

# Zeil-Film

Winfried Günther sprach mit dem Künstler und Experimentalfilmer

Urs Breitenstein

*Wie bist du dazu gekommen, Filme zu machen?*

Anfangen habe ich als Maler, aber ich interessierte mich schon immer für Film bzw. Kino. Die Filme jedoch, die ich kannte, waren etwas von mir weit Entferntes, eine Art Filme, die ich nie hätte alleine machen können. Später, als ich mich mit Konzeptkunst und Photoserien beschäftigte, sah ich auch die ersten Künstler- bzw. Experimentalfilme. Da taten sich plötzlich Möglichkeiten für mich auf, mit meinen geringen Mitteln an das Medium Film heranzugehen, und dann habe ich mich immer mehr auf Film konzentriert.

*Du hast gleich mit 16 mm angefangen?*

Nein, drei Jahre lang habe ich mit Super 8 gearbeitet. Auch als ich schon 16-mm-Filme machte, verwendete ich gleichzeitig noch Super 8 für Skizzen oder für Performances, wo die Filme für einen spezifischen, einmaligen Anlaß gedreht wurden. Der ZEIL-FILM ist mein dritter Film in 16 mm nach CAMERA MOTION PICTURE I und II.

*Was war für dich das auslösende Moment, diesen Film zu machen?*

Ein Auslöser war die Betroffenheit durch den Ort, an dem der Film gedreht worden ist, die Dichte und Fülle dieser in baulicher Umwälzung begriffenen großstädtischen Architekturlandschaft. Auch die vorausgehende Beschäftigung mit Örtlichkeiten, mit Raumproblemen in meinen früheren Filmen war mit bestimmend.

*Der Drehort ist die Kreuzung Stiftstraße/Hasengasse und Zeil?*

Ja. Was daran wichtig war, sind die vier Blickachsen: einmal Richtung Hauptwache, wo man im Hintergrund die Bankhochhäuser sieht, dann Richtung Süden der Dom als alter Akzent, die Stiftstraße hinauf so kleinere Hochhäuser und schließlich Richtung Konstabler Wache die Zeil selber, diese große Einkaufsstraße mit ihren vielen Emblemen, Reklameschildern, Farben; hinzu kommt im näheren Bereich der Bauplatz, der sowohl formal als auch inhaltlich unheimlich reich ist; zusätzlich dann noch, was sich da an Dynamik abspielt: die Leute und das Geschehen auf dem Bauplatz.

*Vielleicht sprechen wir zunächst einmal über die Struktur des Films, bevor wir auf die inhaltlichen Implikationen zurückkommen. Hattest du bei der Realisation des Films eine genaue Partitur, an die du dich gehalten hast?*

Ja. Jedes einzelne Kader war vorher in einer Partitur fixiert.

*Wieweit ist der Film in der Kamera und wieweit am Schneidetisch entstanden?*

Er entstand größtenteils in der Kamera, am Schneidetisch habe ich eigentlich nur Fehler herausgeschnitten, Fehler, die ich meistens beim Drehen schon bemerkte und korrigierte. Zusätzlich habe ich einen Teil des Films ganz verworfen, eine Art Einleitung.

*Worin bestand diese?*

Der Film fing mit derselben Einstellung an wie jetzt, ging dann aber nicht gleich in eine Bewegung über, sondern stellte ganz statisch nach und nach die acht Hauptblickrichtungen vor, die vier Straßenfluchten und die vier Ecken dazwischen. Diesen ganzen Teil habe ich herausgenommen, weil er anders wirkte, als ich ihn mir vorgestellt hatte.

