

Österreichisches Filmmuseum

This is not America – Austrian Drifters

Suchbewegungen zwischen
Film und Pop (1976 bis 2014)

Starting with the Arena occupation in Vienna in the summer of 1976, when the nexus of pop, film and political attitude became more visible than ever before in Austria, this six-part-program examines the intertwining of pop and film. The figure of the drifter functions as a guide in this search for pop instances in Austrian cinema and the fundamentally „cinematic“ aspects of pop.

Langsamer Sommer, Sammlung Österreichisches Filmmuseum



Wien 1976: Die Arena wird von jungen Menschen besetzt, die ein autonomes Kulturzentrum fordern, es finden Lesungen, Ausstellungen und Konzerte statt. Das Ereignis wird auch gefilmt, u. a. von der Videogruppe Arena und Fritz Köberl. Das Ineinander von Filmemachen, Popkultur und politischer Haltung findet hier, für Österreich gesprochen, einen entscheidenden Impuls, dem das Programm „This is not America – Austrian Drifters“ bis in die Gegenwart nachgehen möchte. Die Figur des Drifters ist dabei konstitutiv: für einen Großteil der Figuren und die formalen Zugänge wie für die Zusammenstellung selbst. Sie versucht nicht, die Pop-Film-Beziehungsgeschichte lückenlos und akribisch nachzuvollziehen, sondern wirft schlaglichtartig und facettenreich einzelne Blicke, hier und da, driftend durch die letzten vierzig Jahre.

Wer die Bezüge zwischen Film und Pop zu studieren beginnt, landet rasch in einem bodenlosen Unterfangen. Denn Film war schon immer – auch – Teil der Popkultur. Er fand in ihr ein reiches Terrain: als markantes Gegenüber der Kunst und zugleich weit über die bloße Abbildung bzw. Ausschlichtung von Popstars hinaus. Auch dieses Programm ist keine Aneinanderreihung von Filmen, in denen Popmusiker/innen mitwirken, sondern eine Suche nach den Schnittstellen, entlang derer sich die Wechselbeziehungen von Pop und Film auffächern lassen. Was wird sichtbar von Popkultur in Filmen – sei es in dokumentarischen Zugängen oder fiktionalen Formen? Was ist grundlegend filmisch an Pop, was daran findet im Film ein verwandtes Medium? Auf welche Weisen wirkt Popkultur ansteckend, wie überträgt sie ihre Ästhetiken auf den Film?

Sichtbar kann z. B. werden, wie stark das „coole Wissen“ um die Codes und Zeichen – wie man spricht, sich bewegt, gestikuliert – die Menschen vor der Kamera durchdringt. In Spurenelementen findet sich dies etwa in John Cooks *Langsamer Sommer*, wo zwei Männer einen Sommer lang abhängen und einen Lebens- und Kleidungsstil pflegen, den fast nur sie und vereinzelte Freunde lesen können, der im restlichen Wien aber einfach als nicht konform untergehen muss. Sechs Jahre später findet sich im Café Malaria des gleichnamigen Films von Niki List bereits eine Schar junger Popper zusammen, um sich, ihre Lässigkeit und das schöne Leben in knalliger Überdrehtheit zu feiern. Und wieder 16 Jahre später heißt Pop in Wien vor allem Techno, so scheint es in *Slidin' - Alles bunt und wunderbar*, aber die Euphorie und die Begeisterung für das Verkleiden, für die Identitätsspiele sind verblasst wie die Neonfarben der Clubs und der Klamotten. Es sind der Oberflächencharakter, die Zeichenhaftigkeit der realen Welt, die sich im Sichtbaren artikulieren: Der Film kann sie aufzeichnen und lesbar machen.

In Form einer großen Abwesenheit ist dabei immer auch eines anwesend: Amerika. Genauer gesagt: die Sehnsucht nach Amerika, seinen Figuren, seiner Coolness, seinen Mythen (auch den

filmischen). Buchstäblich dieser Sehnsucht nachgegangen ist Peter Ily Huemer. Sein Musikvideo für The Cucumbers wie auch sein Langfilm *Kiss Daddy Good Night* stehen für ein Schaffen, das lange Zeit in – und nah an – Amerika und immer auch im Dialog mit der Musik stattfand. Diese durchdringt seinen Neo-Noir-artigen Thriller, der New York als düstere Stadt der Oberflächen imaginiert, in der Uma Thurman in ihrer ersten großen Rolle als Grenzgängerin zwischen öffentlicher Pop- und privater Hochkultur brilliert. Das rund um die *Kalkito-Clips* von Dietmar Brehm formierte Kurzfilmprogramm geht der Überlagerung von Film- und Pop-Ästhetiken in anderer Weise nach und führt vor Augen, wie die vermeintlich konträren ästhetischen Konzepte der filmischen Avantgarde und der Popkultur in eine schneidendschmachtende Umarmung münden können.

