

# FILMFRONT



Avantgardefilme  
Oesterreichs

Nummer 11/1980

3. Jahrgang

Preis: 4 Franken

# FILMFRONT

Die Filmfront erscheint im 3. Jahrgang und wird herausgegeben von einer Arbeitsgruppe der "Vereinigung für den unabhängigen Film". Sie erscheint viermal jährlich, im Januar, März, September und November. Die Filmzeitschrift wird von den Filmemachern selbst gemacht. Sämtliche Mitarbeit erfolgt honorarfrei.

Redaktion der FILMFRONT 11: Werner Suter, Urs Berger und Ruedi Bind

Arbeitsgruppe und Auslieferung: FILMFRONT  
Postfach 123  
CH-4020 Basel

Tel. 061 / 32 40 07  
PC: vuf 40-28851 Basel

Auslieferung in Deutschland:  
Medienladen, Nernstweg 32-34, D-2000 Hamburg 50

Alle Rechte vorbehalten.  
Satz: Matthyas Jenny -NACHTMASCHINE-, 4057 Basel  
Druck: Rolf Mayer, MuttENZ.

Basel, im November 1980

Preis: Fr. 4.-

## INHALT

---

Impressum. . . . .	.3
Vorwort . . . . .	.5
Avantgarde- und Undergroundfilme aus Österreich an der Art 11/80 im Juni 1980 in Basel . . . . .	.6
Entwicklung des österreichischen Avantgardefilmes seit 1950 (Übersicht) . . . . .	.8
Interview mit Ernst Schmidt jr. und Peter Weibel . . . . .	.9
Peter Weibel (Biographie) . . . . .	.28
Peter Weibel (Filmographie) . . . . .	.32
Ernst Schmidt jr. (Biographie) . . . . .	.43
Formale Bestimmung einiger Filme von Ernst Schmidt jr. (Filmographie) . . . . .	.45
Vom Niedergang des Otto Muehl und der Verheissung des Ernst Schmidt jr. . . . .	.51
Bildnachweis . . . . .	.54
Literatur . . . . .	.57
Fast eine Filmwüste (zur Kinosituation in Wien) . . . . .	.59

## Vorwort

---

An der diesjährigen Art 11/80 in Basel hatte man zum ersten Mal in Europa (ausserhalb von Österreich) Gelegenheit, ein grosses und vitales Stück Filmgeschichte im ganzen Überblick direkt anzusehen. STAMPA Basel sorgte dafür, dass das, was in Wien im Z-Club Alternativ vorgestellt wurde, auch in Basel zu sehen war. Ernst Schmidt jr. und Peter Weibel begleiteten die Vorführungen der **Retrospektive Österreichischer Avantgarde- und Undergroundfilme 1950-1980**, die von Ernst Schmidt jr. zusammen mit einem informativen Katalog (vollständige Bio- und Filmografie der fast 40 Filmemacher) zusammengestellt wurde, im Auftrag des Österreichischen Filmarchivs. Beide Filmemacher waren ständig anwesend und für Gespräche mit den Filmbetrachtern bereit. Ruedi Bind hat mit Schmidt jr. und Weibel während der Art 11/80 ein Gespräch geführt. Die ca. 80 Minuten Tonbandaufzeichnungen wurden von Ruedi Bind und Werner Suter bearbeitet, gekürzt und geordnet. An manchen Stellen wurde das Gesprochene ergänzt: für technische Daten, Jahreszahlen und z.T. präzisere Angaben zu Form und Inhalt der im Gespräch erwähnten Werke sind die schriftlichen Quellen von Schmidt jr. und Weibel zu Hilfe genommen worden, ohne dass dies im Text weiter gekennzeichnet worden ist. Allzu Unwesentliches, allzu grosse Abschweifungen vom grossen Bogen des Gesprächs und Wiederholungen wurden weggelassen. Aus demselben Grund sind auch die Fragen des Gesprächsführers weggelassen, da sie ja aus den Antworten ersichtlich werden. Dank Werner Suter, dank seiner mehrjährigen Beschäftigung mit der progressiven und innovativen Österreichischen Kulturszene, dank Suters Materialsammlung und seiner hartnäckigen Mitarbeit, war es möglich geworden, diese FILMFRONT Specialnummer mit dem Anspruch herauszugeben; nicht nur Einführung und Überblick der Österreichischen Filmszene zu sein, auch gleichzeitig eine lebendige Einführung in das Klima des Avantgarde- und Undergroundfilms denen zu geben, die guten Willens sind, sich davon (und selbstverständlich auch von den Filmen selbst) erfrischen zu lassen, sofern sie nicht selbst Filmemacher ausserhalb des Kommerz, der staatlichen Kontrolle und der künstlerischen wie geistigen Öde sind. Die Artikel von Siegmars Gassert (aus der Basler Zeitung vom 12.6. - 17.6.80) seien nicht nur wiedergegeben zur Information, die wir nicht besser hätten bringen können. Sie stehen auch als Dokument einer intelligenten Filmrezeption, die voll und unvoreingenommen auf Film und Filmemacher eingeht, und die einen für einen wohlthuenden Moment lang aufatmen lassen in dem atem- und geistlosen Rezeptionsklima, in dem man diese Art von Filmen und deren Autoren sonst und vor allem gedeihen lässt. Ruedi Bind

## Avantgarde- und Undergroundfilme aus Österreich an der Art 11/80 im Juni 1980 in Basel

### Siegmar Gassert

Da dieses Jahr an der Art 11'80 Oesterreich als Kunstszene besonders dem Besucherbewusstsein angetragen wird, ist es eine verdienstvolle Sache, dass auch Avantgarde und Underground des Films vorgestellt werden. Wer anders als die Galerie Stampa: initiativ dem Neuen wie dem Unbegangenen und Entlegenen aufgeschlossen, zeigt sie die umfangreiche Dokumentation der Experimentierfilmer von 1950 bis 1980, gegen die sich die offizielle, kommerzielle Filmproduktion geradezu bescheiden, zweitrangig und mitunter provinziell ausnimmt.

Diese Schau künstlerisch-wertvoller, fast ausnahmslos bislang nur in Insiderkreisen der Filmemacher bekannten Streifen ist eine Uebnahme vom Oesterreichischen Filmarchiv, das vorherige Woche in Wien mit dieser Retrospektive den eigenen Kunstfilm zu rehabilitieren suchte. Handkehrum kann nun, erstmals vor der internationalen Oeffentlichkeit, die nicht- oder antikommerzielle Filmproduktion Oesterreichs gebührend zur Kenntnis genommen werden. So wie die österreichische Filmindustrie durch den Nationalsozialismus gravierende Schäden und Rückschritte erlitten hat, erging es nach 1945 den jungen Künstlern, die ihre Ideen filmisch artikulieren wollten.

Keine Produktionsstruktur, dafür eine erklärte Antihaltung gegenüber den Schemastreifen der Wirtschaft, dies war die Situation der Experimentalfilmer, die sich vornehmlich am französischen Film der zwanziger Jahre orientierten. Diese starke, auch literarische Bindung erlaubte ein rasches Aufholen im internationalen Niveau, was sich bezahlt machte, denn die kleine Szene Oesterreich nahm viele spätere Entwicklungen der USA und Kanadas vorweg.

Oesterreich war und ist ein, wenn auch wenig bekanntes, Zentrum des Avantgarde- (Experimental- oder Underground-) Films, des nicht kommerziell-gebundenen, dafür die kreativen Bereiche und so das tiefere Menschliche oft waghalsig explo-

rierenden Films (was nicht immer liebsam ist). Von Beginn an, das heisst nach 1945 offen für Querverbindungen mit andern Kunstausserungen (Wiener Dichtergruppe, etwa Rühm; konkrete Kunst, dann auch Body- und Aktions-Kunst der sogenannten Wiener Aktionisten), nahmen die österreichischen Filmer oft internationale Entwicklungen vorweg oder schufen sie erst mit; Stichworte: Junger (deutscher) Film, Nouvelle Vague, New American Cinema, Expanded Cinema (medienübergreifender «Film», von der Aktion mit Film bis zum Concept oder Environment).

Diese gar nicht nur «österreichische» Filmgeschichte ist nun mitzuerleben; bestgewählte Beispiele, beginnend mit Stenverts Poe-Film «Der Rabe» (1950/1) und Veselys «Nicht mehr fliehen» (1955), kommen ebenfalls in Blöcken: Donnerstag um 15 Uhr (Stenvert, Vesely, Radax) und 17.30 Uhr (Adrian, Moucie Blackout); Freitag um 14 Uhr (Mühl, Brus, Schwarzkogler, Kren; Bauer; Scheugl), dazu um 16.30 Uhr ein Stück «Expanded Cinema», live, mit Peter Weibel und um 18 Uhr «20 Aktions- und Destruktionsfilme 1969—1979», von Ernst Schmidt jr.; Samstag um 14 Uhr (Kren, Brus), 16 Uhr (Bechtold) und 18.30 Uhr (Filmgruppe Forum Stadtpark, Graz); Sonntag um 14 Uhr (Schmidt: «Wienfilm 1896—1976») und 17 Uhr (Quitta, Kowanz); Montag um 14 Uhr (Friederike Pézolds «Toilette») und 16.30 Uhr (Ponger, Kempinger, Veit, Maria Lassnig); Dienstag um 16 Uhr (Valie Exports «Unsichtbare Gegner»).

Innerhalb der österreichischen Filmavantgarde sollte man mindestens zwei Künstlern als Schlüsselfiguren besondere Aufmerksamkeit angedeihen lassen: Ernst Schmidt jr. und Peter Weibel. Einmal ist es ihr breites Spektrum künstlerischer wie wissenschaftlicher Produktionen, zum andern eine theoretische Ueberlegenheit, die sie in die Lage bringt, den eigenen künstlerischen Prozess in der Reflexion zu handhaben, ihn analytisch einzuholen und so im Austausch der Perspektive mal kreativer Künstler, mal kritischer Analy-

sand eigner wie fremder Kunstproduktionen zu sein.

Ernst Schmidts «Wienfilm 1886—1976» ist einer der in sich geschlossensten, auskalkuliertesten Avantgarde-Streifen der Wiener Neufilmer. Selbst wer den Langfilm allein unter dem Aspekt formal-filmtechnischer Möglichkeiten und Ideen anschaut, kommt auf seine Kosten. Er kann erkennen und unterscheiden lernen, wie der Ton im Kontrast zur Kameraführung kontrapunktisch eingesetzt wird, aus Geräuschen, Musik und konkreten Texten von Schriftstellern oder alltäglich lebenden Personen stammt. Abschnittsgliederungen werden dann auffällig, deren einzelne wie zusammenhängende Struktur sichtbar wird. Ebenso verhält es sich mit Sequenzen von Dokumentarischem, die mit Passagen kombiniert werden, wo höhere Abstraktionsgrade Struktur abgeben. Das Kompositorische von Schnitttechniken und Stilen der Kameraführung kann gleichfalls zur fest umrissenen Methodik dieser Filme gehören.

Peter Weibel neigt, jedenfalls in den von der Galerie Stampa gezeigten Arbeiten, wohl dazu, das Repertoire filmischer Möglichkeiten als formales Angebot weiter auszudifferenzieren, wobei er lange schon die gängige, durch viele Einseitigkeiten und Einbahnen determinierte Kinostruktur des Ueblichen verlassen hat. Dem Weibel geht es um formalen Funktionszuwachs, der neu ausdrückbare Bedeutungen in neuartige Kommunikationsmöglichkeiten aufturn möchte.

Schmidts scharfsinniger «Wienfilm» lässt sich dagegen eher als ein Kompendium der erprobten Ausdrucksmittel lesen und auch wie eine engagierte Abrechnung mit dem Komplex Wien als Osterreichmetropole.

Der Film hat eine innere Epik verschiedener Gesichter. Es gibt Etappen didaktischer Rezipientenzuwendung, wo filmisch lehrstückhaft argumentiert wird, es gibt Szenen; wo durch Montageraffinement Parodie- oder Ironieeffekte die höchst verblüffenden Mediumseffekte überdeckt werden. Ueberdeckung und Ueberlappung, Verschiebung und Verschränkung sind Gängigkeiten, die leicht bemerkt werden, deren Strukturierungsfunktion schwieriger zu erfassen ist. Selbst ein Publikum, das künstlerische Ansprüche stellt, hat es mitunter nicht leicht, sich von der eingenormten Rezeptionsattitüde des Kommerz-

kinos oder des Haushaltsfernsehens zu lösen.

Häufig zerlegt so jemand den Film in die Bereiche des Formalen und des Inhaltlichen. Damit trennt er künstlich zwei Wahrnehmungsbereiche, die erst synchron das sind, was sie sein sollen.

Beispielhaft dafür auch der Wienfilm, der sich als filmtechnische wie ästhetische Anthologie aufschlüsseln lässt. Im Résumé-Stil betreibt er im Gewande ästhetischer Geschichten eine Lektion in politischer Geschichte aus der Perspektive der Gegenwart, das heisst im Zeitpunkt der Filmaufnahmen, wo eine Live-Handlung mit Wochenschausequenzen verschränkt wird.

Dieser Mosaikstil produziert ein Bewusstseinsbild des Gesamtkomplexes, das mehr ist als die Summe richtig gruppiert Mosaiksteine. Aus dem Kontext physikalisch-physiologischer Möglichkeiten der filmischen Mittel wird ein psychologisch-reflektorischer Bedeutungszusammenhang aufgebaut, der durchaus eine Aussagerichtung oder zentrale Pointe kulminieren kann.

Das tönt entsetzlich abschreckend, weil kompliziert und ungelentig in der Formulierung, ist aber just der Sachverhalt, der auch dem Zuschauer wieder Autonomie ermöglicht, indem er mit dem Film so umspringt wie der Film mit der gefilmten Wirklichkeit: der Rezipient integriert selektiv in die eigenen Strukturhorizonte seiner Persönlichkeit und Erfahrungen jene Situationen, die eine Bereicherung seiner Lebenswelt, sprich seiner Aufnehmungsatitüden und deren Kommunizierbarkeit, ausmachen.

Das unterliegt vom Angebot her dem Entwicklungsstand filmischer Möglichkeiten wie deren Dramaturgie, liegt auf seiten des Zuschauers im Bereich und in den Grenzen seines Erfahrungspotentials. Wie aber da Grenzverschiebungen, das heisst sinnfähige Erweiterungen, gemacht werden können, lässt sich zum Abschluss der von der Galerie Stampa vermittelten österreichischen Avantgardefilme am Streifen von Valie Export «Unsichtbare Gegner» bestens einsehen. Der Film handelt von den wirklichen und den möglichen Beziehungen unter Menschen und von den Möglichkeiten und Wirklichkeiten des Mediums Film.

Siegmar Gassert

## Entwicklung des österreichischen Avantgardefilmes seit 1950

1. **Film und Narration und Aufgerissene Montage**  
(Curt Stenvert - 1920 / Herbert Vesely - 1931 / Ferry Radax - 1932)
2. **Film und Kurzschnitt**  
(Peter Kubelka - 1934 / Marc Adrian - 1930 / Kurt Kren - 1929)
3. **Film und Dokumentarische Aufzeichnungen der Wiener Aktionisten**  
(Otto Muehl - 1925)
4. **Materialfilm und Struktureller Film und Wiener Aktionismus**  
(Ernst Schmidt jr. - 1938 / Kurt Kren)
5. **Film und Filmmaterial**  
(Ernst Schmidt jr.)
6. **Film und Theater**  
(Filmhappening und Filmaktionen)  
(Kurt Kren / Ernst Schmidt jr. / Hans Scheugl - 1940 / Peter Weibel - 1944 / Valie Export - 1940)
7. **Expanded Cinema und Konzeptfilm**  
(Peter Weibel / Valie Export / Ernst Schmidt jr.)
8. **Photographie, Video und Videoinstallationen**  
(Peter Weibel / Valie Export / Friederike Pezold - 1945)
9. **Frauenfilm**  
(Valie Export / Friederike Pezold / Maria Lassnig - 1920)
10. **Film und Narration und Geld**  
(Valie Export / Peter Weibel / Ernst Schmidt jr. / Peter Kubelka)
11. **Film und Narration und/oder Kurzschnitt bei der jüngsten Generation**  
(Karl Kowanz - 1951 / Herwig Kempinger - 1957 / Peter Veit - 1948 / arbeiten alle mit Super-8)

Auszüge aus einem 90-minütigen Interview, das Ernst Schmidt jr. und Peter Weibel im Juni 1980 an der Art 11/80 der FILMFRONT gegeben haben.

