekippt ist. Durch diese Bruch-Elemente wird unter anderem deutlich, dass es hier weder darum geht, eine Geschichte zu erzählen noch darum, etwas zu erklären.

Während Kapitel 2.3 Ähnlichkeiten mit einem Dokumentarfilm hat, welcher den Tagesablauf der Natur beschreibt, erinnert 2.2 an einen Spielfilm. Die Sequenz beginnt mit einem bellenden Hund, der allerdings in Form eines Schattenspiels im Bild erscheint. Daran schließen sich verschiedene Nachtaufnahmen an, unter anderem der wolkenverhangene Mond und eine Häuserzeile, die von bewegten Scheinwerfern angestrahlt wird. Das Bellen des Hundes auf der Tonebene hält die montierten Einstellungen zusammen. Dieses Unterkapitel wirkt wie der Beginn eines Filmes, der nach der Einführungssequenz mit einem Mord oder dem Fund einer Leiche beginnt. Am Schluss ist wieder eine mikroskopische Aufnahme hinein geschnitten, die – wie etwa auch der Schattenriss des Hundekopfes – ein Mittel des Bruchs in der ansonsten atmosphärisch wirkenden Nachtsequenz darstellt.

Deutsch verbindet in *FILM IST.* auch immer wieder zwei Filmausschnitte miteinander, indem der eine den anderen auszulösen scheint – wie etwa in der bereits erwähnten Sequenz, in der der Lokführer den Hebel umdreht und so die Abspielgeschwindigkeit der Bilder verändert. Hier bewirkt aber ein inhaltlicher Faktor einen formalen Effekt, während in anderen Sequenzen ein inhaltlicher Aspekt einen anderen hervorzurufen scheint. Am Ende des Kapitels 2.1 ist eine Hand zu sehen, die auf einen roten Knopf drückt; die folgende und gleichzeitig letzte Einstellung des Unterkapitels enthält einen Blitz bei Nacht. Der Rezipient führt beides im Sinne seiner Wahrnehmungsgewohnheit zusammen und interpretiert im ersten Moment – trotz besseren Wissens – dass der Knopfdruck den Blitz ausgelöst hat.

Ähnlich wie in der Schlangen-Maus-Sequenz sind auch in Kapitel 6.1 (*Ein Spiegel*) zwei Bildinhalte in der Art parallel geschnitten, dass ein Ursache-Wirkung-Effekt zwischen ihnen entsteht. Aufnahmen von mehreren Zwillingen, die nebeneinander sitzen und offenbar auf etwas, was sie sehen, reagieren, indem sie die Gesichter grimassenartig verziehen, sich wegdrehen oder die Augen zuhalten, bilden den einen Teil der Parallelmontage. Der andere Teil ist die Großaufnahme einer Augenoperation, bei der zunächst die Netzhaut des Auges entfernt und dann der Augapfel aus seiner Höhle geholt wird. Der Zusammenhang, den der Zuschauer hineininterpretiert, dürfte in diesem Fall sogar tatsächlich bestehen. Gustav Deutsch zufolge wurden den Zwillingen tatsächlich diese Aufnahmen gezeigt.<sup>78</sup>

Das Ordnen der Filmschnipsel nach formalen Aspekten ist ein weiteres Montageprinzip, das in *FILM IST.* Anwendung findet. So zum Beispiel in Kapitel 5.1 (*Ein Augenblick*), wo eine sich drehende zweidimensionale Spirale eine optische Täuschung bewirkt und ein Auge zu sehen ist, in dessen Pupille und Iris sich eine ähnliche Kreisform spiegelt. Hier mischt sich auch die frühe Filmavantgarde assoziativ ein. Marcel Duchamps *Anémic Cinéma* (1926/27) besteht

---

<sup>78</sup> Deutsch erwähnte dies im Anschluss an die Präsentation von *FILM IST.*, die im Zuge des Privatissimums für DissertantInnen und DiplomandInnen am 11.3.2008 stattfand.

ausschließlich aus verschiedenen sich drehenden Spiralformen, die mit Schrift abwechseln, welche ebenfalls in Spiralen gelegt ist und rotiert (Abb. 5).

Formal ähnliche Sequenzen und Bilder werden auch in Kapitel 12.3 (*Erinnerung und Dokument*) verarbeitet, wo verschiedene Gruppen aufeinander abgestimmte, meist synchrone Bewegungen ausführen. Zur rein formalen Ähnlichkeit kommt hier aber eine inhaltliche Ebene hinzu: Das Gegeneinanderschneiden von Aufnahmen weißer, kostümierter Tänzerinnen, Komiker, den ebenfalls gleich gekleideten weißen Mädchen im Hof, den Mönchen und den Teilnehmern einer Militärparade mit den vermutlich ethnologisch motivierten Aufnahmen von fast nackten Schwarzen hebt die Sequenz auf eine inhaltliche Ebene. Hier wird die filmische Darstellung und Inszenierung von Gruppen thematisiert, die als kulturelle Einheiten betrachtet werden. Im Zusammenstellen ähnlicher Szenen werden die Unterschiede umso deutlicher. Außerdem werden Zusammenhänge zwischen den vollkommen unabhängig voneinander gedrehten Aufnahmen hergestellt. Im Zuschauer wird ein Nachdenkprozess ausgelöst, der in viele Richtungen führen kann. So könnte man über die tatsächlichen oder vermeintlichen Unterschiede oder Gemeinsamkeiten zwischen Schwarz und Weiß reflektieren oder aber auch über die Motivation für das Filmen solcher Szenen und für die Art, wie diese aufgenommen wurden. Propaganda? Unterhaltung? Zurschaustellung? Wissenschaftliches Interesse an unbekanntem Völkern?

Auf entlarvende Weise besonders interessant ist eine Sequenz aus dem Kapitel 9.3 (*Eroberung*) geschnitten. Weiße und schwarze Frauen drehen ihre Köpfe oder sich selbst um ihre eigene Körperachse. Die weißen Frauen, die offenbar Hutmode präsentieren, lächeln übertrieben und jede Bewegung, sogar die der Augen, ist kalkuliert und soll offenbar beim Betrachter Bewunderung erheischen. Das wird allerdings nur deshalb so deutlich, weil die schwarzen Frauen, die in Analogie zu den Kopfbedeckungen der weißen Frauen besonders aufwändige Frisuren haben, sich in krassem Gegensatz dazu verhalten. Sie bewegen sich ganz natürlich, und während des Posierens für die Kamera, das offenbar vom Film- oder Ethnologenteam so gefordert wurde, verziehen sie keine Miene. Am Schluss jedoch beginnt jede einzelne loszulachen, was die Strenge der Situation aufbricht und die Inszenierung der Aufnahmen deutlich macht. Die Sequenz hat auf diese Weise einen stark manipulativen Charakter und die Szenen werden durch den Schnitt umgedeutet. Die weißen Hutmodels, die Schönheit und Anmut vermitteln sollen, wirken künstlich und lächerlich in ihrer Gefallsucht. Die Schwarzen, die aus weißer Sicht eigentlich als das Fremde, Exotische betrachtet werden, vermitteln Sympathie, Nähe zum Betrachter, Schönheit und Eleganz.

Im zweiten Teil von *FILM IST*. kommen solche ethnologischen Aufnahmen mehrfach vor, da diese Filme als Teile der Varietéprogramme in den ersten beiden Jahrzehnten seit der Erfindung des Mediums beim Publikum regen Anklang fanden. Sie sind die filmische Entsprechung zu den Völkerschauen, die eine beliebte Attraktion auf Jahrmärkten waren.

Die Montagemethoden, die Deutsch hier angewandt hat, lassen sich bis zu den Montagetheorien Sergej Eisensteins (1898-1948) zurückverfolgen. Eisenstein als einer der bekanntesten Vertreter der in Russland praktizierten Filmmontage in den 1920er-Jahren, war darauf bedacht, durch das Gegeneinanderschneiden von Aufnahmen, die einander ähnlich waren und durch das Einsetzen von Symbolik neue Zusammenhänge entstehen zu lassen.<sup>79</sup>

Hans Bellers kurze Beschreibung von Eisensteins These drückt den Versuch, mittels Montage etwas Neues zu schaffen, besonders präzise aus: „Einstellung A und Einstellung B ergeben als Superposition C.“<sup>80</sup> Die Einstellungen müssen zeitlich und räumlich nichts miteinander zu tun haben. Als Beispiel nennt Beller etwa eine bereits auf Griffith rekurrierende Szene aus Eisensteins *Streik* (1925), in der die Niederschlagung eines Arbeiterstreiks mit der Schlachtung eines Rindes parallel geschnitten wird.<sup>81</sup>

Eine vergleichbare Drastik erreicht Deutsch im bereits genannten Kapitel 9.3, wo schwarzen Menschen von weißen der Mund geöffnet wird und in parallelen Einstellungen wiederum Weiße die Mäuler von getöteten Tieren, etwa einem Nilpferd, mit sichtlichem Stolz öffnen.

Deutsch verwendet das Ausgangsmaterial nicht ausschließlich in der reinen Form, in der er es vorgefunden hat, sondern wendet auch verschiedene Mittel zur Verfremdung und Emotionalisierung des Found Footage an. Dazu gehören Zeitlupe, Zeitraffer, Rückwärtsabspielen, Spiegelung und die Vertonung. Jump Cuts, die vor allem im achten Kapitel (*Magie*) vorkommen, sind nicht von Deutsch erzeugt, sondern bereits im Ausgangsmaterial – etwa in den Filmen von Méliès und Fritz Lang – enthalten. Auch Beschädigungen des Materials nimmt Deutsch so gut wie nie vor. Wenn er etwa auf die Materialität von Film verweisen will, verwendet er bereits beschädigtes Filmmaterial wie in den Kapiteln 4.1 und 4.2 (*Material*). In ersterem wendet er eine spezielle Montagetechnik an, die im Trickstudio in mühseliger Arbeit erzeugt werden musste, damit die zwei jeweils hintereinander folgenden Kader so miteinander verbunden werden, dass der Zuschauer den Eindruck bekommt, das untere Bild verdränge das obere. Im folgenden Subkapitel, 4.2, kommt durchlöcherter Material zum Einsatz, das Deutsch einer mathematischen Formel folgend durchstanzen ließ. Zunächst verwendete Deutsch Filmstreifen, die der Erfinder des Computers, Konrad Zuse, für seine Arbeit durchlöcherter und beschrifteter. Die Formel wird dann zusätzlich in der Abspielgeschwindigkeit umgesetzt (zuerst 24, dann 8, dann 4, dann 2 Kader pro Sekunde).<sup>82</sup>

Ähnlichkeit haben die Sequenzen in *FILM IST.* auch zum Teil mit dadaistischen und surrealistischen Filmen, wie zum Beispiel Fernand Légers *Ballett mécanique* von 1924. Léger (1881-1955) verarbeitete für diesen Film Aufnahmen verschiedener Gegenstände, viele davon in Nahaufnahmen, von Menschen oder Naheinstellungen eines Auges oder

---

<sup>79</sup> Vgl. BELLER 2005, S. 23f.

<sup>80</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>81</sup> Vgl. ebenda, S. 23.

<sup>82</sup> Vgl. HORWATH 1998.

Mundes oder aber auch einen am Kubismus orientierten Zeichentrickfilm, den er zuvor bereits realisierte, aber nie fertigstellte. Dieser Zeichentrickausschnitt, der eine bewegte kubistische Figur – angeblich Charlie Chaplin<sup>83</sup> (Abb. 6) – zeigt, steht zu Beginn und am Ende von *Ballett mécanique* und rahmt den 12 Minuten langen Film ebenso wie manche Sequenzen und Unterkapitel in *FILM IST.* gerahmt sind. Auch die zweite Einstellung, eine Frau auf einer Schaukel, wird vor der letzten Einstellung wieder gezeigt. Auf die schaukelnde Bewegung der Frau folgen mehrere Einstellungen, in denen das Schaukeln von verschiedenen Gegenständen aufgenommen wurde. Auch bei Deutsch finden sich ähnliche Sequenzen, in denen die gleiche Art von Bewegung von verschiedenen Objekten oder Menschen ausgeführt wird. Beispiele sind etwa die Links-Rechts-Bewegung der vom Wind verwehten Objekte in Kap. 1.2, die (Kopf-)Drehungen der schwarzen und weißen Frauen in 9.3 oder die gehenden bzw. marschierenden Gruppen in 12.3. Die gezeigten Gegenständen in *Ballett mécanique*, darunter ein Hut oder die Beine einer Schaufensterpuppe (Abb. 7), entwickeln einerseits durch die Kameraperspektiven und nahen Einstellungen und andererseits durch die Montage eine Eigendynamik. Zusätzlich erscheinen die Bilder kaleidoskopartig, was die Gegenstände zum Teil abstrakt wirken lässt. Dies alles orientiert sich eher am Konstruktivismus und technikverliebten Futurismus.

Stärkere Anklänge an surrealistische Tendenzen finden sich bei Deutsch vor allem im zweiten Teil von *FILM IST.*, wo einige Sequenzen zu fantastischen, traumartigen „Geschichten“ zusammengefügt wurden.

Die Tonebene wurde im ersten Teil von Gustav Deutsch gestaltet, indem er vorwiegend Tonmaterial – in erster Linie Geräusche – aus dem Ausgangsmaterial verwendete, dieses neu mischte und bearbeitete. Für den zweiten Teil, der ja zum größten Teil aus Filmen der Stummfilmzeit besteht, hat Deutsch die Musiker Christian Fennesz (geb. 1962 in Wien), Burkhard Stangl (geb. 1960 in Eggenburg), Martin Siewert (geb. 1972 in Saarbrücken) und Werner Dafeldecker (geb. 1964 in Wien) musikalische Themen erarbeiten lassen. Diese elektronische Musik verwendete Deutsch, indem er die Themen an verschiedenen Stellen im Film ausprobierte und so auch schon unter Umständen anderen Filmsequenzen zuordnete als jenen, für die sie bestimmt gewesen wären. Wie die Bilder die Entstehung des Tons beeinflussten, wirkte sich der Ton auch auf den Bildschnitt aus. Deutsch schneidet Ton und Bild immer gleichzeitig.

Generell gibt es für jedes Unterkapitel eine eigene musikalische Komposition. Es handelt sich dabei selten um Melodiöses, vor allem im ersten Teil kommen kaum Melodien vor. Ausnahme stellt der Gesang in Kapitel 3, *FILM IST. Ein Instrument*, dar. Geräusche wie etwa Vogelgezwitscher (Kapitel 2.3) oder das Blasen des Windes (Kapitel 1.2) werden allerdings ähnlich wie ein musikalisches Stück komponiert, indem gewisse Themen wiederholt werden,

---

<sup>83</sup> Vgl. SCHEUGL/SCHMIDT 1974, S. 540.

die durch Varianten – beispielsweise vom Gezwitscher (siehe dazu die Beschreibung im Kapitel 1.1.1.) – durchzogen sind und dann wieder zum ursprünglichen Zwitschern zurückgekehrt wird.

Der zweite Teil wird von sehr einfachen Melodien, die elektronisch erzeugt wurden und meist etwas Unreines, Rauschendes an sich haben, dominiert. Ein Grundrauschen oder Kratzgeräusche sind so gut wie immer zu hören. Christian Scheib spricht im Zusammenhang mit einigen Avantgardefilmen von „Betriebsgeräusch“. Dieser Begriff verweise auf den „jeweils selbstreferentiellen Grundgestus, auf Basis dessen [...] Bild und Ton in Beziehung zueinander treten.“<sup>84</sup>

Als Beispiele für einen solchen selbstreferentiellen Ton zieht Scheib österreichische Avantgardefilme aus zwei Phasen heran: Aus den „Aufbruchsjahren“ der späten 1950er und 1960er Jahren und Filme aus den 1990er Jahren.

So bleibt etwa die Tonspur in *Filmkritik oder Prädikat wertlos* (1968) von Ernst Schmidt jr. (1938-1988), unbearbeitet, sodass ein „ununterbrochenes, rasendes Pochen“ entsteht.<sup>85</sup> Im Film wird die Verbrennung der Zeitschrift *Filmkritik* gezeigt, gegen die hier rebelliert wird. Scheib definiert den puren Ton hier als „Ausdruck wütender Ohnmacht“.<sup>86</sup>

Kurt Kren zeichnete 1957 für seinen Film *1/57 Versuch mit synthetischem Ton* mit Tinte auf die Lichttonspur (vor dieser Bearbeitung hieß der Film *Test*). Die Tonebene des drei Jahre später entstandenen Films *Bäume im Herbst* besteht aus einem „Oszillieren zwischen Betriebsgeräuschen und naturhaftem Windrauschen.“<sup>87</sup>

Ein „Betriebsgeräusch“ liegt auch *Arnulf Rainer* (1960), einem Film Peter Kubelkas (geb. 1934 in Wien) zugrunde, hier allerdings in einem überhöhten Sinn in Bezug auf das physikalische Phänomen des weißen Rauschens. Die nach einem strengen metrischen System angeordneten weißen und schwarzen Kader auf der Bildebene sind gemeinsam mit dem Rauschen auf der Tonebene „das Alles und das Nichts als optische und akustische Metapher“.<sup>88</sup>

Für die Found-Footage-Arbeit *passage à l'acte* (1993) verwendete Martin Arnold (geb. 1959 in Wien) eine ganz kurze Szene einer vierköpfigen Familie bei Tisch aus einem amerikanischen Spielfilm als Ausgangsmaterial. Er montierte dieses so, dass jeweils einige Kader vielfach wiederholt werden. Das Ergebnis ist der Eindruck eines hängenbleibenden Bildes. Der Originalton wird beibehalten, wodurch eine Art Stottern entsteht. Die Tonebene war Arnold hier ebenso wichtig wie die Bilder, er verwarf sogar Bildfolgen zugunsten des stimmigen Tons.<sup>89</sup>

---

<sup>84</sup> SCHEIB 2000, S. 117.

<sup>85</sup> Ebenda.

<sup>86</sup> Ebenda.

<sup>87</sup> Ebenda, S. 118.

<sup>88</sup> Ebenda.

<sup>89</sup> Vgl. ebenda, S. 118f.

Dieses gleichberechtigte Behandeln von Bild und Ton in Avantgardefilmen und vor allem die Selbstreflexivität des Tons ist Scheib zufolge keine Selbstverständlichkeit in Avantgardefilmen: „Selten weist die Tonspur von Avantgardefilmen jenes Maß an Reflexion über ihre eigene Materialhaftigkeit aus, das auf der Bildebene zum Topos der Avantgarde zählt.“<sup>90</sup>

Das durchgängige Rauschen in *FILM IST.* kann in Scheibs Verständnis ähnlich wie das „Betriebsgeräusch“ verstanden werden. Allerdings kommen hier zum Rauschen weitere Tonebenen hinzu, sodass *FILM IST.* gegenüber den Avantgardefilmen aus den 50er und 60er Jahren nicht mehr so radikal erscheint. Außerdem kommt der Ton bei *FILM IST.* nicht immer vom Filmmaterial selbst, sondern wurde – vor allem im zweiten Teil – im Nachhinein hinzugefügt.

Deutsch setzt den Ton auch bewusst als Mittel ein, um dem Inhalt des Gesehenen eine Atmosphäre zu geben und es zum Teil umzudeuten. So werden beispielsweise wissenschaftliche Filme in packende thrillerartige Szenen verwandelt, wie jener Ausschnitt, in dem eine Schlange eine Maus angreift. In dieser Hinsicht steht *FILM IST.* wiederum klassischen Spielfilmen nahe, die die Musik und den Ton ebenso benutzen, um den Bildern Spannung oder eine bestimmte Stimmung zu verleihen.

Die Behandlung des Tons in *FILM IST.* scheint auszusagen: Viele Möglichkeiten des puren und selbstreferentiellen Tons wurden bereits durchgespielt – jetzt können wir wieder zu etwas weniger Radikalem zurückkehren. Gleichzeitig ist der elektronisch erzeugte Ton, der die Bilder aus der Frühzeit des Films begleitet, auch ein reizvoller Gegenvorschlag Deutschs zu den gewohnten Klavierbegleitungen der Stummfilme auf den Festivals, was er als langweilig empfindet.<sup>91</sup>

Im Avantgardefilmbereich wurde auch immer wieder versucht, den Ton absichtlich vom Bild abweichen zu lassen und Simultaneität und Synchronität auszuschließen, um auf diese Weise auf das Gemachtsein von Film, im konkreten Fall der vermeintlich naturgegebenen Einheit von Bild und Ton, hinzuweisen. Im klassischen Erzählkino steht auch der Ton im Dienste einer Story. Synchronität von Bild und Ton versteht sich von selbst und auch die eingesetzte Musik – sei sie diegetisch (die Tonquelle ist im Bild zu sehen) oder nicht diegetisch (es gibt keine sichtbare Tonquelle) – verfolgt immer den Zweck, die Dramatik einer Geschichte zu unterstützen oder die gewünschten Stimmungen zu erzeugen. Peter Kubelka hat etwa in *Unsere Afrikareise* (1961-66) zwar den Originalton, das heißt, Gespräche, Geräusche, Lachen, Schüsse etc. der Aufnahmen verwendet, diese allerdings unabhängig vom Bild geschnitten.<sup>92</sup> Auf der Bildebene hat er verschiedene Einstellungen von in Afrika gedrehten Aufnahmen zusammenmontiert (Abb. 8). Auf der Tonspur sind etwa

---

<sup>90</sup> SCHEIB 2000, S. 117.

<sup>91</sup> Vgl. Interview im Anhang, S. III.

<sup>92</sup> Vgl. SCHEUGL/SCHMIDT 1974, S. 521.

scheinbar beiläufig geführte Gespräche darüber zu hören, was man gejagt oder was man an welchem Tag erlebt hat. Wenn der Inhalt von Bild und Ton auch prinzipiell zusammen gehören, so sind die beiden Ebenen dennoch nicht zu einer als logisch empfundenen Einheit zusammengefügt worden.

In *FILM IST.* wurde auf ein solches bewusstes Kontrastieren von Bild und Ton verzichtet. Der Ton hat hier meist etwas Atmosphärisches, das auch immer wieder mit den Inhalten abgestimmt ist, indem beispielsweise in Kapitel 12.3 der Rhythmus über weite Strecken genau mit den Schritten der Figuren im Bild übereinstimmt. Zum Teil gibt es auch inhaltliche Verbindungen, die zwischen Bild und Ton erzeugt werden, wie etwa beim schon erwähnten Vogelzwitschern, das mit Bildern der auf- bzw. untergehenden Sonne und sich öffnenden und wieder schließenden Blüten kombiniert wird. Wie schon erwähnt gibt es hier aber auch den Bruch durch das Einfügen mikroskopischer Aufnahmen. Da das Vogelzwitschern hier fortgesetzt wird, muss dem Betrachter allerspätestens an dieser Stelle die Gemachtheit der scheinbar zusammengehörenden Bild- und Tonebene bewusst werden.

Gerade im zweiten Teil von *FILM IST.* hat der Ton immer wieder Ähnlichkeit mit jenem schrillen und durchdringenden rhythmischen Quietschen, das häufig für spannungsgeladene Szenen in Horrorfilmen verwendet wird, zum Beispiel in der Sequenz, in der die Schlange die Maus in Zeitlupe in die Höhe schleudert und ein Auge immer weiter aufgerissen wird. Hier wird der Ton ebenfalls als Unterstützung des Bildes eingesetzt, denn die Bedrohung der Maus durch die Schlange findet im Ton ihre Entsprechung.

Der Ton wirkt bei Deutsch immer als Klammer, welche die oft ungleichen Bilder eines Unterkapitels, die in den meisten Fällen ursprünglich nichts miteinander zu tun hatten, zusammenhält. Auch diese Technik ist vor allem aus Spielfilmen bekannt, in denen meist ein Song eine Reihe von Einstellungen verbindet, die zu Ellipsen zusammengefügt wurden.

Manchmal entsteht auch durch die Kombination von Bild und Ton im Sinne von Eisensteins Montage-Maxime „A+B=C“ ein völlig neues, unerwartetes Ergebnis. So montiert Deutsch etwa aus dem Gesang einer Frau das Wort „Tod“ zu einer Schleife zusammen, die er auf der Bildebene mit Aufnahmen von Crashtests in Zeitlupe kombiniert. So wird aus dem schönen Gesang der Frau und den harmlosen Crashtests eine Assoziation zu tatsächlichen Autounfällen erzeugt, die mit dem „Tod“ enden können.

Interessant im Zusammenhang mit dem Schnitt erscheint die Tatsache, dass Gustav Deutsch in seiner Kindheit eine Faszination für die Programme der „Ohne-Pause-“ bzw. „Nonstop-Kinos“ entwickelte.<sup>93</sup> In diesen Kinos, von denen es offenbar einige in Wien gab,<sup>94</sup> wurden ausschließlich Programme kurzer Filme verschiedenster Gattungen und Genres in

---

<sup>93</sup> Vgl. Interview im Anhang, S. Vf.

<sup>94</sup> Vgl. die Liste von in Wien zwischen 1945 und 2000 existierenden Kinos in SCHWARZ 2003, S.198-208. Auf S. 199 etwa ist das Prater Nonstop aufgelistet, das von 1956 bis 1997 bestanden hat. Dieses Kino ist Gustav Deutsch nicht bekannt, dagegen nennt er zwei Ohne Pause- bzw. Nonstop-Kinos, die sich nicht in der Liste befinden: Eines davon in der unteren Mariahilferstraße, das zweite Am Graben.

endlosen Wiederholungen gezeigt. Diese bunte Mischung der heute nicht mehr existierenden Ohne-Pause-Kinos scheint in *FILM IST.* einen Widerhall gefunden zu haben, indem Deutsch hier verschiedenste Genres und Filme verarbeitet und zu einem neuen Ganzen zusammenführt.

Deutsch wendet in *FILM IST.*, wie gezeigt wurde, zahlreiche Montagemuster an, die aus der Filmgeschichte, sowohl von (frühen) Avantgardefilmen als auch von Spielfilmen bekannt sind. Er bedient sich an diesem Schnittpertoire ebenso, wie er sich bei den Filmen selbst bedient. Es kommt dabei sogar streckenweise zu spielfilmartigen Sequenzen. Das Kippen in eine Erzählung, die das Gemachtsein des Films in den Hintergrund treten lässt, wird immer wieder durch Mittel des Bruchs verhindert oder von Haus aus durch das Verwenden von unterschiedlichsten Ausgangsfilmen verunmöglicht.

Folgende Aussage Kuleschows über eines seiner Experimente scheint ebenso auf die Montage von *FILM IST.* zuzutreffen: „Dieses Beispiel verdeutlichte, dass die ganze Kraft der kinematographischen Wirkung in der Montage liegt. Nirgendwo anders kann man mit dem bloßen Rohmaterial solche völlig unerwarteten und scheinbar unglaublichen Dinge erreichen.“<sup>95</sup>

## **3.2. Präsentationsmodi von FILM IST.**

Im Folgenden werden einige Installationsformen von *FILM IST.* vorgestellt, die vom klassischen Kinodispositiv abweichen. Die Beziehungen zu frühen Formen von Mehrfachprojektionen und vorfilmischen Formen spielen dabei eine wichtige Rolle und werden hier ebenfalls untersucht. Außerdem wird die Frage gestellt, inwieweit Zusammenhänge zwischen Deutschlands Installationen und Expanded-Cinema-Aktionen bestehen.

### **3.2.1. Installationen**

*FILM IST.* wurde bereits im Rahmen verschiedener Festivals und Ausstellungen gezeigt, wobei sich der Ort der Projektion, die Anzahl der Projektionsflächen bzw. der DVD-Player und die Positionierung im Raum voneinander unterschieden. Sogar der gezeigte Inhalt differierte zum Teil in den jeweiligen Präsentationen voneinander, indem Deutsch, vor allem für die DVD-Installationen, Teile aus dem Werk herausgriff und diese neu und unterschiedlich miteinander kombinierte.

Während die Präsentation von *FILM IST. 1-6* und *7-12* im Filmfestival-Kontext meist in seiner filmischen Form, das heißt auf 16mm- (*FILM IST. 1-6*) bzw. 35mm-Format (*FILM IST. 7-12*) und in einem Kinosaal erfolgte, wurde die Arbeit in Ausstellungen meist als DVD-Installation in Form von Mehrfachprojektionen, häufig von Livemusik begleitet, gezeigt.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Zit. bei BELLER 2005, S. 21.

<sup>96</sup> Eine Liste der Projektionen, Installationen und Live-Performances ist im Anhang ab Seite XXX abgedruckt.

Bisher vier Mal (Rotterdam, Wien, Vila do Conde, Barcelona)<sup>97</sup> wurde *FILM IST. 1-12* als 8-Kanal-DVD-Projektion gezeigt. In Wien und Rotterdam wurde dafür eine zylindrische Form geschaffen. In dieser Präsentationsform wird das Werk nicht auf Leinwände projiziert, sondern trifft auf eigens gefertigte Flächen einer Metallkonstruktion, die zu einer Panorama- oder Zylinderform zusammengefügt sind und von der Decke hängen (Abb. 9). Der Durchmesser dieses Gebildes beträgt sieben Meter. In der Mitte befinden sich – ebenfalls auf einer hängenden Konstruktion – die acht DVD-Player. Die Installation kann nicht nur aus der Sicht innerhalb der Konstruktion betrachtet werden. Da die Flächen mit Rückprojektionsfolien ausgestattet sind, sind die abgespielten Laufbilder auch spiegelverkehrt von außen zu sehen.<sup>98</sup>

Die bisher zwölf Kapitel werden dabei nicht in linearer Form gleichzeitig acht Mal projiziert, sondern neu montiert und kombiniert. Dabei greift Deutsch aus jedem Unterkapitel, das er verwendet (es handelt sich um eine Auswahl) eine bis acht Sequenzen heraus (jeweils zwischen 15 und 45 Sekunden lang) und macht aus jeder dieser Sequenzen eine Filmschleife, die nach einer Minute abgebrochen wird. Auf diese Weise kann es bei der Projektion zu acht gleichen Filmsequenzen kommen (Abb. 10), die unter Umständen – wenn etwa die Cancan-tanzenden Frauen (12.3) in dieser Weise scheinbar einen geschlossenen Kreis bilden – ein kontinuierliches, nahezu bruchloses Panoramabild ergeben. Oder aber es werden bis zu acht unterschiedliche Sequenzen projiziert (Abb. 11), die sich zu einem früheren oder späteren Zeitpunkt innerhalb einer Minute unterschiedlich oft wiederholen. Wenn zwei oder vier verschiedene Sequenzen ausgewählt wurden, so ordnete Deutsch diese immer abwechselnd und symmetrisch zueinander an (Abb. 12).

Auch die Positionen der Musiker und der oder des Tontechnik-Verantwortlichen – wie bereits erwähnt werden die installativen Projektionen unter anderem von Live-Musik begleitet – werden für jede Ausstellungssituation spezifisch überlegt bzw. schon bei der Planung mitbedacht. Da die musikalische Begleitung immer improvisiert wird, müssen die Musiker einen guten Blick zur Leinwand bzw. zu den Leinwänden haben, außerdem muss die Kommunikation zwischen ihnen gewährleistet sein (Abb. 13).<sup>99</sup> 2002 bei der Präsentation im Künstlerhaus waren die vier Musiker etwa in den vier Ecken des ersten Geschoßes des Stiegenhauses platziert, in dessen Zentrum sich die Zylinder-Konstruktion befand. Das Publikum war – einem Dolby Surround-Effekt vergleichbar – von allen Seiten von der Musik ebenso wie von den panoramaartig angeordneten Bildern umgeben (Abb. 14).

---

<sup>97</sup> Rotterdamse Schouwburg, im Rahmen von: *International Filmfestival Rotterdam* (25.1. – 2.2.2002); Künstlerhaus Wien, im Rahmen von: *Wien Modern* (10.11. – 23.11.2002); Galerie Solar, Vila do Conde, als Teil der Soloausstellung *Reflections* (11.11.2006 – 14.1.2007); Centre Cultural Contemporanea de Barcelona, im Rahmen von: *That's not Entertainment! El Cinema respon al Cinema* (22.12.2006 – 18.3.2007).

<sup>98</sup> Vgl. <http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=99&page=1>, zuletzt besucht: 17.8.2008.

<sup>99</sup> Vgl. Interview im Anhang, S. XIX.

Eine Variante dieser Installationsform wurde in Barcelona geschaffen. Die Raumsituation machte dort dieselbe zylindrische Präsentationsweise unmöglich, da sich in der Raummitte eine Säule befand. Bezugnehmend auf die Form des Praxinoskops, eines vorkinematographischen Spielzeugs (Näheres dazu im folgenden Unterkapitel 3.2.2.), ließ Deutsch die Säule verspiegeln, sodass der Betrachter das Werk über den Spiegel sehen konnte.

Weitere Vorführungsmodi von *FILM IST. 1-12*, die bisher realisiert wurden, waren Mehrfachprojektionen mit vier DVDs und Screens. Für diese Installationen hat Deutsch die lineare Form von *FILM IST.* nicht neu bearbeitet, sondern vier der acht bereits vorhandenen DVDs ausgewählt, und zwar ebenfalls in der Weise, dass die Symmetrie des Gezeigten erhalten blieb.<sup>100</sup> Format und Anordnung der Leinwände werden dabei an die jeweilige Raumsituation angepasst. So wurde *FILM IST. 1-12* etwa in Cork als Großprojektion auf vier etwa fünf mal vier Meter große Leinwände projiziert, die einem Altar ähnlich angeordnet waren. Zwei davon waren nebeneinander platziert, links und rechts davon die anderen beiden. Die Musiker saßen unter den mittleren Leinwänden, das Publikum saß vor der bühnenartigen Anordnung auf dem Boden.

Den Vorführmöglichkeiten sind prinzipiell keine Grenzen gesetzt. Jede neue Raumsituation kann eine neue Form der Präsentation mit sich bringen. Das Zeigen von *FILM IST.* in einer einen Kinoraum nachahmenden Blackbox, die in einen musealen oder Ausstellungskontext impliziert wird, versucht Deutsch zu vermeiden.<sup>101</sup>

Das Nebeneinanderstellen von verschiedenen Sequenzen ermöglicht dem Betrachter neue Zusammenhänge zwischen Filmausschnitten herzustellen, die in der linearen Präsentation nur hintereinander konsumierbar und folglich gar nicht so bewusst wahrnehmbar sind. Durch die Kombination von Sequenzen mit formalen Ähnlichkeiten entsteht eine eigene Faszination, etwa, wenn in der zylindrischen 8-Screen-DVD-Installation runde Formen wie das sich drehende Rad eines fahrenden Pferdewagens, eine psychedelisch anmutende sich drehende Spiralenform, eine Satellitenaufnahme der Welt, auf der sich die Wolken bewegen und ein uhrenblattartiges Messgerät mit einem kreisförmigen Blatt, das auf einem der Zeiger hinauf- und hinunterpendelt, zusammengeführt werden.<sup>102</sup>

Ein besonderer Reiz wird auch erzeugt, wenn acht Mal die gleiche Sequenz projiziert wird. Der Filmausschnitt mit den Cancan-Tänzerinnen, die durch die achtfache Projektion vervielfacht werden, erzeugt nicht nur den Eindruck, als würde man sich als Zuschauer in der Mitte der Vorstellung befinden, sondern macht auch bewusster, wie gleichförmig und austauschbar die Tänzerinnen in ihrer Uniformierung sind.

---

<sup>100</sup> Vgl. Interview im Anhang, S. XVIII f.

<sup>101</sup> Vgl. ebenda, S. XVIII.

<sup>102</sup> Siehe *FILM IST. 1-12*, DVD, Kapitel: DVD-Installation.

Gustav Deutsch formuliert den Reiz wie folgt: „Da alle acht Projektionen gleichzeitig nebeneinander sichtbar sind, entsteht somit eine niemals gleiche Komposition an Bildern, die in unterschiedliche Dialoge miteinander treten.“<sup>103</sup>

Durch das Nicht-Festlegen auf eine gleich bleibende Form und die unterschiedliche Wahl und Kombination der Filmsequenzen entstehen aus dem Bausatz *FILM IST.* immer wieder neue Werke, die bisher unbekannte oder nicht wahrgenommene formale oder inhaltliche Ähnlichkeiten oder aber durch entstehende Kontraste unerwartete Spannungen entstehen lassen.

Dass Deutsch für die Präsentationen von *FILM IST.* unter anderem die Form der Installation verwendet, hat neben der Ermöglichung des In-Dialog-Tretens der Bilder auch den Hintergrund, die Grenzen zwischen Film und Kunst aufzuheben.<sup>104</sup> Der Begriff „Installation“, der ursprünglich nur für Haustechnik verwendet wurde, wird erst seit etwa 1967 auf künstlerische Arbeiten bezogen.<sup>105</sup> Künstlerische Installationen haben gemeinsam, dass sie „auf sehr explizite Weise den Betrachtterraum miteinbeziehen, das heißt im Gegensatz zur traditionellen Plastik die Grenzen zwischen Werk und Betrachterumfeld auflösen.“<sup>106</sup>

Es ist von Deutsch beabsichtigt, sein Werk nicht nur im Kontext von Filmveranstaltungen zu zeigen, sondern den Kinosaal zu verlassen, um sich nicht nur an das typische Kinopublikum, sondern auch an Kunstinteressierte – zwei Gruppen, die seiner Ansicht nach zu wenig voneinander wissen – zu wenden.<sup>107</sup>

Schließlich besteht in der Präsentationsweise, wann und wie immer möglich, ein assoziativer Bezug zur frühen Filmgeschichte oder, besser noch, zu vorfilmischen Geräten oder Spielzeugen.

### **3.2.2. Raumbezug und die Rolle der Filmgeschichte**

Wie oben beschrieben, beeinflusst der vorgefundene Raum, in dem *FILM IST.* aufgeführt wird, die Art der Projektion und Installation. Ein Bezug zur Frühzeit oder sogar zur Vorzeit des Films ist von Gustav Deutsch dabei beabsichtigt.

Konkret bezieht sich Deutsch bei seiner zylindrisch aufgebauten 8-Screen-DVD-Installation auf die Form des Zoetrops,<sup>108</sup> eines vorkinematographischen Spielzeugs, mit dem bereits die Illusion von bewegten Bildern erzeugt wurde. Ein Zoetrop hat ebenfalls eine zylindrische Form, die durch schmale, in regelmäßigen Abständen angebrachte Schlitze durchbrochen ist (Abb. 15). Auf der Innenseite befinden sich kleine, meist gezeichnete Bildchen, auf denen – ähnlich einem Daumenkino – verschiedene Stadien einer Bewegung eines Tiers oder

---

<sup>103</sup> <http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&articid=99&page=1>, zuletzt besucht: 17.8.2008.

<sup>104</sup> Vgl. Interview, S. XXII.

<sup>105</sup> Vgl. STAHL 2002, S. 124.

<sup>106</sup> Ebenda.

<sup>107</sup> Vgl. Interview im Anhang, S. XXII.

<sup>108</sup> Vgl. ebenda, S. XVIII-XXI.

Menschen dargestellt sind. Wenn das Zoetrop in Drehung versetzt wird und der Betrachter von der Seite darauf blickt, nimmt er durch die Trägheit des Auges die einzelnen Bilder, die er durch die Schlitze sieht, als Bewegung wahr.

Auch die Entscheidung Deutschs, Filmschleifen zu schneiden, die nach einer Minute enden, ist auf das Zoetrop zurückzuführen, denn hier entstand durch die Drehungen eine sich so lange wiederholende Bewegung, bis das Zoetrop zum Stillstand kam.

