

Wir arbeiten national und international für den unabhängigen Film.

SIXPACK FILM Seit 1991.

**Wir organisieren Tourprogramme mit österreichischen Filmen.
Wir beschicken Festivals mit österreichischen Filmen.**

**Wir organisieren internationale Festivals in Wien.
Wir laden Filmkünstler ein und präsentieren ihre Arbeiten.
Wir unterstützen ausländische Veranstalter bei der Durchführung ihrer Projekte.
Wir informieren und vermitteln.**

**Wir betreuen eine Filmwerkstatt (ab Herbst 92).
Wir planen eine Sammlung zeitgenössischer internationaler Filmkunst.**

SIXPACK FILM

Neubaugasse 25/II/3

Postfach 208 A-1070 Wien

Tel.: (1)-93 24 37 15

Fax: (1)-523 39 71

Sie erreichen uns: Montag bis Freitag von 9.00 bis 16.00 Uhr.

SIXPACK FILM is a non-profit organization.

We work for the independent film on national and international basis.

SIXPACK FILM Since 1991.

We organize tours of Austrian film programmes.
We provide festivals with Austrian films.

We organize international festivals in Vienna.
We invite film artists and present their work.
We assist foreign organizers in the realization of their projects.
We inform and mediate.

We are in charge of a film workshop.
We plan to build up a collection of contemporary international film art.

SIXPACK FILM

Neubaugasse 25/11/3

P.O. 208 A-1070 Vienna

Phone: (1)-93 24 37 15

Fax: (1)-523 39 71

Please, contact us.

Office hours: Monday to Friday from 9 a.m. to 4 p.m.

SIXPACK FILM is a non-profit organization.

Die Metamorphosen des Eros

Neue Avantgarde-Filme aus Österreich,
Großbritannien, Deutschland und den USA

5. bis 10. März 1993

Körperzeichen

Die *Metamorphosen des Eros*, die diesem Programm als Titel vorangestellt sind, beziehen sich auf vier der insgesamt fünf hier versammelten Filme. Ihre Geschichten handeln von der Geschichte des Körpers und seiner Sinnlichkeit.

Zugleich wollen wir einige der schönsten Avantgarde-Filme der Jahre 1992/93 präsentieren.

Unmittelbarer Anlaß dafür ist die Fertigstellung von *passage à l'acte*, dem neuen Film von **Martin Arnold**, vier Jahre nach den internationalen Erfolgen von *pièce touchée*, der, mit nicht weniger als 14 Preisen dekoriert, zu einem der bislang erfolgreichsten Filme Österreichs geworden ist.

Pièce touchée analysierte die Begegnung von Mann und Frau. Kapitel 2: *passage à l'acte* drängt an jenen Ort, wo das Verhalten der Geschlechter zueinander geprägt wird.

Die zweite österreichische Arbeit im Programm ist mein Film *Parallel Space: Inter-View*, der bei der Viennale '92 uraufgeführt wurde. Die gemeinsame Präsentation von *passage à l'acte* und *Parallel Space: Inter-View* ist schon längere Zeit geplant.

Beide Werke konzentrieren sich auf das einzelne Filmbild und sind von diesem her aufgebaut, und beide Filme berühren den ödpalen Konflikt als eines ihrer Themen: in *passage à l'acte* als Entlarvung der Autoritäts- und Konfliktkonstellationen innerhalb der Kleinfamilie; *Parallel Space: Inter-View* vergleicht den voyeuristischen Kino-Blick mit jenem auf die Urszene. (Mehr über *passage à l'acte* und *Parallel Space: Inter-View* können Sie im soeben erschienen Heft 22 von „blimp“ erfahren.)

