

„Blickstücke“ der Angst und des Grauens

Dietmar Brehm: „Ich suche einen Bleistift und finde die Kamera, während ich an einen Pinsel denke“

Gottfried Schlemmer

Es gibt Augenblicke im Kino, in denen man Erlebtes gleichsam als Spiegelbild auf der Leinwand wiederzufinden glaubt. Andererseits können sich Filmbilder dem Gedächtnis so einprägen, daß Fiktives als Reales erinnert wird.

Für ein solches Verschwimmen der Wirklichkeits Ebenen sind Filmfestivals geradezu prädestiniert. So kann es zur Zeit der österreichischen Filmtage in Wels geschehen, daß man seine Blicke vom Fenster des Kaffeehauses aus absichtslos auf die Straße richtet und bei einem plötzlich in der Menge auflitzenden Gesicht mit schwarzer Brille irritiert nachzudenken beginnt: Bei welcher Gelegenheit hat man es schon gesehen?

Wenn sich bei dieser Anstrengung des „Ins-Gedächtnis-zurückrufen-Wollens“ unversehens ein bestimmtes Filmbild (etwa aus *The Murder Mystery*) einstellt, das sich mit jenem, welches man zuvor im Fensterahmen erblickt hat, in eins setzt, ist das allerdings erst der Anlaß für eine weitere Prozedur.

Das Gesicht des *Straßenbildes* erweist sich nämlich im Film einem Kontext des Grauens eingebunden – kein Wunder, wenn diese Symbiose unverzüglich nach ihrer Objektivierung verlangt. Hat man Glück, dann kommt einem Umberto Eco in den Sinn – man kann sich beruhigt zurücklehnen, denn eine seiner zeichentheoretischen Erkenntnisse lautet ja: „Ein Abdruck ist kein Spiegelbild.“

Selbst wenn man endlich das gesuchte Gesicht als jenes des Filmemachers und Malers Dietmar Brehm identifiziert hat, darf man also das Unbehagen im Kino nicht automatisch auf den Künstler übertragen: Auch im detailgetreuesten Abdruck, so Eco, „überwiegen die allgemeinen Charakterzüge schließlich die besonderen“.

Lernt man Brehm persönlich kennen, ist man von der Freundlichkeit eines Menschen überrascht, dessen Filmarbeit „eine Art Kriegsführung ist“. Ausgangspunkt seiner künstlerischen Tätig-



Dietmar Brehm, privat, schwarze Brille

Foto: Archiv

keit ist allerdings nicht der Film, sondern die Malerei.

Er entwickelte eine Form der Materialverdichtung, die an Kürzel erinnert und beim Rezipienten den Eindruck entstehen läßt, er müsse nur die einzelnen Zeichen entschlüsseln, um den „Text“ des Bildes zu verstehen.

Aura der Gewalt

„Als meine Zeichnungen immer serieller wurden“, meint Brehm, „begann ich, die gezeichneten, filmischen Zeichen und Gedankenabläufe zusätzlich mit der Filmkamera zu bearbeiten und zu produzieren“.

Dieser Anlaß für eine intensive filmische Praxis (in 15 Jahren sind 72 meist kurze Filme entstanden) darf nicht über die Eigenständigkeit der kinematographischen Produkte hinwegtäuschen: Gerade weil Brehm um die verschiedenen Realitätsebenen von Zeichnung, Malerei, Film und Fotografie weiß, durchdringen die jeweils gewonnenen Erkenntnisse sein ganzes Werk.

Wenn Brehm von seinen Filmen sagt, er konzipiere sie

„realbildhaft“, dann meint er den Rückgriff auf Codes, durch die die Illusion des Wirklichen auf der Leinwand hervorgerufen wird. Dieser mimetische Effekt scheint – zumindest für die Menschen in unserem Kulturraum – ein hohes Ausmaß an Sicherheit zu bieten und damit der Grund für den großen Erfolg von Film und Fernsehen zu sein.

Da dieser Effekt in der Entwicklung eines Sujets meist erhebliche Steigerung erfährt, setzt Brehm an den Beginn der Filme oft konventionelles und daher für den filmfernahen Zuschauer erzählerisch aufgeladenes Bildmaterial. Im schon erwähnten *Murder Mystery* besteht die „Exposition“ aus Bildpartikeln, die an Horrorfilme und Krimis erinnern – unwillkürlich setzt der Rezipient einen zugehörigen „Text“ in Gang.

