

**BILDER DER  
FLÜCHTIGEN  
WELT  
PICTURES OF  
A FLEETING  
WORLD**

von/by → Manfred Neuwirth

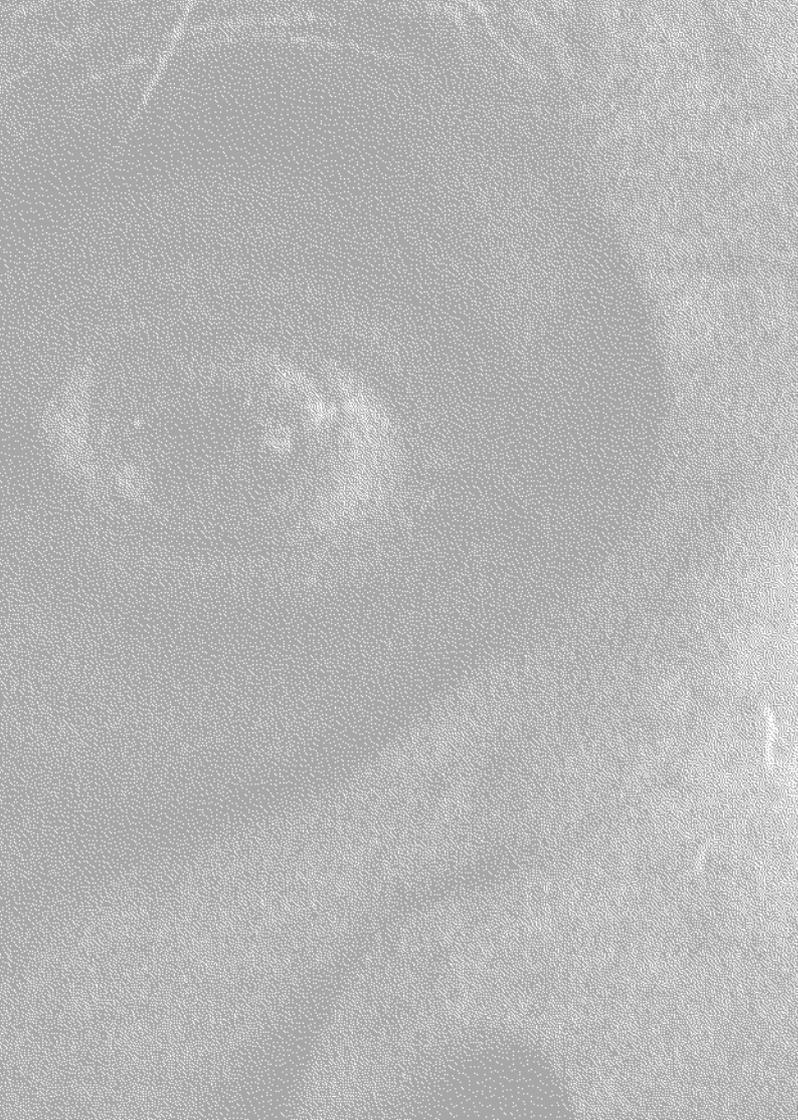
# BILDER DER FLÜCHTIGEN WELT PICTURES OF A FLEETING WORLD

von/by → Manfred Neuwirth

- 5 → Synopsis
- 9 → Interview
- 32 → Credits
- 61 → Biografie

English version

- 6 → Synopsis
- 8 → Interview
- 32 → Credits
- 62 → Biography



Drei Bewegtbilder – horizontal nebeneinander angeordnet – erzählen in Slowmotion vom Erinnern, vom Widerstand, vom Krieg, von Ritualen, vom flüchtigen Augenblick, vom Glück, von der Leere, vom Tod.

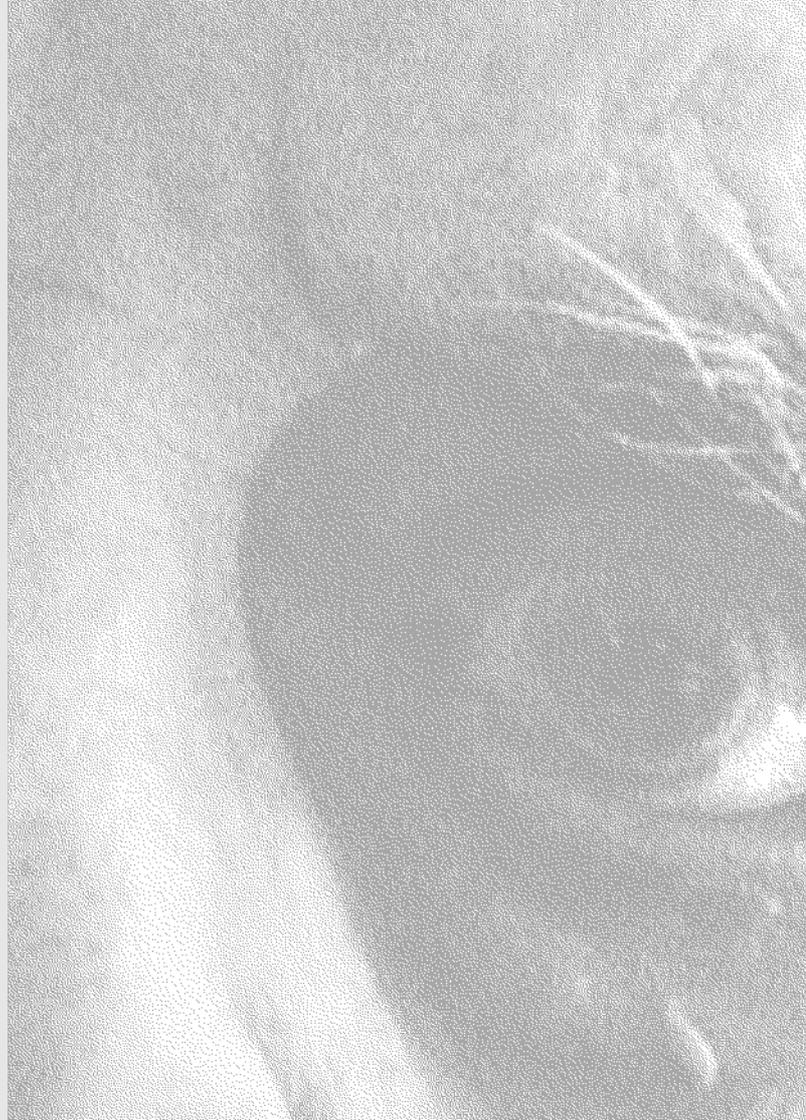
**Bilder der flüchtigen Welt** ist eine persönliche Montage des Medienkünstlers Manfred Neuwirth in Erinnerung an seinen Großvater, der über 100 Jahre alt wurde.

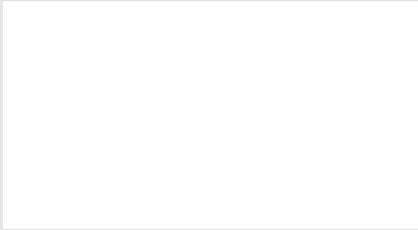
- Die Frage ist, was passiert mit dir, wenn du bis ganz zuletzt aus deinem Leben, aus der Erinnerung schöpfst, was mir ja auch – jetzt schon – passiert: Ich bemerke, dass ich Kraft aus dem Erinnern gewinne. Wie ist das nun kurz vor dem Tod, wenn sich das Leben gewissermaßen umgedreht hat, wenn man nichts wesentliches Neues mehr erlebt, sich nur noch erinnert? Darin muss etwas Tröstliches, Kräftigendes liegen, sonst käme man als Todkranker nicht noch so weit. Das Erinnern, das Visualisieren von bereits Erlebtem, wird irgendwann zum zentralen Lebenswert. Ich versuche zu ergründen, wie man in sich die für einen selbst wesentlichen, positiv besetzten Bilder wiederfindet.

Three moved-pictures – put horizontally next to each other – tell in slow motion of memory, resistance, war, rituals, fleeting moments, happiness, emptiness and death.

**Pictures of a fleeting world** is a personal collage of the media artist Manfred Neuwirth in remembrance of his grandfather, who lived for more than a century.

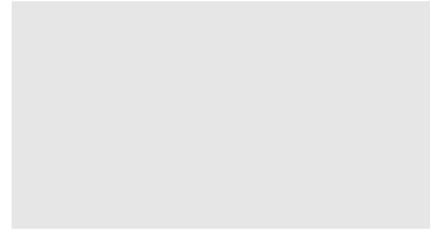
→ The question is, what happens when you are actually living off your memories right up to the last minute, something happening to me – already now : I've noticed that I gain strength from memories. What is it like then, shortly before death, when life has sort of turned around, no really new experiences, only memories, remembering? There must be something comforting, strength-giving in that, otherwise those who are soon going to die, wouldn't live as long. Remembering, visualising what one has already experienced must eventually become the main quality of life. I am attempting to find out how one gets back to one's own essential, positive pictures.





→ My ultimate vision of beauty  
would be a film  
consisting of one single exposure

A dialogue with Manfred Neuwirth  
by Stefan Grisseemann



→ Das Schönste für mich wäre  
eigentlich ein Film,  
der nur aus einem Bild bestünde

Ein Gespräch mit Manfred Neuwirth  
von Stefan Grisseemann

Memory is a central theme of your work. The essential thing about cinema and video art is to create memory, to capture something for a time afterwards. What part does the concept memory play in your work?