Das weitere Programm wurde überaus pragmatisch erstellt: Wir haben bei den Schöpfern unserer Lieblingsfilme der vergangenen Jahre nachgefragt, ob neue Arbeiten fertig sind. Wir stießen nicht nur auf Filme, die sich ebenfalls mit dem Körper befassen, sondern haben auch prompt einen neuen Trend entdeckt und ins Programm importieren können. Was sich nämlich sanft im Hintergrund von *passage à l'acte* und *Parallel Space: Inter-View* regt, präsentiert sich auf internationalem Terrain zur Zeit als eine Renaissance des Psycho-Dramas, wie es seine Hochblüte in den 60er Jahren in Filmen von **Stan Brakhage**, **Kenneth Anger** und **Gregory Markopoulos** gefunden hatte.

Nachweislich kennen **Matthias Müller** und **Michael Maziere** bislang nicht den Film des jeweils anderen. Dennoch scheinen *Sleepy Haven* und *The Red Sea* bis in die Farbgebung hinein aufeinander abgestimmt zu sein. Schwer-schwülstige erotische Liebesphantasien, leuchtend monochrom, ein dampfendes Rot bei Maziere, der vergebliche Versuch einer Abkühlung in Blau bei Müller. Beiden Filmen sind Gedichtzeilen vorangestellt, aus **Rimbauds** „Trunkenem Schiff“ dem einen, gleichfalls „Meeriges“ von **Joseph Conrad** dem zweiten. Beide Filme dringen ins Feuchte ein, lassen fragmentierte Schriftzüge in Wasser auftauchen, verwenden das Motiv des Ertrinkens, bedienen sich kongenialer, wuchtig-getragener Musik.

Michael Maziere gilt es in Österreich noch zu entdecken. Als Spezialist für die restlose Enthusiasmierung vollbesetzter Kinohäuser hat sich bereits Matthias Müller bewährt: mit *Aus der Ferne – The Memo Book* (StadtkinoProgramm 186) und mit seinen *Home Stories* (dem Zusammenschritt unzähliger weiblicher Blicke, wie Hollywood sie werfen ließ) beim Found-Footage-Festival von 1991 (StadtkinoProgramm 198).

Nicht nur ein Star des Found-Footage-Films, auch ein Pionier in den „Unknown Territories“ der amerikanischen Independents (StadtkinoProgramm 218) war **Phil Solomon**. Sein Film *Clepsydra* ist der einzige Film in dieser Auswahl, der sich nicht mit der Suche nach dem Körper und der Geschichte seiner Sinnlichkeit beschäftigt, sondern mit der Zeit dieses Körpers. Eine Metamorphose ist *Clepsydra* aber trotzdem. Solomon dringt tief in den Körper der Kinematographie ein. Seine Bilder sind das Produkt von Säurebädern, die sich in die Emulsion fressen und ein Flair des Unwirklichen hervorbringen, bis es den Charakter der Kinematographie insgesamt widerzuspiegeln scheint. Wollte man in der Sphäre der Poeten und Dichter bleiben, dann wäre *Clepsydra* **Proust** verpflichtet. Im Fließen des Filmstreifens durch den Projektor findet Solomon seine Metapher für das Unwiederbringliche der Zeit, zugleich auch die Möglichkeit der Erinnerung.

Peter Tscherkassky

Parallel Space: Inter-View

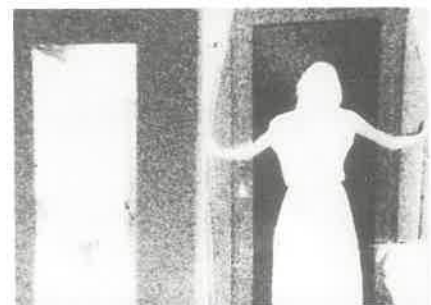
Österreich 1992. Schwarzweiß. Ton. 18 Min.

Musik: Armin Schmickl. Darsteller: Max Mattuschka, Brigitta Burger-Utzer, Julian Sharp, Lisa Vogelsang, Peter Tscherkassky.

Im Kino ist alles Vergangenheit und nichts zu fassen. Die Bildphantome, aus denen man Film macht, huschen vorbei (auf der Leinwand), lassen sich nur noch als *pièce passée*, als träge, schnell verlassende Impressionen wahrnehmen (auf der Netzhaut, in der Erinnerung), und: sie zerfallen, am Ende der Kette (in den Archiven). Bewegung im Kino, das ist die Differenz zwischen zwei Bildern. Was immer man im Kino wahrnimmt: Es ist vorbei. Die Anatomie der Erinnerung: Auch so ließe sich Peter Tscherkasskys *Parallel Space: Inter-View* bezeichnen.

