



DER STROM DER BILDER

Mit *FILM IST. A GIRL & A GUN* kommt erneut eine von Gustav Deutschs faszinierenden Found-Footage-Collagen ins Kino. Sein Produzent und langjähriger Freund und Wegbegleiter Manfred Neuwirth im Gespräch über die gemeinsame Arbeit.

Text und Interview – Andreas Ungerböck
Foto Manfred Neuwirth – Magdalena Blaszcuk

„Film ist. a girl & a gun“ ist Kapitel 13 von Gustav Deutschs 1998 begonnener Arbeit über die Faszination der bewegten Bilder. „Film ist. 1– 6“ beschäftigte sich mit dem wissenschaftlichen Film, „7 – 12“ (entstanden 2002) mit dem „Jahrmarkt, dem Varieté und dem Studio, als Wiege der Kinematografie“. Neu an „a girl & a gun“ ist eine Art narrativer Struktur mit fünf Akten und kurzen kommentierenden Texten von Hesiod, Platon und Sappho. Und es geht um nichts weniger als um das elementare Thema des Kinos: Sex und Tod / Gewalt. „A girl and a gun“, als Zitat oft Jean-Luc Godard zugeschrieben, tatsächlich aber vom unstrittenen amerikanischen Filmpionier D.W. Griffith geprägt, diese Formel zieht sich durch 93 Minuten voller Bilder, denen man ihre unterschiedliche Herkunft, ihr unterschiedliches Alter und ihre unterschiedliche künstlerische Qualität durchaus ansieht. Genau das macht aber den visuellen Reiz der Kompilation aus. Wie in einem langen Videoclip, allerdings einem, der nie langweilig wird, stürzen Bilder auf einen ein, unterlegt mit Musik, die zum Teil von den drei renommierten österreichischen Musikern Christian Fennesz, Martin Siewert und Burkhard Stangl komponiert wurde, zum Teil von diesen eingebrachtes Fremdmaterial ist. Wie immer stellt Deutsch keine Thesen zur Diskussion, sondern eröffnet dank akribischer Recherchearbeit, die er gemeinsam mit Hanna Schimek durchführte, und dank einer furiosen Montage einen faszinierenden Kosmos, in dem die historischen Bilder in ihrem neuen Kontext umso beeindruckender zur Wirkung kommen. Manfred Neuwirth, Mitbegründer der Medienwerkstatt Wien, arbeitet seit gut 30 Jahren mit Gustav Deutsch. Das folgende Gespräch ist auch als eine Art Hommage an den großen idiosynkratischen Filmkünstler Deutsch zu verstehen.

Wie lange kennst du Gustav Deutsch schon und woher?

Wir haben uns im Rahmen der Medienwerkstatt kennen gelernt. Er kam mit einem Projekt, das er im Weinviertel gemacht hat, zu uns. Das war zunächst eine rein organisatorische Sache, weil er hier seinen Film geschnitten hat. Langsam entstand aber auch eine freundschaftliche und eine künstlerische Beziehung.

Ihr wart ja sehr früh dran, was die Arbeit mit Video betrifft.

Ja, die Medienwerkstatt wurde 1978 gegründet. Wir haben aber schon 1972 am Publizistik-Institut mit Video zu arbeiten begonnen, mit sehr wackligen Geräten. Und natürlich hatten wir damals so eine Art sozialarbeiterischen Anspruch, sprich: mit Leuten zu arbeiten, die keinen Zugang zu Medien hatten. Also ging man z.B. zu Bauern und drückte ihnen eine Kamera in die Hand, damit sie ihren Lebensalltag filmen. Oft kam man dann nach drei Wochen und musste feststellen, dass die Kamera immer noch dort stand, wo man sie hingestellt hatte. Das war auf die Dauer ein bisschen zehrend und anstrengend. Das Projekt in Luxemburg, das wir dann gemeinsam gemacht haben, war sozusagen eine willkommene Rückkehr zu künstlerischer Arbeit.

Aber grundsätzlich hattet ihr schon einen politischen Anspruch?