- In **Pictures of a fleeting world** I start with the memory of my grandfather, a man who lived for more than a hundred years. In the time just before he died I often asked myself what kind of images remain after such a long life, where does this last drop of energy come from when the body is hardly alive any more? It's also a very personal project because it's about my own memory. The starting point is based on a thought from Canetti, in which it he maintains that images are necessary in life, for orientation, images one can bring to mind when necessary, giving one a kind of life-scaffolding. Canetti calls this "nets" – that is pictures in and on which something is captured. I have experienced this very clearly on myself: There was a phase in my life completely without television during my childhood, at the time when the fascination for the cinema was therefore much greater. Whether it was the very first Karl May or not is irrelevant: The greater than life-sized cinema picture always overwhelmed me, gave me incredible energy.

It is well known that the cinema has a generally euphoric effect.

- I always had this feeling. With Canetti however this feeling has nothing to do with the cinema, he is talking

Ein zentraler Begriff deiner Arbeit, auch deiner neuen, ist die Erinnerung. Das Wesen des Kinos und der Videokunst ist es, Erinnerungen herzustellen, etwas festzuhalten für eine Zeit danach. Was bedeutet der Begriff der Erinnerung für deine Arbeit?

- In **Bilder der flüchtigen Welt** gehe ich von der Erinnerung meines Großvaters aus, eines Mannes der über einhundert Jahre alt geworden ist. Ich habe mich oft gefragt in der Zeit knapp vor seinem Tod, was bleibt nach so einem langen Leben an Bildern, wo kommt diese letzte Lebenskraft her, auch wenn der Körper kaum noch kann. Es ist auch ein sehr persönliches Projekt, weil es um meine eigene Erinnerung geht. Ausgangspunkt ist ein Gedanke Canettis, in dem es heißt, dass man im Leben Bilder brauche, an denen man sich orientieren kann, die man hervorholen kann, wenn es nötig wird, die einem eine Art Lebensgerüst geben können: Canetti nennt das "Netze" – also Bilder, in denen und auf denen sich etwas verfängt. Ich habe das sehr klar an mir selbst erlebt: Bei mir gab es noch eine Lebensphase ganz ohne Fernsehen, in der Kindheit, als die Faszination fürs Kino auch dadurch noch viel höher war. Ob das jetzt der erste Karl-May-Film war oder etwas anderes: Das überlebensgroße Bild des Kinos hat mich immer überwältigt, hat mir ungeheure Energie gegeben.

Am Kino lässt sich grundsätzlich euphorisierende Wirkung feststellen.

- Bei mir hatte sie diese immer schon. Bei Canetti allerdings hat das alles noch nichts mit Kino zu tun, er spricht etwa

about a Bruegel painting in the Art History Museum, which has become something of a life-picture, an image of orientation, for him. I believe that these life-images I am searching for come mostly from my childhood – they are images I have tried to find in **magic hour**, and also tried to get out of myself, layer by layer. And it's not just images with me, but also the sound to the images, this is often smelted together in my memory. But there are also other images which have become important in my work, those which have emerged and presented themselves to me through the media. My generation is the last one to distinguish between "one's own" and the "medial" memory. Already the next generation lives much more in this conveyed world. In **Pictures of a fleeting world** I'm trying to hint at the equality of the images coming out of me and the found, medially conveyed. As a camera-man I am also a picture collector, whereby the abundance of material I collect on my journeys provides a kind of assistant memory.

How does one get access to the childhood images you're talking about? These are partly buried deep in the subconscious.

- In order to get to these images one has to be in a special unintentional state of mind; one can't force the images to arise, but one can be wary of recognising them when they come back. When I sit by the sea and simply watch three children playing in front of the

von einem Bruegel-Gemälde im Kunsthistorischen Museum, das ihm zu einem Lebensbild, zu einem Orientierungsbild geworden ist. Ich glaube, dass diese Lebensbilder, die ich suche, vornehmlich aus der Kindheit kommen – das sind die Bilder, die ich in **magic hour** zu finden, schichtweise aus mir herauszuholen versucht habe. Und es geht bei mir nicht nur um Bilder, sondern auch um den Ton zum Bild, das ist in meinen Erinnerungen oft eine Kombination. In meiner Arbeit sind aber dann auch andere Bilder relevant geworden, die sich mir durch die Medien aufgedrängt haben. Meine Generation ist ja die letzte, die diese Trennung zwischen der "eigenen" und der "medialen" Erinnerung noch kennt. Schon die nächste Generation lebt viel mehr schon in dieser vermittelten Welt. In **Bilder der flüchtigen Welt** geht es nun auch darum, auf diese Gleichwertigkeit der aus mir geschöpften Bilder und der gefundenen, medial vermittelten hinzuweisen. Als Kameramann bin ich ja auch ein Bildersammler, wobei mir das viele Material, das ich im Rahmen meiner Reisen drehe, eine Art Hilfsgedächtnis ist.

Wie kommt man denn an die Kindheitsbilder, von denen du sprichst? Das liegt ja zum Teil im Unbewussten, tief vergraben.

- Um an solche Augenblicke zu kommen, braucht es einen speziellen Zustand der Absichtslosigkeit; man kann sie nicht erzwingen, aber man kann so aufmerksam sein, sie zu erkennen, wenn sie zurückkommen. Wenn ich am Meer sitze und einfach nur, sagen wir, drei Kinder vor den Wellen spielen sehe, dann kann sich so ein Moment ergeben. Wenn

waves for example, then this could may well happen. If I consciously try to search for them then everything becomes blocked.

Freud also describes this phenomenon: When one is desperately trying to think of a name which should be rolling off the tongue so to speak, that it only seems to come to mind when one has given up searching. Only then will the associative connection to the wrong name disappear, that was blocking one's view beforehand.

→ My interest lies in conveying this condition in a film. Only by blocking off the intellectual approach, was this possible. When working in a documentary way, one is often distracted by theory and the possibilities of medial self-reflection. Only by avoiding this quite radically was I able to find these recollected, atmospheric images. The really wonderful moments with such projects are then when one finds one of these images and also happens to have the film camera focussed on it. Even when I'm travelling in Japan or Tibet: these pictures can suddenly have a lot to do with the traces of my memory. The density is important at that moment. My ultimate vision of beauty would be a film consisting of only one single exposure, where a particular emotional state is reflected.

You have quoted the Japanese film maker Takeshi Kitano in the concept of your latest project, saying that one could make a really moving film out of 10 images.

ich gezielt suche, stellt sich immer nur Blockade ein, dann passiert gar nichts.

Freud beschreibt dieses Phänomen ja auch: Wenn man etwa verzweifelt einen Eigennamen sucht, der einem sozusagen auf der Zunge liegen sollte, so wird man ihn erst finden können, wenn man die Suche aufgibt. Erst dann löst sich die assoziative Koppelung mit dem falschen Wort, das einem die Sicht versperrt.

→ Mich interessiert aber nun, diesen Zustand in eine filmische Methode zu übertragen. Das ist mir erst gelungen, als ich den intellektuellen Zugang verweigert habe. Wenn man dokumentarisch arbeitet, ist man oft stark geleitet von der Theorie und den Möglichkeiten medialer Selbstreflexion. Aber erst als ich das radikal ausgeblendet habe, ist es mir geglückt, Erinnerungsbilder, Stimmungsbilder zu finden, die ich sonst nie gefunden hätte. Die Glücksmomente an solchen Projekten stellen sich genau dort ein, wenn man eines dieser Bilder findet und "zufällig" gerade auch noch die Kamera draufhält. Und auch wenn ich in Japan oder Tibet unterwegs bin: Diese Bilder haben dann plötzlich sehr viel mit den Spuren meiner Erinnerung, meines Gedächtnisses zu tun. Die Verdichtung ist da wichtig: Das Schönste für mich wäre eigentlich ein Film, der nur aus einem Bild bestünde, in dem sich eine bestimmte Empfindungslage spiegelte.

Du hast im Konzept zu deinem jüngsten Projekt den Japaner Takeshi Kitano zitiert, der gesagt hat, man könne aus zehn Bildern einen wirklich bewegendem Film machen. Kann man

Would you call this, also your belief, minimalism or essentialism?

- I would like to quote another film maker: Paradshanov was always shocked by the fact that one only associates the cinema with dynamic. He turns this cliché around completely, asserting that the static element is actually the power of the cinema, because the pictorial representation has to be all the more powerful, more immediate.

To the actual project: The figure of your grandfather represents the starting point, and also a kind of framework for the "story"

- My thoughts started like this: What happens inside the memory of a hundred year old person? My grandfather's stories were actually very brief, like mine, this was one of our ways of communicating. I want to look closer at what connected us, but also at what divided us: I have had this well-protected, pretty peaceful life really, almost half a century long, he on the contrary had one of poverty, one with many years spent in war.

Many central themes of your work are tied up in this figure: the war, travelling, memory. As someone who took you on long journeys with him, he also made it possible for you to absorb unfamiliar, "strange" pictures.

- He is the focal point, the project began in remembering about him.

das, wozu du dich damit bekenntst, Minimalismus nennen? Oder eher: Essentialismus?

- Um einen anderen Filmemacher zu zitieren: Paradshanov hat immer erschreckt, dass man Kino stets nur mit Dynamik verbindet. Er dreht dieses Klischee radikal um, behauptet, das Statische sei die eigentliche Kraft des Kinos, weil die Bildhaftigkeit dabei umso stärker, unmittelbarer sein müsse.

Zu deinem aktuellen Unternehmen: Die Figur deines Großvaters ist der Startpunkt der "Erzählung", zugleich eine Art Rahmen.

- Meine Überlegungen sind davon ausgegangen: Was passiert in einem hundertjährigen Menschenleben im Erinnern, im Gedächtnis? Die Erzählungen meines Großvaters waren sehr sparsam eigentlich, wie ja auch meine, darin hatten wir schon eine Verständigungsmöglichkeit. Ich will da erforschen, was uns verbunden hat, aber auch, was uns getrennt hat: Ich hatte dieses behütete, eigentlich friedliche Leben, nun fast ein halbes Jahrhundert lang, er dagegen eines der Armut, eines mit vielen Lebensjahren im Krieg.

