

Thomas Ballhausen/Günter Krenn/Lydia Marinelli (Hg.)

# Psyche im Kino

Sigmund Freud und der Film

*Rundex  
"forme Halt!"*

verlag filmarchiv austria

  
ÖSTERREICHISCHES  
FILMMUSEUM  
*Wien*  
AUGUSTINERSTR. 1, 1000 WIEN  
13599 (S/76)

<b>Vorwort</b>	
<i>Thomas Ballhausen/Günter Krenn/Lydia Marinelli</i> .....	8
<b>Das Kino als Schlafraum</b>	
Traumpsychologien und früher Film	
<i>Lydia Marinelli</i> .....	12
<b>»Die Anwendung der Kinematographie auf Gemütskranke«</b>	
LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR (1912)	
<i>Frank Kessler/Sabine Lenk</i> .....	41
<b>Film als Heilmittel?</b>	
Die Kino-Debatte in der medizinischen Welt während der Stummfilmzeit	
<i>Paolo Caneppele/Anna Lisa Balboni</i> .....	55
<b>Filmwissenschaft und Psychoanalyse</b>	
Leselust und Schaulust	
<i>Franz Grafl</i> .....	77
<b>affektionen und affekte: mit freud und deleuze im melodrama</b>	
<i>Hanjo Berressem</i> .....	97
<b>Fallgeschichten, Filmgeschichten</b>	
Die Liebe zum Kino als Prinzip der psychoanalytischen Erkenntnis bei Cesare Musatti	
<i>Vinzenz Hediger</i> .....	136
<b>Träume für jedermann</b>	
Die Geschichte einer Einschreibung	
<i>Andrea Winklbauer</i> .....	161
<b>Fort – Da. Spiegelszenen im Film</b>	
<i>Alexandra Millner</i> .....	176
<b>»Sympathy for the Devil«</b>	
Das Konzept der Identifikation in der psychoanalytischen Filmtheorie	
<i>Annemone Ligensa</i> .....	199

»Ich bin so groß und Du bist so klein«.  
Allmachtsphantasien in Ferry Radax' SONNE HALT!

Juliane Vogel

Im Sommer 1959 erlebte die österreichische Filmförderung einen Moment apokalyptischer Bedrohung. Ein der jungen Avantgarde zugehöriger Filmemacher, der sich von Seiten des Staates eine namhafte Förderung erwartet hatte und in diesen Erwartungen enttäuscht worden war, erteilte der über dem Turm der Wiener Minoritenkirche stehenden Sonne einen Haltebefehl. Nach einem Besuch im Ministerium für Wissenschaft und Kunst, der ihm ein Almosen von nur 5000 Schilling eingebracht hatte, verließ Ferry Radax das Gebäude am Wiener Minoritenplatz und holte zu einem Gegenschlag kosmischen Ausmaßes aus: »Einen Experimentalfilm mit nur 5000.– Schillingen? (Damals ca. 700.– DM) Alle schon gehabt Ideen auf einmal im Kopf, schreite ich durch das riesige Portal wieder hinaus und sehe plötzlich über dem im Türkenkrieg 1683 abgeschossenen Turm der ›Minoritenkirche‹ knallheiß die Sonne stehen. Und plötzlich ist ein Titel da: ›Sonne halt!‹ Nicht als paranoide Stimme, sondern wie ein Signal [des] Unterbewussten. Es erinnerte mich an das alte Testament: ›Sonne, steh' still über dem Tal Gideon‹ (oder so), und: ›Mond halte an über ...‹ War das Ganze nur die Rachsucht meiner verdrängten Enttäuschung? Waren diese Bildungsbeamten für mich Feinde, wie die Philister von Israel?«<sup>1</sup>

Wann immer er es in dieser Zeit mit österreichischen Kunstbehörden zu tun bekam, bewegte sich Ferry Radax durch ein Inferno der letzten Dinge. Nichts Geringeres als die Hölle befand sich für ihn am Wiener Minoritenplatz. Nichts weniger als Dantes »Lasciate ogni speranza« leitete ihn durch das von Höllenfürsten bewohnte Ministerium. Nichts anderes als Sartres Sentenz: »Die Hölle – das sind die anderen« bestimmte seinen Umgang mit den Widersachern und nichts Schlechteres als das Buch Josua aus dem *Alten Testament* gab seinem Rachezug einen kosmischen Rahmen.<sup>2</sup> Ferry Radax konzipierte den Experimentalfilm SONNE HALT! unter Anrufung des

1 »Zur Entstehung des Experimentalfilms SONNE HALT!« auf [www.ferryradax.at/film/film.htm](http://www.ferryradax.at/film/film.htm)

2 Vgl. ebd.

alttestamentarischen Gottes. Nach der Kränkung durch das Amt griff er zu einem letzten und in der Bibel präfigurierten Mittel. Das Bibelzitat, das ihm in diesem Moment in den Sinn kam, verlieh seiner Rache kosmische Dimensionen. Im Kampf gegen das Establishment der zweiten Republik identifizierte er sich – zumindest ungefähr – mit einem Gründungsheroen des jüdischen Volks, der Gott im Kampf um Gibeon darum gebeten hatte, die Sonne anzuhalten, damit er die Amoriter besiegen könne. Mit dem Ruf »Sonne halt!« trat Ferry Radax die Nachfolge Josuas an. Das in Klammern gesetzte »oder so« liest man in der Bibel, in Josua 10, 12 (nach Luther) folgendermaßen: »Damals redete Josua mit dem Herrn an dem Tage, da der Herr die Amoriter vor den Israeliten dahingab, und er sprach in Gegenwart Israels: Sonne, steh still zu Gibeon, und Mond im Tal Ajalon! Da stand die Sonne still und der Mond blieb stehen, bis sich das Volk an seinen Feinden gerächt hatte. So blieb die Sonne stehen mitten im Himmel und beeilte sich nicht unterzugehen fast einen ganzen Tag. Und es war kein Tag diesem gleich, weder vorher noch danach, dass der Herr so auf die Stimme eines Menschen hörte: denn der Herr stritt für Israel.«