Es gibt keine Berührungen in diesem Film, wenn man von jenen des Materials, der Ideen und der Blicke absehen will: keine physischen Berührungen mehr. Die (filmische) Zeit steht zwischen den Menschen, und mag es auch nur um Bruchteile von Sekunden gehen: unüberbrückbar. *Parallel Space* handelt von zweidimensionalem Material, das vorgibt, Raum abbilden und Raum sein zu können, von Standbildern, von mehrfach ineinander geschichteten Frames und, ganz explizit, von dem Akt des Hintereinander der Bilder. Daß das alles mehr als ein anämischer struktureller Laborversuch sein kann, belegen die vielen Schichten dieses Films, die pochende Sinnlichkeit dieses melodramatischen Bildrätsels. Aus der Tatsache, daß Tscherkassky jedes Bild seines Films einzeln fotografiert hat – um jeweils zwei Filmkader aus einem (genau zwei Kader großen) Photo zu machen –, ergibt sich die dominante Textur dieser Arbeit: das pulsierende Licht des Flickerfilms, die Hell-Dunkel-Perkussion im Auge des Betrachters, zwölfmal pro Sekunde.

Parallel Space: Inter-View besitzt eine eigentümlich barocke Qualität: Tscherkassky konfrontiert den Betrachter mit einem nach allen Richtungen offenen Mix aus traditioneller Avantgarde (Flickereffekt, Bild-Dekonstruktion, Found Footage), sprunghaften Annäherungen an bildende Kunst und Psychoanalyse und, schließlich, ganz privaten Erinnerungssplittern, die – über-, neben- und hintereinander gelagert – auf multiple Assozierbarkeit pochen. Der Filmemacher dringt ein: in verunreinigte, flackernde, zwischen Negativ und Positiv taumelnde Bilder, in ihre grobkörnigen Oberflächen und metaphorische Benutzbarkeit. Er zersetzt seine eigenen Photographien, so wie er die mehrdeutigen Hand-Schriften, die vertraulichen Botschaften, die diesen Film auf Papier und Computerschirm durchkreuzen, in ihre semantischen Bestandteile zerlegt: eine bewußt vage, verwischte, schattenhaft gehaltene Reise in den Raum, der hinter den Augen des Filmemachers liegt. Bruchstücke aus einem amerikanischen Kino-Melodram, aus **Elia Kazans** *Wild River*, werden, in einem der schönsten Momente von *Parallel Space: Inter-View*, zu ambivalenten Kommentatoren der anderen, persönlichen, selbst gefilmten Bilder: **Lee Remick** öffnet einen Vorhang, findet einen Ort hinter jenem, in dem sie gerade steht. **Montgomery Clift**, der zu ihrem (filmischen) Raum gehört, blickt sie an, aber er sieht jetzt nicht nur sie und den neuen Raum, sondern auch Tscherkasskys parallel pumpende Bilder, die wieder (und expliziter als bei Kazan) vom Sehen, von Erinnerung und dem Begehren erzählen. Ein Film blickt den anderen an. Und Hollywood ist auch nur ein Ort unter vielen, zwischen dem elektronischen und dem *wirklichen* Leben. (Stefan Grisseemann)



Michael Maziere

The Red Sea

Großbritannien 1992. Farbe. Ton. 22 Min.
Ton und Musik: Stuart Jones.