### **Kommerzkino, Fernsehen, künstlerischer Film**

#### *Schmidt jr..*

Seit 1945 ist es in Österreich so, dass der Kommerz- und der künstlerische Film völlig getrennt waren, genauso wie in Amerika. In Amerika gibt es ein 'HOLLYWOOD', wo junge Filmschaffende nicht reinkommen, während die Filmemacher des 'NEW AMERICAN CINEMA' Filme machen, die streng ausserhalb des Kommerzes sind, sowohl von der Form wie vom Inhalt her. In Frankreich, in Italien, in der BRD und auch in der Schweiz ist es so, dass der künstlerische Film, also der künstlerische Spielfilm gefördert wird. Leute, die von der Filmhochschule kommen und einen Film machen wollen, kommen ganz automatisch in den Kommerzbetrieb rein. Bei uns war es so, dass wir auch zum Teil auf die Filmhochschule gegangen sind und eigentlich in Richtung Spielfilm arbeiten wollten oder sogar noch wollen. Es hat aber in Österreich keine Möglichkeit dazu gegeben. Auch das Fernsehen lässt die unabhängigen Filmemacher total aus. Es gibt keine Koproduktionen mit dem Fernsehen. Typisch ist, wie das Fernsehen reagiert. Im österreichischen Fernsehen ist zum Beispiel noch nie ein struktureller Film gelaufen. Der 'Wienfilm' ist einmal gelaufen, weil da halt viele Leute mitwirken, aber dann hat es unglaubliche Proteste gegeben. Und über Peter Kubelka ist eine Sache gemacht worden. Aber es wurden nicht seine Filme gezeigt, sondern das musste ein Feature sein, wo über ihn etwas gemacht wird, wo ein Reporter ihn fragt, Was haben Sie mit Ihren Filmen gemeint. Der Film ist autonom im Medium Fernsehen überhaupt nicht anerkannt, sondern sie wollen einfach "Hotel Sacher" und Millionen erreichen. Da gibt es natürlich auch gewisse Machtgruppen, die unter Kunst verstehen, die breite Masse zu betrügen. Mit scheinbarer Kunst, also mit Oper.

Das ist eine Kunst, die im 18. und 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt erlebt hat, und wo es absurd ist, die ins Fernsehen zu bringen. Der wirkliche Film, der heute gemacht wird, wird im Fernsehen wahrscheinlich erst in 200 Jahren gezeigt werden.

Es ist sehr schwer ans Publikum heranzukommen, weil die Manager, die überall sitzen, sich weigern, unsere Filme anzuerkennen. Ich bin eigentlich auch nicht dafür, dass die Filme so an Kunstmessen laufen, weil das wieder ein Ghetto ist. Wir machen das eigentlich nur, weil wir keine anderen Möglichkeiten haben. Filme in Galerien zu zeigen, bedeutet, dass wieder ein ganz bestimmtes Publikum kommt. Diese Filme müssten im Kino laufen. So wie das "Forum Junger Film" in Berlin. Da laufen wieder Spielfilme, die ein bisschen künstlerischer sind als andere. Aber im "Forum" müsste nur unsere Art von Filmen zu sehen sein und die Spielfilme von Jungfilmern müssten im Hauptprogramm laufen.

#### **Narration, Literatur**

#### **Die Wurzeln des Avantgardefilms in Österreich**

##### *Schmidt jr.*

Deswegen ist in Österreich der Avantgarde- oder Undergroundfilm (die Termini sind da sehr umstritten) sehr stark vertreten, vielleicht sogar am stärksten in ganz Europa. Höhepunkt dieser Bewegung war 1968. Getroffen haben sich die Filmemacher schon früher. Angefangen hat das in den Fünfziger Jahren, wo Filmemacher wie Herbert Vesely, Ferry Radax und Peter Kubelka noch mit narrativen Filmen gearbeitet haben, den sie aber gleichzeitig in Frage stellten, indem sie der Struktur der Handlung eine neue Form gaben. Zum Beispiel "Nicht mehr fliehen" (1955) von Herbert Vesely, wo Hubert Aratym das Buch mitgeschrieben hat, der damals zur Avantgarde mitgehört hat und Gerhard Rühm eine sehr interessante Musik gemacht hat, war eigentlich ein Vorläufer eines Filmes wie "Letztes Jahr in Marienbad" von Resnais (1961). Die Handlung geht einfach im Kreis. Es gibt gewisse Wiederholungen, was es bei einer logischen Handlung nicht gibt. Es werden philosophische Ideen verarbeitet, unter dem Einfluss von Camus, dem Pessimismus, auch expressionistische, surrealistische Einflüsse sind drin. Manche Einstellungen sahen schon fast aus wie von Dali. Die Bildkomposition wird sehr stark betont.

##### *Schmidt jr.*

Einer der ersten österreichischen Avantgardefilme "Der Rabe" (1951) von Curt Stenvert ist sehr vom Expressionismus beeinflusst. Die Leute nach 1945 haben überhaupt zuerst die Moderne ent-

deckt. Das ist ein ganz anderer Ansatzpunkt als für uns später. Die haben Camus entdeckt und Kafka, der damals noch gar nicht bekannt war. Herbert Vesely hat zum Beispiel 1951 einen Kurzfilm nach der Erzählung "In der Strafkolonie" von Franz Kafka gemacht. Was vor 1945 total verboten war, wurde dann von diesen Leuten aufgearbeitet. Jedoch nicht in einer Form, wie es in anderen Ländern innerhalb des Kommerzkinos gemacht wurde, sondern ausserhalb. Und diese Filme sind die wirkliche Wurzel des Avantgardefilmes in Österreich.

##### *Weibel:*

Von diesen frühen von der Literatur beeinflussten Filmen ist in der Montage am radikalsten der Film "Mosaik im Vertrauen" (1954-55) von Ferry Radax und Peter Kubelka. Der Titel "Mosaik" ist ja schon der formale Hinweis, dass der Film eine Collage, eine Montage ist. Die zusätzliche Bezeichnung "im Vertrauen" stand nur deshalb, weil der Film von einer katholischen Firma finanziert worden ist, von einem Pfarrer. Also hat man sich gesagt, es muss etwas Positives sein, und deshalb "Mosaik im Vertrauen"

##### *Schmidt jr.*

"Mosaik im Vertrauen" (1955), "Sonne halt!" (1959-62) und "Am Rand" (1961-62) von Ferry Radax besitzen den gleichen Aufbau: Scheinbar unzusammenhängende Szenen ergeben ein Netz von Bezügen, die Mosaikstruktur der Filme bestimmt ihren formalen und inhaltlichen Aufbau. Typisch für Radax ist dabei die populär-existenzielle Thematik, die sich in Themen wie Weltflucht, Katastrophenstimmung und Undurchschaubarkeit der Welt äussert, wobei eine vermittelnde Komik nie ganz fehlt.

Die Filme aus dieser Zeit, die stark von der Narration gezeichnet sind und die zum Teil aus der engen Zusammenarbeit zwischen Filmemachern und Österreichischen Schriftstellern als Darsteller oder Drehbuchautoren entstanden sind, sind die wirkliche Wurzel des Avantgardefilmes in Österreich.

#### **Metrik, Optik, Perzeption**

#### **Der strukturalistische Film**

##### *Schmidt jr.*

Der eigentliche Bruch mit der Narration wurde von Peter Kubelka vollzogen, der formale Filme gemacht hat. Er nennt es metrische Filme, später hat sich der Ausdruck "Strukturalistischer Film" für die ganze Schule durchgesetzt. In diesen Filmen gibt es keine Handlung mehr, sondern man geht vom einzelnen Kader (Einzelbild) aus. 24 Kader in der Sekunde kann man spielen, mehr kann man nicht reduzieren. Es ist wie in der Musik Schoenbergs,

der sich ein System aufbaut, rein intellektuell. Kubelka war der Erste, der vom Kurzschnitt her einen interessanten Film gemacht hat: "Adebar" (1956-57, 1 1/2 Minuten).

*Weibel:*

Der Film zeigt in Positiv und Negativ tanzende Paare, die so aufgenommen wurden, dass sie wie Schatten wirken. Der Film ist auf dem Ton aufgebaut, der aus Pygmäenmusik besteht, aus 4 Phasen je 26 Kader lang. Diese 4 Phasen wiederholen sich schleifenartig als 4 Erzeugertypen der Reihe: Grundreihe, Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung.

*Schmidt jr.*

1960 machte er "Arnulf Rainer" (1958-60, 6 1/2 Minuten), wo er nur noch schwarze und weiße Kader rhythmisch montierte, mit Ton und ohne Ton.



1

*Weibel:*

Hier hat Webers Emanzipation der Pause als gleichrangig mit dem Ton einerseits und andererseits die Emanzipation der Dunkelheit gegenüber dem Licht und im weiteren die Gleichrangigkeit des Tons mit dem Bild ihre letzte Exposition erreicht.

*Schmidt jr.*

Das ist im Film, was Malewitsch in der Malerei gemacht hat.

*Weibel:*

Interessant ist, Kubelka kommt aus einer Musikerfamilie und ist selber Musiker und war damals schon ein Spezialist für 12-Tonmusik. Kubelka hat nicht mehr die Literatur als Vorlage genommen, sondern die Musik. Kubelka war der Innovator des Strukturalistischen Filmes und zugleich die Übergangsfigur zwischen den narrativen Filmen und dem Strukturalistischen Film.

*Schmidt jr.:*

Bei der Retrospektive des Österreichischen Avantgarde- und Undergroundfilms 1950-1980 im Juni 1980 in Wien haben wir frühe Filme von Marc Adrian vorgeführt, die öffentlich noch nie gezeigt worden sind. Wir haben in dem Film "Black Movie", der 1957 entstanden ist, wo Kurt Kren zum Teil mitgearbeitet hat, einen direkten Übergang vom dokumentarischen zum Strukturalistischen Film. Adrian hat damals einen Film gemacht, der nur aus Farbkadern bestand, nur hat er nicht die Struktur wie bei Kubelka gehabt. Er hat nicht bis auf einzelne Kader reduziert, sondern es hat im Film auch gewisse Längen drin. Diese Arbeiten waren zum Teil 1954 konzipiert. Der entscheidende Schritt war, dass Kubelka bereits 1957 einen vollendeten Film (Adebar) hatte, während die ersten Filme von Kurt Kren, die den Kurzschnitt konsequent anwenden 1960 entstanden sind: "48 Köpfe aus dem Szondi-Test" (3 Minuten) und "Bäume im Herbst" (4 Minuten). Adrian hat seinen ersten Film, der konsequent mit Kurzschnitt arbeitet 1962-64 gemacht: "Orange" (198 Sekunden). Kubelka, Adrian und Kren haben den Strukturalistischen Film noch weiterentwickelt, indem sie nach genauen Kaderplänen gearbeitet haben. Und Kren war dann der Erste, der diese genauen Kaderpläne auf seine Filme von den Wiener Aktionen von Muehl und Brus übertragen hat.

*Weibel:*

Sowie bei Kubelka im Hintergrund immer noch die Musik gestanden hat, so stand bei Adrian die Op-Art und bei Kren die Wahrnehmungstheorie im Hintergrund. Adrian hat als Künstler Op-Art gemacht und macht sie noch heute: optische Wahrnehmungsphänomene sind plötzlich als geistiger Hintergrund für die Filmproduktion und Filmprojektion dagestanden. Bei Adrian war das unmittelbar, weil er als Künstler Op-Art gemacht hat - optische Interferenzen, Wellenüberlagerungen, Spiegeffektüberlagerungen. Das hat er auf den Film übertragen. Gleichzeitig hat sich Kren durch Studium und Lektüre mit der Wahrnehmungstheorie auseinandergesetzt.

Er beschäftigte sich mit dem Psi-Phänomen, also wie ein ein-



zelnes Bild zu einer Bewegung wird und solche Dinge. Diese beiden sind nun im Strukturalistischen Film vom rein Metrischen übergegangen zu rein perzeptuellen Überlegungen. Es ist gerade Kren gewesen, der das Feld der Wahrnehmung für den Film erforscht hat. Was bei den Filmen aus den späten 70iger Jahren so richtig deutlich wird. Nach dem Übergang mit seinen Filmen des Wiener Aktionismus ist er wieder zurückgekommen auf die Erweiterung dieser Phänomenologie der Wahrnehmung.

#### *Schmidt jr.:*

Es ist auch typisch, dass einer seiner wichtigen Filme "48 Köpfe aus dem Szondi-Test" (1960) ist, wo in einer raschen Ineinandermontage Köpfe aus dem Szondi-Test in einer strengen Reihentechnik aufgenommen werden.

Es war sehr schwierig damals, überhaupt Filme zu machen. Unsere ersten Filme waren noch relativ lang. Zum Beispiel mein erster Film "P.R.A.T.E.R." dauerte 21 Minuten. An dem habe ich 3 Jahre gearbeitet (1963-66). In dem Film hat Weibel seinen ersten Filmauftritt gehabt. 1964 habe ich die Filmzeitschrift "Caligari" (2 Nummern) herausgegeben. In der zweiten Nummer hat schon Weibel mitgeschrieben. Dadurch haben wir uns kennengelernt. Weibel kam 1964 von Paris nach Wien zurück. Kubelka war sofort beleidigt, dass nicht die ganze erste Nummer über ihn war. Und Markopoulos wollte in der zweiten Nummer gleich sein ganzes Drehbuch abdrucken.

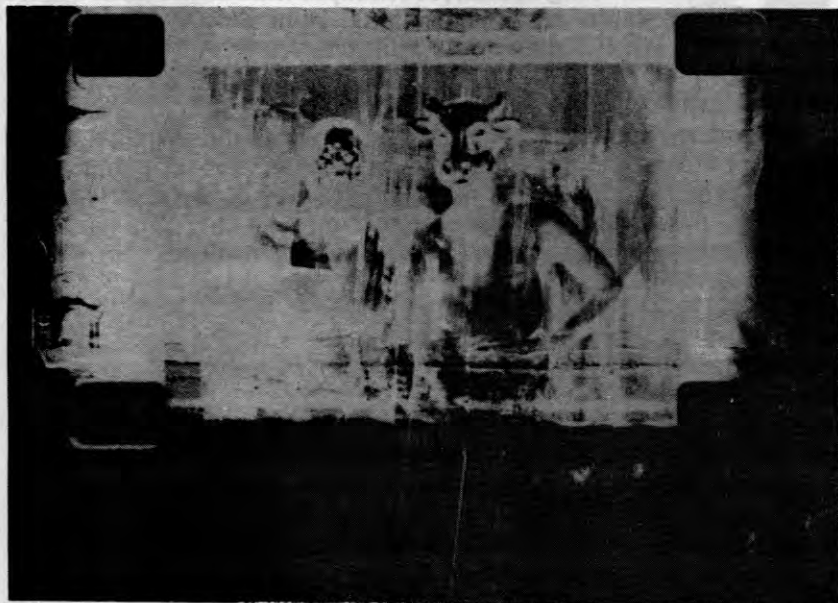
#### Wiener Aktionisten Materialfilme

#### *Weibel:*

Ernst Schmidt war wieder eine Übergangsfigur, wie vorher Kubelka und später Kren Übergangsfiguren waren. Schmidt war damals der beste Kren-Kenner. Schmidt hat noch einen radikaleren Schritt gemacht, nicht beim "P.R.A.T.E.R.-Film", aber bei den späteren Filmen: er hat das Filmmaterial als solches radikal in Angriff genommen. Es ist eine Phase gekommen, die wir genannt haben: "Die Materialfilme". Das filmische Material ist noch wichtiger geworden als die ganze Optik. Kubelka hat ja den Kader nicht angetastet. Er hat den Kader immer noch als einzelnes Bild genommen. Er hat zwar bis auf den Kader reduziert, aber er hat den Kader selbst unangetastet gelassen. Deshalb habe ich oft mit Ernst darüber diskutiert und wir haben gesagt: Uns stört das, weil immer noch das Bild vorhanden bleibt. Also immer noch eine Bildkomposition zu erkennen ist, wie bei einem Maler. Schmidt hat



mit seinen Materialfilmen im Unterschied zu Kren noch etwas Neues dazugebracht. Kren hat die Filme immer noch schön geschnitten und hat sie immer Heil und in Ordnung gelassen. Nehmen wir zum Beispiel "Bodybuilding" (1965-66, 9 Minuten mit Aufnahmen von 2 Materialaktionen von Otto Muehl). Schmidt hat mit Negativmaterial aufgenommen, von diesem dann ein Positiv gezogen und beides zusammen im Umkehrverfahren verwendet, so dass dieselben Bilder in gewissem Rhythmus farbmassig verschieden wiederkehren. Dazwischen montierte er Weisskader, sowie die Verwendung durch Lichteinfall verfälschten Materials vermitteln eine weitere Verfremdung. Oder Schmidt hat in das Material hineingekratzt, man sieht die Schnittstellen. Die filmischen Materialqualität ist genauso wichtig geworden wie die Muehl-Aktionen. Am Anfang war Muehl noch dagegen. Er wollte eine saubere und einfache Aufzeichnung seiner Aktionen haben.



