

In Chicago, im berühmten „Art Institute“, startete am 11. März 1994 die bislang umfangreichste Retrospektive des österreichischen Films in den USA. Ausgewählt und zusammengestellt von Steve Anker, dem Direktor der „San Francisco Cinematheque“, erobert sie seit damals den Kontinent. „Diese sieben Programme bieten Amerika einen tiefen Einblick in eine der größten Avantgardefilmtraditionen der Welt“ schreibt Anker, ein profunder Kenner der Materie, im Katalog.

Der Erfolg kam nicht unerwartet: Die Schau birgt **das Gesamtwerk** Peter Kubelkas; nicht weniger als 15 Meisterwerke von Kurt Kren; Raritäten wie *Sonne halt!* von Ferry Radax, Valie Exports *Unsichtbare Gegner*, Hans Scheugls *Der Ort der Zeit*, und mehrere Filme von Ernst Schmidt jr. und Marc Adrian.

Umfassend vertreten sind die 80er und 90er Jahre: mit den kostbaren & köstlichen Miniaturen Mara Mattuschkas; den Sensationsfilmen von Martin Arnold; mit Schlüsselwerken der Dritten Generation von Lisl Ponger und Peter Tscherkassky; und jüngsten Entwicklungen von Thomas Korschil, Johannes Rosenberger, Dietmar Schipec, Sabine Hiebler und Gerhard Ertl. Wie stark die Bewegung der Avantgarde von Frauen mitgeschrieben und mitbestimmt wird, beweisen die Filme von Moucle Blackout, Linda Christianell, Renate Kordon, Ursula Pürrier und Angela Hans Scheirl.

Exklusiv sehen Sie in Wien ein echtes Programm mit Werken, die Anker erst später kennengelernt hat.

Das ist zunächst der verschollen geglaubte, erste Film Ernst Schmidt jr., *Steile* (1964/65), ein phantastischer Dokumentarfilm, der als echte Entdeckung gefeiert werden kann.

Quasi verschollen war *An diesen Abenden* (1952) von Herbert Vesely. Man munkelte von einer letzten Kopie im New Yorker „Museum of Modern Art“. Wir zeigen in Wien die vollständig restaurierte Fassung dieser prä-avantgardistischen „Außenseiterproduktion“.

Ebenfalls frisch restauriert: die *Sekundenfalle* (1982) von Dietmar Brehm, ein frühes, wegweisendes Dokument der Dritten Generation. Aus jüngster Zeit stammen die Filme von Gustav Deutsch, Thomas Strobl und Oliver Lasch.

Die Tournee sollte im „Museum of Modern Art“ ihr Ende finden. Der Erfolg aber läßt sie nicht ruhen und weitere Stationen werden sich anschließen: nach dem „Anthology Film Archives“ in New York das Londoner „ICA“, gefolgt von Manchester, Bristol, Glasgow, Edinburgh und Dublin; verhandelt wird mit Paris, Marseille, Rom, Frankfurt, Kopenhagen, São Paulo und Tokyo...

Zeitgleich zum Festival erscheint das - seit der legendären, längst vergriffenen „Subgeschichte des Films“ von Scheugl & Schmidt jr. - umfangreichste Werk zum Thema: „Avantgardefilm. Österreich 1950 bis heute“: mit Analysen, Interviews und Reprints klassischer Texte. Dazu ein Register, das sämtliche Avantgarde- und Experimentalfilme Österreichs samt den zugehörigen Biografien erfaßt.

Alle Informationen zur Schau finden Sie im 16seitigen Programmheft des Stadtkinos, sowie im (englischsprachigen) Katalog zur Tournee.

Austrian Avant-Garde Cinema beim *Stop-over at home*. Zum Entdecken. Und zum Wiedersehen.

Sixpack Film wünscht viel Vergnügen!

Stadtkino

19.-21. Juni 1995

Am Schwarzenbergplatz 7-8
Telefon 712 62 76

Filmhaus-Kino

22.-25. Juni 1995

Spittelberggasse 3
Telefon 522 48 16

täglich 19.00 + 21.00 Uhr

The Film Center at The Art Institute of Chicago
Cornell Cinema at Ithaca Theaters (New York)
Northwest Film Center at Portland Art Museum
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
Honolulu Academy of Art (University of Hawaii at Honolulu)
Pacific Film Archives in the Bay Area, San Francisco
San Francisco Cinematheque
Museum of Fine Arts, Boston
Harvard Film Archive, Cambridge, Mass.
Massachusetts College of Art, Boston
Kemper Museum of Contemporary Art (Art Institute of Kansas City, Missouri)
Museum of Modern Art, New York
Anthology Film Archives, New York

AUSTRIAN AVANT-GARDE CINEMA

1952-1994

(Die USA-Tournee)

Marc Adrian
Martin Arnold

Moucle Blackout
Dietmar Brehm
Linda Christianell
Valie Export
Gustav Deutsch
Sabine Hiebler & Gerhard Ertl
Renate Kordon
Thomas Korschil
Kurt Kren
Peter Kubelka
Oliver Lasch
Mara Mattuschka
Rudolf Polanszky
Lisl Ponger
Ursula Pürrier
Ferry Radax
Johannes Rosenberger
Angela Hans Scheirl
Hans Scheugl
Dietmar Schipec
Ernst Schmidt jr.
Thomas Strobl
Peter Tscherkassky
Herbert Vesely



Stadtkino

19.-21. Juni 1995

Filmhaus-Kino

22.-25. Juni 1995

täglich 19.00 + 21.00 Uhr

AUSTRIAN AVANT-GARDE CINEMA

1952-1994

(Die USA-Tournee)



(Die USA-Tournee)

AUSTRIAN AVANT-GARDE CINEMA

1952 bis 1994



Stadtkino:

MONTAG, 19. JUNI 1995

19.00 Uhr

Material & Sensation:

An Overview

Material & Empfindung: Ein Überblick

Peter Kubelka:

Mosaik im Vertrauen (1955), 16 min

Kurt Kren:

2/60: 48 Köpfe aus dem Szondi-Test (1960), 5 min

Ernst Schmidt jr.:

Bodybuilding (1965/66), 9 min

Hans Scheugl:

Hernals (1967), 11 min

Valie Export:

Mann & Frau & Animal (1970-73), 10 min

Peter Tscherkassky:

Manufraktur (1985), 4 min

Mara Mattuschka:

Kugelkopf (1985), 6 min

Dietmar Brehm:

Color de Luxe (1986), 7 min

Martin Arnold:

passage à l'acte (1993), 12 min

21.00 Uhr

Culture & Its Discontents

Das Unbehagen in der Kultur

Ferry Radax:

Sonne Halt! (1959-62), 25 min

Kurt Kren:

5/62: Fenstergucker, Abfall, etc. (1962), 6 min

Ernst Schmidt jr.:

P.R.A.T.E.R. (1963-66), 21 min

Johannes Rosenberger:

Subcutan (1988), 20 min

Angela Hans Scheirl &

Dietmar Schipeck:

The Abbess and the Flying Bone (1989), 18 min

DIENSTAG, 20. JUNI 1995

19.00 Uhr

The Primacy of Form: Kubelka & Kren

Das Primat der Form: Kubelka & Kren

Peter Kubelka:

Pause! (1977), 12 min

Adebar (1956/57), 1,5 min

Schwechater (1957/58), 1 min

Arnulf Rainer (1958-60), 6 min 30 sec

Unsere Afrikareise

(1961-66), 12 min 30 sec

Kurt Kren:

1/57: Versuch mit synthetischem Ton (1957), 2 min

3/60: Bäume im Herbst (1960), 5 min

6/64: Mama und Papa (1964), 4 min

8/64: Ana - Aktion Brus (1964), 3 min

9/64: O Tannenbaum (1964), 3 min

15/67: TV (1967), 4 min

26/71: Zeichenfilm oder Balzac und das Auge Gottes (1971), 1 min

32/76: An W + B (1976), 8 min

37/78: Tree again (1978), 4 min

42/83: no film (1983), 1 sec

21.00 Uhr

Place/Replacement

Orte der Transformation

Sabine Hiebler & Gerhard Ertl:

General Motors (1993), 15 min

Peter Tscherkassky:

Motion Picture (1984), 3 min

Kurt Kren:

31/75: Asyl (1975), 9 min

Thomas Korschil:

Sunset Boulevard (1991), 8 min

Lisl Ponger:

Semiotic Ghosts (1990/91), 18 min

Hans Scheugl:

Der Ort der Zeit (1985), 40 min

MITTWOCH, 21. JUNI 1995

19.00 Uhr

Body As Material

Der Körper als Material

Kurt Kren:

10a/65: Selbstverstümmelung (1965), 6 min

Ernst Schmidt jr.:

Filmreste (1966), 10 min

Valie Export:

....Remote....Remote.... (1973), 12 min

Kurt Kren:

16/67: 20. September (1967), 7 min

Rudolf Polanszky:

Der musikalische Affe (1979), 5 min

Moucle Blackout:

Die Geburt der Venus (1972), 5 min

Renate Kordon:

Buntes Blut (1985), 8 min 30 sec

Mara Mattuschka:

NabelFabel (1984), 4 min

Der Untergang der Titania

(1985), 4 min

Parasympathica (1986), 5 min

Kaiserschnitt (1987), 4 min

Es hat mich sehr gefreut (1987), 2 min

Dietmar Brehm:

The Murder Mystery (1992), 18 min

21.00 Uhr

Interior Spaces

Innenwelten

Peter Tscherkassky:

Parallel Space: Inter-View

(1992), 18 min

Moucle Blackout:

Walk In (1969), 6 min

Marc Adrian, Filmblock 0:

Black Movie (1957), 198 sec

1. Mai 1958 (1958), 165 sec

Wo-da-vor-bei (1958), 70 sec

Schriftfilm (1959), 328 sec

Black Movie II (1959), 198 sec

Marc Adrian:

Der Regen (1983), 30 min

Linda Christanell:

Zum Geburtstag (1991), 6 min

Martin Arnold:

pièce touchée (1989), 16 min

DER TRAILER ZUR FILMSCHAU

Gustav Deutsch:
55/95 (1994), 30 sec

WESPENNEST

PROUDLY PRESENTS

HORWATH / PONGER / SCHLEMMER (HG.)

AVANTGARDEFILM

ÖSTERREICH. 1950 BIS HEUTE

DEMNÄCHST IN IHRER BUCHHANDLUNG

Filmhaus-Kino:

DONNERSTAG, 22. JUNI 1995

19.00 Uhr

Culture & Its Discontents

Programm wie Montag, 19. Juni, 21.00 Uhr

21.00 Uhr

Intimate Invasions/ Subverting Sexuality

Intime Invasionen / Der Umsturz der Sexualität

Angela Hans Scheirl & Ursula Pürner:

Das Schwarze Herz Tropft

(1979), 13 min

Body-building (1984), 3 min

Super 8 Girl Games (1985), 2 min

Gezacktes Rinnsal schleicht sich schamlos schenkelnäbend an

(1985), 4 min

Valie Export:

Unsichtbare Gegner (1977), 112 min

FREITAG, 23. JUNI 1995

19.00 Uhr

Place/Replacement

Programm wie Dienstag, 20. Juni, 21.00 Uhr

21.00 Uhr

Material & Sensation:

An Overview

Programm wie Montag, 19. Juni, 19.00 Uhr

SAMSTAG, 24. JUNI 1995

19.00 Uhr

Interior Spaces

Programm wie Mittwoch, 21. Juni, 21.00 Uhr

21.00 Uhr

The Primacy of Form:

Kubelka & Kren

Programm wie Dienstag, 20. Juni, 19.00 Uhr

23.00 Uhr

Intimate Invasions/ Subverting Sexuality

Programm wie Donnerstag, 22. Juni, 21.00 Uhr

SONNTAG, 25. JUNI 1995

19.00 Uhr

Anfangs

Herbert Vesely:

An diesen Abenden (1952), 25 min

Ernst Schmidt jr.:

Steine (1964/65), 30 min

Dietmar Brehm:

Sekundenfalle (1982/94), 39 min

Thomas Strobl & Oliver Lasch:

Vindication (1990/91), 5 min

Gustav Deutsch:

Am laufenden Band (1994), Filmschleife

21.00 Uhr

Body As Material

Programm wie Mittwoch, 21. Juni, 19.00 Uhr

Sixpack Film

Niederösterreich
KULTUR

WIEN
KULTUR

BMWFK

Stadtkino

Austrian Avant-Garde Cinema

1952 bis 1994

Die USA-Tournee

The Film-Center at The Art Institute of Chicago, Chicago
März/April 94

Cornell Cinema at Ithaca Theaters, Ithaca
April 94

Northwest Film Center at Portland Art Museum, Portland
Juni 94

Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
September/Oktober 94

Honolulu Academy of Art at University of Hawaii, Honolulu
November/Dezember 94

Pacific Film Archives in the Bay Area, San Francisco
Jänner 95

San Francisco Cinemathèque, San Francisco
Februar 95

Museum of Fine Arts, Boston
Februar 95

Harvard Film Archive, Cambridge
Februar 95

Massachusetts College of Art, Boston
Februar 95

Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City
April 95

Museum of Modern Art, New York
Juni 95

Anthology Film Archives, New York
Juli 95

18. bis 25. Juni 1995

Ein gemeinsames Programm von Sixpack Film und Stadtkino

Stop-over

Ihren Anfang nahm die Tour am 11. März 1994. In Chicago, im berühmten „Art Institute“, startete die bislang mit Abstand umfang- und erfolgreichste Retrospektive des österreichischen Films in den USA. „Diese sieben Programme bieten Amerika einen tiefen Einblick in eine der größten Avantgardefilmtraditionen der Welt.“ Steve Anker, Direktor der San Francisco Cinematheque, weiß, wovon er spricht. In den USA zählt Anker als profunder Kenner der Materie zu den begehrtesten Kuratoren des Independent Films. 1993 stellte er nach extensiven Sichtungen diese Schau mit insgesamt 64 Werken zusammen. Bis heute war sie an zwölf renommierten Institutionen zu sehen und hat sich zur *Tour de triomphe* entwickelt. Für den 18. Juni 1995 war ihr Ende geplant gewesen – im Mekka der zeitgenössischen Kunst, dem Museum of Modern Art in New York. Der Erfolg aber läßt sie nicht ruhen; weitere, ursprünglich nicht geplante Stationen werden sich anschließen. Zunächst im legendären New Yorker Anthology Film Archives von Jonas Mekas; dem Londoner Institute of Contemporary Art (ICA) sollen Manchester, Bristol, Glasgow, Edinburgh und Dublin folgen; Verhandlungen werden geführt mit Paris, Marseille, Rom, Frankfurt, Kopenhagen, São Paulo und Tokyo.

