

JEAN PERRET

Werner von Mutzenbecher

Maler und Cineast

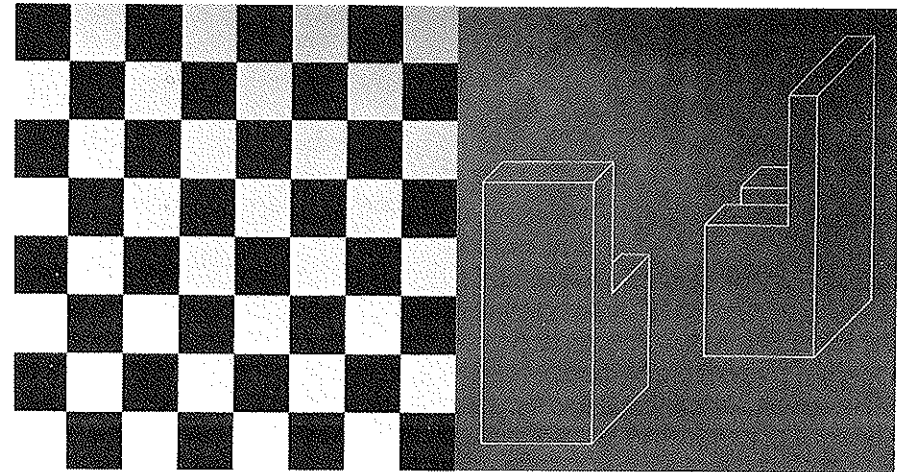
Beim Betrachten der nebenstehenden Abbildung von „K2“ (Acryl und Dispersion auf Baumwolle, 200 × 380 cm, zweiteilig, 1988) drängen sich einige Überlegungen zu den jüngsten Arbeiten von Werner von Mutzenbecher auf.

Zwei Dinge fallen auf: Zum einen sind es geometrische Formen, angeordnet nach strengen und komplementären logischen Prinzipien. Links ein Schachbrett bestehend aus 64 Quadraten, die einen rot, die anderen weiss; rechts zwei schwarze Formen (Lehnstühle?), die sich von einem einfarbenen, im selben Schwarz gehaltenen Hintergrund abheben. Zum andern frappt das Nebeneinandersetzen der beiden quadratischen Flächen; ein Vorgehen, das der filmischen Montagetechnik entspricht. Eine Einstellung folgt auf die andere und markiert den Übergang von einem Schauplatz (hier das Schachbrett) zum andern (die Lehnstühle). Besteht nun dieses Bild aus zwei Sequenzen, die zusammengefügt dem Betrachter eine erweiterte Sicht auf die beiden Einzelschauplätze ermöglichen?

Weitere Analogien zum Medium Film drängen sich bei der Durchsicht der Arbeiten von Werner von Mutzenbecher spontan auf; speziell zu erwähnen wären hier die Überlagerungen von Elementen. So zieht der Maler auf einer geometrisch gehaltenen Darstellung, die der oben erwähnten verwandt ist, ein rotes Kreuz, das die gesamte Fläche von einer Ecke zur andern versperrt.

Wenden wir uns *Pelczyn* zu, dem jüngsten Film der seit 1968 mit römischen Ziffern numerierten Serie von 16 mm-Filmen. XX/88 *Pelczyn* dauert 12 Minuten und beschreibt die Reise, die der Autor auf der Suche nach dem Dorf seiner Mutter nach Polen unternommen hat. Hier findet sich in einer weit-schweifigen und ambitionierten Form all das wieder, was das filmische Konzept von Werner von Mutzenbecher ausmacht: Die Verwendung von oft sehr kurzen Einstellungen, eine vermeintlich schlechte Kameraführung, die sich in Tat und Wahrheit als „richtig“ erweist, und eine Montage, bei der die Bilder aufeinanderprallen anstatt eine Abfolge zu bilden, wie dies die Erzähllogik eigentlich erfordern würde.

