

Werner von Mutzenbechers Filme

Als 1966 der junge unterdessen alt gewordene Schweizer Film mit den ersten Solothurner Filmtagen sichtbar wurde, waren viele dieser Filme «*Experimentalfilme*». Heute, eine Generation später, sind in Solothurn nur noch wenige «*Experimentalfilme*» zu sehen, dafür um so mehr «*professionelle Filme*». Selbst neu beginnende Filmemacherinnen und Filmemacher möchten es schon so gut können und machen wie ihre nationalen und internationalen Vorbilder. «*Dreams, that money can buy*» sind wieder Trumpf, der Markt gehört den grossen Dirigenten grosser Equipen und des grossen Geldes. Braucht es ein Vakuum, damit das Experiment möglich wird? Die immer gekonnter gehandhabten Spiel- und Dokumentarfilme, mit ihrer geschleckten Langweiligkeit, in denen nichts passiert als das, was schon vorauszusehen ist, in denen Sprache, Filmsprache immer an ihrer Vermittelbarkeit für ein Zwanzignachacht-Publikum gemessen wird, was unterscheidet sie noch von den Produkten der internationalen Unterhaltungs-Industrie? Es ist dies vielleicht hart geurteilt; aber mir scheint, dass dort, wo das Experiment ausstirbt und der Experimental-Filmer zum Aussenseiter wird, das künstlerische Ende nahe ist. Und dies besonders in einem Lande, das keine eigentliche Filmindustrie hat, in dem es an einem Markt und einer kontinuierlichen Nachfrage nach Filmen fehlt, weil diese Nachfrage viel besser durch internationale Produktionen abgedeckt ist. Man sagt von der Schweiz, dass sie ihre Armut an Rohstoffen durch Innovation, Fleiss und Zuverlässigkeit wettmachen musste. Dies gilt vielleicht heute nicht mehr so allgemein, da «*unser Geld*» für unseren weltweit höchsten Lebensstandard «*arbeitet*». Es gilt aber sicher noch im Bereiche des Filmes. Unsere Chance ist unsere Kreativität, ist unsere Vorstellungskraft, wenn wir aus weniger mehr machen, wenn wir mit kleinen Budgets Filme erfinden, die auch in der Welt verstanden werden. «*Filme von Sachzwängen freihalten. Technisch unkomplizierte, billige Filme machen*» ist eine der Thesen des Experimental-Filmers Werner von Mutzenbecher. So bezeichnet er die *Gegenposition zum «Kino- und zum Fernsehen-Machen»*. Wo diese Gegenposition ausbleibt, werden auch das Kino und das Fernsehen bald schal und fad.

Er sagt von seinen Filmen, sie seien keine «*Filmer-Filme*», und setzt sich damit von der Filmszene, wie sie sich heute in der Schweiz präsentiert, ab.

Diese Szene ging einmal aus von der *Eigen-Identität des Filmes* als künstlerisches Medium, unabhängig davon, wie es vermittelt wird, unabhängig davon, ob Film im Kino, auf einer Leinwand in der Stube oder am Fernsehen stattfindet. Das hiess damals oft, Filme machen, die nur wenige sehen wollten. Das hiess aber auch, Filme in Freiheit und mit Lust zu gestalten. Für Werner von Mut-