In dieser Figur bündeln sich doch auch einige der zentralen Themen der Arbeit: der Krieg, das Reisen, die Erinnerung. Als jemand, der dich auf lange Reisen mitgenommen hat, war er für dich auch einer, der dir ermöglicht hat, unvertraute, "fremde" Bilder aufnehmen zu können.

- Er ist der Ansatzpunkt, in Erinnerung an ihn ist das Projekt erst entstanden.

He is almost as old as the cinema when you filmed him shortly before his death; you are therefore also able, by talking about his life and his memories, to take a look at the history of film. You make connections between his person and the found film material from the Kosovo-conflict. Is that again the smelting of personal and public history?

- It is more a question of portraying the picture-less-ness he grew up with in the country. The cinema was an absolute exception for him. Visually and medially speaking, the old people of today had a much more sparing provision of pictures, which maybe led to the flowery nature of their language, consisting of more than just a bare picture/text frame. These people had to generate their pictures themselves, their life-images.

The new visual literacy seems almost out of necessity to have simplified the human language potential.

- The number of images deeply affecting one's life emotionally, was probably the same a hundred years ago as it is today, only one is now confronted with so many more, that it is difficult to find one's own. Visualisation has existed for a long time as a meditation technique, the images have been used in every phase of mankind. Only it has become difficult to find pictures of orientation; my grandfather was able to describe events with words – in a way I am no longer able to – simply because these events in his memory hadn't been replaced by anything else.

Er ist, als du ihn gefilmt hast kurz vor seinem Tod, fast so alt wie das Kino; damit hast du die Möglichkeit, im Sprechen über sein Leben und seine Erinnerung, die Geschichte des Films in den Blick zu nehmen. Du verbindest ja seine Person mit gefundenen Filmbildern aus dem Kosovo Konflikt. Ist das wieder: das Zusammendenken von persönlicher und öffentlicher Geschichte?

- Da geht es eher darum, von der Bilderlosigkeit zu erzählen, mit der er aufgewachsen ist am Land. Das Kino war für ihn ein Ausnahmeereignis. Visuell, medial waren die heute uralten Leute wesentlich sparsamer mit Bildern versorgt, was zur Blumigkeit ihrer Sprache geführt haben mag, in der eben nicht bloß die vorgefertigten Bild/Text-Schablonen präsent sind. Diese Menschen haben sich ihre Bilder noch selbst generieren müssen, ihre Lebensbilder.

Der neue visuelle Alphabetismus scheint das sprachliche Potential der Menschen, notgedrungen fast, vereinfacht zu haben.

- Die Anzahl der Bilder, von denen man tief berührt durchs Leben gegangen ist, war wohl vor hundert Jahren die gleiche wie heute, nur ist man nun mit so vielen Bildern konfrontiert, dass es schwer fällt, darunter noch eigene zu finden. Das Visualisieren gibt es ja etwa auch als alte Meditationstechnik, die Bilder sind ja in jeder Menschheitsstufe schon angelegt. Es ist nur schwierig geworden, Orientierungsbilder zu finden; mein Großvater konnte Ereignisse, wenn er sich erinnerte, mit Worten beschreiben, wie ich das längst nicht mehr kann – weil diese Ereignisse in seinem Gedächtnis durch nichts anderes verstellt worden sind.

The war pervades out of the television in the background whilst you are filming your grandfather at the old people's home. It's a programme about the Kosovo-conflict, however it seems that your work is about war altogether.

→ Yes, my grandfather told me about the war, the first world war, the battles of which he said were the worst experiences of his life. Implicitly at least, that is one theme – and then it's about medial war-images, about the Gulf war and the fights in the Balkan States and Afghanistan.

Your grandfather's memories, especially those of his last one and a half years, interested you particularly?

→ The question is, what happens when you are actually living off your memories right up to the last minute, something happening to me – already now: I've noticed that I gain strength from memories. What is it like then, shortly before death, when life has sort of turned around, no really new experiences, only memories, remembering? There must be something comforting, strength-giving in that, otherwise those who are soon going to die, wouldn't live as long. Remembering, visualising what one has already experienced must eventually become the main quality of life. I am attempting to find out how one gets back to one's own essential, positive pictures.

Do you see your work as a mixture of sensual and intellectual events?

Der Krieg dringt, während du deinen Großvater im Altersheim filmst, als Nachricht aus dem Fernsehgerät im Hintergrund. Darin geht es zwar um den Kosovo-Konflikt, aber in deiner Arbeit scheint es um den Krieg an sich zu gehen.

→ Ja, mein Großvater hat mir vom Krieg erzählt, vom Ersten Weltkrieg, dessen Schlachten er als die entsetzlichste Erfahrung seines Lebens gesehen hat. Das ist, wenigstens implizit, ein Thema – und dann geht es um mediale Kriegsbilder, um den Golfkrieg und um die Auseinandersetzungen am Balkan und in Afghanistan.

Die Erinnerungen deines Großvaters, vor allem jene seiner letzten eineinhalb Jahre, haben dich besonders interessiert?

→ Die Frage ist, was passiert mit dir, wenn du bis ganz zuletzt aus deinem Leben, aus der Erinnerung schöpfst, was mir ja auch – jetzt schon – passiert: Ich bemerke, dass ich Kraft aus dem Erinnern gewinne. Wie ist das nun kurz vor dem Tod, wenn sich das Leben gewissermaßen umgedreht hat, wenn man nichts wesentliches Neues mehr erlebt, sich nur noch erinnert? Darin muss etwas Tröstliches, Kräftigendes liegen, sonst käme man als Todkranker nicht noch so weit. Das Erinnern, das Visualisieren von bereits Erlebtem, wird irgendwann zum zentralen Lebenswert. Ich versuche zu ergründen, wie man in sich die für einen selbst wesentlichen, positiv besetzten Bilder wiederfindet.

Siehst du deine Arbeiten als Mischungen aus sinnlichen und intellektuellen Ereignissen?

→ My main problem is actually that I tend to separate these two levels. On the level of the text I quickly get theoretical, on the pictorial level I soon get into sensuality. My idea of utopia would be to use pictures without text to argue with, like a kind of script; a cinema that doesn't need this literary-defined, intellectual centre. The installation **Pictures of a fleeting world** is an attempt: To put 3 pictures together and juxtaposed, which all appeal to an intellectual level through the sensuality. I look at the installation as a kind of chamber of concentration.

The pictures standing in juxtaposition should be commentating and superimposing each other in one's mind, like a triptych-exposure?

→ Yes, although the sound should remain dynamic and flowing and then change its position.

The themes and motives in your new installation almost seem like a recapitulation of earlier works. Is it also a kind of "key-work", a tentative sum of your creative work?

→ Yes, absolutely. This comes about because I like working with material that I used in a completely different way maybe twenty years ago. In a way this project, as far as memory and recollection is concerned, fulfils the function of a detailed work-up of my archive, through which I can free myself for new beginnings and ideas. It's also a cleansing process. At

→ Mein Hauptproblem ist eigentlich, dass ich diese beiden Ebenen fast voneinander trenne. Auf der Textebene bin ich schnell bei der Theorie, im Bildlichen eher bei der Sinnlichkeit. Meine Utopie wäre es, in Bildern, ohne Text, so argumentieren zu können wie in der Schrift; ein Kino, das nicht dieses schriftgeprägte intellektuelle Zentrum braucht. Der Versuch der Installation **Bilder der flüchtigen Welt** geht eben dahin: Drei Bilder werden zu- und gegeneinander gestellt, die über die Sinnlichkeit auch eine Denkebene mit ansprechen. Es geht mir ums Denken in Bildern. Ich betrachte die Installation als eine Art Konzentrationsraum.

Die nebeneinander stehenden Bilder sollen einander kommentieren und überlagern im Kopf, wie in einer Dreifachbelichtung?

→ Ja, wobei die Tonebene beweglich, im Fluss sein soll, sich immer wieder verlagern wird.

Die Themen und Motive, die sich in deiner neuen Installation wiederfinden, scheinen fast so etwas wie eine Rekapitulation früherer Arbeiten darzustellen. Ist sie nun auch ein "Schlüsselwerk"? Eine vorläufige Summe deines Schaffens?

→ Eindeutig, ja. Das liegt daran, dass ich mich gern wieder mit bestimmten Materialien auseinandersetze, die ich vor, sagen wir, zwanzig Jahren ganz anders interpretiert habe. In gewisser Weise erfüllt das Projekt, konzentriert auf die Ebene Erinnerung & Gedächtnis, die Funktion einer gründlichen Aufarbeitung meines Archivs, mit der ich mich wieder frei machen kann für neue Ansätze und Ideen. Das

the moment I feel that my storage space is full. It's time to work through it completely once more.

In this archive you're talking about, there is film you made yourself, but also found, borrowed and bought film. Did you build it up systematically?

- It is systematic in the sense that I have immediate access to the things I want or could use. The more difficult part is finding a good artistic approach to using it. But I have some fascinating material: A friend of mine made a short-service film of the moon-landing, live from the TV screen, and captured this moment in mankind in strange broken pictures that have an almost ghostly effect.

One of the main lines in your work is quite obviously the double concept familiar/foreign. One often has the feeling that you are trying to present the familiar as foreign as possible, and on the other hand make the foreign familiar.

- I would like to make that a basic principle of my life. Whether my work lives up to this or not has to be decided by others, but this is my opinion. I avoid saying that I travel somewhere, I prefer saying, I wish to be there. My films are not "memories of journeys", but impressions of a world into which I have brought mine with me, and therefore one comes to a kind of mixture between familiar and foreign. For a time, Orson Welles always took a small window frame with him, giving him

hat auch reinigende Funktion. Ich habe das Gefühl, dass der Speicher sozusagen voll ist. Es ist Zeit, ihn noch einmal durchzuarbeiten.