Im Namen Josuas beanspruchte die Avantgarde des österreichischen Films die natürliche Ordnung der Dinge und widerrief den gewohnten Zeit- und Sonnenlauf. Als Gewährsmann diente ihr dabei jener biblische Held, den die katholische Kirchengeschichte aufgrund des Vorfalles von Gibeon zum Widersacher Galileo Galileis erklärt hatte. Wenn die Sonne sich bewegte, dann war die Erde der ruhende Punkt des Universums. Unter Berufung auf Josua und die Bibel konnte auch Radax die heliostatische Anordnung des Planetensystems leugnen und den alten geostatischen Glauben verteidigen, der die Sonne wieder um die Erde kreisen ließ. Der Befehl »Sonne halt!«, so das theologische Argument, das er sich nun zu Eigen machte, konnte nur an einen bewegten, nicht aber an einen Fixstern ergehen, sodass sich die Behauptung Galileis, die Sonne bilde den festen Mittelpunkt eines Planetensystems, gegen die in der Bibel geltende Schöpfungsordnung richten musste.<sup>3</sup>

Während aber Josua Gott erst darum bitten musste, die Sonne anzuhalten, maßte sich Radax selbst die Befehlshoheit im Universum an. In einem Akt der Selbstermächtigung wurde der Bittsteller vor dem Ministerium selbst zum Feldherren des Welt-raums, der die Umgestaltung der Himmelsordnung gegen die Naturgesetze erzwang und Befehlsgewalt über die Himmelskörper einforderte. Der Film *SONNE HALT!* präsentierte sich als eine Allmachtsphantasie, die – wie immer ironisch – an die Welterlösungs-, Weltvernichtungs- und Totalisierungsgesten der europäischen Vorkriegsavantgarden anschloss und nicht Gott, sondern sich selbst zum Herren über eine künstliche Gegenschöpfung einsetzte.<sup>4</sup> Von daher schloss *SONNE HALT!*

3 Vgl. Drake Stillman, *Galilei*, Freiburg i. Br. 1999, S. 98.

auch an Tendenzen d  
*über die Sonne* von K  
einer veralteten (ästhe  
nung zu begründen.

Außerdem zeigt die  
ren Namen immer no  
schauplatz und gab  
gesprochen: ein Kom  
In der Wahl seiner W  
Krieges, deren Vernic  
auch in seinem Film  
Sterne und wie diese  
logischer Rivalitäten.  
Kalten Krieges war d  
Massenvernichtungs  
macher schon in sein  
seinem ersten Film d  
auf See behandelte, d  
ropa geflohen sind<sup>5</sup>,  
die er unter dem Sam

Dabei scheint die e  
telle Strenge bestimm  
aus finanziellen Grün  
nicht mehr als 5000  
duktion bestimmtes  
Geringfügigkeit seine  
streng formalisiertes  
ersten Fassung war d

4 Vgl. Boris Groys, »The  
*Aesthetic Dictatorship*

5 »Zur Entstehung des  
»DAS FLOSS: ein Horror  
Europa mit einem selbs  
zugrunde im Seekrieg  
»Die rekonstruierte Kir  
Lisl Ponger/Gottfried S  
S. 9–95, S. 14 f. Tsche

6 Vgl. undatiertes und  
www.ferryradax.at

7 »Zur Entstehung des I

auch an Tendenzen des 1913 entstandenen futuristischen Opernprojekts *Der Sieg über die Sonne* von Kasimir Malewitsch an, in dem die Sonne als Autoritätssymbol einer veralteten (ästhetischen) Ordnung gefangen gesetzt wurde, um eine neue Ordnung zu begründen.

Außerdem zeigt die Episode am Wiener Minoritenplatz, dass die Avantgarde ihren Namen immer noch dem Krieg verdankte. *SONNE HALT!* eröffnete einen Kriegsschauplatz und gab schon in seinem Titel einen kosmischen Befehl, militärisch gesprochen: ein Kommando, dessen Adressat nicht zufällig ein Himmelskörper war. In der Wahl seiner Waffen konkurrierte Radax mit den Kriegsstrategen des Kalten Krieges, deren Vernichtungsfaszination er teilte und deren militärische Ikonografie auch in seinem Film allgegenwärtig ist. Wie diese führte auch er einen Krieg der Sterne und wie diese erklärte auch er den Weltraum zum Austragungsort technologischer Rivalitäten. Das Zentrum der Radax'schen Kunst wie der Ingenieure des Kalten Krieges war die Vorstellung von der totalen Zerstörung der Erde durch die Massenvernichtungsmittel des Kalten Krieges. Nicht zufällig hatte sich der Filmmacher schon in seinen früheren Arbeiten mit Hiroshima auseinander gesetzt – in seinem ersten Film *DAS FLOSS* von 1954, in dem er die Agonie dreier Überlebender auf See behandelte, die aus einem durch eine atomare Katastrophe zerstörten Europa geflohen sind<sup>5</sup>, sowie in einem Zyklus von auf Schultafeln gemalten Bildern, die er unter dem Sammeltitle »Hiroshima 1958« in Wien ausgestellt hatte.<sup>6</sup>

