



Aus der Serie

Notizen zu einer
Theorie «Kleiner Werke»:
Friedl vom Gröller

Von Michael Sicinski

Vor sechs Jahren habe ich in **cargo** 5 einen Artikel mit dem Titel «Ins Große: Ein ehrgeiziges Jahrzehnt im Avantgarde-Kino» geschrieben. Es ging darin um eine Generation von Filmemachern, die, als sie anfangen, schon auf ästhetische «Schlachten» zurückblicken konnten – wobei so viel festzustehen schien, dass der Romantizismus, der sich in Werk und Persönlichkeit von Stan Brakhage verkörpert findet, der rational-formalistischen Schule, für die exemplarisch Hollis Frampton und Michael Snow stehen, immer diametral entgegengesetzt war und sein würde.

Der Avantgarde-Film erlebte damals nach einer Phase des Rückzugs wenn nicht eine Renaissance, so doch eine deutliche Erholung. Die Idee, dass große Statements wieder möglich sind, der Glaube daran, dass man Meisterwerke schaffen und damit das Ökosystem des Experimentalfilms beleben kann – beides findet sich bei Filmemachern, die im frühen 21. Jahrhundert wichtige Arbeiten zu veröffentlichen begannen. Nathaniel Dorsky, Ken Jacobs und Robert Beavers waren für sie die Alten Meister; Phil Solomon, Michael Robinson, Jeanne Liotta, Lewis Klar und David Gatten setzten diese Tradition fort.

Hier möchte ich ein ganz anderes Argument zu einer ganz anderen Schule von Filmen und Filmemachern entwickeln. Nicht «kleiner» in dem von Tom Gunning in den 80ern geprägten Sinn, und ganz sicher nicht «groß» wie die Künstler, um die es in dem früheren Text ging, sind das doch Filmemacher, die sehr trotzig und entschieden in der kleinen Form arbeiten und Filme als Abfolge kurzer Gesten oder Schnappschüsse begreifen, die Film-Gedichte schaffen, oder eigentlich sogar noch etwas Geringeres. Ziemlich oft werden diese Filme in Serien präsentiert, ganz ähnlich wie ein 2D-Künstler Zeichnungen oder Lithographien nicht einzeln, sondern im Zusammenhang ausstellen würde.

Aus zwei Gründen möchte ich mich auf diese kleinen Werke konzentrieren. Zum einen sehe ich tatsächlich eine Verschiebung in der Avantgarde-Film-Produktion, eine neue Tendenz, den einzelnen Film nur als Teil eines größeren Projekts zu begreifen statt als in sich abgeschlossenes Statement. Es gibt dafür wahrscheinlich viele Gründe, nicht zuletzt den, dass eine Generation nun

mit den multi-modalen, nicht-linearen Strukturen des Internets aufgewachsen ist. Selbst in altmodischen Medien wie Zelluloid können sich Seitwärts-Denken und Netzwerk-Verbindungen als erfrischend neue Kompositionsstrategie erweisen.

Zweitens, und nicht weniger wichtig, habe ich mit diesen Arbeiten lange nicht viel anfangen können. Manche Künstler, wie etwa Ute Aurand und Helga Fanderl, machen schon seit Jahrzehnten solche Filme. Bei den wenigen Gelegenheiten, bei denen ich ihnen begegnete, fand ich sie verwirrend oder nicht sehr interessant. Das ist peinlich, nicht nur weil ich heute glaube, dass es hier um außerordentlich vitale Werke geht. Mich irritieren auch die Vorurteile, die mich womöglich daran gehindert haben, die Kraft dieser Filme zu begreifen. War ich zu amerikanisch und darum nicht in der Lage, europäische Arbeiten in ihren Kontexten zu verstehen? Oder, schlimmer noch, hatte es etwas mit Gender-Vorurteilen zu tun, habe ich diese Filme (und ihre Macherinnen) etwa deshalb zugunsten «lauterer», «mutigerer» Arbeiten vernachlässigt?

Sicher, wir alle wachsen und lernen mit der Zeit, und wir können immer nur das sehen, was zu sehen wir jeweils in der Lage sind. Aber es gehört für mich gerade zum Faszinosum der kleinen Filme im gegenwärtigen Kontext, dass sie einen starken Sinn für Verbindungen und Abhängigkeiten haben. Die meisten Filme stehen dem Betrachter gegenüber, in sich geschlossen und ganz, eine gleichberechtigte Konfrontation auf Augenhöhe. Filme, die ihre Bedeutung aus ihrem Platz in einer Serie generieren, stehen dagegen sehr viel verletzlicher vor uns. Es droht ihnen die Gefahr der Unlesbarkeit. Sie biten implizit um stärkeres Engagement des Betrachters, sogar über ihre Laufzeit hinaus. («Versteh mich besser, indem du mehr siehst!») Sie wollen im Kontext anderer Filme gelesen werden, aber diese anderen Filme können da sein oder auch nicht. Man muss kleine Filme also darauf vorbereiten, alleine zu stehen, auf die Gefahr, dass sie weniger wie ein Werk aussehen, eher wie eine Studie, eine Skizze, eine Geste, eine Bagatelle etc.