zenbecher ist «*Filmer-Filme*» paradoxerweise zum Schimpfwort geworden, obschon dieser Ausdruck seinen Ursprung bei Thesen des grossen Experimentierers Godard hat. Mutzenbecher müsste eigentlich vielmehr von «*Kino-Filmen*», «*Werbe-Filmen*» und «*Fernseh-Filmen*» sprechen, denn seine Filme sind eben gerade wenig fremdbestimmt, haben Film-Identität. Sie sind, wie er bescheiden sagt, «*Teil des Versuchs einer nicht wissenschaftlichen Erforschung der inneren und äusseren Welt ...*». Er drücke sich mit Bildern aus, sagt er, setze Zeichen für Geahntes. Er vergleicht sich mit dem Lyriker: «*So steht der Experimentalfilm unter anderen Filmen wie ein Gedicht unter Romanen, Theaterstücken, Feuilletons, Zeitungsartikeln.*» Auch Gedichte sind rar geworden in unseren profitmaximierenden Tagen. Die Ideologie des Professionalismus verbirgt nur schlecht die zunehmend mangelnde Fantasie in der Filmlandschaft, und dies meine ich nicht in bezug auf erzählbare Geschichten — da liegen die trivialen Topoi zu hunderten im Fundus der Literatur-, Theater- und Filmgeschichte herum —, sondern mangelnde Fantasie im Filme-Machen, Erfinden neuer Formen, neuer Sprachen, neuer Inhalte, neuer Produktionsformen natürlich auch.

Werner von Mutzenbechers «*Film-Filme*» haben mich immer angesprochen. Als ich den ersten 1970 in Solothurn sah, wusste ich nicht, dass er eigentlich Maler ist oder Schriftsteller. Schon damals beeindruckte mich die Magie, welche alltägliche Gegenstände, ein Fenster, ein Gesims, ein Lichtschalter in seinen Filmen ausstrahlten. «*Botanisierete Realität*» nennt er das. Und zu seinem *Film XI/78* schreibt er: «*Was mir nahesteht, was mich angeht, woran ich mich erinnere — Orte, Dinge, Menschen, Tiere: meine Gegenwart.*» Er hat keine eigentlichen Themen, sondern «*er führt die Kamera mit sich wie früher der Maler, der Reisende den Skizzenblock, benützt die Schmalfilmkamera wie ein Papier, auf dem man schnell etwas notiert.*» Die meisten Filme sind auf Schwarz-Weiss-Material gedreht, viele sind stumm. Ist doch eine Tonspur vorhanden, dann ist es meist der Lärm der Strasse, der monotone Geräuschbrei vorbeifahrender Autos, in denen ein Schrei oder der Ruf eines Kindes plötzlich unglaublich präsent wirkt. Immer aber sind es die Dinge, Bilder und Töne, die mit dem Filmer zu tun haben, die da auftauchen. Das geht vom Trivialen einer abgewetzten Fussleiste, über die Sprünge in einer Decke bis zu den Gesichtern seiner Frau, seiner Freunde, einer Katze. Durch die Filme Mutzenbechers, die manchmal langsam fliessen, dann wieder schnell in staccatohaft geschnittene Passagen übergehen, um wieder gemächlicher dahinzuziehen, erleben wir den Fluss der Bilder, wie ihn der Filmende erlebt und lebt. «*Die Veränderbar-*

keit, das Im-Fluss-Sein der Dinge zeigen: — indem eben z. B. Dinge auf einem Tisch immer anders liegen, anders gruppiert sind (so Kaffeetisch am Morgen.) (W. v. M.). Es ist eine fast peinliche Erforschung der existentiellen Umgebung, der rituellen Verrichtungen wie: ein Zigarettenpaket herausnehmen, darin wühlen, die Zigarette herausklopfen, ein Zündholz reiben und anzünden. Die Zigarette ausdrücken, zerdrücken, zerreiben. Schuhe anziehen. Schuhbündel lösen usw. usw. Oder eine Tasse soll rundum «abgegriffen» werden vom Auge. Das erinnert an Paul Klee, der vom «Abgrasen» eines Bildes mit dem Auge sprach. Aber im Unterschied zur Malerei, zur Literatur und zur Musik arbeitet der Film immer mit «Realien». Auch «der kleinste Baustein ist beim Film nicht ein Abstraktes, sondern ein Konkretes, aus der Realität bezogenes, besser: Übernommenes (ein Abgebildetes).» Trotzdem sei Film geeignet, «Zwischenbereiche (Bewusstes (U) Unbewusstes) sichtbar zu machen». Richtige Montage, der Rhythmus, das Hinzukommen von Tönen lässt aus den «ablesbaren», «sagbaren» Bildern «das <Unsa-gbare> herausschiessen». Dies schreibt Mutzenbecher in einem Essay «Filmische Sprache», und man sieht daraus, dass Mutzenbecher als Filmer nicht denkbar ist ohne Nachdenken über Film. Dies schliesst auch an an seine Tätigkeit als Lehrer an der AGS Basel, der Schule für Gestaltung, die ein eigentliches Film-Grundlagenstudium entwickelt hat. Die fast rigoros-puritanische Strenge dieses Grundlagen-Studiums verweist auf die Tradition des Bauhauses. Auffällt auch immer wieder die Nähe zu Klees «Bildnerischem Denken» in Mutzenbechers theoretischen Texten, wobei es beim Film allerdings noch schwerer sein dürfte als bei gemalten Bildern, «die mehrdimensionale Gleichzeitigkeit synthetisch zu diskutieren».