In diesem Archiv, von dem du sprichst, liegt Selbstgedrehtes, aber auch Gefundenes, Geborgtes, Gekauftes. Hast du das systematisch aufgebaut?

- Es ist so weit systematisiert, dass ich jederzeit Zugriff auf die Dinge habe, die ich benutzen will oder könnte. Das Schwierige ist eher, einen schlüssigen künstlerischen Umgang dafür zu finden. Aber ich hab da faszinierendes Material: Ein Bekannter etwa hat seinerzeit die Mondlandung auf Schmalspurfilm vom Fernsehschirm live abgefilmt, hat diesen Menschheitsmoment festgehalten in seltsam brüchigen Bildern, die fast einen Geisterbildeffekt aufweisen.

Eine Hauptlinie in deiner Arbeit gilt offenbar dem Begriffspaar Vertrautes/Fremdes. Man hat oft das Gefühl, dass du dich bemühest, das Vertraute so fremd wie möglich darzustellen und einem andererseits das Fremde, wo es geht, vertraut zu machen.

- Das möchte ich eigentlich als Lebensprinzip für mich in Anspruch nehmen. Ob meine Arbeiten das leisten können, müssen andere beurteilen, aber für mich gilt das schon. Ich vermeide etwa zu sagen, ich reise in ein bestimmtes Land, ich ziehe es vor, zu sagen, ich will dort sein. Meine Filme sind keine "Reiseerinnerungen", sondern Eindrücke einer Welt, in die ich meine eigene mitgenommen habe und dadurch zu einer bestimmten Mischung aus Vertrautem und

a kind of constant familiar structure or feeling of safety wherever he went. In my case it is the camera that helps me to get familiar with things.

Isn't the camera more an instrument for getting a distance to things? You're putting something between you and the world that you're filming.

- Let's put it like this: I try to get closer to the world with the camera; of course it's also a kind of protective shield which maybe hinders direct personal contact. The filmmaker is better known as a voyeur than an exhibitionist.

In your productions, especially in the **"ma"-trilogy**, one notices the aspect of penetration. You seem to submerge under the surface of the moved world. You spoke of the "second glance" that you are looking for; is it this kind of penetrating vision that you mean?

- I actually meant more the vision of the viewer, that he brings with him into the film. The first vision is mine, the second one his; I try to give the viewer this possibility in the way I edit it.

The emphasis of "empty spaces" is a central theme in your work.

- I'm attempting to solve the mystery of what is between the pictures: When a camera is panning from A to B for example, it delivers something totally different to the human eye than when it jumps from A to B. The eye

Fremdem komme. Orson Welles hat eine Zeitlang überallhin einen kleinen Fensterrahmen mitgenommen, um so zu gewährleisten, stets einen frame zu haben, der ihm sicher war. Diese Funktion hat bei mir die Kamera, sie ist für mich ein Hilfsmittel der Annäherung.

Ist die Kamera nicht auch ein Instrument der Distanzierung? Du stellst ja mit ihr etwas zwischen dich und die Welt, die du aufzeichnest.

- Sagen wir so: Ich versuche mich mit der Kamera der Welt anzunähern, aber natürlich ist sie auch ein Schutzschild, das mich davon entbindet, mich den Personen direkt zu nähern. Der Filmemacher als Typ ist ja eher Voyeur als Exhibitionist.

In deinen Produktionen, speziell in der **"ma"-Trilogie**, fällt der Aspekt der Eindringung auf. Du scheinst unter die Oberfläche der bewegten Welt zu dringen. Du hast vom "zweiten Blick" gesprochen, den du suchst; ist es diese Art des eindringenden Sehens, das du damit meinst?

- Da meine ich eher den Blick des Zusehers, den dieser in den Film mit einbringt. Der erste Blick ist meiner, der zweite seiner; durch die Montage versuche ich, ihm diese Möglichkeit zu geben.

Die Betonung der "Leerräume" ist ein Zentrum deiner Arbeit.

- Ich versuche zu ergründen, was zwischen den Bildern ist: Wenn z.B. eine Kamera, die einen Schwenk von Punkt A nach Punkt B schwenkt, etwas völlig anderes liefert als das menschliche Auge, wenn es von A nach B springt. Das Auge

connected to the brain cuts out everything in between, which the camera doesn't do; it registers the space in between. These in-between spaces are of great significance in my work. The "ma"- sign/symbol, that gave the title for my trilogy stands for exactly that: for space and time plus emptiness or in-between space. That is not a contradiction: If I'm aware of space and time, then I'm also aware of the space in between.

A certain natural mistrust of all the running pictures surrounding us is very necessary. Is that not also valid for your own pictures? Are they not also the product of your non-general point of view? How "true" then are your pictures? Even if they mirror your own feelings: Are you actually devoid of the "exotic-", the tourist-, the all-absorbing view?

→ Of course not. But my main aim is to try and work against that. If I'm suffering under the label of "Travel film", then it's because there's a grain of truth in it. But I do believe one can see a difference in the material; where I had the peace and quiet and a more open state of mind, necessary for finding good pictures. There are simply bad days on which one can't find what one is looking for. As to truth and untruth : Kiarostami says that in putting a row of untruths next to each other in a film, one gets to a higher truth.

The presentation of war as a sterile, "virtual" manoeuvre is one of the greatest lies in the picture industry,

in Verbindung mit dem Gehirn blendet nämlich alles aus, was dazwischen ist, die Kamera aber tut das nicht, sie nimmt den Raum dazwischen zur Kenntnis. Diese Zwischenräume sind in meiner Arbeit wesentlich. Das "ma"-Zeichen, das meiner Trilogie den Titel gegeben hat, steht für genau das: für Raum und Zeit plus Leere oder Zwischenraum. Das ist kein Widerspruch: Wenn ich Raum und Zeit empfinde, empfinde ich auch die Räume zwischen diesen Begriffen.

Ein Misstrauen gegen die uns umgebenden Laufbilder ist unbedingt am Platz. Gilt das nicht auch für deine eigenen Bilder? Sind nicht auch sie Produkte einer nicht allgemeingültigen Sicht? Wie "wahr" sind denn deine Bilder? Selbst wenn sie deinen Empfindungen entsprechen: Entkommst du etwa dem "exotischen", dem touristischen, vereinnahmenden Blick?

→ Natürlich nicht. Aber meine Bestrebung ist eben, dem entgegenzuwirken. Wenn ich unter dem Etikett "Reisefilm" leide, dann deshalb, weil darin ein Quentchen Wahrheit steckt. Aber ich glaube wirklich, dass man es dem Material ansehen kann, wo ich Ruhe hatte und in dem Zustand der Offenheit war, der nötig ist, um gute Bilder zu finden. Es gibt einfach schlechte Tage, an denen man nicht den Blick aufbringen kann, den man sich wünscht. Was Wahrheit und Lüge betrifft: Kiarostami sagt, im Film reihe man Unwahrheiten aneinander, um zu einer höheren Wahrheit zu gelangen.

Zu den großen Lügen der Bilderindustrie gehört die Darstellung des Krieges als steriles, "virtuelles" Manöver,

whereby digital settings of targets and bombings signalise a kind of reality that doesn't exist. It doesn't make any difference if one is viewing night-time air raids on Sarajevo or Afghanistan, or the collapsing of the Twin Towers: they are all cleansed pictures, in which war is converted into something worth showing, into easily digestible, even "beautiful" pictures. When someone like you then talks about the war, one feels it one's duty to try and bring back some of the pain that's missing in these pictures. How does one deal with the handicap of these pictures?

→ The question of how to deal with pictures of war initially puts me into a state of perplexity. The fact that these pictures are often a kind of lie is a well-known fact for every critical media observer. I only inform myself these days from people who belong to some kind of help organisation, as the only kind of information one can still somehow trust. These people only appear occasionally in the media, but in this way I can try and search for clarity. Some niches still exist. In the first few days after the 11th September this wasn't possible yet; the only perspective seemed to be that of endless repetition. The media functions only on emotionalism: the kind of emotionalism we experience in the media today probably never existed before. The disproportion of it is striking: One knows how many gruesome things happen that the media don't seem aware of.

continued on page 34

in dem digitale Einstellungen von Zielen und Einschlägen eine Sachlichkeit signalisieren, die es nicht gibt. Ob man die nächtlichen Luftschläge gegen Sarajevo oder Afghanistan betrachtet oder die kollabierenden Zwillingstürme: Das sind gereinigte Bilder, in denen der Krieg umgemünzt wird in Schauwerte, in leicht konsumierbare, sogar "schöne" Bilder. Wenn nun jemand wie du vom Krieg erzählt, siehst du es dann auch als Aufgabe, etwas von dem Schmerz zurückzugewinnen, der in diesen Bildern fehlt? Wie geht man um mit der Vorgabe solcher Bilder?

→ Die Frage nach dem Umgang mit Kriegsbildern löst bei mir zunächst Ratlosigkeit aus. Dass dabei immer in gewisser Weise gelogen wird, weiß ohnehin jeder kritische Medienbeobachter. Ich orientiere mich gegenwärtig eigentlich nur noch an Leuten, die irgendwelchen Hilfsorganisationen angehören, nur sie sind für mich noch halbwegs glaubwürdig. Da sie aber, wenigstens manchmal, auch in den Medien auftauchen, kann ich eine klarere Sicht der Dinge zumindest suchen. Es gibt da Nischen. In den ersten paar Tagen nach dem 11. September war das noch nicht so, da schien eine andere Sicht der Dinge als jene unentwegt wiederholte gar nicht möglich. Medien funktionieren nur über Emotionalisierung: Eine solche mediale Emotionalisierung wie heute weltweit hat es vermutlich noch nie gegeben. Das Ungleichgewicht dabei ist eklatant: Man weiß ja, wie viel Grauensvolles passiert, das die Medien gar nicht wahrnehmen.

