

aufwendige Montage bedeutet zwar ein Zurück zur Geschichte, der narrative Ablauf setzt sich jedoch aus an sich eher starren Bildern zusammen, aus aneinandergereihten Tableaus ohne große Aktion. Es sind gefrorene Momente, die Arnold zu neuem Leben erzittern läßt – subtiler allerdings und mit geringerem Körpereinsatz seiner Protagonisten als in den vorherigen Filmen. Die Gesichter sind in *ALONE* die eigentlichen Schauplätze der Geschichte. Arnold befördert neue Affekte an ihre Oberflächen, als handelte es sich um lebendige Menschen mit einem verborgenen Unbewußten. Vielmehr noch aber *schreibt* er diesen Gesichtern Gefühlsausdrücke *ein*: den mechanischen Masken, die zu spielen diese verurteilt sind. Mechanisch, also schicksalhaft wird auch das Drama erzählt: Die Charaktere scheinen ihren Rollen nicht entrinnen zu können, weder die Eltern noch die Jungen. Der Ausbruch aus der Familiensituation gelingt vielleicht, der Keim von Aggression und Gewalt wird aber auf die eigene Liebesbeziehung übertragen. Hinterm Glück des finalen Kusses tun sich zwischen den jungen Liebenden Abgründe auf: Das anschließende Lächeln gerät in Arnolds Version zum gegenseitigen wilden Anfauchen und Zähneblecken.

Der drohenden – letztlich unabwendbaren – Linearität der Erzählung in *ALONE* versucht Arnold in den einzelnen Szenen Widerstände entgegenzusetzen. Dies ist ja – schon auf der mikrologischen Ebene – die Essenz seines Vor & Zurück: Ein Anhalten der Geschichte (als Analyse durch Wiederholung) und zugleich ein Ausbruchversuch aus deren vorgeschriebenen Bahnen. Das Paradoxe dieses Unterfangens zeigt die geniale und abgründige Schleife der zweiten Szene, ein wahrer Teufelskreis, in dem der Vater dem Sohn den Mund verbietet und ihm jedesmal aufs neue eine watscht, obwohl dieser ihn seiner Zustimmung versichert. Wie ist aus einem solchen Gefängnis auszubringen? Ist das je möglich, oder ist ohnehin alles vorgezeichnet?

Neu und zentral in *ALONE* ist die mit dem Bild synchrone Bearbeitung der Filmmusik. Arnold läßt Judy Garland beim Singen am einzelnen Wort, am einzelnen Laut hängen, der solange vor- und zurückgespielt wird, bis ihr Mund ganz Sinnlichkeit und sie selbst zur lockenden Sirene geworden ist, deren Ruf Andy folgen „muß“. Der kitschige Schlagertext („Alone with a heart meant for you...“) verliert allen Sinn in dieser Sprachzersetzung. Unterstützt durch die Musik, wird ihm der direkte Gefühlsausdruck entgegengesetzt. Diese Rückkehr hinter die Sprache – das zeigt spätestens die letzte Szene – ist aber zugleich ein Rückfall ins Triebhafte und Mechanische. Das Ende ist pessimistisch.

Die Linearität der von Arnold in *ALONE* konstruierten Erzählung wirkt beängstigend, weil sie keinen Raum für Alternativen offen zu lassen scheint. Einhellig sind Arnolds Filme in ihrer Kritik an Hollywood. Dessen Produkte werden als paradigmatischer Ort für die Formierung nicht nur filmischer, sondern vor allem auch sozialer Codes ge-

lesen. Die früheren Filme Arnolds spiegelten aber nicht nur Zwang, Mechanik und Unfreiheit wieder, sondern enthielten in ihrer lustvollen Analyse ebenso befreiende Potentiale. Diese Momente, in *ALONE* zweifelsohne genauso vorhanden, werden durch ihr Eingespanntsein in die narrative Struktur aber einigermaßen entschärft. Vielleicht entkommt *ALONE* am Ende dennoch der Linearität: Gesehen als letzter Teil einer Trilogie – nach dem Ehepaar in *PIÈCE TOUCHÉE* und der Familie mit Kindern in *PASSAGE À L'ACTE* –, zeigt er den Beginn eines neuen Zyklus in der nächsten Generation. Zusammen ergeben die drei Filme dann eine große Schleife.