„Flecken auf der plötzlichen Bläue, die langsamen Töne, Delirien, die den leuchtenden Himmel ädern, stärker als Trank und unsere Lieder kocht es, bitter, rot: Es ist Liebe!“

(aus: Arthur Rimbaud, Das trunkene Schiff)

Bereits in früheren Filmen hat Michael Maziere bewiesen, daß er mit dem Optischen Printer umzugehen versteht. Auch *The Red Sea* ist am Printer entstanden: aus den wie beiläufig gefilmten Reisebildern, die durch das Fenster eines fahrenden Autos hinaus entstanden sind und die eine im Meer versinkende Sonne zeigen, entstanden in einer radikalen Verlangsamung, die jedes einzelne Bild anhält, betrachten läßt und erst dann wieder freigibt, jene „Delirien“ eines Feuerballs, die den leuchtenden Himmel ädern und die Maziere hinüberführt in die Welt eines gleichfalls leuchtenden, roten Meeres. Seine Fahrtaufnahmen tasten sich über Häuserfronten, deren Fensterhöhlen sich zu Gitterstab-Formationen zusammenschließen und damit den klassischen Konflikt des Psychodramas, den Konflikt zwischen Natur und Kultur, auszufechten beginnen: ein Insekt, das gefangen hinter der Fensterscheibe taumelt und vergeblich ins Reich der Natur zurückzukehren versucht; die Seiten eines Buches, über die hinweg sich das Meer zeigt, dessen Tiefe von den Segelbooten nur an der Oberfläche gestreift werden kann, peripher wie auch die trockene Ordnung der Buchstaben gegenüber der gesuchten Sinnlichkeit. In Mehrfachbelichtungen schichtet Maziere Flug- und Unterwasser-aufnahmen, läßt Körper schweben, führt wieder zurück auf die Gesetze der Schwerkraft, an die ein Schiffswrack am Meeresgrund erinnert. In extremen Großaufnahmen scheinen Wellen und Körper sich ineinander aufzulösen; ein dazwischengeschnittener Radarschirm trägt wenig mehr als das Motiv einer vergeblichen Suche.

Noch einmal erscheint die Abendsonne über dem Meer. Eine Kinderhand ragt über die Reling eines Schiffes und scheint nach ihr fassen zu wollen. Statt dessen taucht eine brennende „Times“ auf, die von einem Fährunglück berichtet. „Buried at sea“ sind die letzten Worte; dann verschmoren auch sie.

„*The Red Sea* ist eine Reise durch Land, Meer und über den Körper – über Gebiete der Sinnlichkeit, des Schmerzes und der Erinnerung. Diese Suche ist eine tragische Reise der Selbstentdeckung, wo verwirrende Bilder und der Soundtrack ein Zeugnis intensiver emotionaler Territorien sind, die oft unausgesprochen bleiben oder zensiert werden. *The Red Sea* transportiert verlorene Bilder – Schönheit und Schrecken wirbeln vorbei in einem verwirrenden Fest, ein gespenstischer Tanz in den Tiefen einer Phantasiewelt.“

(European Media Art Festival Osnabrück, Katalog 1992)



Matthias Müller

Sleepy Haven

Deutschland 1993. Schwarzweiß (blau getont). Ton. 15 Min.
Ton und Musik: Dirk Schaefer. Darsteller: Dupek, Armin Christen, Mike Hoolboom u. a.

„The sea heaved with long and lingering swells, like a chest in the sleep. Ebbing and flowing unceasingly, it was mingling millions of shades, shadows, drowned dreams and reveries.“

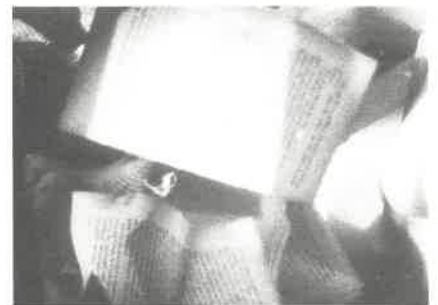
Joseph Conrad

Einer der frühesten Filme der amerikanischen Avantgarde ist *Fireworks* von **Kenneth Anger**: Gerade 17 Jahre alt war der Exzentriker aus Hollywood, dessen Künstlichkeit ihn bleibend geprägt hat und dem er später sein Buch „Hollywood Babylon“ als faszinierte, grausame Abrechnung präsentieren sollte. Während eines Wochenendes des Jahres 1947, an dem die Eltern verreist sind, setzt er einen Meilenstein der Avantgarde und des schwulen Kinos. *Fireworks* ist der unbekümmert-genialische Streich eines Jugendlichen, die erotisch-schwülstige, sado-masochistische Phantasie von grausamen Matrosen und ihrer sadistisch ausgelebten sexuellen Gier. Selbst **Fassbinder** gelang es in *Querelle* nicht, eine ähnlich dichte Darstellung des Sujets zuwege zu bringen.