Die Technik der Installationen ist hier aber freilich eine ganz andere. Abgesehen von den unterschiedlichen Dimensionen dreht sich der Zylinder hier nicht und es gibt auch keine Schlitze, sondern lediglich die Grenzlinien zwischen den benachbarten Projektionsflächen. Das Zoetrop ist ausschließlich der Assoziationshintergrund für die Idee dieser Art von Mehrfachprojektion.

Ein ähnliches Beispiel ist die Installation in Barcelona, die durch die Verspiegelung der Säule in der Raummitte auf ein Nachfolgespielzeug des Zoetrops, das Praxinoskop anspielte.<sup>109</sup> Das Praxinoskop funktioniert im Prinzip wie das Zoetrop, mit dem Unterschied, dass sich in der Mitte ein verspiegeltes Säulchen befindet, in dem sich die Bilder spiegeln und welches der Betrachter durch die Schlitze oder das Über-den-Rand-Blicken wahrnimmt.

Nicht nur auf die Vorgeschichte des Films, sondern auch auf Präsentationsformen aus den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte wird rekurriert. So wurde mit den ersten Mehrfachprojektionen versucht, den Eindruck von Panoramen mit der Kinematographie zu verbinden und so eine den Zuseher umgebende Raumwirkung zu erzeugen.<sup>110</sup> Bereits 1897 reichte Raoul Grimoin-Sanson das Patent für sein „Cosmorama“, eine synchronisierte Mehrfachprojektion auf ein Rundpanorama ein. Drei Jahre später präsentierte er seine Erfindung unter dem Titel „Cinéorama“ auf der Pariser Weltausstellung, wo eine Ballonfahrt simuliert wurde. Die Besucher befanden sich in der Imitation einer Ballongondel, während zehn Projektoren aufeinander abgestimmte Aufnahmen auf den Rundhorizont des Gebäudes warfen. Jahrzehnte später tauchte diese Technik in verbesserter Form wieder auf. 1937 arbeitete Fred Waller mit elf synchronisierten 16mm-Kameras und 1958 präsentierte Walt Disney einen farbigen Panoramafilm nach Grimoin-Sansons Idee.<sup>111</sup>

Hans Scheugl und Ernst Schmidt jr. verweisen in diesem Zusammenhang darauf, dass die Rundum-Projektionen den Nachteil hatten, dass niemals die gesamte Bildfläche zu überblicken war und deshalb nicht geeignet war, wenn es um eine dramaturgische Wirkung ging.<sup>112</sup> Genau diese Eigenschaft der panoramatischen Präsentation von *FILM IST*. ist von Deutsch beabsichtigt.<sup>113</sup> Dem Betrachter bleibt so immer ein Teil des Werks verborgen, was auch metaphorisch für Film an sich gelesen werden kann. Das vermeintliche Versprechen

---

<sup>109</sup> Vgl. Interview im Anhang, S. XVIII f.

<sup>110</sup> Vgl. SCHEUGL/SCHMIDT 1974, S. 595-601.

<sup>111</sup> Vgl. ebenda. 595 f.

<sup>112</sup> Vgl. ebenda, S. 596.

<sup>113</sup> Vgl. Interview im Anhang, S. XIX.

des Werkes, dem Betrachter darzulegen, was „FILM IST.“<sup>114</sup> bzw. was Film alles ausmacht, kann nicht erfüllt werden, da es keine befriedigende Definition von Film gibt oder geben kann. Egal, welche Aussage über Film getroffen wird oder welcher Film auch gesehen wird, es bleibt immer nur *ein* Ausschnitt oder *eine* Variante, die zu überblicken ist, während sich der Rest hinter dem Rücken versteckt. Auch auf einer anderen Ebene schwingt diese Aussage mit, nämlich durch die Wahl bestimmter Unterkapitel und das Weglassen anderer. Solche raumbeherrschenden und die menschlichen Sinne meist überfordernden filmischen Installationen existierten in den 60er und 70er-Jahren.<sup>115</sup> Ein eigenes Gebäude wurde etwa 1965 für Stan VanDerBeeks Movie-Drome geschaffen (Abb. 16 und 17), indem er ein Getreidesilo zu einem Projektionsraum in der Form einer Kuppel umbaute. Dieser wurde von innen mit Dias, Filmschleifen, Videos, gezeichneten Animationen und Computergrafik bespielt. Das Publikum verfolgte die Liveshows auf Matratzen liegend.<sup>116</sup>

### 3.2.3. Expanded Cinema

Mit Vorführungsarten wie etwa der 8-Screen-DVD-Präsentation, wie sie oben beschrieben ist, steht *FILM IST.* in der Tradition des Expanded Cinema, die in den 1960er-Jahren begründet wurde.<sup>117</sup> Darunter wird jede Abweichung vom klassischen Vorführungsmodus (Kinosaal, Sitzplätze, Projektion eines belichteten Films auf eine Leinwand, etc.) verstanden.<sup>118</sup>

Nam June Paik führte 1962-64 seine Aktion *Zen for Film* aus, in der er den Praktiken des Fluxus entsprechend vor einer mit Klarfilm, das heißt weißem Licht bespielten Leinwand sitzt, dabei meditiert oder eine einfache Bewegung ausführt (Abb. 18) und so „ausdrückt, dass er in diesem Moment ein lebender Film sei.“<sup>119</sup>

Im Jänner 1967 begründete Peter Weibel mit den Arbeiten *Welcome* und *Nivea* die österreichische Tradition des Expanded Cinema. Beide Werke führte er im Zuge des ersten öffentlichen Expanded-Cinema-Abends auf, welchen Weibel gemeinsam mit Kurt Kren, Hans Scheugl und Ernst Schmidt jr. veranstaltete.<sup>120</sup> Für *Welcome* ließ Weibel einen 20minütigen, selbst gedrehten 8mm-Film auf seinen nackten, sich bewegenden Oberkörper projizieren. Gleichzeitig wurde ein zweiter Film auf eine Leinwand projiziert, die sich hinter ihm befand und Weibel las einen „programmatischen Text“ vor, dessen Inhalt mit der ungewöhnlichen

---

<sup>114</sup> Durch den Punkt hinter dem Titel von *FILM IST.* trifft Deutsch nur eine einzige Aussage über Film, nämlich dass er „ist“, dass er existiert, und befreit sich somit von der möglichen Erwartung, eine erschöpfende filmische Erklärung oder Erläuterung über Film an sich zu erhalten.

<sup>115</sup> Vgl. MICHALKA 2004.

<sup>116</sup> Vgl. ebenda, S. 41.

<sup>117</sup> Gustav Deutsch distanziert sich von dieser Aussage. Ihm zufolge hat die Präsentationsweise von *FILM IST.* in Form von Installationen mit dem Ausstellungskontext zu tun, in dem sie gezeigt werden, Vgl. Interview im Anhang, S. XXIf.

<sup>118</sup> Hans SCHEUGL definiert Expanded Cinema wie folgt: „Erweitertes Kino“, so die Übersetzung, meint eine Präsentation von Filmen, die von der üblichen Projektion abweicht, sei es in Form einer Mehrfachprojektion, durch ihre Verlegung an andere Orte als einen Kinosaal oder durch ihre Kombination mit realen Ereignissen.“, in: SCHEUGL 2002, S. 109.

<sup>119</sup> Zit. bei SCHEUGL 2002, S. 110, nach RENAN 1967, S. 247.

<sup>120</sup> Vgl. MICHALKA, S. 41.

Präsentationsweise des Films in Zusammenhang stand. Er handelte von der „Problematik einer scheinbar objektiven Wiedergabe von Wirklichkeit im traditionellen Film und dessen Konstruiertheit [...]“.<sup>121</sup>

In *Nivea*, das am selben Abend wie *Welcome* präsentiert wurde, ging Weibel noch radikaler vor, indem er auf das Zeigen eines belichteten Films gänzlich verzichtete. Weibel stellte sich vor die Leinwand, hielt einen großen Ball der Firma Nivea mit beiden Händen über seinen Kopf und ließ eine Minute lang unbelichteten Film, das heißt weißes Licht, auf sich und die Leinwand projizieren, sodass sich sein Schatten auf der Leinwand abzeichnete (Abb. 19). Auf der Tonebene wurde ein Magnetophon auf der Bühne aufgestellt, das das Geräusch einer filmenden Kamera abspielte.<sup>122</sup> Ebenfalls 1967 projizierte Wolf Vostell in *Notstandsbordstein* Filme aus einem fahrenden Auto auf Häuser, Autos, Menschen etc. (Abb. 20).<sup>123</sup>

Die Absicht hinter den Expanded-Cinema-Aktionen Weibels und seines Umfelds, vor allem der sogenannten 2. Wiener Schule des Avantgardefilms, lag Peter Tscherkassky zufolge darin, „gegen jede Form traditioneller Kinematographie“ gerichtet zu sein, sie „intendierte[n] eine Aufhebung der Trennung von Film und Realität“<sup>124</sup> oder wie Hans Scheugl es ausdrückt, „den Wirklichkeitsbegriff infrage zu stellen.“<sup>125</sup> Die Trennung von Film und Realität wurde in Aktionen wie dem *Tapp- und Tastkino* (1968) von Peter Weibel und VALIE EXPORT wörtlich, wo auf einen Filmstreifen völlig verzichtet wurde und der Körper EXPORTs zur Leinwand, sowie ein umgeschnallter Karton mit zwei ausgeschnittenen Löchern zum Kinosaal wurde (Abb. 21).<sup>126</sup>

Auch Ernst Schmidt jr. erdachte zahlreiche Expanded-Cinema-Aktionen, die zum Teil nie zur Ausführung kamen. In *Ja/Nein* von 1968 wird drei Minuten lang ein 16mm-Film eines sich öffnenden und wieder schließenden Vorhangs an die Leinwand projiziert, während der reale Vorhang im selben Rhythmus geöffnet und geschlossen wird.<sup>127</sup> Als Ton gibt Schmidt jr. „stumm bzw. natürlicher Ton, konkrete Geräusche“ an.<sup>128</sup>

Bei Expanded Cinema geht es darum, im Abweichen vom gewohnten Vorführmodus den technischen Apparat, der ansonsten nicht bemerkt werden darf, hervorzukehren und zu thematisieren und das Publikum aus dem Illusionsraum, als den es das Kino gewohnheitsmäßig wahrnimmt, herauszureißen. Während bei klassischen Filmvorführungen im Kinosaal die Art des Zeigens und die zugrunde liegende Technik niemals von Interesse ist bzw. sogar als Störfaktor empfunden werden kann, sofern sie etwa durch technische Pannen

---

<sup>121</sup> MICHALKA 1995, S. 40ff.

<sup>122</sup> Ebenda, S. 46f.

<sup>123</sup> Vgl. SCHEUGL 2002, S. 110.

<sup>124</sup> TSCHERKASSKY 1995, S. 192.

<sup>125</sup> SCHEUGL 2002, S. 110.

<sup>126</sup> <http://www.sammlung-essl.at/frame.htm?/deutsch/ausstellungen/archiv/export.html>, zuletzt besucht 17.8.2008.

<sup>127</sup> Vgl. BILDA 2001, S. 58-59.

<sup>128</sup> Ebenda, S. 58-59.

in Erscheinung tritt und wahrnehmbar wird, gehört beim Expanded Cinema das „Wie“ als wesentlicher Gegenstand zum filmischen Werk – sei es mit oder ohne Filmstreifen – dazu.

Es sollte nicht vergessen werden zu erwähnen, dass Expanded Cinema bereits vor den 60er-Jahren, in denen dieser Begriff von Sheldon Renan<sup>129</sup> und Gene Youngblood<sup>130</sup> geprägt wurde, bereits vereinzelte Vorläufer hatte. Darunter fällt beispielsweise der „Dufffilm“, der 1939/40 von den Schweizern Hans E. Laube und Rob. Barth unter dem Namen „OTB“, „Odorated Talking Picture“ für die New Yorker Weltausstellung entwickelt wurde.<sup>131</sup> In Österreich könnte die seit den 50er-Jahren durchgeführte Praxis Peter Kubelkas, nach einer Vorführung seiner Filme das gezeigte Filmmaterial an die Wand zu nageln, damit das Publikum dieses ansehen und -greifen kann (Abb. 22), als Expanded-Cinema-Aktionen bezeichnet werden.<sup>132</sup> Hans Scheugl geht sogar so weit, die Vorläufer von Expanded Cinema im 17. Jahrhundert anzusetzen, nämlich in Athanasius Kirchers *Panopticum* von 1645, einem Kristallei, das das Licht in den Raum reflektierte.<sup>133</sup>

Den Expanded-Cinema-Aktionen der 60er-Jahre – viele Aktionen, vor allem jene der Österreicher, stammen aus dem Jahr 1968 – war etwas Aufbruchartiges, Umstürzlerisches zu eigen. Gustav Deutschs Präsentationsweisen von *FILM IST*. fehlt dieser revoltierende Charakter dieser ersten Expanded-Cinema-Arbeiten.

Das Besondere bei den Vorführpraktiken von *FILM IST*. ist, wie oben diskutiert, ihr Bezug zur Frühzeit des Films. Expanded Cinema bedeutet bei Deutsch plötzlich nicht mehr einen radikalen Bruch mit dem üblichen Kinodispositiv. Das Befreien aus dem Korsett des Kinosaals wird hier zu einer Rückkehr zu Vorführpraktiken der Frühzeit des Films, in jene Zeit also, in der es noch keine Kinosäle gab, in welcher Kino also, wenn man so will, noch von Natur aus „expanded“ war. Auf diese Weise verweist *FILM IST*. darauf, dass es sich bei der klassischen Filmvorführung nicht um etwas Gegebenes handelt, sondern um eine Konvention, die sich erst einige Jahre nach der Entwicklung des Films eingestellt hat.

### **3.3. Das „offene‘ Kunstwerk“ im Sinn Umberto Ecos**

*FILM IST*. kann als offen bezeichnet werden, da es gewissermaßen unabgeschlossen ist und immer weiter wächst bzw. wachsen könnte – offen also im Sinne von „vom Künstler fortsetzbar“. Diese Definition bezieht allerdings nicht die vielfältigen Varianten und Präsentationsweisen, etwa in Form von Installationen, mit ein.

Umberto Ecos Begriff des „offenen‘ Kunstwerks“ ist anders gemeint. Er bezieht sich nicht auf diese Art von Fortsetzbarkeit, auch wenn Eco diese Möglichkeit nicht explizit ausschließt.<sup>134</sup>

---

<sup>129</sup> Vgl. RENAN 1967.

<sup>130</sup> Vgl. YOUNGBLOOD 1970.

<sup>131</sup> Vgl. SCHEUGL/SCHMIDT 1974, S. 258.

<sup>132</sup> Vgl. SCHEUGL/SCHMIDT 1974, S. 255.

<sup>133</sup> Vgl. SCHEUGL 2002, S. 109.

<sup>134</sup> Vgl. ECO 2002.

Wie sich zeigen wird, ist es lohnend, Ecos Definition des „offenen‘ Kunstwerks“ auf *FILM IST* anzuwenden, da auf diese Weise das Medium Film auf einer Metaebene reflektiert wird. Zu diesem Zweck wird im folgenden Unterkapitel (3.3.1.) Ecos Begriff des „offenen‘ Kunstwerks“ vorgestellt. Der zweite Unterpunkt (3.3.2.) ist dem „Kunstwerk in Bewegung“, einer Subkategorie des „offenen‘ Kunstwerks“ gewidmet. Schließlich (3.3.3.) wird überprüft, ob und inwiefern die Begriffe auf *FILM IST* zutreffen bzw. ob die Definition hier sinnvoll ist.

### 3.3.1. Das „offene‘ Kunstwerk“

Eco geht für die Definition des „offenen‘ Kunstwerks“ von der Musik aus. Eco meint konkret die nachwebernschen Komponisten, er nennt u.a. das *Klavierstück XI* von Karlheinz Stockhausen, die *Sequenza per flauto solo* von Luciano Berio und die *Scambi* von Henri Pousseur. Als „geschlossene“ Werke bezeichnet er etwa eine Bachfuge, die *Aida* oder den *Sacre du Printemps*.<sup>135</sup> Die oben genannten musikalischen Werke Stockhausens, Berios und Pousseurs zeichnen sich dadurch aus, dass sie beispielsweise am Notenblatt Gruppen angeben, deren Reihenfolge der Interpret frei wählen kann (*Klavierstück XI*) oder die Notenlängen offen lassen (*Sequenza per flauto solo*). Es sei darauf hingewiesen, dass Eco später im Text nochmals auf diese Kunstwerke zu sprechen kommt und sie dann als „Kunstwerke in Bewegung“, die eine Unterkategorie des „offenen‘ Kunstwerks“ darstellen, bezeichnet (siehe Kap. 3.3.2.). Ihre Erwähnung zu Beginn des Textes ist somit etwas missverständlich, wenngleich sie ebenso „offene‘ Kunstwerke“ wie auch „Kunstwerke in Bewegung“ sind.

Wesentlich ist, dass sich der Begriff „offenes‘ Kunstwerk“ auf die Beziehung des Werks zu seinem Rezipienten bezieht. Unter Offenheit ist somit bereits die Tatsache gemeint, dass der Rezipient „sein Eigenes“, „seine Erfahrungswelt“ in die Auffassung des Werks einbringt.<sup>136</sup> Diese Art von Offenheit liegt allerdings allen Kunstwerken zugrunde. Möglichen Einwänden, jedes auch „nicht materiell unabgeschlossen[e] Kunstwerk“ fordere eine „freie und schöpferische Antwort“,<sup>137</sup> hält Eco entgegen, dass diese Erkenntnis erst der zeitgenössischen<sup>138</sup> Ästhetik entstamme<sup>139</sup>. Eco schreibt weiter, dass die Künstler heute die Offenheit nicht hinnehmen, sondern sie „bewusst zu ihrem Programm machen“.<sup>140</sup>

In einem historischen Abriss legt Eco dar, welche Auffassungen vor jenen der zeitgenössischen Ästhetik galten, um in diesem Zusammenhang auch die Frage zu beantworten, seit wann es „offene‘ Kunstwerke“ gibt.

---

<sup>135</sup> Vgl. ECO 2002, S. 27-29.

<sup>136</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>137</sup> Ebenda, S. 31.

<sup>138</sup> Der Begriff „zeitgenössisch“ bezieht sich hier auf die 60er Jahre, denn die italienische Erstauflage von Ecos „Opera aperta“, ist 1962, eine Folge-Auflage 1967, erschienen.

<sup>139</sup> Vgl. ECO 2002, S. 32.

<sup>140</sup> Ebenda 2002, S. 32.

Nach einer Erwähnung von Platons *Sophistes*, demzufolge Künstler ihr Werk nach ihrem jeweiligen Gesichtswinkel wiedergeben, was allerdings dennoch zu geschlossenen Werken geführt habe,<sup>141</sup> setzt Eco bei der mittelalterlichen Theorie der Allegorik an. Sie lässt neben dem wörtlichen Verständnis nur drei mögliche Interpretationen zu: Ein Werk kann allegorisch, moralisch oder anagogisch interpretiert werden. Hier sei zwar eine gewisse „Offenheit“ vorgegeben, aber das Kunstwerk entgleite dem Autor nie. Es seien verschiedene Lesarten möglich, aber nichts darüber hinaus.<sup>142</sup>

Als nächsten Schritt spricht Eco den Wechsel in der bildenden Kunst von der Renaissance hin zu jener formal offeneren des Barock an. Der Betrachter bewege sich vor dem Bild, „als ob es sich ständig verändern würde“. Aber auch das sei eine Auffassung der zeitgenössischen Ästhetik und die Behauptung, dass die „barocke Poetik“ bewusst das „„offene‘ Kunstwerk“ thematisiere, wäre „gewagt“.<sup>143</sup>

Zwischen Aufklärung und Romantik werde in einer „reinen Poesie“ die „„Freiheit‘ des Dichters“ betont. Ein Kunstwerk, das viele Welten, Gedanken etc. in sich vereinige, sei „ein reiner Ausdruck der Persönlichkeit“ des Künstlers.<sup>144</sup>

Eine bewusste „Poetik des ‚offenen‘ Kunstwerks“ setzt Eco zufolge erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Symbolismus ein. Als Vertreter nennt er Verlaine und Mallarmé. Letzterer vertrat die Ansicht, es müsse vermieden werden, dass sich in Bezug auf ein Kunstwerk ein einziger Sinn aufdränge; der „leere Raum um das Wort herum“ verleihe ihm eine „Aura von Unbestimmtheit“ und lasse es auf „1000 verschiedene Dinge hindeuten“.<sup>145</sup> In dieser „Poetik des Andeutens“, wie Eco es nennt, beabsichtigt der Künstler, dass die Leser ihre individuelle Erfahrungswelt in die Interpretation einbringen.<sup>146</sup> Genau in dieser Absichtlichkeit dürfte beim „„offenen‘ Kunstwerk“ der wesentliche Unterschied zu dem liegen, was Eco „geschlossene Kunstwerke“ nennt, die ebenso frei interpretiert werden können.

Der „Ausdruck des Unbestimmbaren“ finde sich in der modernen Literatur etwa bei Kafka in der Verwendung von Symbolen wie etwa „Schloss“, „Prozess“, „Erwartung“, „Verurteilung“, „Krankheit“, „Verwandlung“ etc., Begriffe, die nicht wörtlich verstanden werden sollen, sondern ganz offen interpretierbar sind.<sup>147</sup>

Als das „Hauptbeispiel für ein ‚offenes‘ Kunstwerk“ bezeichnet Eco James Joyces Werk,<sup>148</sup> dem er die zweite Hälfte seines Buches widmet.<sup>149</sup>

---

<sup>141</sup> Vgl. ECO 2002, S. 32.

<sup>142</sup> Vgl. ebenda, S. 32-34.

<sup>143</sup> Ebenda, S. 34f.

<sup>144</sup> Ebenda, S. 36.

<sup>145</sup> Ebenda, S. 37.

<sup>146</sup> Ebenda, S. 36f.

<sup>147</sup> Vgl. ebenda, S. 37f.

<sup>148</sup> Vgl. ebenda, S. 38.

<sup>149</sup> Ebenda, S. 293-442.

Die Frage, welche Arten von Filmen als „offene‘ Kunstwerke“ bezeichnet werden können, ist schwierig zu beantworten, da Eco selbst keine Beispiele nennt.

Meinem Verständnis nach würden etwa Spielfilme, die eine vollständige Geschichte erzählen, ohne den Zuschauer über gewisse Handlungsstränge oder Umstände im Unklaren zu lassen, unter den Begriff der „geschlossenen Kunstwerke“ fallen, während solche, die beispielsweise an einem undefinierbaren Ort spielen oder in denen die Figuren aus nicht dargelegten Gründen unerwartete Handlungen setzen, als „offen“ zu bezeichnen wären. Auch beim Dokumentarfilm gibt es solche, die alles Erklärbare erklären, und andere, die vieles offen lassen, zum Beispiel indem sie lediglich abbilden, ohne Informationen wie Namen von Protagonisten und/oder Hintergründe für deren Meinungen anzugeben und ohne begleitende Voice-overs oder Zwischentitel arbeiten (z.B. Nikolaus Geyrhalters *Unser täglich Brot*, 2005). Im Einzelfall ist die Bestimmung wohl meist sehr schwer festzumachen. Im Bereich des Avantgarde- und Experimentalfilms kann wohl der Großteil der Arbeiten als „offene‘ Kunstwerke“ bezeichnet werden. Selten, wenn überhaupt, liefern sie ein abgeschlossenes Gedankenkonstrukt, das dem Rezipienten keinen Interpretationsspielraum lässt.

Wie bereits angedeutet gibt es innerhalb des Begriffs „offenes‘ Kunstwerk“ Eco zufolge eine Gruppe, die nach einer eigenen Bezeichnung verlangt: Er fasst sie unter „Kunstwerke in Bewegung“ zusammen.

### **3.3.2. Das „Kunstwerk in Bewegung“**

Die Offenheit im Sinne der *Scambi Pousseurs* oder der anderen angesprochenen Kompositionen wirft für Eco Probleme auf und verlangt, innerhalb der Gruppe der „offenen‘ Kunstwerke“ eine neue zu definieren, die eine unvorhergesehene, noch nicht realisierte Struktur aufweisen.<sup>150</sup>

Beispiele für diese „Kunstwerke in Bewegung“ findet Eco nicht nur in der Musik, sondern auch in der bildenden Kunst (Skulptur: die *mobiles* von Alexander Calder, Malerei: Werke von Bruno Munari), in der Architektur (die Fakultät für Architektur an der Universität von Caracas), im Industriedesign (unterschiedlich zusammenzubauende und verstellbare Möbel) und in der Literatur. Hier findet er ein besonders gutes Beispiel dafür, das allerdings nie vollendet wurde und vielleicht überraschend nicht der modernen Literatur entstammt: das *Livre* von Mallarmé. Das *Livre* sollte aus einer Reihe loser Hefte ohne Einband bestehen, deren Seiten innerhalb der Hefte beweglich gewesen wären. Alles hätte mit allem kombiniert werden können, sodass die jeweils entstehenden Permutationen neue Horizonte entstehen lassen hätten. Eco beschreibt es wie folgt: „Das *Livre* sollte ein bewegliches Bauwerk sein, und zwar nicht nur in dem Sinne, in dem eine Komposition wie *Coup de dés*, in der Grammatik, Syntax und typographische Anordnung des Textes eine polymorphe Vielfalt von

---

<sup>150</sup> Vg. ECO 2002, S. 42.

Elementen in undeterminierter Relation einführen, beweglich und ‚offen‘ war. Im *Livre* sollten selbst die Seiten keine feste Anordnung haben, sie sollten nach *Permutationsgesetzen* verschieden zusammengestellt werden können.“<sup>151</sup>

Die Beschreibung des *Livre* fällt eher unbefriedigend aus und ermöglicht keine exakte Vorstellung davon. Mallarmé hat sich Eco zufolge sein Leben lang damit beschäftigt, dennoch blieb es im Entwurfsstadium stecken. Eine interessante Frage in diesem Zusammenhang wäre, ob das Werk in der Praxis möglicherweise deshalb nicht ausführbar war, weil sein Konzept an den physisch begrenzten Möglichkeiten scheitern musste.

„Kunstwerke in Bewegung“ zeichnen sich also dadurch aus, dass kein definitives Endprodukt entsteht, sondern verschiedene Varianten davon möglich sind, die einander ergänzen. Folgende Beschreibung des „Kunstwerks in Bewegung“ verdeutlicht die ihm innewohnenden Widersprüche: „Von Mallarmés *Livre* bis hin zu den musikalischen Kompositionen, [...], bemerken wir die Tendenz, das Kunstwerk so zu organisieren, daß keine Ausführung des Werkes mit einer letzten Definition von ihm zusammenfällt; jede Ausführung erläutert, aber erschöpft es nicht, jede Ausführung realisiert das Werk, aber alle zusammen sind komplementär zueinander, jede Ausführung schließlich gibt uns das Werk ganz und befriedigend und gleichzeitig unvollständig, weil sie uns nicht die Gesamtheit der Formen gibt, die das Werk annehmen könnte.“<sup>152</sup>

Im Unterschied zum „offenen‘ Kunstwerk“, das lediglich die Interpretation des Rezipienten offen lässt, verändert sich das „Kunstwerk in Bewegung“ selbst.

Schließlich ist es für ein „Kunstwerk in Bewegung“ noch wichtig, dass es nicht wahllos jede beliebige Ausführung ermöglicht, sondern dass innerhalb eines vom Künstler vorgegebenen Rahmens alles möglich ist, was in diesen Rahmen passt.

### **3.3.3. FILM IST. als „offenes‘ Kunstwerk“ und „Kunstwerk in Bewegung“?**

Wie oben genauer ausgeführt, setzt Eco den Beginn der „Poetik des ‚offenen‘ Kunstwerks“ bei den Literaten des Symbolismus, insbesondere bei Mallarmé an, der den „freien Raum um das Wort herum“ forderte, was seine Fortsetzung in der modernen Literatur in symbolhaft verwendeten Begriffen fand, die neben wörtlichen verschiedene, nicht vorgegebene Auffassungen und Deutungen eines Wortes nicht nur zulassen, sondern beabsichtigen.

Auf *FILM IST.* trifft das ebenfalls zu. Besonders deutlich wird das bei den Titeln der Kapitel wie etwa *Eroberung* (9), *Material* (4), oder *Ein Spiegel* (6), die auch so offen gehalten sind, dass sie in verschiedener Weise, etwa wörtlich oder metaphorisch verstanden werden können. Deutsch bietet auch kein erklärendes, schriftlich oder mündlich übermitteltes Material, in dem er eine einzige, eine „richtige“ Deutung dieser Titel festlegen würde. Somit

---

<sup>151</sup> ECO 2002, S. 44.

<sup>152</sup> Ebenda, S. 49.

handelt es sich bei *FILM IST.* um ein „offenes‘ Kunstwerk“ im Sinne Ecos, denn dem Rezipienten bleibt es weitgehend offen, auf welche Weise er den Film interpretiert.

Auch der Inhalt der Filmschnipsel und die Art ihrer Montage lassen die Denkrichtung offen und nehmen unterschiedliche Assoziationen nicht nur hin, sondern fördern diese. Dahinter steht Gustav Deutschs Absicht, die ursprünglichen Aussagen des Ausgangsmaterials durch neue zu ersetzen, beispielsweise den ästhetischen Wert eines Films hervorzukehren, der aus rein wissenschaftlichem Interesse entstanden ist. Es ist aber sicherlich ebenso wenig in seinem Sinn, ausschließlich den ästhetischen Wert hervorzuheben und andere mögliche Auffassungen zu unterbinden.

Die Kapitelüberschriften könnten als eine Beeinflussung der Wahrnehmung des Betrachters, als dessen Lenkung in eine bestimmte Richtung verstanden werden. So sucht der Betrachter aller Wahrscheinlichkeit nach das jeweilige Kapitel bereits während des Konsumierens nach Anzeichen ab, die zum Beispiel etwas mit *Magie*, mit *Eroberung* oder *Gefühl und Leidenschaft* zu tun haben. Trotzdem ist es klar ersichtlich, dass diese eine Lesart keine streng vorgegebene ist und weitere darüber hinaus möglich, wenn nicht sogar von Deutsch erwünscht sind. So ließe sich beispielsweise die Sequenz in Kapitel 6.2 (*Spiegel*), in der Personen aufgrund einer ihre Wahrnehmung beeinträchtigenden Maske die Welt verkehrt herum wahrnehmen und daher zum Beispiel, anstatt sich auf eine Bank zu setzen, daneben auf den Boden plumpsen, ebenso als komisch bezeichnen, wie der Inhalt des Kapitels *Komisch*.

Nun bleibt noch die Frage, ob dasselbe für das „Kunstwerk in Bewegung“ gilt. Das „Kunstwerk in Bewegung“ bezieht sich nun nicht mehr lediglich auf die Offenheit des Kunstwerks in Bezug auf dessen Wahrnehmung und Interpretation durch den Rezipienten, sondern betrifft das Werk an sich, das sich je nach Ausführung verändert. Ecos Beispiele für „Kunstwerke in Bewegung“ waren u.a. Berios *Sequenza per flauto solo*, Stockhausens *Klavierstück XI* und Mallarmés *Livre*. Darin können vorgegebene Teile eines Werkes mehr oder weniger beliebig miteinander kombiniert werden, je nachdem, wie stark die Künstler die Kombinations- und Permutationsmöglichkeiten vorgeben und eingrenzen.

Bei *FILM IST.* entsprechen die Kapitel 1-12 diesen Teilen. Diese können je nach Geschmack miteinander kombiniert werden, dem Kinobetreiber oder Kurator steht es sogar frei, nur einzelne Kapitel beim Verleih auszuborgen und diese dem Publikum in gewünschter Reihenfolge vorzuführen.

Weiters stellt sich die Frage, ob diese Einheiten zusätzlich noch in sich veränderbar sind. Wäre es z.B. legitim, nur die Teile 1.3, 4.2 und 9.4 zu zeigen? In der Praxis wäre das nur schwer durchführbar, weil dazu ein Schnittplatz notwendig wäre. denn es ist zwar möglich, die Kapitel, aber nicht die Unterkapitel einzeln auszuborgen. Dass dies dennoch theoretisch möglich und vom Künstler keineswegs unerwünscht ist, zeigt sich darin, dass die im Handel

erhältliche DVD-Version von jedem Kapitel nur einzelne Unterkapitel enthält, was nicht nur daran liegt, dass Ausschnitte aus bestimmten Filmen aus rechtlichen Gründen nicht in der DVD enthalten sein dürfen. Der Zuschauer muss dabei nicht die gesamte DVD vom Anfang bis zum Ende durchsehen, sondern hat zusätzlich die Wahl, jedes Kapitel einzeln anzuklicken und sich nur ausgewählte Kapitel in beliebiger Reihenfolge anzusehen. An diesem Punkt könnte eingewendet werden, dass dies bei jeder Kauf-DVD möglich ist. Das Besondere an *FILM IST.* ist aber, dass diese Wahl durch den Rezipienten vom Künstler erwünscht ist, was etwa bei narrativen Spielfilmen mit einem Handlungsbogen, mit Anfang, Höhepunkt und Lösung, nicht beabsichtigt ist.

*FILM IST.* ist auch darüber hinaus ein „offenes‘ Kunstwerk“ und ein „Kunstwerk in Bewegung“, nämlich was die unterschiedlichen Vorführungs-Modi angeht. Auch sie sind nicht von vornherein vorgegeben und Deutsch passt jede Vorführung von *FILM IST.* an die gegebene Raum-Konstellation an. Da die Entscheidung hierfür höchstwahrscheinlich nicht allein bei ihm, sondern auch beim Kurator, also beim Interpreten liegt, und das Werk dadurch jedes Mal eine neue Gestalt annimmt (z.B. unterschiedlich viele Leinwände, Nebeneinanderstellen von Sequenzen, die ansonsten chronologisch ablaufen, siehe dazu Kap. 3.2.) kann von einem „Kunstwerk in Bewegung“ gesprochen werden.

Schließlich bleibt noch zu fragen, ob jede Ausführung von *FILM IST.* das Werk in Ecos Sinn „ganz und befriedigend und gleichzeitig unvollständig“ wiedergibt. Obwohl sich der Zuschauer – sei es in der DVD-Version oder in der Präsentation einzelner Kapitel – durch die Einteilung in Kapitel und Unterkapitel bewusst ist, dass es noch weitere geben muss, steht jede Variante dieses „Kunstwerks in Bewegung“ für das gesamte Werk. In einer Internet-Kritik etwa, in der der Autor die DVD-Version von *FILM IST.* rezensiert, tröstet er die potentiellen Käufer, dass sie nicht vor dem Kauf zurückschrecken sollen, weil die DVD nur ein 77-Minuten-„best of“ enthält, denn: „In spite of the edits Deutsch’s intentions remain clear and *Film ist.* still amounts to a terrific achievement. Moreover, the disc allows us to watch his efforts as a single entity rather than two, though the option is also there to approach the separate parts in whichever order we see fit. That said, the whole experience is the way to go for ultimately *Film ist.* is much more than the sum of its parts.“<sup>153</sup>

Die Frage nach der gleichzeitigen Unvollständigkeit der diversen Versionen von *FILM IST.* und ihrer befriedigenden Ausführungen kann eindeutig mit „Ja“ beantwortet werden.

Wie sich gezeigt hat, lassen sich Ecos Begriffe vom „offenen‘ Kunstwerk“ und vom „Kunstwerk in Bewegung“ auf *FILM IST.* anwenden und stellen somit passende Modelle dar.

---

<sup>153</sup> NIELD 2006, zuletzt besucht: 17.8.2008.

## 4. Fragen der Terminologie und Typologisierung

In den Besprechungen von *FILM IST.*, seien sie wissenschaftlicher oder journalistischer Natur, sowie in Texten von Gustav Deutsch und Hanna Schimek selbst sind einige Zuordnungen des Werks zu den Überbegriffen „Avantgarde-“ oder „Experimentalfilm“, oder zu Genres wie „Kompilations-“ oder „Tableaufilm“ unternommen worden. Dabei wurden diese Begriffe jedoch kaum näher erörtert.

Es ist hilfreich, sich mit wenig geläufigen Termini wie „Tableau-“ oder „Kompilationsfilm“, oder etwa mit dem schwer fassbaren „Avantgardefilm“ im Zusammenhang mit der Beschäftigung mit *FILM IST.* näher auseinanderzusetzen, da die Eigenheiten des Werks auf diese Weise besonders in den Vordergrund treten. Dabei wird deutlich, dass manche typologische Zuordnungen aufgrund ihrer unreflektierten Anwendung irreführend sind.

In den folgenden Unterkapiteln werden einige dieser Zuordnungen im Hinblick auf ihre jeweilige Adäquatheit gegenüber *FILM IST.* genauer untersucht sowie neue Termini vorgeschlagen.

### 4.1. Avantgarde und Experiment

Die Frage, ob und wann der Begriff Avantgarde berechtigt ist, ist eine schwer zu beantwortende. Avantgarde leitet sich vom militärischen Begriff für „Vorhut“ ab und meint auf die Kunst bezogen etwas, das voranschreitet und spätere Entwicklungen vorwegnimmt. Wie sieht es aber beispielsweise bei jenen Filmen aus, die die von früheren Avantgarde-Filmmachern angewandten Mittel erneut aufgreifen? Schreiten auch sie noch voran oder sind sie bereits Teil des Mainstreams? Diese Thematik kann hier nur angeschnitten werden und muss letztendlich in dieser Arbeit unbeantwortet bleiben.

Als Avantgardefilme werden, so weit besteht Einigkeit unter Filmtheoretikern, die Filme der klassischen Avantgarde bezeichnet. Diese Strömung existierte in den 1920er Jahren in erster Linie in Frankreich, Russland und Deutschland und endete bereits, bevor das neue Jahrzehnt begonnen hat. Als ein Grund dafür wird gemeinhin die Einführung des Tonfilms (1929) genannt, durch die das Filmmaterial sehr teuer wurde und es sich die bereits damals unabhängigen Avantgardefilmmacher nicht mehr leisten konnten, mit diesem Medium zu arbeiten. Weiters gelten die ökonomische und politische Krisenlage als Ursachen für das Ende des klassischen Avantgardefilms.<sup>154</sup>

In jenen Ländern, in denen eine klassische Avantgarde existierte, werden spätere „avantgardistische“ Filmströmungen meist nicht mehr als Avantgarde bezeichnet. In Frankreich etwa wird unter „cinéma d'avantgarde“ lediglich der Film der 1920er-Jahre verstanden.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> Vgl. WEISS 1995, S. 7.

<sup>155</sup> Vgl. GHALI 1995, S. 52.