Ja. Gustav kam ja von der Architektur, und ich erinnere mich, es gab ein schweres Erdbeben in Friaul, und die Architekturstudenten sind da hingefahren, um zu helfen, um schnell behelfsmäßige Unterkünfte für die Opfer zu bauen. Aber es war allgemein der Zeitgeist, dass man sich als Künstler auch politisch und sozial irgendwo verankern müsse. Ich kam von der Publizistik, und die Arena-Bewegung 1976, das war für mich die Initialzündung, da ist vieles hoch gekommen. Man hatte erstmals die Möglichkeit, mit direktem Ton zu drehen, und es gab so etwas wie eine frühe Form von lokalem Fernsehen, in Wien, aber auch in Graz z.B. Da wurde viel mit Kindergruppen, mit Frauengruppen, mit allen möglichen emanzipatorischen Ansätzen gearbeitet, auch in der Architektur. Das Amerlinghaus war so ein Projekt, an das ich mich erinnere, von den ersten Planungen bis hin zur Entstehung des Kommunikationszentrums.

Habt ihr in der Arena auch gefilmt?

In der Arena war vor allem eine Gruppe aktiv, die später den Filmladen gründete. Aber es gab die erste Annäherung an Filmarbeit. Wir als Medienwerkstatt sind so richtig erst 1978 aktiv geworden. Auch den Falter gab es damals noch nicht, diese ganze „alternative Öffentlichkeit“, wenn man so will, war erst im Entstehen begriffen. Ich kann mich erinnern, wir hatten dann einen „Videobus“, das war eine richtige Sensation damals, wenn man einen Fernseher auf der Straße aufgestellt hat. Die HOSI (= Homosexuelleninitiative, Anm.), die damals gerade neu entstanden war, hatte einen Infostand am Reumannplatz, das muss man sich einmal vorstellen. Das war natürlich ein Dorn im Auge, und das wurde auch vom Bezirksvorsteher dann unterbunden. Aber das war eine gute Aktion, denn mit den Aktivisten und den Passanten, die man mit dem Fernseher

angelockt hat, da kam es natürlich zu Diskussionen, zu Interaktion. Das war aktuell, fast eine Art alternative Wochenschau. Und das wurde dann z.B. im Z-Club in der Kirchengasse gezeigt.

Eure erste gemeinsame Arbeit war ASUMA, das war dieser Film in Luxemburg, richtig?

Ja, das war ein 35-Minuten-Film. Wir haben ein Projekt, das Künstler und behinderte Menschen gemeinsam gemacht haben, dokumentiert. Wir sind quasi erst in der letzten Woche des Projekts eingestiegen, um die Objekte zu filmen, die da entstanden und die Arbeitssituation. Man war ein bisschen panisch geworden, dass das Ganze nicht dokumentiert sei, und so bekamen wir die Gelegenheit. Gustav ist dann noch ein halbes Jahr dort geblieben und sozusagen selbst in das Projekt eingestiegen, als Künstler. Unser nächster Film war WOSSEA MTOYOM, der ist dann während dieser Zeit entstanden, zusammen mit Gerda Lampalzer, die sich auch dort aufhielt. In dieser Zeit war Gustav auch aktiv in die Medienwerkstatt integriert.

Danach habt ihr euch ja künstlerisch etwas auseinander entwickelt bzw. in verschiedene Richtungen. Kann man das so sagen?

Ich war und bin sozusagen der klassische Dokumentarist, der immer hinaus wollte, in die Wälder, in die Büsche. Gustav hingegen hat sich stark mit der Filmhistorie zu beschäftigen begonnen, mit „alten“ Bildern, auch mit dem Argument, es gebe ohnehin schon genug Bilder. Damit wollte er sich auseinandersetzen. Aber wir sind ja die ganzen Jahre über in Verbindung geblieben, er war immer wieder hier, und ich habe seine Filme produziert, in der Medienwerkstatt oder in der loop media. Er ist ja auch nicht so fix beim Film geblieben, hat auch anderes gemacht, Reiseprojekte, Ausstellungen, Installationen. Ich blieb beim Film, beim Produzieren. Ich sehe das aber nicht als Auseinanderentwicklung, das sind einfach verschiedene künstlerische Positionen, die durchaus immer wieder zusammengefunden haben. Und man bezieht andere künstlerische Positionen in die Arbeit mit ein, wie im Falle von A GIRL & A GUN, die drei Musiker, die nicht unbedingt immer filmbezogen arbeiten, aber hier sehr wohl assoziativ zu bewegten Bildern agiert haben. Hanna Schimek, die ja schon sehr lange mit Gustav arbeitet, kommt aus dem bildnerischen Bereich. So strahlt das in verschiedene Richtungen aus. Das ist uns auch sehr wichtig.

Wie kann man sich die Arbeit mit den Musikern vorstellen? Sehen die erst die fertige Abfolge der Bilder und arbeiten dann danach?