Lässt man sich auf die schlingende, ziellose Bewegung des Programms ein, wird man auch einer Reihe von Orten begegnen, an denen Pop in Österreich in besonderem Maße gelebt und weitergedacht wurde. In dokumentarischen Arbeiten wie Egon Humers *The Bands* oder Wolfgang Strobls *Eiszeit* begegnet man Läden wie dem U4, der Arena, dem Flex in Wien oder der Stadtwerkstatt in Linz: Kulminationsorten, an denen der dem Pop eigene Individualitätsdrang etwas Gemeinschaftliches (und damit potenziell Politisches) erzeugte. Zugleich aber wird man sich durchgehend an einem anderen zentralen Ort der Popkultur in Österreich befinden: im Kino.

Alejandro Bachmann

„This is not America — Austrian Drifters“ wird vom Österreichischen Filmmuseum im Rahmen der Diagonale'17 präsentiert und von Alejandro Bachmann kuratiert.

Die Reihe wird anlässlich der Ausstellung „Ganz Wien. Eine Pop-Geschichte“ (14. September 2017 – 25. März 2018) und in Kooperation mit dem Wien Museum im Dezember 2017 im Österreichischen Filmmuseum zu sehen sein.

John Cook
in Zusammenarbeit
mit Susanne Schett

Langsamer Sommer

AT 1974–76, 86 min
35mm, s/w

Wim Wenders
in Zusammenarbeit
mit Peter Handke

3 amerikanische LPs

BRD 1969, 13 min
16mm, Farbe

Vorfilm 1

Fritz
Köberl

Supersommer 23.8.1976

AT 1976, 5 min
(Fragment)
DCP (von 16mm), s/w

Vorfilm 2

Drehbuch und Kamera
Helmut Boselmann
John Cook
Michael Pilz

Schnitt
John Cook
Susanne Schett

Darsteller/innen
John Cook
Helmut Boselmann
Eva Grimm
Hilde Pilz
Michael Pilz
Günter Duda

Produktion
Michael Pilz, Wien

Bild: *Langsamer Sommer*,
Sammlung Österreichisches
Filmmuseum

1000 Takte Film

Österreichisches
Filmmuseum

Programm 1

Three encounters of film, pop, and music. As foreplay: Wim Wenders' 3 amerikanische LPs written by Peter Handke testifies to the power of American pop music to transform pictures of cinematic landscapes. Seven years later, in *Langsamer Sommer*, Lou Reed is being played in full length on the turntable – providing the soundtrack to the drifting existence of two friends in Vienna. The year that it was shown in cinemas, Vienna also saw the light of yet another summer: a film fragment from *Supersommer* shows six minutes of the Arena occupation, including Leonard Cohen's performance.

„Man müsste Filme über Amerika machen können, die nur aus Totalen bestehen. In der Musik gibt es das schon, also in der amerikanischen Musik“, heißt es in Peter Handkes Text für *3 amerikanische LPs*. Amerikanische Popkultur als Blueprint der filmischen Form und der realen Landschaft: Drei Stücke von Van Morrison, Creedence Clearwater Revival und Harvey Mandel sind die Pfeiler einer Kino-Herangehensweise, die so stark der amerikanischen Musik zu entsprechen scheint, dass sie uns fast unbemerkt etwas ganz anderes zeigt – Aufnahmen deutscher Landschaften, gefilmt im Timbre, in der Stimmung, im Groove und im Drang nach dem trägen Gefühl der Bewegung in amerikanischen Weiten. Musik und Film als Medien des Begehrens, nach einem Amerika, das seinen Mythos genau über diese Formen geschaffen hat.