Dabei scheint die erste Produktionsphase des Filmes zunächst durch experimentelle Strenge bestimmt. Aus Ermangelung einer geeigneten »story«<sup>7</sup> wie gewiss auch aus finanziellen Gründen – der Film sollte ein Experimentalfilm werden und durfte nicht mehr als 5000 Schilling kosten – realisierte Radax ein durch äußerste Reduktion bestimmtes Konzept. Das ästhetische Format des Experiments sowie die Geringfügigkeit seiner Geldmittel zwangen ihn zunächst zur Konzentration auf ein streng formalisiertes Geschehen und seine Elemente. Organisierendes Prinzip der ersten Fassung war der Sonnenlauf bis hin zur Erteilung des bereits im Titel formu-

4 Vgl. Boris Groys, »The Total Art of Stalinism«, übers. von Charles Rougle, in: *Avantgarde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, New Jersey 1992, S. 4 ff.

5 »Zur Entstehung des Experimentalfilms *SONNE HALT!*« auf [www.ferryradax.at/film/film.htm](http://www.ferryradax.at/film/film.htm): »DAS FLOSS: ein Horrortrip von vier Jugendlichen, die vom im nächsten Atomkrieg verwüsteten Europa mit einem selbstgebauten Floss über den Atlantik nach Amerika flüchten wollen. Alle gehen zugrunde im Seekrieg der U-Boote, bis auf einen kleinen Jungen.« Vgl. auch Peter Tscherkassky, »Die rekonstruierte Kinematographie. Zur Filmavantgarde in Österreich«, in: Alexander Horwath/Lisl Ponger/Gottfried Schlemmer (Hg.), *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute*, Wien 1995, S. 9–95, S. 14 f. Tscherkassky spricht von Radax' »diffuser Angst vor der Weltkatastrophe«.

6 Vgl. undatiertes und unpaginiertes Interview von Ferry Radax mit Dieter Scherr auf [www.ferryradax.at](http://www.ferryradax.at)

7 »Zur Entstehung des Experimentalfilms *SONNE HALT!*« auf [www.ferryradax.at/film/film.htm](http://www.ferryradax.at/film/film.htm)



SONNE HALT!, A 1962

lierten Haltebefehls. Der ursprüngliche Plan von *SONNE HALT!* sah ein solares Kontinuum bzw. dessen Unterbrechung vor und wollte zugleich den Materialcharakter des Mediums Film in den Blick rücken. In seiner Rückblende beschrieb Radax den Entwurf seines Films folgendermaßen: »Ein fast stummer Film, bei dem erst am Ende eine Stimme: Halt! sagt. Daraufhin bleibt die Sonne stehen, ihre Strahlen bohren sich in die letzte Totale des Drehorts, der schließlich in Flammen aufgeht – die den Film verbrennen.«<sup>8</sup> Doch kam es bereits in dieser ersten Phase am Drehort Monterosso an der ligurischen Küste zu Unregelmäßigkeiten, die dem Exaktheitsethos des Experiments zuwiderliefen. Denn nur scheinbar unterlagen die Dreharbeiten des Films einem strengen metrischen Reglement, wenn sie den Stand der Sonne von Minute zu Minute aufzeichneten. Als Radax mit einer aus dem Krieg geretteten und halbzerstörten Einzelbildkamera jede Minute ein Sonnenbild aufnahm – »Ohne mitspieler, 6 wochen im einzelbildgang«<sup>9</sup> –, regte sich eine durchsetzungsfähige Gegenkraft. Das Metrum seiner experimentellen Arbeit konnte schon deswegen nicht aufrechterhalten werden, weil der Filmmacher keine Uhr besaß. Um den Minutentakt der Aufnahmen zu gewährleisten, saß er im Weinberg von Monterosso und zählt von Minute zu Minute bis sechzig: »Tag für Tag kletterte ich also zwischen Felsen und schwarzen Schlangen die steilen Terrassen hinauf, suchte mir ein Motiv,

8 Ebd.

9 Ferry Radax, »Filmarbeit mit Konrad Bayer oder ›die filmkunst sich zu überleben‹«, in: *Protokolle*, 1, 1983, S. 16–21, hier S. 17.