Was diesen Film besonders prägt, ist das, was man als eine Rhetorik der Überlagerungen bezeichnen könnte. Im vorliegenden Fall lassen sich zwei Typen unterscheiden. Die Bilder sind zwei-, manchmal sogar dreischichtig, greifen übereinander, oder vielmehr ineinander, so dass sie für sich betrachtet nur noch schwer, manchmal überhaupt nicht mehr identifiziert werden können. So entsteht eine Tiefgründigkeit ineinanderfließender Bilder, die innere Landschaften entwerfen, Erinnerungsbruchstücke, Perioden des Wiedererinn-



Werner von Mutzenbecher, „K2“, 1988

erns. Hier liegt das Interesse von Werner von Mutzenbecher, es gilt dem seelischen Schauspiel einer Reise nach innen, einer Reise, die wichtiger wird als das Suchen nach Spuren der Vergangenheit seiner Mutter und seiner eigenen Herkunft.

Der zweite Typus von Überlagerung prägt diesen Film so stark, dass darauf näher eingegangen werden muss: gemeint ist die Off-Stimme, jene des Autors, die auf eine drängende Art erzählt. Ununterbrochen und eintönig wird aus dem vermeintlichen Reisetagebuch des Autors vorgelesen. Über das Bildgewebe ergießt sich ein Strom von Worten, der – stärker als ein Kommentar – im Innern und nicht von aussen einwirkt und dem Film die Bedeutung einer intimen Erzählung gibt.

Aus dieser summarischen Beschreibung werden die Schnittpunkte zwischen Malerei und Film im Werk von Werner von Mutzenbecher deutlich sichtbar. Wir haben bereits auf die Analogien in der Montage, in den Überlagerungen hingewiesen. Bleibt die Frage, ob dieser impressionistische Ansatz Überlegungen standhält, wie sie z.B. André Bazin in seinem berühmter gewordenen Text *Peinture et cinema*¹ anstellt. Er bezieht den Rahmen in seine Reflexionen mit ein und definiert seine Wirkung im Film als zentrifugal, in der Malerei als zentripetal. Ausgangspunkt bildet die nüchterne Feststellung: „... setzt der Film die Malerei als Gestaltungsmittel ein, so verrät er sie – und zwar auf allen Ebenen.“

Als Beispiel zitiert er den von Alain Resnais 1948 gedrehten Film *Van Gogh*. Bazin spricht zwar von Verrat, räumt dabei aber auch ein, dass der Film einen „Realismus zweiten Grades, ausgehend von der Abstraktion des Bildes“

hervorbringt und sich die Tatsache zunutze machen kann, dass dem Publikum die zitierten Kunstwerke vertraut sind.