Nein, die waren schon sehr früh eingebunden. Die ganze Arbeit an so einem Projekt ist ja sehr aufwändig. Da wurde Material aus elf Archiven bzw. Institutionen hergeholt. Dann entstanden Rohschnitte, so drei, vier Stunden lang. Das haben die Musiker gesehen und wurden sozusagen darauf angespitzt. Diesmal war es auch so, dass die Musiker auch aufgefordert waren, selbst Material von anderen Musikern, das sie gut und passend fanden, mit einzubeziehen. Sie haben auch sehr viel

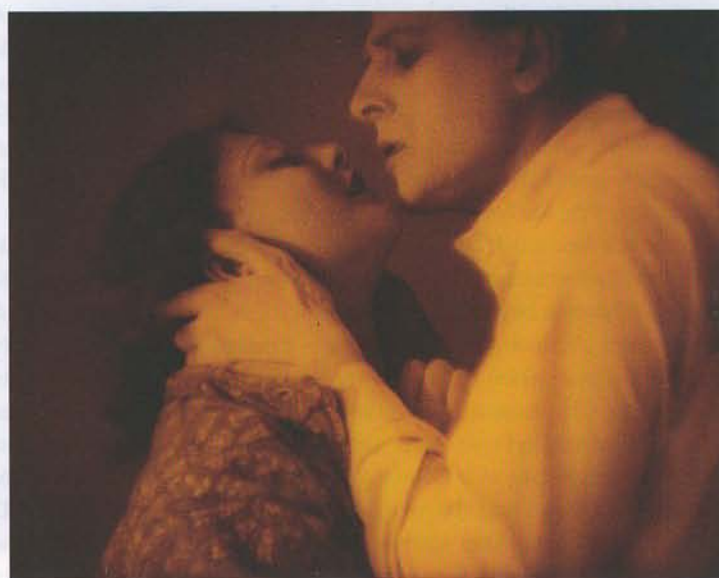
eingebraucht, von dem einiges verwendet wurde, manches musste man wieder fallen lassen, weil die Rechte nicht geklärt werden konnten oder zu teuer waren. Aus diesen Bausteinen entstand die Musik, zusammen mit den Eigenkompositionen der Musiker. Die sind zum Glück auch untereinander so vertraut, dass Christian Fennesz die Endmischung machen konnte. Er legt dann vielleicht über Stellen, die zu glatt erscheinen, noch seine beliebten Störgeräusche drüber.

Wie schwierig war es, die Archiv-Fundstücke technisch aufzubereiten?

Enorm schwierig. Eine solche Produktion heißt vor allem, das man in Prozessen drinnen ist, die nicht „normal“ sind. Die Archive z.B. haben ganz verschiedene Bedingungen, wie man an Material herankommt. Wir mussten erstmals die Fundstücke digital bearbeiten, weil es gar keine Firma mehr gibt, die das analog macht. Wir haben in 2K-Qualität gearbeitet und sind von dort wieder auf 35mm zurückgegangen. Inhaltlich war das sehr gut, weil wir die verschiedenen Farbtöne des Originalmaterials, diese ganz unterschiedlichen Kolorierungen, angleichen konnten, was den Film natürlich viel besser zusammenhält.

Wie geht das vor sich? Es läuft ja wohl nicht so, dass ihr in die Archive geht und sagt: „Grüß Gott, wir machen einen Film zum Thema Sex und Tod oder Gewalt, was habt ihr für Material dazu?“

Nein, natürlich nicht. Das geht weiter zurück. Der größte Speicher für Bilder ist Gustavs Hirn. Bzw. seines und Hannas, weil sie ja gemeinsam recherchieren. Seit dem ersten FILM IST. sind jetzt zehn Jahre vergangen, und da kommt einiges an gesichtetem Material zusammen, von dem man mal ausgehen kann. Die Archive haben zwar Zettelkästen, Computer, haben ihr Material geordnet, aber das bringt einem ja nichts. Man sieht in den Schlusstiteln, wie viele Berater dort angeführt sind. Und das macht die Qualität von Gustavs Arbeit aus: dass er in den Archiven jeweils so drei, vier Leute hat, die seine Arbeit kennen und seine künstlerische Position so weit verstanden haben, dass sie ihm zur Seite stehen. Es gibt solche Leute, denen kann man sagen: „Ich brauche Szenen mit Hunden“, und die finden das, obwohl das in keinem Zettelkasten steht. Das sind ja auch Kooperationspartner, die in ein solches Projekt viel Zeit investieren. Das steht auch in keiner Kalkulation, sondern das sind Leute, denen es Freude macht, da dabei zu sein. Und sie vertrauen Gustav. Das sieht man auch daran, dass etwa das Kinsey Institute zum ersten Mal überhaupt Filmmaterial aus seinem Archiv herausgerückt hat, weil Gustav einen der Leiter der Filmabteilung bei einem Symposium kennen gelernt und von seiner Arbeit überzeugt hat. Das war übrigens besonders aufwändig – wir mussten jemand hinschicken, der dieses pornografische Material mit einer Spezialkamera abfilmt, anders wäre das technisch gar nicht möglich gewesen.