Der Erfolg kam nicht ganz unerwartet. Nebst Überraschungen, die sich Ankers Blick von außen verdanken, birgt die Schau das Gesamtwerk Peter Kubelkas – also auch seine viel zu selten gezeigten Filme *Mosaik im Vertrauen* (1955) und *Pause!* (1977); nicht weniger als 15 Meisterwerke von Kurt Kren; Raritäten wie Ferry Radax' *Sonne halt!*, Valie Exports *Unsichtbare Gegner* oder Hans Scheugls *Der Ort der Zeit*.

Exklusiv präsentieren wir in Wien ein echtes Programm. Dieses versteht sich keinesfalls als „Korrektur“; vielmehr sind hier Neu- & Wiederentdeckungen zu sehen, die zum Zeitpunkt der Programmerstellung nicht verfügbar waren.

Da ist zunächst der erste Film Ernst Schmidt jrs., *Steine* (1964/65). Dessen Negativ war verschollen. Erst als Helmut Benedikt, der Halbbruder und Erbe Schmidt jrs., die Spur einer dreißig Jahre alten, offenen Rechnung der Münchner „Bavaria“ verfolgte, stieß er dort auf das – seit 1965 sachgemäß gelagerte – Original dieses wunderschönen Films, der als echte Entdeckung gefeiert werden kann.

Als quasi-verschollen galt *An diesen Abenden* (1952) von Herbert Vesely. Man munkelte von einer letzten Kopie im Museum of Modern Art; deren Zustand war unbekannt. Bis sich Enno Patalas vom Münchner Filmmuseum der Sache annahm. Wir dürfen nun in Wien die vollständig restaurierte Fassung dieser frühen „Außenseiterproduktion“ zeigen (bei der übrigens Radax erstmals aktiv beteiligt war).

Nicht vermißt, aber fast verwest: so war der Zustand der *Sekundenfalle* (1982) von Dietmar Brehm. Ein frühes Dokument der „Dritten Generation“, ein Meilenstein auf dem Weg in die „post-klassische“ Phase der Avantgarde. 1994 wurde der Film sorgfältig restauriert und eine 16mm-Version hergestellt, die nun zur Erstaufführung gelangen wird.

Und aus jüngster Zeit stammen die Filme von Gustav Deutsch, Thomas Strobl und Oliver Lasch.

Gut zwanzig Jahre ist es her, seit das legendäre Lexikon „Eine Subgeschichte des Films“ von Ernst Schmidt jr. und Hans Scheugl erschienen ist. Nun ist es wieder soweit. Rechtzeitig zur Filmreihe kommt ein neues, umfassendes Werk zum Thema auf den Markt: „Avantgardefilm. Österreich 1950 bis heute“, herausgegeben von A. Horwath, L. Ponger und G. Schlemmer: Analysen, Interviews, Reprints klassischer Texte, sowie ein in Art und Umfang einmaliges Register, das alle Filme, die je in Österreich auf dem Gebiet des Avantgarde- und Experimentalfilms geschaffen wurden, sowie die zugehörigen Biographien erfaßt.

Austrian Avant-Garde Cinema beim *Stop-over at home*. Zum Entdecken. Und zum Wiedersehen. Sixpack Film wünscht viel Vergnügen!

Getting Under the Skin – Eine Einführung

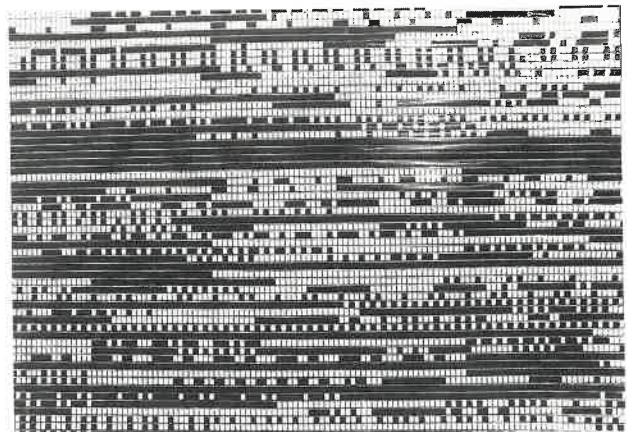
Der moderne mensch, der sich tätowiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter. Es gibt gefängnisse, in denen achtzig prozent der häftlinge tätowierungen aufweisen. Die tätowierten, die nicht in haft sind, sind latente verbrecher oder degenerierte aristokraten. Wenn ein tätowierter in freiheit stirbt, so ist er eben einige jahre, bevor er einen mord verübt hat, gestorben.

Das tempo der kulturellen entwicklung leidet unter den nachzügler. Ich lebe vielleicht im jahre 1908, mein nachbar aber lebt um 1900 und der dort im jahre 1880. (...) Glückliche das land, das solche nachzügler und marodeure nicht hat. Glückliches Amerika! (*Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, 1908*)

Die österreichische Kultur ist in der westlichen Welt einzigartig. Einst eine große Weltmacht, wurde das österreichische Imperium am Anfang dieses Jahrhunderts zerschlagen und zu einer kleinen Insel zwischen West- und Osteuropa reduziert. Österreich, das ursprünglich von einer luxuriösen Aristokratie beherrscht wurde, brachte eine Gesellschaft hervor, die von sinnlichen und ästhetischen Leidenschaften angetrieben wurde, auch wenn sie gleichzeitig von einem strengen Verhaltenscodex und der Moral der katholischen Kirche bestimmt war. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts führte der Verfall der gesellschaftlichen Ordnung zu einer explosiven Zertrümmerung traditioneller Modelle, und ein Sturm erstarkter kreativer Energien rief zahlreiche radikale Bewegungen ins Leben: Psychoanalyse, Sezessionismus, atonale (und später Zwölfton-)Musik, moderne Architektur und viele andere, neue Richtungen in den Bereichen von Kunst, Politik und Philosophie entstanden. Sie alle reagierten auf ein verknöchertes System von Konventionen und bildeten eine glühend polemische Haltung als Antwort auf scharfe gesellschaftliche Konflikte und Kontrollmechanismen.

Adolf Loos' eingangs zitierte aufrührerische Bemerkungen waren Teil eines bedeutsamen Manifests, welches darauf abzielte, die allgemeine Abhängigkeit vom dekorativen Ornament, die im späten Kaiserreich vorherrschte, schockartig ins Bewußtsein zu bringen. Loos setzte seine Dialektik in die Tat um, indem er einige der originellsten Gebäude Wiens schuf: Elegante und spärliche geometrische Strukturen, die das Auge durch ihre rhythmische Reinheit stimulieren. Seine Texte spiegeln viele Charakteristika wider, die jene Wiener Bewegungen gemein hatten: Ein ausgesprochenes Talent für eine schamlose Attacke auf die verwurzelten, konservativen Konventionen; einen unerschrockenen Gebrauch des Physischen für die Verankerung seines Arguments (hier in der Form des Körpers und seiner Verneinung); und eine rigorose und systematische Darstellung der eigenen Position, die klar und direkt erläutert wird.

Film, die jüngste Kunstform, brachte im traditionsverhafteten Wien als letzte eine polemische Avantgardeszene hervor. Mitte der 50er Jahre hatte Amerika schon Filme von Maya Deren, Kenneth Anger, Stan Brakhage und anderen gesehen. Frankreich blickte auf eine lange Tradition des Avantgardefilms zurück, die



Peter Kubelka *Arnulf Rainer*

in den 50er Jahren vor allem von Jean Genet, Lemaître, Isou und den Situationisten fortgeführt wurde.

Österreichische Künstler hatten nach dem Zweiten Weltkrieg erstmals Gelegenheit, radikal mit den Konventionen des Mediums zu brechen. Dabei kam die intuitive Wiener Faszination für formalen Ausdruck und formale Kontrolle ebenso zur Geltung, wie der Drang nach einer Konfrontation mit elementarem, physischem Erleben. Ohne Rücksicht auf das gesellschaftliche Vakuum, in dem sie anfangs operierten und das ihnen vielleicht nicht unwillkommen war, starteten sie eine vitale Bewegung, die bis in die Gegenwart führt.

Wie ihre Vorgänger der Jahrhundertwende in den älteren Künsten lehnten die österreichischen Filmemacher der 50er Jahre jegliche Konvention ihres Mediums strikt ab. Sie strukturierten die grundlegende Realitätsillusion des Abbilds neu (Kubelka, Kren, Adrian), lösten narrative Erwartungshaltungen auf (Kubelka, Radax) und unterminierten den vertrauten Wert der Dokumentation (Kren und bald danach Schmidt jr.). Ganz direkt erfaßten sie das Sinnliche (und manchmal das Tabu) durch entwaffnende formale Strategien und durch die Bildinhalte. Die „Zweite Generation“ verließ sich weniger auf die Kontrolle der plastischen Form, was zum einen zu einer totalen Subversion der formalen Organisation führte (Schmidt jr.), zum anderen zu einer konzeptuellen, theoretisch orientierten Art des Arbeitens (Export, Scheugl, Weibel). Aber auch hier begegnete ihre Kunst dem Betrachter sinnlich und brachte oft den Körper direkt ins Spiel. Diese Arbeiten trafen auf die ungeschützten Nerven ihrer Zuschauer; viele Filmemacher und Künstler dieser Dekade wurden physisch attackiert, eingesperrt oder gingen ins Exil.

Die Jahre ab 1980 brachten eine bemerkenswerte Auffächerung der stilistischen Vorgehensweisen. Der Avantgardefilm ist weiterhin äußerst lebendig. Die meisten Österreicher/innen, die mit Formen des Aktionismus arbeiten, betrachten sich stolz als Teil dieser Tradition. Auch die aktuellsten Arbeiten sind *schlagkräftig* und bieten viel für die Sinne und den Kopf.

Dieses siebenteilige Programm gewährt Amerikaner/innen ihren ersten eingehenden Blick auf eine der wichtigsten Avantgardefilmtraditionen der Welt. Es gab schon immer ungewöhnlich starke Affinitäten zwischen Amerika und Wien (auch Loos hatte während seiner Lehrjahre in Amerika bei dem Architekt Louis Sullivan gearbeitet und studiert), was vielleicht mit dem Fehlen einer einzigen, alles dominierenden kulturellen Tradition und unserem eigenen Hang zu radikalen Extremen zu tun hat.

Das Werk einiger weniger Filmemacher wird Zuschauern, die die Avantgarde schon länger begleiten, bekannt sein. Aber die meisten Filme werden Neuentdeckungen sein, auch wenn die Künstler schon seit vielen Jahren oder, in manchen Fällen, Jahrzehnten aktiv sind.

Die Notwendigkeit einer solchen Programmreihe wurde mir klar, als ich während der 70er und 80er Jahre kontinuierlich immer mehr Filme aus Österreich zu sehen bekam. Allmählich begriff ich, daß der Großteil der Arbeiten in den Vereinigten Staaten noch immer unbekannt war, daß die Filme durchgehend überzeugend waren und daß es mehrere auffallende, gemeinsame Tendenzen gab. Das österreichische Ministerium für Kunst, das diese umfassende Retrospektive mit Weitblick unterstützte, hätte dafür keinen besseren Zeitpunkt wählen können, da es immer schwieriger wird, Filme der Pioniere der 50er Jahre zu sehen und neue Kopien zu finanzieren.

Auch wenn vieles der österreichischen Avantgarde in den Vereinigten Staaten bisher selten zu sehen war, waren drei der frühen, bedeutendsten Filmemacher/innen zu verschiedenen Zeiten



Valie Export *Unsichtbare Gegner*

äußerst präsent und hinterließen einen tiefen Einfluß auf Künstler in den USA. Nachdem Peter Kubelka 1966 *Unsere Afrikareise* fertiggestellt hatte, tourte er hier mit seinen Filmen. Er unterrichtete, hielt Vorträge an zahlreichen Universitäten und publizierte seine Gedanken zur Ästhetik in Zeitschriften und Anthologien. Kurt Kren kam in den späten 70er Jahren nach New England und schlug sich nach Kalifornien und Texas durch, wo er mehrere Jahre lebte und Filme machte, bevor er nach Wien zurückkehrte. Valie Exports Filme, Videos und Performance-Arbeiten wurden weithin gezeigt, und auch sie hat in verschiedenen amerikanischen Städten gelebt und unterrichtet.

Diese drei haben auch mich stark beeinflusst. Auf Peter Kubelka traf ich zum erstenmal 1969 als Student in SUNY Binghamton (*State University of New York*). Er hat mein Verständnis vom Wesen des Films für immer verändert, sowohl durch seine Analogien zur Musik und Architektur als auch durch seine präzise Artikulation des Werts jedes einzelnen Filmbildes (einschließlich seiner Theorie der „Funken“, die zwischen den einzelnen Filmbildern sowie zwischen Bild und Ton entstehen). Kubelkas scharfe Analysen seiner eigenen Filme öffneten mir – wie unzähligen anderen – die Augen.