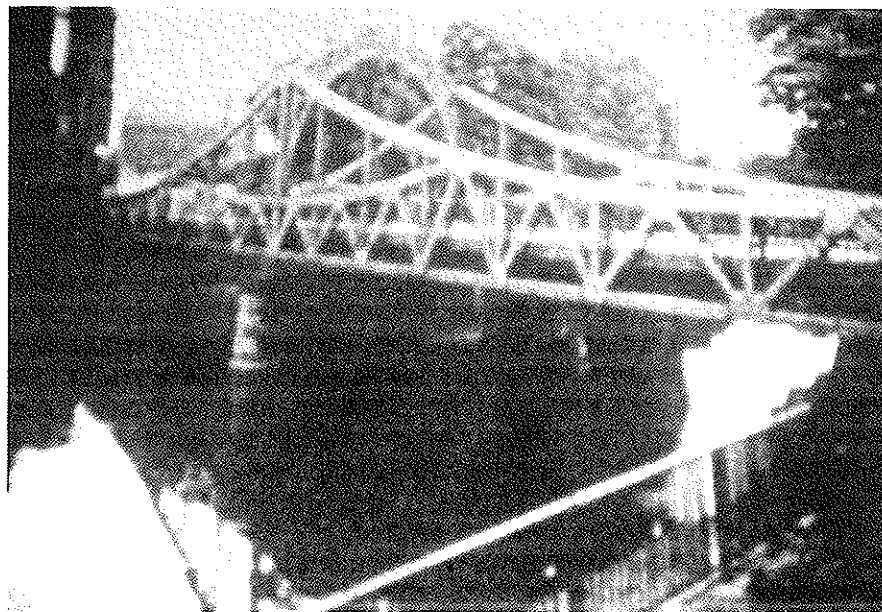
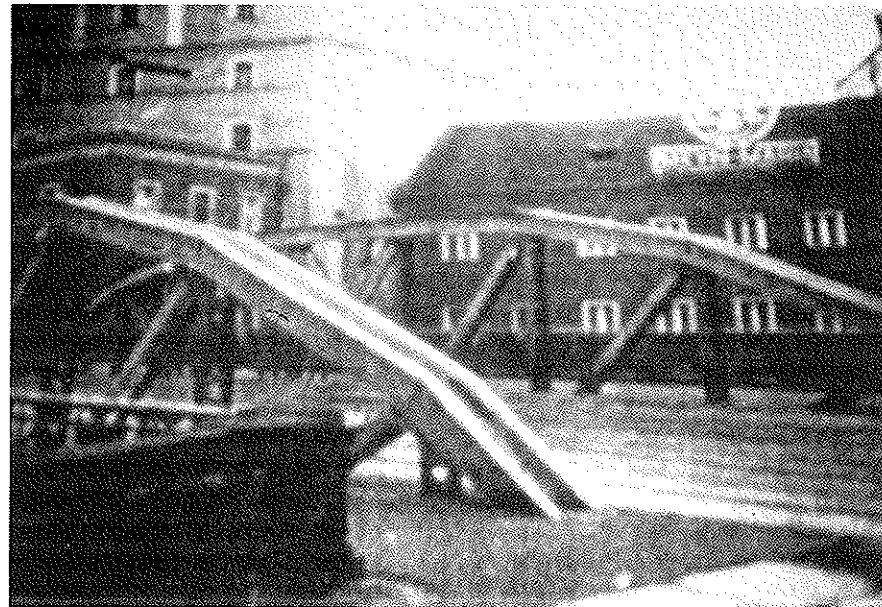
Nach Jacques Aumont² kommt dem Film in diesem Genre eine dreifache Aufgabe zu: Ein „diegetisierender Prozess“³ macht aus jedem einzelnen Gemälde einen fiktiven Ort; innerhalb des Bildes entsteht eine Szene, aufgelöst in eine Abfolge von Bildausschnitten. Der „Erzählvorgang“ vollzieht sich durch die Auflösung in eine Sequenz szenischer Elemente, dank einer Montage-technik, die formal sehr differenziert (mit Feldern und Gegenfeldern) auf Szenen aus verschiedenen Gemälden zurückgreift. Die „Psychologisierung“ schliesslich stellt Bezüge her zwischen den Bildern und der Persönlichkeit, der Subjektivität des Malers.

Zweifellos spielt in dieser „Kinematographisierung“ von Kunstwerken der Malerei auch Verrat im Sinne von André Bazin mit. Diesen zentralen Gedanken erweiternd weist Bazin darauf hin, dass die Zuordnung von zentripetal für die Malerei und zentrifugal für den Film von allgemeinem Interesse ist. Für ihn ermöglicht der Film einen Ausblick in Bereiche, die ausserhalb der Gemälde liegen, in eine Art jenseitiges, fikionalisiertes Blickfeld, das allein der Film hervorbringen kann. Bazin betont, welche Bedeutung in diesem Zusammenhang dem Rahmen zukommt und unterstreicht „die Heterogenität des pikturalen Mikrokosmos und des natürlichen Makrokosmos, in den sich das Bild eingefügt hat“. Man darf nicht vergessen, dass die Bedingungen, unter denen ein Bild „visioniert“ wird, den Betrachter in eine Situation versetzen, in der Bild und Umfeld zusammenwirken (Mikrokosmos wie Makrokosmos: andere Bilder, Ausstellungsraum, Leute ...). Zwangsläufig konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Bild, er löst es gleichsam aus seinem Kontext, um sich das gesuchte Sehvergnügen zu verschaffen. „... der kontemplative Raum öffnet sich ausschliesslich gegen das Innere des Bildes“, sagt Bazin. Der Rahmen, die konkrete Einfassung des Bildes, wird zur absoluten Abgrenzung zwischen Werk und Welt.