Ganz explizit stellt sich Matthias Müller in die Tradition von Kenneth Anger. *Sleepy Haven* ist die zu Bild geronnene tropische Spätnachmittagsphantasie eines erotischen Tagtraums; ein Cocktail, in dem die eigenen Aufnahmen mit dem Found Footage wie in einem Liebesakt verschmelzen. Statt eines Shakers hat allerdings der Film-Entwicklungstank von Müller seine Spuren im Material hinterlassen. Immer wieder flammen die Matrosen in Solarisations-Effekten auf, wird ihren nackten Körpern durch diese Tätowierung der Emulsion eine glühende Aura physischer Begierde verliehen.

Wie auch Maziere wandelt Müller nur langsam seine materialen Metamorphosen zu Metaphern der Liebe um. Ozeanriesen unter Dampf sieht man am Beginn des Films in den Häfen liegen; ständige Auf- und Abblenden lassen die Leinwand schwer atmen, sich auftun und wieder schließen; Kreisblenden assoziieren Körperöffnungen. Beim Versenken des Ankers in der Feuchte des Meeres ahnt man, was da beim Landurlaub mit an Land gebracht werden wird. S/M wird metaphorisch angedeutet: Phallich ragen die Poller empor, wenn sich beim Vertäuen die Seile um sie schlingen. Ein Lederriemen auf nackter Haut entpuppt sich erst in der nächsten Einstellung als Trage-Riemen einer Ziehharmonika. Das Blau der Bilder vermittelt die ambivalente Mischung aus Distanz und Gier, die sich mit S/M realisieren läßt.

Aber nicht nur *Fireworks*, noch ein zweiter Klassiker lugt zwischen den Bildern hervor: **Jean Genets** *Un chant d'amour* von 1950, eine der frühesten expliziten Darstellungen schwuler Sexualität auf der Leinwand. Dessen Ort ist ein Gefängnis; zwei Häftlinge kommunizieren mit Rauch, den sie durch eine Lücke der trennenden Wand zwischen ihren Mündern hin- und herblasen. Als Bild für den Orgasmus nimmt Müller den kochenden Dampf der Nebelhörner, dazwischengeschnitten die Hommage an Genet: Zigarettenrauch, der sich zwischen lasziv geöffneten Lippen eines Matrosen verflüchtigt wie die Bilder des schlaftrigen Hafens selbst.



Matthias Müller

Sleepy Haven

Deutschland 1993. Schwarzweiß (blau getont). Ton. 15 Min.
Ton und Musik: Dirk Schaefer. Darsteller: Dupek, Armin Christen, Mike Hoolboom u. a.

„The sea heaved with long and lingering swells, like a chest in the sleep. Ebbing and flowing unceasingly, it was mingling millions of shades, shadows, drowned dreams and reveries.“

Joseph Conrad

Einer der frühesten Filme der amerikanischen Avantgarde ist *Fireworks* von **Kenneth Anger**: Gerade 17 Jahre alt war der Exzentriker aus Hollywood, dessen Künstlichkeit ihn bleibend geprägt hat und dem er später sein Buch „Hollywood Babylon“ als faszinierte, grausame Abrechnung präsentieren sollte. Während eines Wochenendes des Jahres 1947, an dem die Eltern verreiselt sind, setzt er einen Meilenstein der Avantgarde und des schwulen Kinos. *Fireworks* ist der unbekümmert-genialische Streich eines Jugendlichen, die erotisch-schwülstige, sado-masochistische Phantasie von grausamen Matrosen und ihrer sadistisch ausgelebten sexuellen Gier. Selbst **Fassbinder** gelang es in *Querelle* nicht, eine ähnlich dichte Darstellung des Sujets zu bringen.