*Kannst du mal den Bauplan erläutern, der dem Ganzen zugrunde liegt?*

Es gibt zwei Prinzipien, die ich schon in früheren Arbeiten benutzte, einerseits eine Struktur aus einem filmischen Interesse heraus schon vorher zu haben und dann einen Ort dafür zu suchen und das zusammenzubringen oder eben von einem konkreten Ort auszugehen und eine entsprechende Struktur zu entwickeln. Bei diesem Film habe ich versucht, aus der Örtlichkeit und meiner Betroffenheit durch diesen Ort heraus die Form zu entwickeln, wobei natürlich filmische Interessen, die Auseinan-

dersetzung mit anderen Filmen und Erfahrungen aus eigener Filmarbeit vorausgingen und hier mit einfließen; auch mein Interesse an diesem Ort wurde natürlich durch diese Erfahrungen mitbestimmt. Um jetzt einige Aspekte zu erläutern: Der ganze Film ist von einem festen Standpunkt im Zentrum der Kreuzung aufgenommen. Die Örtlichkeit hat also diese vier Straßenfluchten, die wegführen, entsprechend dann natürlich die vier Ecken. Daraus ergibt sich der gesamte Rhythmus des Films, die acht Pausen, die ich innerhalb einer Drehung gesetzt habe. Am einfachsten ist das an Hand des ersten scheinbaren Schwenks, der ersten Drehung zu erklären. Festzuhalten ist zunächst, daß es keine eigentlichen Kamerabewegungen im Film gibt, sondern daß die entsprechenden Passagen mit Einzelbildschaltung aufgenommen wurden. In der ersten Drehung sieht das so aus: Zuerst wurden fünf Bilder in Richtung Hauptwache normal, also durchlaufend mit 24 B/sec gefilmt. Dann folgen 44 Einzelbilder, zwischen denen die Kamera auf dem Stativ jeweils um 1° nach rechts weitergedreht wurde; ich hatte mir eine Konstruktion auf dem Stativ gebaut, mit der ich das genau ablesen konnte. Bei 45° folgt wieder eine fünf Bilder lange durchgehend gefilmte Einstellung, an die sich wiederum 44 einzeln aufgenommene Bilder anschließen usw. bis zur Ausgangsrichtung. Der 360°-„Schwenk“ setzt sich also aus acht gleich langen Teilen, 45°-Segmenten, zusammen, die durch die jeweils fünf Bilder langen Pausen markiert werden, die immer mit den Ecken und Straßenfluchten zusammenfallen. Diese Grundstruktur, dieser Rhythmus ziehen sich durch den ganzen Film: Im zweiten „Schwenk“ kommt nur auf jedes zweite Grad ein Einzelbild, die Geschwindigkeit ist also doppelt so schnell, und der erste Halt erfolgt erst nach 90°, dafür wird die Umdrehung zweimal vollzogen, so daß auch dieser Teil wieder dieselbe Länge hat. So wird mit jedem Durchgang nach einer gesetzmäßig ansteigenden mathematischen Reihe das Tempo des Filmes gesteigert bis zu 45°-Schritten zwischen den einzelnen Bildern. Bei diesem Durchgang fallen dann die einzelnen Bilder nur auf die Straßenfluchten und Ecken, wodurch eine Beruhigung der bis da ansteigenden visuellen Dynamik einsetzt. Ab hier erfolgt eine Verdoppelung der Gradschritte bis zu 360°, was zu einer immer weiteren Reduzierung der Vielfalt der Bilder führt und die Beruhigung bis zum Stillstand treibt.

*Der letzte Durchgang hat also nur eine einzige Blickrichtung, bei 360° aufgenommen.*

Der Film fängt mit 0° an, bleibt da also am selben Ort, das letzte ist dann 360°, also eigentlich auch wieder 0°, weil ich ja wieder am selben Ort lande.

*Diese beiden Teile sind aber auch mit Einzelbildschaltung aufgenommen?*

Ja, wobei dort auch Einzelbilder und diese normal gefilmten Pausen auftreten: 44 Einzelbilder, fünf normal usw.

*Und der vorletzte Teil zeigt die beiden Gegenrichtungen 180° und 360°?*

Ja, wobei sich dieses Vibrieren ergibt.

*Wie viele solcher Durchgänge gibt es insgesamt?*

Es sind 21 Geschwindigkeitsstufen.