1971 nahm ich an einer Aufführung von Hermann Nitschs *Orgien Mysterien Theater* teil (ein gemeinschaftliches Ritual, in dem Fässer von Tierblut, Eingeweide und andere Organe verwendet werden), welche von Kubelka organisiert wurde und einen Skandal entfesselte, dem beinahe die Filmabteilung der Universität zum Opfer fiel.

Ich benötigte mehrere Jahre, um die formale Brillanz und die eigenständige Vision in den kurzen Filmen von Kurt Kren gebührend zu würdigen, die ich während seiner ersten Amerika-Tournee 1978 sah. Jeder einzelne von ihnen ist ein Juwel an konzeptueller Organisation (basierend auf einer peinlich genauen, vorangestellten Partitur) und vermittelt zwischen Kamera und irgendeinem Ort oder einer Aktivität in der Welt, um seinen Gegenstand zu pulsierendem Leben zu bringen. Die Beiläufigkeit, mit der Kren sein Werk präsentierte, hatte mich getäuscht und ich lernte meine Lektion an Demut, als mir plötzlich der Reichtum dieser trügerisch einfach wirkenden Filme bewußt wurde.

Auf Valie Export wurde ich durch *Unsichtbare Gegner* aufmerksam, einem der ersten unabhängigen Spielfilme einer Künstlerin, der erfolgreich avantgardistische und erzählerische Interessen zu verbinden wußte. Auch wenn ihre früheren, ungestümen und geschlechtsbezogenen Aktionen nur angedeutet wurden, war dieser Film außerordentlich mutig in seiner radikalen Verwendung narrativer Formen und sensibler sozialer sowie geschlechtsspezifischer Themen. Als ich sie 1986 in Wien kennenlernte, zeigte sie mir eine überraschend komplexe Welt aktiver Filmemacher/innen, von denen damals nur wenige institutionelle Anerkennung und Unterstützung fanden. Unter ihnen waren Peter Tscherkassky, Mara Mattuschka, Hubert Sielecki und sein Trickfilmstudio, Lisl Ponger, Hans Scheugl, Peter Weibel, Renate Kordon und andere. Ich erfuhr von einer existierenden Filmmakers Cooperative (einer von nur zwei aktiven in Europa und mit einer Geschichte, die bis ins Jahr 1968 zurückreicht), einer publizierten zweibändigen Geschichte des Avantgardefilms und mehreren Generationen von Künstlern, die kontinuierlich arbeiteten. Hier gab es eine aufregende, lebendige Filmszene, die untereinander zwar oft uneins war, dennoch aber zahlreiche überlappende ästhetische Interessen vorzuweisen hatte.

Die Gründung von Sixpack Film 1991 signalisierte einen aufregenden Neubeginn organisatorischer Aktivitäten – wieder einmal herbeigeführt von der jüngeren Generation. In nur wenigen



Kurt Kren 3/60: *Bäume im Herbst*

Jahren trugen die Mitglieder von Sixpack Film viel dazu bei, die lokale Szene zu beleben. Sie programmierten viele wichtige Filmreihen in Österreich und Europa, brachten und bringen Filmemacher und Kuratoren aus anderen Teilen der Welt nach Wien und engagieren sich ganz allgemein äußerst ernsthaft für mutige, innovative Filme der Vergangenheit und Gegenwart. Es waren die Leute von Sixpack, die diese Reihe durch ihre Vision und mit harter Arbeit ermöglichen.

Als Organisationsprinzip dieser Retrospektive dienten die wiederkehrenden Kräfte und Themen, die sich in den über 40 Stunden Film, die ich sichtete, herausgebildet haben. Inkludiert sind umfassende Präsentationen vieler Schlüsselfiguren des österreichischen Avantgardefilms. Wo immer möglich werden die Filme im Originalformat gezeigt.

Programm 1: Material & Sensation: An Overview (Material und Empfindung: Ein Überblick)

Diese Einführung zur Retrospektive stellt Filmemacher/innen vor, von denen in späteren Programmen noch mehr zu sehen sein wird. Die Filme umspannen annähernd 40 Jahre. In jedem wird ein einzigartiger formaler Zugang verwendet, um die *physische Natur* des Films in der Konfrontation mit dem Betrachter zu erfassen. Oft geschieht das durch eine Manipulation des menschlichen Körpers – im Selbstporträt oder durch die Verwendung von Darsteller oder Model. Einige der Filme entwickeln auch dynamische Tonspuren. Kubelkas *Mosaik im Vertrauen*, Österreichs erster bedeutender Avantgardefilm (der in seiner wunderschönen 35 mm Originalversion gezeigt wird) bildet eine passende Ouvertüre zu dieser Reihe. Der Film, der durch seine ambitionierte Selbstsicherheit beeindruckt, stellt einen beißend ironischen Blick auf das Nachkriegs-Österreich und zugleich einen gründlichen Umsturz narrativer Konventionen dar. Krens früher *48 Köpfe...* spuckt eine Sammlung reproduzierter Bilder aus – gleichsam als Mahlgut seiner filmischen Mühle; *Bodybuilding* ist Ernst Schmidt jrs. brüchige Wiedergabe einer Materialaktion von Otto Muehl; *Hernals* von Hans Scheufl, eine sorgfältig konstruierte Studie zweier filmischer Sichten eines gewalttätigen Vorfalls; Exports *Mann & Frau & Animal*, eine *zerfleischende* Darstellung der animalischen Seite des Menschen; Tscherkasskys *Manufraktur* ist die taktile Kompression filmischen Raums aus gefundenem Material; Mattuschkas *Kugelkopf* die Kreation einer kontrastreichen Schwarz-Weiß-Welt, in der Haut und Blut auf beunruhigende Weise mit anderen Objekten vermischt werden; *Color de Luxe*, eine überfallsartige Meditation von Dietmar Brehm über Bilder des Körperlichen; und Martin Arnolds *passage à l'acte*, der die in einem Studiofilm Hollywoods verborgenen visuellen und gesellschaftlichen Dynamiken an die Oberfläche bringt.

Programm 2: The Primacy of Form: Kubelka & Kren (Das Primat der Form: Kubelka & Kren)

Diese Meister-Filmer greifen auf die mechanische Natur des Filmmachens zurück, um ihrem Verständnis von Form und sinnvoller Materialorganisation Ausdruck zu verleihen.

Kubelkas „metrische“ Filme *Adebar*, *Schwechater* und *Arnulf Rainer* bedienen sich des grundlegenden Flickerphänomens der Kamera bzw. des Projektors, um einmalige filmische „Photo-Spiele“ (*photo-plays*) zu gestalten. *Pause!* und *Unsere Afrika-reise* formen bewegte Bilder zu kinetischen Kraftfeldern, die sich zwischen scharf pointierter Form und verdichtetem Inhalt die Waage halten.



Peter Kubelka *Adebar*

Kren positioniert sich in seinen Filmen als Beobachter von Vorgängen – manchmal von menschlichen Handlungen (darunter die Materialaktionen von Günter Brus und Otto Muehl), manchmal von Naturphänomenen. In jedem einzelnen Film gibt es diese enge Verbindung mit seinem Gegenstand während der Aufnahme. Anschließend wird das Material durch eine graphisch konzipierte Struktur gefiltert. Das Ergebnis ist äußerst rhythmisch und befreit vom ursprünglich „natürlichen“ Fluß, aber dennoch lebendig als Dokument und als filmisches Ereignis.

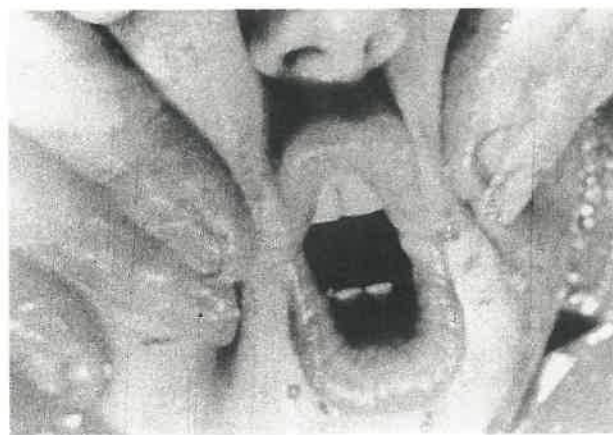
Programm 3: Body as Material (Der Körper als Material)

Obwohl das streng geregelte gesellschaftliche Verhalten in Wien oft mit sinnlichen Impulsen unvereinbar war, spielt der menschliche Körper seit über hundert Jahren eine wichtige Rolle in der österreichischen Kunst- und Ideenwelt. Das Nachkriegsklima förderte die „handgreifliche“ Konfrontation und Miteinbeziehung des Publikums, wie sie von verschiedenen „Körper-Künstlern“ (*body artists*) betrieben wurde, vor allem bei den Aktionen von Brus und Muehl und den Expanded-Cinema-Vorführungen von Export und Weibel. Gleichzeitig anerkannten Filmemacher wie Adrian und Kren das dem Film innewohnende Potential, die Realität nachzubilden, sodaß sie ihre Erforschung von Film als Spektakel gemeinsamer Projektion fortsetzten und unsere intimsten physischen Bereiche unter die Lupe nahmen.

Eine psychische Strömung, die sich durch viele dieser Filme zieht (*Selbstverstümmelung*, ...*Remote...Remote...*, *Die Geburt der Venus*, *Buntes Blut*), ist strukturelle Gewalt und die schmerzhafteste, direkte oder metaphorische Identifikation, die wir als Betrachter mit den Darsteller/innen vollziehen (auch wenn diese keinerlei Zeichen des Widerstands zeigen). Das Programm enthält drei Werke, die sich auf Aktionen von Brus (*Selbstverstümmelung*, *20. September*) und Muehl (*Filmreste*) konzentrieren und fünf kurze Filme der entzückend herausfordernden Mara Mattuschka, in denen sie selbst als Darstellerin auftritt. Auch die Amerikaner wurden vom Fleisch angezogen (wir hatten unsere eigenen Schismen mit den Sinnen), und diese Filme weisen in ihrer grenzüberschreitenden Dimension Beziehungen auf zu solch bodenständigen Produkten wie Brakhages *Lovemaking* oder *The Act of Seeing With One's Own Eyes*, Carolee Schneemans *Fuses*, Luther Prices' *Sodom*, Ann Seversons *Near the Big Chakra* sowie zu vielen anderen Titeln der Hippie-60er und der punkigen 70er und 80er Jahre.

Programm 4: Culture & Its Discontents (Das Unbehagen in der Kultur)

Diese fünf Filme attackieren die gemütliche Oberfläche des Wiener Alltags. Der wunderschön fotografierte *Sonne halt!* von Ferry Radax, eines der erfindungsreichsten und ikonoklastischsten Werke der Frühzeit, ist ein ungebärdiger, fragmentiert narrativer Film, der die „Heldentaten“ junger Rebellen nachzeichnet. Er strömt den Geruch sinnlicher *beat*-Energie aus und nimmt so einen Platz ein, der kurioserweise an unseren eigenen Film *The End* von Christopher MacLaine erinnert. Schmidt jrs. *P.R.A.T.E.R.* ist ein ätzendes und geistreiches Porträt von Aktivitäten rund um Wiens historischen Vergnügungspark; *Subcutan* von Rosenberger montiert ein glühend heißes Porträt vom Wien des Jahres 1988, „einen Blick unter die Haut des Alltags, auf der Suche nach den offenen Wunden in der Seele dieser verhinderten Metropole“ (J.R.); Scheirl/Schipecks *The Abbess and the*



Ernst Schmidt jr. *Bodybuilding*

Flying Bone ist eine ungeheure Phantasiegeschichte, die in einer psycho-sexuellen Zone spielt, voll mit mythischen und rituellen Rätselein.

Programm 5: Place / Replacement (Orte der Transformation)

Seit jeher wurde die Kamera auch zur Dokumentation bestimmter Örtlichkeiten verwendet, aber die Ergebnisse vermitteln zumeist nur eine stilisierte und somit begrenzte Erfahrung von den Nuancen und dem *feeling* eines Ortes. Die Filme in diesem Programm ersinnen neue formale Strategien, um den Charakter und die Wahrnehmung privater und öffentlicher Räume darzustellen. In Krens *Asyl* wird das Bild einer idyllischen Landschaftsszenerie in viele Einzelteile zerbrochen, die zu verschiedenen (Jahres-)Zeiten aufgenommen wurden, im Film jedoch nebeneinandergestellt werden, sodaß sie simultan abzulaufen scheinen. Die resultierende Komposition ergibt einen Kontrapunkt, der Realität wiedergibt und gleichzeitig von ihr abhebt. *Sunset Boulevard* von Korschil offeriert einen Blick in die isolierte Welt der Pendler, wie sie in unzähligen vorbeihuschenden Autokabinen zu beobachten ist; Pongers *Semiotic Ghosts* webt einen Teppich aus symbolischen Bildern „natürlicher“ Quellen, gefunden an verschiedenen Orten der Welt; *General Motors* von Hiebler/Ertl und *Motion Picture* von Tscherkassky explorieren beide das berauschende Flair alter Filmbilder, der eine in Form ästhetischer Erneuerung, der andere als Kulturkritik; Scheugls *Der Ort der Zeit* ist eine profunde Meditation über die trügerische Kontrolle der geschlossenen Form filmischer Töne und Bilder.