*Schmidt jr.*

3

Das haben wir am Anfang auch gemacht. Aber dann haben wir angefangen, die Dokumentation wieder zu zerstören, in unseren "Aktions- und Destruktionsfilmen". Am Schluss bleibt dann fast nichts mehr übrig. Natürlich waren die Aktionisten zuerst sehr enttäuscht. Muehl hat dann aber erkannt, dass das auch geht.

*Weibel:*

Die Aktionisten haben nach einiger Zeit erkannt, dass Schmidt

sozusagen die 'Aesthetik' der Materialaktionen auf den Film überträgt. Schmidt zerkratzt und behandelt den Film wie Muehl die Eier und das Fleisch behandelt. Und sie haben dann auch gemerkt, dass diese Filme von Schmidt und Kren mehr hergeben, mehr die Kraft und die Energie der Aktionen vermitteln als grosse Dokumentarfilme.

*Schmidt jr.*

Die Aktionisten haben dann ja auch aufgehört. Günter Brus hat 1970 seine letzte Aktion gemacht ("Zerreissprobe") und gemerkt, weiter kann man nicht mehr gehen. Er hat aufgehört und verleugnet heute seine früheren Aktionen. Otto Muehl hat ebenfalls 1972 aufgehört und hat dann die AA-Kommune gegründet. Die Wiener Aktionisten sind an einem Endpunkt gekommen. Sie konnten nicht mehr weiter.

**Austria Filmmakers Cooperative**  
**Kunst und Revolution**  
**Expanded Cinema**

*Schmidt jr.*

In der Zwischenzeit sind neue Filmer aufgetaucht, das heisst die Filmer, welche später die "Austria Filmmakers Cooperative" gegründet haben. Also junge Filmer wie Hans Scheugl und ich, die von der Filmhochschule gekommen sind, für die es aber nicht möglich war, künstlerisch im offiziellen Film zu arbeiten. Die haben angefangen, unabhängig voneinander Filme zu machen. Verschiedene Filmer haben eine Form gesucht, sich zu gruppieren, um besser in der Öffentlichkeit in Erscheinung zu treten. In dieser Zeit haben wir auch die Filme von Kren entdeckt, der damals noch unbekannt war. Wir haben also zuerst eine informelle Gruppe gebildet.

*Weibel:*

Ein erster gemeinsamer Auftritt war im Januar 1967 in Wien, wo wir auch zum ersten Mal unsere Filme vorgeführt haben. Dabei waren Kurt Kren, Ernst Schmidt jr., Hans Scheugl und ich. Peter Kubelka war nicht dabei, denn Kubelka und Kren haben sich nicht verstanden. Kren kannte damals niemand, der hat keine Chance gehabt. Kubelka hat sich gross in Amerika vorgestellt und hat Kren dabei verschwiegen, verdrängt und unterdrückt, so viel er nur konnte. Faktisch waren wir vier die Kerngruppe in Österreich.

*Schmidt jr.*

Damals kam es auch zu einer Aktion, die "Filmhappening" ge-  
heissen hat. Der Ausdruck stammt zwar nicht von uns, sondern  
von der ACTION-GROUP. Das war damals halt gerade modern.  
Peter Weibel hat bei dieser Gelegenheit seine ersten "EXPANDED-  
CINEMA-AKTIONEN" gemacht: "Nivea" (Weibel steht mit einem  
Niveaball vor der Leinwand, die vom Projektor weiss angestrahlt  
wird) und "Welcome" (wo er einen 8mm Film in Farbe, den er  
vorher gemacht hat, auf sich selber projiziert). Wir haben auch ver-  
schiedene Gags ins Programm eingebaut, wo wir uns zum Beispiel  
gegenseitig interviewt haben usw. Das ganze Programm haben wir  
im Februar 67 in Graz wiederholt.

*Weibel:*

Die Grazer haben uns natürlich gehasst. In einer Überschrift  
in einem Artikel über uns hiess es: "They can't control them-  
selves", weil ich bei meiner Sache eine Aktion gehabt habe mit  
dem Troggs-Titel "I can't control myself". So ist es diesen Leuten  
vorgekommen, was wir damals gemacht haben. Dabei waren das  
rein formale Sachen.



4

*Schmidt jr.*

Die eigentliche "Austria Filmmakers Cooperative" ist erst nach  
dem Experimentalfilmfestival in Knokke (Dezember 1967) ent-

standen. Knokke war *der* Treffpunkt, wo verschiedene Filmer des  
Avantgardefilmes aus Europa und Amerika zusammengekommen  
sind, und wo man gesehen hat, da gibts Filme und dort auch.  
Scheufl und ich waren mit einem Film vertreten.

Die Amerikaner waren interessiert, das was sie in Amerika  
schon gemacht haben auch in Europa durchzusetzen: Filmcooper-  
ativen, Abspielstellen an Universitäten etc. Bei uns war das einfach,  
weil wir ja schon eine informelle Gruppe waren. Wir haben dann  
die "Austria Filmmakers Cooperative" gegründet, die sozu-  
sagen eine Vertriebsorganisation war und die einzelnen Filme-  
macher zu gemeinsamen politische Auftritten zusammenfasste.

Unser erster grosser Auslandsauftritt war in München im Novem-  
ber 1968 beim "Ersten europäischen Treffen der unabhängigen  
Filmemacher". Aber wir sind schon vorher viel umhergereist.  
Früh sind schon Kritiken erschienen, aber nur Berichte in Tages-  
zeitungen. So wie Kritiken halt sind, a bisserl oberflächlich.  
1968 war der Höhepunkt des Avantgarde- und Underground-  
filmes überhaupt.

## Frauen und Film

*Weibel:*

Dadurch, dass die Valie Export zu der "Austria Filmmakers  
Cooperative" dazugekommen ist, haben wir auch die ersten An-  
sätze zum "FEMINISTISCHEN FILM". Sie hat mit mir zusammen  
1968 das "Tapp- und Tastkino" gemacht. Wir nannten es damals  
den "ersten echten Frauenfilm". Valie hatte einen Blechkasten vor  
der Brust umgehängt und die Leute waren eingeladen, durch  
Röhren mit den Händen nach der nackten Brust zu greifen, ohne  
etwas zu sehen. Sie hat in der ersten Zeit mit mir zusammen all die  
Sachen gemacht wie "EXPANDED CINEMA", "AKTIONSFILME"  
usw. Seit 1973 arbeitete sie dann mit VIDEOFILMEN, VIDEOIN-  
STALLATIONEN UND VIDEOPLASTIKEN und hat 1977 den er-  
sten langen Spielfilm gemacht: "Unsichtbare Gegner" (108 Minu-  
ten). Dazu kommt seit 1970 Maria Lassnig. Maria Lassnig war zwar  
die ganze Zeit in New York, hatte also keine Verbindung zu Wien.  
Noch später, sozusagen in der unmittelbaren Gegenwart, kommt  
Friederike Pezold dazu, die über die Malerei, die Photographie und  
Video zum Film gekommen ist. Zum Beispiel ihr Film "Toilette"  
(1979, 90 Minuten) kam zustande unter Verwendung von Video-  
aufzeichnungen. Valie Export war in dem Sinne auch wieder eine  
Übergangsfigur. Ich habe ja zuerst mit Ernst zusammengearbeitet  
und Valie Export war dann Mitarbeiterin bei mir. Valie ist dann  
von der Austria Filmmakers Cooperative eingestiegen in die Femi-  
nistische Bewegung.

Schmidt jr..

Als wir das "Tapp- und Tastkino" von Valie Export 1968 in Wien gemacht haben, da war übrigens ein Schweizer dabei, Radanowicz.

Weibel:

Den habe ich auf der Bühne niederschlagen müssen, weil Radanowicz das Tapp- und Tastkino zersprengen wollte. Der hat da losgeschrien: "WAS, DAS SOLL FILM SEIN. EINE SCHWEINEREI" Er hat geschrien: "EINE SCHWEINEREI" Nicht etwa wegen dem Sexuellen, sondern wegen dem Anspruch, zu sagen, das sei Film. Er schrie weiter: "EINE SCHWEINEREI, SOWAS MUSS MAN SICH BIETEN LASSEN", Radanowicz war ein typischer Jungfilmer, der in den Spielfilm reinwollte, der sich gesagt hat: "DAS SOLL FILM SEIN, DA GEH ICH JETZT HIN UND DAS ZERSPRENGE ICH JETZT, DIESES KINO" und da hat er hingegriffen und wollte es auseinanderreißen. Ich bin da kurz danebengestanden und habe ihm eins über den Schädel gehauen.



5

Schmidt jr..

Da ist ihm die Brille runtergefallen und da war der Bär los, weil er nichts mehr gesehen hat.

Weibel:

Das Publikum war dann auf seiner Seite, weil es eher auf der Seite des Opfers ist.

Schmidt jr..

Radanowicz ist mit sehr langen Haaren dahergekommen, so wie ein Super-Hippie, das war damals noch nicht so üblich und dann war er eigentlich der spiessigste von allen, indem er Valie Export das Tapp- und Tastkino runterreißen wollte, damit man die nackte Brust sieht. Wobei er ja von sich behauptet hatte, er mache experimentelle Filme, aber die waren so ganz auf Ästhetizismus gemacht.

### Proteste gegen das Filmmuseum

Schmidt jr..

Nach 1968 wurde es für die Filmemacher in Österreich wieder schwierig.

Weibel:

Das Filmmuseum in Wien von Kubelka hat uns und die ganze Bewegung unterdrückt. Deshalb haben wir 1969 mit den Studenten und den Wiener Aktionisten zusammen gegen den damaligen Direktor protestiert. Also gegen die etablierte Kultur einerseits und andererseits haben wir Filmemacher und Aktionisten und die Reste der Wiener Gruppe gegen die Politik des Filmmuseums aufgemotzt. Wir haben dagegen protestiert, dass das Filmmuseum keine österreichischen Avantgardefilme zeigt. Das war einfach unverschäm, dass ein Filmmuseum die eigenen Avantgardefilme nicht fördert. Sie haben die Filme des New American Cinema gezeigt, die italienischen, die dänischen, nur nicht die österreichischen.

Schmidt jr..

International war es für uns sehr schwierig, weil Kubelka und das Filmmuseum sehr wohl in der Lage gewesen wären, österreichische Programme in sehr vielen Ländern zu zeigen, was aber aus politischen Gründen nicht geschehen ist.

Weibel:

Aus Angst, dass ihnen die staatliche Subvention gestrichen wird.

### Bücher, Fotos, Video

Schmidt jr..

Natürlich wurde es für die Filmemacher immer schwieriger das durchzuhalten. Viele Filmer sind dann, wie ich das nenne, "ausgewichen" oder haben ihren Ausdrucksbereich erweitert, indem sie mit Video gearbeitet haben, Fotos gemacht oder Bücher geschrieben haben. Zum Beispiel: Hans Scheugl und Ernst Schmidt jr.: "EINE SUBGESCHICHTE DES FILMS", Peter Weibel/Valie Ex-

port: "WIENBUCH". Also das sind Künstler, die in allen Medien tätig waren. Was im Film nicht mehr möglich war, war ihnen in anderen Gebieten möglich.

*Weibel:*

Anfang bis Mitte der 70iger Jahre war eine extreme Flaute, was die österreichische Filmproduktion betrifft.

### Staatliche Filmförderung (ab 1975) des Avantgardefilms, aufwendige Filmproduktionen

*Schmidt jr.:*

Dann hat Mitte der 70iger Jahre die Öffentlichkeit nach einer Filmförderung geschrien. Bis damals gab es in Österreich nur eine Förderung des sogenannten "wertvollen Films" durch das Unterrichtsministerium in der Höhe von 2 Millionen Franken jährlich, von denen wir aber kein Geld bekommen haben. Und wie dann eine wirkliche Filmförderung ab 1975 durch das Unterrichtsministerium gekommen ist, konnte man den Avantgardefilm einfach nicht mehr ignorieren. Denn es gibt zwar einige Jungfilmer, die aber sehr schwach sind. Ihre Filme sind künstlerisch wie kommerziell ein Flop. Wir hatten dann aber schon so einen Status, dass wir grössere Projekte unterstützen lassen konnten.

*Weibel:*

Wir hatten auch unsere Sympathisanten in der Jury, und die konnten wir auch unter Druck setzen, ein bisserl. Jeder hat im Schnitt 100 000 Franken bekommen: Valie Export für "Unsichtbare Gegner" (108 Minuten), Ernst Schmidt jr. für seinen "Wienfilm 1896 - 1976" (117 Minuten). Kubelka hat schon vor uns 100 000.- Franken bekommen. Der Film ist aber bis heute nicht fertig. Kubelka hat dann noch einmal 100 000.- Franken bekommen, also hat er schon zweimal 100 000.- Franken bekommen. Ich habe auch 100 000.- Franken bekommen. Der Film ist aber auch noch nicht fertig. Arnulf Rainer hat Geld bekommen. Hans Scheugl hat noch nicht eingereicht, ist jetzt aber dabei. Kurt Kren hat leider nur einen kleinen Zuschuss bekommen, weil der wohl nicht fähig war, von sich aus ...

*Schmidt jr.:*

Kren will auch keinen grösseren Film machen. Ich habe ihn schon oft gefragt und er sagt: ich möchte keinen grossen Film machen. Kren macht relativ kurze Filme und höchstens 2 im Jahr. Kren ist zurzeit ständig in Amerika.

*Weibel:*

Kren hat also nur ca. 10 000.- Franken bekommen für seine Kopien usw. Kren wollte nicht mehr Geld. Hätte er nur gewollt, dann hätte er auch mehr bekommen.

*Schmidt jr.:*

Kren tut sich schwer bei solchen schrecklichen Gesuchen, weil es schwierig ist, für diese Art von Filmen ein Drehbuch oder ein Expose zu schreiben und einen Budgetplan aufzustellen. Da arbeitet man zum Beispiel 6 Monate und dann kommt ein 3 Minuten-Film dabei heraus. Da ist es sehr schwer, Belege für die Arbeitszeit aufzustellen. Er müsste zum Beispiel einen Kameramann kalkulieren. Das macht er aber lieber selber.

### Filmmuseum und Filmarchiv

*Schmidt jr.:*

In Österreich gibt es zwei Archive. Das eine ist das "FILMARCHIV". Dies wurde ursprünglich gegründet als konservatives Archiv. Und das zweite ist das "ÖSTERREICHISCHE FILM-MUSEUM", das von Kubelka und Peter Konlechner 1964 gegründet wurde. Das Filmmuseum ist sozusagen eine Konkurrenzgründung zum Filmarchiv. Dass jetzt diese "Retrospektive des Österreichischen Avantgarde- und Undergroundfilm 1950 - 1980" zustande gekommen ist und zwar im Auftrag des Filmarchivs ist eigentlich eine Konkurrenzsache zum Filmmuseum von Kubelka und Konlechner.

*Weibel:*

Die beiden Institutionen sind Todfeinde.

*Schmidt jr.:*

Das Filmarchiv hat eine neue Leitung und sie müssen jetzt auch was machen und deshalb also diese "Retrospektive". Denn wenn man wirklich schaut, was es in Österreich gibt, findet man eigentlich nur den Avantgardefilm, der international eine Resonanz in der Kritik und in der Literatur erfahren hat. Dokumentarfilme gibt es praktisch nicht und die Jungfilmer sind sehr schwach. Wie der Auftrag an mich gegangen ist, die Retrospektive zusammenzustellen, hat sich ergeben, dass wir eigentlich eine grosse Gruppe sind. Nämlich nicht nur die Filmer, die bis jetzt erwähnt worden sind, sondern auch noch viele andere. Auch einige Leute, die ursprünglich emigriert sind, kommen nach Wien zurück. Es ist heute wieder ein neuer Anfang.

## Ein neuer Anfang

*Weibel:*

Auch sehr viele junge Leute sind jetzt neu dabei.

*Schmidt jr.*

Diese jungen Leute, die von der Kunstakademie kommen, arbeiten zum grössten Teil mit Super-8. Zum Beispiel: Karl Kowanz, Herwig Kempinger, Lisl Ponger. Untereinander haben diese Leute wenig Kontakt. Mit Super-8 ist es möglich, viel autonomer zu arbeiten. Während der Kontakt von den Jüngeren zu uns sehr gut ist.