Im *Film III/ 71* geht es dann um mehr als eine Bestandesaufnahme der näheren Umgebung. Der Film gliedert sich (U) drei Teile. Im ersten werden ebensolche rituellen Alltagshandlungen wie Brot schneiden, Papier zusammenknüllen, Ei aufschlagen gezeigt. In diesem Teil A werden «leblose Gegenstände vom Menschen behandelt, verändert, zerstört, geöffnet, gebunden, aufgeschnitten usw.» Im Teil B kehren sich diese Tätigkeiten gegen Menschen, und eine beklemmende Morphologie der Aggression und der Gewalt wird sichtbar: Ein Typ liegt ausgestreckt am Boden auf einem Tuch. Er wird von einem anderen ins Tuch geschlagen und mit einem Seil verschnürt. Oder: Ein Typ steigt in ein offenes Loch und wird bis zum Hals zugeschaufelt. Eine weisse Binde wird ihm über die Augen gelegt. Oder: Typ vor weisser Wand, frontal, Oberkörper, klebt sich selbst mit Klebestreifen zu, bis Gesicht bedeckt ist, ein symbolischer Selbstmord.

In einem dritten Teil schliesslich kehrt das äusserlich ruhige Sein zweier Menschen — Mann und Frau — ein, und die Geschehnisse verlagern sich nach innen: ein Mann und eine Frau sitzend im Spiegel, ein Fuss, das Licht auf einem nackten Oberkörper, Beine, Schenkel usw. Mutzenbecher schreibt zu diesem dritten Teil: «Die Fragmentierung des menschlichen Körpers in C schafft die gleiche Verdinglichung (...) des Menschen wie in B — nur stillebenhaft. Beidemale schliesst dies Emotionen nicht aus, sie werden im Gegenteil durch diese andere (<sachliche>) Art vielleicht miterzeugt.» Und: «Nackte Füsse — abgelöst von einem selber, ein Fremdkörper.» Bei diesem Film werden den einzelnen Bildern spezifischere Töne zugeordnet, nämlich Maschinengeräusche, das Tropfen eines Wasserhahns in hohlem Raum usw., was vor allem bei den aggressiven Bildern des Mittelteils zu unheimlichen Effekten der Verdinglichung von Menschen führt.

Von hier ist es nur ein Schritt zu Mutzenbechers vielleicht bisher wichtigstem Film, den er auch in Farbe gedreht hat, nämlich *IX/ 75 Schlachthof*. Basel besitzt eine hochmoderne Schlachthanlage mit mehreren «Schlachtstrassen», in denen jeden Tag hunderte von Kühen und Schweinen industriell getötet, zerschnitten, verhackt, verwurstet werden. Es handelt sich um eine jener Dutzend-Beton-Architekturen, so funktionell wie hässlich, hinter deren Mauern ein Heer von weissgekleideten und in Gummischürzen verpackten Menschen den Horror unserer Zeit zelebrieren. Nicht die Tatsache des Schlachtens wird mir zum Alptraum, sondern der industriell organisierte Massenmord an unseren Haustieren. Es mag dem aufgeklärten Rationalisten lächerlich erscheinen, dass unsere Vorfahren die Tiergötter um Vergebung baten, ihnen Opfer darbrachten, weil sie zum Überleben töten mussten und sich vor der Rache ihrer Opfer fürchteten. Diese Ehrfurcht vor dem Leben ist uns gründlich abhanden gekommen, und ich ahne, dies wird sich eines Tages gegen uns richten (wie schon einmal): die Schlachtstrassen stehen jedenfalls bereit.