Programm 6: Interior Spaces (Innenwelten)

Privates (des Autors oder von jemand anders) mit einem mechanischen Medium zu erforschen, ist zwar eine paradoxe Herausforderung, aber dennoch eine, die unabhängige Filmemacher in den USA während der vergangenen 50 Jahre immer wieder angezogen hat. Die Filme dieses Programms reflektieren über Bedeutungen des Persönlichen (eher als daß sie es konstruieren) mit Objekten, Bildern, Found Footage, Texten und verschiedenen Techniken der Bildmanipulation. Zu sehen sind mehrere Filme von Marc Adrian, einer zentralen Figur des österreichischen Avantgardefilms, der Mitte der 50er Jahre gemeinsam mit Kren zu arbeiten begann. Seine frühen Kurzschnitt- und Bild-Text-Techniken (*Orange*, *Wo-da-vor-bei*, die beide auf einer Partitur beruhen) wie auch die halluzinatorischen Landschaften in *Der Regen*, zeigen Adrians eigenen Zugang zu Form und Bild. Moucle Blackouts *walk in* verdichtet die Einstellung einer Person, die ein Zimmer betritt, mit einer genau bestimmten Partitur, während Tscherkassky in *Parallel Space: Inter-View* ein komplexes graphisches Wechselspiel von flickernden Bildern, Texten und Tönen konstruiert, um die Erfahrung von Trauma und Verlust zu vermitteln. Linda Christanells Film *Zum Geburtstag* ist ein üppiges, stilisiertes Porträt einer Freundin, das sich aus Artefakten und Erinnerungsstücken zusammensetzt.

Programm 7: Intimate Invasions / Subverting Sexuality (Intime Invasionen / Der Umsturz der Sexualität)

Das Super-8 „Heimformat“ war auch für österreichische Filmemacher/innen besonders attraktiv wegen der Unmittelbarkeit seiner Handhabung. Viele dieser kleinformatigen Filme, die in Wien

entstanden sind, haben eine raue und spontane Frische, die an den amerikanischen Underground der 60er Jahre erinnert. Dieses Programm präsentiert Super-8 Filme von Scheirl/Pürrer und einen 16mm Spielfilm von Export, die alle subversive Visionen von Heim und sexueller Identität offerieren. Scheirl/Pürriers *Body-building* porträtiert ein Körperitual ironisch und als Variante zu Schmid jr.s. früherem Film über Muehls Materialaktion; *Super-8 Girl Games* vermischt handgezeichnete Kratzer mit den Körpergesten der Filmemacherinnen, während *Das Schwarze Herz...* und *Gezacktes Rinnsal...* Homemovies über Körperaktionen und sexuell aufgeladene Riten sind. Exports *Unsichtbare Gegner* von 1977 ist ein wichtiger *Crossover*-Film, der avantgardistische mit kommerziell-narrativen Sensibilitäten kombiniert. Er zeichnet den alpträumhaften Zusammenbruch einer Modephotographin nach, die mit ihrer schwindenden Identität und Sicherheit als Karrierefrau konfrontiert wird. In seiner Verschmelzung von narrativem Experimentieren, *fantasy*, Fakten und theoretischer Kritik hatte der Film großen Einfluß auf unabhängige Spielfilme, die ihm nachfolgten.

(Übersetzung: Thomas Korschil)

Steve Anker lehrte Film am San Francisco Art Institute (seit 1984) und ist künstlerischer Leiter der San Francisco Cinematheque (seit 1982). Davor unterrichtete er am Massachusetts College of Art und betreute das Programm der Boston Film/Video Foundation (1977–1980).

In den letzten Jahren kuratierte er auch Filmprogramme und schrieb Katalogbeiträge für Festivals in Antwerpen, Toronto, New York, Wien und London. Zuletzt konzipierte er gemeinsam mit Jytte Jensen vom Museum of Modern Art in New York eine 50teilige Programmserie über die Geschichte des Schmalfilms in den USA.

„Getting Under the Skin“ erschien erstmals im englischsprachigen Tournee-Katalog „Austrian Avant-Garde Cinema 1955–1993“.



Hans Scheugl *Hernals*



Martin Arnold *pièce touchée*

Material & Sensation: An Overview

Material & Empfindung: Ein Überblick

Montag, 19. Juni 1995, 19.00 Uhr, Stadtkino
Freitag, 23. Juni 1995, 21.00 Uhr, Filmhaus-Kino

Peter Kubelka

Mosaik im Vertrauen

1955, s/w und Farbe, Ton, 35mm, 16 Min.

An irgendeinem Bahndamm bringt der Landstreicher Putnik seine Tage zu. Er liebt die Bahnwärterstochter; deren Vater wiederum will Putnik vertreiben. Konkurrenz erhält Putnik zusätzlich von einem Schlurf, der sich in Manier eines Halbstarcken an die Bahnwärterstochter heranmacht. Schließlich trifft „Die Dame“ Michaela in einem luxuriösen Wagen am Ort des Geschehens ein; kutschiert wird sie von einem Mann, der Gatte oder bloß Chauffeur sein könnte. Beide bleiben stille Beobachter des Geschehens. Sie mengen sich nicht ein, wenngleich ihre Ankunft die Geschehnisse negativ zu beeinflussen scheint.

In einer Nacht am Lagerfeuer kommen sich Putnik und der Bahnwärter Johann Bayer näher. Man plaudert und Bayer erzählt ein wenig aus seinem Leben. Bis zum Morgengrauen bleiben die beiden Männer beisammen. Der Film endet mit der Abreise der Zuschauer. (...) Bekäme man diesen Plot bloß erzählt, würde niemand dahinter den Beginn der außergewöhnlichen Avantgardefilmtradition Österreichs vermuten. Dennoch steckt in der Konstruktion dieses Mosaiks bereits jene Dynamik, die alles in Bewegung gesetzt hat. (Peter Tscherkassky: Die rekonstruierte Kinematografie. In: Horwath/Ponger/Schlemmer (Hg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis heute. Wien 1995)

Kurt Kren

2/60: 48 Köpfe aus dem Szondi-Test

1960, s/w, stumm, 16mm, 5 Min.

Menschengesichter, Photographien aus einem Testprogramm für experimentelle Triebdiagnostik, gehen ineinander über und formen für das träge Auge des Betrachters ein universales Gesicht: Auge/Auge, Nase, Mund. Schon in Kurt Krens zweitem Film äußert sich ein hingebungsvolles Interesse für das immer Andere im Ewiggleichen, bzw. für ein rhythmisiertes Spiel mit dem Material Film. Jenen, die, wie Kren einmal Hans Scheuگل erzählte, zwischen den Gesichtern Adolf Hitler wiederzuerkennen glaubten, könnte man mit René Clairs Bruder Henri Chomette aus dem Stummfilm-Jahr 1925 entgegenhalten: „Filmrhythmus ist eine Potenz, die jenseits von Tatsachenlogik und Realität Visionen erzeugt, wie sie nur im Verein von Linse und Filmband zustande kommen.“ (Claus Philipp)

Ernst Schmidt jr.

Bodybuilding

1965/66, Farbe, Ton, 16mm, 9 Min.

An die Stelle genau kalkulierter Schnitt-Strategien à la Kurt Kren tritt bei Schmidt jr. anarchische und chaotische Materialorganisation. Zum extremen Einsatz des Körpers bei der hier gezeigten Aktion Muehls kommt der Versuch, die Einheit des Films zu zersetzen. Immer wieder tauchen Blankfilm und Fehlbelichtungen auf, Positiv- und Negativfilm werden gleichwertig eingesetzt, und den Ton bildet eine wilde Collage verschiedenster, willkürlich gewählter Quellen, aus der noch zusätzlich mit einem Magneten Teile herausgelöscht wurden. (Peter Tscherkassky: Die rekonstruierte Kinematografie. In: Horwath/Ponger/Schlemmer (Hg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis heute. Wien 1995)

Hans Scheuگل

Hernals

1967, Farbe, Ton, 16mm, 11 Min.

Der lebendige Realismus dieser Montage (pseudo)dokumentarischer Alltagsszenen wird nicht durch eine direkte Manipulation des fotografischen Abbilds in Frage gestellt. Zum originär filmischen Ereignis wird *Hernals* durch einen drastischen Eingriff in die zeitliche Ordnung der abgebildeten Vorgänge: Die einzelnen Szenen werden, in Fragmente zerteilt, jeweils zweimal gezeigt, nicht als idente Wiederholungen, sondern in zwei verschiedenen, gleichzeitig aufgenommenen Kameraperspektiven. Die resultie-

rende Parallelmontage sprengt das enge Korsett des konventionellen Kinos *räumlich*, indem der *eine*, privilegierende Blickpunkt aufgegeben wird und *zeitlich*, indem die illusionistische (Spielfilm-)Kontinuität ignoriert wird. Bewegungen und Sprachketten werden wiederholt, der Lauf der Zeit auf befremdende Weise unterbrochen und zerdehnt. (Thomas Korschil)

Valie Export

Mann & Frau & Animal

1970–73, Farbe, Ton, 16mm, 10 Min.

Eine Hand am Chrom, an den Hähnen einer Badewanne: Kino für Klitoris und gezielten Wasserstrahl, für rot tropfendes Blut und schwarzweiße Close-Up-Vagina, für 16mm-Film und Standphotographie. Ein berühmtes Beispiel für Exports extremistische Gegen-Pornographie: explizit, aber nicht (vor)getäuscht, genitalfixiert, aber nicht ausbeuterisch. Es geht Export hier wie auch anderswo darum, vor allem zwei Dinge freizusetzen: ihre Polemik gegen die rückstandsfreie bürgerliche Sexualität – und, grundsätzlich, das Fremde in der systemerhaltenden schockarmen Unterhaltungs-Kultur. (Stefan Grisse mann)

Peter Tscherkassky

Manufraktur

1985, s/w, Ton, 35mm, 4 Min.

Ein Found-Footage-Film zum Phänomen der Bewegung im Raum, der im Kino immer eine Fläche ist. Kurze Sequenzen von einem Rennauto, einem Kleinwagen in einer Kurve, den Beinen einer Frau, einem Reifen, der alles zu überrollen droht, wandern durch die „Filmerzählung“ und kehren an verschiedenen Stellen der Kader zurück, das „Geschehen“ wird zunehmend komplexer, „gefährlicher“, aber es kollidiert immer nur filmisches Material. *Manufraktur*, ein Stück „Handarbeit“, ein Splitterbruch im kleinen Finger, mit dem man bekanntlich das erledigt, was einem kein Aufhebens wert scheint. (Bert Rebhandl)

Mara Mattuschka

Kugelkopf

1985, s/w, Ton, 16mm, 6 Min.

Der ganze Film ist vom Kugelkopf der Schreibmaschine inspiriert – deshalb auch der Untertitel „Ode an IBM“. Die Musik zu Beginn stammt aus der „Carmen“. Die Kastagnetten sind das Geräusch und der Rhythmus der Schreibmaschine. In die ist eine Klopapierrolle eingespannt, deren Blätter als Sinnbild für die mechanischen Wiederholungen des Alltags abgerissen werden. Dann schert sich Mimi Minus die Haare. Ihr einbandagierter Kopf wird zum Kugelkopf, ihr Blut zur Tinte. Als sich die Bandagen lösen, beginnt sie mit Mund, Nase, Ohren, Zähnen und Zunge zu schreiben, bis die ganze Leinwand bedeckt ist. (Mara Mattuschka im Gespräch mit Peter Tscherkassky. In: P. Illetschko (Hg.): Gegenschuß. 16 Regisseure aus Österreich. Wien 1995)

Dietmar Brehm

Color de Luxe

1986, s/w, Ton, S-8 (16mm Blow Up 1994), 7 Min.

3 Räume, 4 Personen: Sexbewegungen in einer stürmischen Gewitteratmosphäre. *Color de Luxe* entstand als Training für *The Murder Mystery*. Ein Found Footage Film. (Ich liebe schönes Wetter, aber wenn etwas wirklich schön ist, ist das Wetter schlecht – oder Farbfilm bei schlechtem und Schwarz-Weiß-Film bei gutem Wetter verwenden.) (Dietmar Brehm)

Martin Arnold

passage à l'acte

1993, s/w, Ton, 16mm, 12 Min.

Eine kakophonische Frühstückssymphonie. Der Film verzichtet auf die Permutationsmontage von *pièce touchée*. Mit der ersten Intonation passiert die radikale Inversion: Der Ton, die Stimmen, sie sind weder zögerlich, noch übernehmen sie nur formal die Unterhaltung des Bildes, sie transformieren vielmehr in surrende, quäkende, lallende Tonschleifen, sind Tonsalven, die eine aggressive Rhythmisierung der Szene veranlassen, Synchronisierung aller Beziehungsformen im raffenden Gleichklang eines proliferierenden Widerhalls. Phonetische Duelle. Es ist, als ob im alterierenden Schnitt die Töne das Bild kadrieren, die Stimm-Bewegung das Bewegungs-Bild allererst austrägt, das repressiv-tönende Grundgewebe der Familienszene ihre Wahrheit überstülpt. (Marc Ries)

Programm 2

The Primacy of Form: Kubelka & Kren

Das Primat der Form: Kubelka & Kren

Dienstag, 20. Juni 1995, 19.00 Uhr, Stadtkino
Samstag, 24. Juni 1995, 21.00 Uhr, Filmhaus-Kino

Peter Kubelka

Pause!

1977, Farbe, Ton, 16mm, 12 Min.

Adebar

1957, s/w, Ton, 35 mm, 1,5 Min.

Schwechater

1958, Farbe, Ton, 35mm, 1 Min.

Arnulf Rainer

1960, s/w, Ton, 35 mm, 6,5 Min.

Unsere Afrikareise

1966, Farbe, Ton, 16mm, 12,5 Min.