SONNE HALT!, A 1962

baute die Kamera auf, drehte die Kurbel und zählte bis 60. Dann hüpfte ich hervor, drehte die Kurbel nur ein Mal weiter, verschwand wieder im Schatten der Rebstöcke, aß Weintrauben, zählte pausenlos im Kopf, hüpfte bei 60 zur Trickkamera und drehte wieder ein Bild.«<sup>10</sup> Schon an dieser Stelle ergaben sich szenische »Füllungsfreiheiten«, die die auf Exaktheit gegründete Zeitökonomie des Experiments unterliefen. Zwischen den Einzelaufnahmen öffneten sich zeitliche und szenische Freiräume, die in der Landschaft von Monterosso dionysisch aufgefüllt werden – »'raus unter den weintrauben in die Hitze, eine bildschaltung, 'rein unter die weintrauben.«<sup>11</sup> Der Minutentakt des Experiments und die Verlockungen des Weinbergs, das genaue Zählen und die Verlockung des Rauschs traten in eine Konstellation, die sich langfristig zugunsten des Letzteren verschieben sollte. Schon in der ersten Produktionsphase des Films verhielt sich Radax in den Pausen zwischen den Bildern wie ein hüpfender Satyr. Die Zwischenräume begannen sich mit einer anderen Zeit zu füllen, die von Anfang an als eine Zeit des Traums oder des Rausches erkennbar war. Nach der Einbeziehung der Wiener Gruppe, insbesondere aber des ihrem Kreis zugehörigen Dichters Konrad Bayer in die zweite Arbeitsphase des Films, der die fast völlige Zerstörung des in Monterosso gedrehten Filmmaterials vorausgegangen war,<sup>12</sup> rückte das strenge Experiment der ersten Filmfassung immer weiter in den

<sup>10</sup> Ebd., S. 5.

<sup>11</sup> Ebd., S. 17.

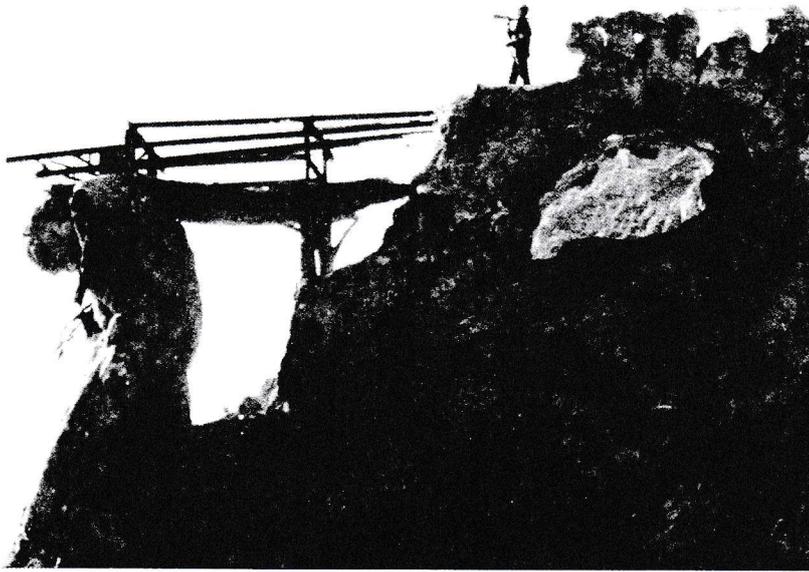
<sup>12</sup> Vgl. »Zur Entstehung des Experimentalfilms SONNE HALT!« auf [www.ferryradax.at/film/film.htm](http://www.ferryradax.at/film/film.htm) (13. Rückblende).

Hintergrund. Die Füllungsfreiheit, die das durch Minuten und Sekunden diktierte Schema schon bei der Produktion der ersten Fassung gefährdet hatte, zersetzte, indem sie immer mehr an Raum gewann, das ursprüngliche Konzept. Die experimentelle Anordnung des Sonnenlaufs wurde nun von den Bruchstücken und Palimpsesten einer privaten und improvisierten Erzählung immer weiter überlagert. Der übersichtliche Grundriss wich, wenn auch nicht restlos, einer surrealistischen Bild- und Szenenfolge, die der Logik des Traums und nicht mehr der Uhr verpflichtet war. Gleichzeitig wurde die Stummheit des ausschließlich auf den Sonnenlauf konzentrierten Films zugunsten einer weitgehend von Konrad Bayer gestalteten Stimm-, Text- und Tonspur aufgegeben, die in einer synkopischen Gegenbewegung zu den Szenenbildern des Films einen eigenständigen akustischen Raum erschloss. Hier überlagerten sich die Entstehungsgeschichte von *SONNE HALT!* mit jener von Bayers Roman *Der sechste Sinn*, dessen Figuren und Sätze in Radax' Film übernommen wurden. Unter den Figuren, die dieser in den Film einführt, spielt die zentrale Sprechmaske Franz Goldenberg alias Konrad Bayer eine tragende Rolle.<sup>13</sup>

Vor allem aber diese Tonspuren lassen den Schluss zu, dass auch die neuen Fassungen von *SONNE HALT!*, wenn auch in anderer und komplexerer Weise, von Allmachtswünschen handelten. Die Anordnung des Films erfuhr eine grundlegende strukturelle Veränderung in Hinblick auf den göttlichen Haltebefehl von Gibeon. Im Unterschied zum ursprünglichen Konzept ging es nicht mehr darum, durch einen aus dem Off gesprochenen Befehl den Sonnenlauf anzuhalten. Im Mittelpunkt der Szenenfolge stand nicht mehr das Machtwort des Avantgardisten, der als ein gottgleicher Souverän über kosmische wie filmische Abläufe gebot. Stattdessen wurden Allmachtsphantasien selbst zum Thema des Films. An die Stelle des Befehlsherren trat nun die infantile Figur des Wunschträgers, der aus der Umgrenzung und der Ohnmacht des bürgerlichen Kinderzimmers heraus nichts weniger als die Weltherrschaft beanspruchte. Die neuen Fassungen von *SONNE HALT!* handeln in ironischer Weise von den kosmischen Kriegsspielen kindlichen Größenwahns und setzen sich in Bild und Ton mit den Allmachtsbestrebungen kindlicher Gedankenwelten auseinander. In der Gestalt von Konrad Bayer trat 1959 noch einmal der führende Protagonist des Surrealismus auf die Szene: das allmächtige und von Kränkung bedrohte männliche Kleinkind und Kinderzimmerbewohner in seinem Kampf gegen den Vater.<sup>14</sup> »Der

