FILM

KUBELKA

Für die Alte Welt

Für den Wiener Cinéasten Peter Kubelka, 36, ist der Kinobesuch „eine lebenslange Frustration" und ein „ununterbrochenes Leiden".

Die „Prestige-Architektur" moderner Filmpaläste mit ihren „arschgerechten Sesseln" ist ihm genauso zuwider wie die oft unscharf vorgeführten Bilder, der klirrende Ton und der „mit seinen Zuckerlpapierln raschelnde Vordermann".

Doch dieser ganze „Riesenblödsinn" (Kubelka) soll jetzt ein Ende haben — zumindest für die Stadt New York, wo in der ehemaligen „John Jacob Astor Library" demnächst „das erste filmgerechte Kino der Welt" eröffnet wird. Erfinder dieses 100-Plätze-Hauses (Name: „Anthology Cinema"), das „die Konzentration völlig zur Leinwand lenkt": Peter Kubelka.

Er entwarf einen schwarzgetünchten Schaukasten, in dem die stark überhöhten Sitzreihen mit hölzernen Sichtblenden verkleidet sind und schallverstärkende „Scheuklappen" in Augenhöhe die Zuschauer voneinander trennen. Dennoch, sagt Kubelka, „kann ich natürlich meiner Nachbarin auf die Schenkel greifen".

In diesem „Idealkino", das von einer gemeinnützigen Stiftung für rund 400 000 Dollar eingerichtet wurde, hat Kubelka erstmals alle Raumeinflüsse ausschalten können, die im herkömmlichen Lichtspiel-„Theater" das Filmerlebnis stören: „Man sieht nichts außer der Leinwand, man hört nichts außer dem Ton, der aus dem Lautsprecher kommt" (Kubelka).

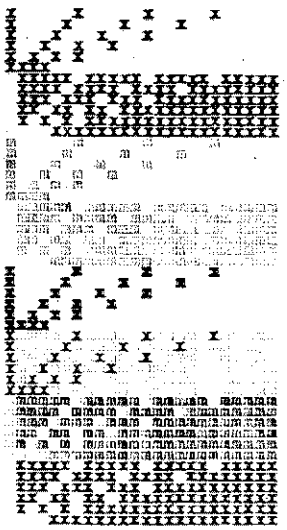
Kubelka, Mitbegründer des „Österreichischen Filmmuseums", garantiert dem Publikum seines „unsichtbaren" Lichtspielhauses aber noch mehr: ein ganz neues Programm. Im Zwei-Monats-Rhythmus sollen regelmäßig die rund 200 „wesentlichen Werke der Filmgeschichte" laufen — drei an jedem Tag.

Was wesentlich ist, das hat Kubelka zusammen mit dem Chef des „Anthology"-Kinos, Jonas Mekas, und drei weiteren Juroren in monatelangen Sitzungen „unter Nervenkrisen" ermittelt und schließlich durch demokratische Abstimmung entschieden. Einziges Auswahlkriterium: der Film als Kunstwerk.

Anders als bei Filmarchiven und Kinematheken üblich, wollen die New Yorker den Film seit den Brüdern Lumière zum erstenmal nicht als soziologisches oder geschichtliches Dokument präsentieren — nur Original-Beiträge zu den „Grundlagen der Filmkunst" lassen sie zu.

Darum akzeptiert etwa Kubelka zwar die Werke der Avantgardisten Dreyer, Wertow, Dowschenko, Hans Richter und Eggeling, nicht aber die

New Yorker **„Anthology"-Kino**
Scheuklappen für Betrachter



Kubelka-Partitur zu „Arnulf Rainer"
Drive aus Wien

Filmmacher **Kubelka**
Tränen beim Kinotod

Kinostücke von Ingmar Bergman („Ein schiecher, stinkender Stern am Filmhimmel"), den „Käse" von Antonioni oder den „abgedackelten Zweiter-Klasse-Quargel" eines Jean-Luc Godard.

Diese „Boulevard-Avantgarde", behauptet er, hat nichts mit „Grundlagenkunst" zu tun; ihr soziales Engagement vergleicht er mit dem Werbefilm: „Ob ich jetzt werbe für die Gleichberechtigung aller Menschen", so Kubelka, „oder das Ende des Vietnamkrieges oder für den Verkauf von Bier oder Kopfwehpulver — vom Film her gesehen ist es, abgesehen von den verschiedenen weltanschaulichen Richtungen, genau dasselbe."

Seinen puristischen, scheinbar arroganten und elitären Ansichten hat Kubelka mittlerweile in Amerika und fast allen europäischen Ländern Geltung verschafft — durch seine eigenen Filme, die viele Kenner zu den besten zählen, die in den letzten Jahren entstanden sind.