Aber jedenfalls entsteht da über die Jahre so etwas wie ein Netzwerk, von dem man profitiert.

Ich nehme an, dann wird das Material vor Ort gesichtet. Wie geht es dann weiter?

Das ist ein mehrstufiger Prozess. Zuerst wird dort gesichtet, dann können wir meist irgendeine Form von Ausspielung von den Archiven bekommen, daraus machen wir einen Rohschnitt, wobei das mit der 2K-Ausbelichtung sehr schwierig und teuer war. Dann muss Gustav noch einmal hin und die Szenen ganz genau auf dem Filmmaterial abstecken. Dann bekommen wir vielleicht um 20 Prozent mehr, als wir brauchen, und schneiden dann den Film präzise fertig.

Ich lese im Presseheft, das es erstmals ein Drehbuch gab. Wie kann man sich ein Drehbuch zu einem Found-Footage-Film vorstellen?

Das war diesmal ziemlich klar – allein schon durch die Fünf-Akte-Struktur, die von Anfang an feststand. In Bezug zu den fünf Kapiteln konnte man also Bilder zuordnen.

Nun gibt es ja in zwei kürzeren Filmen die Kapitel 1 bis 12 von FILM IST. Woher stammt die Überlegung, diesem Thema ein ganzes Kapitel, einen abendfüllenden Film zu widmen? Hat das damit zu tun, dass Sex und Gewalt so elementar sind für das Kino?

Ja, sicher. A girl and a gun, das ist wohl das zentrale Thema des Kinos. Dazu kam die Überlegung, dass eine unkommentierte Abfolge von Bildern, wie das in den ersten beiden Filmen der Fall ist, hier gefährlich oder sogar kontraproduktiv sein könnte. Der Umgang mit Bildern von Sex, aber auch von Gewalt und Krieg, ist ja ein sehr heikles Unterfangen, und so wurde klar, dass es hier ein bisschen mehr Form brauchen würde. Gustav wollte durch die fünf Akte und die sparsam kommentierende Interpretationen so etwas wie eine Orientierung bieten.

Wie genau sieht bei so einem ungewöhnlichen Projekt die Rolle des Produzenten aus? Du hast ja selbst gesagt, dass hier nichts „normal“ war.

In unserem Fall bin ich ja nur eine von mehreren Personen, die versuchen, das Projekt zusammenzuführen. Dass der Produzent das Geld aufstellt, ist klar, wobei die Rechte sehr teuer waren. Was mir diesmal wirklich zu schaffen machte, waren die technischen Fragen. Das machte diesmal sicher 50 Prozent der Arbeit aus, diese verschiedenen Formate so in den Griff zu bekommen, dass am Ende ein fertiges Produkt da ist. Aber die Rollenverteilung zwischen Produzent und Regisseur ist in so einem Film nicht so klar wie vielleicht üblicherweise, weil es immer wieder technische und künstlerische Fragen gab, die wir gemeinsam angehen mussten. Aber ich bin ja sowieso nicht „der Produzent“, der Filme macht, nur um Filme zu machen, sondern das sind ja höchstens zwei, drei Projekte pro Jahr, die auf einer großen Vertrauensbasis, aus einem freundschaftlichen Verhältnis heraus entstehen.

Du hast die Rechte angesprochen. Ich stelle mir die Klärung der Rechte für so viele Filmausschnitte als schier unlösbare Aufgabe vor.

Ja, es sind Ausschnitte aus über 300 Filmen, und wir haben Verträge mit ungefähr 15 Rechtegebern. Es gibt viele Ausschnitte, bei denen man nicht weiß, wo die Rechte liegen. Die Archive, mit denen wir jetzt kooperiert haben, sind da aber sehr fix, also die Rechte waren überraschend schnell geklärt dieses Mal. Ich würde aber sagen, dass die Rechtenkosten rund ein Drittel des Budgets ausmachen.