Die Seherfahrten sind im Film natürlich ganz andere. Der Zuschauer sitzt im Dunkeln, abgeschnitten von der Welt, die er nicht mehr wahrnimmt. Seine ganze Aufmerksamkeit gilt der einzigen Lichtquelle, dem Rechteck der Leinwand; die fiktive Welt wird zu Welt schlechthin.

Der dunkle Raum erfährt eine Erweiterung durch alles, was sich auf der Leinwand abspielt. „Der Bildrahmen polarisiert den Raum nach innen hin; im Gegensatz dazu soll sich alles, was uns die Filmleinwand zeigt, in die Unendlichkeit des Universums fortsetzen. Der Raum ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal.“

Dieser Exkurs zu Bazin und Aumont wirft die Frage auf, welches denn die zentrifugalen und welches die zentripetalen Kräfte im Werk von Werner von Mutzenbecher sein könnten, welche Funktionen seinen Rahmen zukommen könnten. Anders gefragt: „Vampirisiert“ das Filmwerk des Autors seine Malerei, „kinematographisiert“ es sie?



Werner von Mutzenbecher, *Pelczyn*, 1988



Werner von Mutzenbecher, *Pelczyn*, 1988

Nachdem sich gewisse Überschneidungen zwischen Malerei und Film gezeigt haben, gilt es, auf mögliche radikale Unvereinbarkeiten der beiden Darstellungsformen hinzuweisen. Werner von Mutzenbechers Malerei vermittelt einem das Gefühl, Betrachter eines perfekt beherrschten Spiels zu sein, streng geregelt, konzentriert ... geometrisch.

Die erwähnten beiden Lehnstühle besetzen den Raum in einer diagonalen Achse, ihr Volumen ist identisch, und die weisse Linie, die sie von dem schwarzen Hintergrund abhebt, verläuft vollkommen gerade und regelmässig. Das Schachbrettmuster ist schnurgerade gezogen, die beiden Farben sind sorgfältig gegeneinander abgegrenzt. Nichts ist dem Zufall überlassen; dies trifft auf die zahlreichen Filme des Cineasten Werner von Mutzenbecher nicht zu.

In *Pelczyn* entsteht der Eindruck, der Autor sei auf der Suche, in einem Stadium des Experimentierens, des Abtastens, oft von Zufall geleitet: Indizien dafür finden sich in der Kameraführung, in den Schnitten, aber auch in der Art, wie Wirklichkeit in ihren Erscheinungsformen eingefangen wird, welches Mass an Leserlichkeit die Bildüberlagerungen noch aufweisen.

Welche Funktion kommt nun der Improvisation in Werner von Mutzenbechers Malerei zu? Dazu lässt sich folgendes festhalten: Auf akkurat mit Klebeband abgegrenzten, jedoch „zufällig“ entstandenen Flächen entwickelt sich eine schwungvolle Malerei. Der Künstler weist immer wieder darauf hin, dass er eine Vorliebe für weisse Flächen habe, die er sukzessive eindunkle. Dieser Übergang von Weiss zu Schwarz, aber auch zu andern kräftigen Farben wie Blau, Grün, Gelb und Rot lassen auf spontan-energische Eingriffe schliessen, die in einem Zuge, ohne Unterbrechung erfolgen.

Eine Röntgenanalyse der verschiedenen übermalten Oberflächen würde ein organisiertes *désordre* zutage fördern. Interessant wäre es, eine Verbindung herzustellen zwischen Bildern wie „Schneesmelze“ (1961), wo improvisierend Farbe mit energischen Pinselstrichen aufgetragen wurde, und den jüngsten Arbeiten des Künstlers.