*Weibel:*

Den Kempinger kennen wir sehr gut. Den sehen wir sozusagen jeden Tag. Das ist sehr wichtig, dass der Kontakt da ist und dadurch die Übergänge garantiert sind und somit Netze geknüpft werden können. Sonst kann nichts entstehen. Dadurch haben wir einen sehr starken Zusammenhalt und die Garantie für eine kontinuierliche Arbeit.

*Schmidt jr.*

Zum Beispiel sind auch die Filmemacher bei der Gründung der "Grazer Autorenversammlung" dabei gewesen. Die Filmemacher sind unter den Autoren als eigenständige Autoren in Österreich anerkannt. Nicht wie in Deutschland, wo da Regisseure sind, die mit den Autoren nichts zu tun haben wollen. Dadurch kennen wir auch all diese Leute, und dadurch kommt es auch zeitweise zu gegenseitiger Zusammenarbeit.

*Weibel:*

Es ist also bei uns so, dass die alten Freunde immer noch zusammenarbeiten, aber auch mit den Freunden aus der jüngeren Generation, zumindestens einen lockeren Gedankenaustausch haben. Ein gewisses lockeres Gruppengefühl ist da immer noch stark vorhanden. Das ist sehr wichtig, denn ich glaube, ohne das kann wenig entstehen. Es ist selten der Fall, dass ein Einzelner wichtige Impulse entwickelt. Sondern es ist häufiger, dass wichtige Impulse durch Gruppenaktivitäten entstehen.

## Ausblick auf die gegenwärtige Filmproduktion

*Schmidt jr.*

Dies sind also die Filmer, die mit Super-8 arbeiten, während Valie Export und ich jetzt mehr in Richtung Spielfilm tendieren, weil

wir schon 15 Jahre auf dem Gebiet des Undergroundfilms gearbeitet haben und das Ganze für uns doch erschöpft ist. Man ist jetzt soweit, dass man auf eine gewisse Publikumswirksamkeit hinzielt. Wir glauben auch, dass im Spielfilm noch viele unentdeckte Möglichkeiten liegen. Denn wir finden, dass die Spielfilme, die bis jetzt gemacht worden sind, sehr unbefriedigend sind. Ich denke, dass wir mit den Dingen, die wir bis jetzt im Avantgardefilm erforscht haben, den Spielfilm unglaublich vorantreiben können. Ich bevorzuge keine festgelegten Formen. Ich würde das am liebsten so machen, wie in den "20 Aktions- und Destruktionsfilmen", dass jeder Teil eigentlich anders ist. Obwohl die Filme zeitlich verschieden sind und durcheinandermontiert, ist da ein klarer Aufbau drin. Wenn man diesen Film sieht, baut sich die Filmsprache selbst erst kontinuierlich auf, und am Schluss baut sie sich wieder ab, indem das destruiert wird. Für mich sind alle Formen möglich. Also auch Spielfilm, Dokumentarfilm, Strukturalistischer Film. Für mich ist jeder Film ein neuer Film. Ich habe überhaupt keine Vorurteile gegen den Narrativen Film. Während - Kubelka und Kren sind so weit, dass sie sagen - obwohl sie beide vom narrativen Film kommen - sie wollen nie mehr einen narrativen Film machen. In seinen jüngsten Arbeiten arbeitet Kurt Kren nicht mehr in Kurzschnitt, sondern in sehr langen Einstellungen. Der Film besteht praktisch aus einer Einstellung, wo er von einer Landschaft bis zu 17 Überblendungen hat. Jeder Film von ihm ist formal anders. Sie haben aber mit Narration nichts zu tun.

## Rezeption

### Vorführungen, Veranstaltungen, Museen und Galerien

*Weibel:*

Dadurch, dass die Avantgardefilme so selten gezeigt werden, haben die Leute, die einen Avantgardefilm sehen, immer wieder das Gefühl, sie sehen etwas vollkommen Neues. Bei jeder Vorführung von Avantgardefilmen fängt man seit Jahrzehnten immer wieder von vorne an. Wenn der Avantgardefilm regelmässig gezeigt würde wie alle andere Kunst, dann könnte man die Situation radikal verbessern. Jedes Museum hat eine Sammlung "OP-ART", eine Sammlung "POP-ART", eine Sammlung "INFORMEL", eine Sammlung "MINIMAL ART" etc. Das sehen die Leute Tag für Tag, wenn sie hingehen. Jedes Museum müsste auch unsere Filme kaufen, müsste sie regelmässig vorführen. Wenn aber diese Filme immer nur alle 10 Jahre gezeigt werden, kommt immer wieder eine Generation nach, die das zum ersten Mal sieht.

*Schmidt jr.:*

Es ist natürlich auch so, dass ein Museum in erster Linie an einem Bild interessiert ist. Das Bild erfährt im Laufe der Zeit eine Wertsteigerung, d.h. sie kaufen das Bild für 10 000.- ein und in fünfzig Jahren ist es 10 Millionen wert. Das Bild ist also ein reines Spekulationsobjekt. Deswegen funktioniert das so gut. Im Gegensatz dazu steht der Filmeinkauf: je öfter er gespielt wird, desto wertloser wird die Kopie. In einer Ausstellung oder in einem Museum oder an einer Kunstmesse ist die Situation so; da stehen die Leute 5 Sekunden vor einem Bild und dann gehen sie weiter. Dagegen ist das Filmeanschauen unglaublich viel anstrengender. Wenn man jetzt durch die ART 11/80 in Basel geht, da sind 100 000 Bilder und die Leute eilen da so durch. Wenn sie im Gegensatz dazu unsere Retrospektive des Avantgardefilms etc. sehen wollen, dann müssen sie sich 20 Stunden oder noch mehr Zeit nehmen und bei jeder Vorführung dasitzen und diese Filme ALLE mehrmals anschauen, von Anfang bis Ende! Dann kann man überhaupt erst darüber sprechen.

*Weibel:*

Wenn die Leute diese und auch andere Avantgardefilme regelmässig sehen würden, dann hätten sie erst die Voraussetzung, um auch andere, neue Filme beurteilen zu können. Aber so, weil sie nichts kennen, kommt ihnen jeder Avantgardefilm ganz neu und eigentümlich vor.

*Schmidt jr.:*

Filme an Kunstmesen zu zeigen ist auch nicht gerade der ideale Ort. Es ist ja ganz eigenartig, dass zum Beispiel beim Wienfilm in manchen Vorführungen in Österreich eine sehr gute Stimmung war. Ich habe jetzt im Filmmuseum und auch bei dieser Retrospektive in Wien den Film vorgeführt. Da gibt es Leute, die mich kennen oder selber Künstler sind, die also schon ein bisschen Erfahrung haben auf diesem Gebiet. Und die steigen auf jeden Witz ein. Während an der ART ist es ein Laufpublikum. Ich habe es noch nie erlebt, dass bei der ersten Szene, wo zwei Kinder ganz naive Witze über Film machen, die sonst immer gut ankommen und wo das Publikum klatscht, dass man hier keinen Murks und nichts gehört hat. Und was für den Film gilt, ist bei Video ganz ähnlich. Es gibt nur ganz wenige Galerien, die was ganz Extravagantes machen wollen, oder wirklich nicht so auf Kommerzielle Auswertung wert legen, die zeigen dann auch Film und Video und auch Performances. Wobei Performances eh schon fast kommerziell organisiert wird. In der Kunst gibt es immer wieder modische Richtungen. Jedes Jahr taucht wieder was Neues auf und in einem

halben Jahr ist es wieder erledigt. Während der Film schon vom rein materiellen her etwas sehr schwieriges ist, wo es nicht so schnell geht, etwas total Neues zu machen. Wenn ich in Innsbruck in die Galerie komme, sagt mir die Krinzinger, Ja von Dir haben wir eh schon vor 10 Jahren was gespielt. Dass ich in der Zwischenzeit sehr viel gemacht habe, interessiert sie nicht. Die wollen immer was Neues. Ich finde es ganz gut, dass man im Film auch zu Sachen noch stehen muss, die man vor 15 Jahren gemacht hat.

### Keine Verleihorganisationen für Avantgardefilme

*Schmidt jr.:*

Es gibt in ganz Europa keine Organisation, die diese Filme konsequent sammelt, wo man die Filme ausleihen kann. Es gibt keinen Ort, wo man regelmässig diese Filme anschauen kann. Nur die Filme von Kurt Kren und Otto Mühl sind bei P.A.P. in München und deshalb sind sie überhaupt erreichbar gewesen. Aber wenn die Künstler dann mal weg sind, aus irgendwelchen Gründen, dann hat man überhaupt keine Möglichkeit mehr, an diese Filme heranzukommen. Deshalb vergehen dann wieder 15 Jahre, bis einer irgendwo Filmkopien entdeckt und dann was aufbaut.

Also ich würde einen Film für eine einzige Vorführung nicht verschicken. Ausser es ist eine Organisation da, die eine Kopie hat, und die das garantieren kann, dass eine Kopie, die verloren oder beschädigt wird, ersetzt wird. Aber für einen einzelnen Menschen ist das ein unglaubliches Risiko. Auch kein Maler schickt so ein grosses Bild mit der Post. Zum Beispiel Perzold hat zwei Kopien gehabt, und eine Kopie ist jetzt irgendwo in New York unerreichbar. Also wenn man eine Veranstaltung machen will, muss man den Künstler direkt anschreiben, und der macht dann die weite Reise von Wien nach Basel, also über 1000 km. Das sind 16 Stunden Zugfahrt, dazu braucht man zwei Tage, denn wenn man das alles in einem Tag macht, dann kommt man ganz kaputt an.



6

**Peter Weibel**

Geboren am 5.3.1944 in Odessa.

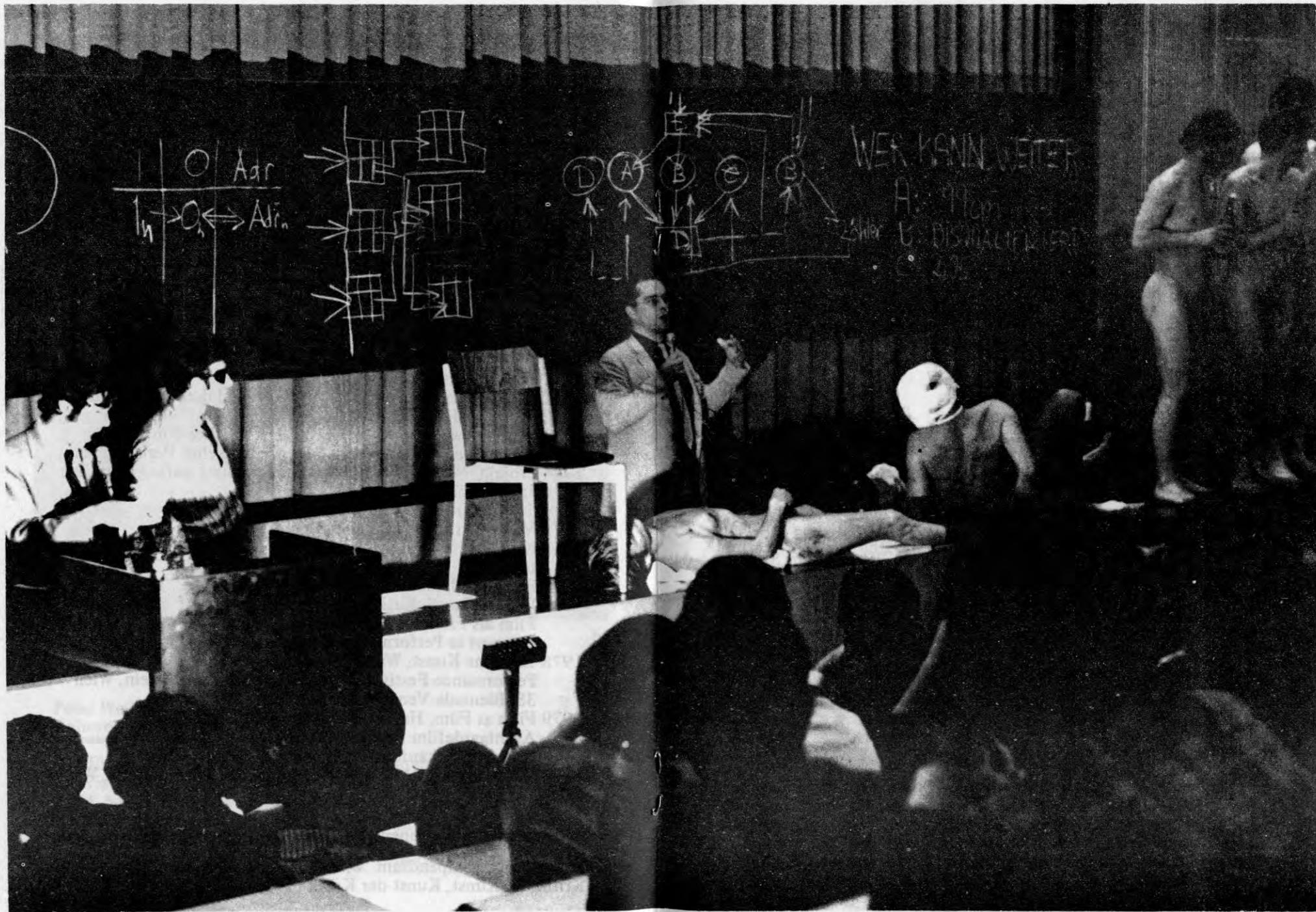
Die Eltern flohen 1945 über Polen nach Österreich. Aufgewachsen in Ried/O.Oe. Studienreisen, u.a. Paris. Lebt und arbeitet seit 1964 hauptsächlich in Wien. Studium der Medizin und Logistik. Beschäftigt sich seit 1960 mit Dichtung, seit 1964 mit Film, seit 1965 mit Aktionen, seit 1966 mit Fotografie, seit 1969 mit Video, seit 1973 mit Plastik, ab 1979 Rockkonzerte und auch intermedial tätig.

Für die erste gemeinsame Filmvorführung mit Kren, Scheugl und Schmidt jr. im Jänner 1967 entwarf Weibel, der ausser einem 8-mm Film noch keinen Film fertig hatte, filmische Aktionen ohne Film, die später unter dem Begriff Expanded Cinema subsumiert wurden. Ab 1968, oft zusammen mit Valie Export, grosse Anzahl von Filmaktionen und Expanded Movies. Veröffentlichungen in 'Film', 'Kino', 'Diskus', 'Neues Forum', 'Bau', 'Manuskripte', 'Interfunktionen' u.v.a. Teilnahme an:

- 1966 action concert in der Galerie St.Stephan, Wien.  
destruction in art symposium, London.
- 1967 ZOCK (Zusammen mit Brus, Muehl, Wiener).
- 1968 1.Treffen unabhängiger Filmmacher, München (zusammen mit Scheugl, Schmidt jr., Kren, Schlemmer, Export).  
Kunst und Revolution in der Wiener Universität.
- 1969 Underground Explosion, München-Köln-Essen-Zürich.
- 1970 First International Underground Film Festival, London.
- 1971 Experimenta 4, Frankfurt.
- 1972 Musik Film Dia Licht Festival, während den Olympischen Spielen, München.
- 1973 Independent Avantgarde Film Festival, London.  
Video-Kunst-Ausstellung Trigon, Steirischer Herbst, Graz.
- 1974 Projekt 74. Aspekte internationaler Kunst anfangs der 70er Jahre, Köln.  
5. Experimental-Film-Festival Knokke.
- 1975 Video Art, Philadelphia-Cincinnati-Chicago.  
Kunst und Sprache. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien.  
Identität, Trigon, Steirischer Herbst, Graz.
- 1976 Schriftbild, Galerie nächst St.Stephan, Wien.
- 1977 Documenta 6, Kassel.  
Film als Film, Kölnischer Kunstverein, Köln.  
Concept in Performance, Kunstmarkt Köln.
- 1978 Logische Kunst, Wiener Sezession, Wien.  
Performance Festival, Österreichischer Kunstverein, Wien  
38. Biennale Venedig, Filmsektion.
- 1979 Film as Film, Hayward Gallery & BFI, London.  
Avantgardefilm Festival, London.  
Kunst im Schaufenster, Steirischer Herbst, Graz.
- 1980 Video Made in Austria, Museum des 20.Jahrhunderts, Wien.  
etc.,etc.

Zahlreiche Publikationen. Verfasser bzw. Herausgeber der Bücher:

Wien - bildkompendium wiener aktionismus und film (1970).  
Kritik der Kunst, Kunst der Kritik (1973).