13 Vgl. ebd., S. 12 ff. und ders., »Filmarbeit mit Konrad Bayer oder »die filmkunst sich zu überleben«, in: *Protokolle*, 1, 1983, S. 18 ff. Zur Figur Franz Goldenbergs genauer: Peter Tscherkassky, »Die rekonstruierte Kinematographie. Zur Filmavantgarde in Österreich«, in: Alexander Horwath/Lisl Ponger/Gottfried Schlemmer (Hg.), *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute*, Wien 1995, S. 35 ff.

14 Zur Beziehung der surrealistischen Kunst zum Kinderzimmer vgl. Ralph Ubl, *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, München 2004, S. 92.



SONNE HALT!, A 1962

Surrealist ist ödipal«, schreibt Ralph Ubl, »auch (aber nicht nur) zum Spaß«<sup>15</sup>. Gleich in der Eröffnungssequenz des Films wird Konrad Bayer alias Franz Goldenberg von einem im »magischen Licht« einer künstlichen Sonne erstrahlenden Napoleonbild angezogen, so wie der Film auch in den folgenden Szenen den Kampf gegen das Symbol der väterlichen Macht vorführt. In seiner Schrift über den Paranoiker Daniel Paul Schreber zitiert Freud aus einem ärztlichen Gutachten, wonach Schreber die Sonne »geradezu brüllend mit Droh- und Schimpfworten« angeschrien und ihr zugerufen habe, sie müsse sich verkriechen.<sup>16</sup>

Dieser Zustand wird im weiteren Verlauf nicht aufgehoben und zu keinem Abschluss gebracht. In der weiteren Abfolge seiner Szenen entfaltet der Film den Zustand einer infiniten Ödipalität, die durch eine Intervention des Vaters nicht beendet wird. Die Aufgabe des Ödipuskomplexes, der das männliche Kind aus der präsymbolischen Phase heraus und in die symbolische Ordnung überstellen soll, bleibt vollständig unerledigt. In immer neuen und vergeblichen Anläufen versucht die kleine Figur Konrad Bayers mit der Waffe des Wunsches die Sonne vom Himmel zu schießen. Die Sonne und ihre Stellvertreter – (Golf-)Bälle, Lampen werden immer nur vorläufig getroffen oder erobert. Nach der Attacke stellt sie sich am Himmel

15 Ralph Ubl, *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, München 2004.

16 Vgl. Sigmund Freud, »Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (dementia paranoides)«, in: ders., *Gesammelte Werke VIII*, Frankfurt a. M. 1964, S. 239–320, S. 289.

sofort wieder ein. Der Angriff auf das nicht nur durch Freud verbürgte Traumsymbol väterlicher Macht bleibt ein ohnmächtiger Angriff auf den väterlichen Rivalen, der immer aufs Neue unternommen wird.

Die Wahl der Waffe ist dabei insofern aufschlussreich, als in diesem winzigen Schießgewehr die schlagkräftigen Massenvernichtungswaffen nicht nur der erwachsenen Welt, sondern auch des Kalten Krieges parodiert und karikiert werden<sup>17</sup>: Verursacher der Weltkatastrophe ist in *SONNE HALT!* ein Luftdruckgewehr. Es entstammt der Kabarettrequisite der Wiener Gruppe und wird während der Dreharbeiten außerdem für die Tauben- und Singvögeljagd verwendet.<sup>18</sup> Konrad Bayers Satz »Ich schieße die Sonne aus zweihundert Metern Entfernung ab« gibt einen Einblick in die wahren Größenverhältnisse seines nach Maßgabe kindlicher Messungen erstellten Weltbildes. Auch die Angabe der Sonnentemperatur – sie beträgt nach Auskunft Franz Goldenbergs 120 Grad – kann über die Hitzeentwicklungen im Innern der Sonne keine durch Messungen gesicherte Auskunft geben. Die genauen kindlichen Zahlenangaben bleiben gerade in ihrer Exaktheit imaginär und belustigen sich über den Exaktheits- und Messbarkeitsphantasmen moderner wissenschaftlicher Kriegsführung. In der Simulation exakten Wissens sind sie Zeichen kindlichen Größenwahns und Indizien einer gescheiterten Selbstermächtigung, die im Refrain eines im Film mehrfach wiederholten Kinderliedes folgendermaßen formuliert wird: »Ich bin so groß und Du bist so klein.«<sup>19</sup>

Die Ersetzung des Haltebefehls durch den Schuss hat aber noch andere Konsequenzen. Radax/Bayer nehmen eine entscheidende technologische Korrektur vor, wenn sie das Machtwort des Vaters durch einen Gewehrschuss, d. h. durch einen mechanischen Vorgang der Auslösung substituieren. Das göttliche Machtwort weicht einer Handbewegung, die einen Apparat in Gang setzt und dabei eine passivische und automatische Bewegungskomponente einschließt.<sup>20</sup> Anders als der mündliche Befehl unterliegt der mechanische Vorgang der Auslösung zumindest teilweise einer Logik der Wünsche, die er in ihrer zu Anlass und Auslöser disproportionalen Gewalt