„Schneesmelze“ scheint dem Willen entsprungen, eine bestimmte Anzahl von Figuren einzufangen und zu organisieren, sie gemäss einer gegebenen Achse übereinander anzuordnen und auszurichten. Bei „K2“ ergibt die Summe aller Pinselstriche eine einfarbene, ja glatte Oberfläche, ursprünglich entstanden aus kräftigen, zahllosen Einzelstrichen.

Die geometrischen Bilder dürften ihre Wirkung nicht verfehlen: Die belebten, tiefgründigen Oberflächen sprechen das Auge und über diesen Sinn die Vorstellungskraft an. Diese Bilder haben einen doppelten Effekt. Sie sind, um mit Bazin zu sprechen, zentripetal, zwingen sie doch in einem klar abgegrenzten Bereich zu einer ungeteilten Aufmerksamkeit. Der Blick durchforscht das Schachbrett-Labyrinth, unablässig von Rot zu Weiss wandernd. Diese Quadrate sind tückisch, sie beginnen vor den Augen zu tanzen und irritieren den Betrachter so, dass nicht mehr klar ist, welche Quadrate zuerst

wahrgenommen werden. Sind es jene, die unsere Aufmerksamkeit als erste erregen, um uns mit ihren paradoxen mäandrischen Krümmungen zu verwirren, oder jene am Rande, die so augenfällig erstarrt und kraftlos wirken. Die rechte Seite der Komposition animiert dazu, den Blick um die beiden Objekte kreisen zu lassen. Dahinter mag die Intention des Künstlers stehen, eine Situation möglichst unter allen denkbaren Blickwinkeln wiederzugeben oder zumindest dazu anzuregen, sich eine Unzahl davon vorzustellen.

In dieser Hinsicht entspringt das Filmschaffen von Werner von Mutzenbecher dem Willen, ein Objekt durch eine Abfolge von Blicken zu dominieren, um es bis in seine innersten Strukturen hinein zu ergründen. So vermitteln die Bewegungen der Kamera, die kurzen Momentaufnahmen, die Bewegungen innerhalb des Blickfeldes eine grosse Vielfalt von Gesichtspunkten. Man könnte in dieser Überlegung weitergehen und behaupten, jedes Fotogramm stelle einen einzigartig-einmaligen Blick auf die Welt dar.

Der zweite bereichernde Effekt resultiert aus der Montagetechnik, die die geometrischen Bilder charakterisiert. Die linke Seite führt zu rechten hin und umgekehrt. Jede Seite findet sich in der andern wieder, so dass sie zusammengekommen eine doppelte interne Zentrifugalwirkung auf das Bildganze ausüben. Das rechte Feld ruft nach seinem linken Aussenfeld und umgekehrt. Ausserhalb dieser Dynamik, die so stark ist, dass der Maler gar nicht das Bedürfnis hat, sein Bild zu rahmen, neben dieser Dynamik also, die ihren Betrachter total vereinnahmt, hat nichts mehr Platz. Diesen scheinbar divergierenden Ausdrucksformen wohnt dennoch eine gemeinsame Logik inne.

Wo liegen die zentrifugalen Eigenschaften in filmischen Arbeiten wie *Pelczyn*? Wirkt ihr fiktives Universum über die Leinwand hinaus bis in unsere Welt? Beim wiederholten Betrachten der Filme verdichtet sich der Eindruck, das Kino von Werner von Mutzenbecher konzentrierte sich grundsätzlich auf den Darstellungsbereich, den es selber kreierte. Seine Filme sind das, was gemeinhin als experimentell bezeichnet wird: Sie sind nur beschränkt erzählend, entwerfen keine eigentliche Raum-Zeit-Kontinuität und verunmöglichen es dem Zuschauer, eigene Wirklichkeitserfahrungen in der filmischen Umsetzung wiederzuentdecken. Wären denn umgekehrt in eigenen Reisen Erfahrungen denkbar, wie sie Werner von Mutzenbecher in seiner Film-Reise beschreibt?