Auch **Dietmar Brehms *KORRIDOR* (18')** ist im Kontext früherer Werke zu betrachten. Als fünfter Teil einer 1987 (mit *MURDER MYSTERY*) begonnenen „Horrorserie“ ist er nicht der erste Film, in dem Brehm gefundenes Pornomaterial durch ausschnittweises Abfilmen in harte Schwarzweißlandschaften pulsierender Körper transfiguriert. Wie bei Arnold geht es aber auch bei Brehm diesmal ruhiger zu. Nach einer länglichen Einleitung montiert er ein einziges Hauptmaterial (leichte SM-Sequenzen), das im Gegensatz zu früheren Teilen der Serie keine expliziten Fickszenen und insgesamt wenig Aktion enthält. *KORRIDOR* ist von sehr fragmentarischem Charakter, der ganze Film wie durchlöchert von häufig eingeschnittenem Schwarz, das oft einzelne, nur wenige Sekunden lange Einstellungen voneinander isoliert. Es findet keine Synthesis zu einer Geschichte statt, wie sie bei Brehm sonst durchaus – wie rudimentär auch immer – vorhanden ist (z.B. bei Teil vier, *MACUMBA*). Ebenso fehlt die gewohnte Assoziationsmontage – nahezu jegliche Bedeutungsproduktion durch den Schnitt wird unterbunden. *KORRIDOR* wirkt durch diese formale Radikalität, die den Zuschauern scheinbar kein Zugeständnis machen will, noch mysteriöser als seine Vorgänger. Der Film ist vom Material her besehen jedoch auch wieder ganz klar: Man sieht nackte junge Frauen und zumeist angezogene ältere Männer, die sich ihrer bedienen. Wie der Film dazu steht, ist nicht eindeutig. Und das umso weniger, als er trotz aller Bearbeitung eher einer Wiederholung des Originalmaterials gleichzukommen scheint denn einer wahren Aneignung. Diese „Tendenz zum Original“ ist in Ansätzen auch in Arnolds neuem Film zu spüren, wenn er die Virtuosität der Gestaltung zurückschraubt zugunsten einer ruhigeren, gelasseneren Sehweise auf das Material. In *ALONE* ist das subtil, der Film natürlich zur Gänze durchkonstruiert. Bei *KORRIDOR* fragt man sich nach Herkunft und ursprünglicher Gestalt des repräsentierten Materials, auch deswegen, weil es aus einer „dunkleren“ Quelle kommt als jenes „Allgemeingut“, das Arnold u.a. verwenden. Brehms Film gibt darüber aber wenig Aufschluß. Die Funktionen des Repräsentierens und jene des Gestaltens bleiben unklar, weil einerseits die Distanz, andererseits die kritische Durchleuchtung fehlt. Bleibt bloßer (Material-)Fetischismus? Einfach nur schöne und grausige Bilder?

Alle drei besprochenen Found-Footage-Arbeiten sind in ihrer thematischen Perspektive übrigens eindeutig männliche Filme – mehr oder weniger direkt und mehr oder weniger obsessiv. Die Frage ist, inwieweit diese Filme ihr „Männliches“ durchbrechen, inwieweit sie kritisch sind auch gegenüber dem eigenen Unternehmen. Bei Brehms Wiederholung von misogynem Pornomaterial herrscht eindeutig ein Defizit an Reflexion.]

Wie man mit ganz einfachen Mitteln gefundenes Material, noch dazu banales, in einen fruchtbringenden und aussagekräftigen Kontext bringen kann, zeigt Rainer Frimmels witziger, zugleich bitterer Film *CHE BELLA È LA VITA* (7'). Ungeschnittene Super-8-Rollen aus den 70er Jahren zeigen Bilder vom Wandern im Tirolerischen: die Alpen bei „Kaiserwetter“, mit angezuckerten Gipfeln, sowie Volkstümliches – Trachtenumzug und Tanz – im Tal. Dazu im Ton weitere „Fundstücke“. Zunächst will ein offensichtlich Angetrunkener in nicht endenden Anläufen die angeblich eingefleischten Aversionen der Tiroler gegenüber den Wienern auf ein historisches Ereignis zurückführen: „Es war irgendein Krieg, und die Tiroler ham die Wiener anrufen, und die Wiener ham gsagt, ja wir kommen glei... und waßt, was die Wiener gmocht hom? – Die sind ins Kaffeehaus saufen gengan.“ Darauf folgt ein ziemlich penetranter deutsch-italienischer Schlager (siehe Titel) über die völkerverbindende Kraft der Musik, während die Urlaubsbilder unerwartet in eine Kostümparty mit folkloristischem Crossdressing kippen. „Felicita – die Musik bringt uns so nah.“ Diese Assemblage präsentiert Gefundenes, ohne direkt ins Material einzugreifen, und ist dennoch analytisch und keine bloße Wiederholung. Spannungen zwischen Ton und Bild – dem Amateurhaften des Gefilmtens z.B. und der kalten Glätte des Schlagers – erzeugen einen Kontext, der Ironie und Distanz hervorbringt und die Bedeutungssphäre des Films über Tirol oder Österreich oder Europa hinaus erweitert.