*Wie kam der Ton des Films zustande? Bist du von einem Geräusch ausgegangen, das du dort an Ort und Stelle aufgenommen hast?*

Der Ton ist ein Atmosphäregemisch, das ungefähr dort aufgenommen wurde, wo die Kamera stand, und zwar gab es da die verschiedensten Versuche und Konzepte, den Ton einzusetzen, auch Reihen von Tonaufnahmen über ganze Tage hinweg, aber im Resultat funktionierte das alles nicht. Eine Dynamik über einen Tag hinweg, wie ich mir das vorgestellt hatte, war da nicht hörbar, außer daß es am Anfang ruhig war, dann lange laut und am Schluß wieder ruhig. Aber es ergab sich kein Bogen, so daß ich solche Ansätze verworfen habe. Unter den Tonaufnahmen war jedoch diese eine, die sehr dicht ist, die etwas von der Qualität hat,

die ich im visuellen Bereich mit dem Ort verbinde: diese Überfülle an visuellen Ereignissen. Eine Aufnahme, bei der also verschiedenste Sachen im Ton zusammenkommen.

*Wolltest du im Ton nur Elemente haben, die auch im Bild vorkommen, also etwa die Maschinengeräusche oder Rufe und Schritte von Personen?*

Jedenfalls Geräusche, die man mindestens mit dem Bild assoziieren kann. Man sieht ja keine Maschinen in Bewegung außer dem Kran am Anfang. Einmal hört man Kirchenglocken – man sieht zwar den Dom, aber es sind die Glocken der Katharinenkirche.

*Wie hast du den Ton dann weiter bearbeitet?*

Ich hatte nur etwa eine halbe Minute Ton, also praktisch eine Stichprobe zu einer bestimmten Tageszeit. Der Film ist aber sechs Minuten lang und besteht aus diesen 21 Stufen, die jede etwa 15 Sekunden dauern. Der Ton sollte nun eine ähnliche Dynamik haben wie das Bild, also eine Steigerung, damit auch da ein Spannungsbogen reinkommt. Schließlich habe ich diesen Ton mit 21 verschiedenen Lautstärken überspielt, wobei ich schon in Vorversuchen feststellte, daß es dabei nicht nur einfach lauter wird, sondern daß sich durch verschiedene Lautstärken auch die Qualität des Tones verändert, also daß verschiedene Ebenen des Tones bei unterschiedlicher Lautstärke verschieden akzentuiert sind, somit zusätzlich zur Lautstärkedynamik etwas im Ton in Bewegung kommt. Überdies habe ich den Ton am Schluß beim Überspielen bewußt übersteuert, damit er entsprechend der Beruhigung des Bildes in seiner Dynamik gebremst wird, obwohl er bis zum Schluß lauter wird. Hinzu kommt noch, daß es über diese 21 Stufen hinweg nicht immer dasselbe Stückchen Ton ist, sondern daß diese Stücke Ton innerhalb des Ausgangsmaterials immer ein bißchen weiterverschoben sind. Dabei überlappen sich die einzelnen Stufen, und erst die letzte ist ein ganz anderer Ausschnitt als die erste, während das Schlußbild eigentlich wieder identisch mit dem Anfangsbild ist. Dieses hat man am Anfang mit ganz leisem und am Schluß mit ganz lautem Ton.

*Da die Toneinheiten die gleiche Länge wie die Bildeinheiten besitzen, fallen jetzt also die Pausen im Ton mit den fünf durchgehend belichteten Bildern zusammen.*

Ja. Das war von Anfang an so konstruiert, damit es ein Absetzen der Bewegung im Bild und im Ton zugleich gibt. Das ist sowohl innerhalb der einzelnen Stufen als auch zwischen den Stufen der Fall.