17 Vgl. Ralph Ubl, *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, München 2004, S. 120.

18 Vgl. Ingrid Wiener, »Tagebuchauszug«, in: *Protokolle*, 1, 1983, S. 22–25, S. 23. – »Zur Entstehung des Experimentalfilms *SONNE HALT!*« auf [www.ferryradax.at/film/film.htm](http://www.ferryradax.at/film/film.htm): »Wir finden auf seinem Dachboden allerlei Requisiten, die von den ›Literarischen Kabaretts‹ mit ihm, Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner usw. stammen. Sofort wird beschlossen, mit seinem Luftdruckgewehr die Sonne abzuschießen!«

19 Der vollständige Text lautet: »Du bist so ein schrecklich nervöses Kind und machst alle Puppen kaputt. Und wenn sie dann gestorben sind, machst Du sie nimmer mehr gut. Schlaf, Püppchen-Liese, Liese, schlaf ein! Ich bin so groß und Du bist so klein.«

20 Vgl. Ralph Ubl, *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, München 2004, S. 70 ff.

freisetzt. Mechanik steht anders als der Sprechakt des Befehls in direktem Kontakt zu den unbewussten Vorgängen. Der Schuss aus dem kleinen Schießgewehr arretiert nichts, im Gegenteil, er löst eine pulsierende Detonationsfolge und ein rhythmisches Ausbreiten von Lichtwellen aus, die statt einer Begrenzung eine Entgrenzung bewirken.

So bildet der Abschuss der Sonne zumindest in den letzten Fassungen kein punktuell und auch kein abschließendes Ereignis mehr. Im Bildraum von *SONNE HALT!* gilt keine Chronologie, keine linearen Abfolgen und keine Finalisierung mehr. Die Zeit des Films entspringt erst der Katastrophe, der sie verhaftet bleibt – es ist eine »Zeit im Jenseits« (Ferry Radax), eine Zeit ohne Progression, eine Zeit der Wiederholungen und der rhythmischen Wiederkehr. Der Abschuss und die solare Detonation ereignen sich fortan in Permanenz. Die Zeitstruktur der auf Dauer gestellten Apokalypse wird durch ein Auftauchen und Verschwinden der Sonne bestimmt, durch Expansionen und Implosionen, durch den pulsierenden Wechsel von Wachsen und Schrumpfen, Nähe und Ferne, Groß und Klein, Textur und Gestalt, Pars und Totum, Kontraktion und Detraktion. Pulsartig bewegen sich die Sonne und ihre zahllosen Metaphern zwischen den Polen »Disparut – Reparatur«, wie es in den französischen Textzeilen des Filmes heißt, die das Verschwinden und Wiederauftauchen des *pomme de soleil* und seinesgleichen thematisieren. In diesem Puls werden die Gegensätze vernichtet, die Zeitfolge aufgehoben und jener sich konvulsivisch zusammenziehende und wieder vergrößernde Raum erzeugt, der, wie Ralph Ubl gezeigt hat, auch für das surrealistische Bild und seinen prähistorischen Raum konstitutiv ist.<sup>21</sup> Das Restmaterial der ersten Fassung von *SONNE HALT!* – der Haltebefehl sowie eine rapide und in harten Schnitten gearbeitete Bildmontage, die der Arretierung der Sonne bis hin zur Verbrennung des Filmmaterials folgen sollte, ist nun in die pulsierende Sequenz der Sonnendetonation eingearbeitet, sodass das für die erste Fassung konstitutive dissoziierende Verfahren des Filmschnitts und der Montage nun in ein Licht- und Pulskontinuum eingeschlossen ist, das aus sich heraus kein Ende findet.

Diese aus dem infantilen Allmachtsbegehren geschaffene Welt trägt die kriegstechnologische Signatur der fünfziger Jahre. Als eine Variation auf die Apokalypse reflektieren sie das atomare Zeitalter und seine Kriege. Insbesondere an der Dramaturgie des Lichts lassen sich die apokalyptischen Konsequenzen des Schieß- und Haltbefehls aufzeigen. *SONNE HALT!* spricht sowohl zu Beginn wie am Ende von einem »neuen Licht«, das nicht mehr nur Einzelheiten, sondern die ganze Welt erhellt. Der Satz »Die Welt erscheint in einem neuen Licht« – er entstammt Konrad Bayers

21 Vgl. ebd., S. 136.



SONNE HALT!, A 1962

Roman *Der sechste Sinn* – kann im Kontext des Films nur als Anspielung auf das Magnesiumlicht der Atombombe verstanden werden. In der abgenützten Redewendung scheint auf einmal das »riesige[ ] Licht« Hiroshimas auf.<sup>22</sup> Seit der Zündung der Bombe, so zeigen die Bilder, wächst dem phototechnischen Begriff der Belichtung eine neue und apokalyptische Qualität zu, so wie die filmische Gestaltung von Lichtverhältnissen insgesamt in neue Koordinaten gestellt wird. In Analogie zur Atombombe schafft der Schuss in die Sonne Lichtverhältnisse von unerhörter Künstlichkeit, Intensität und Reichweite. Er lässt die ganze Welt in Blitzlichtern aufleuchten, deren versengende Wirkung Radax mit verschiedenen filmischen Mitteln vorführt: einerseits zeigt er verkohlte menschliche Objekte, die überdeutlich an die skelettierten katholischen Priester aus Buñuels *L'ÂGE D'OR* (1930) erinnern. Um die Wirkung dieses apokalyptischen Blitzes zu veranschaulichen, verwendet Radax außerdem das Verfahren der Solarisierung in wörtlicher Bedeutung sowie er die Wirkung des Blitzes in der Negativierung des Filmbilds sehr einfach, d. h. in seiner Wirkung auf das Filmmaterial reflektiert.