Undationen (zusammen mit Dominik Steiger) (1973).  
Studie zur Theorie der Automaten (zusammen mit Franz Kaltenbeck) (1974).  
Österreichische Avantgarde 1900-1938 (zusammen mit Oswald Oberhuber) (1976).  
Pitigrilli's Kokain (1979).  
Mitorganisator (Projektionskunst und Film) der K 45, Künstlerhaus, Wien 1977  
Organisator der Ausstellung "Wiener Aktionismus 1961-71", Galerie nächst St. Stephan, Wien 1978.  
Gründet 1979 das Hotel Morphila Orchester (Video-Rock-Konzerte).  
Lektor der Form (Morphologie der bildenden Kunst) an der Akademie der bildenden Kunst Wien seit 1976.  
1979-80 Gastprofessor für Medienkunst an der Gesamthochschule Kassel.

## **Peter Weibel** **Filmographie (Auswahl)**

---

### **1965-66** **Welcome**

Normal 8 mm, Farbe und sw, 20 Minuten, stumm.  
Das Bildmaterial bestand zum Grossteil aus Aufnahmen der Stadt Stockholm. Der Film ist der Versuch einer "Musik zum Sehen" Diesen Film projizierte ich auf mich, der Film, durch mich entworfen, wird wieder auf mich zurückgeworfen. Der Körper als Projektionsfläche! Eröffnet viele andere Möglichkeiten, zum Beispiel einen Operationsfilm auf den Bauch zu projizieren, einen Apfel essen und dann filmisch zeigen wie er die Speiseröhre runterwandert, verschiedene Porträts auf das Gesicht zu projizieren usw.

### **1967** **Nivea**

8mm oder 16mm oder 35mm oder 70mm, normal oder scope, Farbe, 1 Minute, Magnetton (Kamerageräusch auf Tonband).  
Material: Niveaball, Akteur, Magnetophon, Lautsprecher, Leinwand, 8mm oder.....70mm Projektoren.  
Akteur steht bewegungslos 1 Minute (gleichsam als Stehkader) vor der Leinwand, auf die Leerkader projiziert werden, begleitet

von einem Kamerageräusch auf Tonband.  
"Ein aufblasbarer, direkter Werbefilm. Abbild-Objekt Problem. Modell 2: Zelluloid.  
Wenn der Ort des Films nicht die Leinwand und der Kinosaal sind, können Häuser wieder auf Häuser projiziert werden, Körper auf Körper etc. Decken sich Abbild und Objekt, werden Aufnahme und Zelluloid überflüssig. "Häuser" werden als Häuser, "Nivea" als Nivea (oder Häuser als "Häuser", Nivea als "Nivea") vorgeführt. Das Zelluloid dispensiert, entsteht Film ohne Film, werden die Bretter der Wirklichkeit durchschlagen. Die technische Reproduzierbarkeit wird ersetzt durch Unmittelbarkeit, mit ihr der objektive Charakter des Films aufgehoben. Nicht staatliche "Wirklichkeit" wird reproduziert, sondern das Subjekt und seine direkte Erfahrung walten vor. Die Desertion von der Norm, i.F. Gleichzeitigkeit von Aufnahme und Projektion, von Produktion und Reproduktion, bedeutet Befreiung von der Industrie." (Zitiert aus einem Kommentar zu einer Vorführung in Graz, 2.5.1967).

### **1968** **Fingerprint**

35mm, sw, stumm, 1 Minute oder Schleife.  
Abbild-Objekt Problem. Modell 3.  
Auf einen Glasfilm wurden Kader für Kader meine Fingerabdrücke direkt aufgetragen.  
Print (Englisch) = Kopie, Abzug, Abdruck, Spur, Eindruck. Der Film ist keine Filmkopie, sondern eine Fingerkopie. Der Abdruck der Daumenkuppe hat ornamental verstreute Partikel trockener Korestusche hinterlassen. Durch das Medium Zelluloid wird dieser Abdruck vom Objekt zum Abbild, zum Zeichen. Umgekehrt hat das Zeichen (Fingerabdruck) physische Qualität, es ist ein "sinsign" (Ch.S.Peirce).  
**Fingerprint** ist durch seinen alleinigen Mittelbezug nicht nur Sprache für Welt, Abbild von Objekt, Zeichen, sondern auch Sprache für sich, Objekt. Der Film entstand nicht durch belichten, sondern durch bedrucken - Film nicht als Lichtspur, sondern als Tonspur!

### **Erlebnisfilm Nr. 1**

Projekt.  
Simuliertes Erdbeben in einem Kinosaal.

## Action lecture

Expanded movie, intermedium, expanded communication. Material: Diverse 8 mm-Filme, "Denkakt", 16 mm, von Ernst Schmidt jr., Projektoren, tragbares Magnetophon, Plattenspieler, Ldr (Lichtabhängiger Widerstand), Scheinwerfer, Megaphon, Mikrofon, Lautsprecher, Publikum, Akteur. Unmittelbarkeit-Reproduzierbarkeit Problem. Modell: Publikum. Zuerst läuft "Denkakt" von Ernst Schmidt jr. mit Ton, dann, wenn die eigentliche "action lecture" beginnt, ohne Ton und rückwärts. Dazu werden Filme auf mich auf der Bühne und auf mich auf der Leinwand projiziert. Der reproduzierte Ton, den ich in Form des transportablen Tonbandgerätes an mir trage - die Tonspur ist quasi auf mich gespritzt und nicht auf den Bildstreifen - ist vom Publikum abkratzenbar, veränderbar, auslöscherbar. Die Lautstärke des Saales regelt (stufenweise oder nicht) die Lichtstärke des Scheinwerfers und damit die Lautstärke des Tonbands. Bei Geschrei: viel Licht und lauter Ton. Bei Stille: kein Licht und kein Ton. Ist allerdings eine gewisse Lautstärke erreicht worden, entsteht ein automatischer Regelkreis (vom Lautsprecher direkt auf den Ldr und dort wieder zum Verstärker), das heisst die Lautstärke bleibt beim einmal erreichten Maximum und kommt nicht mehr herunter.  
communication breakdown.

## Glanz und Schicht des Zelluloids

Aktionsfilm, Mixed Media, 16 mm, sw, stumm, von 1 Meter bis 0; Monitor, Fernsehkamera, Klebepresse, Filmkitt; Kamera: Helmut Kronberger; Darsteller (Aktionen): Otto Muehl, Günter Brus. Via Fernsehkamera und Monitor sieht das Publikum, wie der Film geschnitten wird. Auf der Leinwand sieht das Publikum den geschnittenen Film. Der Film reisst aber immer, weil er verkehrt perforiert montiert wurde. Aktion so lange, bis der Film aufgebraucht ist.

## Für Dick und Doof

Expanded Movie; n8 mm, sw, Ton, 1 Minute.  
Der Film ist jener Szene aus "Blockheads" von Laurel und Hardy gewidmet, in der Laurel den Schatten, den eine Jalousie an die Wand wirft, nach unten zieht und dieser Schatten realiter nach unten geht, während man dazu den entsprechenden Ton hört. Weibel projiziert eine Tür. Ein Akteur geht zur Filmleinwand und klopft an. Ein Mädchen sagt "Hallo, herein", öffnet (im Film) die Tür, schaut heraus, sieht niemanden und macht die Tür wieder zu.

## Sturm über ( )

Normal 8 mm, sw, Magnetton, 9 Minuten.  
Ein Metafilm, der die Leinwand als Klammer interpretiert. Zeitlicher Parameter bestimmt ebenso wie ein räumlicher Parameter (die Leinwand) die Dauer des Filmes.  
Ein derart starker Sturm geht, dass der Darsteller 9 Minuten braucht, um von der linken Leinwandseite auf die rechte zu kommen.

## Exit

Aktionsfilm. Material: Schnüre, Aschenbecherschreck, Rauchpulver, Feuerkegelwerfer, präparierte Leinwand, Musterfilm der Industrie, Tonband, Verstärker, Lautsprecher, Mikrofon; Regie Brunz Patalas (= Pseudonym für Peter Weibel, nach dem bekannten Münchner Filmkritiker Enno Patalas).  
Uraufführung beim "1. Europäischen Treffen unabhängiger Filmmacher" in München, am 15. November 1968.

Während Weibel eine Rede hielt und Filme auf die Alu-Leinwand projiziert wurden, schossen (Export, Scheugl, Schmidt jr., Schlemmer, Kren) Feuerkugeln durch die Leinwand, warfen Feuerwerkskörper, entzündeten das Rauchpulver, starteten die Flugobjekte, knallten den Saal voll, zischten los auf das Publikum, das hinter allem Möglichen Deckung suchte, die Türen aufriss und auf die Strasse flüchtete.

## Motto:

Feuer ist Licht, Kinematographie ist Licht, schreien die Reaktionen. Sie sollen es haben - das bewegte Lichtbild!

## Aus der Rede:

"Film wird missverstanden als Bildersprache. Im Bild der Welt, das die Sprache liefert, spiegelt sich der Staat und sein Bild der Welt. Die Filmindustrie ist die staatliche Organisation, die jene Bilder der Welt liefert, die dem Bild des Staates entsprechen. Indem Film sich der Bildersprache entschlägt, bietet er nicht länger ein staatliches Bild der Welt, sondern verändert die Welt..."

## Ohne Titel Nr. 2

Zusammen mit Valie Export. 8 mm, Farbe, stumm, 3 Minuten.  
Material: PVC-Leinwand, Akteur, Projektor, Musterfilme.  
Hinter einer transparenten Plastik-Leinwand agiert ein Akteur. Sein Verhalten korrespondiert mit dem Verhalten des Akteurs auf der Leinwand. Hinter der PVC-Folie befindet sich ein Schein-

werfer, der manchmal eingeschaltet wird, um je nach der Entfernung des Akteurs von der Lampe Grossaufnahmen und Totale als Schattenrisse zu projizieren. Das projizierte Material und das agierte ergeben Überblendungen, Assoziationen, Montagen frei, deren Ambivalenz von dumb show und Abbildung die Pforten zur Biochemie der Wirklichkeit, zumindest zur drugmentality, öffnen.

### Ein Familienfilm

Zusammen mit Valie Export. Expanded movie.

Material: Normal 8 mm-Film, transportables Mikrophon.

Ein Film der Gattung, die der Titel verspricht, wird gespielt, zwischen 10 bis 20 Minuten. Dazu kommentieren Valie und Peter live aus dem Saal. Namen werden genannt, typische Heimwitz gemacht, Erinnerungen wachgerufen, blöde Fragen gestellt - die Publikumsgäste sollen sich wie zu Hause fühlen. Heiterkeit, die nicht desavouiert, sondern von Sehgewohnheiten, Kinogewohnheiten befreit.

### Der Kuss

Zusammen mit Valie Export. Slow motion picture.

Material: 2 Akteure, Scheinwerfer.

Übertragung einer Kategorie des Films in die Wirklichkeit: die Zeitlupe demonstriert, dass das physikalische Phänomen (die Geschwindigkeit der Bewegung) ein biophysikalisches (Meskalin) ist.

### Gruppenfilm

Projekt eines 6-fach-Rätsselfilms.

Kurt Kren, Ernst Schmidt jr., Peter Weibel, Valie Export, Hans Scheugl und Gottfried Schlemmer sollten sich gegenseitig nach einem verabredeten Zeichensystem filmen, gleichzeitig, mit eingebauten Fehlern. Im Publikum wären Fragebogen verteilt worden und wer die meisten Fehler erraten hätte, wäre an Ort und Stelle preisgekrönt worden.

### Pillen

(19.6.1968)

“Ich denke an Filme als chemical medium translators, Projektor, Filmstreifen, Leinwand, Kamera in einem als Pille. Pillen-Filme, die die Sinnesorgane desintegrieren und die Visionen jenseits der Sprache liefern” (Valie Export, Film 11/69).

Ich denke an Filme in Form eines neuen Sinnesorgans, das mir jede gewünschte Sinnesqualität liefert, in Form eines neuen Sinneskorelators, der mir, wenn ich ins Meer steige Luft liefert, aus Lungenatmung Kieferatmung macht oder umgekehrt, der auch Unstimmigkeiten zwischen den Sinnesdaten nicht scheut und mich Schaum greifen lässt, wenn ich Steine sehe, Schokolade riechen lässt, wenn ich Gräser esse, Geigen hören lässt, wenn ich Briefcouverts zublebe, der mich Wasser spüren lässt, wenn ich in die elektrische Steckdose greife usw. (Peter Weibel).

1969

### Eine Reise ist eine Reise wert

Zusammen mit Valie Export. Urlaubsfilm Nr. 1

Material: Filmkamera, Film, Check oder Bargeld.

Sie bestellen und wir machen für Sie jede Reise. Wir nehmen Ihnen die Mühe ab. Wir filmen und liefern Ihnen die Reise ins Haus. Wir haben bereits Flüge von Zürich nach London - nur Nebel, Wanderungen in der sibirischen Taiga und im deutschen Wald - nichts als Bäume und Gras. Urlaubsfilm Nr. 1 ist eine Autoreise durch Deutschland und Österreich (Kiel-Wien) in nur 8 Minuten. (Es wurden auf dieser Strecke nur die Ortsschilder aufgenommen).

### Permanente Kopulation

Normal 8 mm, Farbe, Endlosschleife.

Filmschleife mit einem Pornofilm.

### Das magische Auge

Zusammen mit Valie Export. Intermedium, expanded movie, expanded communication.

Material: PVC-Folie, Film, Photozellen, Relais, Verstärker, Lautsprecher, Akteure.

Präparierte Leinwand, die Lichtschwankungen in Tonschwankungen umwandelt. Die erste autogenerative Tonleinwand der Welt. Jeder Film, der auf diese Tonleinwand projiziert wird, hat in jedem Augenblick seine unverwechselbare Klangqualität. Für ein emanzipiertes Publikum, das aktiv an der Kreation teilhaben kann. Die Schatten der Bewegungen des Publikums auf der Leinwand verändern die Licht- und Tonwerte. Das magische Auge, das Schweißstuch der Symphoniker, das Musikinstrument der Zukunft, der rekonstruierte Traum der Anfänge, die utopische Leinwand des Beginns.

## Tag ohne Ende

Projekt (Realkino).

Durch Chemikalien etc. soll die Atmosphäre erhellt und ein "Totalfilm" erreicht werden: die Nacht wird zum Tag. Die Atmosphäre als Lichtspielhaus.

## Distanz Sinne

Elemente einer communication action, des expanded movies, basic training.

Glasfibern als Augenschläuche, an deren Enden Filme projiziert werden, nach denen der Benützer zu reagieren hat. Jeder Mensch ist mit einer Menge solcher Glasfibernkabeln mit allem verbunden (Städten, Menschen, Landschaften etc.), wessen er bedarf, wodurch er also jederzeit sieht, was er will. Ein Kommunikationssystem mit Glasfibernkabeln kann tausendmal soviel Information transportieren wie ein Paar von Telefondrähten.



8

## Lasermesser

Aktion für Publikum, expanded movie, communication action (Projekt).

Mit dem Laserstrahl des Lasermessers jedem einzelnen Besucher die Augenbrauen in Sekundenbruchteilen wegrasieren, schmerzlos und ohne dass er es merkt, oder eine verkohlte Linie in wenigen Sekunden mitten durch das Publikum ziehen, oder mit dem Laserstrahl auf dem Publikum malen, das Publikum als Leinwand, als Kunstwerk, als Opfer der Kunst, als Gäste der Hochzeit von Auschwitz!

## Introitus

Filmische Ton-Installation (Projekt).

Die Zuschauer kommen in den Saal, nach wenigen Schritten stehen sie vor einem Schild: **Betretten nur auf eigene Gefahr! Achtung!** Die Leute sehen sich um, sehen nichts, lachen, glauben an einen Scherz, warten ab, bis einer es wagt und die "Originalsünde" begeht: er tritt in den Wellenbereich der Ultraschall-Intrusion Alarmanlage und ein entsetzliches Geheul geht los, das die ganze restliche Vorführung andauert. Einer für Alle - Alle für Einen, ist es nicht so?

## Amauroscope

Projekt.

Fotozellen, um das Gehirn eines Blinden mit elektrischen Signalen zu versorgen, um Licht und Schatten wahrzunehmen.

## 1970

Zeit und Zeitform in der Bildverteilung oder Abhandlung über das Ende der Welt.

Aktion mit Episkop, Polaroidkamera, Zeitung, Leinwand, Akteur. Ein Episkop projiziert eine Zeitung auf die Leinwand. Ein Akteur fotografiert das projizierte Bild mit einer Polaroidkamera und legt dann statt der Zeitung das Foto von der Zeitung in das Episkop. Er fotografiert wiederum das projizierte Bild usw. Der Vorgang wiederholt sich so lange, bis das Bild immer unschärfer und schliesslich schwarz wird.