Im eigentlichen Sinn gefunden hat auch Elke Groen die Bilder zu ihrer Arbeit *TITO-MATERIAL* (5').²⁾ Aus dem Schutt eines im Krieg zerstörten Kinos in Mostar barg sie Fragmente eines mit *Tito hautnah* überschriebenen Films (zirka 1978). Die verwitterten, zerstörten Stückchen sind übersät mit Spuren, die Zeit und Geschichte diesem Film in 20 Jahren hinzugefügt haben. Die Abbildungen zeigen Tito bei diversen öffentlichen Auftritten, bei den Partisanen und – in einer ausführlichen Rasierszene – auch „privat“. Das Material befindet sich in Auflösung. Die Emulsion geht ab und überall klaffen Löcher in den Bildern. Manche Passagen sind völlig abstrakt geworden, sind nur mehr Farbe und Form. Die Kader springen auf und ab, können wegen der beschä-

2) Arnold z.B. verläßt sich ja keineswegs auf den Zufall; zuweilen muß er das Material sogar erst im nachhinein „finden“, wenn er zunächst mit einer Videokopie arbeitet und nur das Endprodukt auf Film herstellt.

digten Perforation den Bildstand nicht mehr halten. Diese Streifen untersucht Groen, tastet ihre Schrammen, Risse und Falten ab, fotografiert die fluktuierenden Farben und auch den akkumulierten Schmutz. Ihr Film bewahrt das ursprüngliche Material in einer Form auf, die zugleich Repräsentation und eigene Gestaltung ist. Ein einfaches Restaurieren wäre aufgrund des Materialzustands ohnehin nicht möglich gewesen. Groen hat aber den gefundenen Fragmenten auch keine durchgängige, starre Struktur auferlegt, sondern probiert in ihrer Übertragung verschiedenes aus. Und was sie im einzelnen macht, hängt jeweils auch vom Zustand und von der Länge der oft nur wenige Kader kurzen Stücke ab. Sie geht ins Detail, vergrößert Bildausschnitte und damit auch das Korn. Sie legt kurze Schleifen, bringt Bilder ins Flackern und ebenso ins Stocken oder zum Stillstand. Sie versucht dabei, mit Herkunft und geschichtlichem Kontext des Materials behutsam umzugehen. Die Aussage könnte zu simpel geraten. Es sind Notizen, Anmerkungen zu Ereignissen, die in diesem Film nur indirekt zur Sprache kommen können. Die Bezüge sind von vornherein aufgeladen, die Schönheit der sich auflösenden Bilder manchmal überwältigend. Die ursprüngliche Quelle war ein offenbar propagandistischer Film eines mittlerweile untergegangenen Systems, der sich in seiner Erzählung massiv an Bildern des Zweiten Weltkriegs bedient hat. Groen verwendet diese in ihrer Auswahl nur sehr sparsam. Ihr Film will andeuten, nicht mehr und nicht weniger. Ihre Arbeitsweise scheint im ganzen, ebenso wie jene Frimmels, im Vergleich zu den Werken älterer Filmemacher weniger obsessiv, distanzierter, gelassener. Und zugleich behandeln die Filme der beiden explizit politische Kontexte.

Neoklassik & Ausbruchsversuche

Einige andere neue Filme sind stärker der klassischen Avantgarde verhaftet: u.a. jene von Thomas Steiner und Thomas Draschan. Steiners drei neue Filme sind nicht gänzlich abstrakt wie viele seiner früheren Arbeiten. Alle drei verbinden sie gegenständliches fotografisches Material mit einer Bearbeitungstechnik, die Übermalung, Schichtung durch Mehrfachbelichtung und den Einsatz von Masken einschließt. Es sind expressive und von ihrer Anlage her konstruktivistische Filme, in denen Steiners Arbeitsweise – Komposition des Films „in der Kamera“ –, aber auch Improvisation und Zufall wesentliche Rollen spielen. *ZÓCALO* (8') zeigt in rascher Animation einen bunten Katalog mexikanischer Urlaubsdias. Die zahlreichen visuellen Ebenen dieses Schichtwerks werden dabei einem andauernden Spiel von Verschmelzung und Separation unterworfen. Abstraktes (gestische Malerei) und allzu Konkretes wechseln einander rasend schnell ab, sodaß ein Versteck- und Verdeckspiel resultiert, indem erkennbaren Abbildern, um nicht zu sagen: Klischees, die instantane Lesbarkeit immer wie-