Peter Kubelkas relativ kurze Periode intensiven filmischen Schaffens (1952–1966) fiel mit der Blütezeit der Wiener Gruppe zusammen, von der er, trotz enger Verbundenheit, unabhängig blieb. Seine Laufbahn als Theoretiker und Lehrer für Film begann mit seinem ersten USA-Besuch 1965. Seither veranstaltete er in Amerika und Europa zahlreiche Vorlesungen und unterrichtete an diversen Universitäten, zuletzt als Leiter der Filmabteilung an der Staedelschule in Frankfurt. Während dieser Zeit stellte er nur einen einzigen Film fertig, *Pause!* (1977), obwohl er versichert, an *Monument für die alte Welt* seit über 25 Jahren zu arbeiten.

Kubelka besuchte das „Centro Sperimentale di Cinematografia“ in Rom als armer, ausländischer Student. Als er 1955 während der Ferien seinen ersten Film *Mosaik im Vertrauen* (gemeinsam mit Ferry Radax) machte, wollte ihn die römische Filmakademie hinauswerfen, weil seine Arbeit so unkonventionell war.

Nach dem Diplom versuchte er mit Werbefilmen zu überleben. Doch er arbeitete den Intentionen seiner Sponsoren erfolgreich entgegen und machte aus ihren Aufträgen autonome Projekte, die seinen eigenen ästhetischen Ansprüchen entsprachen. Das Ergebnis war, daß er zwischen 1957 und 1960 nur drei Auftraggeber hatte: eine Wiener Tanzbar für *Adebar*, eine Brauerei für *Schwechater* und den Maler Arnulf Rainer, der ein Porträt von sich und seiner Arbeit bestellte und stattdessen einen Flickerfilm aus reinem Schwarz und Weiß erhielt.

In seinen Vorlesungen bezeichnet Kubelka diese drei kurzen Arbeiten als seine „metrischen Filme“. Ihr visueller Inhalt ist unbedeutend: das Wesentliche des Films liegt in der Beziehung zwischen einzelnen Kadern sowie in der zwischen Bild und Ton. Diese drei Filme zählen zu den prägnantesten kunstgeschichtlichen Aussagen über reine filmische Form.

Obwohl Kubelkas Hang zur Subversion bekannt war, beauftragte ihn eine Reisegruppe, ihre Afrikasafari zu dokumentieren. Kubelka arbeitete fünf Jahre lang (1961–1966) an der unglaublich exakten Bild- und Tonmontage von *Unsere Afrikareise*. Der Film stellt seine Geldgeber als wichtigtuerische, geistlose und grausame Eindringlinge bloß und zeigt dagegen deutliche Sympathien für die afrikanischen Stammesangehörigen und die heimische Tierwelt. Anders als in *Mosaik im Vertrauen* ist das Gesprochene hier nicht lippensynchron. Jeder Augenblick ist, in Kubelkas Worten, ein „Synchronereignis“, entstanden aus dem Zusammenprall von Bildern und Tönen, die während der Safari aufgenommen wurden. (P. Adams Sitney)

Kurt Kren

1/57: Versuch mit synthetischem Ton (Test)

1957, s/w, Ton, 16mm, 2 Min.

3/60: Bäume im Herbst

1960, s/w, Ton, 16mm, 5 Min.

6/64: Mama und Papa

1964, Farbe, stumm, 16mm, 4 Min.

8/64: Ana – Aktion Brus

1964, s/w, stumm, 16mm, 3 Min.

9/64: O Tannenbaum

1964, Farbe, stumm, 16mm, 3 Min.

15/67: TV

1967, s/w, stumm, 16mm, 4 Min.

26/71: Zeichenfilm – Balzac & das Auge Gottes

1971, s/w, stumm, 16mm, 1 Min.

32/76: An W + B

1976, Farbe, stumm, 16mm, 8 Min.

37/78: Tree again

1978, Farbe, stumm, 16mm, 4 Min.

42/83: no film

1983, s/w, stumm, 16mm, 1 Sek.

Hans Hurch hat bei der letzten großen Kren-Retrospektive richtigerweise auf das dokumentarische Element in den Arbeiten des Filmemachers hingewiesen. Zwar bilden mit *1/57: Versuch mit synthetischem Ton* und *42/83: no film* zwei Etüden über Material und Form(losigkeit) die Klammer für diesen Streifzug durch Krens Schaffen. Ein schönerer Schwenk über die Blickwinkel der heimischen Intelligenza zwischen 1950 und 1990 ist gleichzeitig aber schwer vorstellbar. Krens lyrische Meditationen über „natürliche“, geheimnisvolle Außenwelten (*3/60: Bäume im Herbst*, *15/67: TV*, *32/76: An W + B* und das berühmte *37/78: Tree again*) kommunizieren mit rasend verdichteten Einsichten in Kunst-Innenwelten, spricht den legendären Mit-Schnitten der aktionistischen Happenings von Günter Brus und Otto Muehl – *6/64: Mama und Papa*, *8/64: Ana – Aktion Brus*, *9/64: O Tannenbaum*. Das inszenatorische Element der Happenings verschwindet unter Krens Schneidetisch zugunsten purer, traumhafter Entäußerung, die nie auch nur ansatzweise spekulativ würde. Repetitiver Einsatz von Motiv-Segmenten, die mehr oder weniger aus Schwarzfilm herausblitzen, erhebt – in *15/67: TV* – Zufallsbeobachtungen auf einer Uferpromenade zu allgemeingültigen Kompositionen einer Chronologie des Zufalls. Und die Ast-Gefängnisse der *3/60: Bäume im Herbst* erzählen in schneller Abfolge der einzelnen Aufnahmen auch von individueller Bedrängnis. Abstrakt, klobig wie die trashigen Inserts, mit denen Kren seine Arbeiten immer versieht. (Claus Philipp)



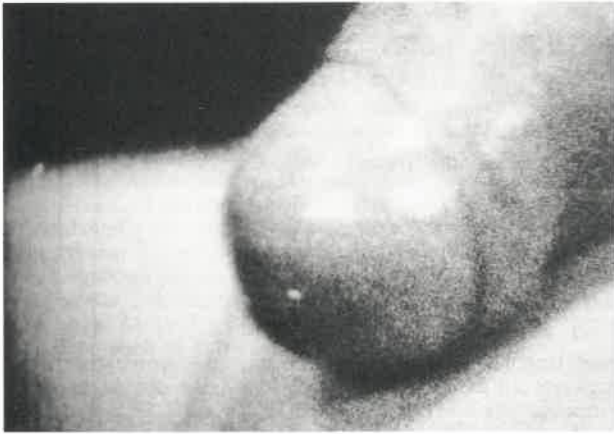
Kurt Kren 6/64: Mama und Papa



Valie Export Mann & Frau & Animal



Mara Mattuschka Kugelkopf



Dietmar Brehm Color de Luxe



Martin Arnold passage à l'acte



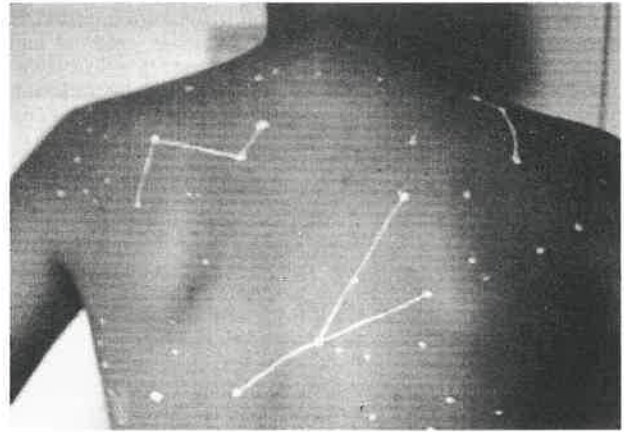
Kurt Kren 8/64: Ana - Aktion Brus



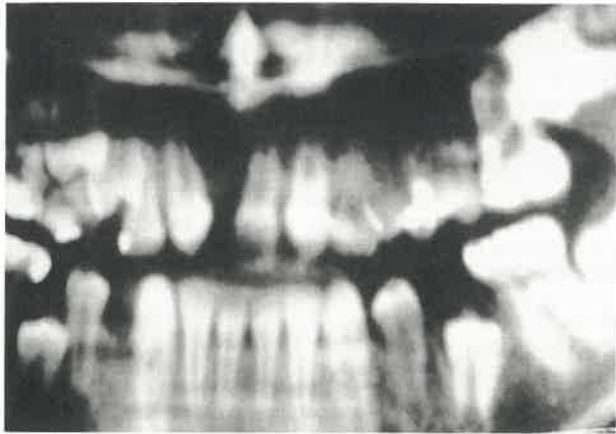
Rudolf Polanszky Der musikalische Affe



Moucle Blackout Die Geburt der Venus



Renate Kordon Bunttes Blut



Dietmar Brehm Sekundenfalle



Johannes Rosenberger Subcutan



*Angela Hans Scheirl & Dietmar Schipeck
The Abbotess and the Flying Bone*



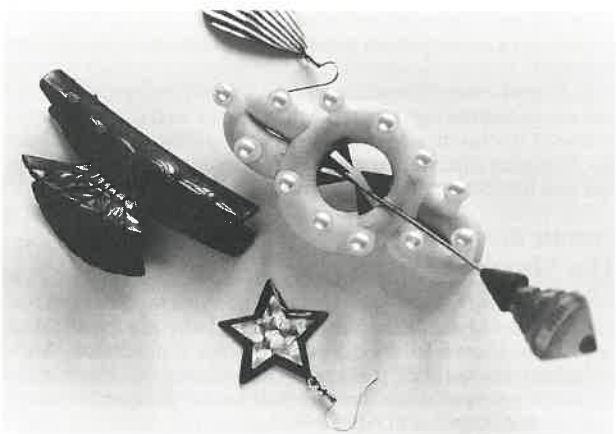
Sabine Hiebler & Gerhard Ertl General Motors



Thomas Korschil Sunset Boulevard



List Ponger Semiotic Ghosts



Linda Christanell Zum Geburtstag



Thomas Strobl & Oliver Lasch Vindication

Body as Material

Der Körper als Material

Mittwoch, 21. Juni 1995, 19.00 Uhr, Stadtkino
Sonntag, 25. Juni 1995, 21.00 Uhr, Filmhaus-Kino

Kurt Kren

10/65: Selbstverstümmelung

1965, s/w, stumm, 16mm, 6 Min.

Die filmische Auflösung einer legendären, nur für die Kamera veranstalteten Aktion von Günter Brus. Liebevoller, fast bedächtige, melancholische Blicke auf verletzte Körper und Seelen. Festkleben. Nicht loskommen. Eins werden mit dem, was einen kaputt macht. Fotos dieser Aktion zierte zuletzt übrigens ein CD-Cover der österreichischen Schweineblut- und Lärm-Priester „Fetish 69“: Ein schönes Indiz dafür, daß Kren, der heutzutage seinen Schülern Horror-, Splatter- und Massenmörder-Filme vorführt, immer schon auf dem richtigen Weg war. Was für ein Wehmut! (Claus Philipp)

Ernst Schmidt jr.

Filmreste

1966, s/w, Ton, 16mm, 10 Min.

Filmreste deckt radikal die den Film konstituierenden Kunstmittel auf. Schnittreste aus früheren Filmen, Hilfsmittel aus dem Arbeitsbereich (Negativfilm und Startbänder) und auf der Tonspur Fragmente aus dem Hörfunk, wurden von Schmidt nach einem Reihenschema montiert. (...) Um den Film vor seiner Versachlichung durch das Technische (Montage, Reihen-Schema usw.) zu retten, drückte ihm Schmidt durch die Übermalung das Siegel des Individuellen auf, ein Signum, welches dem herkömmlichen Film versagt bleibt. (Gottfried Schlemmer: Dokument. In: Das Licht der Peripherie. Katalog zur gleichnamigen Filmschau. Wien 1988, S. 13–15.)

Valie Export

... Remote... Remote...

1973, Farbe, Ton, 16mm, 12 Min.

Im Hintergrund des Filmbildes: das Blow Up eines Schwarzweißphotos, auf dem zwei Kinder ernst in die Kamera blicken. Im Zentrum: eine Aktion Valie Exports, die sich mit starrem Blick und Messer in der Hand sehr beiläufig an die Verstümmelung ihrer Finger macht, deren Blut sich mit der Milch in einer Schale auf ihren Knien mischt. Am Ende verschwindet die Performerin plötzlich und hinterläßt der unbeeindruckten Kamera nur das Photo der beiden Kinder, die mit leeren Augen immer noch in den (imaginären) Zuschauerraum starren und dabei, was erst jetzt, während der letzten paar Filmsekunden, zu sehen ist, einander wie verkrampft an den Händen halten. Oder eben, mit Blick auf die Selbstverstümmelung davor: einander Schmerz zufügen. (Stefan Grisse mann)

Kurt Kren

16/67: 20. September

1967, s/w, stumm, 16mm, 7 Min.

Ein riskant vulgärer Film. Direkte, fast melodische Verbindungen zwischen Aufnahme von Speis und Trank (durch Günter Brus) und Ausscheidung derselben – hinunter vielleicht auf den tristen österreichischen Hinterhof. Ein Pendant auch zu Krens *5/62: Fenstergucker, Abfall, etc.*, in dem Blicke hinaus, nach unten mit zerbrochenen Scherben und weggeworfenen Konsumgütern konterkariert wurden. Schmidt jr. meinte: „Der Schock bei Besichtigung dieses Films ist heute ebenso groß wie zur Entstehungszeit des Werks.“ (Claus Philipp)

Rudolf Polanszky

Der musikalische Affe

1979, s/w, Ton, S-8 (16mm Blow Up), 5 Min.