Sehen wir uns zum Beispiel die Kurzfilm-Porträts von Friedl vom Gröller an. Ihre stummen Filme sind in der Regel zwischen einer und fünf Minuten lang, und

sie konzentrieren sich meist auf eine einzige Person. In den meisten Fällen richtet vom Gröller ihre Kamera auf jemanden, den sie sehr gut kennt, und das Ergebnis ist eine Art Bewegtbild-Snapshot eines Subjekts, das nicht über das, was es sagt oder tut, sondern über seine Gesten und Haltungen definiert wird. Manchmal sind die Filme friedlich und fangen die Individuen in der Blüte ihres Glücks ein. So etwa bei *GRISELDA UND NATALIA* (2014). Der Film beginnt mit etwas, das man einen historischen Establishing Shot nennen könnte, der das Cover eines Buchs über Albanien zeigt (und dann eine Karte aus dem Innern des Buchs). Darauf schwenkt vom Gröller vor und zurück und setzt so zwei ältere Frauen auf separaten Parkbänken an zwei Enden einer Wohnanlage gegenüber einem Yachthafen miteinander in Beziehung. Man sieht die ältere der beiden, wie sie nach innen geht, dann sitzt sie auf einem Lehnstuhl. In Stakkato-Einstellungen sieht man kurze Blicke auf ihre unaufgeräumte Küche – eine große Ansammlung von Kaffeebechern, Geschirr und Lebensmittelpackungen auf den Ablageflächen. Dann, wieder draußen, sehen wir sie neben der anderen Frau sitzen. In den drei letzten Einstellung zeigt vom Gröller die zwei Frauen aus noch größerer Nähe, der Kopf der jüngeren Frau auf der Schulter der älteren. Beide blicken direkt in die Kamera.

Für sich genommen ist *GRISELDA UND NATALIA* eine gestische Miniatur, vom Gröller entwirft eine Szene und benutzt Schnitt und Tempo, um zwei Frauen in physische Nähe zueinander zu bringen. Wenn man ihn für sich sieht, bedeutet der Film etwas. Aber diese Bedeutung ist begrenzt (entfernt – zusammen), während sie sich erweitert, wenn man diesen Film neben vom Gröllers Einminüter *SILENCE ON THE SCREEN* aus demselben Jahr stellt. In diesem Kurzfilm sieht man das Porträt eines Porträts. Vom Gröller filmt ein Gemälde an einer Wand, das eine junge Frau zeigt. Die Kamera bewegt sich nicht; in der ersten Einstellung ist die einzige «Handlung» die leichte Veränderung des natürlichen Lichts. In der zweiten Einstellung ist die Kameraperspektive unverändert. Vom Gröller fokussiert aber mit einer Irisblende auf das Gesicht der Frau, so dass man weder die Wand noch die Ränder des Gemäldes sieht. Auf diese Weise hat sie den kurzen Film also in ein tatsächliches «Porträt»

verwandelt, so weit es geht jedenfalls, und das Bild von den Hinweisen befreit, die den Film zu einer Reflexion über Darstellung machen.

Nimmt man sie zusammen, sind vom Gröllers kleine, bescheidene filmische Transmissionen Komponenten einer weiter reichenden Frage, die sich auf den Status des Porträts richtet – auf sein Versprechen der Innenansicht und der Offenbarung; auf seine Verweise auf eine zuvor schon bestehende Beziehung zwischen Künstler und «Modell», die wir nie ganz kennen können; auf seine fundamentale Ethik als System der Bilderzeugung. Am eindrucksvollsten ist das vielleicht in *ICH AUCH, AUCH, ICH AUCH* (2012) realisiert, vom Gröllers zweiminütigem Film über ihre von Demenz umfangene Mutter. Die ersten vierzig Sekunden des Films sieht man keine Bilder. Wir hören nur eine Aufnahme der Mutter: «ich auch, auch, ich auch ... weinen, leiden, leiden. Dämonen. Geht weg, weg, Enge, genommen ...» Dann, in Sepiatönen, eine Straßenszene, das Schaufenster einer Reinigung (vermutlich steigt vom Gröller aus dem Bus), dann betritt sie das Krankenzimmer, in dem sich ihre Mutter befindet. Man sieht sie von der Seite, dann von der Brust aufwärts. Dann eine Einstellung des Raums mit dem Bett, das in einem Winkel zur Leinwand steht, die nackten, dünnen Beine der alten Frau baumeln Richtung Boden. Die untere Hälfte einer Frau geht auf sie zu, ihre dunklen Stiefel ein starker Kontrast zu den bleichen, geschrumpften Gliedern (siehe Filmstil S. 66). In der letzten Einstellung sehen wir Schnapsschüsse, die an die Wand des Krankenzimmers gepinnt sind.