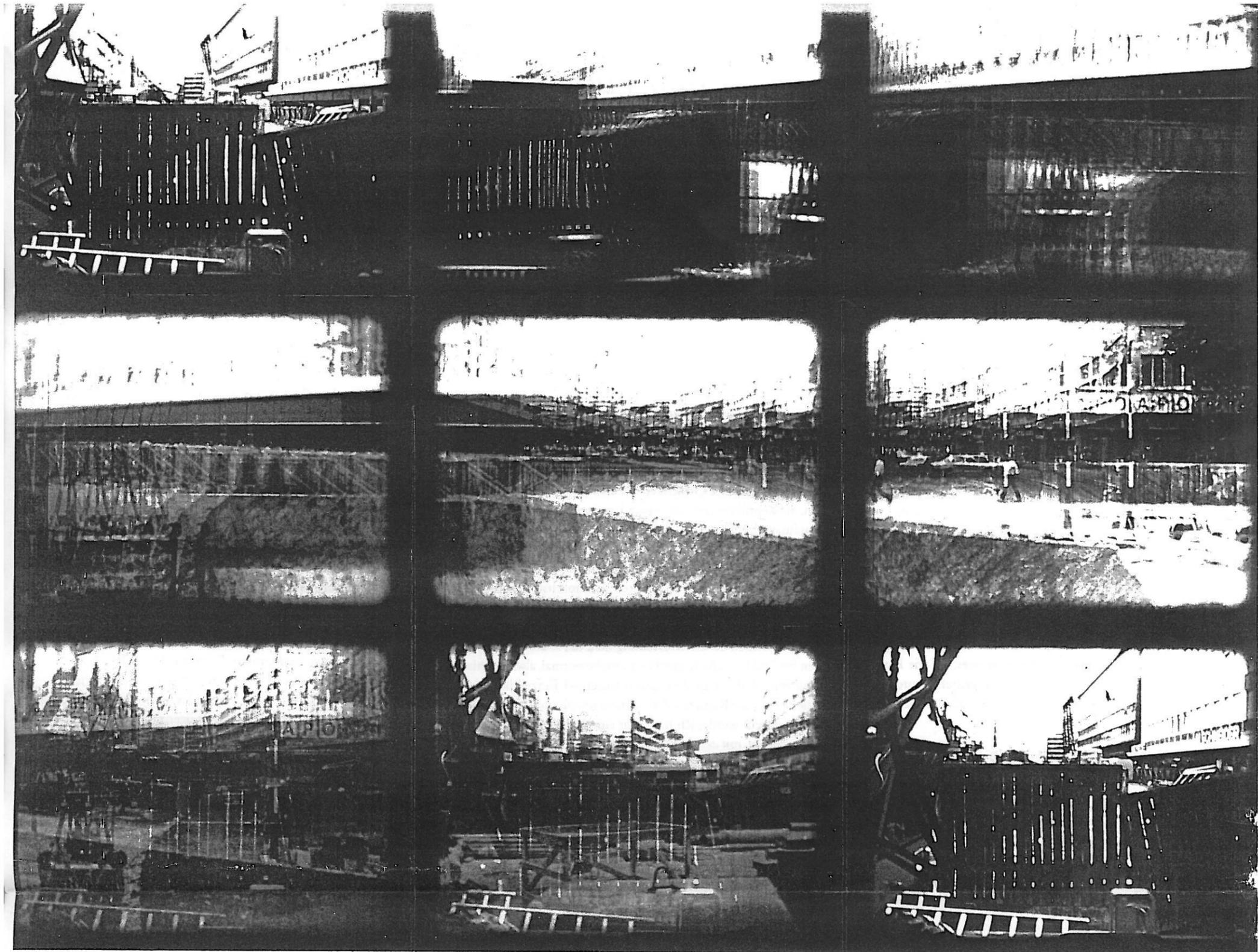
*Der Ton schwillt nun immer aggressiver an, während das Bild zur völligen Ruhe zurückkehrt. Siehst du darin nicht eine unaufgelöste Spannung?*

Was ich nicht wollte, ist ein genau gleicher Verlauf der Dynamik in Bild und Ton.

*Du wolltest also keine Verdoppelung des Bildes durch den Ton?*

Keine simple Verdoppelung, weil mir das zuwenig wäre; es soll zwischen Bild und Ton noch mehr geschehen. Es gab z. B. spontane Zuschauerreaktionen, daß am Anfang der Ton zu leise sei, das Bild wurde also als stärker als der Ton empfunden; schon von Anfang an ist eine Spannung da, die dann im Mittelteil aufgehoben wird, wo Bild und Ton einander entsprechen und sich gegenseitig verstärken, während sie am Schluß von neuem entsteht. Es soll ja auch nicht zu einem Happy-End kommen, zu einem ruhigen Bild, wo wieder alles in Ordnung ist, es soll ja am Schluß ruhig eine Spannung bestehenbleiben.