Hingegen wird der Begriff in Österreich, wo sich eine Filmavantgarde erst in den späten 1950ern zu formieren begann, oder auch in den Vereinigten Staaten, die ebenfalls nach dem Zweiten Weltkrieg viele Vertreter hervorbrachten, weitaus sorgloser angewandt. So ist in der *Subgeschichte des Films* von Hans Scheugl und Ernst Schmidt jr. nachzulesen: „Filme, die rein künstlerische Ziele verfolgten, wurden daher als Avantgarde- oder Experimentalfilme bezeichnet.“<sup>156</sup> Eine brauchbare Definition, die vom unbeschwerten Umgang mit dem Begriff zeugt, lieferte auch gut zwanzig Jahre später ein Vertreter der sogenannten dritten Avantgarde,<sup>157</sup> Peter Tscherkassky. Er teilt Film in zwei Traditionen ein: „[...] jene, die bemüht ist, sein Künstliches vergessen zu machen, um den Blick im Kino als Blick auf die Wirklichkeit gelten zu lassen“ und „eine andere, die ihr Gemachtsein herausstellt und zum Thema erhebt. Dieser zweite Entwicklungsstrang wird ‚avantgardistischer Film‘ genannt.“<sup>158</sup> Obwohl *FILM IST* dieser Definition folgend fraglos als „avantgardistischer Film“ bezeichnet werden kann, distanziert sich Gustav Deutsch vom Begriff Avantgardefilm. Er versteht darunter wie etwa die Franzosen lediglich die klassische Filmavantgarde. Dennoch ordnen Theoretiker Deutschs filmisches Werk dem Avantgardefilm zu. So reflektiert etwa Peter Tscherkassky im Sammelband *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute* unter anderem über Deutschs Werk *Adria*.<sup>159</sup> Im letzten Kapitel hat allerdings auch Stefan Grisse mann Mühe, Deutschs Werk eindeutig als Avantgardefilm zu bezeichnen: „Seit 1980 arbeitet Gustav Deutsch, Bildsuchläufer an der schmalen Grenzlinie zwischen Avantgarde und Dokumentarismus, an einer Formulierung der visuellen Grundlagen zur Grammatik des Kinos.“<sup>160</sup>

Auch mit dem Terminus „Experimentalfilm“, der meist mit „Avantgardefilm“ gleichgesetzt wurde und wird,<sup>161</sup> hat Deutsch Schwierigkeiten. Dieser hat für ihn etwas Verniedlichendes, das einem Werk, indem es nur als Versuch gedeutet wird, nicht zugesteht, ernst genommen zu werden.<sup>162</sup> Die Auffassung, dass es sich bei Experimentalfilmen um Übungsfilme für folgende Spielfilme der Regisseure handle, wurde vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg vertreten. Tatsächliche wissenschaftliche Experimente waren Lev Kuleschows Filme. Kuleschow testete die Mittel der Montage mithilfe seines Experimentierlaboratoriums aus (siehe Kap. 3.1.).<sup>163</sup>

Scheugl und Schmidt jr. verweisen auf die ökonomischen Bedingungen, unter denen Avantgarde- bzw. Experimentalfilme entstanden sind. Die Einstufung des „außerhalb der üblichen kommerziellen Filmindustrie sich befindlichen künstlerischen Films“ als Experiment

---

<sup>156</sup> SCHEUGL/SCHMIDT 1974, S. 82.

<sup>157</sup> Scheugl und Schmidt jr. werden zur zweiten Avantgarde gezählt.

<sup>158</sup> TSCHERKASSKY 1995/a, S. 190.

<sup>159</sup> Vgl. TSCHERKASSKY 1995/b.; S. 89-91.

<sup>160</sup> GRISSEMANN 1995, S. 313.

<sup>161</sup> Vgl. SCHEUGL/SCHMIDT 1974, S. 259.

<sup>162</sup> Vgl. Interview im Anhang, S. XVIf.

<sup>163</sup> Vgl. SCHEUGL/SCHMIDT 1974, S. 259.

sei demnach auf die Erwartung zurückzuführen, dass diese Art von Film „ökonomisch und, bezeichnenderweise daraus abgeleitet, eben auch künstlerisch als ‚Experiment‘ eingestuft wurde.“<sup>164</sup>

Aus diesen Gründen wurde die Bezeichnung in den 1960er-Jahren, um vor allem für Österreich zu sprechen, von „Avantgardefilm“ abgelöst – ein Begriff, mit dem die Filmemacher auch aufgrund des stärkeren Fortschrittsgedankens der Zeit mehr anfangen konnten. Obwohl „Avantgardefilm“ bereits Ende der 1960er-Jahre wieder in eine Krise geriet, hat er sich letztlich gegenüber zahlreichen anderen Bezeichnungsversuchen wie „Unabhängiger Film“, „Anderes Kino“, „Underground Film“ oder „Creative Film“ durchgesetzt oder nimmt zumindest eine gleichberechtigte Stellung mit „Experimentalfilm“, der seinen schlechten Beigeschmack für die meisten Theoretiker und Filmemacher verloren hat, ein.<sup>165</sup>

## 4.2. Kompilation

In den Vorbemerkungen zu *Film ist. Recherche* bezeichnen Hanna Schimek und Gustav Deutsch das Werk als Kompilationsfilm, geben allerdings nicht näher an, welche Elemente für sie einen solchen ausmachen.<sup>166</sup>

Ob *FILM IST.* jedoch wissenschaftlich korrekt als Kompilationsfilm bezeichnet werden kann, ist sehr schwer auszumachen. Allgemein gehaltene Definitionen von Kompilationsfilm treffen auf *FILM IST.* zu, eine tiefer gehende Beschäftigung mit dem Genre lässt allerdings Zweifel über die treffende Zuordnung aufkommen.

Jay Leyda war der erste, der die Bezeichnung „Kompilationsfilm“ verwendet hat.<sup>167</sup> Doch bereits Leyda war mit seiner Begriffsfindung nicht zufrieden. Im Vorwort zu *Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm* gesteht er ein, „Kompilationsfilm“ sei eine „unbeholfene, mißverständliche und ungebräuchliche Bezeichnung.“ Sie scheint allerdings das geringste Übel gewesen zu sein, denn auf der Suche nach einem besseren Begriff wurde Leyda nicht fündig, bis er schließlich sogar seine Leser um eine „passende Bezeichnung“ bat.<sup>168</sup>

Im Vorwort definiert er, was genau dieser Begriff beschreiben müsste: „Eine richtige Bezeichnung müßte besagen, daß die Herstellung des Films auf dem Schneidetisch unter Verwendung von bereits vorhandenem Aufnahmematerial b e g i n n t, ferner, dass das verwendete Filmmaterial irgendwann in der Vergangenheit entstanden ist. Schließlich sollte die Bezeichnung auch andeuten, daß es sich bei dem Film um die Verwirklichung einer I d e e handelt, da die meisten so hergestellten Filme sich nicht damit zufrieden geben, bloße Aufzeichnungen oder Dokumente zu sein.“<sup>169</sup>

---

<sup>164</sup> SCHEUGL/SCHMIDT 1974, S. 259.

<sup>165</sup> Vgl. ebenda 1974, S. 259f.

<sup>166</sup> Vgl. DEUTSCH/SCHIMEK 2002, S. 7.

<sup>167</sup> Vgl. WEES 1993, S. 36.

<sup>168</sup> LEYDA 1967, S. 7-9.

<sup>169</sup> Ebenda, S. 7.

Alle drei Aussagen dieser sehr allgemein gehaltenen Beschreibung treffen auf *FILM IST.* zu. In Leydas Definition wäre das Werk also dem Genre des Kompilationsfilms – wenn auch die Bezeichnung nicht absolut treffend sein mag – zuzuordnen.

Ein anderes Verständnis von Kompilationsfilm hat William C. Wees. Er zählt drei Elemente auf, die ihm zufolge praktisch alle Kompilationsfilme aufweisen: Das sind: „[...] shots taken from films that have no necessary relationship to each other; a concept (theme, argument, story) that motivates the selection of the shots and the order in which they appear; and a verbal accompaniment (voice-over or text on the screen or both) that yokes the shots in the concept.“<sup>170</sup>

Diese konkretere Definition verkompliziert die Beantwortung der Frage, ob es sich bei *FILM IST.* um einen Kompilationsfilm handelt. Die erste Eigenschaft, die Zusammensetzung des Films aus Einstellungen verschiedener Filme, trifft eindeutig auf *FILM IST.* zu. Auch ein Konzept (die Einteilung in bisher 12 betitelte Kapitel) und ein Thema (ganz allgemein gesprochen: Film) weist *FILM IST.* auf. Ein Argument und eine Story sind allerdings schon schwieriger zu finden; und auch die Frage, ob dieses Konzept die Wahl und vor allem die Reihenfolge der Einstellungen bestimmt, lässt sich nicht eindeutig mit Ja beantworten, denn abgesehen von der veränderbaren Ordnung der Kapitel ließe sich so mancher Teil des Werks ebenso gut in anderen Kapiteln unterbringen, ihre Abfolge könnte ebenfalls ganz anders ausfallen und es gäbe wohl noch beinahe unendlich viele weitere Filme, die sich für *FILM IST.* verwenden ließen. Das heißt, die Wahl der Filmausschnitte sowie ihre Reihenfolge werden nicht unbedingt vom Konzept bestimmt, sondern eher angeleitet. Dabei ist auch nicht zu vergessen, dass beides, Auswahl und Reihenfolge, sehr stark vom persönlichen Geschmack des Filmemachers abhängig ist. Das letzte Element, das Wees aufzählt, die „verbale Begleitung“ durch Voice-overs und/oder einen Text am Bildschirm, bereitet auf *FILM IST.* angewandt die größten Schwierigkeiten. Voice-overs kommen definitiv nicht vor und als Text am Bildschirm scheinen lediglich die wie Zwischentitel eingeblendeten Kapitelüberschriften auf (vom Text, der dem filmischen Ausgangsmaterial angehört, natürlich abgesehen). Ohne der in diesem Kontext sicherlich zu weit führenden Frage nachzugehen, was einen Text ausmacht, nimmt *FILM IST.* in Wees' Definition von Kompilationsfilm eine nicht eindeutige Position ein: Entweder ist das Werk in Wees' Verständnis gerade noch oder gerade nicht mehr ein Kompilationsfilm.

Meiner Ansicht nach lässt sich *FILM IST.* besser Wees' Kategorie des „Collagefilms“ zuordnen. Wees teilt die Arten der Montage bei Found Footage Filmen in drei Methoden ein: Kompilation, Collage und Appropriation.<sup>171</sup> Kompilation und Collage schließen einander also aus, was allerdings nicht heißen muss, dass *FILM IST.* nicht Elemente von beiden Methoden beinhalten kann. (Näheres dazu in Kapitel 4.3.)

---

<sup>170</sup> WEES 1993, S. 35.

<sup>171</sup> Vgl. ebenda, S. 33.

Wenn es sich bei *FILM IST.* um einen Kompilationsfilm handelt, dann um einen außergewöhnlichen. Die Auswahl der Filme, denen Jay Leyda in seinem Buch über den Kompilationsfilm seine Aufmerksamkeit schenkt, wird von Propagandafilmen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dominiert. Meist geht es um Filme, die aus neu geschnittenem Wochenschaumaterial bestehen, sodass im Sinne der Propaganda die jeweils gewünschte Tendenz erreicht wurde.

Zum frühesten bekannten Beispiel für einen Kompilationsfilm kam es Berichten zufolge 1898, nur drei Jahre nach der ersten offiziellen Filmvorführung in Paris durch die Brüder Lumière. Dies hatte eher kommerzielle Beweggründe, Manipulation spielte wie in den späteren aufgrund propagandistischer Absichten entstandenen Kompilationsfilmen bereits eine Rolle. Francis Doublier führte in Südrussland Filme von Lumière vor und bemerkte, dass die Zuschauer an der Dreyfus-Affäre Interesse zeigten. Aus den etwa ein Dutzend Filmen, die er dabei hatte, bastelte er einen neuen Film, der seinem Publikum vorgaukelte, es sähe Szenen aus Dreyfus' Leben. Die Zuschauer nahmen das Ergebnis angeblich begeistert auf. Dass die Dreyfus-Affäre bereits 1894, ein Jahr vor der ersten öffentlichen Filmvorführung stattgefunden hat, wurde wohl übersehen oder war dem Publikum nicht bekannt.<sup>172</sup>

Sicherlich nicht der früheste Kompilationsfilm, aber vielleicht der erste Film, der sich der Methoden des Kompilationsfilms auf überzeugende Weise bediente, stammt aus dem Jahr 1927 von Esther Schub, die im Umkreis von Sergej Eisenstein tätig war und auch mit ihm gemeinsam Filme machte. Für *The Fall of the Romanov Dynasty*, einem Film über die russische vorrevolutionäre Periode und die Februartage, der 1927 erstmals gezeigt wurde, sammelte sie mühevoll filmisches Material aus den Jahren 1912 bis 1917. Den Hauptbestandteil machten private Aufnahmen des Zaren aus, aber sie verwendete auch Wochenschaumaterial.<sup>173</sup> *The Fall of the Romanov Dynasty* zielte – wie bereits der Dreyfus-Film und die meisten späteren Kompilationsfilme – argumentativ in eine bestimmte Richtung ab. Schub produzierte einen „scharfen Diskurs über die Übel des Zarenregimes“<sup>174</sup>. Dasselbe Ausgangsmaterial würde, wie Wees feststellt, eine vollkommen andere Aussage erhalten, wenn es etwa von einem zaristischen Cutter bearbeitet worden wäre.<sup>175</sup>

Beispiele wie die Filme Esther Schubs (es folgten zwei weitere Filme dieser Art: *Der große Weg* über die Zeit nach der Revolution und *Das Russland Nikolais II. und Leo Tolstoj*<sup>176</sup>), oder etwa „the innumerable television specials that ‚look back‘ at significant historical events“<sup>177</sup> unterscheiden sich von *FILM IST.* in der Weise, dass sie häufig eine bestimmte Aussage oder Tendenz intendieren. Außerdem fehlt ihnen der künstlerische Zugang (siehe

---

<sup>172</sup> Vgl. LEYDA 1967, S. 11f.

<sup>173</sup> Vgl. ebenda, S. 26-29.

<sup>174</sup> WEES 1993, S. 43.

<sup>175</sup> Vgl. ebenda, S. 43.

<sup>176</sup> Vgl. LEYDA 1967, S. 28f.

<sup>177</sup> WEES 1993, S. 35.

auch Kap. 4.3. über den Collagefilm). Da sie Realität vermitteln möchten, wenden sie keine klar ersichtlichen Mittel der Manipulation an. Für Jay Leyda liegt das absichtliche Verstecken der Manipulation sowohl Dokumentar- als auch Kompilationsfilmen zugrunde, die künstliche Veränderung werde verborgen, damit nur die Wirklichkeit überbleibe, allerdings die arrangierte Wirklichkeit.<sup>178</sup> Wees stellt fest, dass Kompilationsfilme die Montage nicht in Frage stellen: „Their montage may make spectators ‚more alert to the broader meanings of old materials,‘ but as a rule they do not make them more alert to montage as a method of composition and (more or less explicit) argument.“<sup>179</sup>

*FILM IST.* schafft allerdings beides, macht sowohl auf das alte Filmmaterial und dessen Inhalte aufmerksam, als auch auf die Macht der Montage und Manipulation des Materials, etwa, wenn in Kapitel 1.2 der von links nach rechts laufende Nando mit dem von rechts nach links laufenden Hund zunächst parallel geschnitten wird, sodass der Eindruck entsteht, die Tiere laufen aufeinander zu, wodurch ein Spannungsmoment erzeugt wird, während anschließend durch Rückwärtslaufenlassen des Films der Strauß ebenfalls rückwärts, also von rechts nach links zu laufen scheint, der Hund aber weiter von rechts nach links läuft, sodass nun suggeriert wird, der Strauß habe die nahende Gefahr erkannt und laufe vor dem Hund davon. Dass es sich dabei um offen gelegte Manipulation des Ursprungsmaterials handelt, ist deutlich, da jedem Betrachter klar sein muss, dass ein Laufvogel niemals imstande wäre, auf diese Weise rückwärts zu laufen. Dennoch funktionieren die Mechanismen der Montage, die den Zusammenhang im Kopf des Betrachters erzeugen.

Jay Leyda zufolge liegt es auch im Wesen des Kompilationsfilms, den Rezipienten dazu zu bringen, „[...] ihm längst vertraute Bilder so zu betrachten, als hätte er sie noch nie vorher zu Gesicht bekommen, oder durch die das Publikum den tieferen Sinn alter Filmszenen erkennt [...]“.<sup>180</sup> Auch diese Feststellung trifft auf *FILM IST.* zu, denn das Publikum wird mit einer Umdeutung des Ausgangsmaterials konfrontiert. Allerdings ist bei Leyda eher die inhaltliche Ebene des filmischen Materials gemeint, während Deutsch in keiner Weise den Inhalt des Materials be- oder umwertet, indem er es etwa durch Voice-overs, Bildunterschriften oder Zwischentitel kommentieren würde. Obwohl der Betrachter gleichzeitig unendlich viel aus dem bearbeiteten Material herauslesen kann, ist keine eindeutige Aussage über das Thema Film zu finden, außer der rückbezüglichen Aussage im Titel, dass Film ist oder Film existiert. Auch die Kapitelüberschriften sind nicht mehr als eine Richtungsvorgabe, ein Hinweis darauf, wie die jeweils folgende Sequenz gelesen werden kann.

---

<sup>178</sup> Vgl. LEYDA 1967, S. 8.

<sup>179</sup> WEES 1993, S. 36.

<sup>180</sup> LEYDA 1967, S. 55.

### 4.3. Kompilation, Appropriation und Collage (Wees)

Wie bereits erwähnt formuliert William C. Wees drei unterschiedliche Methoden der Montage<sup>181</sup> von Found Footage Filmen und ordnet jeder beispielhaft ein filmisches „Genre“ zu: Kompilation (Dokumentarfilm), Collage (Avantgardefilm) und Appropriation (Musikvideo).<sup>182</sup> Gerade Wees' Abgrenzung von „compilation film“ und „collage film“ stellt ein nützliches Hilfsmittel dar, um der Beantwortung der Frage nach der Typologisierung von *FILM IST.* näher zu kommen.

Die Problematik des Terminus „Kompilationsfilm“ einschließlich Wees' Position wurde bereits ausführlich in Kapitel 4.2. erläutert. Um zu beantworten, ob Wees' Definition von „Collagefilm“ ein geeignete(re)s Modell für *FILM IST.* darstellt, wird diese im Folgenden zusammengefasst. Dabei werden besonders Wees' Aussagen, die konkrete Abgrenzungen zum Kompilationsfilm, aber auch zum Appropriationsfilm formulieren, in Betracht gezogen.

Die klarste Abgrenzung zum Kompilationsfilm finden wir in folgender Aussage: „The kinds of representation that compilation films tend to take for granted are precisely the kind collage films call into question.“<sup>183</sup>

Diese Aussage macht deutlich, dass es sich bei *FILM IST.* um einen Collagefilm, wie Wees ihn versteht, handelt, denn es sind die Repräsentationsarten des Mediums Film, die Deutsch in *FILM IST.* interessieren und die er keineswegs hinnimmt, sondern bewusst anwendet, an anderer Stelle absichtlich negiert oder übertreibt, um auf sie aufmerksam zu machen. Genau das „nicht Hinnehmen“ der zahlreichen Mechanismen, die bei der Rezeption von Filmen immer zum Tragen kommen, sind Gegenstand von *FILM IST.*

Die Abgrenzung zur Appropriation verdeutlicht einmal mehr, dass *FILM IST.* innerhalb dieses Modells am ehesten dem Collagefilm zuzuordnen ist. Als Beispiel für einen Appropriationsfilm wählt Wees das Musikvideo zu Michael Jacksons *The Man in the Mirror* aus.<sup>184</sup> In der ersten Hälfte des Videos sind Bilder aus den Medien verarbeitet, die negative politische und gesellschaftliche Zustände wie Leid und Hunger aufzeigen sollen. Dieser Teil wird von einer Explosion abgeschlossen, begleitet vom Text in der Musik: „If you wanna make the world a better place, take a look at yourself and make a change“. Die zweite Hälfte des Videos zeigt glückliche Menschen, Geistliche und Politiker, die einander die Hände schütteln und illustriert somit diese „bessere Welt“.

Die Bilder der Explosion zeigen ein Atom-Experiment am Bikini-Atoll. Entscheidend dafür, warum das Video der Appropriation zuzordnen ist, ist Wees zufolge die Tatsache, dass der reale geschichtliche Inhalt des Filmmaterials hier keine Rolle spielt – wie es in

---

<sup>181</sup> WEES 1993: Zu Beginn legt Wees dar, dass ein Found Footage Film auch lediglich ein von einem Filmemacher aufgefundener, nicht weiter bearbeiteter oder geschnittener Film sein kann, der dann einem Publikum vorgeführt wird. Die Einteilung in die drei Kategorien betrifft also nicht jegliche Found Footage Filme, sondern nur jene, die mit Montage arbeiten.

<sup>182</sup> Vgl. WEES 1993, S. 33f.

<sup>183</sup> Ebenda 1993, S. 38.

<sup>184</sup> Vgl. ebenda 1993, S. 40f.

Kompilationsfilmen der Fall wäre – und die Explosion sogar für einen positiven Neuanfang steht, sie markiere die „absurde optimistische Kehrtwendung“<sup>185</sup>, wird also in einem postmodernen Sinn<sup>186</sup> und ungeachtet ihrer eigentlichen Bedeutung verwendet.

Im Gegensatz zur Collage mangle es der Appropriation allerdings an dekonstruktiven Strategien und am kritischen Standpunkt.<sup>187</sup> Wees präzisiert: „Collage is critical; appropriation is accommodating. Collage probes, highlights, contrasts; appropriation accepts, levels, homogenizes. If both use montage to dislodge images from their original contexts and emphasize their ‘image-ness’ (that is, their constructed rather than ‘natural’ representations of reality), only collage actively promotes an analytical and critical attitude toward those images and their uses within the institutions of cinema and television.“<sup>188</sup> Die Collage ordnet Wees zwischen Kompilation und Appropriation ein.<sup>189</sup>

Schließlich stellt Wees zwischen Collagefilm und der aus der Kunstgeschichte bekannten Technik der Collage einen Bezug her. Er geht hier von den „Experimenten“ Braques und Picassos von 1912 aus und stellt fest, die Collage habe sich schnell in alle Kunstformen ausgebreitet. Die Collage habe bewiesen, „to be the avant-garde’s most effective means of challenging traditional assumptions about the nature of representation in art.“<sup>190</sup> Sie habe die Grundregeln künstlerischer Darstellung verändert. Wees verweist auf Marjorie Perloff, die formuliert, dass vor der Entstehung der Collage immer der Signifikant (das Bezeichnende, zum Beispiel die Malerei einer Blume) auf den Signifikat (das Bezeichnete, also die Blume) hindeutete. In der Collage handelt es sich beim Signifikanten und beim Signifikat um dasselbe, da der Gegenstand, auf den in der Malerei verwiesen wird, hier tatsächlich vorhanden ist. Somit verweist nicht mehr die Darstellung eines Gegenstandes auf den Gegenstand, sondern der Gegenstand auf sich selbst.

Wees leitet den Collagefilm also durchaus nachvollziehbar direkt von der von Braque und Picasso entwickelten Collage-Technik ab, was den Collagefilm *FILM IST.* zumindest in ein Naheverhältnis zur bildenden Kunst bringt.

Es ist nun ein letztes Mal auf die Unterscheidung zwischen Kompilations- und Collagefilm zurückzukommen, um die Eigenheiten des Collagefilms herauszuarbeiten. Kompilationsfilme sind aus „visuellen Zitaten“<sup>191</sup> der Geschichte (oder präziser, ausgewählten Momenten von historischer ‚Realität‘)“ zusammengesetzt, die aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgenommen und „Ende an Ende“<sup>192</sup> platziert wurden, abhängig vom Thema oder Argument des Filmemachers.

---

<sup>185</sup> WEES 1993, S. 44.

<sup>186</sup> Vgl. ebenda, S. 45.

<sup>187</sup> Vgl. ebenda, S. 40.

<sup>188</sup> Ebenda, S. 46-47.

<sup>189</sup> Vgl. ebenda, S. 45.

<sup>190</sup> Ebenda, S. 46.

<sup>191</sup> Wees bezieht sich auf Walter Benjamins Feststellung, Geschichte zu schreiben bedeute Geschichte zu zitieren und zu zitieren bedeute wiederum, ein historisches Objekt seinem Kontext zu entreißen.

<sup>192</sup> WEES 1993, S. 42.

Es erscheint mir, als wäre dieses „Ende an Ende“-Platzieren der „visuellen Zitate“, also des filmischen Ausgangsmaterials, eines der wesentlichen Unterscheidungsmerkmale zwischen Kompilation und Collage, da es bei der Kompilation darum geht, den „Zitaten“ durch Beibehaltung ihres ursprünglichen Zustandes Glaubwürdigkeit zu verleihen. Die Collage geht weitaus spielerischer und vielleicht auch respektloser mit dem Ausgangsmaterial um: Sequenzen werden wiederholt, es werden Filmschleifen und Jump Cuts erzeugt, das Material wird spiegelverkehrt gezeigt oder verkehrt herum abgespielt, es wird ein neuer, mitunter unpassender Ton hinzugefügt oder das Filmmaterial an sich wird durch Zerkratzen, Durchlöchern, Färben etc. beschädigt. Der Kompilationsfilm würde sich solche extremen Veränderungen des Materials nicht erlauben, wobei sicherlich nicht allzu selten kleine Veränderungen, etwa an den Helligkeitswerten, vorgenommen werden, diese allerdings (mit Ausnahme von Manipulationen wie etwa Zeitlupen-Darstellung zwecks Dramatisierung) nicht offen gelegt werden.

Gustav Deutsch bedient sich in *FILM IST*. vieler dieser genannten Techniken. Allerdings beschädigt er – mit einer einzigen Ausnahme - das Ausgangsmaterial bzw. die Kopien davon nicht, stattdessen verwendet er Material, das bereits zersetzt ist (in Kapitel 4, *Material*) oder auf andere Weise verändert oder beschädigt wurde.

Auch wenn Wees bei der Aufzählung der oben genannten Techniken noch nicht von Collagefilm, sondern allgemein von Found Footage Film spricht, so ist es doch dem Subtext zu entnehmen, dass er eigentlich oder hauptsächlich diese Sorte Filme meint. Der Schwerpunkt seines Textes liegt auf „Avantgarde- und Experimentalfilmen“, wie er selbst zu Beginn feststellt: „Finally, and perhaps it goes without saying, the privileged realm of filmmaking for this project is experimental or avant-garde film“<sup>193</sup>, der übrigens für Wees die beste, ästhetisch befriedigendste und kritischste Methode ist, mit Found Footage zu arbeiten.<sup>194</sup> Der Avantgardefilm stellt ein Beispiel für einen Collagefilm dar, wie Wees später im Text durch seine Tabelle erläutert.<sup>195</sup> Bis zu dem Punkt, an dem er die Unterscheidung von Montagetechniken des Found Footage Films in Kompilation, Collage und Appropriation vornimmt, spricht er lediglich von Found Footage Filmen, meint aber meist bereits jene spezielle Art von Found Footage Filmen, nämlich die Avantgarde- bzw. Collagefilme. Die Bezeichnung Avantgarde ist bei Wees nicht auf die klassische Avantgarde beschränkt, da der größte Teil seiner Beispiele aus dem amerikanischen Bereich und der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammt.<sup>196</sup>

---

<sup>193</sup> WEES 1993, S. 4-5.

<sup>194</sup> Vgl. ebenda, S. 5.

<sup>195</sup> Vgl. ebenda, S. 34.

<sup>196</sup> Etwa: *Tom, Tom, The Piper's Son* (1969) und *The Doctor's Dream* (1978) von Ken Jacobs, *Surfacing on the Thames* und *The Dance* (beide 1970) von David Rimmer, *The Falcon* (1987) von Donna Cameron, *Marilyn Times Five* (1973) von Bruce Connor etc.; aber auch ein österreichisches Beispiel findet Erwähnung: *pièce touchée* (1989) von Martin Arnold.

#### 4.4. Tableaufilm

Ebenfalls in den Vorbemerkungen zu *Film ist. Recherche* bemerken Hanna Schimek und Gustav Deutsch, dass es sich bei *FILM IST.* um einen Tableaufilm handle.<sup>197</sup> Außerdem weisen die Cover der Begleithefte zu *FILM IST. (1-6)* und *(7-12)* das Werk als Tableaufilm aus.<sup>198</sup> Mit dieser Typologisierung gibt es keine Schwierigkeiten. Sie soll hier dennoch kurz erklärt werden, da sie selbst einer an Film interessierten Leserschaft möglicherweise unbekannt ist, was daran liegen dürfte, dass sich diese Filmform nicht durchgesetzt hat und heute – außer von Gustav Deutsch – kaum noch realisiert wird.

Hier kommt wiederum der Bezug zur frühen Filmgeschichte ins Spiel, denn Tableaufilme sind vor allem aus dem ersten Jahrzehnt der Filmgeschichte bekannt.

Im ersten Kapitel von Joachim Paechs *Literatur und Film*, in dem es um die „Anfänge des Films in der populären Kultur“ geht,<sup>199</sup> beschreibt er als Beispiel für einen Tableaufilm die Edison-Produktion *Passion Christi* von 1898. Der Film bestand aus insgesamt 23 Einstellungen, von denen jede die filmische Darstellung eines Ereignisses des Leidenswegs Christi beinhaltete. Wesentlich dabei ist die Autonomie jeder einzelnen Einstellung gegenüber den restlichen, was sich auch darin äußerte, dass jede Einstellung einzeln ausgeborgt werden konnte und der Filmvorführer so eine beliebige Zusammenstellung vornehmen konnte, die zu einem „mehr oder weniger sinnvollen (narrativen) Ganzen“ führte. Diese Art von Filmverleih kam den damaligen Vorführpraktiken entgegen. Filme, die in der Frühzeit des Films jeweils nur aus einer einzigen Einstellung bestanden, waren, wie Paech feststellt, Teil der populären Kultur. Sie stellten innerhalb von Varietés und Vaudeville-Theatern, in Music Halls und auf Jahrmärkten eine Attraktion von vielen dar. Auch bei reinen Filmprogrammen hatte der Filmvorführer freie Hand, was die Auswahl und Reihenfolge der projizierten Filme betrifft. Es war weiters üblich, erklärende schriftliche Informationen mithilfe der Laterna magica zu projizieren und sogar mithilfe des Phonographen eine Ton-Ebene hinzuzufügen (auch bei der *Passion Christi* wurde der Phonograph eingesetzt).

*FILM IST.* passt in dieses Schema, denn es ist in (bisher) 12 autonome Kapitel gegliedert – wenn diese auch aus mehr als jeweils einer Einstellung bestehen –, von denen jedes einzeln vom Filmverleih ausgeliehen und vom Kinobesitzer oder Kurator zu einem neuen Ganzen zusammengestellt werden kann.

#### 4.5. Archival Art Film

Die Filmemacherin Sharon Sandusky bedient sich des Begriffs „Archival Art Film“,<sup>200</sup> der zwar vereinzelt aufgegriffen wurde, sich allerdings im Gegensatz zum geläufigeren „Found

---

<sup>197</sup> Vgl. DEUTSCH/SCHIMEK 2002, S. 7.

<sup>198</sup> DEUTSCH 1998 und DEUTSCH 2002.

<sup>199</sup> Vgl. PAECH 1988, S. 1-24, insbesondere zum Tableaufilm: S. 9-10.

<sup>200</sup> Vgl. SANDUSKY 1991.

Footage Film“ nicht durchgesetzt hat. Darunter versteht sie von Filmemachern aufgegriffene Filmfragmente, die in einen „neuen, gänzlich anderen Kontext“<sup>201</sup> gestellt werden.

Die Abgrenzung zum bereits angesprochenen Terminus „Found Footage Film“, der besagt, dass bereits vorhandenes, „gefundenes“ Filmmaterial als Rohstoff dient, ist dabei unklar. Sandusky lässt diesen Begriff sogar gänzlich aus dem Spiel, was den Eindruck erwecken könnte, ihr „Archivkunstfilm“ sei lediglich ein Synonym für die Bezeichnung Found Footage Film, die – so der kurzen Einführung des Artikels zu entnehmen – für sie „eine abwertende Konnotation“<sup>202</sup> habe.

Auch wenn sie bemerkt, auf der „Palette“ der Archivkunstfilmemacher befänden sich „alle Filmfragmente und Bilder, die je geschaffen wurden“<sup>203</sup>, lässt die Bezeichnung „Archivkunstfilm“ eher eine Spezifizierung auf jene Filme vermuten, die sich aus vorher archivierten Filmmaterialien zusammensetzen und nach denen systematisch gesucht werden kann. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Begriff aufgrund der unklaren Definition nicht mehr oft verwendet wurde.

Archivkunstfilm als eine spezielle Form von Found Footage Film,<sup>204</sup> der hauptsächlich aus Fragmenten von in Archiven gefundenen und recherchierten Filmen besteht, wäre allerdings sehr sinnvoll.

Auf Deutschs *FILM IST.* angewandt, ein Werk, das diese Bezeichnung auch in diesem Verständnis verdienen würde, rücken einige wesentliche Faktoren in den Mittelpunkt. In erster Linie ist das die Leistung, zumindest einen Bruchteil jener Filme, die zu Abertausenden in den Filmarchiven dieser Welt meist unbeachtet lagern, in das gesellschaftliche Bewusstsein zurückzuholen. Damit, unterstrichen durch die ungewöhnliche Materialfülle, macht *FILM IST.* auf der ersten Ebene darauf aufmerksam, dass dieses von der Öffentlichkeit meist nicht wahrgenommene Kulturgut überhaupt vorhanden ist. Weiters fällt durch die Auswahl der Filme, bei denen es sich zum Großteil um unbekanntes, von der (Film-)Forschung und allgemein nicht als bedeutendes oder beachtenswertes Filmmaterial handelt, die Hierarchisierung der verwendeten Filme weg – für Sharon Sandusky eine der vielen emanzipatorischen Potentiale von Archivkunstfilmen.<sup>205</sup> Indem Ausschnitte von Lumière- und Fritz Lang-Filmen mit filmischen Dokumentationen von Crashtests, wissenschaftlichen Mikroskop- und Naturaufnahmen ohne Hinweis auf deren Titel, Regisseure oder Autoren in einem Werk zusammengeführt werden und ihnen allen dieselbe Beachtung und Behandlung zuteil wird, wird jede qualitative Beurteilung in gute, sehr gute,

---

<sup>201</sup> SANDUSKY 1991, S. 14.

<sup>202</sup> Ebenda.

<sup>203</sup> Ebenda, S. 15.

<sup>204</sup> Einige Filmbeispiele, die Sandusky als „Archival Art Film“ bezeichnet, bezeichnet William C. Wees in seinem wenig später erschienenen Buch als Found Footage Filme. Vgl. SANDUSKY, S. 19-21 und WEES 1993.

<sup>205</sup> SANDUSKY 1991, S. 15.

schlechte und sehr schlechte Filme vom Filmemacher aufgehoben und für den Rezipienten unmöglich gemacht.

Genau das sei Sandusky zufolge eine Aufgabe des Archivkunstfilms. In diesem Zusammenhang macht ihre Aussage über die Avantgarde verständlicher, warum einige Filmemacher – wie auch Gustav Deutsch – ein Problem mit der Zuordnung ihrer Werke zu einer (Film-)Avantgarde haben. Nach Sandusky muss der Archivkunstfilm den Fortschrittsgedanken der Avantgarde überwinden: „Setzt man Avantgarde mit dem Gedanken gleich, daß sie unablässig neue Techniken zu entwickeln habe, und will man mit dieser Vorstellung auch so etwas wie eine ‚Substanz‘ des Films definieren, dann stößt man zwingend auf ein Ende von Avantgardekunst, sobald eine Grenze formaler Invention erreicht ist. [...] Wichtig ist jedenfalls, daß heute Grenzen (in der Gestalt eines Vorgegebenen) akzeptiert werden, so kann die ideologische Position des endlosen ‚Fortschritts‘, die der klassischen Konzeption von ‚Avantgarde‘ inhärent ist, endlich überwunden werden.“<sup>206</sup>

Und schließlich geht es beim Archivkunstfilm im Sinne Sanduskys um die Umdeutung, die neue Kontextualisierung und letztlich um die Mechanismen, aufgrund derer die Zuseher von Filmen, Nachrichtensendungen, Werbung etc. (meist negativ) beeinflusst werden, bewusst zu machen – ähnlich einer Psychotherapie, die ein Trauma aus dem Unbewussten an die Oberfläche holt.<sup>207</sup>

## 5. Einordnung von FILM IST. in Deutschs filmisches Werk

Gustav Deutsch hat erst relativ spät begonnen, künstlerisch mit dem Medium Film zu arbeiten. Zunächst, während des Architekturstudiums (1970-79), drehte er hobbymäßig Super8-Filme, in denen er zum Beispiel tagebuchartige Aufnahmen von sich selbst beim Schlafen machte oder auch mit Musik und Film experimentierte. Nach dem Studium und einer erfolglosen Bewerbung an der Münchner Filmhochschule begann er mit seinem Architektenkollegen Ernst Kopper, mit dem er zu dieser Zeit im selben Architekturbüro arbeitete, ein Videoprojekt nach dessen Idee durchzuführen. Diese eher politisch und journalistisch motivierte Arbeit, *Filme aus Niederösterreich* (1980-81), war für Deutsch der Beginn der Beschäftigung mit dem Medium Video, die sich in seiner Arbeit in der Medienwerkstatt Wien fortsetzte, wo er Mitglied wurde und der er bis heute verbunden ist, deren Infrastruktur er beispielsweise auch für den Schnitt des dritten Teils von *FILM IST.* nutzt. Mit zwei Arbeiten, die er in Luxemburg realisierte (*Asuma*, 1982, und *Wossea mtotom*, 1984), wo Deutsch auch die Gründungspersonen der Künstlergruppe *Der blaue Kompressor*

---

<sup>206</sup> SANDUSKY 1991, S. 14.

<sup>207</sup> Vgl. ebenda, S. 15f.

kennen lernte, dessen Mitglied er und seine „Gefährtin im Leben und in der Kunst“<sup>208</sup> Hanna Schimek später auch wurden und bis heute sind, endete die Arbeit mit Video.

Der Schwerpunkt des Interesses dieses Kapitels liegt auf den filmischen Arbeiten Deutschs, wobei lediglich eine Auswahl von 25 Filmen berücksichtigt werden konnte, die mir von Deutschs Verleihfirma Sixpackfilm zur Verfügung gestellt wurde und die die wichtigsten filmischen Werke Deutschs enthält.<sup>209</sup> Aktuellere Werke Deutschs wie *Welt Spiegel Kino* (2005) oder *Tatort Migration* (2005) sind mir aus Ausstellungs- und Kinobesuchen bekannt.

## 5.1. Die Konstanten in Deutschs filmischem Werk

Um *FILM IST.* innerhalb Deutschs filmischem Werk zu verorten, um jene Elemente herauszufinden, die bereits in früheren Arbeiten vorkommen oder anklingen bzw. Besonderheiten von *FILM IST.* festzumachen, werden im Folgenden einige Konstanten seines filmischen Werks herausgearbeitet.

### 5.1.1. Found Footage

Gustav Deutschs bisheriges filmisches Werk beinhaltet nicht ausschließlich Found Footage Filme. Sie machen aber einen gewichtigen Teil seiner filmischen Arbeiten aus, wenngleich der erste Film, für den Deutsch mit vorgefundenem Filmmaterial gearbeitet hat, *Adria Urlaubsfilme 1954-68*, erst 1989 entstanden ist. Auch im Zusammenhang mit *FILM IST.* stellt sich dabei vor allem eine Frage: Für welche Art von Werken verwendet er Found Footage und wann filmt er selbst?