Ganz explizit stellt sich Matthias Müller in die Tradition von Kenneth Anger. *Sleepy Haven* ist die zu Bild geronnene tropische Spätnachmittagsphantasie eines erotischen Tagtraums; ein Cocktail, in dem die eigenen Aufnahmen mit dem Found Footage wie in einem Liebesakt verschmelzen. Statt eines Shakers hat allerdings der Film-Entwicklungstank von Müller seine Spuren im Material hinterlassen. Immer wieder flammen die Matrosen in Solarisations-Effekten auf, wird ihren nackten Körpern durch diese Tätowierung der Emulsion eine glühende Aura physischer Begierde verliehen.

Wie auch Maziere wandelt Müller nur langsam seine materialen Metamorphosen zu Metaphern der Liebe um. Ozeanriesen unter Dampf sieht man am Beginn des Films in den Häfen liegen; ständige Auf- und Abblenden lassen die Leinwand schwer atmen, sich auftun und wieder schließen; Kreisblenden assoziieren Körperöffnungen. Beim Versenken des Ankers in der Feuchte des Meeres ahnt man, was da beim Landurlaub mit an Land gebracht werden wird. S/M wird metaphorisch angedeutet: Phallisch ragen die Poller empor, wenn sich beim Vertäuen die Seile um sie schlingen. Ein Lederriemen auf nackter Haut entpuppt sich erst in der nächsten Einstellung als Trage-Riemen einer Ziehharmonika. Das Blau der Bilder vermittelt die ambivalente Mischung aus Distanz und Gier, die sich mit S/M realisieren läßt.

Aber nicht nur *Fireworks*, noch ein zweiter Klassiker lugt zwischen den Bildern hervor: **Jean Genets** *Un chant d'amour* von 1950, eine der frühesten expliziten Darstellungen schwuler Sexualität auf der Leinwand. Dessen Ort ist ein Gefängnis; zwei Häftlinge kommunizieren mit Rauch, den sie durch eine Lücke der trennenden Wand zwischen ihren Mündern hin- und herblasen. Als Bild für den Orgasmus nimmt Müller den kochenden Dampf der Nebelhörner, dazwischengeschnitten die Hommage an Genet: Zigarettenrauch, der sich zwischen lasziv geöffneten Lippen eines Matrosen verflüchtigt wie die Bilder des schlaftrigen Hafens selbst.



Phil Solomon

Clepsydra

USA 1992. Schwarzweiß. Stumm. 15 Min.

Phil Solomon begann seine Karriere als Filmemacher in den späten siebziger Jahren. Er ist einer von mehreren jüngeren Künstlern, die ein spürbares, wenn auch nicht ganz eindeutiges Verhältnis zu Themen und formalen Tropen erkennen lassen, die mit Brakhages Werk in Verbindung stehen. Zwei Arten von Einfluß sind ganz offensichtlich: das Interesse für die strukturelle Oberfläche und das hartnäckige Bewußtsein über die Kindheit als Ursprung der Ängste im Leben des Erwachsenen. Solomon zwingt die Phantasie der Kindheit in den Schraubstock des Drucks des Alltagslebens. Seine Filme gewinnen durch Koloration, Beleuchtung und die melancholische Faszination an Verfall und Isolation eine herbstliche Ausstrahlung. Immer wieder finden sich Passagen intensiver rhythmischer Montage, Kollisionen der unterschiedlichsten Filmkategorien (Heimkino, Hollywoodfilme, Originalaufnahmen), deren Herkunft durch eine spezielle Technik optischen Kopierens verschleiert wird, in der Figuren und Hintergrund in grobkörnige rasterartige Klumpen an der Grenze zur reinen Abstraktion verwandelt werden. (Paul Arthur)