Fortsetzung auf Seite 35



**BILDER DER FLÜCHTIGEN WELT**  
**PICTURES OF A FLEETING WORLD**

Ein Konzentrationsraum in Bildern und Tönen  
a chamber of concentration in pictures and sound

3 Flatscreens | 3 DVD-Player | Surroundtonanlage  
3 flatscreens | 3 DVD players | surround sound system

Programmlänge | programme length:  
30 Minuten | 30 minutes (loop)

© 2003 loop media

Info → [www.manfred-neuwirth.at](http://www.manfred-neuwirth.at)

Realisation | Produktion ← Manfred Neuwirth  
realisation | production

sound design ← Dietmar Schipek

compositions | Kompositionen ← Curd Duca

text advice | Textberatung ← Gerda Lampalzer

translation | Übersetzung ← Kim Hogben

DVD-Authoring ← Dariusz Krzeczek

Support ← Medienwerkstatt Wien

sponsored by | Förderungen ← bka, wien kultur, n.ö.kultur

The terror attack was only visually new, but in fact stands in a long tradition of terror that has been going on for centuries. Because the visual experience was so strong, the terror attack was ideal material to be exploited by the dispersing machines of the entertainment industry.

- It is also interesting how quickly the attack on the Pentagon disappeared out of the public eye. Hardly anyone can even remember the pictures of it. Only the image of the Twin Towers remains as an icon. These universal pictures, which in a way spread humanity, are strangely enough mostly techno pictures or pictures of catastrophes, whether the moon landing or the challenger catastrophe. Somehow this catastrophic technical-craze-effect seems to be necessary for the pictures to become universal.

On the other hand the Zapruder amateur film of the assassination of John. F. Kennedy also falls into this category.

- OK, there are two possibilities – the things which have happened during live transmissions since the eighties, and those from earlier that became international in another way. The question is: Why aren't there any other pictures of real significance in the world? Why does it always have to be something with a gruesome touch or some crazy human achievement?

There are some key pictures which crop up regularly in your work, for example that of the children in the Chinese

Der Terroranschlag war ja nur optisch eine Neuigkeit, inhaltlich steht er in einer jahrhundertealten, unverbrüchlichen Schreckenstradition. Da hier aber das visuelle Erlebnis so sehr in den Vordergrund rückt, bietet sich der Anschlag förmlich an, von den Zerstreungsmaschinen der Unterhaltungsindustrie benutzt zu werden.

- Es ist ja auch interessant, dass der Angriff etwa auf das Pentagon sehr schnell aus dem Blickfeld gerückt ist. Auch als Bild hat das kaum noch jemand präsent. Als Ikone ist nur das Bild der Twin Towers übriggeblieben. Diese universellen Bilder, die sozusagen menscheitsübergreifend funktionieren, sind komischerweise meist technoiden Bilder oder Katastrophenbilder, ob das jetzt die Mondlandung ist oder die Challenger-Katastrophe. Es braucht offenbar diesen katastrophischen Technik-Wahn-Effekt, der die Bilder zu Welt-Bildern macht.

Andererseits gehört doch dazu auch der Zapruder-Amateurfilm von der Ermordung John F. Kennedys.

- Gut, da gibt es zwei Varianten – die Dinge, die sich seit den achtziger Jahren in Live-Übertragungen ereignet haben, und jene früheren, die noch auf andere Weise zu Welt-Bildern wurden. Die Frage ist aber: Warum gibt es keine anderen sinnstiftenden Bilder auf der Welt? Warum braucht es diesen Touch des Grauens oder der wahnsinnigen menschlichen Leistung?

Es gibt Schlüsselbilder in deinem Werk, die immer wieder auftauchen, etwa das der Kinder im chinesischen Kinder-

kindergarten who are throwing things at posters of the gang of four. You use this picture almost as if it was universal although you made it yourself. Does the significance of this picture change as time goes by?

- This picture is a good example, because it altered so much historically, also for me. In 1976 I was supposed to travel to China, but then there was a very strong earthquake and the death of Mao so we had to wait until 1977. That was already the beginning of the last battle against the gang of four, as runners of the cultural revolution. I was of course politically influenced by university, where China was always talked about as a kind of model and country of fascination. When I was actually there I was then confronted with things that were inconceivable. For example the way propaganda and political opponents were dealt with. Only as a left-winger in China did I then experience what can really happen in a communist society.

There's also always been the intellectuals that have been tortured and murdered in China.

- I wasn't able to grasp the full dimension of that at the time -Mao a greater mass-murderer than Stalin. China was merely considered exotic beforehand. And I also had no idea that such terrible things were happening in Tibet at the time. Only twelve years later did I become fully acquainted with the Tibetan situation through doing the camera work for a film there. And aspects of this political suppression in Tibet flow into the project too.

garten, die da Plakate der Viererbande bewerfen. Du verwendest dieses Bild fast wie ein Welt-Bild, aber es ist ein ganz persönliches, von dir gemachtes. Verändert sich die Bedeutung dieses Bildes für dich immer wieder?

- Dieses Bild ist ein gutes Beispiel, weil sich davon ausgehend auch für mich geschichtlich vieles verändert hat. 1976 hätte ich nach China reisen sollen, aber dann kam es zu diesem starken Erdbeben und zum Tod Maos, so sind wir erst 1977 gefahren. Da hatte der Endkampf gegen die Viererbande, als Ausläufer der Kulturrevolution, schon begonnen. Natürlich war auch ich politisch schon vorgeprägt durch die Uni, wo wir immer schon China diskutiert haben als Modell und Faszinum. Dort selbst wurde ich aber mit Dingen konfrontiert, die für mich unfassbar waren. Wie man dort Propaganda ausübte und mit politischen Gegnern umging, war mir davor nicht klar gewesen. In China habe ich, als Linker geprägt, erlebt, was in einer kommunistischen Gesellschaft tatsächlich ablaufen kann.

Es waren ja auch immer wieder die Intellektuellen, die in China verfolgt, gefoltert und umgebracht wurden.

- In dieser Dimension – Mao ein größerer Massenmörder als Stalin – war das damals für mich nicht fassbar. China hatte man davor eher als exotisch sehen können. Und was in Tibet damals furchtbares passiert ist, da habe ich auch nichts davon gewusst. Und erst zwölf Jahre später wurde ich durch die Kameraarbeit an einem Film mit der Situation der Tibeter befasst. Und Bezüge zu dieser politischen Unterdrückung in Tibet fließen auch in das Projekt ein. Diese

These political themes – and their pictures – have influenced my biography, have pursued me. Photos such as of the gang of four picture have become like a point of orientation that always bring me back to earth and make me think about the stations of my life.

As someone who works in a documentary way, searching for and finding pictures: Do you already know while filming what material you're going to need?

- Of course, I've also done commissioned camera work, filming under much tougher conditions, where all the pictures one delivers have to fit exactly into a concept. One learns to see what is or could be important, and these experiences also flow into my own work. In my case however, I'm usually recording sound at the same time and often have to wait several minutes for something specific, although nothing much is happening visually. But a kind of routine develops after a while, in knowing that the waiting is often necessary. This also has to do with one's own relationship to film-making: If one looks through the camera and makes it known that one is expecting immediate action for the camera, then one will have problems. I try to at least give the impression that my presence and that of the camera is coincidental. In this way one gets pictures that wouldn't otherwise be possible.

You move between two frontiers as far as form is concerned: the experimental and the documentary often

politischen Themen – und ihre Bilder – haben meine Biographie mitgeprägt, haben mich verfolgt. Aufnahmen wie das Viererbanden-Bild sind zu Lebens-Orientierungspunkten geworden, die mich immer wieder zurückholen, zum Nachdenken bringen über die Stationen meines Lebens.

Wenn du jetzt, als Dokumentarist, Bilder suchst und findest: Weißt du da schon im Moment des Drehens, was du davon brauchen wirst?

- Natürlich, ich hab ja auch Auftragskameraarbeiten gemacht, wo man unter viel härteren Bedingungen dreht, weil man nur Bilder abliefern soll, die dann auch ins Konzept passen. Das sind Erfahrungen, bei denen man lernt zu sehen, was wichtig ist oder sein könnte, und diese Erfahrungen fließen dann auch in meine eigenen Arbeiten ein. Bei mir ist es nur so, dass ich meist gleichzeitig auch noch Ton aufnehme und oft minutenlang auf etwas warten muss, obwohl sich im Bild selbst gar nicht viel abspielt. Aber auch da stellt sich so etwas wie Routine ein, ein Wissen darum, dass das Warten oft nötig ist. Das hat eben auch mit der eigenen Haltung beim Filmemachen zu tun: Wenn man durch die Kamera schaut und seiner Umwelt zu verstehen gibt, dass jetzt sofort – für die Kamera – auch etwas zu passieren habe, wird man Probleme haben. Ich versuche eher, den Eindruck zu vermitteln, dass ich da bin und die Kamera nur dabei habe. So kriegt man Bilder, die anders nie zu haben wären.

Du bist ein Grenzgänger zwischen den Formaten: Das Experimentelle und das Dokumentarische fließen in deiner

flow together in your work, where you use both video and film and undulate between classical film projection and graphic art, between optical and sound installations. Is this movement between the spheres and possibilities a sort of life principle?

- I think so. My work, whether one calls it art or not, arises out of a way of life, a curiosity, an avoidance of routine, a search for different possibilities.