Die Beantwortung dieser Frage kann hier weder erschöpfend noch mit Eindeutigkeit erfolgen. Dennoch ist es möglich, Tendenzen aufzuspüren, das heißt, einen Versuch zu unternehmen, die zum Teil unterschiedlichen Absichten, die hinter Deutschs Found Footage Filmen und selbst Gefilmtem stehen, zu differenzieren.

Ein Unterscheidungsmerkmal liegt meiner Ansicht nach im freieren, weniger konzeptionellen Umgang mit dem Found Footage als mit selbst Gedrehtem. Den selbst gedrehten Filmen liegt meist ein klares, unverrückbares Konzept zugrunde. Für seine *Minutentagebücher* (*Minutentagebuch 20.3.1989*, 1992; und *Minutentagebuch 15.10.1992*, 1992) etwa ließ Deutsch mithilfe der Einzelbildschaltung seine Super8-Kamera automatisch einmal pro Minute ein Bild schießen. Die aufgenommenen Bilder werden allerdings in gewohnter Geschwindigkeit – 24 Bilder pro Sekunde – abgespielt, sodass ein gesamter Tagesablauf von 0 bis 24 Uhr in exakt einer Minute abgespielt wird. Ein ähnliches Konzept liegt *Welt/Zeit*

---

<sup>208</sup> DEUTSCH/SCHIMEK 2002, S. 19.

<sup>209</sup> 2 VHS-Kassetten beinhalten folgende Werke: *Film/Spricht/Viele/Sprachen*; *Film ist mehr als Film*; *FILM IST. 1-6*; *Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche*; *Samstag, 29. Juni/Arctic Circle*; *no comment – minimundus AUSTRIA*; *Adria Urlaubsfilme 1954-68 (Schule des Sehens I)*; *Prince Albert fährt vorbei*; *Non, je ne regrette rien (Der Himmel über Paris)*; *Augenzeugen der Fremde*; *Welt/Zeit 25812 min; 55/95*; *Tanz des Lebens*; *Walzer Nr. 18*; *Am laufenden Band*; *Taschenkino – Der Katalog*; *Minutentagebuch 20.3.1989*; *Minutentagebuch 15.10.1992*; *Im Drehen 1.1.-31.1.1988*; *Im Gehen 1.1.-31.1.1990*; *Mariage Blanc*; *H. isst Tiere - Huhn*; *H. isst Tiere – Pinguin*; *H. isst Tiere – Hase*; *H. isst Tiere – Schwein*.

*25812 min* (in Kooperation mit Ernst M. Kopper, 1990) zugrunde. Auch hier machte die Kamera pro Minute ein Bild, diesmal während einer 18tägigen Weltreise, die Deutsch ausgehend von Wien in acht verschiedene Großstädte der Welt führte (Singapur, Hongkong, Taipeh, Tokio, Kioto, Osaka, Los Angeles, New York). Das Ergebnis ist ebenso wie die *Minutentagebücher* ein Aufflackern unterschiedlichster Bilder der Reise, die sich – vor allem, wenn die Kamera offenbar schnell ihren Ort gewechselt hat – der Wahrnehmung des Betrachters größtenteils entzieht.

Auch *Augenzeugen der Fremde* (in Kooperation mit Mostafa Tabbou, 1993) ist eine konzeptionelle Arbeit. Der Film besteht aus genau 600 Einstellungen zu je drei Sekunden, von denen jeweils die Hälfte von Gustav Deutsch in Tabbous Heimatort Figuig und von Tabbou in Deutschs Heimatstadt Wien gedreht wurde (Abb. 23 und 24). Hier geht es ähnlich wie in *Welt/Zeit 25812 min* um das Wahr- und Aufnehmen eines unbekanntens Teils der Welt und um die Wahrnehmung auf Reisen, die meist ein genaueres Hinsehen provoziert. Im Gegensatz zu den oben genannten Arbeiten werden die Filmemacher allerdings aktiver. Die Automation der Kamera spielt nun nicht mehr eine so große Rolle: Obwohl die Kameras zwar auch hier so umgebaut wurden, dass sie sich nach exakt drei Sekunden selbst ausschalteten, wählten Deutsch und Tabbou die Zeitpunkte und Motive für Ihre Aufnahmen, anders als bei den *Minutentagebüchern* und *Welt/Zeit 25812 min*, selbst aus. Der Betrachter hat durch die längere Belichtungszeit pro Aufnahme die Möglichkeit, sich auf einzelne Bilder, Stimmungen etc. näher einzulassen. Zu Beginn bleibt dabei während zehn Einstellungen der Bildausschnitt gleich, sodass sich nur die Licht-/Schattensituation verändert oder etwa Menschen aus dem Bild verschwinden oder darin erscheinen, während die Bildausschnitte und ihre Kombinationen sowie die Kamerabewegungen nach und nach komplexer werden.

In diese Kategorie der selbst gedrehten, konzeptionellen Filme passen auch Deutschs *Im Drehen 1.1.-31.1.1988*, einer Folge von Einstellungen von Kameraschwenks um 360 Grad, und *Im Gehen. 1.1.-31.1.1990*, aneinander gereihte Aufnahmen von zu Fuß zurückgelegten Wegstrecken von jeweils 100 Schritten, beide gefilmt in der saharischen Oase Figuig. Die Kamera fungiert hier als Mittel, sich die Landschaft auf zwei verschiedene Arten anzueignen. Zum einen – bei *Im Drehen* – befindet sie sich im Zentrum der Landschaft, die beobachtend, mit einem panoramatischen Blick wahr- und in diesem Fall aufgenommen wird. Bei *Im Gehen* dagegen, der weitaus aktiveren Bewegungsart, wird die Landschaft durch deren Betreten erobert.<sup>210</sup>

In *Mariage Blanc* (1996), was auf deutsch soviel wie Scheinehe bedeutet, einer politischen Arbeit von Deutsch und Mostafa Tabbou, spricht der Marokkaner Tabbou, sichtbar nicht europäischer Abstammung, nacheinander dieselben Sätze in verschiedenen Sprachen vor der jeweils passenden Länderflagge in die Kamera (Abb. 25). Er stellt sich und seine

---

<sup>210</sup> Persönliches Gespräch mit Gustav Deutsch am 11.4.2008.

Nationalität vor, verrät sein Alter und schließt jeweils mit dem Satz ab, er möchte gerne eine französische, deutsche, italienische etc. (auf Sprache bzw. Flagge abgestimmt) Frau heiraten. Auch hier spielt das Konzeptionelle der Arbeit eine wesentliche Rolle: Die politische Aussage wird durch das Wiederholen des Immergleichen, das nur an die Umstände angepasst wird, besonders deutlich.

Es wäre falsch zu behaupten, alle Arbeiten, für die Deutsch bereits existierende Filme als Ausgangsmaterial verwendet, seien nicht konzeptionell. Vor allem *Adria Urlaubsfilme 1954-68* (*Die Schule des Sehens I*; 16 mm-Filmversion 1989, Videoversion 1990), *Internationaler Sendeschluß* (1992, Videoinstallation) und die Filmschleifen *55/95* (1994, Abb. 26), *Tanz des Lebens* (1994), *Walzer Nr. 18* (1988) und *Am laufenden Band* (1994) würden eine solche Behauptung durch ihre klaren Konzepte widerlegen. Deutsch sortiert z.B. Aufnahmen derselben Urlaubsregion von verschiedenen Familien jeweils nach Inhalt und/oder Kamerabewegung (*Adria Urlaubsfilme*, Abb. 27-30), oder kopiert jeweils einen Filmausschnitt mehrmals und reiht die Kopien zu Endlosschleifen aneinander (*55/95*, *Tanz des Lebens*, *Walzer Nr. 18*, *Am laufenden Band*).

Dennoch geht Deutsch in seinen Found-Footage-Arbeiten tendenziell freier und intuitiver mit dem Ausgangsmaterial um. Im einminütigen Viennale-Trailer von 1995, *Film/Spricht/Viele/Sprachen*, verwendet er Ausschnitte aus einem indischen Spielfilm (Abb. 31) und fügt immer wieder einzelne Kader ein, die die Worte „Film“, „Spricht“, „Viele“, und „Sprachen“ auf färbigem Hintergrund enthalten, wobei alle Begriffe außer „Sprachen“ mehr als einmal eingeblendet und zwischen die Szenen geschnitten wurden. Die Farben hat Deutsch von Stoffen, die er in einem indischen Geschäft gekauft hat. Große Teile des ursprünglichen Films fehlen, da Deutsch nur einzelne Streifen des Films gefunden hat, die er dann nach eigenem Dafürhalten zusammensetzte. Die färbigen Kader mit den Worten dienen somit als „Plomben“, um die Lücken auszufüllen.<sup>211</sup> Wenn man die diesem Kurzfilm zugrunde liegende Idee als Konzept bezeichnen möchte, dann handelt es sich jedenfalls um ein weitaus weniger stringentes und vor allem weniger klar ersichtliches als das etwa bei den *Minutentagebüchern* der Fall ist.

Auch *Film ist mehr als Film* (1996, Abb. 32), der Viennale-Trailer 1996, dürfte auf intuitivere und assoziativere Weise entstanden sein, wobei es hier stärker um „Found Sounds“ als um Found Footage geht, wobei die Tonebene aus verschiedenen Filmen stammt, insofern also auch ein Teil von Found Footage ist. Der Augenaufschlag, der hier zunächst in seine einzelnen Kader zerlegt wird, ist selbst gedrehtes Material. Die Tatsache, dass es sich dabei nicht um Found Footage handelt, spielt allerdings kaum eine Rolle, denn das Auge übernimmt hier eher eine metaphorische Rolle und steht für den Blick, das Schauen, für die

---

<sup>211</sup> Gespräch am 11.4.2008.

Kamera und den Betrachter.<sup>212</sup> Diese Arbeit beginnt mit den Einblendungen „FILM“ und „IST“, beide in weißer Schrift auf grünem Hintergrund, dann folgt der erste Kader des (hier noch) geöffneten Auges, anschließend scrollt der Begriff „ERINNERUNG“ wie bei einem Abspann in weiß auf schwarzem Hintergrund von unten nach oben, es folgt der nächste Kader des Augenaufschlags, als nächstes scrollt „EIN DOKUMENT“ am Auge des Betrachters vorbei. Dieser Wechsel von Begriffen und Einzelbildern erfolgt mit insgesamt 24 „Formeln zum Medium Film“ und 25 „Kadern eines ‚Augenblicks‘“, während die Begriffe von jeweils einem „Soundtrackzitat der Filmgeschichte“ begleitet werden, wobei zum Teil inhaltliche Verbindungen zwischen Wort und Ton bestehen. Nach dem letzten, dem 25. Bild des Augenaufschlags folgen wieder drei Einblendungen, diesmal die Worte „MEHR“, „ALS“ und „FILM“ in weiß auf rotem Hintergrund, bis schließlich die 25 Kader des „Augenblicks“ noch einmal durchgehend abgespielt werden und so schließlich als Film erscheinen.

Auch diese Arbeit, die vor allem aus vorgefundenen Materialien besteht, funktioniert konzeptionell. Dennoch ist die Herangehensweise eine intuitivere. Vor allem die Wahl der Soundtrackzitate und die Begriffsfindung sowie die Zusammenstellung von beidem erfolgt auf assoziative Weise, sie sind durch nichts vorgegeben und die Begriffsreihe hätte auch ganz anders ausfallen können und könnte wahrscheinlich beinahe beliebig fortgeführt werden.

Künstlerisch mit Found Footage zu arbeiten heißt immer, etwas Gegebenes umzudeuten oder unerwartete und vorher unbewusste Aspekte des Ausgangsmaterials ans Licht zu fördern. Dies erscheint mit selbst Gedrehtem, bei dem die spätere Verwendung meist im Vorhinein klar ist, als schwieriger, wie die Arbeiten Gustav Deutschs beweisen.

### **5.1.2. Strukturierung und Einteilung**

Ein erheblicher Teil von Deutschs filmischen Arbeiten ist in Kapitel und Unterkapitel eingeteilt, was sicherlich als ungewöhnlich für den Film, auch für den Avantgardefilm, zu bezeichnen ist. Die schon erwähnte erste Found-Footage-Arbeit von Deutsch, *Adria Urlaubsfilme 1954-68*, ist in Nr. 1 bis Nr. 5 eingeteilt, welche aus jeweils unterschiedlich vielen Unterkapiteln (1.1, 1.2, 1.3, 2.1, 2.2, etc.) bestehen. Die Kapitel haben keine Namen, wie es später bei *FILM IST*. der Fall ist. Die Einteilung erfolgte allerdings auch nicht unwillkürlich, sondern nach bestimmten Kriterien. Das Kapitel Nr.1 etwa enthält zunächst (1.1) Aufnahmen verschiedener Wegweiser, anschließend (1.2) Meeresbrandungen und schließlich verschiedenste Gegenstände, Tiere, Spiele, Menschen oder Fahrzeuge. Man könnte diese ersten drei Subkapitel als beschreibende Aufnahmen zusammenfassen. In Kapitel Nr. 2 werden alle möglichen Aufnahmen aus sich bewegenden Fahrzeugen (Autos, Fahrräder, Boote) zusammengefasst. Kapitel Nr. 3 enthält verschiedenste Kameraschwenks

---

<sup>212</sup> Gespräch am 11.4.: Es könnte sich ebenso gut um Found Footage handeln und ist nur deshalb selbst gedreht, da Deutsch in seinem Found-Footage-Repertoire keine solche Aufnahme gefunden hat.

(von links nach rechts, umgekehrt, von oben nach unten und umgekehrt, Kombinationen von Schwenks, etc.) sowie im letzten Unterkapitel Aufnahmen sich bewegender Menschen, Tiere oder Fortbewegungsmittel.

In *Samstag, 29. Juni/Arctic Circle* von 1990 sind verschiedene Stationen einer Reise gezeigt, in der die Reisenden jeweils einen Zettel mit einer Nummer in die Kamera halten (Abb. 33). Es ist zu vermuten, dass es sich um das aktuelle Datum handelt. Der Film beginnt allerdings mit 22, wird chronologisch fortgeführt bis 29, wo sich die Reisegruppe am „Polarsirkel“ bzw. „Arctic Circle“ – wahrscheinlich dem Ziel der Reise – befindet, und setzt sich dann mit 1 bis 26 fort, wobei allerdings manche Zahlen ausgelassen werden. In diesem Film, der aus selbst gedrehtem 16mm-Farbfilm besteht, deutet sich die Tendenz zum Strukturieren ebenfalls an, wobei mit dem selbst gedrehten Filmmaterial in der Hinsicht freier umgegangen wurde, dass weder die Chronologie der Zahlen bzw. Daten stimmt noch diese vollständig sind. Diese Arbeit ähnelt vom Grundgedanken auch den Minutentagebüchern, wo es darum geht, selbst Erlebtes filmisch bzw. fotografisch zu sammeln.

In *Augenzeugen der Fremde* von 1993 wird das von Deutsch und Tabbou gedrehte 16mm-Farbfilmmaterial in noch kleinere Einheiten eingeteilt, als das bei Adria Urlaubsfilme der Fall war. Während dort aus mehreren Einstellungen geschnittene Sequenzen zu Unterkapiteln zusammengefügt wurden, werden die Unterkapitel in *Augenzeugen der Fremde* nochmals in Einstellungen eingeteilt, die jeweils drei Sekunden lang sind (wieder wurde die Kamera präpariert). Der Film besteht aus insgesamt 600 Einstellungen. Die zwei Hauptkapitel sind in zehn (1.1-1.10) bzw. fünf (2.1-2.5) Unterkapitel eingeteilt, welche wiederum in sich zu verschiedenen vielen Einstellungen zusammengefügt werden (in 1.1 etwa drei Blöcke zu jeweils 10 Einstellungen). Die jeweils folgenden Blöcke werden durch Schrift-Inserts (1-10, 11-20, 21-30 etc.) angekündigt. Die Einteilung macht auch hier Sinn. Zunächst ist der erste Teil von Deutsch in Figui gefilmt worden und der zweite Teil von Tabbou in Wien. Außerdem erfolgt die Reihenfolge der Einstellungs-Blöcke nach einem System, das zunehmend aufwändigere Aufnahmen zeigt. Während sich die ersten zehn Einstellungen nur so minimal verändern, dass der Zuseher das womöglich gar nicht registriert – der Bildausschnitt bleibt gleich und es ändert sich lediglich die Lichtsituation minimal –, beginnt sich die Kamera später zu bewegen und die Einstellungsblöcke, die zunächst fast idente Einstellungen enthalten, werden in sich immer differenzierter.

Ein perfektes Ordnungssystem findet in der Expanded-Cinema-Aktion *Taschenkino* (1995, Abb. 34) bzw. im linearen Pendant, *Taschenkino – Der Katalog* (1996) Anwendung. Diese Arbeit besteht aus exakt zehn mal zehn Filmschleifen (zur Expanded-Cinema-Aktion siehe Kap. 5.1.3. und 5.1.4.), auf denen jeweils eine sehr kurze, einfache Einstellung zu sehen ist. Die zehn Kapitel sind hier allerdings betitelt, etwa mit *Lebensrhythmus* (1), *Aus der Ewigkeit* (2), oder *Naturgesetze* (3) und geben somit eine gewisse Deutungsrichtung bereits vor.

Es fällt auf, dass Deutsch zum einen dann Einteilungen vornimmt, wenn es sich um längere Arbeiten mit viel Ausgangsmaterial handelt. So ist etwa *Taschenkino – Der Katalog* 30 Minuten, *Augenzeugen der Fremde* 33 Minuten und *Adria Urlaubsfilme* 35 Minuten lang. Keine Einteilung enthalten etwa die Filmschleifen *55/95* (1994), *Tanz des Lebens* und *Walzer Nr. 18* oder die Varianten von *H. isst Tiere*, in denen Hanna Schimek zu sehen ist, wie sie Süßigkeiten in Tierform isst.

Sowohl die *Minutentagebücher* bzw. *Welt/Zeit 25812 min* als auch die beiden Viennale-Trailer *Film ist mehr als Film* und *Film/Spricht/Viele/Sprachen* weisen sehr wohl Strukturen auf, bedienen sich aber keines Nummerierungssystems.

Die Einteilung in Kapitel und Unterkapitel macht deutlich, dass eine bestimmte Art von Aufnahmen und Einstellungen zusammengefasst wird, dass es sich um Einheiten handelt. Die Strukturierung legt offen, dass Deutsch bei der Anordnung des Filmmaterials nach gewissen Kriterien vorgegangen ist. Als Zuseher versucht man, dem Ordnungssystem auf die Spur zu kommen und die Gemeinsamkeiten der einzelnen Kapitel zu erkennen. Man entdeckt auf diese Weise, dass es nicht (nur) um den Inhalt der jeweils zusammengehörenden Aufnahmen, sondern auch um Formales wie beispielsweise Kamerabewegungen geht.

Interessant ist auch, dass die beiden VHS-Kassetten, die 25 Werke Deutschs enthalten, ebenfalls eine Einteilung in Haupt- und Unterkategorien aufweisen. Die Hauptkapitel lauten *Über Film* (1), *Über Hobbyfilme* (2), *Über Reise* (3), *Über Wiederholung* (4), *Über Filmtagebücher* (5) und *Über Porträts* (6). Jedes Unterkapitel (wiederum mit 1.1, 1.2 etc. nummeriert) enthält einen von Deutschs Filmen (Abb. 35 und 36).

Auch Arbeiten, die nach *FILM IST.* entstanden sind, hat Deutsch strukturiert und in Kapitel eingeteilt. Dazu gehört das dreiteilige Werk *Welt Spiegel Kino* und die DVD-Installation *Tatort Migration*.

### **5.1.3. Wiederholung und Bezug zur Lebenspraxis**

Das Prinzip der Wiederholung nimmt in Gustav Deutschs filmischem Werk einen besonders wichtigen Platz ein. Dabei treten Wiederholungen in verschiedenen Erscheinungsformen auf. Zum einen sind sie als Endlosschleifen zu finden, so zum Beispiel in *55/95*, *Tanz des Lebens*, *Walzer Nr. 18* und *Am laufenden Band*, die alle nach demselben Schema funktionieren. Ein kurzer Filmausschnitt wird jeweils unendlich oft wiederholt. Da das in der Praxis nicht ausführbar ist, existieren zum Beispiel Drei-Minuten-Fassungen davon, die einen Teil der Endlosschleife ausmachen.

Das Paradebeispiel für ein filmisches Werk, das mit Endlosschleifen arbeitet, ist die Expanded-Cinema-Arbeit *Taschenkino* (1995). Deutsch verwendete dafür 100 kleine, in eine Hand passende „Kinos“, die jeweils eine Einstellung auf Super8 enthalten, welche – angetrieben durch kleine Batteriemotoren – durch ein Loch hindurch angesehen werden

können (Abb. 37). Jede dieser Einstellungen kann als Endlosschleife betrachtet werden. Auf den kurzen Filmen, die Deutsch in zehn Zehnergruppen eingeteilt und jede Gruppe betitelt hat, sind etwa, wie im ersten Kapitel, *Lebensrhythmus*, Aufnahmen von Tieren zu sehen wie zum Beispiel von einem Frosch, der auf der Wasseroberfläche auftaucht, einem Affen hinter Gittern, dem Hinterteil eines Zebras, das seinen Schwanz hin und her schwingt oder den Ohren eines Esels. Ein anderes Kapitel heißt etwa *Fortbewegungen* (6. Kapitel). Darin sind zum Beispiel Aufnahmen von gehenden Füßen, von einer fahrenden Rolltreppe, einer Bahnfahrt und einem Flugzeug enthalten, wobei jede Einstellung aus der Sicht des sich fortbewegenden Subjekts gefilmt wurde.

Sämtliche Aufnahmen des *Taschenkinos* bilden Tätigkeiten oder Naturereignisse ab, die sich im Leben häufig wiederholen und die auch in sich aus Wiederholungen bestehen, zum Beispiel Gehen, Radfahren, Spielen (z.B. Kreisel, Jojo, ...), Essen, die Meeresbrandung, Sporttreiben, Musik machen, Zähneputzen oder Küssen.

Der Bezug zum Lebensalltag, der zum größten Teil aus Wiederholungen besteht – Sonnenauf- und -untergang, die Gezeiten, Ernährung, Sexualität, Bewegung, Arbeit, ... – spielt in Deutschs Werken generell, und in *Taschenkino* eine besonders große Rolle. Die Wiederholung ist für ihn „eine Methode zur Bewusstseinerweiterung“.<sup>213</sup>

Der Untertitel zu *Taschenkino* lautet *Ein Versuch über die endlose Wiederholung im Leben und im Film*. Er macht darauf aufmerksam, dass die Wiederholung auch auf den Film bezogen ist. Im vierten Kapitel, das mit *Beschreibungen* betitelt ist, wird in jeder Sequenz eine andere Form der Kamerabewegung angewandt. Einmal wird eine Flusslandschaft in einem panoramaartigen Schwenk von links nach rechts gezeigt (4.1), dann wird das Gebäude der Uno-City in Wien von rechts nach links und gleich im Anschluss, ohne Schnitt, von links nach rechts gefilmt (4.3) oder es werden Menschen über eine spiegelnde Fensterscheibe gefilmt (4.8 und 4.9).

Die Tatsache, dass diese kurzen Filme sich durch das Abspielen als Filmschleifen endlos wiederholen, macht dem Betrachter bewusst, wie sehr etwa die verschiedenen Kamerabewegungen zu Konventionen geworden sind. Sie kehren in Filmen, im Fernsehen, in der Werbung etc. immer wieder. Wir nehmen sie allerdings meist nicht bewusst wahr, da sie nicht wesentlich für den Inhalt des Gesehenen zu sein scheinen. Dass sie dennoch wichtig sind, wird zum Beispiel in den Kapiteln 4.8 und 4.9 deutlich, wo zunächst (4.8) eine statische Kamera auf eine Fensterscheibe gerichtet ist, in der sich Menschen spiegeln, die am Gebäude vorbeigehen und anschließend (4.9) einzelne Personen mit einer bewegten Kamera verfolgt werden, bis sie aus dem Bild, also aus der Spiegelung des Fensters heraustreten. Der gleichen Situation wird durch eine veränderte Kamera eine völlig andere Bedeutung zugemessen: Die Kamera verleiht in Einstellung 4.9 einzelnen Personen eine

---

<sup>213</sup> <http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=127&page=1>, zuletzt besucht am 17.8.2008.

größere Präsenz und stellt diese dramaturgisch in den Mittelpunkt des Interesses, während in der vorhergehenden Aufnahme keiner Person besondere Beachtung geschenkt wird. Dass der gleiche Inhalt auf zwei verschiedene Arten gezeigt wird, ermöglicht dem Betrachter erst diese Erkenntnis. In der Wiederholung des Gezeigten wird der Unterschied in der Art des Zeigens erst deutlich. Das *Taschenkino* erinnert stark an die Kinetoscope-Apparate der Frühzeit des Films, welche ebenso funktionierten, dass kurze, eine Einstellung umfassende Szenen in Guckkästen durch ein Loch angesehen werden konnten.<sup>214</sup> Diese Form des Filmkonsums, die sich im Gegensatz zum Kinosaal mit fixen Sitzreihen und einer großen Leinwand nicht durchgesetzt hat, wird mit *Taschenkino*, wenn auch nur singulär, wiederbelebt.

Das Wiederkehren bestimmter Kamerabewegungen thematisiert Deutsch besonders deutlich in der Found-Footage-Arbeit *Adria Urlaubsfilme 1954-68 (Schule des Sehens I)*,<sup>215</sup> einer Ansammlung von gefilmten Urlaubseindrücken verschiedener Familien. Deutsch hat das Werk in insgesamt fünf Kapitel (Nr. 1 bis Nr. 5) eingeteilt, die wiederum in gewohnter Weise Unterkapitel beinhalten. Diese sind nach Inhalt und/oder Kamerabewegung sortiert. Zu Beginn etwa werden Aufnahmen von (zum Teil denselben) Schildern und Tafeln (1.1) oder verschiedenste Aufnahmen der Meeresbrandung (1.2) aneinandergereiht. Dabei bleibt der Bildinhalt derselbe oder zumindest sehr ähnlich, während die Perspektive, der Bildausschnitt und die Kamerabewegung – so vorhanden – sich voneinander unterscheiden. Schnell wird deutlich, dass die Urlauber exakt dieselben Objekte für filmenswert halten. Das zweite Kapitel vereinigt Aufnahmen, die von Fortbewegungsmitteln, etwa aus Autos oder Booten heraus gemacht wurden, wodurch Kamerafahrten entstehen. Das dritte Kapitel beinhaltet beispielsweise diverse Kameraschwenks, von links nach rechts, umgekehrt, von unten nach oben und umgekehrt (v.a. Aufnahmen von Türmen und Gebäuden).

#### **5.1.4. Selbstreflexion**

Es gibt für den Film eine Vielzahl von Methoden, um auf sich selbst als Medium zu verweisen. Im Kapitel über die Montage (3.1.) war beispielsweise bereits vom Vermeiden einer durchgehenden Erzählung oder vom Zusammenfügen von Filmausschnitten die Rede, die ursprünglich nicht füreinander bestimmt waren.

Diese beiden Methoden wendet Deutsch in so gut wie allen seinen Filmen an, wobei das neue Verbinden von Ausgangsmaterial vor allem auf die Found-Footage-Arbeiten zutrifft. Wenn beispielsweise in *Adria Urlaubsfilme* sehr ähnliche Bilder aneinandergereiht werden, so hätte das in einem narrativen Zusammenhang nur selten Sinn und würde den Zuschauer aus seiner Illusion herausreißen. Die Aufmerksamkeit wird in diesem Beispiel auf filmische Mittel wie Bildausschnitt oder Kamerabewegung gelenkt, und zwar durch die Reihung von

---

<sup>214</sup> Vgl. PAECH 1988, S. 1f.

<sup>215</sup> Vgl. TSCHERKASSKY 1995/b, S. 89f.

Ausschnitten aus privaten Urlaubsfilmern, die entweder einen ähnlichen oder den gleichen Bildinhalt haben, aber aus unterschiedlicher Perspektive aufgenommen wurden oder unterschiedliche Bildinhalte, die aber auf die gleiche Art gefilmt wurden, etwa indem die Kamera einen panoramatischen Schwenk von links nach rechts ausgeführt hat.

Während *Adria* eher über die Wahl von Bildinhalten, Bildausschnitten und Kamerabewegungen reflektiert, beschäftigen sich die Filmschleifen Deutschs, insbesondere im *Taschenkino* mit der Technik des Abspielens von Film und gewissermaßen auch mit den Möglichkeiten der Montage. Werke wie *Welt/Zeit 25812min* und die *Minutentagebücher*, die aus so vielen völlig unterschiedlichen einzelnen Bildern bestehen, dass sie nicht vollständig wahrgenommen werden können, verweisen auf die Tatsache, dass Film eigentlich kein Laufbild ist, sondern eben aus vielen verschiedenen aneinander gefügten Einzelbildern besteht, die nur dann in Bewegung zu sein scheinen, wenn der Unterschied zwischen nacheinander folgenden Bildern nicht zu groß ist.

Die Frage, die hinter all diesen selbstreflexiven Werken steht, lautet immer: Was macht Film aus? Einige mögliche Antworten sind als Einblendungen in *Film ist mehr als Film* zu finden. Film ist (so die ersten beiden Einblendungen) demzufolge Erinnerung, ein Dokument, Propaganda, Glück und Zufall, der Mond, ein Spiegel, Magie, Bewegung und Zeit, ein Traum, Wahrnehmung, ein Fenster, Wiederholung und Differenz, Dialog, Sprache, Reduktion, Rhythmus und Melodie, Leidenschaft, Simulation, Weltsicht, Distanz und Intimität, ein Augenblick, Aufmerksamkeit, Stellungnahme, Licht und Finsternis. Neben diesen vielen Antworten auf die Frage, was Film ist, steht auf einer zweiten Ebene – als Rahmung des Trailers sowie auch als Titel – ein Satz, der die Antworten wieder obsolet erscheinen lässt: *Film ist mehr als Film*. Und auf einer dritten Ebene wird in Form des in Einzelkader zerlegten filmischen Augenaufschlags, der im Anschluss noch einmal als eine Sekunde lang dauernder Film gezeigt wird, wieder auf die Zusammensetzung von Film aus einzelnen Bildern hingewiesen und zusätzlich auf einer metaphorischen Ebene auf das Medium Film rekurriert.

In *Film/Spricht/Viele/Sprachen* wird noch eine weitere Möglichkeit des Offenlegens von Filmtechnik angewandt, indem nämlich die Tonspur in das Bild hinein genommen und so sichtbar gemacht wird. Außerdem verweist der hohe Grad an Verschmutzung und Zerstörung auf die Materialität von Film. Deutsch hat die einzelnen Streifen aus einem indischen Film auf einer Straße in Casablanca gefunden, eingesammelt und zu einem neuen Ganzen zusammengefügt.<sup>216</sup>

---

<sup>216</sup> Vgl. <http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=128&page=1>, zuletzt besucht am 17.8.2008.

### 5.1.5. Installationen und Expanded Cinema

Ein wesentlicher Faktor, den mehrere Arbeiten Deutschs gemeinsam haben, liegt nicht innerhalb der Werke im Sinne etwa von Bildinhalten oder Montagetechniken, sondern in deren Präsentationsweise, die sehr häufig vom klassischen Kinodispositiv abweicht. Deutsch arbeitet häufig mit Mehrfachprojektionen, bespielt Ausstellungen oder öffentliche Räume mit seinen filmischen Werken – die dafür meist auf DVDs transferiert werden – oder aber er veranstaltet Expanded-Cinema-Aktionen mit aktiver Publikumsbeteiligung.

Das *Taschenkino* (siehe Beschreibung in 5.1.3.) ist eine solche Aktion, die im Kino durchgeführt wurde.<sup>217</sup> Jeder Kinobesucher erhielt eine Augenklappe (Abb. 38) sowie eines der Minikinos (Abb. 39 und 40), die ursprünglich kurze Pornofilme auf Super8-Format enthielten, und durfte genau 30 Sekunden lang in die kleine Öffnung sehen, durch die ähnlich einem Kinetoscope-Apparat die Filmschleife lief. Die Metronomschläge, die vom Band kamen, machten die Zuschauer darauf aufmerksam, die Apparate an ihre Nachbarn weiterzureichen, wofür genau 9 Sekunden vorgesehen waren.<sup>218</sup> Das Stattfinden der Aktion in einem Kinosaal erscheint fast absurd, wenn 100 Menschen 100 verschiedene Filme sehen anstatt gemeinsam und gleichzeitig einen an die Leinwand projizierten Film anzusehen. Doch offenbar wirkte sich diese ungewöhnliche Form der Filmpräsentation besonders animierend auf die Kommunikation zwischen den Besuchern aus. Claus Philipp berichtete etwa über die Premiere: „Allein die rhythmische Weitergabe der Apparate sorgte bei der Premiere im Wiener Filmhaus-Kino am Wochenende für regen Austausch von ‚Erfahrungen‘, Meinungen und Emotionen. Das hundertfache Surren der Geräte und die gemeinsame Blickrichtung zur Leinwand, die diesmal Projektionsfläche für weißes Licht und Lichtspenderin in einem war, verwandelten den Raum in einen pulsierenden Organismus, in dem heiteres Chaos das Ticken eines Metronoms oft übertönte.“<sup>219</sup> Auch Ilse Retzek schrieb in einem Zeitungsbericht über die Aktion in Salzburg: „Zehn Themenbereiche mit jeweils zehn Filmen, die das Kino in einem strikten Schleifensystem durchwanderten und von Lachen bis Gähnen mehr lautstarke Publikumsreaktionen evozierten, als man sonst im Kinosaal gewohnt ist. Ein humorvoller Beitrag, der das Einwegsystem ‚Publikum schaut auf Leinwand‘ in ein sitznachbarliches Austauschprogramm veränderte, bei dem plötzlich jeder ein Teil des zu erarbeitenden Ganzen war.“<sup>220</sup>

Das *Taschenkino* existiert übrigens auch in einer weiteren Form, nämlich als linearer Film. Deutsch hat diese Version, die 1996 entstand, *Taschenkino – Der Katalog* genannt.

Ein Werk auf verschiedene Arten zu präsentieren und mitunter an die vorgegebenen Bedingungen und Raumsituationen anzupassen, ist eine Praxis, derer sich Deutsch häufig

---

<sup>217</sup> Die Premiere fand in Wien im Filmhaus-Kino Mitte November 1995 statt, vgl. PHILIPP 1995; die gleiche Aktion fand nur wenig später im Zuge des Filmfestivals Diagonale in Salzburg statt, vgl. RETZEK 1995.

<sup>218</sup> Vgl. WAILAND 1996.

<sup>219</sup> PHILIPP 1995.

<sup>220</sup> RETZEK 1995.

bedient. Die Filme *Im Gehen 1.1.-31.1.1990* und *Im Drehen 1.1.-31.1.1988* wurden als Doppelprojektionen auf zwei Leinwänden nebeneinander präsentiert. Der Found Footage Film *Welt Spiegel Kino (1-3)* wurde bei der Uraufführung im November 2005 im Filmmuseum Wien so präsentiert, dass zunächst jede Episode mit dem dazu montierten Ton und jeweils anschließend Ausgangsmaterial gezeigt wurde, das von Christian Fennesz, Burkhard Stangl und Jean Paul Dessy mit Livemusik begleitet wurde.<sup>221</sup>

Auch die 2005 entstandene Arbeit *Welt Spiegel Kino* nahm bereits die Form einer Installation an. Die aus drei Episoden bestehende Arbeit wurde 2006 als 3-Kanal-DVD-Installation triptychonartig präsentiert (Abb. 41). Die Episoden wurden gleichzeitig nebeneinander projiziert. Wieder ging es Deutsch – wie auch bei *FILM IST.* – in dieser direkten Gegenüberstellung um neu ermöglichte „inhaltliche Querverbindungen zwischen den Orten, den Menschen und den filmischen Zitaten [...]“.<sup>222</sup>

Von *Adria Urlaubsfilme 1954-68* existieren grundsätzlich zwei Versionen: eine 16mm-Version von 1989, die 35 Minuten lang ist sowie eine Videoversion von 1990, die eine Stunde dauert. Zusätzlich wurde *Adria* bereits zwei Mal in Form von Installationen im öffentlichen Raum gezeigt. *Adria life* war eine 16-Kanal-Videoinstallation, die 1996 am Hauptbahnhof Klagenfurt im Rahmen von *schräg.SPUREN*, Tage zeitgenössischer Videokunst in Klagenfurt, gezeigt wurde. Die Bildschirme waren in Form einer auf einer Spitze stehenden Raute angebracht (Abb. 42). Deutsch ordnete das Ausgangsmaterial neu, und zwar nach vorher festgelegten Kriterien (den vier Himmelsrichtungen, denen er wiederum – in Anlehnung an eine Textstelle – Mann, Frau, Mädchen und Bub zuschrieb).<sup>223</sup> Eine weitere Version davon war *Film... Schule des Sehens I, Adria – Urlaubsfilme 1954-1968*, eine interaktive Videoinstallation, die 2000 im Rahmen von *ART at RAIL* von der Kunsthalle Wien am Wiener Westbahnhof gezeigt wurde (Abb. 43). Für diese Präsentation näherte sich Deutsch dem Ausgangsmaterial wieder neu an und suchte acht neue Ordnungskriterien wie *wörtlich und bildlich, hin und her, von links nach rechts* oder *agieren und handeln*. Diesen Kriterien folgend wählte er Sequenzen aus der 35 Minuten-Version von *Adria* aus und fügte sie zu einer interaktiven Installation zusammen, die von den Reisenden und den Besuchern des Westbahnhofs bedient werden konnte.<sup>224</sup>

Dabei geht es Deutsch auch darum, die Bereiche Film und Kunst oder wie in den *Adria*-Installationen auch Film, Kunst und öffentlichen Raum miteinander zu verbinden und

---

<sup>221</sup> Vgl. <http://www.filmmuseum.at/jart/projects/fm/main.jart?rel=de&content-id=1142259676852&reserve-mode=>, zuletzt besucht am 17.8.2008.

<sup>222</sup> <http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=148&page=1>, zuletzt besucht am 17.8.2008.

<sup>223</sup> <http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=96&page=1>, zuletzt besucht am 17.8.2008.

<sup>224</sup> <http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=98&page=1>, zuletzt besucht am 17.8.2008.

Menschen mit seinen Werken zu konfrontieren, die nicht per se Kunst- oder Kinopublikum sind.<sup>225</sup>

Im Prinzip ist jedes filmische Werk Gustav Deutschs ein „Kunstwerk in Bewegung“, wie es Umberto Eco beschreibt (siehe Kap. 3.3.). Jedes Werk kann später wieder von ihm aufgegriffen und in einem neuen Kontext gezeigt oder neu zusammengesetzt werden, indem das ursprüngliche Werk wie ein Baukastensystem funktioniert.

## **5.2. Verortung von FILM IST. in Deutschs filmischem Werk**

Einige Elemente, die *FILM IST.* ausmachen, kommen bereits in früheren Filmen Deutschs vor. Dazu gehören vor allem das Arbeiten mit Found Footage, die Strukturierung, die Selbstreflexion und die offene Form.