Wie hoch war denn das Budget?

Rund 350.000 Euro. Das klingt nicht so schlimm, ist aber gerade für ein solches Projekt sehr schwierig aufzustellen.

Worin, meinst du, liegt denn der Reiz dieser Archibilder für dich, für den Zuschauer? Man fühlt sich in den Sog dieser Bilder hineingezogen, natürlich in Zusammenklang mit der Musik, auf fast psychedelische Weise. Siehst du das auch so?

Ich glaube, das wichtige ist die Wertigkeit dieser Bilder. Wir sind von allen Seiten so zugekleistert, so umzingelt von Bildern aller Art. Mir geht es so, dass diese Bilder – lassen wir jetzt die paar Ausschnitte aus Tonfilmen beiseite – eine andere Wertigkeit haben, das merkt man. Bilder hatten zu der Zeit sicher einen anderen Stellenwert, eben weil es sie noch nicht inflationär gab. Der Schauspielstil war anders, die Arbeit am Schnitt war eine andere, das macht die Faszination aus. Heutige Bilder sind viel beliebiger, serieller. Und in der Montage solcher Bilder entsteht auch eine Faszination, weil man ständig angehalten wird, sich auf das zu konzentrieren, was als nächstes kommt. Man lässt sich auf einen Strom der Bilder ein, und die Musik fügt dem natürlich noch einmal etwas hinzu.

Warum habt ihr euch auf die ersten 45 Jahre beschränkt? Kommt da noch etwas nach? Am Schluss des Films lesen wir ja: „Fortsetzung folgt“.

Es gab eine Diskussion, ob man über das Ende der Stummfilmära hinausgehen sollte. Dass jetzt auch Tonfilmausschnitte vorkommen, hat sicher mit dem Thema zu tun, weil der Austausch der Geschlechter natürlich auch und vor allem über den Dialog erfolgt, wie in der einen Szene im „Symposium“. Daraus entstand schließlich die Überlegung, doch auch etwas näher an unsere Zeit heranzurücken. Und ich glaube schon, dass noch etwas nachkommt, in drei Jahren vielleicht, das ist ja unser normaler Rhythmus. Zwei Jahre lang haben wir letztlich für *a girl & a gun* gebraucht – von den allerersten Recherchen bis zur Fertigstellung.

Das ist vielleicht eine schwierige Frage, aber worin liegt für dich, zusammenfassend, die Qualität von Gustav Deutschs filmischer Arbeit?

Ich glaube, was mich antreibt, diese Reise als Produzent auf mich zu nehmen, das ist die schon angesprochene Qualität, die diese Bilder durch seine Arbeit bekommen. Als ich nach Wien kam, gab es gar nichts Wissenschaftliches zu diesen Fra-



Manfred Neuwirth

gen, außer einer Vorlesung an der Theaterwissenschaft in den ehemaligen Räumen des Filmarchivs. Das war total faszinierend, da hat man erfahren, wie Bilder wirken können, in Ausschnitten, die denen hier ähnlich waren. Also für mich ist das wie eine Rückkehr in diese Phase, als ich lernte, von Bildern fasziniert zu sein. Es entsteht eine Verbindung von Sinnlichem und Wissenschaftlichem. Und tatsächlich entsteht ja nach jedem von Gustavs Filmen etwas Weiteres, weil er die Bilder in einer Bilddatenbank ordnet und speichert. Die Arbeit daran ist für ihn auch ein Weg, das zu sammeln und zu verdichten, und die Filme und die Vorführungen für ein Publikum sind sozusagen nur *ein* Höhepunkt seiner künstlerischen Tätigkeit.

FILM IST. A GIRL & A GUN

Drama in fünf Akten / Essayfilm, Österreich 2008 ~ Realisation, Konzept und Schnitt Gustav Deutsch Recherche Gustav Deutsch, Hanna Schimek Supervisory Artist Hanna Schimek Musik Christian Fennesz, Martin Siewert, Burkhard Stangl Zusätzliche Musik Bohren & Der Club of Gore, David Grubbs, Zarah Leander, Olga Neuwirth, Lucia Pullido, Eva Reiter, Soap & Skin Produktion loop media / Manfred Neuwirth Verleih Sixpack Film, 93 Minuten

www.gustavdeutsch.net, sixpackfilm.com

Kinostart 27. Februar