Pelczyn oder, etwas verkürzt formuliert, das Filmschaffen von Werner von Mutzenbecher ist durch einen Rahmen bestimmt, der nicht in erster Linie zentrifugal ist. Das Hauptaugenmerk des Autors richtet sich darauf, Effekte innerhalb des Darstellungsfeldes zu produzieren, den Zuschauer genügend zu verwirren und irrezuführen, um ihn im dunklen Saal nur noch eine Orientierungsmöglichkeit zu lassen: das Schauspiel der Bilder auf dem weissen Rechteck – ausserhalb dieses Bereiches scheint keine Erkenntnis mehr möglich.

Wohnt nun dem Film eine zentrifugale Kraft inne, ähnlich jener, die das weiter oben beschriebene Bild charakterisiert? Jedes Bild, jede Aufnahme geht

Werner von Mutzenbecher, „Schneesmelze“, 1961 (Sammlung Kunsthaut Zürich)



zwar in das nachfolgende Element über – entsteht nun deshalb eine besonders intensive Zentrifugalwirkung, bei der jede Einstellung zwangsläufig aus der vorausgehenden resultieren müsste?

Hier stellt sich eine Frage, die für den Film von allgemeinem Interesse ist: Welches sind die Übergänge, welchen Punkt der Verschmelzung, der Dichte oder Leere muss eine Einstellung erreichen, um schliesslich der nächstfolgenden Platz zu machen? Existieren Passagen, die eine zentrifugale Kraft bewirken? Da keine explizite Erzähllogik die Bildfolgen bestimmt, kann man davon ausgehen, dass jede Einstellung bei Werner von Mutzenbecher nicht durch Faktoren wie Dauer oder Ökonomie der Erzählung bestimmt ist, sondern gebieterisch und rasch, manchmal schwindelerregend schnell in eine nächste übergeht.

Es sieht so aus, als sei der Blickpunkt einer Einstellung nur für die darauf folgende von flüchtigem Interesse, die wiederum nur so lange andauert, bis eine weitere erscheint: Demnach weist der Film in seiner Bildfolge eine innere Zentrifugalkraft auf und erinnert daran, was im Hinblick auf das zweigeteilte Bild gesagt wurde. Weshalb auch nicht, ist doch Kino nichts weiter als das Abspulen des Filmstreifens vor einer beleuchteten Fensteröffnung – ein Phänomen, das auf zentrifugaler Energie gründet, ganz ohne das Zutun des Cineasten.

Abschliessend und mit etwas Distanz zu den oben erwähnten Arbeiten kann festgehalten werden, dass das Werk von Werner von Mutzenbecher im Bereich der Malerei wie des Films eine zentrifugale Energie freisetzt, die den

jeweiligen Rahmen sprengt und dem Betrachter ein imaginäres Aussensfeld eröffnet. Bilder und Filme laden durch ihre Abstraktion zur Entdeckung und zum Verständnis von Makrokosmen ein, die Angst auslösen. Ausgangspunkt ist aber immer auch die Beschreibung von tragenden Elementen des Wirklichen, das jedes von Werner von Mutzenbecher entworfene Bild einzufangen sucht. In einigen Super-8-Aufnahmen, die im Frühling 1989 in Paris, im Quartier de la Défense, gedreht wurden, legt der Autor die Betonung auf einige wenige Grundlinien: Er filmt und skizziert die Hauptachsen, die von den für dieses Quartier charakteristischen Monumentalbauten gebildet werden, und zeigt in rascher Abfolge wie beiläufig zarte Lichtreflexe in den Wasserflächen, die zu Füßen dieser Festungen angelegt worden sind. Animiert durch die flüchtigen Bildimpressionen, soll sich der Zuschauer seiner angeregten Phantasie überlassen.