22 Vgl. Helmut Erlinghagen, »Der Blick in die explodierende Bombe – ein Augenzeugenbericht«, auf [www.aktivepolitik.de/hiroshima.htm](http://www.aktivepolitik.de/hiroshima.htm): »In diesem Moment, es war inzwischen 8.15 Uhr, blitzte ein riesiges Licht über dem Zentrum auf, doch im gleichen Augenblick hatte ich das Gefühl, das Licht, hundertmal stärker als die Sonne, sei über und um mich. Ein greller Lichtschein, ähnlich dem Magnesiumlicht, das man früher bei Blitzlichtaufnahmen benutzte, gelblichweiß und gleißend, erfüllte alles. Geblendet wich ich zurück. Plötzlich fühlte ich eine starke Hitze und warf mich entsetzt auf den Boden unmittelbar vor dem Fenster, wie wir es oft in Gedanken trainiert hatten.«

bewerkstelligten Ejakulation aufgefasst werden kann. Von akustischer Seite her unterstützt der Countdown: die ritualisierte absteigende Zahlenreihe bis hin zur Zündung der Rakete, die Ikonografie des Raketenstarts.

In ihrer Antwort auf Cape Canaveral jedoch lassen Radax/Bayer die amerikanische Raketenbasis tatsächlich in einem neuen Licht und in einem anderen Material erscheinen. An die Stelle der künstlichen Rampe mit ihrer Technik tritt in *SONNE HALT!* ein breites zerklüftetes Felsmassiv. Die Basis wird hier im Gegenteil als eine natürliche Formation mit ungewissen und interpretierbaren Umrissen und verkrusteten Oberflächen vorgestellt. Wie auch an anderen Stellen des Films schiebt sich ein erdgeschichtliches Sediment ins Bild, das für technische Zweckbindungen ungeeignet scheint und das klare Raumbild von Cape Canaveral verundeutlicht. Die industrielle Faktur der amerikanischen Raketenbasis kehrt als eine prähistorische oder prämorphie Ablagerung, d. h. als ein monströses Gegenbild technologischer Selbstermächtigung auf die Traumscene von *SONNE HALT!* zurück. Die Bilder dieser Felsen stellen sich in die Tradition der durch die Natur und nicht durch die Kunst bereitgestellten Zufallsbilder<sup>24</sup>, die nicht das Exaktheitsdenken, sondern das Ähnlichkeitsdenken stimulieren. Ähnlichkeiten ergeben sich zuallererst mit der Nasa-Rampe, denn abgesetzt von dem Felsmassiv linker Hand erhebt sich eine durch Erosion abgespaltene Felssäule, deren Unbestimmtheit zu endlosen Interpretationen auffordert. In der Anmutung eines gesenkten Hauptes kann sie einerseits als eine Atlas-Figur, andererseits als eine phallische Figur gelesen werden. Verglichen mit Cape Canaveral jedenfalls ist diese Vertikale, die sich gegenüber der Horizontale des Felsmassivs nicht behaupten kann, der unzuverlässige, wenn nicht unheimliche Ersatz einer Rakete.

Im Verhältnis zu diesem übermächtigen Unterbau schrumpfen der Schütze und sein Gewehr zu kleinen fernen und fast insektenartigen Figuren zusammen. Der winzige Befehlshaber mit dem megalomanischen Ego bewegt sich auf einem übermächtigen, ungestalten, opaken Stratum. Anders als die Basiskonstruktion von Cape Canaveral bleibt diese Felsenbasis in Ausmaß und Zeichnung undeutlich und vor allem demjenigen undurchschaubar, der sich auf ihr bewegt. Statt einer Operationsbasis erscheint ein dunkler Komplex, der als geologische Ablagerung dem Prinzip der Konstruktion diametral entgegengesetzt ist. Diese Steininformation, in der sich die Frühgeschichte der Erde wie die Frühgeschichte der Kindheit sedimentiert hat, verleugnet ihre surrealistische Herkunft nicht. Radax zitiert die Frottagen Max Ernsts ebenso wie die prämorphie Felsenlandschaft aus Buñuels *L'ÂGE D'OR* und ihren urgeschichtlichen Horizont. Wie Ralph Ubl in seiner Studie über Max Ernst

24 Zum ästhetischen Komplex des Ähnlichkeitssehens vgl. wiederum Ralph Ubl, *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, München 2004.

bemerkt, lassen die Frottagen des Surrealismus das Jüngstvergangene der Individualgeschichte als ein unlesbares erdgeschichtliches Stratum erscheinen.<sup>25</sup> In der »lavaartigen Plastizität der Felsen erscheint die Tiefenzeit der Subjektivität – des«, wie es bei Ubl heißt, »infantilen prähistorischen Unbewußten«. <sup>26</sup> Ebenso aber visualisieren die Felsen die Tiefenzeit einer von ihrer unmittelbaren Vergangenheit abgeschnittenen und zugleich in sie verstrickten Gesellschaft der fünfziger Jahre, wobei zu bedenken ist, dass die hoch gelegene Villa Erebe bei Monterosso, wo die meisten Szenen von *SONNE HALT!* gedreht wurden, während des Krieges von der Gestapo als Quartier und Standort für die Verhöre der Partisanen benutzt worden war.<sup>27</sup> In diesen Felsen sedimentiert sich somit die undurchschaute Individual- und Gewaltgeschichte des Kollektivs. In ihrer Verwendung als Abschussrampe bieten sie die obskure Basis für weitere Machtphantasien einer Gesellschaft, die den erratischen Sockel einer scheinbaren Wirklichkeit für die Positionierung neuer Waffen benützte.