Für die Found-Footage-Arbeiten Deutschs konnte festgestellt werden, dass sie meist weniger konzeptionell angelegt sind als selbst Gedrehtes. Trotz der Strukturierung in Kapitel und Subkapitel gilt das ebenso für *FILM IST.* Die für die Recherchearbeit definierten Auswahlkriterien für das filmische Ausgangsmaterial folgen zwar einem Konzept, aber keinem so fest vorgeschriebenen, dass die Ausführung nur noch Formsache wäre, wie etwa in den *Minutentagebüchern* oder *Welt/Zeit 25812 min.* Trotz des vorgegebenen Rahmens ist das Ergebnis kein exakt geplantes. Das liegt daran, dass Deutsch vorher nicht genau sagen kann, welches Filmmaterial ihm zur Verfügung stehen wird. Außerdem wirkt sich der Ton, der assoziativ zum Found Footage entsteht, wiederum auf die Montage aus.

Die Strukturierung in einzelne Kapitel und Unterkapitel, die Deutsch in vielen seiner Werke anwendet, findet sich auch in *FILM IST.* wieder. Wie schon zuvor ist sie eine Hilfe, um eine große Menge an Ausgangsmaterial zu ordnen und übersichtlich zu machen. Wie oben erläutert, sind vor allem die längeren Filme Deutschs nach diesem Schema eingeteilt. Die Kapiteltitel sind ein Versuch, das, was das Medium Film ausmacht, zu fassen. Dass dies nicht oder schwer möglich ist, zeigen einerseits die Titel selbst, die auf keiner wissenschaftlichen, sondern auf einer persönlichen Grundlage stehen, als auch der Titel des Werks, der – wie Deutsch nicht müde wird zu betonen – eine rückbezügliche Aussage ist und einfach nur „Film existiert“ bedeutet. Die Wissenschaftlichkeit, die mit der Strukturierung, wie Deutsch sie vornimmt, assoziiert wird, wird in *FILM IST.* letztendlich nicht eingelöst. Wer eine wissenschaftliche Definition von Film mit den Mitteln des Films erwartet, wird enttäuscht und muss vielleicht auch enttäuscht werden – vielleicht sogar von der Wissenschaft selbst, die möglicherweise ebenso wie Deutsch in *FILM IST.* nur vortäuscht, eine objektive Instanz zu sein.

Die Titel von zwei früheren Arbeiten Deutschs schlagen in dieselbe Kerbe: *Film/Spricht/Viele/Sprachen* und vor allem *Film ist mehr als Film* – jene Arbeit, die als

---

<sup>225</sup> Vgl. Interview im Anhang, S. XXII.

Ausgangspunkt für *FILM IST.* angesehen werden kann, deuten ebenso an, dass – zumindest sprachlich – keine konkreten Aussagen über Film getroffen werden können.

Auch die Selbstreflexivität, die zahlreichen Werken Deutschs zugrunde liegt, findet sich in *FILM IST.* wieder. Es wird vor allem – neben Verweisen auf die Materialität von Film oder die Möglichkeiten der Montage – die Geschichte von Film, vor allem die Frühzeit und die „Geburtsstätten“ des Films reflektiert. Eine Besonderheit ist sicherlich die Tatsache, dass auch die Art der Präsentation stark mit der Frühzeit des Films bzw. mit frühen und Vorformen von Kinosälen verbunden ist.

Das starke Interesse an der Frühzeit des Films ist ebenfalls eine Neuheit in Gustav Deutschs filmischem Werk. Die konkrete und intensive Suche nach Filmen aus der Frühzeit des Mediums in Archiven war für keine von Deutschs früheren Arbeiten notwendig. Mittlerweile allerdings ist mit *Welt Spiegel Kino* ein weiterer aufwändig recherchierter Archivkunstfilm entstanden.

Die Offenheit – sowohl in Bezug auf den Entstehungsprozess und die Fortsetzbarkeit als auch auf die Präsentationsweise – ist ein wesentliches Prinzip, das *FILM IST.* zugrunde liegt. Die Ecoschen Begriffe „’offenes’ Kunstwerk“ und „Kunstwerk in Bewegung“ treffen jedoch nicht nur auf *FILM IST.*, sondern auf mehrere, wenn nicht sogar auf alle filmischen Werke Deutschs zu. Das wird daran sichtbar, dass prinzipiell jedes seiner Kunstwerke in einem neuen Rahmen, sei es in einer Ausstellung oder innerhalb eines Filmprogramms, in veränderter Form neu präsentiert werden kann. Beispiele dafür sind vor allem die Mehrfachprojektionen mit verschieden vielen und unterschiedlich angeordneten Leinwänden oder Video- bzw. DVD-Installationen wie etwa *Adria life* und *Tatort Migration*. Die Offenheit nach hinten, das heißt, die Tatsache, dass *FILM IST.* als vielleicht nie abgeschlossenes Langzeitprojekt konzipiert ist, ist innerhalb des filmischen Werks Deutschs ansonsten nur im später entstandenen *Welt Spiegel Kino* gegeben.

Neu sind schließlich auch der Einsatz des Tons und die Verwendung von elektronischer Musik. Zuvor arbeitete Deutsch entweder mit Originalton (*Mariage Blanc*, *Film/Spricht/Viele/Sprachen*), verwendete ein Lied, das über den Film gelegt wurde (*Non, je ne regrette rien*) oder nahm die Tonspur ganz weg (*Adria Urlaubsfilme*, *Im Drehen*, *Im Gehen*, *H. isst Tiere*, *Taschenkino*). Zum ersten Mal erhält der Ton neben dem Bild sozusagen eine tragende und absolut gleichberechtigte Rolle. Im ersten Teil arbeitet Deutsch mit dem Ton des Ausgangsmaterials, vor allem mit Geräuschen, die er dann neu schneidet. Er geht also genauso wie mit den Bildern des Found Footage vor. Das kündigt sich schon in *Film ist mehr als Film* an, wo jeweils für einen kurzen Moment ein Soundtrackzitat aus der Filmgeschichte, also bereits „found sounds“ verwendet wurden.

Im zweiten Teil von *FILM IST.* kommt schließlich elektronische Musik von hinzugezogenen Musikern zum Einsatz, was in *Welt Spiegel Kino* fortgeführt wird.

Ein Gedanke sei hier noch am Schluss angebracht, der in einer weiteren Auseinandersetzung mit *FILM IST.* näher untersucht werden könnte: Gustav Deutsch wählt für *FILM IST.* aus einem nahezu unendlich groß erscheinenden Pool aus Filmen aus und verwendet diese für seine „persönliche Forschung“<sup>226</sup>. Diese Vorgangsweise erinnert stark an die Praxis, die Aby Warburg auf seinen Mnemosyne-Atlas anwandte, indem er sich sein ganz persönliches Bildkompendium auf zahlreichen Schautafeln zusammengestellt hat (Abb. 44). Gustav Deutsch macht im Prinzip dasselbe mit Filmen. Auch er wählt – mit wenigen Einschränkungen – aus, was er will, und fügt es zu filmischen Schautafeln in Form von Kapiteln und Unterkapiteln zusammen. Auch Malraux’ „musée imaginaire“ erscheint in diesem Zusammenhang als ein interessantes Äquivalent. Eine ähnliche Arbeit haben Gustav Deutsch und Hanna Schimek 2004 für das Lentos Kunstmuseum in Linz ausgeführt. Für *Licht Bild Realität* haben sie die Sammlung des Lentos durchstöbert, Bilder daraus ausgewählt und zu einem Atlas, der nicht nur Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas entspricht, sondern ihm sogar gewidmet ist, neu zusammen gesetzt und in Tafeln angeordnet (Abb. 45).<sup>227</sup> Arbeiten wie diese ermöglichen es ebenso wie *FILM IST.*, Bekanntes in neuem Kontext zu sehen und auf diese Weise etwas zu erkennen, was vorher nicht offensichtlich war. Zusätzlich kann diese Art von künstlerischer Selektion noch nie Gesehenes und Wahrgenommenes, von dessen Existenz ein breiteres Publikum gar nicht wusste, zum Vorschein bringen, auch solches, das ansonsten in keinen vorgegebenen Rahmen passen würde. Besondere Freude mit Werken wie *FILM IST.* haben verständlicherweise die Leiter von Filmarchiven, die auf diese Weise die filmischen Schätze oder Trivialitäten, die in kein kuratorisches Programm passen, an ein interessiertes Publikum adressiert wissen.<sup>228</sup> Nico de Klerk vom Nederlands Filmmuseum bezeichnet Gustav Deutsch und Hanna Schimek sogar als „Gastkuratoren“.<sup>229</sup>

Auch dieses nahezu uneingeschränkte Auswählen aus einem riesigen Pool von bereits existierenden Filmmaterialien kann durchaus als etwas Neues innerhalb von Gustav Deutschs filmischem Werk bezeichnet werden.

## 6. Ausblick auf den dritten Teil von *FILM IST.*

Gustav Deutsch arbeitet derzeit an der Fortsetzung von *FILM IST.*, das als nie abgeschlossenes Werk stets weiter wächst und wachsen kann. Mehr als ein kleiner Ausblick, der auf Informationen von Deutsch und dem von ihm verfassten und bei öffentlichen Stellen zwecks Förderungen eingereichten, 33 Seiten umfassenden Konzept basiert, ist zu diesem

---

<sup>226</sup> Interview im Anhang, S. IV.

<sup>227</sup> DEUTSCH/ROLLIG/SCHIMEK 2004.

<sup>228</sup> Vgl. DE KLERK 2002.

<sup>229</sup> Ebenda 2002, S. 21.

Zeitpunkt noch nicht sinnvoll. Der dritte Teil befindet sich im Entstehungsprozess und wird im Zuge einer Deutsch gewidmeten Werkschau am 19.2.2009 (Werkschau läuft bis 26.2.2009) erstmals im Filmmuseum Wien präsentiert.<sup>230</sup>

Der wie bereits die Kapitel 7-12 auf 90 Minuten angelegte dritte Teil unterscheidet sich im Grundkonzept wesentlich von den bereits existierenden Teilen. Nicht mehr die Geburtsstätten des Films sind es, die Deutsch hier thematisiert. Sein Interesse bei *FILM IST. a girl and a gun*<sup>231</sup> gilt der „Konfrontation der Geschlechter, Liebe und Hass, Erotik und Pornografie, Leidenschaft und Gewalt“.<sup>232</sup>

Es handelt sich bei den fünf Kapiteln in Deutschs Definition um fünf Akte mit den Titeln „Genesis“, „Paradies“, „Eros“, „Thanatos“ und „Symposion“. Deutsch zufolge entsprechen diese in Aufbau und inhaltlicher Konzeption den fünf Akten eines griechischen Dramas.

„Genesis“, der erste Akt, thematisiert Schöpfungsmythologien, Geburt von Himmel und Erde, Urmutter und Urvater. Im „Paradies“ betitelten zweiten Akt finden der unschuldige Zustand, die Jugend, Spiele und die Annäherung nähere Beachtung. Der dritte Akt, „Eros“, ist den Themen Versuchung, Begehren, Verführung, Leidenschaft, Liebe, Eifersucht und Hass gewidmet. In „Thanatos“, dem vierten Akt, werden Unterwerfung, Ausbeutung, Krieg und Pornografie behandelt. Der letzte Akt, „Symposion“, vereinigt die Leitthemen Aufklärung, Gesetze, Medizin und Religion.<sup>233</sup>

Als Ausgangsmaterial verwendet Deutsch Filmausschnitte aus sämtlichen filmischen Formen wie etwa Unterhaltungsfilm, wissenschaftlichen Filmen, Lehrfilmen, Kriegsfilm oder ethnographischen Filmen, denn: „Die Konfrontation der Geschlechter durchzieht – mehr oder weniger versteckt – all diese Gattungen und Genres, und soll durch die Montage verdeutlicht und in neue Bedeutungszusammenhänge gebracht werden.“<sup>234</sup> Das scheint zunächst ein Gegensatz zu den ersten beiden Teilen zu sein, die durch ihre inhaltlichen Schwerpunkte eine Beschränkung auf wissenschaftliche Filme bzw. Filme, die mit dem Jahrmarkt in Bezug stehen, vermuten lassen. Doch schon für diese beiden Teile hat Deutsch nicht nur wissenschaftliche Filme oder Filme vom Jahrmarkt und Varieté verwendet (siehe Kap. 2 über das Ausgangsmaterial, insbesondere 2.2.).

Das Filmmaterial, das aus den ersten viereinhalb Jahrzehnten der Kinematographie stammt, bezieht Deutsch wieder aus diversen Filmarchiven, dieses Mal vom Österreichischen

---

<sup>230</sup> Aus diesem Anlass wird vom Filmmuseum und Synema ein Buch über Deutschs bisherige Arbeiten publiziert und von Wilbirg Brainin-Donnenberg und Michael Loebenstein herausgegeben, das Beiträge von Wilbirg Brainin-Donnenberg, Stefan Grisseemann, Alexander Horwath, Wolfgang Kos, Michael Loebenstein, Tom Gunning, Scott MacDonald und Linda Williams enthält. Nico De Klerk ist als Autor angefragt.

<sup>231</sup> Deutsch schreibt in seinem Konzept, „a girl and a gun“ im Titel des dritten Teiles von *FILM IST.* beziehe sich auf das Zitat: „All you need to make a film is a girl and a gun“, das fälschlicherweise Jean Luc Godard zugeschrieben werde, ursprünglich aber von D.W. Griffith stamme, „Inhalt und Form“, 2. Textseite.

<sup>232</sup> Konzept, „Inhalt und Form“, 2. Textseite.

<sup>233</sup> Konzept, „Darstellung der einzelnen Akte“, 7. Textseite. Diese Angaben stammen aus dem vor etwa einem Jahr eingereichten Konzept. Sie können sich durch den Entstehungsprozess verändert oder erweitert haben – inwiefern das der Fall sein wird, kann erst nach der Fertigstellung von *FILM IST. a girl and a gun* festgestellt werden.

<sup>234</sup> Konzept, „Synopsis“, 1. Textseite.

Filmmuseum und vom Filmarchiv Austria, vom Nederlands Filmmuseum in Amsterdam, vom Imperial War Museum in London, vom Centre national de la cinématographie in Paris sowie von der Cineteca di Bologna. Wie schon für die ersten beiden Teile hat Deutsch die Filmarchive gemeinsam mit seiner Partnerin Hanna Schimek besucht und die Recherchearbeit vorgenommen.

Eine entscheidende Neuerung gegenüber den ersten beiden Teilen wird voraussichtlich auf der Ton-Ebene stattfinden. Die bisher verwendete abstrakte Musik und das Geräuschrepertoire werden nun durch eine melodiösere Sound-Ebene erweitert, die sogar Gesang beinhalten soll. Wie schon für den zweiten Teil arbeitet Deutsch mit Musikern zusammen, nämlich wieder mit Burkhard Stangl, Martin Siewert und Christian Fennesz. Neu hinzu kommt musikalisches Material von Olga Neuwirth. Für jedes Kapitel ist so etwas wie ein Leitmotiv in Form eines Songs geplant, den Deutsch und die Musiker ganz oder größtenteils aus fremdem, bereits existierendem Material beziehen. Eine weitere Ebene wird der dritte Teil durch Zwischentitel in Form von Textzitatzen sowie Kommentaren erhalten.

Wie im neuen Tonkonzept und der Kapitel-Einteilung schon anklingt, ist *FILM IST. a girl and a gun* generell erzählfreudiger angelegt. Narrative Zusammenhänge im Sinne einer surrealistischen Montage, wie sie bereits in früheren Kapiteln anklingen, dürften die fünf neuen Kapitel von *FILM IST.* dominieren.

## 7. Resümee

Betrachtet man *FILM IST.* innerhalb der Geschichte des österreichischen Avantgardefilms, so zeigt sich ein starker Gegensatz zu den Filmen der ersten und zweiten Generation wie jenen von Peter Kubelka, Kurt Kren, Hans Scheugl, Peter Weibel etc. Die Radikalität dieser Arbeiten, die Ähnlichkeiten mit dem klassischen Erzählkino um jeden Preis verhindern wollten, ist hier nicht mehr vorhanden. *FILM IST.* arbeitet zwar ebenfalls mit den selbstreflexiven Methoden der Avantgardefilme, lehnt sich aber auch immer wieder sehr stark an narrative Erzähltraditionen an, indem beispielsweise gewisse Stimmungen erzeugt werden oder der Ton nicht nur als Kontrast zum Bild eingesetzt wird, sondern auch zum Erzeugen von Spannung, Atmosphäre und Emotionen dient.

*FILM IST.* probiert auf diese Weise verschiedenes, was es in der Filmgeschichte gab und gibt, aus. Gustav Deutsch bedient sich dabei einerseits an den frühen Montagetraditionen Eisensteins und Griffiths, hat aber auch Ähnlichkeit mit frühen Avantgardefilmen wie Légers *Ballett mécanique*. Der Bezug zur Frühzeit des Films und insbesondere zum von Tom Gunning definierten „Cinema of Attractions“ ist nicht nur im Ausgangsthema angelegt, sondern findet sich neben der Verwendung von sehr viel frühem Filmmaterial sogar in der

Präsentationsweise als Installation wieder. Als Ausgangsmaterial dient Deutsch die gesamte Filmgeschichte, die in den Archiven, von denen er die Filme bezieht, gelagert sind.

Eine starke Beziehung besteht zwischen *FILM IST.* und Lev Kuleschows filmischen Montage-Experimenten. Die Bedingungen und Voraussetzungen für das jeweilige Interesse an Film sind freilich völlig unterschiedliche. Kuleschow experimentierte in einer Zeit mit Film, in der das Medium noch relativ jung war. Es erscheint als natürlich, dass man versuchte, die Möglichkeiten und Grenzen des neuen Mediums auszutesten. Deutschs *FILM IST.* dagegen entsteht zu einem Zeitpunkt, zu dem Film mehr als 100 Jahre Entwicklung hinter sich hat und ein Gutteil der Menschheit unentwegt mit Filmen bzw. mit den neuen Technologien bewegter Bilder umgeben ist, und sei es nur durch den Konsum der täglichen Nachrichtensendung im Fernsehen. Diese Bilder- und Informationsflut macht es nahezu unmöglich, sich über die Information hinausgehend auch mit den Mitteln des Mediums zu befassen. Genau das ist es, was sich Gustav Deutsch mit *FILM IST.* vorgenommen hat. *FILM IST.* nimmt sich genau die Zeit, die nötig ist, um die filmischen Mittel und Methoden, die wir ständig konsumieren und die uns manipulieren oder zumindest auf uns einwirken, zu reflektieren.

Das Ergebnis dieses Probierens mit bereits vorhandenem filmischem Material, welches Deutsch seine „persönliche Forschung“ nennt, erscheint durch die – von Deutsch bereits in früheren Werken angewandte – Strukturierung in Kapitel und Unterkapitel in wissenschaftlichem Outfit. Wissenschaftlichkeit wird hier allerdings nur vorgetäuscht. Dass das Werk keinen Anspruch auf Objektivität und Vollständigkeit, also Eigenschaften, die mit Wissenschaft assoziiert werden, stellt, drückt sich im Punkt nach dem Werktitel *FILM IST.* aus, welcher darauf hinweist, dass keine weiteren Aussagen über Film gemacht werden (können) als jene, dass Film existiert.

Daran anschließend muss auch die Tatsache, dass *FILM IST.* als nie vollendetes Werk angelegt ist sowie dessen Offenheit und Beweglichkeit in der Präsentationsweise in Form von Installationen interpretiert werden. Damit drückt Deutsch aus, dass über Film noch lange nicht alles gesagt ist bzw. dass keine Definition von Film vollständig sein kann – auch seine nicht. Die Unmöglichkeit, sämtliche Eigenschaften von Film universell zu erfassen, drückt sich zusätzlich in der Präsentationsweise als zylindrische Hängekonstruktion aus, bei der dem Publikum immer ein Teil des gesamten Werks verborgen bleibt.

Während die Expanded-Cinema-Künstler der 60er-Jahre die festen Gattungsgrenzen aufbrechen und den Werkbegriff neu definieren wollten, weist die installative Präsentationsform von *FILM IST.* einerseits wiederum in die Frühzeit des Films, in der das Medium noch nicht an die heute übliche Präsentation in Kinosälen gebunden war bzw. durch seine Ähnlichkeit mit Spielzeugen wie dem Zoetrop und dem Praxinoskop sogar in die vorkinematografische Zeit. Gleichzeitig erweisen sich die Interessen von Weibel, EXPORT, Schmidt jr. und Co. durch die in *FILM IST.* realisierten Möglichkeiten, ein Werk in

verschiedenen Kontexten und Formen zu verwirklichen, als umgesetzt. Der Emanzipationsakt der Expanded-Cinema-Künstler ist bereits vollbracht und der Umgang mit Film kann nun ein freierer sein.

Im gleichzeitigen Präsentieren von *FILM IST.*, aber auch anderen seiner filmischen Werke, sowohl in Kinosälen als auch innerhalb von Ausstellungen als Installationen, manifestiert sich der Wunsch Deuschs, das Medium Film auch als Kunstform anerkannt zu wissen. Dass dies durchaus auch historisch berechtigt ist, beweisen die zahlreichen Avantgardefilmemacher, die auch als bildende Künstler tätig waren, wie etwa Fernand Léger, Man Ray, Salvador Dalí, Peter Weibel oder VALIE EXPORT. Auch die Beziehungen von Found Footage Filmen zur künstlerischen Collage unterstreichen dies.

Die vorliegende Arbeit hat bereits vorgenommene Typologisierungen beleuchtet. Dabei hat sich ergeben, dass etwa die Zuordnung zum Kompilationsfilm wenig sinnvoll ist. Termini wie Collagefilm (im Verständnis von William C. Wees) oder Archivkunstfilm (nach Sharon Sandusky) lassen sich hingegen auf *FILM IST.* anwenden. Der Vergleich mit anderen Filmen dieser Genres könnte in einer möglichen weiteren Beschäftigung mit dem Werk interessante neue Erkenntnisse ergeben. Auch der dritte Teil des Langzeitprojekts *FILM IST.*, welcher bald in Wien präsentiert wird, und der sich in einigen Punkten von den ersten beiden Teilen unterscheiden wird, wird ein neues Licht auf das „Kunstwerk in Bewegung“ *FILM IST.* setzen und weitere spannende Forschungsergebnisse mit sich bringen.



# Anhang

## **Interview mit Gustav Deutsch<sup>1</sup>**

### **Wie gehen Sie bei der Selektion der Filme für *FILM IST.* vor und nach welchen Kriterien wählen Sie die Filme aus den Archiven aus?**

Ich schicke eine Stichwortliste an die Archive und beschreibe kurz dazu, worum es gehen soll. Wenn ich hinkomme, führe ich persönliche Gespräche mit den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die mir helfen. Sie schlagen dann Filme vor. Entweder sie bedienen sich ihres Katalogs, oder aber – in den meisten Fällen – bedienen sie sich ihres visuellen Gedächtnisses. Viele haben ja viele Filme aus dem jeweiligen Archiv gesehen. Wenn ich sage, ich suche Szenen mit einem Vulkan, der gerade explodiert, dann fallen ihnen bestimmte Filme dazu ein. Das können sowohl wissenschaftliche Filme sein, Spielfilme, Wochenschauen, je nachdem, was sie im Archiv haben, was sie gesehen haben und woran sie sich erinnern. Diese Filme bestelle ich im Filmarchiv entweder auf Video oder auf Film. Wenn sie auf Video vorhanden sind, sichten wir zuerst auf Video. Die Sichtung funktioniert immer parallel mit Hanna Schimek. Wir sind seit Jahren ein eingespieltes Team und haben die gleiche Art zu sehen und auszuwählen und wissen, worum es uns geht. Wir sichten an zwei Monitoren, also auch verschiedene Filme zur gleichen Zeit und sprechen darüber, wenn wir unsicher sind. Manchmal sichte ich allerdings auch 20 Kilometer entfernt, z.B. in Amsterdam in den Dünen bei Overveen, am Schneidetisch, weil das Filmmaterial dort liegt. Wenn wir getrennt sichten, reden wir am Abend über das, was wir gesehen haben und zeigen einander die Zeichnungen. Für jeden Ausschnitt, den wir verwenden, machen wir mindestens eine Zeichnung, damit wir uns daran erinnern. Wir haben festgestellt, dass das besser funktioniert als zu fotografieren, weil die Zeichnung schon einiges weglässt, was nicht notwendig ist und sich auf das konzentriert, worum es eigentlich geht. Wenn wir gesichtet und beschlossen haben, aus diesem Film wollen wir etwas nehmen, bekomme ich den Film auf den Schneidetisch und stecke die jeweilige Sequenz ab. Das Auswahlprinzip funktioniert einerseits aufgrund der Thematik, die vorgegeben war. Prinzipiell verfolgen wir eine Strategie, die Roland Barthes in seinem Buch „Die helle Kammer“ mit dem „punctum“ bezeichnet hat. Das ist das, was einen in dem Moment, wo man es sieht, so trifft, dass man sich nicht als erstes fragt „Woher kenne ich das? Was ist die Geschichte dahinter?“, sondern das Bild ist so stark, dass es bewegt. Das ist sicher eine Methode, die auch für uns bei der Recherche gilt. Zumindest wird nicht alles selektiert, was thematisch passt oder interessant wäre, wenn es nicht filmisch passt.

### **Wie entstehen die Listen für die Archive? Nach dem Prinzip des Brainstorming?**

Begonnen hat es ja damit, dass es für mich als Vorstellung zwei Orte gegeben hat, an denen das Kino entstanden ist. Mit dem ersten Ort, dem wissenschaftlichen Labor, haben sich die ersten sechs Kapitel befasst. Film wurde von Wissenschaftlern für die Recherchearbeit und Vermittlung benutzt und erfunden. Danach habe ich die Themen sehr stringent wissenschaftsmäßig betitelt, mit *FILM IST.* „Licht und Dunkelheit“, „ein Augenblick“, „Bewegung und Zeit“ und so weiter - Termini, die sich mit der Wissenschaft treffen und denen es auch um wissenschaftliche Annäherung im Film geht.

Wenn ich so ein Thema habe wie „Bewegung und Zeit“, überlege ich mir: Was fällt da alles drunter? Einerseits überlege ich, welche Beispiele es dazu filmgeschichtlich gibt. Ich habe auch Ideen im Kopf

---

<sup>1</sup> Geführt am 30.5. und 3.6.2008 in der Medienwerkstatt Wien, Neubaugasse 40a, 1070 Wien.

wie zum Beispiel die Arbeiten Étienne-Jules Mareys. Als Physiologen hat ihn interessiert, wie Bewegungen, Fortbewegungsarten von Tieren und Menschen stattfinden. Er hat eine fotografische Flinte erfunden, mit der er Bewegungsabfolgen fotografieren konnte, um sie später auch zu animieren. Zusätzlich lese ich ein bisschen nach. Aber ich lese nicht zu viel, weil ich mir beim Sichten die Distanz oder Überraschung erhalten möchte. Wenn ich nur das sichte, worüber ich ohnehin schon vorher gelesen habe, wird es langweilig. Sobald ich Unterthemen und Stichwortlisten habe, sende ich sie an die Archive. Dort angekommen, werden mir Filme vorgeschlagen. Während ich das Material sichte, fällt mir noch etwas ein und auf, das zur Stichwortliste dazu kommt und ich frage noch einmal gezielt und vor Ort nach. Das war zum Beispiel der Fall bei der Sequenz mit den Hunden, die in die Szene kommen, in Kapitel 12, *FILM IST*. „Erinnerung und Dokument“. Ich habe mir gedacht, das ist – im Sinne des Dokuments – unheimlich witzig, dass in den frühen Spielfilmen immer Hunde die Szene betreten, die mit dem Plot oder dem Set nichts zu tun haben. Das ist eigentlich das Dokument schlechthin: Das dokumentiert die Zeit, das dokumentiert, wie man damals Filme gemacht hat, nämlich noch sehr unabgesichert. Und das ist etwas, was ich vorher noch nicht gewusst habe, weil ich noch nie so viele frühe Spielfilmszenen gesichtet habe. Erst, als ich das bemerkt habe, wurde es dann auch ein Subthema.

**Haben Sie auch viele Festivals besucht, wo man solche alten Filme sieht, sodass Sie auch selbst schon viele Filme in Ihrem visuellen Gedächtnis gespeichert haben?**

Ja. Es gibt zwei Stummfilmfestivals in Europa, die ich regelmäßig besuche: Pordenone<sup>2</sup> – Pordenone ist der Ursprungsort, jetzt findet es schon seit glaube ich 10 Jahren in Sacile<sup>3</sup>, dem Nachbarort statt. Das zweite Festival ist Bologna.

Pordenone ist ein eher akademisches Stummfilmfestival. Dort trifft sich die verschworene Gruppe der Stummfilmfans, –analytiker und -wissenschaftler aus aller Welt. Von 9 Uhr Früh bis 11 Uhr nachts läuft dort ein Hardcore-Programm, zum Beispiel alle Méliès-Filme hintereinander – was man nicht anschauen kann, aber es ist so – noch dazu mit Klavierbegleitung, wo ich nach vier Stunden ausraste. Aber es gibt dort natürlich Entdeckungen zu machen, die man sonst überhaupt nicht zu sehen bekommt: zum Beispiel bei einem Schwerpunkt zum japanischen Stummfilm der frühen 1910er-Jahre. Das sieht man nur dort, weil ein Kurator oder eine Kuratorin von einem Museum oder einem Archiv aus Japan anreist und das präsentiert.

Bologna hat mehr Breitenwirkung. Die haben dann auch Stummfilm mit Musik an der Piazza am Samstagabend, wo tausende Besucher kommen, was wirklich schön ist. Dort werden auch Klassiker wie Charlie Chaplin oder italienische Klassiker gespielt. Bis vor zwei Jahren gab es dort auch Seitenschiene, wo Filme wie meine präsentiert wurden, die aus diesem Material entstanden sind. Ich hatte auch Gelegenheit, meine Filme beim Festival in Bologna zu zeigen, was in Pordenone nicht so gefragt ist, weil man dort nur an Ausgangsmaterial interessiert ist.

Außerdem finden Symposien statt. Das bedeutendste davon heißt Orphans Film Symposium und findet alle zwei Jahre statt – bis vor zwei Jahren in South Carolina, Columbia, seit heuer in New York.

---

<sup>2</sup> Le giornate del cinema muto findet jährlich im Herbst in Pordenone im Friaul statt.

<sup>3</sup> Auf der offiziellen Website des Festivals, <http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm>, ist zu lesen, dass das 27. Pordenone Filmfestival vom 4. bis 11. Oktober 2008 im neuen Verdi Theater in Pordenone stattfindet.

Dorthin gehen hauptsächlich amerikanische Forscher, Sammler und Fetischisten des frühen Kinos, genauer gesagt nicht nur des frühen Kinos, es sind wirkliche Findelkinder der Filmgeschichte, die dort in einem Symposium, eingebettet in einen thematischen Rahmen gezeigt werden. Das letzte, wo ich im März war, hat das Thema „Der Staat“ gehabt und unter diesem Aspekt werden ganz unterschiedliche Filme gezeigt und Referate gehalten. Das ist auch sehr anstrengend, auch von 9 bis 23 Uhr. Nach vier Tagen hat man wirklich bis oben hin genug. Aber es ist wirklich wahnsinnig spannend und interessant. Dort werden nicht nur Ausgangsfilme, sondern auch Bearbeitungen gezeigt. Ich war vor einem Jahr eingeladen, meine Filme zu zeigen. Das ist natürlich eine Super-Gelegenheit, um alle Leute kennen zu lernen, um wieder neue Archive kennen zu lernen, um Sammler kennen zu lernen, um meine eigenen Anliegen an die Frau/an den Mann zu bringen, Material zu bekommen, das man sonst nicht bekommt.

**Und das ist dann quasi der Assoziationshintergrund für die Listen?**

Ja, neben den normalen Archivbesuchen. Die Festivals und Symposien bieten die Gelegenheit, Material zu sichten, Leute zu treffen, ein Netzwerk zu knüpfen.

**Legen Sie vor der Listenerstellung auch so etwas wie ein filmisches Tagebuch an?**

Wenn ich zu so einem Festival fahre? Nein. Wenn ich etwas präsentiere, so wie beim vorletzten Orphans, dann habe ich ein halbstündiges Referat, habe meine Filme, bereite etwas vor, nehme Material mit, schaue mir vorher an, wer kommt. Sonst ist es eher Zufall – da ist man in der Gästeliste, scheint nicht im Programm auf und dann spielt sich halt alles am Abend im Restaurant ab, oder man trifft sich am Gang oder im Freien bei der Zigarette.

**Dieses Erstellen der Listen stelle ich mir relativ assoziativ und brainstormingartig vor?**

Ich bin kein Wissenschaftler. Mir liegt überhaupt nichts – nicht einmal im Ansatz – an Vollständigkeit. Mir geht es um die individuelle Auswahl und meinen persönlichen Fokus. Ich sage auch bei jeder Präsentation von *FILM IST.*, dass es mir in keiner Weise um den Versuch einer wissenschaftlichen, nicht einmal einer pseudowissenschaftlichen Erklärung geht, sondern um eine persönliche Annäherung. Die Kapiteltitel sind willkürlich, unvollständig und werden auch nicht vollständig werden. Das ist etwas, was mich über einen bestimmten Zeitraum interessiert hat. Es werden Kapitel vielleicht wieder aufgemacht und dann ergänzt. Es ist prinzipiell eine offene Struktur. Aber es ist in keiner Weise der Versuch etwas zu erklären. Es ist eine persönliche Forschung, wie etwas funktioniert. Insofern ist die Assoziation oder die Nicht-Wissenschaftlichkeit ein wesentlicher Bestandteil der ganzen Arbeit. Die Methode schaut wissenschaftlich aus oder ist es auch zum Teil. Die Ordnungsstruktur ist so, wie man sich in der Wissenschaft dem Thema annähert, aber ich erfülle in keiner Weise wissenschaftliche Ansprüche oder das, was eine Wissenschaftlerin/ein Wissenschaftler erfüllen muss.

**Es gibt in *FILM IST.* eine einzige selbst gedrehte Sequenz, die aber eigentlich auch Found Footage ist, weil Sie sie einem eigenen Werk, dem *Taschenkino*, entnommen haben. Ich habe mir zuerst überlegt, dass diese Sequenz wie eine Signatur funktioniert, bzw. als Ersatz der Signatur – wie ein Element, das für Sie als Künstler steht. Ich bin dann zu dem Schluss**

**gekommen, dass es keine Signatur sein kann, weil eine Signatur in jedem Ihrer Werke wieder auftauchen würde. Ich würde gerne wissen, wie Sie das sehen.**

Nein, eine Signatur ist es auch nicht. Es ist ganz einfach: Ich wollte das Kapitel „Licht und Dunkelheit“ mit einem Blitz beginnen lassen. Ich habe dann nach Blitzen gesucht und auch welche gefunden. Das Lustige ist aber, dass die meisten Blitze, vor allem in der Frühzeit der Kinematografie, gezeichnet sind. Es ist nichts einfacher als auf einen Filmkader in ein Bild von Wolken einen weißen Pfeil hineinzuritzen. Ich weiß nicht, wie viel Prozent der Besucher einen Unterschied zwischen einem echten und einem geritzten Blitz machen können. Meistens sieht man es erst dann, wenn man den Film am Scheidetisch anhält. Ich wollte aber keinen geritzten Blitz. Ich wollte einen richtigen Blitz. Und einen richtigen Blitz habe ich fürs *Taschenkino* selbst gefilmt. Da bin ich einmal im Sommer eine Nacht am Fenster gehangen, weil ein Gewitter angekündigt war und dann habe ich das Gewitter gefilmt und es ist mir tatsächlich gelungen, einen Blitz einzufangen. Den habe ich dann auch für *FILM IST*. verwendet.

**Also ein ganz pragmatischer Grund?**

Ganz pragmatisch. Ich wollte nicht nur eine einzige Szene von mir verwenden oder so. Ich habe mich, so wie ich mich bei anderen bedient habe, auch bei mir bedient. That's it. Da ist gar nicht mehr dahinter.

**Und wenn Sie in ihrem eigenen Filmfundus keinen Blitz gehabt hätten?**

Dann hätte ich weitergesucht.

**Es war schon wichtig, dass es ein echter Blitz ist?**

Ja, das schon.

**Welcher kulturelle Kontext steht für Sie persönlich hinter *FILM IST*.?**

Von der Sozialisation in Wien, was Kino und Film betrifft, kommt glaube ich der meiste Einfluss vom Ohne Pause-Kino, das rund um die Uhr projiziert hat – also ich weiß nicht genau, ob die wirklich die ganze Nacht projiziert haben – damals war ich ja schon um 8 im Bett. Aber das war Kino ohne geregelte Beginnzeiten. Man konnte rein- und rausgehen, wann man wollte. Das hat mich sehr fasziniert, weil in diesen eineinhalb Stunden – oder wie lang der Zyklus dauerte – alle Gattungen und Genres vertreten waren: vom Werbefilm über die Wochenschau, über Kurzfilm, über Kurzdoku, Kurzspielfilm, Sport bis zum Tierfilm. Was man sich nur vorstellen konnte, war dort versammelt und hat nie aufgehört, hat immer wieder von vorne begonnen, war faszinierend. Am 24. Dezember, wenn meine Schwester und ich nicht zuhause sein durften, weil das Christkind kam, sind wir ins Kino gegangen und haben uns dann ein Programm im Ohne Pause-Kino angeschaut und das hat mich fasziniert. Ich glaube, im Hintergrund hat sicher das Nonstop-Kino einen großen Einfluss ausgeübt, auch wenn es mir nicht so bewusst ist. Ich habe das nie einer persönlichen Analyse unterzogen. Ich muss sagen, Wissenschaftsfilme habe ich sonst eigentlich kaum gesehen, außer wenn wir z.B. „Ein Brief kommt an“ in der Schule gesehen haben, wenn man das als wissenschaftlich bezeichnen möchte. Das ist ein Film über die österreichische Post. Ein Brief wird im Salzkammergut aufgegeben

und kommt zum Schluss zur Tante nach Wien. Dazwischen sieht man, wie alles funktioniert. Ein Schlüsselfilm von der Volksschule, an den ich mich auch erinnere, heißt „Der Köhler“. Da sieht man, wie im Wald ein Köhler Kohle produziert. Das waren Schulfilme, die hauptsächlich in der Volksschule im Unterricht von der Lehrerin/vom Lehrer vorgeführt wurden und dann natürlich Background-Information dazu gegeben wurde. Und da war das Programm ähnlich wie im Ohne Pause-Kino, einmal hat es gegeben „Der Hase und der Igel“, ein anderes Mal „Der Köhler“, das dritte Mal „Ein Brief kommt an“, genauso gemischt wie im Ohne Pause-Kino. So war glaub ich auch die Filmverleihstelle sortiert, oder die Auswahl der Lehrerin, die damals das Programm zusammengestellt hat. Ich habe die wissenschaftlichen Filme so nicht verfolgt oder nicht mitbekommen, weil ich das gar nicht gesehen habe. Ausnahmen waren z.B. Filme, die im Technischen Museum oder in der Urania zu einem bestimmten Thema gezeigt wurden. In der Urania waren's oft ethnografische Themen. Aber ich kann nicht sagen, dass ich im Wandel des wissenschaftlichen Films oder seiner Popularitätswerte einen Unterschied bemerkt hätte. Wie gesagt, die Mischung hat's ausgemacht.