Polanszky stellte hunderte Porträtfotos her, die um ihre Mittelachse gespiegelt wurden. Jedem dieser Bilder ordnete er einen spezifischen Ton zu, der dem Gesichtsausdruck des jeweiligen Porträts entsprach. Die Fotos wurden mit Trickbildschaltung abgefilmt und in Bewegung versetzt; der entstandene Ton verdankt sich einem hochgradig artifiziellen „Lippenlesen“. (Steve Anker)

Moucle Blackout

Die Geburt der Venus

1972, s/w, Ton, 35mm, 5 Min.

Mit Fotos von Körpern, darunter die intimsten Teile in Close-ups, betreibt Blackout „symmetrische Bewegungsmontage“. Der Titel, zusammen mit dem verfremdeten, gewissermaßen versauten Botticelli-Bildzitat, deutet auf Frauenthematen und Kulturkritik. Der kurzweilige, rhythmisch geschnittene Film, der auch die Beatles freudig auferstehen läßt, plätschert jedoch größtenteils unbekümmert lustvoll dahin, mitunter ekstatisch flackernd in seiner erotischen Animation. (Thomas Korschil)

Renate Kordon

Buntes Blut

1985, Farbe, Ton, 16mm, 8,5 Min.

Ihr Sinn für wunderbare Metamorphosen führte Kordon zum Ritualen, das sie in *Buntes Blut* erforscht. Persönlichkeitsmuster, Einstellung für Einstellung von unsichtbarer Hand auf die Haut gemalt, werden wie psychosomatische Symptome an der Körperoberfläche sichtbar. (Diane Shooman)

Mara Mattuschka

NabelFabel

1984, s/w, Ton, 16mm, 4 Min.

Der Untergang der Titania

1985, s/w, Ton, 16mm, 4 Min.

Parasympathica

1985, s/w, Ton, 16mm, 5 Min.

Kaiserschnitt

1987, s/w, Ton, 16mm, 4 Min.

Es hat mich sehr gefreut

1987, s/w, Ton, 16mm, 2 Min.

Mara Mattuschkas Filme handeln nicht zuletzt von Spracherwerb und vom Haften der Wörter am Körper. Ihre frühen Kurzfilme arbeiten sich ab an der mit Descartes endgültig geschichtsmächtig gewordenen Trennung von Denken (also Begreifen, also Begriffe) und Sein. Film als elaborierteste Form des Auseinandersetzens von Ich und Welt (und als deren Wiedervereinigung im Schein) ist bei ihr eine noch nicht durchtrennte „Nabelschnur“.

In *Kaiserschnitt* werden die Buchstaben aus einer Vagina geboren, die wiederum aus einem Schnitt über ein Blatt Papier filmisch entsteht. Dann wird das Alphabet buchstabiert, bevor es ins Abstrakte verschwimmt. Kopfgeburten (in *NabelFabel*) gehen nicht ohne Zerstörung ab.

In *Parasympathica* probiert Mattuschka Begriffe (aus einem katholischen Tugendkatalog) aus, erprobt sie auf ihre Wertigkeit und ordnet ihnen filmisch Sekrete des Körpers zu: Tränen, Schweiß, Sperma, Vaginalsekret. Dazu tanzt ihr in dualen Mustern geschminkter Körper in Posen, die an archaische Götter- und Heldenbilder denken lassen.

Die Ebene der vorrationalistischen Verständigung über Allgemeines war der Mythos. Mara Mattuschka spielt mit mythischen Gehalten und ihren sexuellen Inhalten (etwa der körperlose Phallus). Ironisch verfährt sie mit dem berühmten Kaiserwort „Danke, es hat mich sehr gefreut“, das im Zusammenhang mit einem Orgasmus in seiner ganzen unpassenden Formelhaftigkeit kenntlich wird.

In dieser Lesart, die ergänzend beispielsweise zu psychoanalytischen gerechtfertigt scheint, könnte man sagen: Mattuschka übersetzt mythisches Material in eine Privatmythologie, in der das filmische Material zu einer Expansion des Körpers beiträgt und von ihm bestimmt scheint. (Bert Rebhandl)

Dietmar Brehm

The Murder Mystery

1992, Farbe, Ton, 16mm, 18 Min.

Ein über die Maßen handwerklicher Film, der die Psychologie des vorenthaltenen Blicks dazu nützt, seinen Betrachter in Atem zu halten: was wirklich passiert, ist nur flüchtig zu erkennen. In der Kumulation wird das mentale Bild immer drängender, erregt und verstört. Regisseur Dietmar Brehm versteht es, unsere dunklen Wünsche in Versuchung zu führen... (8th Fringe Film & Video Festival, Edinburgh 1992)

Culture & Its Discontents

Das Unbehagen in der Kultur

Montag, 19. Juni 1995, 21.00 Uhr, Stadtkino
Donnerstag, 22. Juni 1995, 19.00 Uhr, Filmhaus-Kino

Ferry Radax **Sonne halt!**

1959-62, s/w, Ton, 35mm, 25 Min.

Konrad Bayer alias Franz Goldenberg, „der Dandy“, trifft bei einer Villa ein, die einsam an der Küste hoch über dem Meer gelegen ist. In mehreren parallel montierten Einstellungen wird eine dunkelhaarige Frau gezeigt, die später als die Verkörperung eines „Urweiblichen“ im Paradies auftreten wird. Im Off spricht Bayer davon, daß Goldenberg hofft, noch vor Einbruch der Dämmerung anzukommen. Plötzlich wechselt er zu breitem Dialekt, gibt nicht unbedingt Sinnhaftes zum Verhältnis von Kunst und Individualität von sich, während er durch die Stadt schlendert und durch das Fenster einer Galerie blickt. Der Gebrauch des Dialekts signalisiert einen Identitätswechsel Goldenbergs zu seinem zweiten Ego, dem 'Matrosen'. Aufgeregt beginnt der Matrose über individuelles Sein zu sprechen: „I kån vielleicht ned rechtschreibn, des is ma wurscht, oba i los in da Schui einfiat de Individualität“. „Individualität“ ist ein Lieblingsthema des Matrosen, stets heftig vorgetragen. In nobler Zurückhaltung übt sich dagegen der Dandy beim Schlendern durch die Stadt: „Ich betrachtete alles stillschweigend“. Emotion wird wahrnehmbar, als er in einem kleinen Restaurant eine Pizza isst und auf dem Teller eine Hand abgebildet findet, aus der ihm die Augen einer Frau entgegenblicken. Erstmals werden hier seine, wie Radax es nennt, „Berührungsängste“ dargestellt. (...)

Nach diesem Mahl spielt Goldenberg Golf am Strand. Hier wird das Motiv der Sonne in Form der kleinen Kugel und ihrer Beherrschbarkeit eingebracht. Mehrmals holt Goldenberg zum Schlag aus. „Jetzt!“ sagt eine Stimme exakt im Moment, als der Ball mit einem Jumpcut zum Verschwinden gebracht wird. Es ist das gleiche „Jetzt!“, das später den Schuß auf die Sonne begleiten wird. (Peter Tscherkassky: Die rekonstruierte Kinematografie. In: Horwath/Ponger/Schlemmer (Hg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis heute. Wien: Wespennest 1995)

Kurt Kren **5/62: Fenstergucker, Abfall, etc.**

1962, Farbe, stumm, 16mm, 6 Min.

Einer der schönsten Filme von Kurt Kren. Stupend in seinem schamlos leichtfertig anmutenden Einsatz naheliegender Motive, die erst in Rhythmusstörungen und manierterter Kadrage veredelt werden: Großstadt-Voyeur blicken uns an, wir spazieren durch die Stadtwelt, gegen zerbrochene Flaschen, hastig gerauchte Zigaretten; Abfall im Niemandland neben Blicken hinunter auf Passanten. Ein Werk, zusammengesetzt aus scheinbaren Zufälligkeiten und oft unscharf gefilmten Bedeutungslosigkeiten, die sich später in den aktionistischen Dokumenten Krens ungleich heftiger vermengen sollten. Hier kommen der Müll und die Stadt noch relativ ungezwungen zusammen mit einer bei Kren so oft provokant stummen Tonspur - ein klassisches Lehrstück also auch für die Heerscharen jugendlicher TV-Sozialpornographen, das man nur immer wieder anschauen kann, anstatt es totzureden. Wer das Wien, das Österreich der frühen 60er errahnen will, kann es in diesem Film tun. Und Kurt Kren weiß schon, warum ihm zu seinen Arbeiten so wenig einfällt, obwohl sie so viel hergeben. John Inglis: „Here we become aware that we must actively look if we are to see.“ In der Tat, eine große Lektion in der Schule des Hin-Sehens. (Claus Philipp)

Ernst Schmidt jr. **P.R.A.T.E.R.**

1963-66, s/w, Ton, 16mm, 21 Min.

In P.R.A.T.E.R. wandte Schmidt sich jenem Ort zu, an dem einst das Medium Film zur Welt kam, um ihm bei einer zweiten Geburt ins Zeitalter der Moderne hinein behilflich zu sein. (...) Das Hauptinteresse Schmidts gilt den Menschen, ihren Gesichtsausdrücken und Blicken. Der Film hat zwei Teile; während der erste wie ein Exposé der Hauptthemen wirkt, wird im zweiten deren Bearbeitung und Auflösung intensiviert; die Einstellungen werden immer fragmentarischer, beiläufiger. (...) War der Ton in Steine nach gängigen Standards noch sorgfältig komponiert, ist er

hier (...) aus Bruchstücken zusammengewürfelt. Sogar die knappen Gedichte Ernst Jandls bleiben nicht verschont. (Peter Tscherkassky: Die rekonstruierte Kinematografie. In: Horwath/Ponger/Schlemmer (Hg.): Avantgardefilm. Österreich 1950 bis heute. Wien: Wespennest 1995)

Johannes Rosenberger **Subcutan**

1988, Farbe, Ton, 16mm, 20 Min.

Subcutan, wütendes Wien-Porträt und filmische Bestandsaufnahme zugleich: Johannes Rosenbergers grelle Inszenierungen urbaner Obsessionen, eingespannt im Bermudadreieck von barocker Erzählfülle, den Traditionen des heimischen Avantgardekinos (Ernst Schmidt jr.!) und den Erfahrungen an der Wiener Filmakademie, sind ein assoziativ verdichteter Alptraum - vornehmlich (und leidenschaftlich) an Wiener Alltags-Monströsitäten entzündet: Ob Donaufische an blutenden Zimmerwänden oder frivole Einblicke in katholische Sehnsuchts-Landschaften, eine zu Tode geschleifte Zither oder die zersetzte Unschuld eines Mädchenchors - die häufig zitierten Wiener Stereotypen werden von Rosenberger (und seinem kongenialen Co-Autor und Cutter Michael Palm) kompromißlos durch den kinematographischen Reißwolf gedreht und zu unerwartetem Leben erweckt. Dazu, das Politische und das Ästhetische, in funkensprühender Konkurrenz, als eigentlicher Energiestrom - in der zentralen Sequenz des Films, im düsteren Abgesang *Heldenplatz, 12. März 1988*, wird dies besonders deutlich: ein brachialer dreiminütiger Gesang (der auch als eigenständiger Kurzfilm zu bestehen weiß), an einem „Fünfzig-Jahre-Danach-Märztag“ des „Gedenkjahres“ 1988 vor dem Hintergrund einer Anti-Waldheim-Demonstration entstanden, eine hysterische Inszenierung eines Nazi-Propagandaliedes als politisches Statement, unmißverständlich: Das Kino als Ort triumphaler Zerstörung. (Constantin Wulff)

Angela Hans Scheirl & Dietmar Schipek **The Abbotess and the Flying Bone**

1989, s/w, Ton, 16mm, 18 Min.

Nackte Beine. Schenkelhohe Gummistiefel. Langsam wadet die Fischerin durch den reißenden Bach. Ihr dicker Zopf baumelt. Gegrätschte Beine. Pisse. Luftblasen tanzen auf den Stromschnellen. Ein Toter hängt zwischen den Steinen. Sie hievt ihn auf ihre Schultern, schleppt ihn in ihre Hütte. Ein schneller Schnitt und schon ist sein Finger am Angelhaken befestigt.

Doch mysteriöse Figuren durchkreuzen in Scheirl/Schipeks Comic-Fantasy-Strip die Pläne der Fischerin. Rasant wechseln sie ihre Gestalt. Als androgyne Zwischenwesen, halb Mensch/halb Tier, durchschreiten sie Zeit und Raum: „I'll give you one more life.“ „Oh no, it was hell!“

Hemmungslos frönen sie ihren Obsessionen. Ein Horrorszenerario zwischen Leben und Tod, Begehren und Zerstörung. Und eine Studie der Grausamkeiten: „Was mich interessiert darzustellen bzw. zu erforschen, ja, eigentlich geht es ums Erforschen, ist Gewalt und Erotik.“ (Scheirl)

Im Gegensatz zu den aktionistischen Home-Movies arbeiten Schipek und Scheirl nun mit strengen Inszenierungen in S/W. Mit Ironie greifen sie die Versatzstücke des Genre-Kinos auf und verbinden sie mit ihren skurrilen Phantasien: mit Schwertern, Kreuzen und Peitschen, mit Benzin, Blut und Feuer. Bis das Blut wallt. Und zugleich gefriert. (Elke Schüttelkopf)



Ferry Radax *Sonne halt!*

Place / Replacement

Orte der Transformation

Dienstag, 20. Juni 1995, 21.00 Uhr, Stadtkino
Freitag, 23. Juni 1995, 19.00 Uhr, Filmhaus-Kino

Sabine Hiebler & Gerhard Ertl

General Motors

1993, s/w, Ton, 16mm, 15 Min.