Seine bislang fünf Filme, „vielleicht die ersten, die zu Recht und ohne Einschränkung Kunstwerke genannt werden dürfen" („Neues Forum", Wien), sind insgesamt nur 38 Minuten lang. Dennoch hat der einstige „Wiener Sängerknabe", der nach dem Stimmbruch zunächst Chormusik studierte und dann in Rom zwei Jahre lang die Filmschule besuchte, zu ihrer Herstellung 14 Jahre gebraucht.

Ursache des Zeitaufwandes: Außer dem 1952 begonnenen, stilistisch uneinheitlichen Erstling „Mosaik im Vertrauen" sind alle Kubelka-Produktionen aus Einzelbildern (Kadern) zusammengefügt. Denn „Film", davon war der Einzelgänger, der „niemals Avantgardist sein" wollte, als erster überzeugt, „ist nicht Bewegung. Film ist die Projektion von Einzelaufnahmen in einem sehr schnellen Rhythmus".

Aufs Detail versessen wie keiner seiner Vorgänger seit 1895, als die ersten photographischen Bewegungsbilder vorgeführt wurden, zwang Kubelka darum in „Hunderten von Arbeitsstunden" dem vom Filmprojektor vorbestimmten Grundrhythmus — 24 Kader pro Sekunde, 1440 pro Minute — seine exakt programmierten Variationen auf. Er komponierte

- ▷ 2160 Einzelbilder von einem Tanzpaar zur strengen Bewegungs-Etüde „Adebar" (1957);
- ▷ 1440 Kader vom Bierzapfen und -trinken zu einer Minute Elementar-Kino, in dem etwa ein Fetzen Bierschaum die optische Kraft eines „Granateinschlags" (Kubelka) hat („Schwechater", 1958);
- ▷ 180 Meter schwarzen und weißen Rohfilm nach einer exakten Zahlen-Partitur mit „absoluter Stille" und elektronisch erzeugtem Lärm („White Noise") zum „metrischen" Film „Arnulf Rainer" (1960);
- ▷ drei Stunden Film- und 14 Stunden Tonmaterial, das er im Sudan wäh-

rend einer Touristen-Safari erbeutete, zu einem 16 Minuten langen Kontrast-Mosaik, in dem Bild, Sprache und Musik einander ständig widersprechen oder sich ironisch ergänzen („Unsere Afrikareise", 1966).

Solche Film-Poeme, die der Amerikaner Mekas zu den „großen Augenblicken des Kinos" rechnet, bedeuten allemal eine Strapaze für das auf Kubelkas Momentaufnahmen nicht eingeübte Auge und haben den Autor daheim um seine „letzten Freunde gebracht".

Um neue zu gewinnen (und um leben zu können), führt Kubelka, der sich „sehr einsam" fühlt und „nichts sehnlicher" wünscht als „Kommunikation 24mal in jeder Sekunde", seine schwierigen Filme auf vielen Vortragsreisen — etwa zu den US-Universitäten Harvard und Yale, nach Rom, Lissabon und Madrid — stets mehrmals hintereinander vor.

Noch weiter freilich will der Filmkünstler seinem oft verständnislosen Publikum keineswegs entgegenkommen. Denn der sensible „Gebrauchsfilm"-Konsument Kubelka („Wenn im Film jemand beerdigt wird, muß ich immer weinen") kennt und verabscheut die fatalen Wirkungsmechanismen der Filmindustrie.

Die Forderung „Runter mit dem Niveau, damit's auch die blöden Arbeiter verstehen" hält er für „die größte Gemeinheit" der Kommerz-Filmer. So produziert er weiter auf hohem Niveau esoterisch — und zumindest im Ausland wurde diese konsequente Haltung auch anerkannt.

Dänische Cinéasten etwa widmeten dem Österreicher einen Fan-Club, und Kollegen aus dem New Yorker Underground entdeckten in Kubelka, der zwischendurch auch als Filmbibliothekar bei der Uno in New York gearbeitet hat, einen Vorläufer eigener Bestrebungen. Sie wählten ihn zum Ko-Direktor ihrer „Filmmakers' Cooperative" und offerierten ihm einen ständigen Arbeitsplatz in den USA. Doch der Gourmet Kubelka will aus Wien, wo er in seiner Speisekammer edle Weine keltert und im Backrohr zarte Kalbsbrüste zubereitet, nicht emigrieren. Denn „von hier", sagt er, „hab' ich meinen Drive".

Das ist aber auch alles. In Wien war noch kein Kubelka-Film in einem öffentlichen Kino zu sehen; in Wien ist auch Kubelkas zehn Jahre alte Idee des „unsichtbaren Kinos" trotz vorhandener Geldmittel „am emotionellen Einspruch subalterner Beamter der Burghauptmannschaft gescheitert". Wien bleibt halt Wien.