Dieser letzte Film, fast gleichzeitig mit diesen Zeilen entstanden, und eines der ersten Bilder von Werner von Mutzenbecher, ein Selbstporträt des Dreizehnjährigen, der in die Ferne blickt, nachdenklich wie ein Schüler, der sich tagträumend dem pädagogischen Zugriff entzieht, diese beiden Werke machen deutlich, dass der Künstler durch seine filmische wie pikurale Arbeitsweise den Betrachter zu einer einzigartigen Übung anregt. Zur Askese, wenn es darum geht, den Weg im Labyrinth dieser dichten und anspruchsvollen Darstellungen zu suchen. Zur Lust, die man empfindet, wenn sich einem Welten erschliessen, von denen unsere Vorstellungskraft Besitz ergreift, um einige ihrer verborgenen Gesetze, ihrer ungeahnten Schönheiten besser verstehen zu können.

(Aus dem Französischen von Vera Mostowlansky)

Anmerkungen

1 André Bazin: *Peinture et Cinéma*. In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, 1975. – Alle folgenden Zitate stammen aus diesem Text.

2 Jacques Aumont: *L'Œil interminable*. *Cinéma et peinture*. Paris, 1989. – Die Zitate stammen aus dem 4. Kapitel: *D'un cadre l'autre: le bord et la distance*.

FRIEDA GRAFE / MIKLOS GIMES

Tomaten auf den Augen

Die Geschichte des Farbfilms
ist die Geschichte einer Verdrängung

MIKLOS GIMES *Sie wollten das Gespräch mit einer persönlichen Bemerkung beginnen, erklären, warum sie sich für Farbe im Film interessieren, ohne „Expertin“ zu sein.*

FRIEDA GRAFE Ich habe keine neuen Einsichten zu bieten zum Thema Farbe und Farbfilm und keine Lösungen für die Probleme, die die Farbe der Wissenschaft, der Malerei und der ästhetischen Theorie immer gemacht hat. Ich bin nur Amateur.

Sie ist ein protheanisches Medium, hat Rudolf Arnheim gesagt, und er spielte dabei auf den Umstand an, dass auch auf einem restaurierten Gemälde wir nicht die Farben sehen, die anfangs da waren. Die Farben so zu halten, wie der Künstler sie konzipierte, ist nicht erst ein Problem, seit Filme auf Farbmateriale gedreht werden.

Der Anstoss, mich intensiver mit Farbe im Film zu beschäftigen, war die simple Feststellung, dass sie ein so entscheidender Faktor beim Filmesehen ist, im Schreiben über Film aber nur einen geringen Raum einnimmt. Ich habe mich gefragt, ob es mit meiner Neigung zu tun hat, mich für frivole Probleme zu interessieren, oder aber ob die anderen anders sehen als ich.

Ich habe angefangen aufzupassen, wie Filme mit bewusster Farbgebung aufgenommen wurden.

Farbe hat nie im Vordergrund von Filmanalysen gestanden. Selbst in Büchern, deren Sujet das Verhältnis von Malerei und Film ist – in Bonitzers *Décadrages* kommen gerade drei Sätze über Farbe vor. In einem kürzlich erschienenen Buch von Jacques Aumont gibt es zwar ein Farbkapitel, aber auch er beschäftigt sich in ihm lieber mit Licht als mit Farbe. Ich kritisiere das nicht, ich finde es nur symptomatisch. Formen – *mise en scène, cadrage, point de vue* – Inhalte, Ideologien lassen sich leichter beschreiben als Farbe und ihre Wirkungen. So ist sie immer zu kurz gekommen.

Auf Farbe im Film bin ich zwangsläufig immer wieder gestossen, weil ich mich für Mode im Film, für Dekor, für Filmarchitektur interessiert habe, lauter Aspekte, die im Verhältnis zur Farbe standen und darauf hinwiesen, dass von bestimmten Filmern Farbe angegangen wird wie von Malern, als Herausforderung der rationalen Norm.

Ich habe, als ich Goethes Farbenlehre mir wieder vorgenommen habe, ein