## The endless sandwich

Realisiert September 1970 bei "first international underground film festival" in London, im Februar 1972 vom Österreichischen

Fernsehen ausgestrahlt. Sw, Ton, 3 Minuten.

Ein Mann sitzt vor einem leeren Fernsehschirm. Er steht auf und dreht an den Knöpfen. Dieser Vorgang wird von einem Videorecorder aufgenommen. Resultat: Band A. Ein Mann sitzt vor einem Fernsehschirm, auf dem Band A gespielt wird. Plötzlich wird das Bild schlecht, der Mann dreht an den Knöpfen, bis es wieder in Ordnung ist. Dieser Vorgang wird ebenfalls aufgenommen. Das setzt sich noch mehrmals fort. Das letzte Band wird nun gesendet. Plötzlich ändert der lokale Sender seine Frequenz (oder manipuliert anderswie), so dass der reale Zuschauer gezwungen ist, den Vorgang im Bild in der Wirklichkeit nachzuvollziehen. Er dreht die Knöpfe, bis das Bild wieder rein wird.

### Theater der thermalen Perzeption

Projekt.

Sichtbarmachung von Wärmestrahlen.

### TV-Nachrichten (Das Wort beim Medium genommen)

Untertitel: Die Kommunikation ist das Medium, 2. Teil. TV-Poem. Sw, Ton, 6 Minuten.

Die Botschaft vollzieht sich im Medium. Das tödliche Gift der Worte, die Worte real bei ihrer Bedeutung genommen, vollziehen den Tod des sprechenden Subjekts. Eine Vergiftung der Kommunikation, wie sie täglich geschieht: tödliche Ökologie des TV. Geschlossener Regelkreis von Wort und Tat, Feedback von Information und Aktion.

Der Nachrichtensprecher raucht. Der Rauch nimmt zu, weil der Sprecher in einer Kiste (der Fernsehkiste) sitzt, und schliesslich erstickt er an seiner eigenen Produktion.

Das Österreichische Fernsehen zeigte dieses Stück 1972 mit dem üblichen Nachrichtensprecher. Nach der Sendung riefen viele Leute wütend an, aber nicht weil die Nachrichten alt und seltsam waren (er las die Nachrichten welche vor einem Monat geschehen waren), sondern weil er so viel geraucht hatte.

1971

### Abbildung ist ein Verbrechen

Tele-Aktion Nr. III / Ein Lemma zur Theorie der Tele-Kommunikation. Vom Österreichischen Fernsehen im November 1970 realisiert und ausgestrahlt Februar 1971 Sw, Ton, 2 Minuten. Ein Akteur fotografiert mit einer Polaroidkamera das Fernsehteam, das ihn dabei aufnimmt. Während der Zeit der Entwicklung des Fotos

(ca. 30 Sekunden) bleibt das Bild schwarz. Die Fernsehkamera nimmt dann das Foto auf und zeigt somit das Fernsehteam. Der Produktionsprozess wird auf die Hersteller zurückgeworfen, ein Resultat wird verweigert.

### Zykan I

16 mm, sw, Magnetton, 3 Minuten (mit Dias zu spielen).

Intermedia.

30 mal wiederholt sieht man einen Hammer eine Glasscheibe einschlagen, die mit der Leinwandgrösse identisch ist, sodass scheinbar die Leinwand eingeschlagen wird. Nach dem 10. mal beginnt die Diaprojektion, die verschiedene Häute (Leinwände), Medien, Wirklichkeiten der Evolution signifizieren, d.h. vom Wasser, über Schlamm, Sand, Gras, Holz etc. zu Luft und ...

Die strukturierte Bildfolge wird durch eine davon systematisch abweichende Tonstruktur begleitet.

### Weisse Wand

Filmplastik.

Ich habe eine Wand gemacht, die ist ganz weiss, also man sieht gar nichts. Wenn man aber hingeht und einen Meter davorsteht, leuchtet die Wand plötzlich weiss auf. Das ist dann das, was im Kino passiert, darum heisst es auch "Weisse Wand", das Aufleuchten, das Selbsterkennen, die Duplikation des Menschen.

1972

### Video-Skulpturen

1972 realisiert für die Ausstellung "Audiovisuelle Botschaften. Trigon 73, Graz, Künstlerhaus, 6. Oktober - 11. November 1973", und zum erstenmal gezeigt in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, 20. Juni 1973.

Nüstern Lüstern Grossaufnahmen von Nase, Mund, Augen etc. verwandeln den Fernsehapparat in eine seltsame Skulptur. Der Fernsehapparat auf einem Podest erinnert an griechische Plastik. Ich liebte die Idee, viele Monitore und Aufnahmeapparate zur Verfügung zu haben, so dass es viele Monitore auf vielen Podesten mit Augen auf dem Bildschirm gibt. Der Zuschauer kommt in die Halle und ist von vielen Augen (ein Auge auf einem Bildschirm) umgeben, welche ihn anschauen.

Lumino

Bewegtes Silberpapier und das entsprechende Geräusch verwandeln den Fernsehapparat in eine Lichtskulptur.

## Fume Fume

Tinte oder Milch in Wasser, in Grossaufnahme aufgenommen, verwandeln den Fernsehapparat in eine seltsame informelle Skulptur.

1973

### Die Eroberung der Natur

Video, sw, Ton, 10 Minuten.

Zeit des realen Lernprozesses ist gleich der Dauer des Bandes. Eine Kugel bewegt sich willkürlich über den Bildschirm, eine Hand versucht vergebens, ihr zu folgen. Akteur vor dem Bildschirm versucht vergebens, mit seiner Hand die Bewegung der Kugel auf dem Monitor zu verfolgen. Er entdeckt die Möglichkeit, die Bewegung des Bildes, und damit der Kugel, qua Recorder zu stoppen. Test-Situation. Zeichnerische Skizzen, um die Bewegung zu studieren. Studium am Bildschirm. Schliesslich ist sogar die Vorhersage der Bewegung der Kugel möglich, und damit die Testabilität. Beherrschung des Zufalls durch Naturgesetze? Mitnichten, sondern die wissenschaftliche Theorie bezieht sich nur auf diese eine Kugel. Daher Beherrschung des Modells allein.

1974

### Verdoppelungen

Projekt 74, Kölnischer Kunstverein, Köln, August.

Körperbewegungen werden von 2 entgegengesetzt aufgestellten Kameras durch einen Switcher unmittelbar auf 1 Fernsehapparat übertragen.

Kommunikation mit sich selbst, kontrollierte Überblendungen, Rückkoppelung der Bewegungen.

1975

### Situation II

Österreichisches Fernsehen.

Während einer Diskussion befand sich ein Fernsehapparat hinter meinem Stuhl. Zu Beginn stellte der Diskussionsleiter die Gesprächsteilnehmer vor. Als ich an der Reihe war, befand ich mich nicht auf dem Stuhl, sondern auf dem Bildschirm des Fernsehgerätes. Ich begrüßte die Zuschauer und teilte ihnen mit, dass ich mich woanders befinden würde, aber dass mit Video die Möglichkeit bestehe, die Erscheinung eines Menschen zu verdoppeln und zu multiplizieren. Gleichzeitig an verschiedenen Orten zu sein, was früher keiner

anderen visuellen Kunst gelungen sei. Ich erklärte, dass die Zeit in der klassischen Kunst keine Rolle gespielt habe, dass aber Video, als typisch nichtklassische Kunst eine Zeitkunst sei etc. Während dieser Rede bewegte ich mich auf das Studio zu, setzte mich auf meinen Stuhl und sah mich somit selbst im Monitor, auf meinem Stuhl sitzen.

Doppeltes Bild - Multi-Raum - Gleichzeitigkeit.

1977

### Kernkodifikate

16 mm, Farbe und sw, Ton und stumm, Langfilm.  
(1980 noch in Arbeit).

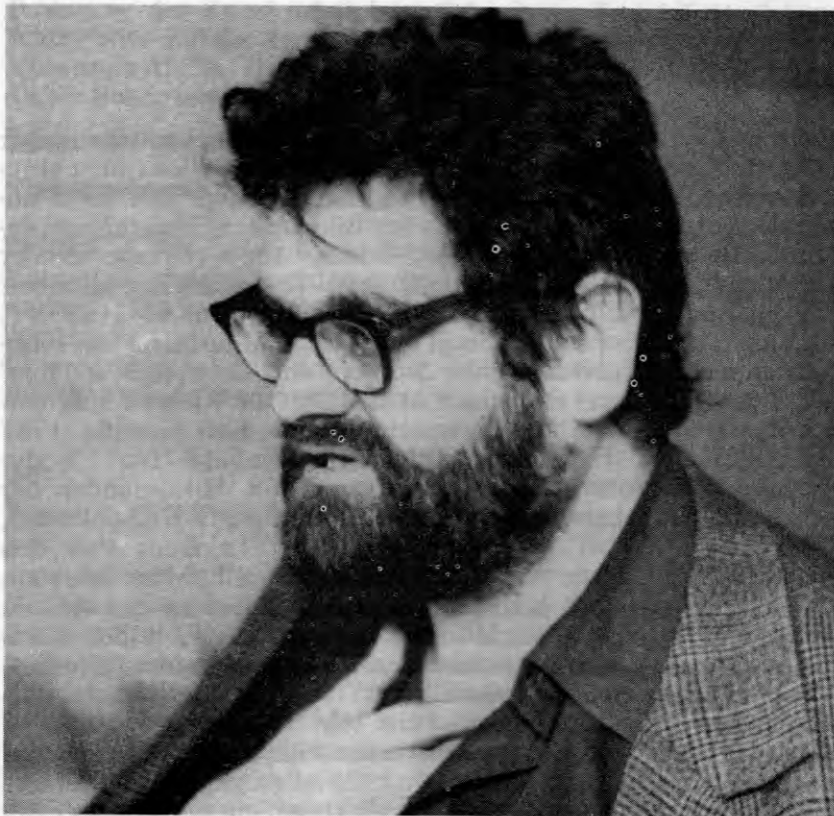
---

### Ernst Schmidt Jr.

Geb. 28.2.1938 in Hadersdorf/Kamp/N.Oe.

Lebt in Wien. Absolvent der Handelschule in Wien, kaufmännischer Angestellter. Dann Besuch der Filmakademie in Wien (nicht abgeschlossen), in derselben Klasse wie Hans Scheugl. Seit 1963 unabhängiger Filmmacher. Versuch der Bildung von Filmgruppen; dadurch Bekanntschaft mit Kren, Radax. 1964 Herausgeber der hektografierten Filmzeitschrift 'Caligari' (2 Nummern), Mitarbeit Scheugl, in der 2. Nummer auch Peter Weibel. 1966 bis 1969, z.T. in Zusammenarbeit mit Scheugl und Weibel. Mitarbeiter von Filmzeitschriften in der BRD, der Schweiz und Österreich, in 'film' (Velber b.Hannover) erscheinen Artikel über die Wiener Filmavantgarde, die Marx Brothers, Eisenstein, Vertov, Karl Valentin. 1967 Teilnahme am Experimentalfilmfestival Knokke (mit 'Bodybuilding', Aktionen: Muehl). Anfang 1968 Mitbegründer der Austria Filmmakers Cooperative (mit Scheugl, Kren, Weibel, Schlemmer, Export). Verfasser des ersten Lexikons über den europäischen Undergroundfilm: 'Das andere Kino' (im Jahrbuch 'Film 1968', Velber b.Hannover). Nach Stilllegung der Austria Filmmakers Cooperative Mitbegründer und Mitglied des Kuratoriums Neuer Österreichischer Film. 1970 Arbeit über 'Die Entwicklung des österreichischen Films' (im Katalog 'Neuer österreichischer Film'). 1973 erscheint sein 'Filmtext' (ausschnittsweise) in dem Buch 'Avantgardistischer Film 1951-1971; Theorie' (hgb. von Gottfried Schlemmer). 1973 Mitbegründer der Grazer Autorenversammlung. Zusammen mit Hans Scheugl Verfasser des

bislang umfangreichsten Buches über den Avantgardefilm: 'Eine Subgeschichte des Films - Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms', edition suhrkamp Nr.471, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1974). Zahlreiche Filmvorführungen im In- und Ausland, u.a., Kurzfilmfestival Oberhausen, 1. Treffen der unabhängigen Filmmacher in München, Filmmachertreffen London, Hamburger Filmschau, Internationales Forum des jungen Films in Berlin, Festival des sozialdokumentarischen Films Florenz. Förderungspreis des Wiener Filmfonds. Nach zahlreichen Kurzfilmen 1975-77 erster Langfilm in 16 mm ('Wienfilm 1896-1976'). 1979 Mitorganisator der Retrospektive 'Neuer österreichischer Film' 1970 in der Wiener Urania (Viennale). Programmgestalter und Katalog der Retrospektive 'Österreichischer Avantgarde- und Undergroundfilm 1950-1980' in Wien. Arbeitet gegenwärtig an einer Geschichte des österreichischen Films ab 1945 (zusammen mit Dr. Walter Fritz) und an einem allgemeinen Filmlexikon.



**Formale Bestimmung einiger Filme von Ernst Schmidt jr., zusammengestellt von Werner Suter nach den Angaben von Ernst Schmidt jr. (Katalog: "Neuer österreichischer Film", 1970)**

a) Dokumentarfilme, die hauptsächlich durch den Schnitt ihre rhythmische Struktur erhielten. Die Filme sind in zahlreiche Abschnitte gegliedert, von denen jeder eine andere Struktur besitzt. Zum Beispiel:

**P.r.a.t.e.r.**

(1963-66) (Schlussteil, 2 Minuten, in Farbe, später einmontiert in den "Wienfilm 1896-1976"); 16 mm, sw und Farbe, 21 Minuten; Buch: Ernst Schmidt jr.; Text und Sprecher: Ernst Jandl; Kamera: Walter Funda; Musik: Wirkliches Jazztrio; Regie-Assistent: Peter Weibel. Experimenteller Dokumentarfilm über den Wiener Prater. Der Film beruht hauptsächlich auf verschiedenen Techniken der Montage und 16mm-Kameraführung, teilweise tachistische Auflösung. Auch im Ton fragmentarische Wirklichkeitswiedergabe, Geräuschfetzen, Fragmente von Interviews, einmontierte Lautgedichte von Ernst Jandl.

b) Ebenfalls Dokumentarfilm, jedoch weitgehender bearbeitet und durch einmontiertes Fremdmaterial (**Einszweidrei**) oder Weisskader (**Bodybuilding**) verfremdet. Zum Beispiel:

**Einszweidrei**

(1965-68) (Teil 18 der "20 Aktions- und Destruktionsfilme 1965-79"); 16 mm, Farbe, stumm, 10 Minuten; Aktionen: Otto Muehl, Günter Brus, Valie Export, Peter Weibel, Kamera: Walter Funda, Peter Flugler, Hans Scheugl, Ernst Schmidt jr.

- In 3 Teilen: 1. "Der Lauf der Zeit" (gewidmet Duccio Tessari)  
 2. "Geheimnisse einer Seele" (gewidmet Giulio Questi)  
 3. "Die Geburt Frankenssteins" (gewidmet Sergio Corbucci)

Der Film enthält Aufnahmen der Aktionen "silberarsch" (16. Materialaktion von Otto Muehl, 1965), "Bimmel-Bammel" (17. Materialaktion Muehls, 1965), "Gehirnoperation" (22. Materialaktion Muehls, 1965, mit Günter Brus) sowie "Aus der Mappe der Hundigkeit", Valie Export und Peter Weibel. Valie Export führt den auf allen Vieren kriechenden Peter Weibel durch die Wiener Kärntnerstrasse (Feber 1968), ferner Ausschnitte aus diversen Amateurfilmen, u.a. einem Film von Walter Funda über Hundezucht. Wilde Montage, Destruierung durch Übermalung des Films.

c)  
Filme, die ihr Material reflektieren (Filmreste liegt eigentlich zwischen b und c). Zum Beispiel:

**Farbfilm**

(1967) (Teil 20 der "20 Aktions- und Destruktionsfilme 1965-79") (2. Teil der "Farbfilm-Trilogie"); 16 mm, Farbe, Ton, 30 Sekunden;

Kamera: Peter Fluger.