Sonst hat natürlich alles, was ich im Rahmen des Kunstgeschichte-Unterrichts mitbekommen habe, einen Einfluss auf meine Arbeit, sei es im Architekturstudium oder innerhalb des Zeichnen- und Malunterrichts im Gymnasium. Oder auch meine persönlichen Interessen, was Kunst und Film betrifft: Ich habe mir Programme im Filmmuseum oder in Art Privatfilmklubs angeschaut, wo wir uns zusammengetan haben, um gemeinsam Filme zu sehen und zu besprechen. Was ich damals nicht gesehen habe, ist früher Film. Das war für mich in Wien irgendwie nicht präsent. Das ist relativ spät dazugekommen. Über die Entstehungsgeschichte des Kinos habe ich relativ wenig erfahren und insofern kann ich auch nicht sagen, dass das mich geprägt hat.

**Wenn man private Filmklubs gründet, ist das ein Zeichen dafür, dass man beginnt, sich stärker für Film zu interessieren. Wann war das und wie ist es dazu gekommen? Gab es da Bekanntschaften, die dazu geführt haben?**

Wir haben schon im Gymnasium einen sehr engagierten Lehrer gehabt. Mit mir meine ich mich und einen Kollegen, mit dem ich seit der Volksschule den Bildungsweg teile. Wir haben noch immer Kontakt miteinander und wir haben auch von der ganzen Ausbildung her den gleichen Weg, also Volksschule, Gymnasium und Studium gemeinsam gemacht. Der Lehrer, den wir im Gymnasium hatten, war so engagiert, dass er uns – eine Gruppe von vier oder fünf Leuten – am Wochenende ins Museum mitgenommen hat. Er hat mit uns Privatunterricht gemacht und das war super. Wir haben dann natürlich auch alle bei ihm maturiert.

**Das war der Zeichenlehrer?**

Ja, er hat Zeichnen und Handwerken unterrichtet. Er hat bei mir zum Beispiel sehr früh das Interesse an Architektur geweckt und ich hab auch bei ihm über das Bauhaus, also über eine Architekturrichtung, maturiert, was glaube ich ziemlich außergewöhnlich ist. Und witzigerweise waren es auch Richtungen wie das Bauhaus, die mich am meisten fasziniert oder interessiert haben. Dem Bauhaus ist eine Gesamtheit der Künste vorgeschwebt. Im Bauhaus hat alles Platz gehabt: Design, Malerei, Film, Tanz, Architektur; unter der Oberhoheit der Architektur, was mir damals auch eingeleuchtet ist, mittlerweile nicht mehr so. Dort hat alles Platz gehabt. Ich habe dann auch Filme

kennen gelernt wie *Ballet mécanique*. Ich war glaube ich 18, als ich zum ersten Mal *Ballet mécanique* gesehen habe. Das sind natürlich Einflüsse, wo nicht das Mainstreamkino als Diskussionsgrundlage da war. Ich meine auch solche Filme wie Michelangelo Antonionis *Blow up*. Darüber oder auch über oder Stanley Kubricks *Odyssee 2001* haben wir diskutiert. Darüber haben wir uns Länge mal Breite unterhalten, nicht über den amerikanischen Thriller oder Ähnliches. Ruttmann ist zum Beispiel auch relativ früh bekannt geworden. Das ist das Umfeld, wo ich am ehesten sagen könnte, das hat mich interessiert, fasziniert und dann auch bewegt, auch Architektur zu studieren. Das war eben als Idee mehr für mich als an die Angewandte zu gehen und unter einem Professor, unter einer Professorin malen zu lernen. Die Idee des Bauhauses, einer Architektur- und Kunstrichtung, die etwas ganz Bestimmtes möchte, das hat den Ausschlag gegeben.

### **Wann kam es dazu, dass Sie selbst Filme oder Videos gemacht haben?**

Ich habe schon während des Studiums Super8-Filme gemacht. Manchmal sind es sehr strukturelle Filme gewesen, eher Tagebuch-Artiges, Aufzeichnungen des eigenen Schlafes oder eigener Bewegungen. Dann waren es teilweise Versuche mit Musik, aber noch nichts Ernsthaftes, kann man sagen. Und dann habe ich Architektur fertig studiert und wollte eigentlich nicht gleich den Weg des Architekten einschlagen, indem ich in ein Büro gehe. Sich selbständig zu machen war damals sowieso nicht so ein Thema wie heute, weil es in dem Sinne keine Gruppen gegeben hat. Wir waren während des Studiums schon Architekturgruppen, wir haben fast alles in Gruppen gemacht, aber es war damals fast ein Ding der Unvorstellbarkeit, uns als Gruppe selbstständig zu machen. Wir sind alle zu diversen Architekten oder Architektinnen arbeiten gegangen. Das wollte ich nicht gleich und so habe ich mich auf der Münchner Hochschule für Film und Fernsehen beworben. Ich habe mir gedacht, jetzt möchte ich das mal ein bisschen weiter machen, ein bisschen Pause machen. Ich wurde abgelehnt. Erstens haben sie in dem Jahr glaube ich nur Frauen aufgenommen, wie ich danach erfahren habe, zweitens war ich ihnen wahrscheinlich zu alt. Sie wollten nicht unbedingt schon jemanden, der schon ein fertiges Studium hinter sich hat. Dann bin ich doch jobben gegangen, habe dann bei meiner ersten Arbeit in Wien meinen Architekturkollegen Ernst Kopper getroffen, der in dem Büro mein direkter Vorgesetzter war. Wir haben im Alten AKH die Türme gezeichnet. Und weil er gewusst hat, dass ich auch filmisch interessiert bin, hat er mich gefragt, ob ich mit ihm ein Videoprojekt realisieren möchte. Das Projekt hat er fünf Jahre vorher beim Land Niederösterreich eingereicht und es hat fünf Jahre gedauert, bis es bewilligt wurde. In diesen fünf Jahren sind seine Mitstreiter entweder nach Frankreich oder irgendwohin gezogen und er war alleine. Und das habe ich dann gemacht. Das war mein Einstieg ins Video.

### **Welches Projekt war das?**

Das heißt „Filme aus Niederösterreich“. Wir haben ein Jahr lang in einem bestimmten Gebiet, um Hollabrunn, Retz herum, also im Weinviertel, alles besucht, was es an Kulturveranstaltungen gegeben hat, also Kulturveranstaltungen im weitesten Sinne. Das waren etwa die Eröffnung eines Schnellstraßenabschnitts oder die Grundsteinlegung einer Weinbauschule, das Bierzelt- oder Weinlesefest in Retz, die Aufführung einer Theatergruppe aus irgendeinem Dorf, eine Jugendgruppe aus Hollabrunn... Die Idee war einerseits – wie es damals noch üblich war – direkten Film oder lokales

Kino, oder am ehesten lokales Fernsehen zu machen, das heißt, mit den unter Anführungszeichen Betroffenen aus der Region Themen aufzugreifen, Dinge zu besprechen wie der Eiserne Vorhang in die Tschechei, das tote Grenzland oder die Abwanderung nach Wien, die wahnsinnig hoch war ... solche Dinge mit ihnen zu besprechen und dann mit dem zu mischen, was sie an eigener Kultur haben, daraus kurze Filme zu schneiden und ihnen selbst wieder vorzuführen. Im ersten Ansatz war es auch gedacht, dass sie quasi selbst tätig werden. Wir haben ihnen die Geräte auch zur Verfügung gestellt und sie hätten selbst etwas machen können. Aber das ist natürlich nicht passiert, das war idealistisch gedacht. Mit einer Videokamera in der Hand war man damals vom ORF. Kein Mensch hätte gedacht, dass das irgendjemand anderer ist, denn am Retzer Hauptplatz hat es keine zweite Videokamera gegeben. Heute gäbe es nur Videokameras und keine Filmkamera. Alle anderen, die dort gefilmt haben, haben Super8 gehabt. Und das waren nicht die 60erJahre, sondern Anfang der 80erJahre. Man glaubt, das ist schon lange her, das ist es aber nicht. 1981 war man mit einer Videokamera der ORF. Es hat nicht funktioniert, dass wir die Technik oder Technologie kurz erklären und dann nimmt ein Bauer die Kamera und geht auf die Straße und filmt, was ihm nicht passt. So hat es nicht funktioniert. Aber wir waren damals vom Anspruch her insofern schon ein bisschen weg von dem Gedanken des Mediums als Instrument der Gegenöffentlichkeit, weil es uns sehr wohl um ästhetische Inhalte gegangen ist. Die Filme, die hier in der Medienwerkstatt – wo wir jetzt sitzen – entstanden sind, waren die ersten, die auch einen Anspruch an Schnitt, Ästhetik oder an gestalterischer Ästhetik gehabt haben, obwohl es ein politisches Thema war.

Das war der Einstieg in die intensive Auseinandersetzung mit visuellen Medien. Ich wollte mich intensiver damit befassen. Über ein zweites Studium habe ich das nicht gemacht oder nicht geschafft. Ich habe es auch kein zweites Mal an der Münchner Hochschule probiert, weil ich dieses Projekt realisiert habe und angefangen habe, hier in der Medienwerkstatt mitzuarbeiten. Zuerst war ich quasi Kunde und nach einem Jahr bin ich hier mit eingestiegen und war von 1979 bis 1982 mehr oder weniger vollwertiges Mitglied. Ich habe mit anderen zusammen auch Programmgestaltung und Projektbetreuung von anderen Projekten gemacht. Das war der Einstieg in die Videowelt. Und 1983/84 war dann wieder der Ausstieg. Da habe ich meine letzten zwei Filme, die als Videofilme konzipiert waren und auch so gemacht waren, gedreht: das waren die Filme, die in Luxemburg entstanden sind.

Ich bin wegen einer Künstlergruppe, von der ich gehört habe, das sei eine Wiener Künstlergruppe, die dort mit geistig und körperlich Behinderten gearbeitet hat, nach Luxemburg gefahren und wollte das filmen. Ich habe von dieser Zusammenarbeit ein Tonband gehört gehabt. Die haben gemeinsam an Musikinstrumenten und Texten gearbeitet. Das wollte ich sehen. Gemeinsam mit Manfred Neuwirth und Gerda Lamplazer von der Medienwerkstatt habe ich den Film *Asuma* darüber gedreht. Der Nachfolgefilm heißt *Wossea mtotom*. Ich bin Mitglied dieser Künstlergruppe geworden, die *Der blaue Kompressor* heißt, und bin es noch immer. Als Nachfolgeprojekt haben wir in Luxemburg zwei Dinge vorgeschlagen. Das eine war ein Spielfilm. Konzept, Projektausstattung, Texte, Rollen, und Musik hätte alles mit den Tagesbesuchern dieses Rehabilitationszentrums, also mit den schwerst Behinderten, entstehen sollen. Der zweite Vorschlag war, einen öffentlichen Park zu bauen. Die Financiers haben sich für den Park entschieden. Ich habe aber trotzdem bei der Realisierung des

Parks mitgefilmt. Ich war von 1982 bis 1987 jeweils ein halbes Jahr in Luxemburg, um den Park zu bauen und in den ersten Jahren haben wir auch mitgefilmt.

**Ich habe die Website des *Blauen Kompressors* gefunden. Dabei ist mir die Künstlergruppe als eine sehr lose Gemeinschaft vorgekommen.**

Das ist sie auch. Wir haben uns als Gruppe verstanden wie die Freiwillige Feuerwehr: Wenn's brennt, kommen wir zusammen. Die zweite Assoziation war die schlafende Zelle von Terroristen, die irgendwo sitzt, aber nicht aktiv ist. Wenn ein Auftrag kommt oder sich irgendeine Gelegenheit ergibt, schlagen wir zu. Das Konzept ist nach wie vor gültig. Nach diesen großen Projekten, die in den 80er-Jahren stattgefunden haben, haben eigentlich nur mehr Hanna Schimek und ich das Label des Blauen Kompressors für Projekte, die wir realisiert haben, weiter getragen. Wir haben aber auch dafür immer schon die Gesetze des Vereins eingehalten. Das heißt, es müssen immer drei Leute dafür sein, dass ein Projekt realisiert wird. Man kann nichts alleine machen, auch nichts zu zweit, es braucht drei, die dafür sind. Das machen wir nach wie vor so. Wir realisieren auch heuer wieder ein Projekt unter dem Namen *Der blaue Kompressor*, wo wir uns zu dritt zusammengetan und das eingereicht haben.

**Habe ich richtig verstanden, dass die Gruppe *Der blaue Kompressor* schon bestanden hat, als Sie darauf aufmerksam wurden?**

Als ich das erste Mal nach Luxemburg gefahren bin, hat es die Gruppe noch nicht gegeben, nur die Personen, aber die haben sich noch nicht so bezeichnet. Zwischen den beiden Luxemburg-Projekten hat sich der *Blaue Kompressor* formiert. Ich bin auch kein Gründungsmitglied, sondern eines der ersten ordentlichen Mitglieder. Die Gründungsmitglieder des *Blauen Kompressors* haben alle miteinander studiert und kommen aus der gleichen Klasse der Akademie.

Aber der zugrunde liegende Gedanke – weil ich vorhin vom Bauhaus gesprochen habe – war faszinierend: Es hat auch beim *Blauen Kompressor* Ansätze gegeben, aufgrund derer ich auf jeden Fall mitarbeiten wollte. Das waren Ansätze in einer Zeit, in den späten 80er-Jahren, als es in der Kunst hauptsächlich um die Wiederentdeckung der Neuen Wilden gegangen ist, wo die Malerei des Einzelkünstlers total abgefeiert wurde, aber von Kunst im sozialen Kontext null die Rede war. Genau das hat der *Blaue Kompressor* aber gemacht. Wir waren sechs Jahre lang in Luxemburg mit behinderten Menschen zugange. Wenn du das in dieser Zeit einem Galeristen gesagt hättest, hätte der gefragt, was das soll.

Das war für mich faszinierend, weil es eben ein gesellschaftsrelevanter Aspekt war. Es steht in den Statuten des *Blauen Kompressors*, dass Kunst wieder gesellschaftliche Wirksamkeit haben soll. Und diese Art von Ernsthaftigkeit in der Auseinandersetzung mit Kunst hat mich begeistert.

**Und dann sind laufend immer wieder Projekte des *Blauen Kompressors* entstanden?**

Während des Gartenprojekts, hat sich die Gruppe eigentlich getrennt. Ein Teil der Gruppe ist in Luxemburg geblieben, ein Teil ist zurückgegangen. Das Projekt gibt es noch immer, das ist mittlerweile ein Vorzeigeprojekt der EU. Es ist mehr in Richtung Rehabilitation und unter Führungszeichen „Kunsttherapie“ gegangen. Der Teil, der sich verabschiedet hat – ich bin auch weggegangen – wollte das nicht. Wir wollten uns nicht institutionalisieren und instrumentalisieren

lassen. Wir waren der Meinung, so was funktioniert nur als Projekt, aber nicht als Institution. Danach haben sich die Wege insofern getrennt, als das in die Phase gefallen ist, wo persönliche Entscheidungen gefallen sind, Richtung Familie, Kinder, das Lehramt, das man gemacht hat, auszuüben oder nicht ... Es hat von allen Mitgliedern diverse Entscheidungen gegeben. Hanna und ich haben uns nicht für die Familie entschieden, sondern dafür, weiterhin Projekte unter dem Namen *Blauer Kompressor* zu machen. Wir haben dann ein großes Projekt begonnen, das *Die Kunst der Reise* geheißen hat und später *Odyssey Today*. Wir haben alle Orte oder Städte in Europa besucht, wo Mitglieder des *Blauen Kompressors* zuhause waren. Das waren Wien, Frankfurt, London und Athen. Wir haben damals bewusst Städte ausgewählt, die gerade nicht auf der künstlerischen Landkarte gestanden sind. Athen ist bei Gott kein Ort gewesen, wo man hinfährt, wenn man irgendein Kunstprojekt durchziehen will. Frankfurt auch überhaupt nicht, London war damals auch noch weit entfernt von Damien Hirst und New English School of Art. Es war also eine Entscheidung aufgrund unserer persönlichen Kontakte. Und das Thema war das Unterwegssein der Menschen auf der Welt. Wie begegnen sich Touristen mit Flüchtlingen und warum begegnen sie sich heute und dort? Zu keiner Zeit hat es so große Bewegungen von Menschenmassen auf der Erde gegeben wie heute. Das wird einerseits von vielen als Bedrohung erlebt, auf der anderen Seite als große Chance oder die Chance. Das war der Ausgangspunkt für dieses Projekt. Wir haben in diesen Orten Büros eröffnet, in Frankfurt ein kleines Büro gemietet, das gleichzeitig ein Ausstellungsraum war. Wir haben eigene Arbeiten gezeigt und andere Künstlerinnen und Künstler eingeladen und sie um ihre Arbeiten zu diesem Thema gebeten. Wir haben eine Filmnacht mit lokalen Arthouse-Kinos oder mit der London Filmmakers Cooperative in London gemacht und haben dann eine Nacht lang auch filmische Beiträge zu dem Thema von englischen Künstlerinnen und Künstlern und von uns gezeigt. Wir wollten uns in keiner Weise dem normalen Galerie- und Kunstwesen hingeben, sondern haben das selbst organisiert. Wir sind deswegen auch nicht auf der künstlerischen Landkarte aufgeschienen. Aber die Projekte waren immer sehr erfolgreich, vor allem in der Kommunikationsstruktur, in gewisser Weise kann man schon sagen, unter Führungszeichen „vorbildhaft“ für andere Sachen, die danach gekommen sind.

### **Offenbar waren an der Idee die gesellschaftlichen Aspekte das Wichtigste?**

Die Idee war einerseits, dass wir uns zu dem Thema selbst auf die Reise begeben, wir als Fremde – nicht nur als fremde Künstler, sondern auch als Fremde – in eine Stadt ziehen, zum Beispiel für vier Monate nach Frankfurt, und uns dort allem aussetzen, was ein anderer Zugereister erlebt und andererseits für die eigene Arbeit daraus schöpfen. Wir haben vor Ort kleine Projekte entwickelt und gemacht, und gleich wieder dort präsentiert. Das Ganze hat ein bisschen etwas Spielerisches gehabt. Es war wie ein reisendes Archiv aufgezogen. Wir haben damals einen Holz-Karteikasten mit Karteikarten gehabt und jeder Teilnehmer, jede Teilnehmerin hat einen Ausweis bekommen. Der *Blaue Kompressor* war in der Hinsicht überhaupt sehr verspielt, hat mit bürokratischen, formalen Aspekten agiert, mit Stempeln, Nummern und Unterschrift, Foto, und so weiter, sich auf der einen Seite daran orientiert, auf der anderen Seite auch darüber lustig gemacht.

### **Von den Filmprojekten her gesehen: Wann ist das Interesse am Medium Film und seinen Eigenarten aufgekommen?**

Das war parallel, während der *Kunst der Reise*-Projekte, die im Anschluss an das Luxemburg-Projekt begonnen haben. Das erste haben wir eigentlich schon 1985/86 gemacht, das letzte war 1995 in Athen – dieses Projekt ist über zehn Jahre gegangen. Und während der Zeit habe ich begonnen, meine eigenen Super-8-Filme zu zeigen. Wir haben Screenings in Frankfurt oder London gemacht, haben in Wien für die erste Aktion ein Lokal gehabt, da haben wir in der Luftbadgasse Räume gemietet, und dort haben wir auch Filmabende veranstaltet. Da sind meine eigenen Filme genauso gelaufen wie Filme, die wir kuratiert haben oder die uns gegeben wurden. Das waren Filme übers Fahren, über die Reise, die Auseinandersetzung mit der Fremde. In Marokko in der Oase, in der wir waren, habe ich zum Beispiel einen Monat lang jeden Tag 100 Schritte gemacht und diese von oben gefilmt. Ein anderes Monat lang habe ich jeden Tag einen 360-Grad-Schwenk gemacht. Das sind Versuche, einen Raum, einen Ort, die Fremde für einen selbst fassbar zu machen, Position zu beziehen. Hier bin ich, hier ist meine Umgebung. Oder: Hier bin ich und das erobere ich mir jetzt durch das Gehen. Diese zwei Sachen wurden als Parallelprojektion im Kino aufgeführt, unter dem Titel *Im Gehen* und *Im Drehen*. Das sind strukturelle oder Tagebuch-Filme, wo die Kamera eigentlich das Instrument der eigenen Wahrnehmung ist, das verlängerte Auge oder der verlängerte Arm.

In den kuratierten Programmen waren natürlich ganz unterschiedliche Dinge dabei. Wenn wir so ein Programm zusammengestellt haben für Frankfurt, wo dann eine Nacht lang Filme gelaufen sind, waren die Filmbeiträge ganz unterschiedlicher Natur, aber schon thematisch zu dem Thema.

### **Waren das auch Filme, die Sie irgendwo gefunden haben, etwa auf Flohmärkten?**

Nein, meine eigenen habe ich selber gedreht, die anderen waren kuratiert, d.h. ich habe sie entweder gekannt oder sie wurden uns vorgeschlagen. Oder die Künstlerinnen und Künstler sind selber vorbei gekommen und haben uns ihre Filme abgegeben. Wir haben Aufrufe in der Tageszeitung geschaltet oder Plakate gemacht. Wer wollte, konnte vorbeikommen und an diesem fahrenden Archiv der Reise teilnehmen. Und wenn wir nach London gefahren sind, haben wir Arbeiten, die uns in Frankfurt gegeben wurden, wieder ausgeborgt. Wir haben nichts behalten. Wir haben quasi ein fiktives Archiv der Reise oder der Begegnung mit der Fremde, wie wir es genannt haben, angelegt. Es gibt keine Arbeiten in dem Archiv, es gibt nur Karteikarten. Und dann, wenn man wieder wohin fährt und wieder das Archiv aufmacht, bringt man teilweise was mit und sammelt neu. Das war die Idee.

### **Das heißt, unbekannte Filme oder Filme aus Filmarchiven waren da noch nicht dabei?**

Nein. Wir haben selbst ein Archiv gegründet, nicht ein Filmarchiv, aber wir haben zu einem bestimmten Aspekt eine Sammlung angelegt. Der Gedanke der Sammlung oder des Archivs ist sicher etwas, was meine Arbeit schon lange begleitet. Dass ich mehrere Archive im Sinne der Recherche nutze, hat auch damit zu tun, dass ich jetzt mehr Budget habe. Früher wäre mir gar nicht eingefallen, wenn wir z.B. in Frankfurt waren, in einem Archiv zu recherchieren, welche Filme es dort gibt. Dafür haben wir kein Budget gehabt. Ich hätte nicht nach Berlin fahren und dort eine Woche lang etwas sichten können. Das war alles eine low budget-Sache. Wir haben uns die vier Monate Frankfurt dadurch finanziert, dass wir eine ganz kleine Subvention in Wien bekommen haben und ich nachher

wieder in der Architektur gejobbt habe und Hanna wissenschaftliche Illustrationen gemacht hat. Es war eher so, dass ein halbes Jahr Arbeit und ein halbes Jahr eigenes Projekt angesagt war.

**In den unterschiedlichen Ländern, in deren Archiven Sie recherchiert haben, gestalten sich die Copyright-Situationen jeweils anders: Worin liegen diese Unterschiede? Wie viel kosten die Rechte? Mussten Sie auf gewisse Filme, die Sie gern verwendet hätten, aufgrund der Kosten oder rechtlicher Probleme verzichten?**

Prinzipiell ist das Filmrecht, wie es gehandhabt wird, von Land zu Land verschieden. Das strengste europäische Filmrecht hat Frankreich. Das nationale Filmarchiv, das Centre National de la Cinématographie, verwaltet die filmischen Schätze des Landes nur, aber man darf mit diesen Filmen im Prinzip nichts machen. Sie müssen sie erhalten und aufbewahren, aber ohne Einverständniserklärung der Rechteinhaber dürften sie sie zum Beispiel nicht einmal zum Sichten auf den Schneidetisch legen. Das heißt, sie umgehen ohnehin schon das Recht, indem sie das erlauben. Aber es hat trotzdem acht Monate gedauert, bis ich das ganze Material, das ich dort im September gesichtet habe, bekommen habe. Das Band ist heute eingetroffen. Ich habe in diesen acht Monaten einerseits die Rechte abgeklärt, andererseits ist die Bürokratie in Frankreich sehr hoch, um das alles überhaupt abzuwickeln. Andere Archive kümmern sich weniger darum. Das ist natürlich eine Frage der spezifischen und der nationalen Eigenarten von Filmarchiven und Ländern, und natürlich auch der Organisiertheit. Aber prinzipiell kann man damit konfrontiert werden, dass man sich mit den Erben eines Autors, eines Regisseurs – nicht nur für Bilder, sondern auch was die Musik betrifft – auseinandersetzen muss, um die Rechte zu bekommen, bzw. erst einmal das Material zu bekommen und es dann in einem zweiten Durchgang zu kaufen. Was ich von dem gesichteten Material wirklich haben möchte, was ich hier sammle für die Bildbank, muss ich in einem zweiten Schritt von den Rechteinhabern oder von den Archiven, wenn sie die Rechte an den Filmen besitzen, kaufen.

Was die Filmrechte gekostet haben, weiß ich nicht, die Abrechnung hat der Produzent Manfred Neuwirth vorgenommen. Generell weiß ich aber im Vorhinein, welche Filme teuer werden können. Ein Fritz Lang zum Beispiel – ich habe eine Sequenz aus den Nibelungen verwendet – ist sehr teuer. Die Verleihfirmen machen den Preis. Sie können verlangen, was sie wollen. Der Preis hängt auch davon ab, wofür man die Rechte kauft: Will man die Arbeit nur fünf Jahre im Kino zeigen? Nur in Europa? Weltweit? Auf DVD?

Für gewisse Filme kaufen wir zum Beispiel die DVD-Rechte nicht, wie zum Beispiel für die Lumière-Filme, weil die unerschwinglich sind. In dem Moment, wo man ein kommerzielles Produkt wie eine DVD macht, wird es sehr teuer. Festivals gelten noch nicht als kommerziell. Mit Materialien, die zu teuer sind, arbeite ich nicht. Ich arbeite sowieso lieber mit Filmen, die niemand kennt.

Die 70-Jahr-Regelung gilt bei uns nur für Literatur und Musik. Aber es kommt darauf an, wie rigoros das gehandhabt wird. In Frankreich werden Nachforschungen angestellt, wenn der Rechteinhaber nicht bekannt ist.

Die Relation der Kosten für die Filmrechte zu den restlichen Kosten liegt etwa bei eins zu fünf.

#### **Wie ist der Entstehungsprozess von *FILM IST. 1-6* bzw. *7-12* genau abgelaufen?<sup>4</sup>**

Die rein technische Vorgangsweise bei der Beschaffung des Materials ist die: Meine Wunschliste an Themen oder subjects wird einmal dahingehend untersucht – wenn die MitarbeiterInnen der Filmarchive mir Filme nennen – was davon es auf Film gibt. Was davon gibt es *nur* auf Film? Was gibt es auf Video? Was gibt es z.B. jetzt schon digitalisiert. Viseolan ist ein französisches Sichtungssystem. Die Filme werden digitalisiert und sind dann am Computerbildschirm abrufbar – ich kann damit nicht arbeiten, weil man zum Beispiel beim Sichten nicht zurückfahren oder Slow Motion machen kann. Das ist für mich ganz schlimm. Wie bei einer DVD ist es nicht möglich, langsamer zu fahren. Also zuerst wird einmal geschaut: Was von den Filmen, die mir empfohlen werden, gibt es auf welchem Material? Dann beginnt die Sichtung meistens ein paar Tage lang auf VHS oder auf DVDs. Dann sichte ich am Schneidetisch, 35 oder 16 mm, in manchen Archiven auch Negativ- oder Nitratfilmmaterial. Der erste Schritt ist, dass ich aus diesen Filmen meine Sequenzen gleich abstecke. Also die, die ich haben möchte, markiere ich mit Zetteln, die eingeschlagen werden, und mit Szenennummern, damit man weiß, in diesem Akt, in diesem Film sind soundso viele Szenen von mir markiert. Von den VHS-Szenen machen wir zuerst einmal nur Zeichnungen und dann beordere ich die Filme auf den Schneidetisch und markiere sie ebenfalls, das gleiche bei Negativ- und Nitratfilmmaterial. Diese markierten Sequenzen werden vom Filmarchiv oder einem externen Studio auf Video abgetastet – ich bevorzuge Beta-SB, also eine bessere Qualität als Home-Movie-Qualität. Diese Ausschnitte, die ich dann von den Archiven bekomme, werden in Wien digitalisiert und in den Computer eingelesen. Mit diesen Ausschnitten lege ich eine Bildbank an. Dieser Bildbank bediene ich mich, um den Schnitt zu machen. Wenn der Schnitt fertig ist, fahre ich zurück zu den Archiven und lasse mir die Filme, die ich endgültig ausgewählt habe, noch einmal an den Schneidetisch kommen und markiere am Schneidetisch noch einmal die Sequenzen in der exakten Ausschnittslänge. Ich gebe dazu Angaben für das Trickstudio, wie ich die Sequenz haben möchte, das heißt ich möchte z.B. jedes Bild verdoppeln, wenn ich eine Slow Motion mache, oder ich möchte nur jedes dritte Bild, wenn ich beschleunige, oder ich sage, ich möchte die Sequenz gerne rückwärtsläufig, gespiegelt oder z.B. für wie für *Welt Spiegel Kino* gezoomt, dann sind die Angaben: vorher – nachher, erstes Bild – letztes Bild. Das Trickstudio macht mit meinen Angaben auf der optischen Bank – diese ist wie ein Leuchttisch, auf dem der Originalfilm liegt, darüber ist eine 35mm-Kamera und die nimmt Bild für Bild den Film auf, also genauso, wie ich es beordere, mit allen Tricks, die ich möchte. Wenn ich die Szene zum Beispiel achtmal will, lasse ich sie achtmal abfilmen. Ich lasse sie auch vorwärts und rückwärts abfilmen, wenn ich beides verwenden möchte. Ich muss ein genaues Protokoll erstellen und mich dann ganz klar dem Trickstudio verständlich machen. Das geht natürlich nicht ohne Kommunikation ab, oft es gibt Rückfragen von Seiten des Trickstudios. Zuerst bekomme ich ein Positiv-Muster von der Firma aus Holland geschickt. Dieses schaue ich mir in Wien an, ob das alles geklappt hat, und gebe entweder das Okay oder ich korrigiere, dann muss es noch einmal gefilmt werden. Danach bekomme ich das Negativmaterial geschickt. Dieses wird auf Beta-SB Video transferiert. Und dieses Beta-SB-Material lese ich noch mal in den Computer ein und wiederhole den ganzen Schnitt. Denn wenn ich zum Beispiel eine Szene Slowmotion gemacht habe und ich habe jetzt dieselbe Szene vom Original-Trickstudio, ist das nie ident. Das ist für mich aber sehr wichtig, weil ich vorher den Ton

---

<sup>4</sup> Der folgende Teil des Interviews wurde am 3.6.2008 geführt.

angelegt habe und der muss stimmen. Also mache ich den ganzen Schnitt im Avid noch einmal. Bei der Abtastung auf Beta-SB bekommt jedes Bild eine Nummer, einen so genannten Keycode, das heißt: Ich habe meinen Schnitt mit einer durchlaufenden Nummerierung jedes Bildes und mit dieser kann dann in Wien das Filmtrickstudio den Negativschnitt machen. Das Filmtrickstudio nimmt dann mein Original-Negativ-Material aus Holland her und nach meinen Ausspielungen vom Avid, wo ich sowohl wieder ein Video vom Endschnitt ausspiele als auch eine so genannte Keycodeliste –das ist eine CD mit Nummern, wo jeder Take und jeder Schnitt numerisch verortet ist – wird dann mein Film geschnitten.

Wenn das Negativ geschnitten ist, erfolgt eine Lichtbestimmung, das heißt es wird bestimmt, welche Szene welches Licht hat, und dann Lichtabgleich und Farbabgleich durchgeführt. Dann gibt ein erstes Muster, dann kommt der Ton dazu. Zuerst gibt es ein Sound-Negativ, das ist eine Lichtspur. Dann wird das erste Mal der Ton hoffentlich parallel und synchron zum Film abgespielt. Danach wird der Film das erste Mal gesichtet, es folgt eine Abnahme beziehungsweise eine zweite Lichtbestimmungskorrektur. Im besten Fall gibt es dann nach dem ersten Muster das erste Mal die erste Kopie.

Das war der Vorgang für den analogen Teil. Bis jetzt ist es also so, dass meine Filme, außer der digitalen Zwischenstufe im Avid-Schnitt, von der Produktion her immer von Bild auf Bild gegangen sind. Das wird zunehmend unmöglich. Für die neue Folge von *FILM IST*. arbeite ich digital, weil die holländische Firma, mit der ich bis jetzt gearbeitet habe in Konkurs gegangen ist, weil einfach niemand mehr optisch arbeitet. Nicht einmal die Filmarchive arbeiten mehr so: Die beginnen jetzt auch schon mit der digitalen Restaurierung. In den letzten zwei Jahren hat sich die Qualität so verbessert, dass man von einem hochauflösenden Scan quasi Negativ-Qualität, also 35mm-Qualität erreichen kann. Das war vor zwei bis drei Jahren noch nicht so. Ich bin nicht glücklich darüber, weil das vom Prozess her für mich nicht so durchschaubar ist. Im Endergebnis wird man es nicht sehen.

Aber den jetzt nicht mehr optischen Vorgang, den kann ich gar nicht beschreiben, weil ich mich zu wenig auskenne. Von der ganzen Produktion her bin ich jetzt mehr abhängig von der Technik. Nicht, dass ich mich bei all dem was das Trickstudio gemacht hat, so gut ausgekannt habe, aber es war mir verständlich. Manchmal verstehe ich die Prozesse jetzt gar nicht mehr. Aber das muss ich akzeptieren. Wenn ich mir das alles anlernen würde, käme ich zu keiner kreativen Arbeit mehr.

**Ich habe ein Unterkapitel, das „Montage und Ton“ heißt, in dem ich ausgewählte Sequenzen analysieren werde. Wie ist dabei der Vorgang? Ich glaube, der Ton ist sehr wichtig. Wie kann ich mir das vorstellen?**

Es gibt verschiedene Zugänge des Schnitts, der Montage. Was ich generell sagen kann ist, dass ich nie weiß, wie etwas ausgehen wird wenn ich es anfangen. Es gibt keinen Plan, kein Drehbuch, kein gezeichnetes Script, sondern es gibt im Prinzip nur eine Idee, mit der ich beginne. Das kann dann verschiedene Wege nehmen. Meistens ist es so, dass es assoziativ funktioniert. Bevor ich überhaupt montieren kann ist es Voraussetzung, dass ich mein ganzes Material im Kopf habe. Mir hilft die ganze Übersicht über die Bildbank nicht, wenn ich nicht weiß, was ich habe. Es stellt sich für mich dabei heraus, dass es dabei Limits gibt. Zwölf Stunden Material kann ich mir noch merken. Da kenne ich nicht jedes Bild, aber ich weiß, ob ich eine Szene habe oder nicht. Ich beginne für ein Subkapitel:

Also, es gibt ein Überkapitel, nehmen wir jetzt einmal „Eroberung“, und dann gibt es eine Unterkapitel-Idee, die heißt „Phantom Rides“. „Phantom Ride“ ist eine Zugfahrt, wo von der Lokomotive oder aus einem Wagon die vorbeiziehende Landschaft gefilmt wird. Dann habe ich die Idee, einen ganz fiktiven Phantom Ride zu gestalten. Im Hinblick auf *FILM IST*. haben mich Szenen interessiert, wo Lokomotiven durch Tunnels fahren. Eigentlich war die Idee, eine fiktive Zugfahrt zu gestalten, wo der Zug/die Lokomotive immer wieder ins Schwarz eintritt, und dann aus dem Schwarz wieder austritt, das heißt, diese Welt des Nicht-Licht durchfährt. Und, dass man mit jedem Mal wenn man vom Nicht-Licht wieder an die Oberfläche kommt, in einer anderen Gegend ist. Ich beginne so: Ich fahre in den Rocky Mountains in ein Tunnel und wenn ich hinausfahre, bin ich an der Cote d’Azur. Es war mir wichtig, Landschaften und Gegenden zu vereinen, die nicht zusammengehört haben - und das Mittel dafür ist der Tunnel. Warum ich das so wollte hat mehrere Gründe. Natürlich hat es einen poetischen Grund. Wenn man dann den Background kennt, weiß man, dass die Entwicklung der Eisenbahnnetze mit Mitte des 19. Jh. begonnen hat, weltumspannend war und damit alles verändert hat, auch den Zeitbegriff. Und es hat den Begriff der Orte verändert, das heißt Orte sind näher zusammen gerückt oder verbunden worden, die vorher weit auseinander gelegen sind und kein Naheverhältnis gehabt haben. Diese Veränderung von Ort und Zeit durch die Eisenbahn ist eine Analogie auch im Film. Der Film verändert auch Zeit und Ort sehr schnell, das ist fiktional möglich. Es gibt mehrere Ideen, die hinter so einer Montage stecken. Ich muss dabei beachten: Wie viele Tunnels habe ich? Wie lange kann die Szene werden? Löst sich das auf? Ist das gut so? Oder ist es nicht gut so? Wenn es für mich stimmig ist, dann wird diese Idee einmal probiert. Dann schneide ich das mit einer vorher schon ausgewählten Musik, die dann auch teilweise den Rhythmus bestimmt, also den Eintritt und den Austritt oder auch die Verlangsamung. Sollte es nicht passen, dann werfe ich alles über den Haufen und denke mir etwas anderes aus.

Das war eine Möglichkeit, die ein Schnitttechniker als Parallelmontage beschreiben würde. Man nimmt also zwei prinzipiell verschiedene Handlungsstränge und kombiniert sie. Es gibt dazu andere Beispiele in *FILM IST*. 7-12: Eine Sequenz, wo vorbeiziehende Paraden abgefilmt sind, militärische und religiöse Paraden, die dann mit Gogogirls, also quasi dem Militarismus im Tanz, quer geschnitten ist. Das sind 3 Handlungsstränge, die immer miteinander verwoben sind, aber im Prinzip ist es Parallelmontage-Technik.

### **Ich finde, es ist wie ein Musikstück aufgebaut.**

Das ist, weil Parallelmontage so funktioniert, dass sie rhythmisch sein muss. Die Gogo-Girls sind ja immer nur sehr kurz dazwischen und auch nach der Musik im Takt geschnitten. Das ist eine Möglichkeit.

Die andere Möglichkeit, die ich bei den ersten Kapiteln noch nicht so häufig verwendet habe, aber jetzt bei *FILM IST*. *a girl and a gun* verwenden werde ist die der eher surrealen Narration. Da wäre ein Beispiel aus 7-12, im Kapitel Emotion und Leidenschaft: Da gibt es einmal eine Passage, wo sehr symbolgeladene Gegenstände und Handlungsabläufe aufeinander folgen, wie das Aufstecken eines Ringes an einen Finger, ein Dolch, der durch eine Tür fällt, ein Kreuz, ... Also sehr symbolgeladene Bilder, die im Sinne einer surrealen Narration eine Geschichte ergeben, die nicht linear von Anfang bis

Ende gehen, sondern meistens offen sind und auch vom Betrachter frei interpretierbar. Jeder kann damit anfangen, was er will. Das wäre eine andere Art des Ansatzes der Montage.