Found footage pur: Folklore neben Hollywood, alpines Brauchtum neben Westernkino. Bildertänze aus der Alten und aus der Neuen Welt: als fröhlich-flackernder Taumel, wie von einem fremden Virus befallen, elektrisiert und vibrierend, dem Wahnsinn nah. Ein Heimatfilm. (Constantin Wulff)

Peter Tscherkassky

Motion Picture (La Sortie des Ouvriers de l'Usine Lumière à Lyon)

1984, s/w, stumm, 16mm, 3 Min.

Motion Picture ist eine mikroskopierende Annäherung an den kinematographischen Prozeß, eine Zerlegungsarbeit an der Basiseinheit des Laufbilds: der Einzelkader *ab ovo*. Tscherkassky wählt für seine Suche nach der fundamentalen, interessanterweise binären Tatsache des Kinos den berühmten „ersten“ Lumière-Film *La Sortie des Ouvriers de l'Usine Lumière à Lyon*. *Motion Picture* ist nichts anderes als ein in ein paar tausend neue Kader zerlegter, weil auf unbelichtete Filmstreifen projizierter Einzelkader daraus. Das Ergebnis: schwarzweiße, zwischen helleren und dunkleren Flächen flackernde Bilder.

Das Experiment in filmischer Mengenlehre attackiert pointiert das illusionistische Vergnügen am Kino und erinnert gleichzeitig an die Anstrengungen der Physiker, hinter Proton und Neutron immer neue Kerne der Materie auszumachen, sowie überraschenderweise (worauf Karl Sierek hingewiesen hat) an den Bildaufbau im Fernsehen. (Bert Rebhandl)

Kurt Kren

31/75: Asyl

1975, Farbe, stumm, 16mm, 9 Min.

Eine Wiese, ein See, eine Hügel silhouette, Bäume, im Saarland. 21 Tage lang derselbe Blick. 21 Tage lang fünf andere Löcher in einer Maske vor einer Kamera, die insgesamt am Ende ein ganzes Panorama freigeben. Eine Landschaft verändert sich mit dem Fortschreiten der Jahresläufe und beginnt in der technischen Verfremdung sanft zu delirieren. Eigenartige 3D-Effekte entstehen, so als würde die Leinwand zu einer Art Setzkasten, in dem Elemente einer bewegten Fotografie ausgetauscht werden können. „In manchen Ausschnitten regnet es, in anderen scheint die Sonne, in anderen ist Schnee.“ (So der „Stadtmensch“ Kren zu Hans Scheugl in einem Interview. „Es war das erste Mal, daß ich am Land gelebt habe und vielleicht nicht ganz so glücklich war, auf dem Land zu leben.“) Wie später in *33/77: Keine Donau*, *37/78: Tree again* oder den späteren Reisefilmen in Amerika gelingt es dem Filmemacher hier, mit einer Darstellung von Natur, Zeit, Raum eine leise, schleichende, schizophrene Distanz zu einer scheinbar stillstehenden Welt *in motion* zu vermitteln. Eine Liebe auch zum Dasein vor dem Objektiv zu vermitteln, als wäre diese Landschaft wirklich eine Zuflucht, auch vor den Enttäuschungen, die in anderen Arbeiten Krens mit demselben unverstellten Blick wahrgenommen werden. „Lyrisch“ ist für diese Komposition das falsche Adjektiv. „Bescheiden“ ist sie, ohne Stolz auf den großen (Zeit-)Aufwand, der für sie betrieben werden mußte, „leicht“, ohne Leichtfertigkeiten. Ein Meisterwerk. (Claus Philipp)

Thomas Korschil

Sunset Boulevard

1991, Farbe, stumm, 16mm, 8 Min.

In *Sunset Boulevard* knüpft der Filmemacher, der bei Ernie Gehr studiert hat, an Techniken des strukturalistischen Kinos an: *Sunset Boulevard* benützt eine simple serielle Methode, mit der Korschil – ähnlich wie Ernie Gehr oder der Kanadier Michael Snow – physisch involvierende filmische Umspringbilder herstellt; tückische, nur auf den ersten Blick monotone Untersuchungen des Kinoapparats in Interaktion mit der äußeren Wirklichkeit. Eine stark frequentierte Autostraße wird im starren Kamerablick Korschils zu einem Ringelspiel der Vereinsamung: eine Serie der

Gesichter, für jeweils Sekundenbruchteile aus dem endlosen Strom des Verkehrs tauchend; Menschen, allein in den Vehikeln, die rot und blau in der Sonne – als bloße flüchtige Phantome im Filmmaterial – schimmern. (Stefan Grissemann)

Lisl Ponger

Semiotic Ghosts

1990/91, Farbe, Ton, 16mm, 18 Min.

Am Beginn von *Semiotic Ghosts* steht ein stummes, mysteriöses Bild: ein Bild von weißen Wäschestücken, aufgehängt an einem kargen Baum, vom Wind kaum wahrnehmbar bewegt, schwere Schatten auf den Boden werfend. Keine Erklärung, keine Illustration. Ein programmatisches Bild, das den gedanklichen Rahmen der weiteren Filmreise absteckt: *Semiotic Ghosts* als kinematographische Erinnerung; als ungewöhnliche visuelle Ethnographie; als Reflexion über das Photographische selbst.

Ein Bilderkosmos, der weniger den Gesetzen narrativer Montage als dem Spiel der assoziativen Bilderfolge verpflichtet ist: vom dampfenden Licht in einem orientalischen Zelt zum Zigarrenrauch eines österreichischen Bienenzüchters; von den Farben glühenden Metalls eines Hochofens zu den brennenden Werkzeugen eines Messerwerfers. Die Probenklänge eines „Ägyptischen Blinde-Mädchen-Orchesters“ begleiten die „semiotischen Geister“ Pongers, unterstreichen den Blick des frühen Kinos: in der „Tradition Lumière“ gedreht, wenn das Festhalten von Alltäglichem dominiert; und in der „Tradition Méliès“, wenn Pongers Vorliebe für das Schaustellertum (der Zirkus, die Straßenphotographie!) ihre Motive bestimmt. (Constantin Wulff)

Hans Scheugl

Der Ort der Zeit

1985, Farbe, Ton, 16mm, 40 Min.

Als die österreichische Avantgarde-Filmszene Anfang der 80er Jahre eine Wiederbelebung erfährt, wandte sich auch Scheugl nach längerer Abstinenz wieder der filmischen Praxis zu. Die erste Arbeit schließt konsequent an sein lebendig fruchtbares Frühwerk der 60er Jahre an. *Der Ort der Zeit* ist noch einmal nicht weniger als eine direkt sinnlich erfahrbar gemachte philosophische Auseinandersetzung mit Raum und Zeit, – den grundlegenden Formen unserer Wahrnehmung –, die hier weitaus überzeugender und eindrucksvoller gelingt als in den größeren frühen Arbeiten. Der Film bietet ein synthetisches Raum-Zeit-Kontinuum, eine einzige „bewegungslose“ Kamerafahrt, und gleichzeitig eine bunte *Collage* aus einer Vielzahl von Episoden, aufgenommen an über einem Dutzend verschiedener *locations*. Infolge der kontinuierlichen seitlichen Verschiebung des Kamerastandpunktes überlappen sich die starren Einstellungen, sodaß jedes Bild einen Teil des vorangegangenen enthält. Durch Manipulation beweglicher Objekte im Vordergrund (z.B. die blauen Fässer) und das Ausnutzen des (filmisch) vollkommenen Nachtdunkels, werden unzusammenhängende Teilstücke an der Peripherie Wiens zu einem vorgeblichen Ganzen montiert. Große *Einheit* und zugleich *Komposition* aus räumlichen und narrativen Fragmenten; Stillstand *im* unerbittlichen Fortgang der Zeit/Kamera; durch den Schnitt implizierte Realzeit (lückenlose Kontinuität von Handlungen über mehrere Einstellungen) und zeitliche Komprimierung (eines 24-Stunden-Umlaufs auf Filmlänge) – in solchen Paradoxa liegt die Spannung des Films, dem es gelingt, den Betrachter in eine Meditation über das „Geheimnis der Dinge... das Nicht-Erfassen-Können“ (Scheugl) zu ziehen. (T. Korschil)



Peter Tscherkassky *Motion Picture*

Interior Spaces

Innenwelten

Mittwoch, 21. Juni 1995, 21.00 Uhr, Stadtkino
Samstag, 24. Juni 1995, 19.00 Uhr, Filmhaus-Kino

Peter Tscherkassky

Parallel Space: Inter-View

1992, s/w, Ton, 16mm, 18 Min.

„I was looking for you“: Das Insert, das in *Parallel Space: Inter-View* über einen Monitor läuft, ist von eigenartiger Ambivalenz. Das Subjekt der Aussage bleibt offen, die Botschaft liest sich als Spur eines anwesend Abwesenden. Eine „narrative“ Linie des Films ist offensichtlich psychogenetisch, eine Rückwärtsbewegung in die Konstitution von Persönlichkeit aus der Beziehung zwischen Mutter und (hier:) Sohn.

Eine formale Ebene des Films thematisiert das unentwegte Changieren von Tatsachen zwischen dem Bewußten und dem Vorbewußten, und schließlich dem Unbewußten: Das Filmmaterial konstituiert sich aus Fotoaufnahmen mit einer Kleinbildkamera, in der immer ein Bild exakt zwei Kader des Films ausmacht und also in zwei hintereinander projizierte, in der Wahrnehmung sich aber überlagernde Teile zerfällt. Nicht nur durch diesen Effekt, der sich im mehrfachen Wechsel zwischen Positiv- und Negativmaterial noch verstärkt, sondern auch durch die Musik bekommt *Parallel Space: Inter-View* einen dem Traum analogen Charakter.

Aus den sekundären Bearbeitungen, die die Psyche (und der Film) am für immer unerreichbaren Primärprozeß vornimmt, konstruiert Tscherkassky einen außerordentlich komplexen Palimpsest – als Kompensation für einen unmöglichen *Regressus ad infinitum*? (Bert Rebhandl)

Moucle Blackout

walk in

1969, Farbe und s/w, Ton, 16mm, 6 Min.

Walk in versetzt uns in das Interieur einer zu Ende gehenden Epoche (die 60er), wobei dem Film in der mit fast 20jähriger Verspätung hinzugefügten Musik selbst schon eine ironische Brechung des Zeitverhafteten innewohnt. Eine 30sekündige Heimszene wird, in sechs Teile geteilt, einem rigiden additiven Schema der Wiederholungen unterworfen, welches uns immer wieder an den Anfang der Sequenz zurückwirft. Die komplette Ausgangseinstellung bekommen wir einzig zum Abschluß des Films zu Gesicht. (Thomas Korschil)

Marc Adrian

Filmblock 0:

Black Movie

1957, Farbe, stumm, 16mm, 198 Sek.

1. Mai 1958

1958, s/w, stumm, 16mm, 165 Sek.

Wo-da-vor-bei

1958, s/w, stumm, 16mm, 70 Sek.

Schriftfilm

1959, s/w, stumm, 16mm, 328 Sek.

Black Movie II

1959, Farbe, stumm, 16mm, 198 Sek.

Der Regen

1983, Farbe, Ton, 16mm, 30 Min.

Bei Marc Adrian hat der Zufall Methode: „die sinnlich wahrnehmbaren signalträger stehen in jedem einzelnen kunstwerk eines künstlers untereinander in einer festen beziehung“, deklarierte er 1957 in seiner „theorie des methodischen inventionismus“. In den frühen Filmen gestaltete Adrian diese Beziehung der „Signalträger“ nach musikalischen Mustern: In *Black Movie II*, wo monochrome Farbkader in rhythmischer Montage aufeinanderfolgen; die frühere Version zusammen mit Kurt Kren hatte als Filmmaterial überhaupt einfach bunte Vorlauffilmstreifen genommen. In *1. Mai 1958* wandte Adrian vorher festgelegte kompositorische Muster auf eine Reihe von schwarzweißen Aufnah-

men an, die von einem Ausflug in den Prater berichten (Kurt Kren hatte sich eine Kamera gekauft, man sieht dem Film den Enthusiasmus für das neue Instrument an).

Die Filme *Wo-da-vor-bei* und *Schriftfilm* variieren diese Verfahrensweisen, indem sie Sprachmusik abbilden. In einer Art verfilmter „konkreter Poesie“ ist immer noch der Autor anwesend, der den Ort der Wörter im Kader und deren Abfolge festlegt.

Der Regen, der auf einem Theaterstück Adrians aus den 50ern basiert, zusammen mit Kurt Kren begonnen und erst 1983 ohne ihn fertiggestellt wurde, spielt schon auf der rein textuellen Ebene mit den Elementen der frühen Filme: Die Modalverben und Infinitive, die ein Chor spricht, verweisen auf filmische Aggregatzustände ebenso wie auf zyklische, ineinander verschobene Abläufe, die zum Ton ein Eigenleben entwickeln und nur gelegentlich Momente der Identität andeuten. Sehr heterogenes Material zu ausgesprochen suggestiver Sprache: „ich bin der regen/wie lange wissen/weswegen sein“. (Bert Rebhandl)

Linda Christanell

Zum Geburtstag

1991, Farbe, Ton, S-8 (16mm Blow Up), 6 Min.

Rot. Weibliche Betrachtungen zur Sinnlichkeit.

Bunte Accessoires spielen die Hauptrolle. Frauenporträts. Hutnadeln bohren sich in perlenbesetzte Broschen. Venuskugeln. Eine faltige Hand setzt die Versatzstücke der Erotik den Blicken aus. Beutelskizzen.