Die Aura von Gewalt und Bedrohung, die das aus selbstgedrehten Einstellungen, Spiel-, Dokumentar- und Pornofilmen gewonnene Material Brehms beim Zuschauer hervorruft, entspricht darüber hinaus durchaus dem psychi-

schen Zustand des heutigen Menschen. Doch die im Film angelegte erzählerische Potenz wird in der Folge in ihrer Entwicklung gehemmt.

Die Dominanz von Nah- und Detailaufnahmen, ein diffuses Licht etc. stärken die expressive auf Kosten der inhaltlichen Bedeutungsebene. Das „Fremdartige“ eines exotischen Gesichts z. B., das in der Regel die Vorurteile des Publikums appellhaft aktiviert, erzeugt daher ein Gefühl unbestimmter Angst.

Ohne Zusammenhang von Ursache und Wirkung verzögert sich die Textproduktion im Kopf des Zuschauers, setzt schließlich aus. Brehms Verfahren läßt auch keine Charakterisierung der „Filmfiguren“ zu – das Schauen eines stakato-artig auftauchenden Gesichts mit schwarzer Brille verdichtet sich schnell zum Zeichen eines allgegenwärtigen Blicks. Dieser Blick ohne Grenzen, der in die intimsten Sphären vordringt, ist typisch für viele Filme Brehms (z. B. *Blicklust. Eine Beschattung*).

Der Privatdetektiv (das „Private-Eye“) des amerikanischen Kriminalfilms hat seinen Auftraggeber oder zumindest einen moralischen Impetus – bei Brehm wird der Blick durch nichts gerechtfertigt. Nichts konkretisiert sich, kein Beschatter, kein „Blickoper“,

weder Sinn noch Zweck der Vorgänge. Das Anstößige, Verbote bleibt ohne seinen Gegensatz: Fundament dieser Filme ist nicht mehr das philosophisch/moralische Regelsystem mit seinen widersprüchlichen Polen, wie Gefahr/Sicherheit, Körper/Geist etc.

Zuletzt bleibt man im ungewissen, ob man nicht Zeuge „realer“ Perversionen ist, denn die Art der Materialverarbeitung verhindert die Unterscheidung zwischen „fiktiv“ und „nicht-fiktiv“ – und vereitelt sowohl die Kontrolle durch das Bewußtsein als auch den Abbau der aufgestauten Unlustgefühle. Brehms Filme sind eine Art Kampfansage, der man sich stellen sollte, denn es geht bei ihnen um nichts Geringeres als um die Frage des Überlebens.

Natürlich kann die kurze Beschreibung eines Films nicht den Facetten des Brehmschen Oeuvres gerecht werden. Doch sie mag ein Anstoß sein, sich vorurteilsloser den Filmen zu nähern als etwa Hans Schuegl, der vom Blick im Film (und/oder auf die Leinwand) auf den Hersteller schließt. Ihm unterläuft die übliche Verwechslung von Abdruck und Realität, wenn er den Blick der Kamera durchs Schlüsselloch – es handelt sich um den Film *Kopfstück 1.4* – als Brehms Blick be-

DIE KINOMACHER

16 österreichische Regisseure für die 90er Jahre.

Dietmar Brehm Geboren 1947 in Linz. '67-72 Maleireisestudium. Seit '73 Lehrauftrag an der Hochschule für Gestaltung, Ausstellungen (u.a.): Rheinisches Landesmuseum Bonn, Kunstverein Frankfurt, Sao Paulo, New York, Art Basel. Filme seit '74. Öst. Förderungspreis für Filmkunst '86. Filme: *Heavy Heat* ('76), *Sekundenfalle* ('82), *Blicklust* ('83), *Perfekt 1-3* ('84), *Kopfstück 1-1.4* ('85/'88), *Murder Mystery* ('88), u.v.a.

zeichnet. Rhetorisch bleibt daher die Behauptung, er wäre „ein betont männlicher, um nicht zu sagen chauvinistischer“ Blick (Schuegl).

Mit diesem konventionellen „Blick“ auf Kunst und Leben schließt sich der Kreis: Wie schon gesagt, ein „Abdruck ist kein Spiegelbild.“

MORGEN: Die letzte Folge – *Mara Mattuschka, Diva Furiosa* des österreichischen Films



Dietmar Brehm (rechts unten) mit schwarzer Brille in Dietmar Brehms Film „The Murder Mystery“ (1988)

Foto: Brehm