**Mir ist aufgefallen, dass diese Unterkapitel oft einen Bogen spannen, also mit etwas anfangen, einen Lauf nehmen und dann wieder beim Anfang enden – besonders deutlich wird das natürlich beim Sonnenauf- und –untergang.**

Das ist wie eine literarische Rahmenerzählung zu sehen.

**Und dann gibt es aber auch Täuschungen, oder? Ganz am Anfang, im ersten Kapitel, gibt es ja diesen Diskuswerfer, am Schluss der Sequenz ist es aber ein anderer Diskuswerfer. Das merkt man nur, wenn man es sich ganz genau anschaut.**

Es ist beides aus derselben Aufnahme und es handelt sich im Prinzip auch nicht um Film, sondern um Chronophotografie von Étienne-Jules Marey, der Physiologe war und den die Bewegung des Körpers als Abbild interessiert hat. Und der Schluss ist ein rückläufiger Diskuswerfer, er fängt den Diskus, das heißt ich habe die Chronophotografie rückläufig gemacht, aber es ist derselbe Diskuswerfer.

**Nein.**

Ist es ein anderer?

**Ja. Ich habe nämlich auch gedacht, dass es derselbe ist, nur rückwärts.**

Es ist sicher nicht dieselbe Szene, aber ich habe gedacht, es ist derselbe Mann.

**Er hat einen Bart.**

Echt?

**Ja. Einen Oberlippenbart. Ich habe genau geschaut. Und die Uhr steht auch an einem anderen Ort.**

Aha.

**Dann war das nicht beabsichtigt?**

Daran kann ich mich nicht mehr erinnern. Prinzipiell verwende ich nur dann Dinge doppelt, wenn es für mich Sinn macht. Wenn ich vom selben Film eine ähnliche Szene habe, nehme ich meistens die ähnliche, nicht die gleiche, außer es muss oder soll sein. Aber wenn es nicht sein soll, verwende ich eine, die es auch gibt. In dem Fall habe ich mich dann wahrscheinlich für das entschieden. Aber ich könnte jetzt nicht mehr sagen ... es war auf jeden Fall nicht so, dass ich damit jemanden irritieren wollte.

**Das sagt einiges über Wahrnehmung aus. Es fällt einem überhaupt nicht auf. Ich habe es mir 5/6/7mal angeschaut, bis ich das gemerkt habe. Generell ist es bei der Montage so, dass die Bearbeitungsprinzipien eher welche sind, die bekannt sind aus dem Kino, also nicht absichtlich gegen die Prinzipien des Kinos arbeiten, wie es oft in ...**

Avantgardefilmen ist.

**Ja.**

Nein, das ist überhaupt nicht mein Anliegen. Darum ist es für mich auch schwierig, mich dem Avantgarde- oder Experimentalfilm zugehörig zu fühlen. Ich bezeichne meine Arbeit ja eigentlich immer als Forschung. Für mich ist es eine Annäherung und eine persönliche Erforschung der Elemente der Kinematographie. Und mich interessiert eigentlich nicht, diese zu zerstören, sondern sie zu sezieren und zu analysieren, und auch zu benutzen, nicht so zu benutzen, wie sie normalerweise benutzt werden, sondern fremd zu benutzen. Aber mich interessiert überhaupt nicht, aus diesen andere Regeln zu entwickeln oder sie zu durchbrechen oder zu zerstören. Das ist nicht meine Methode.

Es ist ein bisschen so wie mit der Wissenschaft. Ich bediene mich des Instrumentariums eines Wissenschaftlers mit dem Zählen z.B., den Kapiteln, Unterkapiteln, Unter-unterkapiteln, aber ich bin kein Wissenschaftler. Ich spiele mit den Methoden.

Warum ich mit dem normalen Regelwerk der Kinematographie arbeite, aber nicht in ihrem Sinn: Der Grund ist, weil es mir darum geht, zu verstehen, was die Maschinerie der Illusion ausmacht. Ich habe das Gefühl, dass man bis heute – und das ist jetzt etwas mehr als 110 Jahre her, dass man Kinematographie gesehen hat – dass man bis heute nicht wirklich verstanden hat, wie das Ganze abrennt und was es erzeugt und welche Macht dahinter steckt. Es wird benutzt. Politiker benutzen es genauso wie der Kapitalismus, die Religion. Aber die Mündigkeit der Betrachter ist nicht gegeben. Und das wird immer schlimmer. Man ist mit der Rasanz der technischen Entwicklung der optisch-akustischen Medien ihnen zunehmend ausgeliefert. Und ich verstehe auch meine Arbeit – und deswegen begleite ich die Filme auch durch Lectures, wenn es gewünscht wird – sehr wohl als einen Beitrag zur Deutlich-Machung der Illusionsmaschine der Kinematographie. Wenn ich das Regelwerk unterlaufe, stellt es sich aus, ich stelle es aus. Und man versteht, warum ein Röntgenkopf eines Menschen sagt: „Früher einmal hat man nur 12 Aufnahmen pro Sekunde, heute macht man 24“ – wenn das jemand zum ersten Mal überhaupt hört ... es wird ja niemandem vermittelt. Kein Schwein weiß, dass ein Film aus 24 Bildern pro Sekunde besteht.

**Als ich im Studium begonnen habe, mich mit Film und seinen Prinzipien zu beschäftigen und über ein paar Mechanismen Bescheid wusste, habe ich schnell vieles stinklangweilig gefunden, zum Beispiel die meisten Hollywoodfilme.**

Es geht mir nicht nur darum, Hollywoodfilme bloßzustellen, sondern darum zu verstehen, dass jede Nachricht gemacht ist. Es gibt nichts, was ein ehrliches Dokument ist. In dem Moment, wo ich eine Kamera auf einem Stativ aufstelle, verändere ich meine Umwelt. Dasselbe Problem haben Ethnologen. Es gibt keine ethnologische Forschung ohne Ethnologen – und die verändern die Situation. Die objektive Beobachtungsweise oder das objektive Dokument ist eine Illusion. Und jede Nachricht, die man dazu montiert und kommentiert, schafft eine Wirklichkeit, die nicht die Realität ist. Und wenn ich das verstehe, sehe ich Nachrichten anders und weiß: das ist ein Instrument der Manipulation und ich werde nicht mehr so gutgläubig sein.

**FILM IST.** wurde in verschiedenen Installationen präsentiert. Mir erscheint das als relativ wichtig und ich habe der Präsentationsweise ein Kapitel gewidmet. Sie haben in früheren Gesprächen schon einmal angedeutet, dass es einen Bezug zum vorgefundenen Raum oder zur Frühzeit des Films gibt.

Ein Film ist eine lineare Sache, hat einen Anfang und ein Ende und ist auf einer Rolle drauf. Er ist prinzipiell etwas für einen dunklen Raum, wo Leute auf eine Leinwand schauen. Es ist nichts für eine Ausstellung, außer ich will in einer Ausstellung ein Kino nachmachen. Das ist eine Möglichkeit: Ich baue in einer Ausstellung eine schwarze Box, stelle Sessel hinein und spiele alle 30 Minuten einen Film. Das ist auch Praxis. Das hat man auf der Documenta genauso gefunden wie auf der Biennale in Venedig, bei jeder Großausstellung gibt es einfach Kinoräume in Ausstellungen. Für den Ausstellungsraum zu arbeiten, heißt für mich, ein eigenes Produkt dafür zu machen. Das heißt, ich verwende den linearen Film höchst selten. Ich habe mir z.B. für die Installation von *FILM IST. 1-12* überlegt, dass ich gerne etwas machen würde, was als Objekt Bezug nimmt auf die frühe Form der Kinematographie, also auf die Entwicklung des Films bevor Film. Und damals hat es diese vielen optischen Spielzeuge gegeben, die diese fantastischen Namen gehabt haben wie Zoetrop und Praxinoskop und Kinetoskop, alle diese Namen, die erfunden worden sind, meistens aus dem Griechischen abgeleitet sind und immer mit Bewegung oder Bewegung und Bild oder Gedächtnis oder Erinnerung zu tun haben. Ich habe mich dann entschlossen, die Form eines Zoetrops zu verwenden, das heißt eines Zylinders, der in der Spielzeugform Sehschlitze hat. Im Innenraum des Zylinders sind comicstrip-artig Bilder angebracht, die eine Bewegungsabfolge zeigen, möglichst eine, die sich in eine Schleife legen lässt, also z.B. das schnurspringende Mädchen, der Schwimmer oder auch der Frosch, der hüpfet und wieder aufkommt. Indem man diesen Zylinder in Drehung versetzt und durch die vorbeiziehenden Schlitze schaut, sieht man das gegenüberliegende Bild stakkatohaft, unterbrochen durch den dazwischen liegenden Papierstreifen, und das ergibt einen Bewegungsablauf. Ich wollte für die Installation diese Form des Zylinders und auf der Innenseite des Zylinders acht Projektionen haben. Für diese acht Projektionen habe ich von jedem Subkapitel, das ich verwendet habe, für jede dieser acht eine Schleife geschnitten und die habe ich dann im Zylinder choreographiert. Manchmal läuft auf allen acht Projektionen die gleiche Szene. Manchmal sind es zweimal vier, die einander gegenüberstehen, manchmal sind es acht verschiedene. Die Schleifen sind nicht alle gleich lang, das heißt, es sind immer andere Bilder, die man nebeneinander sieht. Nach einer Minute wird das Ganze wieder abgebrochen. Dann ist eine Nummer dazwischen und dann kommt wieder eine neue Kombination an Bildern. Das ist eine eigens dafür erarbeitete Installationsform aus dem Material, das ich im Film verwendet habe.

#### **Wurde das am häufigsten in dieser Form präsentiert?**

In der Zylinderform wurde es bisher nur zweimal präsentiert: einmal in Rotterdam und einmal im Künstlerhaus in Wien. Im CCCB in Barcelona (Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona) wurde extra eine Form dafür gefunden. In dem Raum war in der Mitte eine Säule, sodass es nicht möglich gewesen wäre in den Zylinder einzutauchen. Der Zylinder hängt normalerweise in Kopfhöhe, man taucht in ihn ein und befindet sich dort in einer eigenen Welt der Bilder. Das war dort nicht möglich, weil eine Säule im Raum war. Diese Säule in der Mitte hat mich sofort an ein Praxinoskop

erinnert, das ist ein Nachfolgespielzeug des Zoetrops. Ein Praxinoskop hat in der Mitte des Zylinders eine kleine, verspiegelte Säule. Wenn man hinein oder drüber geschaut hat, haben sich die Bilder innen gespiegelt. Meine Idee war also sofort, dieses Prinzip für die Mittelsäule zu verwenden. Diese wurde verspiegelt und rundherum die acht Bilder projiziert. Das hat auch sehr gut funktioniert und war für mich auch wieder schlüssig. Das geht dort, wo es von der prinzipiellen Idee auf den Raum übergeht. Was leistet der Raum? Was können wir in dem Raum machen? Und was kann ich verändern, sodass es noch Sinn macht? Die Installation hat es auch schon als vierteilige Installation gegeben, weil sich acht Screens oder Leinwände nicht ausgegangen sind. Es gibt für mich aber auch die Option, die Installation nicht zu machen, wenn der Raum nicht dafür geeignet ist. Ich würde sie nicht auf eine Doppelprojektion reduzieren. Dafür ist sie nicht gemacht.

**Wenn Sie mit vier Screens arbeiten, wird dann das gesamte Material noch einmal neu überarbeitet?**

Nein. Dann wähle ich aus den acht DVDs vier aus und stelle sie gegenüber. Da behalte ich die Choreographie bei, das heißt, ich wähle entweder 1,3,5 und 7 oder 2,4,6 und 8, sodass die Symmetrie stimmt.

Livekonzerte, wie etwa in Cork in Irland, wo vier DVDs gelaufen sind, bespielten wir mit einer Großprojektion. Jedes der vier Bilder war ungefähr fünf auf vier Meter groß. Zwei waren nebeneinander platziert und zwei – wie die Seitenflügel eines Altars – auf den Stirnseiten. Die Musiker sind darunter gesessen, das Ganze war also bühnenartig aufgebaut. Es wurde in einer großen Halle gezeigt. Das Publikum ist am Boden gesessen und hat prinzipiell zu den Musikern geschaut, und dann noch nach links und rechts. Im Künstlerhaus haben die Musiker in den Ecken gespielt. Wenn es eine Live-Performance gibt, müssen wir uns folgendes überlegen: Wo positionieren wir die Musiker? Wie können sie miteinander kommunizieren? Und wie sehen sie die Bilder? Denn sie spielen natürlich auch live zu den Bildern. Sie haben keinen vorbereiteten Score, sie reagieren, sie improvisieren.

Jeder ist in einer anderen Ecke gesessen: Rechts hinten Burkhard Stangl und die Tontechnikerin, in der Diagonalecke gegenüber Martin Siewert, in der linken hinteren Ecke Christian Fennesz und rechts vorne Werner Dafeldecker.

**Ist bei der zylinderförmigen 8-Screen-DVD-Installation wichtig, dass man den Film auch von außen sieht?**

Es war mir wichtig, dass man es von außen sieht. Denn nicht jeder geht da gerne hinein, wenn schon zehn Leute im Zylinder stehen. Ich habe es gern, wenn auch die Möglichkeit besteht, es von verschiedenen Positionen oder Besucherhaltungen heraus zu erleben. Aber gedacht und gemeint ist es, sie von innen zu sehen. Was mir in diesem Fall natürlich auch wichtig ist, ist dass man nie alles sieht.

**Weil man hinten keine Augen hat.**

Man sieht noch das meiste, wenn man außen bleibt und möglichst weit weg geht. Aber auch dann sieht man die Bilder auf der Seite nicht. Es ist eine Installation, bei der man nie alles sieht.

**Ich habe in einem Buch über das frühe Kino gelesen, dass in Kintopps oft Leinwände in der Mitte aufgestellt wurden und die Zuschauer, die hinter der Leinwand gesessen sind, weniger Eintritt gezahlt haben, weil sie alles verkehrt herum gesehen haben.**

Das habe ich noch nie gehört. Aber ich habe etwas anderes gehört, was mich wahnsinnig begeistert. Mir ist es aber noch nicht gelungen, es zu beschaffen oder herauszufinden, ob es das noch gibt. Und zwar hat Oskar Meester der Erfinder und späterer Wochenschau-Gestalter war – er hat im Ersten Weltkrieg Kriegswochenschauen gestaltet und die Meester-Woche – etwas erfunden: Er wollte mit berühmten Dirigenten, die damals gelebt haben, Musik einspielen, und zwar indem er die Dirigenten einmal von vorne und einmal von hinten gefilmt hat. Er hat das mit einer hochgestellten Kamera gemacht. Das Bild war in der Mitte halbiert, das heißt, es wurde nicht quer, sondern hoch projiziert. Im oberen Teil des Bildes war der Dirigent von vorne und im unteren Teil von hinten projiziert, oder umgekehrt. Was er damit erreichen wollte, war, dass man von der einen Seite, von der Seite des Publikums her den Dirigenten von hinten sieht. Er hat den oberen Teil abgedeckt und von der Seite aus nur das halbe Bild gezeigt und von der anderen Seite hat das Orchester den Dirigenten von vorne gesehen. Das heißt, jedes x-beliebige Orchester einer Kleinstadt konnte mit einem berühmten Dirigenten ein Stück einspielen und das Publikum hat dann in der Vorführung mit dem Rücken des berühmten Dirigenten die Musik von dem x-beliebigen Orchester gehört. Das ist für mich ein Beispiel des Versuchs einer ersten virtual reality, also der Erzeugung einer nicht existierenden Wirklichkeit, indem eine fiktive Figur Livemusik produziert, indem sie ein ganzes Orchester dirigiert und die Menschen glauben, sie sähen einen echten Furtwängler.

**Ich beschäftige mich auch mit dem Bezug zum Expanded Cinema. Inwiefern besteht dieser Bezug aus Ihrer Sicht?**

Ich würde den Begriff nicht für die Installationen verwenden. Ich habe ja anlässlich *hundertjahrekino* ein Projekt gemacht, das sich direkt mit dem Expanded Cinema beschäftigt: das *Taschenkino*. Das ist von meiner Haltung her eigentlich das einzige, wo ich sagen würde, der Begriff trifft auf eine Arbeit von mir zu. Ich würde nicht sagen, dass Installationsformen von Kino Expanded Cinema sind. Das ist einfach bewegtes Bild oder Kino im Ausstellungsraum, aber nicht Expanded Cinema. Es beschäftigt sich in dem Sinne nicht mehr mit Kino. Expanded Cinema beschäftigt sich für mich immer mit Kino, mit der Situation des Voyeurs, mit dem Ausstellen, dem dunklen Raum, mit der Mechanik des Kinos. Ich würde eher sagen, dass Arbeiten den Begriff verdienen, die versuchen, den Raum oder die Zeit im Kino zu sprengen. Für mich sind das *Taschenkino* und die Endlosschleifen, die ich im Kino gemacht habe und die mit Publikumsbeteiligung funktionieren Expanded Cinema. Das Publikum musste „Halt“ schreien, ansonsten rennt der Film solange, bis er reißt. So etwas ist für mich Expanded Cinema, aber nicht, wenn ich für einen Ausstellungsraum mit visuellem Material eine Installation erarbeite, das verstehe ich nicht als Expanded Cinema.

**Es gibt die Definition, dass alles, was vom gewohnten Vorführungsmodus abweicht, Expanded Cinema ist.**

Ja, aber für mich ist es nicht einmal Kino. Der Film ist für das Kino erarbeitet und erfüllt bestimmte Kriterien, hat eine bestimmte Länge, einen Anfang und ein Ende. Wenn ich jetzt im Kinoraum oder mit

dem Kino etwas machen würde, was das sprengt, sei es jetzt im Kino selbst oder ich gehe mit dem Kinoapparat wie mit einem Projektor oder Betrachter aus dem Kino heraus, dann ist es möglich, es als Expanded Cinema zu beschreiben. Ich würde es vielleicht auch so nennen, wenn ich nicht DVDs projizieren würde, sondern wenn ich eine 16mm-Endlosschleife mit dem Apparat in den Ausstellungsraum stelle, denn dann verwende ich Kinomethoden, Kinomechanik, Kinoapparatur. Aber ich verwende keine Kinoapparatur. Die Bilder, die ich da mache, sind weder Film noch ist die Apparatur ein Filmprojektor. Es erinnert gar nichts mehr ans Kino, sondern es ist eine Installation.

**Das heißt, es geht bei der Installation nicht darum, auch über das Medium nachzudenken? Die Art der Präsentation ist nicht selbstreflexiv?**

Nicht selbstreflexiv aufs Kino, sehr wohl selbstreflexiv auf die Bilder. Man könnte im weitesten Sinne vielleicht noch das Zoetrop als so einen Beitrag sehen, wo ich sage, ja, das bezieht sich jetzt auf das vorkinematografische Objekt. Ich würde es aber trotzdem eher als Referenz sehen, als ein Ausstellungsobjekt, das in Referenz zu der Frühgeschichte der Kinematographie so eine Form hat, aber es ist nicht wirklich Objekt des Studiums. Also, wenn ich wirklich mit der Methode des Zoetrops arbeiten würde, das heißt, mit dem optischen Trick durch Schlitz und fiktiver Bewegung, dann ja. Aber mit der arbeite ich nicht. Ich mache einfach nur eine formale Assoziation dazu. Aber es hat überhaupt nichts mehr von der Mechanik und vom Trick des Zoetrops. In dem Sinne ist es nicht eine Erweiterung des Kinos oder des Films, sondern eine völlig andere Art der Arbeit. Ich verstehe mich in dem Sinne eher nicht als Filmemacher, sondern als Künstler. Ich würde mich in einem Katalog einer Ausstellung, bei der ich beteiligt bin, nicht als Filmemacher bezeichnen, sondern ich erarbeite als Künstler einen Beitrag für die Ausstellung.

**Interessant.**

Das ist so: Angenommen, ich würde aus einem Film eine fotografische Arbeit machen. Ich fotografiere Stills; oder z.B. auch die Zeichnungen, die wir machen. Wenn diese Arbeiten im Kunstkontext präsentiert werden – ich würde mal sagen, die werden als Originale mit Ausschnittsfotografien aus dem Film gezeigt – das ist für mich eine zeichnerische und eine fotografische Arbeit von Künstlern, aber es ist keine Arbeit von Filmemachern. Es ist eine Methode, sich einem Film anzunähern, aber im Vorfeld. In dem Moment, wo wir das tun, sind wir eigentlich Zeichner und Fotografen und wenn wir es ausstellen, sind wir das auch, aber nicht Filmemacher, die da ihre Arbeit präsentieren. Und so sehe ich es mit einer Installation auch. Ich überlege mir den Raum, welche Form ich nehmen kann, wie wir die Musik dazu spielen. Das ist nicht Expanded Cinema, das hat mit Film in dem Sinn nichts mehr zu tun. Wenn ich im Kino bin und eine Musikvorführung mit Stummfilm und Livemusik mache ... das ist etwas anderes. Wie wir im Filmmuseum z.B. *Welt Spiegel Kino mit Livemusik* gezeigt haben, das ist, kann man durchaus sagen, auch Expanded Cinema, wenn man das so sehen will.

**Und wenn es bei dieser Installation im Künstlerhaus, bei der ich war, auch Livemusik gibt und es einen Beginn gibt, zu dem das Publikum kommt, dann ist es das auch?**

Nein, das ist es nicht, weil es nicht im Kino ist und überhaupt nicht die Möglichkeiten eines Kinos hat.

### **Das ist ja der Sinn des Expanded Cinema.**

Nein, für mich nicht. Für mich ist der Sinn des Expanded Cinema der, dass ich mich sehr wohl noch immer als Filmschaffender bezeichne, aber die Regeln sprengte. Aber ich sprengte die Regeln in dem Fall nicht, sondern bediene mich einer Struktur, die jetzt Ausstellung heißt und die für mich ganz andere Bedingungen erfüllen muss. Wenn ich den Film für diese Ausstellung schneide, wenn ich die Schleifen schneide, dann arbeite ich nicht mehr für das Kino, und ich arbeite auch nicht gegen das Kino, sondern ich arbeite für eine Ausstellung. Ich selbst würde es nie als Expanded Cinema bezeichnen. Es gibt auch Künstler aus dem Filmbereich, wie z.B. Eija-Liisa Ahtila eine Finnin, die ich sehr schätze, die sehr wohl lineare Filme macht, aber über jedes Material zu jedem ihrer Filme eine im Kunstkontext gezeigte Installation zeigt. Und die ist im Kunstkontext bekannter als Filmemacherin. Die Leute kennen ihre Arbeiten viel eher als Installationen.

### **Man könnte natürlich auch darüber diskutieren, ob Avantgardefilmemacher nicht auch eher Künstler sind.**

Filmemacher sind natürlich Künstler. Film ist eine Kunstform. Umgekehrt funktioniert es natürlich eher, weil Künstler eher der Überbegriff ist.

### **Wie gesagt, man könnte darüber diskutieren. Für mich ist Avantgardefilm eigentlich eher bildende Kunst als Film.**

Ja. Im Prinzip stimmt es, weil eigentlich ist das Konzept des Films, des Kinos ein kommerzielles Konzept. Das heißt, man bekommt für eine bestimmte Zeit etwas geboten, das Ganze hat eine bestimmte Länge, dann ist es aus, man zahlt und geht. Das ist nicht das, was man von der Kunst in dem Sinne erwartet, ja, von darstellender, performativer Kunst. Aber der Avantgardefilm ist eigentlich eher im Museum beheimatet. Er wurde nie als solcher erkannt – in der Frühzeit vielleicht noch mehr als heute. Aber an sich ist die Heimat des Avantgardefilms nicht das Kino, das stimmt sehr wohl. Aber es hat nie den Versuch oder die Möglichkeit gegeben, Avantgardefilm nicht in einem Kinokontext zu zeigen. Das war eigentlich immer ein bisschen schräg, weil es nicht das erfüllt, was der Film an sich erfüllen soll. Und Alternativen dazu hat es wirklich sehr wenige gegeben. Und ich bin erschreckt, wie viele Leute aus dem Kunstkontext und vice versa - muss man vielleicht auch sagen - mit Film überhaupt nichts anfangen können. Man sieht es ja, wenn man im Kunstkontext auftritt: Es gehen keine Filmemacher hin – und umgekehrt. Es ist absurd, aber es ist leider so. Das ist es, was mich am meisten daran interessiert, verschiedene Präsentationsformen zu erarbeiten: die Erschließung verschiedener Publikumsschichten. Wenn ich mit Wien Modern zusammen arbeite, wie da im Künstlerhaus oder auch im Filmmuseum für *Welt Spiegel Kino*, dann habe ich drei Vorstellungen voll mit Leuten, die habe ich noch nie im Kino gesehen. Die gehen vielleicht zweimal im Jahr, wenn es einen Musikkontext gibt. Das finde ich interessant.

### **Zum neuen Teil von *FILM IST*. würde ich gerne wissen: Welche Musiker arbeiten da mit und inwiefern verändert sich etwas am Ausgangsmaterial?**

Von der Musikseite her habe ich am Anfang begonnen, mit Martin Siewert und Burkhard Stangl zu überlegen, was für dieses Thema in Frage kommen könnte. Von meiner Seite war eine Vorgabe, dass

in dem Fall nicht nur mit neu komponierter Musik arbeiten will, sondern mit Musikstücken, die vorhanden und die vor allem vokal sind, also ich möchte gern mit Stimmen und auch mit einer Liedstruktur arbeiten. Das hat verschiedene Gründe. Der Film wird mehr in Richtung einer surrealen Narration geschnitten sein und das Thema ist sehr emotional aufgeladen. Ich wollte das auch mit der Musik betonen und wollte die Kraft und die Intensität, die die menschliche Stimme hat, dazu benützen, um diese Emotionen fließen zu lassen. Die Musiker haben mit dann eine Zeitlang Vorschläge gemacht, CDs gebrannt oder geborgt oder etwas besorgt, wenn sie es nicht hatten. Dann habe ich eine Zeitlang sehr viel gehört und jetzt haben wir begonnen, diese Sammlung in die Tonbank des Avid einzulesen. Sobald das erste Filmmaterial da war, haben sie wieder eine Kassette mit dem Material von mir bekommen. Ich habe ich sie gebeten, Teile zu erarbeiten, die sie assoziativ zum Material – so wie bisher nicht bildbezogen, sondern themenbezogen – erarbeitet haben. Und das sammle ich nach wie vor. Ich bekomme nach wie vor CDs oder Material, das ich einspiele und jetzt eben versuche zu kombinieren.

Prinzipiell hat der neue Film vier Ebenen des Tons: Die erste ist die Originaltonspur, weil ich bis in die 30er-Jahre hineingehe. Das heißt, es werden wahrscheinlich kurze Dialogsequenzen oder Lieder vorkommen, die aus dem Originalfilm stammen. Die zweite Ebene sind Eigenkompositionen meiner Musiker. Ich habe auch wieder Christian Fennesz eingeladen. Er wird auch die Endmischung, also den Score machen im Prinzip die Zusammenfügung des Gesamtmaterials. Und dann habe ich Olga Neuwirth eingeladen, mir Material für den Film zu geben. Ich würde gerne Countertenöre verwenden und sie hat mit Countertenören gearbeitet. Die dritte Ebene ist Fremdmaterial, das heißt Material, das mir von den Musikern vorgeschlagen wurde. Und die vierte Ebene ist eine reine Soundebene, eine atmosphärische Ebene, das heißt, dass auch Geräusche vorkommen werden, die aus der Soundkonserve kommen oder Liveaufnahmen von der Straße, Feldaufnahmen.

**Herzlichen Dank für das Gespräch.**

## Bibliografie

BARTHES 1985

Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main 1985.

BELLER 2005

Hans Beller (Hg.), Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts, München 2005 (5. Auflage, gegenüber der 4. Auflage unverändert).

BILDA 2001

Linda Bilda (Hg.), Ernst Schmidt jr. Drehen Sie Filme, aber keine Filme! Filme und Filmtheorie 1964-1987, Wien 2001.

BUTIN 2002

Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002.

BÜTTNER/DEWALD 1997

Elisabeth Büttner/Christian Dewald, Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1994 bis zur Gegenwart, Salzburg/Wien 1997.

DEUTSCH 1998

Gustav Deutsch (Hg.), Begleitheft Film ist. 1-6. Ein Tableaufilm von Gustav Deutsch, publiziert bei Sixpackfilm, Wien 1998.

DEUTSCH 2002

Begleitheft Film ist. 7-12. Tableaufilm von/by Gustav Deutsch, publiziert bei Sixpack Film, Wien 2002.

DEUTSCH/SCHIMEK 2002

Gustav Deutsch/Hannah Schimek (Hg.), Film ist. Recherche, Wien 2002.

DEUTSCH/ROLLIG/SCHIMEK 2004

Gustav Deutsch/Stella Rollig/Hanna Schimek (Hg.), lentos booklet I. Deutsch Schimek. Licht Bild Realität, Linz 2004.

ELSAESSER 2002

Thomas Elsaesser, Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels, München 2002.

ECO 2002

Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 2002.

GHALI 1995

Noureddine Ghali, L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories, Paris 1995.

GRISSEMANN 1995

Stefan Grisseemann, Das taktlose Kino. Notizen zu den jüngsten Vertretern der österreichischen Avantgarde. Ein Spaziergang, nahe der Sonne, in: Alexander Horwath/Lisl Ponger/Gottfried Schlemmer (Hg.), Avantgardefilm Österreich, Wien 1995, S. 309-321.

GUNNING 2000

Tom Gunning, The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde, in: Robert Stam/Toby Miller (Hg.), Film and Theory. An Anthology, NY/Malden, Mass. 2000, S. 229-235.

GUNNING 2002

Tom Gunning, Film ist. eine Fibel für eine sichtbare Welt, in: Stadtkino Zeitung Nr. 379, Wien 2002.

GUNNING 2005

Tom Gunning, Vor dem Dokumentarfilm, in: Christian Dewald (Hg.) Filmarchiv Austria 004,

HARTMANN 1996

Peter Wulf Hartmann, Kunstlexikon, Maria Enzersdorf 1996.

HORWATH 1998

Alexander Horwath: Blitz (Energie-Umwandlung beim modernen Kinematographen), in: Gustav Deutsch (Hg.): Begleitheft Film ist. 1-6, Wien 1998 (erschienen bei Sixpackfilm).

HORWATH/PONGER/SCHLEMMER 1995

Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer (Hg.): Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute, Wien 1995.

DE KLERK 2002

Nico de Klerk: Montage erwünscht in: Gustav Deutsch/Hanna Schimek (Hg.): Film ist. Recherche, Wien 2002, S. 21-26.

KOEBNER 2002

Thomas Koebner (Hg.), Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart 2002.

LEYDA 1967

Jay Leyda: Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm, Berlin 1967.

MICHALKA 1995

Matthias Michalka: Vom Aktionismus und Expanded Cinema zur Arbeit mit TV und Video. Peter Weibels Kommunikationsanalytik in den 60er Jahren, Diplomarbeit, Wien 1995.

MICHALKA 2004

Matthias Michalka (Hg.), X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre, Köln 2004.

MONACO 2004

James Monaco, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia, Reinbek bei Hamburg 2004 (5. Auflage, überarbeitete und erweiterte Neuausgabe Juli 2000).

NIELD 2006

Anthony Nield, Film ist. (1-12), erschienen 12.01.2006, in: <http://dvdtimes.co.uk/content.php?contentid=59934>, zuletzt besucht: 15.8.2008.

PAECH 1988

Joachim Paech, Literatur und Film, Stuttgart 1988.

PHILIPP 1995

Claus Philipp, Erweiterung des Horizonts – mit Augenklappen, in: Der Standard, 20.11.1995.

REICHER 2004

Isabella Reicher, Ans Licht gebracht, in: Gustav Deutsch/Stella Rollig/Hanna Schimek (Hg.): lentos booklet I. Deutsch Schimek. Licht Bild Realität, Linz 2004.

RENAN 1967

Sheldon Renan: An Introduction to the American Underground Film, New York 1967.

RETZEK 1995

Ilse Retzek, Einfach lustiges Kino, in: Oberösterreichische Nachrichten, 6.12.1995.

SCHEIB 2000

Christian Scheib, Betriebsgeräusch – Der Avantgardefilm als Hörbild, in: Christian Scheib/Sabine Sanio (Hg.), Bilder. Verbot und Verlangen in Kunst und Musik, Saarbrücken 2000, S. 117-122.

SCHÖSSLER 2001

Daniel Schössler, Parallelmontage, in: Thomas Koebner (Hg.), Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart 2002, S. 435f.

SANDUSKY 1991

Sharon Sandusky, Archäologie der Erlösung. Eine Einführung in den Archivkunstfilm, in: Blimp, Heft 16, Frühjahr 1991, S. 14-22.

SCHEUGL/SCHMIDT 1974

Hans Scheugl, Ernst Schmidt jr.: Eine Subgeschichte des Films, Lexikon zum Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilm, 2 Bände, Frankfurt am Main 1974.

SCHEUGL 2002

Hans Scheugl: Erweitertes Kino. Die Wiener Filme der 60er Jahre, Wien 2002.

SCHWARZ 2003

Werner Michael Schwarz, Kino und Stadt. Wien 1945-2000, Wien 2003.

STAHL 2002

Johannes Stahl, Installation, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 122-126.

TSCHERKASSKY 1995/a

Peter Tscherkassky, Die österreichische Schule des Experimentalfilms, in: Noemi Smolik, Robert Fleck (Hg.): Kunst in Österreich, Köln 1995, S. 190-194.

TSCHERKASSKY 1995/b

Peter Tscherkassky, Die rekonstruierte Kinematographie. Zur Filmavantgarde in Österreich, in: Alexander Horwath/Lisl Ponger/ Gottfried Schlemmer (Hg.): Avantgardefilm Österreich, Wien 1995, S. 9-92.

WAILAND 1995

Markus Wailand, Nur keine Witze. In: Falter Nr. 46/1995.

WEES 1993

William C. Wees: The art and politics of Found Footage Films, New York 1993.

WEISS 1995

Peter Weiss: Avantgarde Film, Frankfurt am Main 1995.

YOUNGBLOOD 1970

Gene Youngblood, Expanded Cinema, New York 1970.

ZGLINICKI 1956

Friedrich von Zglinicki: Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer, Berlin 1956.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:

<http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=4&page=1>, zuletzt besucht: 17.8.2008.

Abb. 2-4:

Gustav Deutsch und Hanna Schimek, Film ist – Recherche, Wien 2002, S. 59 (Abb. 2), S. 77 (Abb. 3), S. 79 (Abb. 4).

Abb. 5:

Peter Weiss, Avantgarde Film, Frankfurt am Main 1995, S. 35.

Abb. 6:

<http://www.screensite.org/courses/Jbutler/T340/SurrealismLecture.htm>, zuletzt besucht am 17.8.2008.

Abb. 7:

James Monaco, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 55.

Abb. 8, 22:

Gabriele Jutz/Peter Tscherkassky (Hg.): Peter Kubelka, Wien 1995, S. 153 (Abb. 8), S. 51 (Abb. 22).

Abb. 9, 10, 12:

<http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=99&page=1>, zuletzt besucht am 17.8.2008.

Abb. 11, 13, 14:

von Gustav Deutsch zur Verfügung gestellt.

Abb. 15: Zoetrop:

<http://www.perpetuum-mobile.ch/produkte/zoetrop-1234.html>, zuletzt besucht am 17.8.2008.

Abb. 16-20:

Matthias Michalka, X-Creen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre, Köln 2004, S. 41 (Abb. 16), S. 43 (Abb. 17), S. 48 (Abb. 18). S. 107 (Abb. 20), S. 109 (Abb. 19).

Abb. 21:

<http://www.museumonline.at/1999/schools/classic/grg23/60er%20Jahre/deutsch/kunst.htm>, zuletzt besucht am 17.8.2008.

Abb. 23, 24:

<http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=130&page=1>, zuletzt besucht am 17.8.2008.

Abb. 25:

<http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=125&page=1>, zuletzt besucht am 17.8.2008.

Abb. 26:

[http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=v  
iewarticle&artid=129&page=1](http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=129&page=1), zuletzt besucht am 17.8.2008.

Abb. 27-30:

[http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=v  
iewarticle&artid=134&page=1](http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=134&page=1), zuletzt besucht am 17.8.2008.

Abb. 31:

[http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=v  
iewarticle&artid=128&page=1](http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=128&page=1), zuletzt besucht am 17.8.2008.

Abb. 32:

[http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=v  
iewarticle&artid=126&page=1](http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=126&page=1), zuletzt besucht am 17.8.2008.

Abb. 33:

[http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=v  
iewarticle&artid=133&page=1](http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=133&page=1), zuletzt besucht am 17.8.2008.

Abb. 34, 38-40:

[http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=v  
iewarticle&artid=127&page=1](http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=127&page=1), zuletzt besucht am 17.8.2008.

Abb. 35, 36:

Sixpackfilm, Programme zu Video 25 Filme von Gustav Deutsch.

Abb. 37:

Antje Ehmann und Harun Farocki: Kino wie noch nie. Cinema like never before, Wien 2006, S. 108.

Abb. 41:

[http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=v  
iewarticle&artid=148&page=1](http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=148&page=1), zuletzt besucht am 17.8.2008.

Abb. 42, 43:

[http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=v  
iewarticle&artid=96&page=1](http://www.gustavdeutsch.net/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=96&page=1), zuletzt besucht am 17.8.2008.

Abb. 44:

Herta Wolf (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band 1, Frankfurt am Main 2002, S.404.

Abb. 45:

Gustav Deutsch/Stella Rollig/Hanna Schimek, lentos booklet 1, Deutsch Schimek, Linz 2004, ohne Seitennummerierung.