Zwischen den Farben die Lust am Objekt. Zwischen den Klängen die Lust am Schmerz. Und wieder rot. (Elke Schüttelkopf)

Martin Arnold

pièce touchée

1989, s/w, Ton, 16mm, 16 Min.

Zwei Arten von differenter Bewegung entheben das Bewegungsbild seiner Ausrichtung auf das menschliche Maß. Die erste ist eine Art Takt, eine metrisch non-humane Bewegung, die aus einem alternierenden Schnitt hervorbricht, eine Bewegung zwischen Heben und Senken, die den natürlichen, den gerichteten Ablauf der Körperbewegungen unterbindet und eine mechanische Wucherung intermittierender Stöße, Zuckungen, Vibrationen antreibt. Es ist eine seltsam unentschlossene, beständig verzögerte, in Minimalintervallen aufgelöste, nervöse Taktik zwischen vor und zurück, zwischen Tun und Nicht-Tun, zwischen Wollen und Nicht-Wollen. Die zweite Bewegung, eine Art widersinnige Kollision, Permutation, eine alternierende Montage, die zwischen den Körpern einsetzt. Wechsel der einen Einstellung mit ihrer Umkehrung, links und rechts, oben und unten, vor und zurück werden vertauscht, fließen ineinander, eine Beziehungslogik jenseits aller Finalität, eine aus Serien von Schleifen konstruierte Parade aus hybriden Organismen, die Akteure, freie, tänzelnde Partikel im kinematographischen Raum, dennoch einer Ordnung unterworfen: ein exaltiertes Einschließungsmilieu. Aus den Fugen, dennoch im Zwang. (Marc Ries)



Marc Adrian *Der Regen*

Intimate Invasions / Subverting Sexuality

Intime Invasionen / Der Umsturz der Sexualität

Donnerstag, 22. Juni 1995, 21.00 Uhr, Filmhaus-Kino
Samstag, 24. Juni 1995, 23.00 Uhr, Filmhaus-Kino

Angela Hans Scheirl & Ursula Pürrer

Das Schwarze Herz Tropft

1979, Farbe, Ton, S-8 (16mm Blow Up), 13 Min.

Body-building

1984, Farbe, Ton, S-8 (16mm Blow Up), 3 Min.

Super-8 Girl Games

1985, Farbe, Ton, S-8 (16mm Blow Up), 2 Min.

Gezacktes Rinnsal schleicht sich schamlos schenkelnäsend an

1985, Farbe, Ton, S-8 (16mm Blow Up), 4 Min.

Sie haben die Grenzen überschritten: Schon Mitte der 80er Jahre sagten Scheirl und Pürrer in schrillen Home-Movies dem guten Geschmack mit einer gewaltigen Portion schwarzen Humors den Kampf an. Mit dem Gruselkurzfilm *The Abbess and the Flying Bone* und dem Science-fiction-Kultfilm *Rote Ohren fetzen durch Asche* stellten sie alsbald die Außenwelt auf den Kopf.

Während sie mit neuen Filmproduktionen im Ausland weiter an die Grenzen des Erträglichen gehen, eröffnet die Wiederentdeckung ihrer frühen Filme einen Einblick in die Werkstatt, aus der Jahre später die wohl heißumstrittensten österreichischen Underground-Movies entstanden: Tabubrechen will gelernt sein.

Bereits bei den ersten gemeinsam produzierten Super-8-Streifen galt es, in persönlichen wie filmischen Experimenten die Konventionen zu überschreiten. Ein Spiel entfesselter Leidenschaften. „Natürlich zieht sich durch die Geschichte unserer Filme eine Selbstinszenierung, Sexualität, Pornographie.“ (Pürrer)

Provokation pur: Muskelspiele. Machtspiele. SM-Spiele. Der nackte Körper als Requisite. Steht in *Body-building* noch die Erfahrung des eigenen Körpers im Mittelpunkt, der teils in starken Posen, teils martialisch aufgeputzt, die Rolle des Good Girls hinter sich läßt, so erkunden in *Super-8-Girl-Games* die Akteurinnen mit witzigen Trickelementen die Faszination am Ekel.

In *Das schwarze Herz tropft* und in *Gezacktes Rinnsal*... übernehmen hingegen Objekte die Hauptrollen: Wippende, fleischige Blattpflanzen und Vasen, hoch und schlank wie der Torso einer jungen Frau. Metalle und Plastikfolien, Lederriemen und Mehlhäufchen, geheimnisvolle Symbole und grelle Bilder – assistiert von schriller Musik und sich überschlagenden Stimmen, von mechanischem Rattern, wütendem Schnauben und Peitschenknallen.

Aktionistische Spiele mit den Ikonen der Geschichte. Doch langsam verliert sich das Individuum in Abstraktionen. Neue Welten eröffnen sich hinter der Realität; und das Phantastische gewinnt an Raum. Pürrer: „Ich habe eine experimentelle Ästhetik, einen anarchistischen Ansatz. Überall Grenzen und es ist letztlich egal, woran ich arbeite. Mittlerweile weiß ich einfach, daß ich an Grenzen arbeite – und in dem Moment bin ich einfach Strategin und Utopistin. Ganz einfach real!“ (Elke Schüttelkopf)

Valie Export

Unsichtbare Gegner

1977, Farbe, Ton, 16mm, 112 Min.

Der Prolog des Films gehorcht, rein äußerlich, den Gesetzen der Science-fiction: Der Nachrichtensprecher des Österreichischen Rundfunks verlautbart die mögliche Anwesenheit von Außerirdischen, einer „unsichtbaren Macht“, die wie die *Body Snatchers* eines ganz anderen Films Gehirne und Menschen in ihren Besitz nehmen, mit dem Ziel, die Erde zu vernichten. Der Synthesizer auf der Tonspur kreischt, nahe an den berühmten synthetischen Dissonanzen des alten *Forbidden Planet*, zwei Jahrzehnte davor. Valie Exports *Unsichtbare Gegner*, der erste Versuch der Künstlerin über die Verbindung avantgardistischer Techniken mit dem Spielfilmformat, springt über diesen Vorwand des Futuristischen in eine Geschichte, in der zunächst die Regeln des Erzählens systematisch aufgerieben werden.

Der Film löst sich, während er abläuft, in Episoden, seine Einzelteile auf: Die Story einer Photographin, die sich plötzlich – ohne den Grund dafür zu kennen – nur noch von Vernichtungsbildern angezogen fühlt und an die Invasion einer mysteriösen Macht zu glauben beginnt, wird mit unzähligen Rückgriffen auf frühere Aktionen Exports/Weibels kontrapunktiert. Performances auf offener Straße – Spiegelträger, die die irritierten Passanten (sowie Kamera- und Tonmann) auf sich selbst (und den Filmbetrachter) zurückwerfen – stehen in *Unsichtbare Gegner* neben Szenen, die sich direkter noch mit dem Erbe des Wiener Aktionismus (und der feministischen Gegenreaktion der Körperaktionistin Export) auseinandersetzen: Peter Weibel leckt hündisch die Beine Susanne Widls, ein unterwürfiger Unbekannter den Asphalt des Goldenen Wien.

In dem Bild einer weit aufgerissenen Vagina (mit dazumontiertem Geräusch eines frenetisch sich übergebenden Mannes) zitiert Genitalpanikerin Export sich schließlich ganz konkret selbst (*Mann & Frau & Animal*, 1970–73), wie auch, zum Beispiel, in einer Sequenz, die von der Rekonstruktion alter kunsthistorischer Frauenposen für den neuen Videoschirm erzählt.

Bilder einer psychischen Störung und eines Beziehungsdefekts: Die Protagonistin entwickelt eine autonom agierende Doppelgängerin in ihrem Kopf, ihrem Spiegel und Exports Bildern. Die Filmemacherin schichtet, dem entsprechend, die Ebenen ihrer Erzählung über- und gegeneinander, zieht doppelte Böden ein und etabliert parallel laufende subjektive Wirklichkeiten, die die eine, vorgeblich *reale*, konsequent verwischen: Indem Export von Kollisionen spricht und diese formal reflektiert, indem sie unablässig Gegensätze in den Raum stellt – Mann gegen Frau, das Zwei- gegen das Dreidimensionale, das Filmbild gegen das Photo, die Farbe gegen das Entfärbte –, bringt sie das gewöhnlich radikal reibungslose erzählerische Kino aus der Balance. Aus den Trümmern dieser Aktion entsteht eine Form des Gegenkinos, in dem zwar nichts mehr eindeutig ist, aber überraschend vieles neuen Sinn macht: Export untersucht, als ließe sich allein Zertrümmertes überhaupt noch untersuchen, Zeit und Raum (des Kinos), indem sie beidem ihre Kontinuität nimmt und ihre Illusionskraft. Selbst der Amateurismus der Darsteller gewinnt in dieser Geschichte, die exemplarisch das schlechte Schau-Spiel und die hohlen Phrasen zwischen Mann & Frau ins Visier nimmt, neue Bedeutung: *Unsichtbare Gegner*, ein Horrorszenario vom schrittweisen Verlust der Identität, spricht auch von der Vermischung des Echten mit dem Inszenierten, von der Ununterscheidbarkeit des Selbst und seiner Stilisierung/Neuschöpfung.

Der scharf karikierende, diffamierende Tonfall in der Beschreibung des widerwärtigen Wien und seiner aneinander, an sich selbst und ihrer Wirklichkeit vorbeireisenden Menschen kulminiert in einer oft zitierten zornigen Sequenz der symbolischen Kastration: Ein Fisch wird von Hausfrauenhand enthauptet, ein Käfer geteilt – und das Messer wird gleich anschließend auf eine Schildkröte angesetzt, das dann doch nur das Weißbrot verstümmelt.

Am Ende bleibt *Unsichtbare Gegner*, der soviel zugleich bespricht, doch ein Science-fiction-Film, weil er die Wissenschaft und das klinisch exekutierte Experiment mit der Fiktion (und der Utopie eines sich selbst mitdenkenden Kinos) zur unwahrscheinlichen Deckungsgleichheit bringt. (Stefan Grissemann)



Angela Hans Scheirl & Ursula Pürrer

Gezacktes Rinnsal schleicht sich schamlos schenkelnäsend an

Terminplan

Sonntag,	18. Juni 1995	20.00 Uhr	Programm 8: Geschlossene Vorstellung	Stadtkino
Montag,	19. Juni 1995	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Programm 1: Material & Sensation: An Overview Programm 4: Culture & Its Discontents	Stadtkino Stadtkino
Dienstag,	20. Juni 1995	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Programm 2: The Primacy of Form: Kubelka & Kren Programm 5: Place/Replacement	Stadtkino Stadtkino
Mittwoch,	21. Juni 1995	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Programm 3: Body As Material Programm 6: Interior Spaces	Stadtkino Stadtkino
Donnerstag,	22. Juni 1995	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Programm 4: Culture & Its Discontents Programm 7: Intimate Invasions/Subverting Sexuality	Filmhaus-Kino Filmhaus-Kino
Freitag,	23. Juni 1995	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Programm 5: Place/Replacement Programm 1: Material & Sensation: An Overview	Filmhaus-Kino Filmhaus-Kino
Samstag,	24. Juni 1995	19.00 Uhr 21.00 Uhr 23.00 Uhr	Programm 6: Interior Spaces Programm 2: The Primacy of Form: Kubelka & Kren Programm 7: Intimate Invasions/Subverting Sexuality	Filmhaus-Kino Filmhaus-Kino Filmhaus-Kino
Sonntag,	25. Juni 1995	19.00 Uhr 21.00 Uhr	Programm 8: Anfangs Programm 3: Body As Material	Filmhaus-Kino Filmhaus-Kino

Stadtkino Nr. 268 / Erscheinungsort Wien / Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.

Stadtkino, Wien 3., Schwarzenbergplatz 7 – 8
Filmhaus-Kino, Wien 7., Spittelberggasse 3

Zeitgleich mit der Filmschau erscheint das Buch *Avantgardefilm. Österreich 1950 bis heute*.
Hg. von Alexander Horwath, Lisl Ponger und Gottfried Schlemmer (470 Seiten, Wien: Wespennest 1995).

Dank an: Jan-Christopher Horak, Filmmuseum München, Viennale.

Filmauswahl: Steve Anker (Programme 1 bis 7); Alexander Horwath, Peter Tscherkassky (Programm 8).
Organisation: Sixpack Film, Brigitta Burger-Utzer, Wilbirg Donnerberg, Stadtkino, Gabriela Mühlberger
Programmheft: Gabriele Jutz.

Telefonische Reservierungen ☎ 712 62 76 (Stadtkino), ☎ 522 48 16 (Filmhaus)

Videothek täglich geöffnet während der Filmvorführungen

Büro: 7, Spittelberggasse 3, ☎ 522 48 14

Herausgeber, Medieninhaber: Stadtkino Wiener Stadthalle-Kiba Betriebs- und Veranstaltungsgesellschaft m.b.H. & Co. OHG, 1030 Wien, Schwarzenbergplatz 7-8

Redaktion: Franz Schwartz, Graphisches Konzept: AG-Normdesign

Satz: PCG, 1160 Wien, Druck: Bohmann, 1110 Wien

Offenlegung gemäß Mediengesetz 1. Jänner 1982: Nach § 25 (2): Stadtkino Wiener Stadthalle-Kiba Betriebs- und Veranstaltungsgesellschaft m. b. H. & Co. OHG Unternehmensgegenstand:
Kino, Verleih, Videothek. Nach § 25 (4): Vermittlung von Informationen auf dem Sektor Film und Kino-Kultur. Ankündigung von Veranstaltungen des Stadtkinos.

Preis pro Nummer S 1,-



bm:wfk

Niederösterreich
KULTUR