Ton: Ansagen von Farbnamen; Bild: durch schlampiges Aufnehmen stimmen die angesagten Farben nicht mit dem Resultat überein. Ein Film zum Bessermachen!

d)

Filme, die Kino reflektieren. Zum Beispiel:

**Kino (The Greatest Story of the World) (Konzept)**

Gelangte bisher aus finanziellen Gründen über das Anfangsstadium nicht hinaus. Hier sollten (mittels nachgestellter Szenen) verschiedene klassische Filme zitiert und zugleich durch eine Kompilation von altem Filmmaterial eine Geschichte der Menschheit und des Universums, so wie sie sich auf unterschiedliche Weise im Laufe der Zeit durch das Medium Film auf triviale oder intellektuelle Art manifestierte, in vielfachen Aspekten dokumentiert werden.

e)

Filme, die Film formal erweitern. Zum Beispiel:

**Doppelprojektion**

(1969) 2 x 16 mm, Farbe, stumm, 5 Minuten; Kamera: Walter Ziegler, Ernst Schmidt jr., Darsteller: Paul & Limpe Fuchs. Aufgenommen mit 2 Kameras, die z.T. verschiedene Bewegungen (Schwenks) vollführen, verschiedene Ausschnitte derselben Szene filmten, z.T. auch zu verschiedenen Zeitpunkten in Betrieb gesetzt wurden. Bei der Projektion ergeben sich Zeit- und Ausschnittverschiebungen der 2 Bilder, die sich gegenseitig überholen. Es ergibt sich eine Art 3-D-Charakter.

f)

Kollektivfilme. Zum Beispiel:

Beteiligung an Kren's Kurdu-Film.

g)

Schrift-Filme. Zum Beispiel:

**Filmtext (Filmtagebuch)**

(1967) 16 mm, ca. 10 Minuten (unvollendet) (es existiert eine Fassung von 1967 und 1975).

Film in Form abgefilmter Schrift; besteht auch in Zeitschriften-

und Buchform: Teile des "Filmtagebuchs" wurden veröffentlicht in "kino" Nr. 6, Berlin 1967 und in dem Buch "Avantgardistischer Film 1951-71: Theorie" (Hgb. von Gottfried Schlemmer, Hanser Verlag, München 1973).

h)

Abstrakte Filme. Zum Beispiel:

**Demonstration**

(1968); Expanded Cinema: Kino samt Einrichtung.

Eignet sich bei jeder Filmvorführung (Auf- und Abdrehen des Lichtes, Öffnen und Schliessen der Türen, Stellen der Leinwand auf "normal", "Scope", usw.).

i)

Filme, die erst entstehen bzw. sich verändern. Zum Beispiel:

**Schöpfung**

(1968) Aktion mit Blankfilm.

Auf den Blankfilm wird während der Vorführung gekritzelt; der Film entsteht während der Vorführung.

j)

Dokumentarfilme (wie a), jedoch unter weitgehender Mitarbeit aller Beteiligten (funktioniert meist nicht). Zum Beispiel:

**Workshop 1/F**

(1968); 16 mm, Farbe, stumm, 5 Minuten.

Gedreht von den Teilnehmern des Workshop 1 der 15. Wilheringer Studentenwoche (verschollen).

k)

Politische Filme. Zum Beispiel:

**Kunst und Revolution**

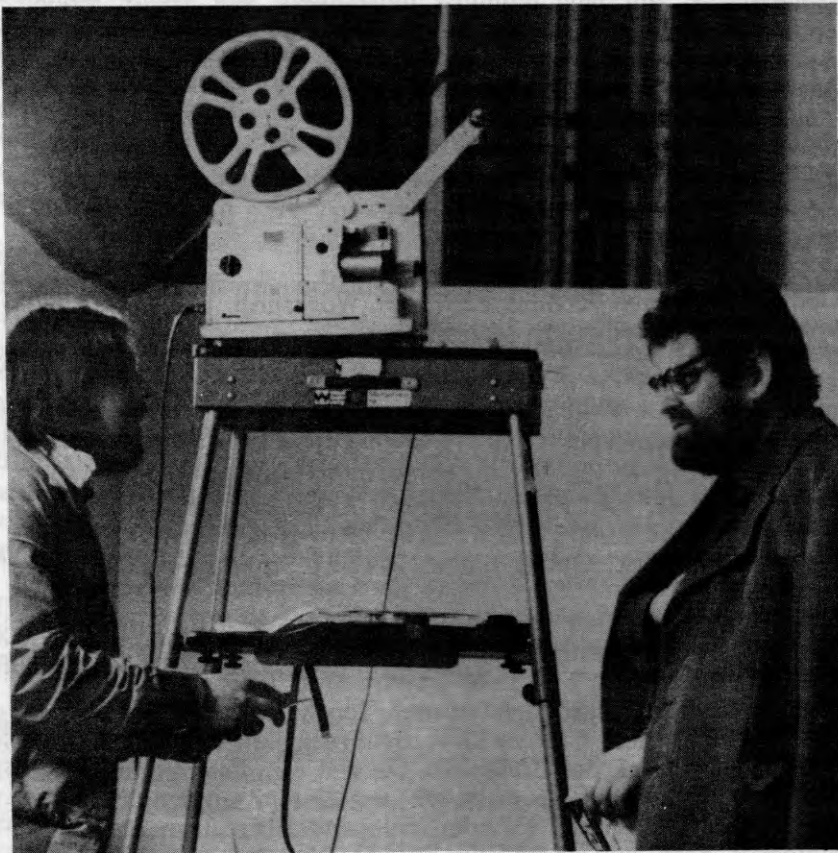
(1968) (Teil 16 der "20 Aktions- und Destruktionsfilme 1965-79"); 16 mm, sw, Farbe, stumm, 2 Minuten; Kamera: Ernst Schmidt jr.; Aktionen: Günter Brus, Otto Muehl, Oswald Wiener, Franz Kaltenbäck, Otmar Bauer, Herbert Stumpfl, Anastas, Dieter Haupt.

Dokumentation über die berühmte Aktion ("Uni-Ferkelei"), die zu einem Schwurgerichtsprozess führte (6 Monate für Brus, 1 Monat für Muehl; 2 Monate Untersuchungshaft für Brus, Muehl, Wiener, der freigesprochen wurde). Ich hatte nur wenige Meter Film mit und diese bald verfilmt, dennoch gibt der Film einen ungefähren Eindruck der Ereignisse. Da sich um diese Veranstaltung bald ein Mythos bildete, habe ich, um diesem entgegenzuwirken, den Film verfremdet (Wiederholungen, Hinzufügung fremden Materials, bsp. aus einem Film über Hundehaltung, und Reste der



von mir gefilmten Muehl-Aktion Nr. 54 "Im Freudenaue Wasser").

- l)  
Serie "Der lange Marsch" Zum Beispiel:  
**Weiss**  
(1968) (2. Teil der "20 Aktions- und Destruktionsfilme 1965-79")  
(1. Teil der Serie "Der lange Marsch"); 16 mm-Blankfilm, stumm,  
2 Minuten.  
Der Film demonstriert den Nachbildeffekt, physikalisch-psychische  
Voraussetzung der Filmprojektion. Weisse (reale) Löcher wurden  
in einen weissen Film gestanzt. Die Kratzspuren, die sich auf dem  
Film befinden, sind (scheinbar) auch in den Löchern zu sehen  
(Nachbildwirkung).



10

- m)  
----- Zum Beispiel:  
**Nothing**  
(1968). Konzeptfilm  
Besteht aus Nichts.
- n)  
TV Zum Beispiel:  
**Fernsehen**  
(1968); Konzeptfilm.  
Beliebiger Film, den man sieht, wenn man zu Hause den Fernseh-  
apparat aufdreht.
- o)  
Expanded Cinema. Zum Beispiel:  
**Hell's Angels**  
(1969); Expanded Cinema-Aktion, durchgeführt beim Film-  
machertreffen in Stuttgart, für Kino, Projektor, Kinoprogramme.  
Alte Kinoprogramme werden zu Flugzeugen geformt und in  
den "Kinohimmel" geworfen, während der Projektor weisses  
Licht projiziert. Gewidmet Howard Hughes, der an/sich um die  
Flugzeugindustrie und die Kinoindustrie verdient/gemacht hat.
- p)  
Kinofilme. Zum Beispiel:  
**Lumiere-Filme**  
(1968); Konzeptfilme.  
Ich erkläre alte Lumiere-Filme ("La Sortie des Usines Lumiere",  
"L'Arroseur arrose", etc.) zu meinen eigenen. In "Wienfilm  
1896-1976", der Lumiere-Filme aus dem Jahre 1896 enthält,  
teilweise realisiert.
- q)  
Fotos/Zeichnungen. Zum Beispiel:  
**Fixierbild**  
(1968); Konzeptfilm.  
Als Foto im Katalog "Neuer österreichischer Film", 1970 ver-  
wirklicht.
- r)  
Dias. Zum Beispiel:  
**The Sign of the Cross**  
(1969); Konzeptfilm in Form einer Zeichnung.

s)

Spiel- und Kompilationsfilme. Zum Beispiel:

#### Wienfilm 1896-1976

(1977); 16 mm, Farbe und sw., Ton, 117 Minuten; Kamera: Walter Funda, Günter Janicek, Günter Pollak, Ernst Schmidt jr., Archiv; Musik und Lieder: Armin Berg, Alexander Girardi; Beiträge und Darsteller: Achleitner, Adrian, Artmann, Berg, Berger, Blackout, Chaplin, Dollfuss, Ernst, Export, Franz Joseph I., Freeberger, Freud, Girardi, Göring, Hitler, Jandl, Kofler, Körner, Lumiere, Mayröcker, Muehl, Rainer, Renner, Rot, Rühm, Schürer, Schuschnig, Weibel:

“In zwei Stunden wurde der Komplex Wien: Zivilisation-Avantgarde mit allen Mitteln des modernen “Mise en scene” aufgebrosen und ebenso gewaltsam wie zart parodistisch montiert. Zustände kam eine Anthologie, ein kurzweiliges Filmbilderbuch mit verwirrender Paginierung...Interessant ist die Collage als virtuosos Bewusstseinsdokument Ende der siebziger Jahre...” (Karl Baratte-Dragono, “Galerie Spiegel” Nr. 29/März 1977).

#### 20 Aktions- und Destruktionsfilme 1965-79

(1979); 16 mm, Farbe und sw., Ton und stumm, 70 Minuten.

Kompilation aus 20 Filmen:

- 1 Ja/Nein (Vorhangfilm), 1968.
2. Weiss (Löcherfilm), 1968.
3. Prost, 1968.
4. Rotweissrot, 1967
5. Schnippschnapp, 1968.
6. Filmisches Alphabet, 1971.
- 7 Burgtheater, 1970.
8. Gesammelt von Wendy, 1979.
9. Eine Subgeschichte des Films, 1974.
10. Denkakt, 1968.
11. Mein Begräbnis ein Erlebnis, 1977
12. 12 Uhr Mittags-High Noon, 1977
13. The Merry Widow, 1977
14. Gertrude Stein hätte Chaplin gerne in einem Film gesehen, in dem dieser nichts anderes zu tun hätte, als eine Strasse entlang und dann um eine Ecke zu gehen, darauf die nächste Ecke zu umwandern und so weiter von Ecke zu Ecke, 1979.
15. N, 1978.
16. Kunst und Revolution, 1968.
17. Bodybuilding, 1965.
18. Einszweidrei, 1965-68.

19. Filmreste, 1966.

20. Farbfilm, 1967

Das Material ist formal geordnet: die Erschaffung und Zerstörung einer Filmsprache.

#### Die totale Familie

Spielfilm nach dem Roman “Die Merowinger oder die totale Familie” von Heimito von Doderer. (1980 noch in Vorbereitung).

## Vom Niedergang des O. Muehl und der Verheissung des Ernst Schmidt

Am zweiten Messetag präsentierte die Galerie Stampa im Rahmen der österreichischen Avantgarde- und Undergroundfilme als Ouverture die Langfilm-Kompilation «Sodoma» von Otto Muehl aus dem Jahr 1969. Ende der sechziger Jahre hatte Muehl mit einer seiner Materialaktionen die Öffentlichkeit beschäftigt. «O Tannenbaum» hiess die Aktion an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig, die strafrechtlich verurteilt werden sollte, aber nach umfangreicher Kommentierung in den Medien wurde das Verfahren niedergeschlagen.

Muehls Variante des Happenings will dargestellte Malerei und in Konsequenz sichtbar gemachte Autotherapie sein. Diese Direktheit, nicht wie Kunst zumeist ansonsten tut, Wirklichkeit zu rekonstruieren, sondern sie direkt darzustellen im Vollzug der Aktion, war Diskussion und Aufregung wert, besonders wenn man weiss, welche Wirklichkeitsbereiche Muehl vornehmlich aktivierte.

Dazu kommt ein offensichtlich von Kriegserfahrungen herrührender Hang zu zerstörerischen Dingen und Abläufen. Die Filme, die zu «Sodoma» zusammengestellt sind, verdeutlichen heute in der zeitlichen Distanz unmissverständlich Muehls intellektuellen Radius.

Die einzelnen Filme haben Titel wie «Apollo», «Satisfaction», «Fountain», «Libi 68», usf .. In Urinier- und Brechaktionen, in Zentrierung auf Genitales wie Fäkales destruiert das gewiss unappetitliche Anschauungsmaterial verengte, sonderbar einmütig festgelegte Grundvorstellungen körperlicher Vital- und Austauschbereiche.

Wer die Intention Muehls lesen kann, wird die Arbeiten nicht ekelregend nennen wollen, eher wird er sie bald einmal langatmig finden. Merkwürdigerweise wurde Muehls ästhetisches Niveau zunehmend regressiv. Die einst höchst komponierte, groteske Phantasie reduzierte sich im Zuge der Radikalität der Aktionen zum einfachen, zwar unverstelltem Abfilmen initiierter Wirklichkeitsabläufe. Thematisierungen anhand der Sexualität gerieten zum Thema Pornographie.

Muehl, einstmals virtuos im Nutzen formaler Avantgarde-Filmtechniken, auch von Andy Warhols langen, starren Einstellungen beeinflusst, destruierte die Filmästhetik darauf, dass blosses Abfilmen am Ende stand.

Dagegen zeigen die «20 Aktions- und De- struktionsfilme, 1969—1979» von Ernst Schmidt Jr., ein Filmemacher und Film- historiker in Person, was man an Fülle formalen Reichtums und inhaltlicher The- matisierungsmöglichkeiten bieten kann. Die Streifen dokumentieren geradezu die Entwicklung des österreichischen Experi- mentalfilms, interpretieren sie und stellen Wertungen an. In diesem Anschauungs- material scheint dank der Ueberfülle der genutzten neuen filmischen Mittel die Ei- gendynamik der Avantgarde-Bewegung reflektiert und deshalb besonders offen- kundig demonstriert. Was ein verändertes Medium Film sein kann, beeindruckt in der hohen ästheti- schen Souveränität von Schmidt, der deshalb leicht, oft spielerisch, immer aber zielsicher konventionelle Normierungen verfallen lässt durch Unterlaufen oder Ueberholen, durch Verschieben oder Ver- schränken, um vom Häufigsten zu spre- chen. Dass er zugleich gegen eine My- thenbildung neuer filmischer Tendenzen vorsorglich argumentiert, stellt sicher, wie sehr und engagiert man gegen die Fest- setzung irgendwelcher Wahrnehmungs- und Erfahrungsraster kämpft. Und das ist das Elxier der Avantgarde.

Schmidt steht nun, das macht die Bedeu- tung der österreichischen Experimental- filmer international aus, nicht allein da. Leute wie Peter Weibel haben mit ihm und er mit ihnen produziert. Peter Wei- bel, der an der Art anwesend ist, stellte sein «Prä-, Para- und Postkino» in Ma- terial und wenigen, ungemein treffsicheren und anschaulich-pointierten Worten vor. Seine Theorie des «Erweiterten Kinos» sucht die formal-technischen Strukturen aufzulösen und dadurch zu expandieren. Hauptmerkmale des Kinos wie Projektor, Leinwand, Zelluloid, Kamera, können ein- zeln ausgelassen oder vertauscht werden. Man muss solcherlei tun, um, so Weibel, literarisch wie philosophisch ein beschla- gener und zuschlagender Typ, filmisch neue Möglichkeiten zu finden, zu erfinden. Mit der erweiterten Möglichkeitspalette entstünden neue Wirklichkeits- wie Kom- munikationsbegriffe, die sich in der Plura- lität voneinander abzusetzen haben. Mehr darüber wird man am Dienstagnachmittag bei der Galerie Stampa sehen und lernen können, wenn der Film «Unsichtbare Geg- ner» zu sehen ist.