Mindestens drei Dinge sind bemerkenswert an *ICH AUCH, AUCH, ICH AUCH*. Erstens: Es ist vom Gröllers erster Tonfilm. Wenn wir das wissen, können wir das Gewicht der Tonaufnahme erfassen, sowohl in formaler als auch in emotionaler Hinsicht. Zweitens: Wir begreifen diesen Film als weiteres Element in vom Gröllers kontinuierlichem Projekt ihrer Arbeiten zum filmischen Porträt. Darum lassen sich Fragen nach der Ethik des Bildes, nach Angemessenheit und dem Schmerz, den das Porträt der eigenen Mutter in einem solchen Zustand verursacht, nicht getrennt von diesen umgreifenderen Fragen betrachten. Und drittens hat vom Gröller den ganzen Film mit großer Laufunruhe aufgenommen oder kopiert, so

dass ICH AUCH, AUCH, ICH auf der Leinwand heftig in der Vertikalen vibriert. Das erzeugt einen gespenstischen Schleier, aus dem der Betrachter jedes einzelne Bild visuell extrahieren muss. Auf diese Weise sind Entsetzen und Angst direkt auf den Filmstreifen übertragen. Aber wenn wir ICH AUCH, AUCH, ICH nicht neben andere von vom Gröllers Porträts platzieren, können wir die Quelle dieses visuellen Traumas leicht missverstehen. Allzu häufig werden Experimentalfilme mit der Vision ihrer Schöpfer gleichgesetzt, alles ist auf die Augen und den Verstand hinter der Kamera konzentriert. Im Rahmen von vom Gröllers Interesse an der Abbildung anderer Menschen können wir ICH AUCH, AUCH, ICH besser als einen Versuch der Filmemacherin verstehen, die Verwirrung und Desorientierung ihrer Mutter einzufangen. Das Bild zittert, ähnlich wie das Bewusstsein der Figur auf der Leinwand.

Man könnte beim Blick auf ein Werk wie das vom Gröllers argumentieren, dass es, von der relativen Kürze der Filme abgesehen, keine Beziehung zwischen den einzelnen Arbeiten gibt, die sich großartig von der zwischen den Filmen anderer Künstler unterscheidet. Schließlich verstehen wir jede Filmemacherin besser, je mehr Werke wir von ihr kennen. Ich glaube jedoch – und noch ringe ich mit der Formulierung dieser Idee und mit einer Bestimmung der Regisseure, für die sie gilt –, dass hier etwas ganz anderes am Werk ist. Nehmen wir etwa Luther Prices BISCOTTS-Serie (2005–2008) – neun schäbige, dicht montierte Found-Footage-Arbeiten, die aus unterschiedlichen (und sich gegenseitig kritisierenden) Arrangements des selben Grundmaterials bestehen (dokumentarische Aufnahmen aus einem Pflegeheim in den amerikanischen Südstaaten, in dem vorwiegend Afroamerikaner leben), können wir sehen, dass jede einzelne der Arbeiten einen inneren Zusammenhalt hat. Aber es ist wie bei den Filmen vom Gröllers: Die internen Beziehungen sind bei weitem nicht so stark oder überzeugend wie die Beziehungen zwischen den Filmen. Diese Filme blicken nach außen. Und angesichts ihrer relativen geringfügigkeit (im Falle mancher Arbeiten vom Gröllers) oder ihrer Tendenz, gequält, unbehauen oder am Rand der Desintegration (Price) zu erscheinen, sind dies kinematografische Artefakte, die das Risiko eingehen, wie

«Teil-Objekte», wenn nicht gar wie «Nicht-Objekte» auszusehen.

Ein Nicky-Hamlyn-Film, der aus einem Schwenk durch ein Zimmer besteht, mag unbedeutend erscheinen. Peter Gidals staubige, narbige Wolkenaufnahmen, Lynn Marie Kirbys video-synthetisierte Remixes reiner Farbe müssen einem nicht sofort als ästhetische Objekte, geformte Signifikanten erscheinen. Aber all diese Filmemacher generieren eine vollere und bezwingende Bedeutung durch Akkumulation. Übrigens werden Helga Fanderls Super-8-Streifen manchmal ohne klare Übergänge vom einen zum andern gezeigt. Es ist eben nicht so, dass diese KünstlerInnen mit unbedeutenden Ideen arbeiten – ganz und gar nicht. Eher ist es so, dass ihre Ideen zu ausgreifend sind für einen einzelnen Film. Nur dem Namen nach arbeiten sie an einem «Werkkörper». In Wirklichkeit schaffen sie vernetzte Matrices; sie expandieren in geometrischer Manier. g

Übersetzung: ek

Auf der Suche nach dem Glück?

Humanistischer
KURZFILMPREIS
Nürnberg 2017



Weitere Informationen finden Sie unter:

www.ht17.de oder #ht17

facebook: humanistentag2017