## Erwähnte Filme

### **Martin Arnold**

pièce touchée (1989, 16mm, sw, 16min)  
passage à l'acte (1993, 16mm, sw, 13min)

### **Rob. Barth/Hans E. Laube**

„OTB“, „Odorated Talking Picture“ (1939/40, Expanded Cinema)

### **Abigail Child**

Mercy (1989, 16mm, Farbe, 10min)

### **Gustav Deutsch**

Filme aus Niederösterreich (1980-81, in Kooperation mit Ernst M. Kopper, Videoprojekt)  
Asuma (1982, in Kooperation mit Gerda Lampalzer und Manfred Neuwirth, Video, Farbe, 20min)  
Wossea mtotom (1984, in Kooperation mit Gerda Lampalzer und Manfred Neuwirth, Video, Farbe, 70min)  
Walzer Nr. 18 (1988, 16mm, sw, endlos)  
Adria Urlaubsfilme 1954-68 (1989, 16 mm, Farbe, 35min; 1990, Video, Farbe, 60 min)  
Sa. 29. Juni/Arctic Circle (1990, 16mm, Farbe, 3min)  
Welt/Zeit 25812 min (1990, in Kooperation mit Ernst M. Kopper, 16mm, sw, 35min)  
H. isst Tiere 1 (1991, in Kooperation mit Hanna Schimek, S8, Farbe, 3min)  
H. isst Tiere 2 (1991, in Kooperation mit Hanna Schimek, S8, Farbe, 3min)  
Minutentagebuch 20.3.1989 (1992, S8, Farbe, 1min)  
Minutentagebuch 15.10.1992 (1992, S8/Video, Farbe, 1min)  
Augenzeugen der Fremde (1993, in Kooperation mit Mostafa Tabbou, 16mm, Farbe, 33min)  
H. isst Tiere 3 (1993, in Kooperation mit Hanna Schimek, S8, Farbe, 3min)  
55/95 (1994, 16mm, sw, endlos)  
Tanz des Lebens (1994, 16mm, sw, endlos)  
Am laufenden Band (1994, 16mm, sw, endlos)  
H. isst Tiere 4 (1994, in Kooperation mit Hanna Schimek, S8, Farbe, 3min)  
Film/Spricht/Viele/Sprachen (1995, 35mm, Farbe, 1min)  
Taschenkino (1995, S8mm, Farbe, endlos, Expanded Cinema)  
Mariage Blanc (1996, in Kooperation mit Mostafa Tabbou, 16mm, Farbe, 5min)  
Taschenkino – Der Katalog (1996, 16mm, sw, 30min)  
Film ist mehr als Film (1996, 35mm, Farbe, 1min)  
Welt Spiegel Kino, Episode 1-3 (2005, 35mm, sw, 90min)  
Tatort Migration 1-10 (2005, DVD-Installation)

### **Marcel Duchamp**

Anémic Cinéma (1926-27, in Kooperation mit Man Ray und Marc Allégret, sw, 7min)

### **Sergej Eisenstein**

Streik (1925, 35mm, sw, 82min)

### **VALIE EXPORT und Peter Weibel**

Tapp- und Tastkino (1968, Expanded Cinema)

### **Hollis Frampton**

Works and Days (1969, sw, 12min)

### **Alfred Hitchcock**

Rope (1948, 35mm, Farbe, 80min)

**Ken Jacobs**

Tom, Tom, The Piper's Son (1969, sw, 115min)

**Luc Jacquet**

La marche de l'empereur (2005, Farbe, 85min)

**Nam June Paik**

Zen for Film (1962-64, 30min, Expanded Cinema)

**Kurt Kren**

1/57 Versuch mit synthetischem Ton (1957, 16mm, sw, 2min)

3/60 Bäume im Herbst (1960, 16mm, sw, 5min)

**Peter Kubelka**

Arnulf Rainer (1960, 35mm, sw, 7min)

Unsere Afrikareise (1966, 16mm, Farbe, 13min)

**Fernand Léger**

Ballett mécanique (1924, 35mm, sw, 12min)

**Arthur Lipsett**

Fluxes (1968, 16mm, sw, 24min)

**Ernst Schmidt jr.**

Ja/Nein (1968, 16mm, sw, 3min, Expanded Cinema)

Filmkritik oder Prädikat wertlos (1968, 16mm, sw, 8min)

**Esther Schub**

The Fall of the Romanov Dynasty (1927, 35mm, sw, 66min)

Das Russland Nikolais II. und Leo Tolstoi (1928, sw)

**Wolf Vostell**

Notstandsbordstein (1967, sw, 7min, Expanded Cinema)

**Peter Weibel**

Welcome (1965/66, 8mm, Farbe/sw, 20 min; 1967, Expanded Cinema)

Nivea (1967, 16/35/70mm oder Scope, Farbe, 1min, Expanded Cinema)

**Bisherige Präsentationen von FILM IST.<sup>5</sup>****FILM IST. 7-12**

A – 2002, 35mm, Farbe und b/w, 90min

**2004**

- Istanbul 2004- Internationale Kurzfilmtage (TR)
- Hong Kong – International Film Festival 04 (HK)
- Barcelona 04 - Sonar International Festival of Advanced Music and Multimedia Arts (E)

**2003**

- Saarbrücken 03 - 24. Filmfestival Max Ophüls Preis (D)

---

<sup>5</sup> Auflistung zur Verfügung gestellt von Gustav Deutsch.

- Paris - Némo Film Festival 03 (F)
- Stuttgart / Wand 5 / 2003 - 16. Filmwinter (D)
- Telluride 03 International Experimental Cinema Exposition (USA); 8+11+12 Award
- Ann Arbor 2003 - Film Festival (USA); Best Editing + Red Hot & Spicy Award
- Buenos Aires 03 - Festival Internacional de Cine Independiente (ARG)
- Tokyo 03 - Image Forum Festival and Tour Tokio/Yokohama/Kyoto/Fukuoka (J)
- New York - Tribeca Film Festival 2003 (USA)
- Barcelona 03 - Sonar International Festival of Advanced Music and Multimedia Arts (E)
- Seoul - SeNef 03 Net & Film Festival (KOR)

## 2002

- Rotterdam 2002 - 31. International Filmfestival (NL)
- Windsor 2002 - Media City 8 (CDN)
- Diagonale 2002 - Festival des österreichischen Films (A)
- Osnabrück 02 - European Media Art Festival (D)
- Nyon - visions du Reel 02 - Festival International du Cinéma Documentaire (CH)
- Hamburg 2002 - 18. Internationales Kurzfilm-Festival (D)
- Barcelona 02 - Sonar International Festival of Advanced Music and Multimedia Arts (E)
- Nantucket 02 - Film Festival (USA)
- Teplice 02 – International Art Film Festival Trencianske (SK)
- Bologna 02 - Mostra Internazionale del Cinema Libero (I)
- Vila do Conde 02 - 10. Festival International de Curtas-Metragens (P)
- Brisbane 02 - International Film Festival (AUS)
- New Zealand Film Festival 02 (NZ)
- Melbourne 2002 - 51. International Film Festival (AUS)
- Austin 02 – Cinematexas International Short Film+Video+New Media Festival (USA); Programmers' Award for Special Achievement in Film Curation
- Split 2002 - 6. Festival of New Film and Video (HR)
- Vancouver 2002 - International Film Festival (CDN)
- Cork 02 - 47. International Film Festival (IR)
- Ghent 2002 -Flanders International Film Festival (B)
- Montréal 02 - Festival International Nouveau Cinéma Nouveaux Médias (CDN); Vision Globale Best Short Award
- Denver 2002 - International Film Festival (USA)
- Jihlava 2002 - Documentary Film Festival (CZ)
- London 02 - 46. Film Festival (UK)
- Kassel 02 - 19. Dokumentarfilm- & Videofest (D)
- Firenze 02 - Festival dei Popoli (I)
- Helsinki 02 - Avanto Helsinki Media Art Festival (FIN)

## FILM IST. 1-6

A – 1998, 16mm, b/w, 60min

## 2004

- Zürich 2004 – VIDEOEXperimental Video & Film Festival (CH)

## 2003

- Buenos Aires 03 Festival Int. De Cine (ARG)

## 2001

- Helsinki 01 / Avanto – Helsinki Media Art (FIN)

## 2000

- Stuttgart / Wand 5 / 2000 – 13. Filmwinter
- San Francisco 2000 – Golden Gate Award Int. (USA); Silver Spire New Vision
- Himbold 2000 – Int. Film Festival (USA)
- Ann Arbor 2000 – 38. Film Festival (USA); Major Prize
- Teplice 00 – Int. Art Film Festival Trencianske (SK)
- Jihlava 2000 – Documentary Film Festival (CZ)
- L.A. Freewaves 2000 (USA)

## 1999

- Rotterdam 99 – 28. Int. Filmfestival (NL)
- Diagonale 99 – Festival des österr. Films (A); Würdigungspreis für Filmkunst des Bundeskanzleramts
- Osnabrück 99 – Europ. Media Art Festival (D)
- Brisbane 99 – Int. Film Festival (AUS)
- Melbourne 99 – 48. Int. Film Festival (AUS)
- München 99 – 14. Int. Dokumentarfilmfestival (D)
- New Zealand Film Festival 99 (NZ)
- Grimstad 99 – Norwegian Short Film Festival (N)
- Windsor 99 – Media City 5 (CAN); Honorary Mention – Int. Competition
- Madrid 99 – Semana de Cine Experimental (E)
- Barcelona L'alternativa 99, Festival de Cine (E)
- Kassel 99 – 16. Dokumentarfilm- & Videofest (D)
- Leipzig 99 – 42. Int. Festival für Dokumentarfilm (D)
- Austin 99 Cinematexas – Int. Short Film & Videofestival (USA)
- Denver 99 – Int. Film Festival (CAN)
- Montreal 99 – Festival Int. Nouveau Cinéma (CAN)
- Cork 99 – 44. Int. Film Festival (IRL)
- Stuttgart / Wand 5 / 2000 – 13. Filmwinter
- Tokyo 99 – Image Forum Festival (JAP)
- Regensburger Kurzfilmwochen 99 (D)

## 1998

- Viennale 98 – Int. Filmfestival Wien (A)

## INSTALLATIONEN, LIVE-PERFORMANCES (Auswahl)

### **Centro cultural Fundación Bancaja, Valencia.**

FILM IST.1–12, 4 Kanal DVD Installation, im Rahmen der Ausstellung *That's Not Entertainment : el cinema respon al cinema*, 13.12.2007 – 24.3.2008

### **CCCB – Centre de Cultura Contemporània de Barcelona**

FILM IST.1–12, 8 Kanal DVD Installation, im Rahmen der Ausstellung *That's Not Entertainment: el cinema respon al cinema*, 22.12.2006 to 18.03.2007

### **Galerie Solar**

FILM IST. 1-12, 8 Kanal-DVD-Installation, Vila do Conde, als Teil der Soloausstellung *Reflections*, 11.11. 2006 – 14.1.2007

### **Auditorio Municipal Vila do Conde**

FILM IST. 7 / 10 / 12, und ausgewähltes Originalmaterial vom Nederlands Filmmuseum, mit Livemusik von Werner Dafeldecker, Christian Fennezs, Martin Siewert und Burkhard Stangl, 11.11.2006

**ARCO Madrid**

FILM IST.1–6, Single Channel DVD Installation, 7.2. – 16.4.2006

**Neue Galerie Graz**

FILM IST.1–6, Single Channel DVD Installation, im Rahmen der Ausstellung "Postmediale Kondition", 16.11.2005 - 15.01.2006

**ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe**

FILM IST. Stimme und Gesang, 4 Kanal DVD Installation, im Rahmen von "Phonorama", eine Ausstellung zum Medium Stimme, 19. September 2004 – 30. Jänner 2005.

**Dundee Contemporary Arts**

FILM IST.1-12, 4 Kanal DVD Installation mit Livemusik von Werner Dafeldecker, Christian Fennezs, Martin Siewert und Burkhard Stangl, 19. Oktober 2003.

**Rocket Cinema, Paradiso Amsterdam**

FILM IST.7-12, vierteilige parallele DVD Präsentation mit vier verschiedenen live soundtracks: DJ Alec Smart, Dox Orchestra, Renson & Heleen und The Amazing Jukebox, 18. Jänner 2003

**Wien Modern, Konzerthaus**

FILM IST. Music – Dialog and Variations, Filmschleifen aus FILM IST.1-6, live Soundtrack von Hannes Löscher und Velvet Lounge, 14. November 2002.

**Wien Modern, Künstlerhaus**

FILM IST.1-12, 8 Kanal DVD Installation mit zwei Livekonzerten von Werner Dafeldecker, Christian Fennezs, Martin Siewert und Burkhard Stangl, 10. – 23. November 2002.

**Musikprotokolle 2002, Graz**

FILM IST. 7 / 10 / 12, und ausgewähltes Originalmaterial vom Nederlands Filmmuseum, mit Livemusik von Werner Dafeldecker, Christian Fennezs, Martin Siewert und Burkhard Stangl, 1. November 2002.

**Flanders International Filmfestival Ghent**

FILM IST.1-12, 4 Kanal DVD Installation, 8. – 19. Oktober 2002.

**INTERNATIONAL Film Festival Leeds, in Cooperation with LUMEN**

FILM IST.1-12, 4 Kanal DVD Installation, 3. – 13. Oktober 2002

**International Shortfilm Festival Vila do Conde**

FILM IST.1-6 mit live soundtrack von (des) integracao + Alex Fx, 6. Juli 2002.

**Diagonale 2002, Dom im Berg**

FILM IST. Musik - phonographics, 4 Kanal DVD Installation auf einer Monitorwand, mit Live Konzert von Werner Dafeldecker, Christian Fennezs, Martin Siewert und Burkhard Stangl, 21. März 2002.

**Rotterdamse Schouwburg,**

FILM IST. 1-12, 8 Kanal-DVD-Installation; im Rahmen von: *International Filmfestival Rotterdam*, 25.1. – 2.2.2002

**Jeunesse – Fast Forward Zyklus, Porgy & Bess**

FILM IST. Music – Dialog and Variations, Filmschleifen aus FILM IST.1-6, live Soundtrack von Hannes Löscher und Velvet Lounge, 11. Jänner 2002.

### **Minoriten, Graz**

FILM IST. Music – Dialog and Variations, Filmschleifen aus FILM IST.1-6, live Soundtrack von Hannes Löschel und Velvet Lounge, 16. November 2001.

### **The Boxhead Esemble tour 2001 (Amsterdam, Harlem, Bruxelles, Paris, London, Brighton, Manchester, Dublin)**

Michael Krassner, David Michael Curry, Fred Lonberg-Holm, Tim Rutili, Scott Tuma and Jim White

Music inspired by selected works from international filmmakers. (Gustav Deutsch, (Vienna, Austria - FILM IST. chapter 1) Guy Sherwin (London, UK); Paula M Froehle (Chicago, USA); Grant Lee (Brighton, UK); Guy Sherwin (London, UK); Phil Solomon (Boulder, USA); Gerard Holthuis (Den Haag, Netherlands); Julie Murray (New York, USA); Jem Cohen (New York)

### **Biografische Daten Gustav Deutsch<sup>6</sup>**

1952 geboren in Wien

1958–62 Volksschule in Wien

1962–70 Gymnasium in Wien

1970–79 Studium der Architektur, TU Wien, Dipl.Ing.

1980–83 Mitglied der Medienwerkstatt Wien – Videoarbeiten

seit 1983 Mitglied der Künstlergruppe DER BLAUE KOMPRESSOR (DBK)

seit 1984 gemeinsame Arbeiten mit Hanna Schimek (D&S)

seit 1989 zahlreiche Filmarbeiten

seit 1996 Mitglied von SIXPACKFILM

seit 2002 Mitglied von AFTER IMAGE PRODUCTIONS

seit 2003 Artistic Director AEGINA ACADEMY (1)

<http://www.gustavdeutsch.net>

---

<sup>6</sup> Mit Einverständnis des Künstlers von dessen Website [www.gustavdeutsch.net](http://www.gustavdeutsch.net) übernommen.

## Abbildungen



Abb. 1:  
Porträtfoto Gustav Deutsch



Eine schenkt sich im Spiegel die Lippen

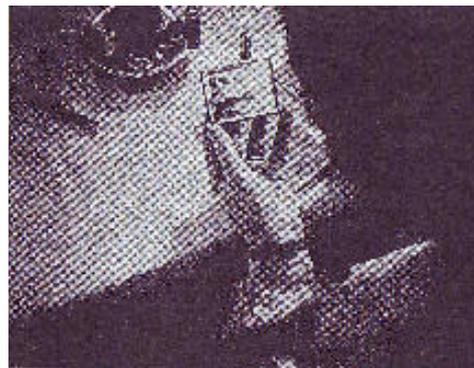
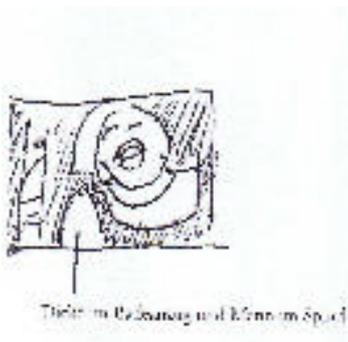


Abb. 2:  
Zeichnung und Filmstill aus der Recherchearbeit für *FILM IST*.



Tiere in Verbindung mit Männern im Spiegel



Abb. 3:  
Zeichnung und Filmstill aus der Recherchearbeit für *FILM IST*.



Abb. 4:  
Zeichnung und Filmstill aus der Rechercharbeit für *FILM IST*.

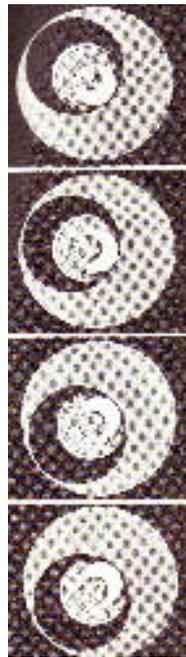


Abb. 5:  
Spiralenformen aus Marcel Duchamps Film *Anémic Cinéma* (1926-27)



Abb. 6:  
Ausschnitt aus Fernand Légers Film *Ballett mécanique* (1924)

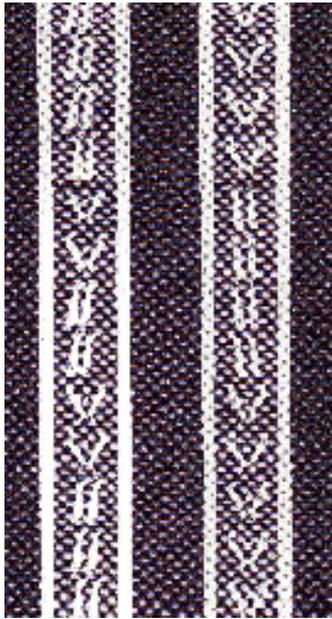


Abb. 7:  
Ausschnitt aus Fernand  
Légers Film  
*Ballett mécanique* (1924)



Abb. 8:  
Ausschnitt aus  
Peter Kubelkas  
*Unsere Afrikareise* (1966)

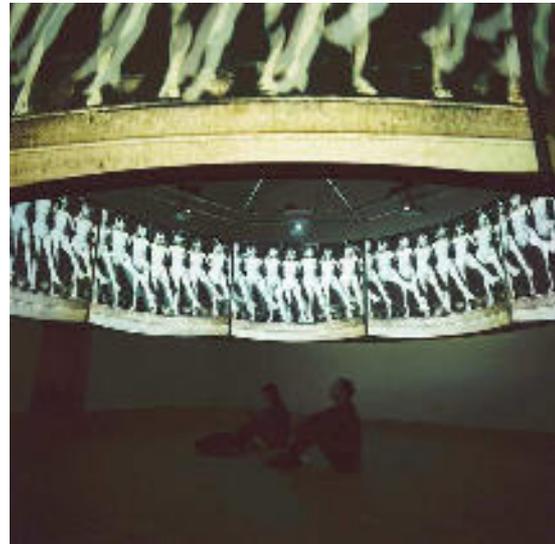


Abb. 9 und 10:  
8-Kanal-DVD-Installation von *FILM IST. 1-12*

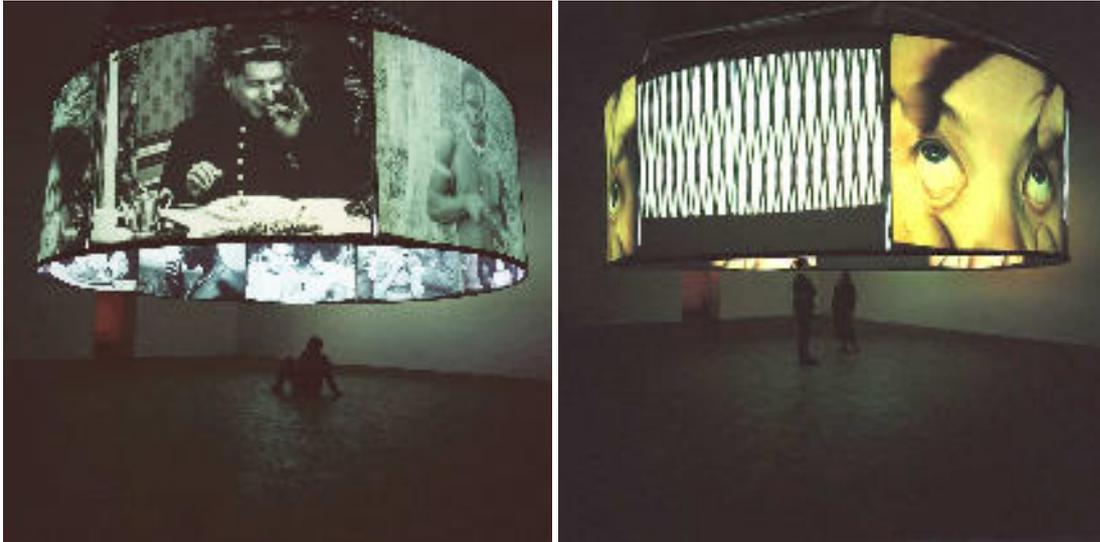


Abb. 11 und 12:  
8-Kanal-DVD-Installation von *FILM IST. 1-12*



Abb. 13 und 14:  
8-Kanal-DVD-Installation von *FILM IST. 1-12* mit Publikum



Abb. 15: Zoetrop



Abb. 16 und 17:  
Stan VanDerBeek, *Movie Drome* (1965)

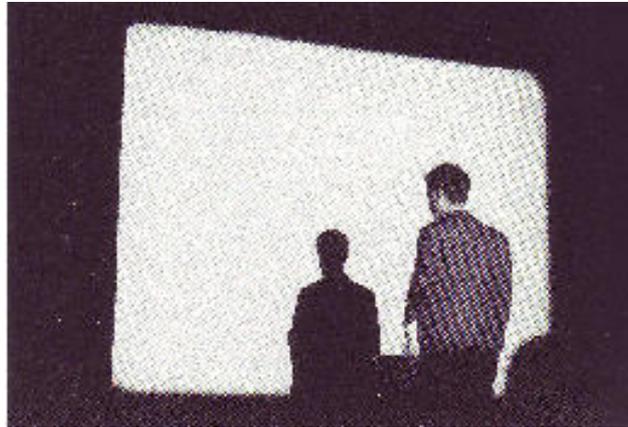


Abb. 18:  
Nam June Paik, *Zen for Film* (1964)

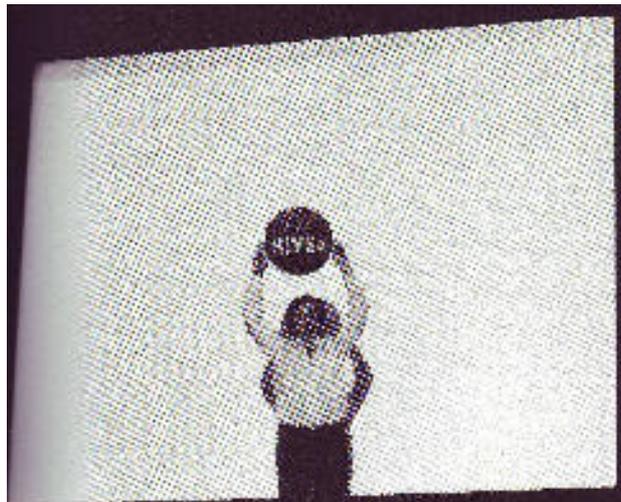


Abb. 19:  
Peter Weibel, *Nivea* (1967)

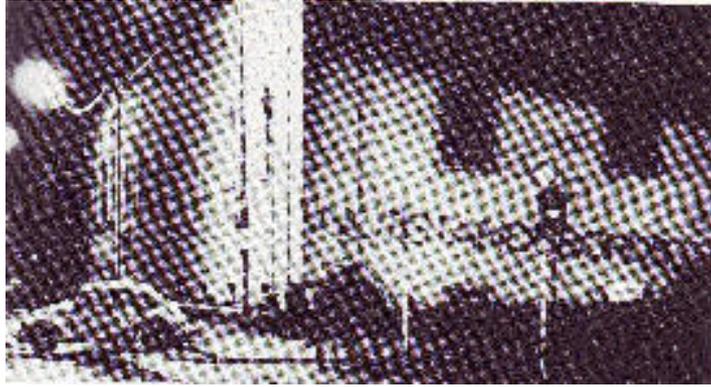


Abb. 20:  
Wolf Vostell, *Notstandsbordstein* (1967)



Abb. 21:  
VALIE EXPORT und Peter Weibel, *Tapp- und Tastkino* (1968)



Abb. 22:  
Peter Kubelka beim Anbringen seines Films *Adebar*



Abb. 23 und 24:  
Gustav Deutsch und Mostafa Tabbou, *Augenzeugen der Fremde* (1990)



Abb. 25:  
Gustav Deutsch, Mostafa Tabbou, *Mariage Blanc* (1996)

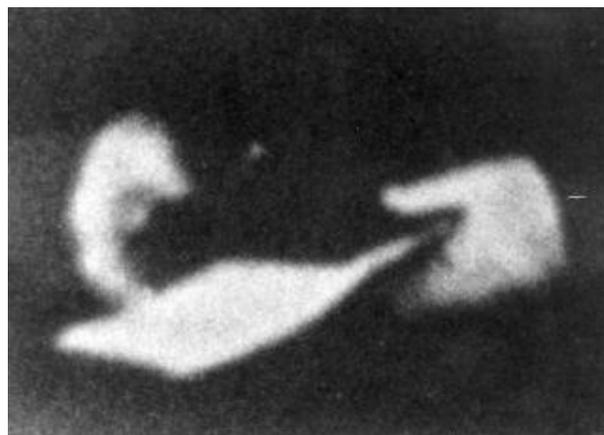


Abb. 26:  
Gustav Deutsch, *55/95* (1994)

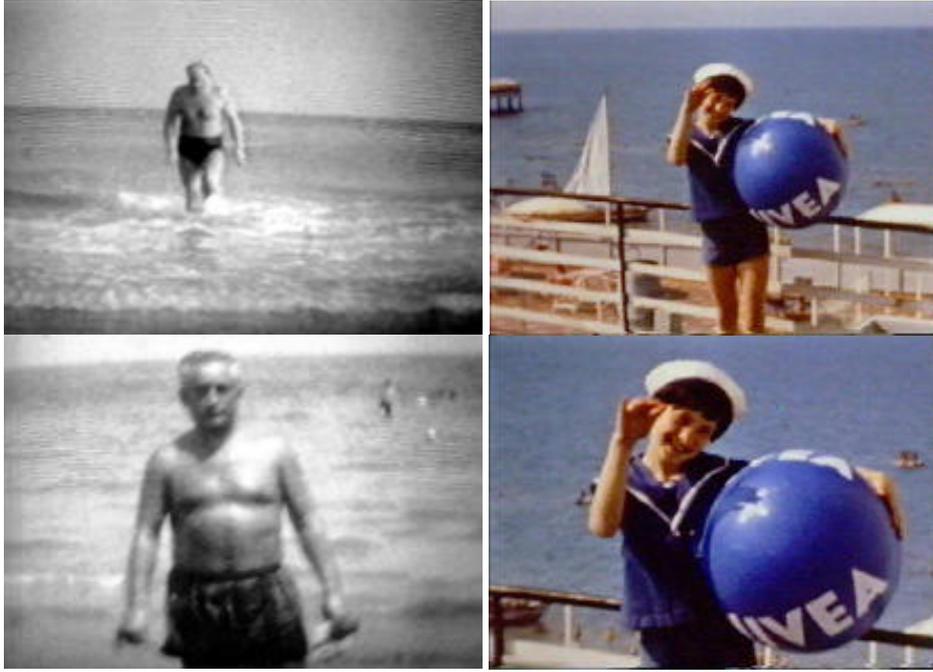


Abb. 27-30:  
Gustav Deutsch,  
*Adria-Urlaubsfilme 1954-68*  
16mm, 35min (1989); Video, 60min (1990)



Abb. 31:  
Gustav Deutsch, *Film/Spricht/Viele/Sprachen* (1995)



Abb. 32:  
Gustav Deutsch, *Film ist mehr als Film* (1996)



Abb. 33: Gustav Deutsch, *Sa, 29.Juni/Arctic Circle* (1990)



Abb. 34: Gustav Deutsch, *Taschenkino. Ein Versuch über die endlose Wiederholung im Leben und im Film* (1995)

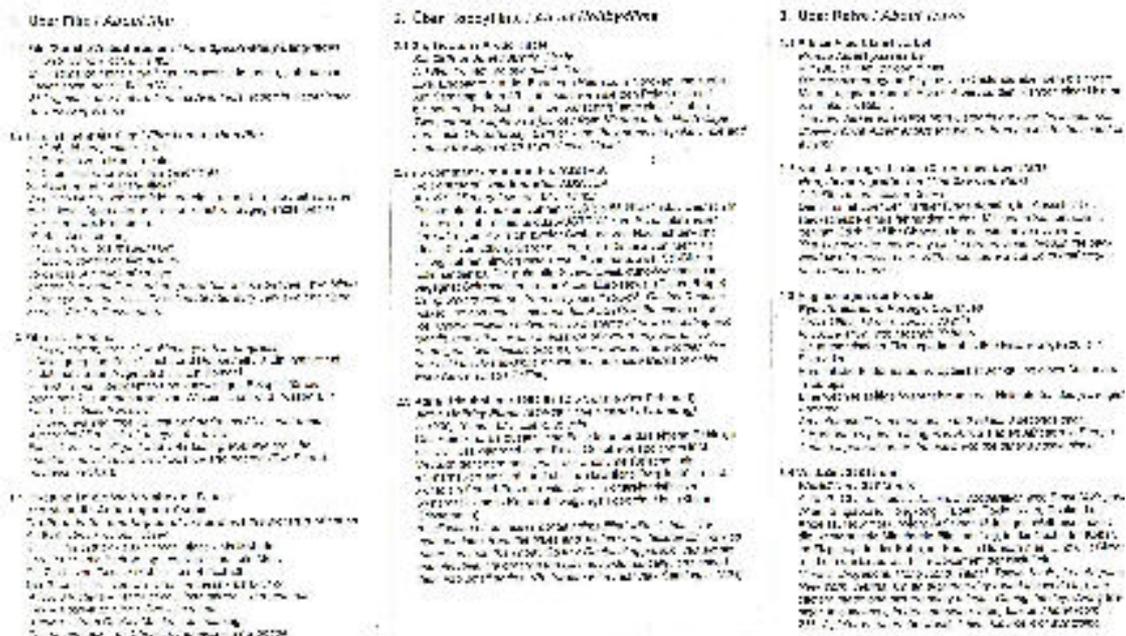


Abb. 35: Programm zur ersten VHS-Kassette





Abb. 39 und 40:  
Gustav Deutsch, *Taschenkino* Aktion  
100 Endlosschleifen (1995)



Abb. 41:  
Gustav Deutsch, *Welt Spiegel Kino*,  
3-Kanal-DVD-Installation (1996)



Abb. 42:  
Gustav Deutsch, *Adria l i f e*  
16 Kanal Videoinstallation  
Hauptbahnhof Klagenfurt (1996)



Abb. 43: Gustav Deutsch,  
*Film... Schule des Sehens I, Adria – Urlaubsfilme 1954-1968*  
 Interaktive Videoinstallation Westbahnhof Wien (2000)

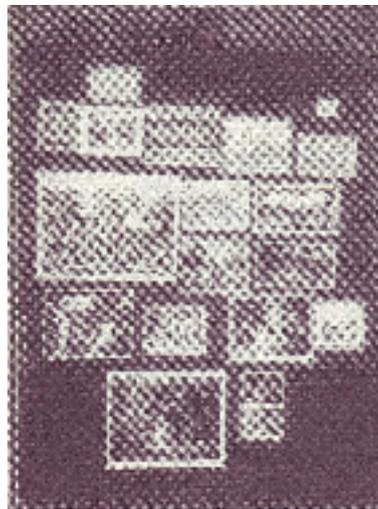


Abb. 44: Aby Warburg, *Mnemosyne-Atlas*



Abb. 45:  
 Gustav Deutsch und Hanna Schimek: *Licht Bild Realität* für das Lentos Museum (2004)

## Abstract

Über *FILM IST.*, ein junges und mit dem derzeitigen Entstehen des dritten Teiles aktuelles Werk des österreichischen Künstlers und Filmemachers Gustav Deutsch, welches Gegenstand dieser Diplomarbeit ist, erschienen bisher nur wenige Texte, die über die journalistische Berichterstattung hinausgehen und auf wissenschaftlichem Fundament beruhen. Eine ausführliche Beschäftigung mit dem Werk und die Einbettung in einen kunst- und filmhistorischen Kontext werden in der vorliegenden Arbeit zum ersten Mal versucht.

Zu Beginn wird der aufwändige Entstehungsprozess der Found-Footage-Arbeit erstmals intensiv behandelt, wobei auch auf Faktoren wie das Copyright eingegangen wird. Ein Kapitel ist dem Ausgangsmaterial gewidmet, welches zu einem Gutteil aus den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte stammt. Den bisher zwei Teilen von *FILM IST.* liegen thematisch die „Geburtsstätten des Films“ (Deutsch) – die Wissenschaft und das Varieté – zugrunde. Nachdem die Kriterien behandelt werden, nach denen Deutsch das zum Großteil in Archiven gesammelte Filmmaterial ausgewählt hat, wird der Bezug zur Frühzeit des Films, insbesondere zum „Kino der Attraktionen“ (Tom Gunning) untersucht.

Weiters werden die Be- und Verarbeitung des Ausgangsmaterials sowie die Präsentationsarten des „Endprodukts“ *FILM IST.* behandelt. Die Art der Montage der linearen Version wird analysiert, indem die häufigsten Montagemuster gefiltert und nach Vorbildern in der Filmgeschichte untersucht werden. Dabei wird deutlich, dass Deutsch sich sowohl an Eisenstein und Griffith, (frühen) Avantgardefilmen als auch an Dokumentarfilmen, surrealistischen Filmen und sogar an Spielfilmen orientiert hat. Starke Parallelen – wenn auch auf Basis unterschiedlicher Interessen und Motivationen – bestehen zu den Montageexperimenten Lev Kuleschows. Deutsch bedient sich am gesamten Schnittrepertoire der Geschichte – ebenso, wie er sich bei den Filmen selbst bedient. Berücksichtigt wird außerdem der Ton, der einen wesentlichen Beitrag zur Gesamtwirkung des Werks leistet und schon im Stadium der Entstehung eine gleichberechtigte Position zum Bild einnimmt. Im Sinne eines auf sich selbst verweisenden „Betriebsgeräusches“ (Christian Scheib) weist *FILM IST.* auch hier Bezüge zu früher entstandenen Avantgardefilmen auf. Deutsch setzt den Ton aber gleichzeitig auch als Atmosphäre, Stimmung und Emotionen schaffendes Mittel ein, was das Werk somit wieder in die Nähe des klassischen Erzählkinos rückt.

Neben der linearen Version von *FILM IST.* werden die verschiedenen Formen von Installationen vorgestellt, in welchen das Werk bisher präsentiert wurde. Besonderes Interesse gilt dabei der 8-Screen-DVD-Version. Diese verweist nun auch formal auf frühe filmische Formen wie panoramatische Mehrfachprojektionen und auf vorfilmische Spielzeuge wie das Zoetrop und das Praxinoskop. Auch das Erbe des Expanded Cinema, das gerade in Österreich mit Peter Weibel, Ernst Schmidt jr. und anderen zahlreiche Vertreter hatte, wird in Bezug auf *FILM IST.* untersucht. Das Befreien aus dem Korsett des Kinosaals wird in einigen Präsentationsweisen von *FILM IST.* zu einer Rückkehr zu Vorführpraktiken der Frühzeit des Films, in jene Zeit also, in der es noch keine Kinosäle gab, in welcher Kino, wenn man so will, noch von Natur aus „expanded“ war.

Da *FILM IST.* in mehrerer Hinsicht eine sicherlich ungewöhnliche Offenheit zugrunde liegt, wie sich in der Fortsetzbarkeit, aber auch in den verschiedenen Spielarten, Varianten und Präsentationsweisen

zeigt, erweist sich die Anwendung der Begriffe „’offenes’ Kunstwerk“ und „Kunstwerk in Bewegung“ (Umberto Eco) auf *FILM IST.* als äußerst sinnvoll. Besonders die Eigenschaften eines „Kunstwerks in Bewegung“, eines Werks also, das aus vielen verschiedenen möglichen Ausführungen besteht, sind in Bezug auf *FILM IST.* höchst aufschlussreich. Die Selbstreflexivität des Mediums Film setzt sich auf subtile Weise auch in der oder den Präsentationsweise/n fort.

Außerdem werden bereits vorgenommene Typologisierungen beleuchtet, wobei deutlich wird, dass etwa die bisherige Zuordnung zum Kompilationsfilm wenig sinnvoll ist. Termini wie Collagefilm (im Verständnis von William C. Wees), Tableaufilm oder Archivkunstfilm (nach Sharon Sandusky) lassen sich hingegen auf *FILM IST.* anwenden.

In einem Kapitel wird versucht, *FILM IST.* in den Kontext von Gustav Deutschs filmischem Werk einzubetten. Indem zunächst Konstanten Deutschs filmischer Arbeiten – wie Found Footage, Strukturierung und Selbstreflexion – herausgefiltert werden, können anschließend Gemeinsamkeiten, aber auch die besonderen Eigenheiten von *FILM IST.* definiert werden.

Im letzten Kapitel wird ein kurzer Ausblick auf Teil 3, *FILM IST. a girl and a gun*, gegeben, welcher sich aller Voraussicht nach noch stärker narrativer Strukturen bedienen wird.

Neben der Sichtung der Filme und der Literaturrecherche dienten mehrere Gespräche mit Gustav Deutsch als Informationsgrundlage für die Beantwortung des hier angestrebten Forschungsinteresses. Ein ausführliches Interview mit Deutsch, auf das in der Arbeit immer wieder verwiesen wird, ist im Anhang abgedruckt.

# Alexandra Rotter

---

Geb. 12.01.1982 in Wien

## Ausbildung

<i>Seit 2000</i>	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
<i>2003/2004</i>	Erasmus-Studium in Lausanne (CH)
<i>1992-2000</i>	Gymnasium Höhere Internatsschule des Bundes, 1030 Wien
<i>1988-1992</i>	Piaristen-Volksschule, 1040 Wien

## Derzeitige Tätigkeiten

<i>Seit 2006</i>	Professionelle Sprecherausbildung am Zentrum für Stimme & Sprechen (Gunda Hofmann und Karsten Lochau)
<i>Seit 2005</i>	Endredaktion von „Kunstgeschichte aktuell“, der Zeitschrift des Verbands österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (VöKK)
<i>Seit 2005</i>	Vorstandsmitglied des VöKK (Studierenden-Kurie)
<i>Seit 2001</i>	Freie redaktionelle Mitarbeit beim Wirtschaftsblatt

## Bisherige Tätigkeiten und Qualifikationen

Idee, Konzept und Realisation der Filmsendung „super-act“ beim TV-Sender OKTO (2005-2007); 1. Studierendentagung des VöKK: Idee, Konzept, Organisation und Moderation (2006); Chefredaktion des Tagungsbands der 13. Tagung des VöKK (2005/2006); Betreuung der Website des VöKK, [www.kunsthistoriker.at](http://www.kunsthistoriker.at) (2004-2006); Freie redaktionelle Mitarbeit bei der österreichweiten Schülerzeitung „schoolyard“ (1999-2001); Gründung und Leitung der Schülerzeitung „exHIBition“ (1998-2000)

**Diverse Praktika:** Wirtschaftsblatt Online-Ressort (2001); Pressestelle der Wirtschaftskammer Wien (2001); Kurier Karriere-Ressort (2000); ÖVP-Bundespressediens (1999)

**Aus- und Weiterbildung:** Sprechtraining für Radio- und TV-JournalistInnen am polycollege, Leitung: Petra Streitenberger (2006); TV-Grundlagen-Ausbildung bei OKTO (2005); Teilnahme am „Uniqua-College for Journalists“ in Salzburg (2003); Diverse Kurse am Friedrich Funder Institut für Publizistik, Medienforschung und Journalistenausbildung (1998-2000)

**Fremdsprachen:** Französisch (fließend in Wort und Schrift), Englisch (fließend in Wort und Schrift), Kleines Latinum