Siegmar Gassert

### Katalog der «kleinen» Fimformate

Anfang 1979 erschien die Aus- gabe 2, 1979, als erste Ergän- zung zum «Katalog für Filme der Formate 8 und 16 mm, Vi- deo und Tonbildschauen», der von einer Arbeitsgruppe der Vereinigung für den unabhängigen Film (vuf/afi) herausgegeben wird.

Der Gesamtkatalog 1+2, 1978/ 1979, enthält damit 130 Produk- tionen von 70 unabhängigen

Schweizer Filmemachern. Eine einfache und übersichtliche Ge- staltung machen den Katalog preisgünstig (Selbstkostenpreis) und nützlich: zum Beispiel macht er durch ein nachgeführ- tes Adressregister die verzeich- neten Autoren erreichbar.

Preise: 1+2, 1978/79 (Gesamt- katalog) Fr. 7.50 (zuzüglich Ver- sand); 2, 1979 (1. Supplement) Fr. 3.50 (zuzüglich Versand).

Bestellung bei : vuf/afi, Katalog,  
Postfach 123, 4020 Basel.



«UNSIHTBARE GEGNER»  
A 1977, R: Valie Export  
Peter Weibel, Susanne Widl

**GEGENWARTSKUNST VERANSTALTUNGEN VIDEO  
KUNSTBÜCHER AUSSTELLUNGSKATALOGE FILM  
WORKSHOPS ZEITSCHRIFTEN SCHALLPLATTEN**

STAMPA SPALENBERG 2 CH-4051 BASEL TELEFON (061) 25 79 10

### Titelseite

Arnulf Rainer: "Automatenfoto" (1968/69).

1

Peter Kubelka vor seinem Film "Arnulf Rainer" (1958-60). Aus Peter Kubelka (Herausgeber): Une histoire du cinema (Katalog, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris 1976).

2

Kurt Kren: "48 Köpfe aus dem Szondi-Test" (1960). Aus Weibel/Export: Wien - bildkompendium wiener aktionismus und film.

3

Ernst Schmidt jr.: "Filmreste" (1966-67, enthält aber auch Aufnahmen ab 1963 aus dem "P.r.a.t.e.r." - Film) (1 Teil der "Farbfilm - Trilogie") (Teil 19 der "20 Aktions- und Destruktionsfilme 1965 - 79"); 16 mm, sw, Ton, 10 Minuten; Materialaktionen: Otto Muehl; Ton: Kurt Novacek, Ernst Schmidt jr.

Montage von übriggebliebenem Filmmaterial aus Filmresten, Amateurfilmen, Vorspannmateriale, Aufnahmen von Materialaktionen etc. Montiert in einem genauen Schema (60 Blöcke zu je 10 Einstellungen), dann zum Grossteil überzeichnet. Ton: Musik-, Geräusch-, Gesprächsfragmente, Ansage einzelner Einstellungen. Am Schluss Ansage der Farben (daher 1 Teil der "Farbfilm-Trilogie") meines "Farbfilms" von 1967. Mein destruktivster Film, "Modell einer futuristischen Wochenschau" Aus Neuer Österreichischer Film.

4

Die Gründungsmitglieder der "Austria Filmmakers Cooperative", 1968. Auf dem Bild von links nach rechts: Peter Weibel, Ernst Schmidt jr., Gottfried Schlemmer, Hans Scheugl, Kurt Kren. Im Vordergrund sitzend: Valie Export.

Gegründet nach der "Hamburger Filmschau" (Februar 1968). Zu den Gründungsmitgliedern kamen später noch die Filmemacher Otmar Bauer, Marc Adrian, Franz Joseph Fallenberg, Karl Kases und Otto Muehl dazu.

Zu den spektakulären Aktionen der Coop zählen insbesondere die Aktion zur Demokratisierung des Filmmuseums, Januar 1969, und

der Coup de Maraisiade, die Preisbelohnung beinahe aller Coop-Mitglieder bei der 2. Maraisiade, November 1968.

Im Herbst 1969 die Auflösung der Coop. Alte Coop-Mitglieder und neue Interessenten formierten sich auf einer anderen Basis zum "Kuratorium Neuer Österreichischer Film". Das Kuratorium musste 1971 seine Tätigkeit einstellen.

Peter Weibel nennt die Gründe, welche zur Auflösung der Coop führten: "Die finanzielle Erfolglosigkeit, die politische Radikalisierung verlangten von den Mitgliedern eine stärkere Cooperation, eine politische Aktivierung. Die meisten Mitglieder der Coop sahen jedoch nur den ökonomischen und publizitären Nutzen bzw. hatten divergierende politische Strategien. Die ästhetische Gegenkultur war verhältnismässig leicht errichtet und erreicht worden, die politische brach nach einigen Anläufen zusammen. Die viel schwerere Arbeit einer Revolutionierung der Filmindustrie, das heisst der Gesellschaft, ging (was sonst) über unsere Kräfte"

Aus Weibel/Export: Wien - bildkompendium wiener aktionismus und film.

5

Bild: Filmemacher Werner Nekes beim Besuch des Kinos, Weibel mit Megaphon, Passanten. Aus Österreichischer Avantgarde- und Untergrundfilm 1950 - 1980.

Valie Export: Tapp- und Tastkino. Uraufführung beim "1. Europäischen Treffen unabhängiger Filmemacher" in München, Stachus, am Donnerstag 14. November 1968.

6

Peter Weibel an der Art 11/80 Basel (Foto Bind).

7

Kunst und Revolution.

Auf dem Bild von links nach rechts: Kaltenbäck, Peter Weibel mit Schutzbrille. In der Mitte, dozierend, Oswald Wiener, davor onanierend Günter Brus. Laurids, bandagiert. Muehl und Mitarbeiter nach ihrer Aktion.

Zur Vorgeschichte der Veranstaltung:

Eine Menge österreichischer progressiver Künstler plante 1968 eine Besetzung des Burgtheaters. Zur notwendigen Verstärkung wurden linke Studenten herangezogen, doch am Nachmittag vor der Besetzung sagten die Linken ihre Beteiligung ab, sodass der Sturm durch den Bühneneingang aus zahlenmässiger Schwäche abgeblasen wer-

den musste.

Einige Zeit nach dem Versagen - im Zeichen der von den Massenmedien vermittelten Kulturrevolutionen anderswo - räumte Robert Schindl vom SOeS in einem Gespräch mit Peter Weibel im Cafe Savoy ganz allgemein die Möglichkeit einer gemeinsamen Veranstaltung der Aktionisten und des SOeS ein. Am nächsten Tag besuchte Oswald Wiener Weibel und man entschloss sich, das Eisen zu schmieden solange es glühte und den SOeS sofort in seinem damaligen Club-Lokal Wien 3, Erdbergerstr. 63, aufzusuchen. Einige Gespräche, von Wiener geschickt geführt, wobei uns Peter Jirak vom SOeS energisch unterstützte, waren notwendig, um eine bindende Zusage zu erhalten. Danach luden Weibel und Wiener Otto Muehl und Günter Brus als Mitveranstalter ein und besprachen mit ihnen Titel und Stil des Abends. Später wurde dann auch Franz Kaltenbäck eingeladen.

Beinahe in letzter Minute wollten die Studenten auch diese Veranstaltung absagen und verschieben, besonders nachdem sie von Brus und Muehl hörten, was ihnen bevorstand. Nur unter Druck und mit Taktik gelang es, die Studenten (die Mehrheit ängstlich und unentschlossen, die Führung war gegen die Veranstaltung und nur die Besten unter ihnen waren dafür) davon abzuhalten.

Am 7. Juni 1968, 20 Uhr, im Hörsaal 1 des neuen Institutsgebäudes an der Wiener Universität, Universitätsstrasse 7, Wien 1. Einige Tage vor der Veranstaltung war Robert Kennedy ermordet worden, sodass Muehl schnell eine vernichtende Leichenrede schrieb. Die Dynamik der Ereignisse und Emotionen raffte den Abend dann zu einer schnellen Eruption.

Peter Jirak begann mit einem kurzen Einleitungsreferat.

Die Stimmung erreichte einen ersten jähren Höhepunkt, als Otto Muehl seine Beschimpfung Robert Kennedy's und der Kennedy-Familie verlas.

Zu programmiertem tumultösem Geschrei kam es bei Peter Weibels Aktionsvortrag über Finanzminister Universitätsprofessor Dr. Koren. Ein Scheinwerfer, bedient von Valie Export, schaltete über einen Lichtabhängigen Widerstand den Verstärker des Mikrophons an und ab. Bei "Ein"-Rufen schaltete Valie den Scheinwerfer ein, Strom ging zum Verstärker und Weibels Rede war zu hören, bei "Aus"-Rufen schaltete Valie den Scheinwerfer aus, die Rede war nicht mehr zu hören. Ein Paradoxon der Kommunikation als Demonstration der Antinomien des Parlamentarismus und der pluralistischen Demokratie. Selbstverständlich wurde ununterbrochen entweder "Ein" oder "Aus" geschrien, so dass die Rede nur verstümmelt, wenn überhaupt, zu hören war. In den letzten Minuten hatte sich Brus bereits ausgezogen und stand schon nackt auf dem Pult, als Weibel dieses verliess. Während Oswald Wiener über ein

drahtloses Mikrophon seinen Vortrag über Sprache und Bewusstsein, unter Bezug auf kybernetische Modelle hielt, schiss Brus auf den Boden des Hörsaals, verschmierte sich den Scheissdreck am Leib, stach mit seinen Fingern den Oesophagus hinab, würgte, erbrach, sang zum scheissen die Bundeshymne, onanierte - ein unerhörtes Klima, Augenblicke der Panik und Vernichtung, wo das Bewusstsein zu kollapsieren drohte, weil das Gehirn die Verarbeitung der ihm zugetragenen Informationen verweigerte, Minutenlang, bis zu dem Moment, wo Muehl unprogrammgemäss mit seinen Mitarbeitern aufs Podium kam und ebenfalls seine Aktionen begann. Durch den Lärm des ausgepeitschten Laurids (Pseudonym für einen Wiener Journalisten mit Masochistischen Neigungen) wurden Wieners Sätze unhörbar, der jedoch, davon unbeirrt, in seinem Vortrag fortfuhr. In dieses Inferno der Simultaneität hinein hielten Kaltenbäck und Weibel noch ihre obsessiven Reden.

Als alles zu Ende war, einige kotzend den Saal verlassen hatten, der Rektoratschef geholt worden war etc. kam eine Diskussion nicht recht in Gang. Das Publikum war ratlos, gelähmt, ausgepumpt, die Kulturprominenz, von Architekt Feuerstein bis Zukunftsforscher Jungk, entliess seine Aggressionen in Beschimpfungen. Erst Wieners Slogan "Geht's Heim zu Mutti", einige andere Wortmeldungen brachten ein paar verbale Äusserungen in Schwung, unter anderem die des unbedeutenden Kulturganoven Peter Contra "Das Ganze nochmal im Stefansdom" (aber eher als Missfallen geäussert), die zu Unrecht Oswald Wiener vor Gericht angelastet wurde und zu seiner Verhaftung führte.

8

Peter Weibel und Stampa an der Art 11/80 Basel (Foto Bind).

9

Ernst Schmidt jr. an der Art 11/80 Basel (Foto Bind).

10

Rene Pulfer, der die ganze Retrospektive projiziert hat, und Ernst Schmidt jr. an der Art 11/80 Basel (Foto Bind).

#### Literatur

P.A.P. "progressive art production" Lagerkatalog, 1969 München.

Neuer österreichischer Film - Katalog. Herausgegeben vom Kuratorium Neuer österreichischer Film, 1970. Wien.

Peter Weibel/Valie Export: **Wien** - bildkompendium wiener aktionismus und film, 1970. Kohlkunstverlag Frankfurt/M.

Birgit Hein. **Film im Untergrund**, 1971 Verlag Ullstein GmbH., Frankfurt/M - Berlin - Wien.

**Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie** (Hgb. Gottfried Schlemmer), 1973. Carl Hanser Verlag, München.

Hilde Schmölzer: **Das böse Wien. Gespräche mit österreichischen Künstlern**, (mit Beiträgen von Kurt Kren, Peter Kubelka, Otto Muehl, Peter Weibel, Valie Export u.a.), 1973, München.

Hans Scheugl/Ernst Schmidt jr.: **Eine Subgeschichte des Films - Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms**, 2 Bände, 1974. Edition Suhrkamp, Frankfurt/M.

Hans Scheugl: **Sexualität und Neurose im Film**, 1974. Carl Hanser Verlag, München. (Ergänzt und neu aufgelegt als Heyne-Taschenbuch im Jahre 1978).

Amos Vogel: **Film as a subversive Art**, 1974. George Weidenfeld and Nicholson Ltd., London. (Deutsch: **Kino wider die Tabus**, 1979. Verlag C.J.Bucher, Luzern).

Peter Kubelka (Herausgeber): **Une histoire du cinema - Katalog**, 1976. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris.

Peter Weibel. **An annotated Videography 1969-1976**. Herausgegeben von der Österreichischen Hochschülerschaft, Innsbruck, Februar 1977

Bernhard Lindemann: **Experimentalfilm als Metafilm**, 1977 Georg Olms Verlag, Hildesheim und New York.

**Film als Film - 1910 bis heute** (Hgb. von Birgit Hein und Wulf Herzogenrath), 1979. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart.

Ernst Schmidt jr.: **Österreichischer Avantgarde- und Undergroundfilm 1950-1980**. Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs, Folge 6, Wien 1980.

## Fast eine Filmwüste Zur Kinosituation in Wien

Der Film, nach den Kriterien eines überlebensfähigen Kulturbegriffs ohnedies ein salonunfähiger Bastard von Rummelplatz, wird in Wien auch als ein solcher behandelt: als mitteilungsunfähiges Massenvergnügen. Dieser hartnäckigen Geringschätzung, Ausdruck eines filmkulturell unterentwickelten Landes, entspricht die Wiener Kinoszene, an deren armseliger Oede auch die alljährlich stattfindende «Film-Vien-nale» nur wenig ändert.

In der rund 1,8 Millionen Einwohner zählenden Stadt Wien gibt es nach dem augenblicklichen Stand 87 Kinos, 1971 waren es noch 112, 1975 noch 93. Von diesen, und das kennzeichnet die geradezu absurde Kinosituation Wiens, gehören 24 Lichtspieltheater der *Firma Kiba*. Diese Gesellschaft, in deren Besitz sich die grössten und wesentlichsten Erstaufführungshäuser Wiens befinden, ist ein stadteigenes Unternehmen, das nach ausschliesslich kommerziellen Gesichtspunkten geführt wird. Mithin bestimmt das Diktat des Marktes die Wiener Filmszene. Es dominiert das anspruchslose Angebot der mittleren bis grossen Verleiher: vom Abenteuerjokus à la Terence Hill und Bud Spencer über den Katastrophenfilm bis zur be-

stürzend phantasielosen Schallplattenzubringergattung der Diskofilme mit ihrer massiven Verbundwerbung.

Filmkulturelle Aktivitäten in Wien bleiben fast ausnahmslos beschränkt auf mehr oder weniger tapfere Privatinitiativen. Das *Kino «Bellaria»* im VII. Bezirk, das auch über einen eigenen Verleih (Czerny) verfügt, offeriert seinen zu meist älteren Besuchern ein reines Repräsentationsprogramm mit Filmen der dreissiger und vierziger Jahre. Vier andere Wiener Kinos («*Star-Kino*», «*Schikaneder*», «*Ideal-Kino*» und «*Kino Action*») bemühen sich, einem überwiegend studentischen Publikum ein marktergänzendes Programm anzubieten, indes ohne sonderliche Systematik. Ein von der Marktkonfektion abweichendes Programm offeriert auch der von der Wiener Zentralsparkasse finanzierte *Z-Klub*, der bis zu drei Vorstellungen täglich veranstaltet. Geringere, weil nicht kontinuierlich betriebene Aktivitäten gehen aus vom *Cinestudio Technik* an der Technischen Hochschule, vom *Akademischen Filmforum* an der Wiener Universität, vom *Wiener Filmklub*, von den Volkshochschulen und den verschiedenen Kulturinstituten der ausländischen Botschaften.

Das alles ist, summa summarum betrachtet, kümmerlich, wenn nicht gar deprimierend, verglichen mit den so lebhaften, filmkulturell engagierten Kinoszene in Westberlin, Frankfurt, München oder Zürich.

**die  
filmzeitschrift  
die von den  
filmern  
gemacht  
wird:**

**FILMFRONT**

FILMFRONT, Postfach 123, CH-4020 Basel  
Einzelnummer: Fr. 3.-- (Selbstkostenpreis)  
Jahresabonnement: Fr. 12.-- (4 Nummern, inkl. Versand)