Der ästhetische Anachronismus, den ein solches surrealistisches Szenarium 1959 bedeutete, ist dem Film vor allem zu Anfang vorgeworfen worden, und er führte zu einem ernsten Zerwürfnis zwischen Konrad Bayer und der Wiener Gruppe. Zu fragen bleibt demgegenüber, welche Wege in *SONNE HALT!* gefunden wurden, um aus dem Bann einer Avantgarde herauszutreten, die 1959 als ästhetischer Anachronismus galt, bzw. auf welche Weise die Neuadaptation und Aneignung dieser surrealistischen Hinterlassenschaft vor dem Horizont der Nachkriegsavantgarde in Österreich gelang. Der lang anhaltende Erfolg des Filmes ist mit Sicherheit nicht in seinen Zitat und seinen ästhetischen Rekursen begründet, er verdankt sich der Interferenz von konstruktivistischem Experiment, surrealistischer Transgression und jener organisierenden monologischen Tonspur, die Konrad Bayer zu Radax' Film beisteuerte. Seine Stimme wie sein Text bewältigen das Thema der Allmachtsphantasie auf eine Weise, die die sprachkritischen wie die theatralen Interessen der österreichischen Avantgarde vor der surrealistischen Kulisse zur Geltung brachte. Konrad Bayer spricht seine Sätze durch die »akustische« Maske einer »Damenstimme«, deren Größenwahn in den Phrasen und Stereotypen einer restlos vergesellschafteten Rede auf parodistische Weise ausgestellt und gebrochen wird. Die Bilder des Films werden nicht von der authentischen Stimme eines Dichters begleitet, sie konkurrieren mit einem übersteigerten und sich in einem Paroxysmus der Redensarten verausgabenden Monolog eines zwischengeschlechtlichen Wesens, in dem die ästhetischen

25 Vgl. ebd., S. 120 ff.

26 Ebd., S. 124 ff.

27 »Zur Entstehung des Experimentalfilms *SONNE HALT!*« auf [www.ferryradax.at/film/film.htm](http://www.ferryradax.at/film/film.htm) (16. Rückblende).

Verfahren der Wiener Gruppe eingesetzt werden, die sich die Dekonstruktion wie die Travestie redensartlicher Kommunikationsstrukturen zum Ziel gesetzt hatte. Im Zusammenspiel dieser artifiziellen Rede mit der stummen kleinen Figur Konrad Bayers eröffnet sich ein eigener, uneigentlicher und theatralischer Raum, in dem die surrealistische Kulisse tatsächlich ihren Kulissencharakter ausspielt. Der Zugriff auf die surrealistische Kunst erfolgt im Rahmen eines Spiels, in dem alte Geschichten mit abgenützten Elementen auf eine neue und komödiantische Weise theatralisiert werden. Surrealistische Kulissen werden zum Schauplatz eines Spiels auf Trümmern, das in wiederkehrenden Auftritten immer wieder dieselbe Szene zur Aufführung bringt. Es könnte den Titel tragen: Konrad Bayer ist ödipal – nicht nur, aber auch zum Spaß. Seine Auftritte bezeugen die Macht der Wiederholung, sie zeigen ihn in seinen unermüdlichen ödipalen Anstrengungen und bekunden zugleich ein tiefes komödiantisches Einverständnis mit diesem Wiederholungszwang. Einen Stimmbruch wird man daher von der Sprecherstimme vergebens erwarten. Anders als die Arbeiten des Surrealismus, die, wie Ralph Ubl zeigte, in den Oberflächen und Verwerfungen ihrer frottierten Landschaften auf eine künftige Zeit verweisen, in der sie einst aufgelöst und zu Ende gelesen werden, spukt in *SONNE HALT!* keine Zukunft mehr. Die Felsenlandschaft von Monterosso wird zum Schauplatz eines Theaters, das dasselbe Stück immer wieder aufführt und sich dabei immer weiter in den Bereich der Komödie vorarbeitet. Die gehäuften und exaltierten Szenen<sup>28</sup>, in denen sich der Kinderzimmerbewohner produziert, stellen sich einer Finalisierung eines Bild- und Sprechgeschehens gegenüber, das weder aufgelöst noch durchgearbeitet wird. An Motiven und Szenen werden die zeitlichen Daten gelöscht und in die räumliche Uneigentlichkeit eines Spiels jenseits der Zeit übersetzt. Die Antwort auf die Tragödie ist die Komödie, die sich mit Nachsicht ihres verspielten Helden annimmt. Dennoch bleibt mit Thomas Bernhard zu fragen: Ist es eine Tragödie oder »ist es eine Komödie«?

28 Vgl. Walter Benjamin, »Vom Ursprung des deutschen Trauerspiel«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I/1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1980, S. 246 und S. 260 ff.