One has the impression that you could have perhaps made things easier for yourself – especially after the success of your documentary film **Memories of a lost country** 1987/88. Instead of following the steps of a documentary film maker, you chose a more complicated path .It seems that you have gone away from the "important", let's say journalistic themes, and moved more towards the lyrical, very personal themes. Is that also your intention?

- Not necessarily. I have carried on successfully making documentary films, **From life, love, and death**, and also worked with camera, editing and production on various projects. But I do of course see the different phases I'm going through – and because you mention **Memories**: I'm working on a documentary film project again at the moment. However if I was forced immediately to specialise on, let's say editing or production, then I would probably stop making films altogether rather than fit in with the film branch. I'm not only interested in trying to

Arbeit oft zusammen, in der du Film und Video verwendest und zwischen klassischer Filmprojektion und bildender Kunst, zwischen optischen und klanglichen Installationen pendelst. Und du bist jemand, der sich zwischen Schnitt, Kamera, Regie und Produktion nicht entscheiden mag. Diese Bewegung zwischen den Sparten und Möglichkeiten, ist das für dich auch eine Art Lebensprinzip?

- Ich glaube schon. Meine Arbeit, ob man die jetzt Kunst nennt oder nicht, entspringt einer Lebenshaltung, einer Neugier, einer Vermeidung von Routine, einer Suche nach verschiedenen Möglichkeiten.

Man hat den Eindruck, dass du es dir – speziell auch nach dem Erfolg deines Dokumentarfilms **Erinnerungen an ein verlorenes Land** 1987/88 – viel leichter hättest machen können. Statt die Dokumentaristenlaufbahn einzuschlagen, hast du einen komplizierteren Weg gewählt. Du hast dich, scheint es, von den "wichtigen" Themen, sozusagen vom "Journalistischen" wieder wegbewegt, hin zum Lyrischen, ganz Persönlichen. Entspricht das auch deiner Selbstsicht?

- Nicht unbedingt. Ich habe ja nachher weiter erfolgreich Dokumentarfilm gemacht, z.B. **Vom Leben, Lieben, Sterben** oder auch bei Projekten Kamera, Schnitt und Produktion gemacht. Aber natürlich sehe ich die verschiedenen Phasen, die ich durchlaufe – und weil du **Erinnerungen** ansprichst: Ich arbeite gegenwärtig wieder an einem Dokumentarfilmprojekt. Aber wäre ich gezwungen, mich ab sofort zu spezialisieren auf, sagen wir, Schnitt oder Produktion, so würde ich eher ganz mit dem Filmemachen aufhören, als

survive in the film industry, but in pursuing what interests me.

In one interview you spoke of your love of big film productions such as to Cinema Scope, to Coppola and Lynch. This reference to the high powered, heavily industrial cinema seems to be the exact opposite of your work, which one could radically call independent:

"unfiltered" one-man work. Would you ever consider giving up your independence, for say one project, in order to be able to make a big, highly mechanized film?

- This opportunity is hardly likely to arise. But Coppola also stands for a radical personal madness – or Lynch or Paradshanov: Those are people who have preserved a strongly self-sufficient position in the cinema, also through the painterly aspect in their work. There is a form of personal work within the film industry, from Chabrol to Bigelows "Strange Days" and Shyamalans "The Sixth Sense".

You have always been searching for socio-political connections in your work, not just produced "beautiful" pictures and sounds. Do you see yourself as part of the interventional, socially engaged art world, which is very present in Austria at the moment?

- I don't like delimiting or excluding myself in that way. I made my first really lavish, amateur feature film at the age of 16 in the seventies. I was actually already the obsessed type, who wanted to be an artist, did the

dem zu entsprechen. Es geht mir nicht per se darum, in der Filmbranche zu überleben, sondern das zu verfolgen, was mich interessiert.

In einem Interview hast du von deiner Liebe zu filmischen Großproduktionen, zum CinemaScope-Kino, zu Coppola und Lynch gesprochen. Diese Referenz, das hochgerüstete, schwerindustrielle Kino, scheint deiner Arbeit diametral entgegen zu stehen, die man radikal unabhängig nennen könnte: "ungefilterte" Ein-Mann-Arbeiten. Würdest du jemals deine Unabhängigkeit auch nur projektweise aufgeben, um etwas Großes, höher Technisiertes machen zu können?

- Dazu wird sich kaum Gelegenheit ergeben. Aber Coppola steht ja auch für radikalen persönlichen Wahnsinn – oder Lynch und Paradshanov: Das sind ja Leute, die sich eine sehr autarke Position im Kino bewahrt haben, auch über das Malerische in ihrer Arbeit. Es gibt ein persönliches Arbeiten innerhalb der Industrie, von Chabrol bis hin zu Bigelows "Strange Days" und Shyamalans "The Sixth Sense".

In deiner Arbeit hast du stets auch Verbindungen zum Sozialpolitischen gesucht, nie nur "schöne" Bilder und Töne gemacht. Siehst du dich als Teil der interventionistischen, sozial eingreifenden Kunst, die ja gegenwärtig auch in Österreich viel praktiziert wird?

- Ich mag mich selbst da nicht ein- oder ausgrenzen. Ich habe ja mit sechzehn, Anfang der siebziger Jahre, schon den ersten richtig aufwendigen Amateur-Spielfilm gemacht. Ich war eigentlich immer schon der Besessene, der Künstler

directing, the editing, and played the main part in a critical film agitating against the power of advertising. The socio-political influence of my first video works, which led, for example, to the Medienwerkstatt project "Volks Stöhnende Knochenschau", let the artistic aspects often fade into the background. At this time one played more the role of a medial social worker who had put various modes of expression into the hands of certain groups of people. In the end it got boring for everyone, because it was the wrong initiative: The idea was that people should take the camera in their hands and report on their affairs. That happened very rarely of course. Part of the fascination for a while came from the fact that most of the media didn't know what to do with the new socio-political trends, demonstrations were hardly documented at all for example. That soon changed. Themes only used previously by alternative media groups, cropped up more and more in the established media. Coming back to the question of socially involved art, these new trends do interest me. I think it's good for example, that art from the socio-political art field was chosen at the 3-Sat-Video prize-giving this year. But probably due to my biography, I have become far more critical about many works than I used to be.

In spite of this: I also consider a film like **Tibetische Erinnerungen** to be a political work, although there is something like an inner retreat perceptible, a retreat

werden wollte, habe da Regie geführt, geschnitten, die Hauptrolle gespielt in einem ganz "kritischen", gegen die Übermacht der Werbung agitierenden Film. Die sozialpolitische Prägung meiner ersten Videoarbeiten, die beispielsweise zu dem Medienwerkstatt-Projekt "Volks Stöhnende Knochenschau" geführt hat, ließ die künstlerischen Aspekte oft ein wenig in den Hintergrund treten. Da war man eher medialer Sozialarbeiter, der bestimmten Gruppen Ausdrucksmöglichkeiten in die Hand gegeben hat. Das hat uns aber alle irgendwann angeödet, weil es einen vollkommen falschen Ansatz hatte: Man hat geglaubt, die Leute nehmen jetzt die Videokamera selbst in die Hand und berichten über ihre Angelegenheiten. Dem war dann natürlich nur selten so. Eine Zeitlang kam die Faszination sicher auch daher, dass die meisten Medien mit den neuen sozialpolitischen Strömungen gar noch nichts anfangen konnten, über Demonstrationen zum Beispiel wurde kaum berichtet. Das hat sich bald geändert. Themen, die vormals nur von den alternativen Mediengruppen aufgegriffen wurden, kamen auch immer mehr in den etablierteren Medien vor. Um auf die Frage nach der sozial eingreifenden Kunst zurückzukommen, ich interessiere mich für diese neuen Strömungen. Ich finde es gut, wenn zum Beispiel beim 3-Sat-Videopreis heuer hauptsächlich Produktionen aus dem Bereich gesellschaftspolitisch engagierter Kunst ausgewählt wurden. Aber wahrscheinlich aus meiner Biografie herrührend stehe ich auch vielen Arbeiten viel kritischer als früher gegenüber.

into your own emotional world. Or: You are bringing yourself back as a subject into the artwork.

- Gaining the self-confidence necessary for showing others what I draw out of myself creatively, is also a process which becomes more natural as one gets older. That's why it's easier to convey a subjective position to the outside world. But as I already said: I am on to themes for a documentary film. But usually the theme finds, or surprises me, rather than me finding it. Of course I doubt my ideas every now and again: Isn't that the same old subjective story again? Shouldn't I work more on open questions, problems? Especially here in the given political situation of Austria?

Anyone who talks about the war of pictures, also talks about it: Which news reaches us, who's sending what? Which messages will one spread, which ones should be suppressed?

- What really interests me is the machinery behind the pictures, making the wars into empty – or particularly attractive – pictures. And also the kind of sounds and comments combined with the pictures? I consider the expression "blind seeing machines" to be a very suitable description: One sends off looking machines, from a monitor to a self-and-other-destructive bomb-camera, with which man leaves the level of humanity behind him. The pictures all end in the bomb hitting something, after which there is only an empty white rushing sound. The intimate relationship between the

Dennoch: Ich halte auch einen Film wie **Tibetische Erinnerungen** für eine politische Arbeit, allerdings ist dabei auch so etwas wie ein Rückzug in dich selbst bemerkbar, ein Rückzug in die eigene Gefühlswelt. Oder: Du bringst dich selbst als Subjekt zurück in die Kunst.