Mutzenbecher evoziert zunächst mit langen Einstellungen, gefahren und geschwenkt und verbunden mit den Innengeräuschen des Schlachthofes, eine unheimliche Stimmung. Wir wissen nicht, was sich hinter den kalten Betonwänden abspielt, für was die Rampen, Kranen, Gitter gut sind. Kein Mensch ist zu sehen, kein Tier, nichts bewegt sich. Um so mehr wird unserer Fantasie Raum gelassen. Der gestaltlose Schrecken ist der schlimmste Schrecken. Wenn wir dann hineingehen in die Hallen mit ihren Chromstahlgestängen, an denen Dutzende von Kühen mit abgehackten Köpfen in genormte Abflusskanäle verbluten, wenn wir die Massen von eben noch lebenden

Leibern an den Förderschienen weiterrutschen sehen, müssen wir feststellen, dass unsere Fantasie nicht genügt, die seelenlose Kachelwelt mit ihren Zerkleinerungs-Technikern von Massen von Fleisch uns vorzustellen. Die Kamera führt uns als Beteiligte durch das sterile Inferno, bleibt betroffen stehen, jagt in Einzelbildern hintereinander geschnitten weiter durch nicht endenwollende Räume, steht wieder still, beobachtet, wendet sich ab, anderem zu. Die Menschen wirken wie Roboter, sie gehen ihren Tätigkeiten mit Messern, Hackbeilen, Motorsägen mit einer stillen Konzentration nach, als ginge es nicht um noch dampfende Leiber von Lebewesen, sondern um tote Gegenstände. Man könnte nun annehmen, es handle sich um einen Dokumentarfilm. Natürlich ist dieser Film auch ein Dokument, aber seine Form ist geprägt durch eine «experimentelle Haltung», das heisst, er versucht die subjektive Betroffenheit des Filmmenden auszudrücken, indem er in der Art der Aufnahmen und des Schnittes den Bewegungen der Augen, der Seele, des Körpers folgt. Am Abend nach der Visionierung erzählt Mutzenbecher von dem ihn prägenden Erlebnis durch den Film «Nuits et brouillards» von Alain

Resnais, der auch für mich ein Schlüsselerlebnis war. Ich kann gut verstehen, dass er sich eines solch «unkünstlerischen» Gegenstandes, wie es ein Schlachthof ist, angenommen hat.

Es wäre zu wünschen, dass wieder vermehrt zur Kamera in experimentierender Weise gegriffen würde. Es ist dies eine Chance für jene, welche neu mit Filmen beginnen wollen. Und es ist eine Chance für uns, die wir Filme machen und lieben, denn wir sind darauf angewiesen, dass die Recherchen im Medium Film weitergetrieben werden, damit wir nicht in der Konvention verkommen. Oder wie es Mutzenbecher formuliert:

«Experimentalfilm geht ebensosehr von subjektiven Empfindungen wie von objektiven Gegebenheiten des Mediums Film aus und kann dank seiner schonungslosen Ehrlichkeit beispielgebend werden. Arbeit mit Film hat selbstverständlich auch immer Arbeit am Film zum Inhalt. Hier hat der Experimentalfilm wieder Sachen freigelegt, die schon seit je im Film drinliegen, vom Kommerzkino aber schon früh verschüttet worden sind.»

Hans-Ulrich Schlumpf