*Der Film wirkt auf mich so, daß er in seinem Rhythmus filmisch die Aggressivität artikuliert, die ich empfinde, wenn ich als Fußgänger durch Frankfurt gehe. Man kann ja überhaupt nicht mehr durch die Stadt gehen, ohne daß man durch Baulärm und Baustellen terrorisiert wird. War es deine Absicht, gerade auch dieses Moment von Frankfurt einzufangen, oder hast du ein ganz anderes Verhältnis zur Stadt? Meine Frage bezieht sich darauf, was du eigentlich für eine inhaltliche Beziehung zu deinem Gegenstand, zu Straßenbaustellen, hast; das*



*Thema kehrt ja auch in deiner letzten Ausstellung, den Dia-Installationen „Vorläufige bauliche Maßnahmen“, wieder.*

Bevor ich nach Frankfurt kam, hatte ich zwei Jahre in New York studiert. Aus diesem Grund besaß eine solche durch Bautätigkeit belebte Stelle auf der Zeil für mich auch durchaus etwas Positives, da ich dort eine großstädtische Konzentration wiederfand, wie ich sie in New York erlebt hatte. Die Überfülle an Informationen, der man da ausgesetzt ist, habe ich wohl wahrgenommen und wollte sie auch bewußt mit dem Film herausarbeiten, eine Form finden, die etwas Entsprechendes im Medium Film hervorbringt. Ich habe versucht, dies in eine Häufung unterschiedlicher Bilder pro Zeiteinheit zu übersetzen. Spätere Phasen der Filmarbeit hingegen nicht mehr so direkt mit konkret-inhaltlichen, auf die primäre Realität bezogenen Erlebnissen und Gedanken zusammen, sondern aus der Arbeit mit dem Material ergaben sich weitere Notwendigkeiten. Es ging mir ja auch immer darum, eine Filmwirklichkeit herzustellen, die als solche deutlich wird, also daß da wohl etwas von der Zeil drinsteckt, aber gleichzeitig klar ist, daß auf der Leinwand bzw. im Kopf ein filmisches Ereignis stattfindet. In den Dia-Installationen habe ich die Beziehung zwischen photographischer Illusion und Primärrealität ganz ausdrücklich thematisiert. Ausgangsmaterial waren hier Dias von den vielfältigen malerischen, skulpturalen und ikonographischen Ereignissen, die sich auf und vor Bauzäunen finden lassen.

*Wie lange hast du an dem ZEIL-FILM gearbeitet?*

Nach der Entscheidung für den Ort Anfang Sommer 1980 entwickelte ich das Konzept ziemlich schnell und notierte bald die Partitur. Nach den nötigen praktischen Vorbereitungen machte ich im Hochsommer während eines Wochenendes die Bildaufnahmen. Die Arbeit am Ton zog sich dann über mehrere Monate hin, und im Dezember habe ich die eigentlichen handwerklichen Schlußarbeiten gemacht, z.B. die Tonüberspielung und den Schnitt von Ton und Bildoriginal.

*Wann und wo ist der Film uraufgeführt worden?*

Im Januar 1981 anlässlich der Solothurner Filmtage. Der Film war so lange im Zoll hängengeblieben, daß er nicht fristgerecht

ankam und nur außerhalb des offiziellen Programms laufen konnte.

*Paul Winkler hat über die Dreharbeiten zu SYDNEY HARBOUR BRIDGE erzählt, daß er öfter von Leuten umringt wurde, die ihm Fragen stellten oder ihn behinderten. Ist dir das auch so ergangen?*

Es gab natürlich dieses Gucken und Fragen, aber ich stand etwas am Rande, nicht mitten auf dem Gehsteig, zusätzlich war ja Wochenende, oft wurde ich auch eher als Vermesser denn als Filmemacher eingeschätzt.