- Das nötige Vertrauen in mich zu gewinnen, um anderen zu zeigen was ich aus mir schöpfe, das ist ja auch ein Prozess, der mit dem Älterwerden selbstverständlicher wird. Daher ist eine subjektive Position leichter nach außen zu tragen. Aber wie schon gesagt: ich bin an Themen für einen Dokumentarfilm dran. Aber meistens finde nicht ich, sondern ich werde gefunden, werde überrascht von einem Thema. Natürlich zweifle ich auch immer wieder an meinen Ideen: Ist das nur noch die subjektive Leier? Sollte ich mich nicht vielmehr auch an offenen Fragen, Problemen abarbeiten? Gerade auch in einer politischen Situation wie der in Österreich gegebenen?

Wer vom Krieg der Bilder erzählt, spricht auch davon: Welche Nachrichten erreichen uns, wer sendet was? Welche Botschaften will man verbreiten, welche unterdrücken?

- Mich hat vor allem der Apparat hinter den Bildern interessiert, der die Kriege zu leeren – oder auch besonders "attraktiven" – Bildern verarbeitet. Und welche Töne, Kommentare werden dazu gesetzt? Ich halte den Begriff "blinde Sehmaschinen" für sehr passend: Man schickt Blickmaschinen los, von der Überwachungskamera bis zur sich selbst und andere zerstörenden Bombenkamera, mit der der Mensch die Stufe des Humanen hinter sich lässt. Die Bilder enden stets mit dem Einschlag der Bombe, danach kommt nur

picture- and the military-machines, ultimately leads – in the live-broadcast – to the annihilation: of one's own view and of the hit target. As Günther Anders always said in connection with the atom bomb: through the atom bomb, man has confronted himself with problems way beyond his comprehension, which he can no longer deal with. These days people have visual access everywhere. You see terror attacks on television and at the same time a camera capsule can penetrate deep inside you. I have the feeling, that "the fear of something" can be increasingly registered in these pictures. Michael Moore shows this very provocatively in his film, "Bowling for Columbine". I associate the expression "Blindness of the seeing machines" very strongly with it: They film, they document, but they have lost the human dimension of putting the pictures into context. There is no longer an intellectual understanding behind their "seeing", no possibility to really see and sort out, or categorize the filmed material.

In a way, the work of these filming bombs is the most primitive form of documentation there is: the narrowing of the view to one target, which is to be destroyed. Reflection is no longer necessary, there is only a short beforehand –and then the end of the transmission.

→ If one then compares this with the film "Peeping Tom": The murderer's machine is essentially the same, only in the gruesome fascination of fear the pictures of those

noch leeres weißes Rauschen. Die enge Beziehung, die es zwischen Bildmaschinen und militärischen Maschinen gibt, führt letztlich – in der Live-Übertragung – immer zur Auslöschung: des eigenen Blicks und dessen, was man trifft. Wie Günther Anders das in bezug auf die Atombombe immer gesagt hat: Damit hat sich der Mensch auf Probleme eingelassen, die sein Fassungsvermögen übersteigen, mit denen er nicht mehr umgehen kann. Heute können die Menschen überall "hinsehen". Du siehst Terrorattacken am Fernseher und gleichzeitig können Kamerakapseln in dein Innerstes vordringen. Und ich habe das Gefühl, dass in diese Bilder immer häufiger der Faktor "Angst vor irgendetwas" eingeschrieben ist. Michael Moore zeigt das ja sehr schön polemisch in seinem Film "Bowling for Columbine". Mir ist dabei der Begriff der Blindheit der Sehmachines wichtig: Sie drehen mit, sie zeichnen auf, aber sie haben die menschliche Dimension der Kontextualisierung der Bilder nicht. Es gibt hinter ihrem "Sehen" keine intellektuelle Erfassung mehr, keine Möglichkeit echten Sehens und Sichtens, der Einordnung des aufgezeichneten Materials.

In gewisser Weise ist die Arbeit dieser aufzeichnenden Bomben die primitivste Form des Dokumentarismus: die Verengung des Blicks auf ein Ziel hin, das es zu vernichten gilt. Da braucht es keine Reflexion mehr, es gibt nur noch ein kurzes Vorher – und dann das Ende der Übertragung.

→ Wenn man das nun mit dem Film "Peeping Tom" vergleicht: Die Maschine des Mörders ist, in ihrem Wesen, die gleiche, aber in der grausamen Faszination des Schreckens, die die

doomed to death convey, lies a kind of, even if perverse, still human –seeing, not blindness. The camera bomb in contrast, blends out every emotion, becoming an analytical instrument at the same time, showing us "the right way to make war" – with the task of destructing a target. What lies behind this goal, the good, the bad, whatever, always remains open. A moral component however – or maybe even only – the political decision-making ability – is systematically cut out completely.

Serge Daney writes: Every power has something visual. Is your work in this vein, also meant as a criticism of the domination (and visual-domination) of the Western World?

- Of course; going back to the pictures of the remote-controlled bombs. What remains in the presentation is the purpose, actually only the spider-lines themselves. What lies behind the annihilation and destruction, is almost immaterial.

The far-east concept of emptiness seems to go well with the story of the empty video-tape.

- Absolutely. I'm not an esoteric person, but I can't deny the logic, that emptiness, the space in between, has the same meaning as the filled space.

The Shikiri-ritual, a form of preliminary psychological battle taking place between the 2 Sumo-wrestlers, is one of the chapters in **Pictures of a fleeting world.**

Bilder der Todgeweihten mitliefern, liegt eine Form des – zwar pervertierten, aber noch immer menschlichen – Sehens, keine Blindheit. Die Kamerabombe dagegen blendet jede Emotion aus, zugleich aber wird sie zu einem analytischen Instrument, das uns zeigt, wie "man richtig Krieg macht" – mit Vorgabe und Vernichtung eines Ziels. Aber was in diesem Ziel ist, das Gute, das Böse, was auch immer, bleibt offen. Eine moralische Komponente – oder sogar nur: die politische Entscheidungsfähigkeit – wird plangemäß komplett ausgeschlossen.

Serge Daney schreibt: Jede Macht hat ihr Visuelles. Ist deine Arbeit in diesem Sinn auch als eine Kritik der Herrschaft (und Blick-Herrschaft) der westlichen Welt zu verstehen?

- Sicher, bleiben wir bei den Bildern der ferngesteuerten Bomben. Was übrig bleibt in der Darstellung ist der Endzweck, also eigentlich nur mehr das Fadenkreuz selbst. Was dahinter an Auslöschung und Vernichtung steht, spielt kaum mehr eine Rolle.

Zur Geschichte des leeren Videobandes scheint das fernöstliche Konzept der Leere zu passen.

- Unbedingt. Ich bin kein Esoteriker, aber der Logik, dass das Leere, der Zwischenraum, gleichbedeutend mit dem Vollen ist, kann ich mich nicht entziehen.

Das Shikiri-Ritual, eine Form des vorab stattfindenden psychologischen Kampfes unter Sumo-Ringern, bildet ein eigenes Kapitel in **Bilder der flüchtigen Welt.**

→ That again has to do with the concept of the space in between: A fight, that in the end lasts 10 seconds, actually takes a good 10 minutes altogether, including all the preparation. In tuning in to each other and getting concentrated, the wrestlers often end up with the same pulse-frequency, their bodies swinging together, in a very similar state. This is necessary, otherwise their heavy collisions could cause bad injuries. What they show in the media today, taking ten minutes, used to take five or six hours. What used to be the main part of the fight, the tuning in, has now been radically cut for television.

Is there not some kind of equivalent ritualised sport in the Western World? In American football for example, everything happens in seconds, but the action itself is the follow-up of minute-long elaborate preparation work. And on television it is again interrupted by adverts and other interferences.

→ Yes, but the real fascination as against football as a team sport is the one-to-one-man-to-man showdown in Sumo. I like the clear ritual form, the mixture of tension and total calm.

In another part of **Pictures of a fleeting world** you pick up on earlier, politically based Medienwerkstatt films, which deal with anti-atom agitation and demo-films.

→ Those materials had a strong influence on me – both politically as well as medially speaking.

→ Das hat wieder mit dem Konzept des Zwischenraums zu tun: Ein Kampf, der realiter zehn Sekunden dauert, nimmt eigentlich mit allen Vorbereitungen gute zehn Minuten oder mehr in Anspruch. In der Abstimmung und Konzentration aufeinander kommen die Kämpfer so weit, dass sie dieselbe Herzfrequenz haben, dass sie ihre Körper in gleiche Schwingungen, Zustände bringen. Das ist nötig, andernfalls könnten ihre Zusammenstöße zu schweren Verletzungen führen. Was man heute, medial vermittelt, als Sache von zehn Minuten erlebt, hat früher fünf, sechs Stunden gedauert. Der traditionelle Kern des Kampfes war die Einstimmung aufeinander, die man fürs Fernsehen radikal verknappt hat.

Gibt es diese Art des ritualisierten Sports nicht auch in der westlichen Welt? Etwa im American Football spielt sich doch auch alles in Sekundenschnelle ab, aber der eigentlichen Aktion gehen minutenlange, elaborierte Vorbereitungen voraus. Und in der Fernsehübertragung ist das dann auch wieder gebrochen durch Werbeblocks und andere Interferenzen.

→ Ja, aber die erhöhte Faszination gegenüber dem Mannschaftssport Football ist die Eins-zu-eins-Mann-gegen-Mann-Auseinandersetzung im Sumo. Was mich da interessiert, ist die klare Form des Rituals, die Situation aus Anspannung und Leere.

In einem anderen Segment von **Bilder der flüchtigen Welt** greifst du auf frühe, politisierte Medienwerkstattfilme zurück, auf Anti-Atom-Agitation und Demo-Filme.

You describe the once in medium video clearly as having the same role as internet today: a modern, fast means of communication with a socially explosive potential.

- Already with Brecht and Benjamin there was always talk of using the contemporary technology for political development. At the beginning of the seventies when we started working with video, it was definitely the medium for artistic and political reform. The medium of the moment always initially appears on the scene as an unoccupied field, automatically acting like a magnet for political groups and artists of course.