„Clepsydra“, wörtlich übersetzt: „Wasser stehlen“, ist die antike griechische Bezeichnung für eine Wasseruhr. Dieser Film macht aus dem Zelluloid-Streifen einen perforierten Wasserfall, der vertikal durch den Projektor fließt (Amorphes wird in diskrete, meßbare Einheiten der Zeit zerteilt, in Filmbilder). Durch das Getöse dieses reißenden Sturzbachs, durch das peinigend Unwiederbringliche hindurch werden ganz leise die stillen Träume eines jungen Mädchens hörbar. (Phil Solomon)

Phil Solomons Filme zählten beim Found-Footage-Festival und bei der amerikanischen Independent-Schau „Unknown Territories“ zu den absoluten Höhepunkten des reichen Angebots. *The Secret Garden*, *Remains to be Seen*, *Nocturne* und *The Exquisite Hour* sind Filme, deren unglaubliche Schönheit selbst Avantgardefilm-Skeptikern die Faszination am Film als rein künstlerischem Ausdrucksmedium begreifbar machen. Auch *Clepsydra*, der jüngste Film von Solomon, ist das Produkt einer chemischen Behandlung von gefundenem Filmmaterial, vermutlich alten Lehr- und Dokumentarfilmen für den Schulgebrauch. Wieder gelingt es Solomon, den spezifischen Charme einer demonstrierenden Filmästhetik der 50er Jahre in das Märchenhafte seiner eigenen filmischen Visionen zu verwandeln.

Seine Chemikalien bringen die Bilder an den Rand der Erkennbarkeit. Wie von selbst führt das in den Bereich der Ahnungen, in das Unstabile eines träumerischen „Vielleicht“. Die Figuren und ihre Umgebung wirken, als wären sie von fließendem Wasser umspült. Solomon ist seinem Thema der Vergänglichkeit und des Todes treu geblieben. So wie er in *The Secret Garden* den latenten Horror freilegt, der in den Bildern des Hollywoodschen Kinder-Melodrams *The Wizard of Oz* steckt, folgt er diesmal einem jungen, vielleicht zwölfjährigen Mädchen beim unbedarften Entdecken der Zeit und der Vergänglichkeit. Ein schlafendes Kind liegt (wie in **Bruce Connors** *Valse Triste*) am Beginn des Films und nimmt die traumhafte Atmosphäre vorweg. Die Zeit unseres Wachzustands dringt in diese Traumwelt ein und zerfällt in Bestandteile, die ihre zumeist unmerkliche, aber permanente Präsenz drückend spürbar werden lassen. Nicht nur auf die Todesstunde (wie in *The Exquisite Hour*) führt sie hin, der Alltag selbst ist Solomon hier wichtig, der Taktschlag der Uhr, der unsere Tage durchpflügt.

Gleichzeitig repräsentiert die Jugend des Mädchens die Sphäre eines Anfangs, die Möglichkeit eines Beginns, und wenn dieses Mädchen in der letzten Einstellung das Haus verläßt und hinausgeht in die Welt, dann birgt das eine für Solomon ungewöhnlich optimistische Note.



Martin Arnold

passage à l'acte

Österreich 1993. Schwarzweiß. Ton. 12 Min.

Passage à l'acte ist die „Fortsetzung“ von Martin Arnolds experimentellem Meisterwerk *pièce touchée*, das in der Saison 1990/91 einen Siegeszug durch internationale Filmfestivals antrat – von Avantgardefestivals bis zur „Semaine de la critique“ in Cannes und zum New York Film Festival.

Passage à l'acte führt Arnolds Obsessionen fort: die Beschäftigung mit Found Footage (diesmal auf der Grundlage des **Gregory-Peck-Klassikers** *To Kill a Mocking Bird / Wer die Nachtigall stört*, Regie: **Robert Mulligan**, USA 1962); die Dekonstruktion des gewohnten Raum-Zeit-Gefüges im Spielfilm; die frenetische Lust, mit den Partikeln des Kinos einen ausgelassenen Tanz zu veranstalten. Im Gegensatz zu *pièce touchée* kommt in *passage à l'acte* nun auch die Tonebene zum Tragen: Arnold sezziert die Dialoge des Ausgangsmaterials mit dem Fleischmesser und läßt sie in sprachlichen Maschinengewehrsalven wiederauferstehen. (Alexander Horwath)