*Die dominierenden Farben des Films sind ein kräftiges Blau und Rot, also das Blau der Bauzäune und an der Fassade des Kaufhauses Schneider sowie das Rot des Baggers und des Gerätekastens. Hast du die Drehzeit und den genauen Standort der Kamera auch danach ausgemacht oder ergab sich das eher zufällig?*

Das ergab sich eher zufällig. Klar ist, daß diese Farbigkeit auch mit beigetragen hat zur Faszination, wobei ich selber auch erst im Film gesehen habe, wie extrem die zwei Farben dominieren. Der rote Bagger stand erst am Drehtag so nahe und hatte daher auch nie dieses Gewicht besessen. Zuerst dachte ich, ich könne den Film an diesem Tag nicht drehen, aber ich habe mich dann auf die neue Situation eingestellt und den Bagger mit Absicht so ins Bild gesetzt, daß er nun auch eindeutig auf eine der 45°-Hauptrichtungen fällt, nämlich eine der Ecken darstellt, und daß dieses gelbe Schild darauf dann auch einmal richtig in der Mitte sitzt.

*Was für ein Objektiv hast du verwendet?*

Gearbeitet habe ich mit einem Zoom-Objektiv, und die Brennweite, die ich dann festlegte, war ein gemäßigtes Weitwinkel. Den Ausschnitt habe ich so gewählt, daß alle die Situation prägenden Elemente zu sehen sind und doch so präsent wie möglich bleiben.

*Wenn man dein CAMERA MOTION PICTURE II und diesen ZEIL-FILM vergleicht, so haben zwar beide einen ausgeprägten strukturellen Charakter, aber der ZEIL-FILM ist sehr viel stärker rhythmisch strukturiert. Kann man darin einen Einfluß von Peter Kubelka sehen?*

Sicher wird es Einflüsse geben. Andererseits ist zu sagen, daß dieser ZEIL-FILM einen Ansatz aufnimmt, der schon auf meine Filmarbeit in New York zurückgeht. In meinem letzten Super-8-Film, den ich eigentlich schon für 16 mm geplant hatte, arbeitete ich auch schon mit einem festen Kamerastandpunkt, Gradeinteilungen und Einzelbilder-Animation; auch dieser Film fängt ruhig an und enthält ein Steigerungsprinzip, kommt aber nur in einer kurzen Phase zu einer ähnlichen Dynamik wie der ZEIL-FILM. Ich weiß nicht, was da die Zeit in der Filmklasse der Städelschule für eine Rolle gespielt hat oder inwiefern sich dieser Rhythmus einfach auch aus der Geometrie des Ortes ergeben hat, aus deren Analyse ich ja die Struktur entwickelt hatte. Der eigentliche Rhythmus des Films entstand dadurch, daß eine räumliche Struktur in eine zeitliche übertragen wird.

*Wie würdest du dich selber im Zusammenhang des strukturellen Films sehen? Gibt es Filme, die dich besonders angeregt haben, gerade in dieser Richtung zu arbeiten, oder hat das andere Ursachen?*

Meine künstlerischen Interessen wurden durch die politischen Auseinandersetzungen und Kunstströmungen, vor allem durch Konzeptkunst, Land Art und Minimal Art, Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre geprägt, noch bevor ich irgendwelche Avantgardefilme gesehen hatte. Diese Haltung entsprach in vielem bereits derjenigen, die auch dem strukturellen Film zugrunde liegt, so daß ich da eine Nähe feststellte. Die ersten Filme, an die ich mich jetzt noch erinnere, waren Filme von Richard Serra, HARD CORE von Walter de Maria, der mich damals sehr beeindruckte, weil er auch eine Affinität zu Landschaft und Raum hatte... Filme von Michael Snow habe ich erst in New York gesehen, als ich schon eine Reihe von Super-8-Filmen gemacht hatte, die sich auch mit Kamerabewegungen, Landschaft und Raum auseinandersetzten. Der erste Avantgardefilm, den ich in New York sah, war zufällig LA RÉGION CENTRALE von Michael Snow. In meiner weiteren Auseinandersetzung mit der Geschichte des Avantgardefilms waren es deshalb vor allem strukturelle Filme, die mich angeregt haben.