You are actually collecting world-pictures on the Gulf war, Tiananmen and Tschernobyl. It's about the question of how events can disappear behind pictures. A "good" picture can simply dissolve the complexity of the matter, the existence of a picture can hinder one's perception of something.

- I experienced this in a very strange way with the terror attack of the 11. September. The pictures of the Twin Towers collapsing now seems peculiarly historic. I had such diverse perceptions of it: In the first week the pictures had a totally different context to now where they are far more emotional and frightening for me. To start with the pictures weren't nearly as threatening as they seem now, perhaps due to the extreme suppression of reality. It's almost as if the pictures have now caught up with me, as if I can

- Das sind Materialien, die für mich sehr prägend waren – sowohl in der politischen als auch in der medialen Entwicklung.

Du schreibst dem einstmals so aktuellen Medium Video ganz explizit die Rolle zu, die heute das Internet innehat: ein modernes, schnelles Kommunikationsmittel mit dem Potential sozialer Sprengkraft.

- Schon bei Brecht und Benjamin ist immer die Rede davon, die Technologie der Zeit zu nutzen im Sinne einer politischen Entwicklung. Als wir Anfang der siebziger Jahre zu arbeiten angefangen haben, war Video als das Medium künstlerischer und politischer Neuansätze unumgänglich. Die jeweils neueste Technologie erscheint zuerst immer als ein unbesetztes Feld, das eben auch für politisch aktive Gruppen oder auch für Künstler attraktiv ist.

Du versammelst schließlich Welt-Bilder zum Golfkrieg, zu Tiananmen und Tschernobyl. Da geht es dir auch um die Frage des Verschwindens der Ereignisse hinter den Bildern. Ein "gutes" Bild kann ja die Komplexität einer Sache auch einfach löschen, die Existenz eines Bildes kann verhindern, dass man etwas sieht.

- Ich habe das ganz eigenartig beim Anschlag vom 11. September erlebt. Heute wirken die Einstellungen vom Einsturz der Twin Towers ja schon seltsam historisch. Ich habe das wirklich ganz verschieden wahrgenommen: Anfangs, in dieser ersten Woche, hatten die Bilder einen ganz anderen Kontext als jetzt, wo sie auf mich viel emotionalisierender, auch erschreckender wirken. Anfangs

only now begin to grasp their real meaning. The constant repetition of the scenes initially made this impossible.

"Pictures of happiness" is the title, almost in antipathy, of one of the following episodes.

- The particular kind of happiness I'm talking about in this case can only be experienced by a child in my opinion. Undisturbed by the intellect, with direct access to pleasure and joy in life.

One could almost say, the pictures of the previous chapter stand for "public" terror, and those afterwards for your own very private happiness. Are there no pictures that stand for "public" happiness? Pictures that aspire collectively as positive universal pictures?

- Maybe I mistrust these too much. I really do believe that all later images of happiness are based on one's childhood impressions. There is also the tendency to search for situations in life that are similar to those that surrounded one as a child.

And thus we are back to memory: The concept crops up in no less than three of your works. Proust says: The past conceals itself somewhere beyond intellectual activity, unexpectedly, in a material object. That fits very well to many of your pictures, which often seem more connected to the sensual and physical than the intellectual.

hab ich die Bilder als lange nicht so bedrohlich wahrgenommen, was vielleicht auch extreme Verdrängung gewesen sein mag. Es ist fast so, als hätten die Bilder mich nun eingeholt, als könnte ich sie jetzt erst langsam einschätzen. In der anfänglichen Dauerwiederholung der Szenen war mir das unmöglich.

"Bilder des Glücks" heißt, antithetisch fast, eine später folgende Episode.

- Jene bestimmte Art des Glücks, die ich da anspreche, kann man, glaube ich, nur als Kind tatsächlich empfinden. Intellektuell unverstellt, mit direktem Zugang zu Lust und Freude am eigenen Leben.

Man könnte also sagen, dass das Kapitel davor den "öffentlichen" Schreckensbildern gilt, dieses dagegen den Glücksbildern, die ganz privat, bei dir sind. Gibt es nicht auch öffentliche Bilder des Glücks? Kollektivtaugliche positive Welt-Bilder?

- Vielleicht misstraue ich denen zu sehr. Ich glaube wirklich, dass die Basis aller auch späterer Glücksbilder kindlich geprägt ist. Man tendiert ja etwa auch dazu, sich Lebenssituationen zu suchen, die jener ähneln, die man als Kind um sich hatte.

Womit wir wieder bei der Erinnerung wären: Als Begriff taucht sie in den Titeln von immerhin drei deiner Arbeiten auf. Bei Proust heißt es: "Die Vergangenheit versteckt sich irgendwo jenseits des Zugriffs des Intellekts, in einem materiellen Objekt, in dem wir sie nicht vermuten." Das passt auf viele

→ The material aspect mentioned here I would define as follows: The whole idea of making a project about memory can only work when one allows for subjective findings. Those memory traces I preserve, need to have been through my camera. The other pictures are of equal value, but only when those I found myself, are facing them. I couldn't show this special subjective viewpoint with found footage alone. The moments of happiness occurring during the making of a film, can only evolve out of a situation that one has created oneself. Even though one can't actually order oneself to find a picture of happiness.

But one can create an inviting situation.

→ Yes, that's true. But I also have to invite myself to get into that special kind of mood.

Translation: Kim Hogben

deiner Bilder, die oft auch eher ans Sinnliche, Körperliche gebunden zu sein scheinen als ans Denken.

→ Das Materielle, das da angesprochen ist, definiert sich für mich so: Als Projekt über die Erinnerung kann das nur funktionieren, wenn man das subjektive Finden berücksichtigt. Was ich an Erinnerungsspuren aufbewahre, muss durch meine Kamera gegangen sein. Die anderen Bilder sind zwar gleichwertig da, aber ihnen gegenüber müssen meine Bilder stehen, die ich selbst gefunden habe. Diese spezielle subjektive Sicht könnte ich mit found footage allein nicht zeigen. Die Glücksmomente, die einem bei der Filmarbeit passieren, stellen sich über eine Situation her, die man selbst inszeniert hat. Wenn man auch das Finden eines Glücksbildes sich selbst nicht verordnen kann.

Aber man kann es einladen.

→ Man kann es einladen, ja. Aber ich muss mich dazu auch selbst einladen, mich in diesen speziellen dafür benötigten Gemütszustand begeben.

## **Manfred Neuwirth**

Geboren 1954.

Studium der Publizistik, Informatik und Geschichte.  
Regisseur, Produzent, Kameramann, Medienkünstler  
in den Bereichen Film, Video, Sound, Installation.  
Gründungsmitglied der Medienwerkstatt Wien.  
Geschäftsführer der loop media.

**Auszeichnungen:** Prix R.T.B.F., Manifestation International  
Video Montbeliard, Medienkunstpreis N.Ö., Majorie Keller  
Audience Choice Award, Onion City Film Festival Chicago

**Werkliste (Auswahl):** Asuma (mit Gerda Lampalzer und  
Gustav Deutsch/1982), Wossea Mtotom – Die Wiese ist grün  
im Garten von Wiltz (mit Gerda Lampalzer und Gustav  
Deutsch/1983-84), Heilende Schläge (1985), Experten  
(1986), Der Pilot (1987), Erinnerungen an ein verlorenes Land  
(1988), Collected Views (mit Gerda Lampalzer/1990),  
Wienminuten (1991), Vom Leben Lieben Sterben –  
Erfahrungen mit Aids (mit Walter Hiller/1992-93),  
The End Of The Gang Of Four (1993), Bildermacher  
(1993-94), barkhor round (1994), Im Gedächtnis (1995),  
Tibetische Erinnerungen (1988-95), manga train (1998),  
magic hour (1999), balkan-syndrom (2000), HH (2002)

## Manfred Neuwirth

born 1954. studied journalism, informatics and history.  
director, producer, cinematographer, media artist  
in the areas of film, video, sound, installation  
founder member of Medienwerkstatt Wien, business  
manager of loop media.

**prizes:** Prix R.T.B.F., Manifestation International Video  
Montbéliard, Media-art-prize Niederösterreich, Majorie  
Keller Audience Choice Award, Onion City Film Festival  
Chicago

**works (selection):** Asuma (together with Gerda Lampalzer  
und Gustav Deutsch/1982), Wossea Mtotom – Die Wiese ist  
grün im Garten von Wiltz (together with Gerda Lampalzer  
and Gustav Deutsch/1983-84), Heilende Schläge (1985),  
Experten (1986), Der Pilot (1987), Erinnerungen an ein  
verlorenes Land (1988), Collected Views (together with  
Gerda Lampalzer/1990), Wienminuten (1991), Vom Leben  
Lieben Sterben – Erfahrungen mit Aids (together with  
Walter Hiller/1992-93), The End Of The Gang Of Four  
(1993), Bildermacher (1993-94), barkhor round (1994),  
Im Gedächtnis (1995), Tibetische Erinnerungen  
(1988-95), manga train (1998), magic hour (1999),  
balkan-syndrom (2000), HH (2002)

## Impressum

loop media  
Neubaugasse 40 A  
1070 Wien

Gestaltung | graphic design  
→ [wendl.com](http://wendl.com)

Schrift | Font  
→ **Blender**  
© Nik Thönen 2003

Druck | printing  
→ **Remaprint**

Weitere Informationen  
further informations  
→ [www.manfred-neuwirth.at](http://www.manfred-neuwirth.at)

© 2003 loop media

*loop media*

MEDIEN  
WERK  
STATT  
WIRTSCHAFT

**.KUNST**  
bundeskanzleramt

WIEN  
KULTUR

niederösterreich kultur