Vier Menschen am Frühstückstisch, eine amerikanische Familie, in den Beat des Schneidetisches eingesperrt: (...) Die kurze, pulsierende Sequenz am Familientisch spricht im Original, unverfremdet über alles Wesentliche hinwegtäuschend, von klassischer, trügerischer Harmonie: Gregory Peck weist dem davonstürmenden Sohn mit ruhiger Stimme seinen Platz für einen weiteren Moment zu – er möge auf seine Schwester warten, die noch mit dem Frühstück beschäftigt ist. Der rastlose Junge bittet sie, sich zu beeilen, beide stehen auf und laufen auf die Tür zu. Sie kehrt noch einmal um, gibt dem Vater einen Abschiedskuß und verschwindet schließlich auch aus der Wohnung, die nur Peck und die still neben ihm sitzende Frau im Bild zurückläßt. Arnold demontiert dieses alltägliche Szenario wieder durch die Zerschlagung der ursprünglichen Kontinuität. Er bleibt hängen an den blechern Geräuschen und den bizarren Körperbewegungen der Handelnden und läßt diese im Gegenzug selbst hängenbleiben. Die unterschlagene, verlorengegangene Botschaft tief unter der Haut der Familienidylle heißt: Krieg. (...) Der erste Schock, die erste Flucht, die Angst am Anfang des Films: Der Junge springt vom Tisch weg, wirft krachend die Tür auf, die im Arnoldschen Loop hängenbleibt und hämmernd den stählernen Rhythmus vorgibt. Er muß noch einmal an den Tisch, von der maschinell wiederholten „Sit-down“-Order des Vaters zurückgezwungen. (...) Arnolds Figuren scheinen von dem Druck, den die Montage und die familiäre Streßsituation ihnen auferlegen, zu hektischem Konsum getrieben zu werden: Das Mädchen hebt, unter Druck, sowohl ihren Becher als auch ihre Gabel, obwohl sie gerade damit beschäftigt ist, „I'm trying to!“ zurückzuschreien. Und am Ende, wenn die Kids aufspringen, um endlich davonzulaufen, bleibt Arnold wieder am Ausgang hängen, an dem infernalischem Hämmern der aufspringenden Tür: als wäre es ganz sinnlos, überhaupt erst zu versuchen, all das hier, den Ort der Kindheit und des doppelzüngigen Kinos verlassen zu wollen. Es gibt kein Entrinnen: Das Mädchen kommt noch einmal zurück, schlingt die Arme um den erstarrten Gregory Peck, küßt ihn unzählige Male und evoziert damit noch einmal Gedanken an Psychoanalyse und ödpale Verstörungen.

Kiss Daddy Goodbye: over and out. Der Film reißt ab. (Stefan Grisseemann)

Gegeben: ein Hollywood-Text der frühen 60er Jahre; Familienfrühstück: Mann, Frau, Sohn und Tochter.

Eingeschrieben: Die *Wider*-Holung des Reduzierten, Ausgrenzten und Fremden. Ein Symptom. (Martin Arnold)





passage à l'acte



Sleepy Haven



Parallel Space: Inter-View



Clepsydra

Stadtkino Nr. 229 / Erscheinungsort Wien / Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.

Stadtkino, Wien 3., Schwarzenbergplatz 7 – 8

5. bis 10. März 1993, täglich 22.00 Uhr

Programmzusammenstellung: Martin Arnold, Brigitta Burger-Utzer, Peter Tscherkassky.
Dank an: Ralph McKay (New York), University of Colorado at Bolder, Cinémathèque San Francisco
und die London Filmmakers Co-op.

Kartenvorverkauf und telefonische Reservierungen ☎ 712 62 76

Videothek täglich geöffnet während der Filmvorführungen

Büro: Wiener Stadthalle, 15, Vogelweidplatz 14, ☎ 98 100 / 336 DW

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: REMAprint, 1160 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,-