Aber selbst nach New York, wo Kubelkas Kino-„Kindertraum" nun endlich verwirklicht wird (Eröffnungsprogramm: „Die Reise durch das Unmögliche" von Georges Méliès), hat der Filmmacher die Partituren seines nächsten Wiener Filmprojekts im Koffer mitgenommen. Arbeitstitel: „Denkmal für die Alte Welt".

NEU IN DEUTSCHLAND

Junge Utopie

San Domingo (Deutschland). „Ich weiß, daß ich auch mit diesem Film im Bereich des Show Business operiere", bekannte der Münchner Bundesfilmpreisträger Hans Jürgen Syberberg, 34 („Sex Business made in Pasing"). Wer könnte ihm widersprechen?

Dabei hat sich Syberberg, der als bester Deutscher im dokumentarischen Cinéma vérité gilt, bei seinem zweiten Spielfilm um höchste Authentizität bemüht: Echte Rocker disputieren mit echten „Rotzeg"-Aktivisten; ein echter Underground-Poet (der Wiener Dramatiker Hans Georg Behr) braut vor der Kamera echten Hasch-Tee für echte Kommunarden. Doch die Handlung folgt vage einer literarischen Vorlage — Kleists „Verlobung in St. Domingo":

Ein Mischlingsmädchen (das echte Besatzungskind Alice Ottawa) täuscht dem flachsblonden Ausreißer Michael (Michael König) im Auftrag seiner Kommune so lange wahre Liebe vor, bis Michaels reiche Eltern ein erpreßtes Handgeld zur Rückgewinnung ihres verlorenen Sohnes abgeschickt haben. Als Michael den Trick durchschaut, bringt er die Geliebte um.

Doch diesem Kleist-Schluß und den bayerisch gesprochenen, meist improvisierten Dialogen zum Trotz hat sich Syberberg auch bei seinem ersten, ursprünglich in 16-Millimeter-Technik aufgenommenen Undergroundfilm nicht völlig vom Show Business lösen können.

Aus einer mehr oder weniger distanzierten Neugierperspektive beobachtet er seine Laien-Spieler beim Gespräch und beim Haschen. Anders als sein Kollege Rainer Werner Fassbinder, der selbst in einer fiktiven Geschichte sein anarchisches Lebensgefühl mitzuteilen versteht, hält Syberberg auch im Dokumentar-Spielfilm vor allem das fest, was den durchschnittlichen Kinogänger interessiert. Warum? Mag sein, daß sein Alter eine Identifikation mit den Utopien der Jungen schon nicht mehr erlaubt; mag sein, daß er beim Drehen zu sehr ans Kinogeschäft denken mußte.

Alice Ottawa in „San Domingo"
Underground in Bayern

Weil er seinen mit 250 000 Mark aus Bundesmitteln geförderten Film weder einem kommerziellen Verleiher anbieten noch in esoterischen Coop-Zirkeln verschleißen wollte, hat er alle Theaterbesitzer, die sein Werk seit dem letzten Wochenende spielen, einzeln von der Publikumswirksamkeit des Films überzeugen müssen.

Langsam fallen

Der aus dem Regen kam (Frankreich/Italien, Farbe). Es war einmal eine kleine Ehefrau mit hübschen Sommersprossen (Marlène Jobert), die wurde von einem finsteren Glatzkopf geschändet. Daraufhin hat sie ein Gewehr genommen, den Unhold totgeschossen und seinen Leichnam im Meer versenkt. Keine Zeugen.

Marlène Jobert in „Der aus dem Regen"
Alptraum in Zeitlupen

Doch da kam ein brutaler Kerl des Wegs, der fast so aussah wie der böse Wolf (Charles Bronson), und der schien ganz genau zu wissen, was geschehen war. Er stürzte sich mit der Gewalt eines Bulldozers auf sein zierliches Opfer und knurrte: „Gib's zu, oder ich fress' dich." Und weil Mellies Ehemann als Bordnavigator bei der Air France immer unterwegs war, blieb dem bösen Kerl genügend Zeit, sie gründlich durch die Mangel zu drehen.

Der französische Krimi-Romancier Sébastien Japrisot (Idee und Drehbuch) gilt seit Jahren als trefflicher Hochspannungs-Techniker. Der französische Regisseur René Clément wird seit seinem Film „Nur die Sonne war Zeuge" als Meister realistischer Finessen gerühmt.

Beide faszinieren mit einem Alptraum im Zeitlupen-Tempo, der genau dem Motto des Films entspricht, das aus „Alice im Wunderland" stammt: „Der Schacht war nun entweder überaus tief, oder aber sie fiel ihn sehr langsam hinunter, denn sie konnte sich während des Sturzes in aller Ruhe