Einige Jahre später erzählt der kanadische Modefotograf John Cook, der nach Wien übersiedelt ist, von ebendieser Stadt und erschafft dabei auch eine Welt, die von Spuren mehrheitlich amerikanischer Popkulturfragmente durchzogen ist. John und Helmuth driften einen Sommer lang durch Wien, hängen ab, ziehen rum, lernen Frauen kennen, fahren mit Freunden für ein paar Tage aufs Land. Genauer noch erzählt der Film, wie die beiden Freunde am Ende des Sommers das gemeinsam gedrehte Filmmaterial sichten und kommentieren. Sichtbar wird zum einen ein real atmendes, lebendiges Wien. Die leere Straße am Schottentor um fünf Uhr morgens, die miefige Wohnung, die sich Helmuth mit seiner Mutter teilt, der Stadtpark, in dem ein Fotoshooting veranstaltet

wird. Aber *Langsamer Sommer* erzählt auch von zwei Männern, die sich selbst erzählen, durch ihre Frisuren und ihre Kleidung, durch ihre Art zu sprechen und zu laufen und – nicht zuletzt – indem sie einen Film über sich machen. Darin verketten sich einzelne Momente nicht so sehr zu einer kohärenten Geschichte, sondern verhalten sich wie Tracks auf einer LP: Zwei Lebenskünstler artikulieren den eigenen Sound, die eigene Identität immer wieder neu. John, Helmuth und auch ihre Freunde sind sowohl reale als auch künstliche Figuren: hochkomplex, ambivalent und schwer einzuschätzen, zugleich schablonenhaft, wenn sie sprechen, gestikulieren und sich kleiden wie „der Autor“, „der Künstler“, „der Rebel“. Da re-interpretieren sie die Codes eines Pop-Kosmos. John ist sich dessen sehr bewusst, wenn er vom Motorrad fällt und lachend kommentiert: „I always wanted to be a cowboy.“ Er sieht wie einer aus in diesem Moment, aber er ist es nicht.

In *Langsamer Sommer* „geht es um nichts und dann doch um alles: um ein Zeitbild, um die Reflexion des eigenen Seelenzustandes, der sich fortlaufend wandelt, und wie nebenbei auch um ein Bild der Stadt, ihres im Gassenwerk versteckten Lebens“ (Dominik Kamalzadeh). Was in dieser Stadt fehlt, so wird deutlich, sind Orte, an denen sie sich öffentlich treffen und den Abend lang verweilen können. Popkultur, Nachtleben, Modernität sind als Wunsch präsent, aber erst in Ansätzen sichtbar. Nur die Drifter sind schon da.

Am Rande Wiens findet wenig später die Besetzung der Arena statt. Man verbindet und filmt öffentliche Orte, politischen Aktivismus und Leonard Cohen: Im nur als Fragment erhaltenen *Supersommer 23.8.1976* sind davon sechs Minuten zu sehen.

Alejandro Bachmann

Mittwoch,
29. März, 11.30 Uhr
Schubertkino 1



Niki List

Malaria

AT 1982, 82 min
16mm, Farbe

Rudi Dolezal

Wolfgang Ambros – Du verstehst mi ned

AT 1984, 6 min
Digibeta, Farbe

Vorfilm/Musikvideo

Drehbuch, Regie,
Schnitt und Produktion
Niki List

Kamera
Peter Schreiner
Niki List

Originalton
Roli Krauss

Darsteller/innen
Sabine Platzer
Andreas Vitásek
Geli Brechelmacher
Hermann Strobel
Susanne Winterstein
Evelyne Karner

Bild: *Malaria*,
Filmarchiv Austria

1000 Takte Film

Österreichisches
Filmmuseum

Programm 2

A surreal look at a young Vienna in the early 80s: procrastinating the night away, in trendy clothes and in full control of the codes, young people are trying to find a partner, or drugs, or just want to present themselves. Niki List's *Malaria* is cinematographic Pop art: The world as a chaos of signifiers has found its way into this film which manages to find a utopian potential within. At roughly the same time, Wolfgang Ambros sings at the legendary Eden Bar about a fight that breaks out every morning at the breakfast table – beneath a Pop art painting.

Die symmetrisch kadrierte Totale eines Wiener Hauseingangs: Komposition in Schwarz und Grau. Tristesse. Von rechts tritt eine Frau ins Bild – Tuscheln, rote Haare, 70er-Jahre-Brille, Mantel im Leo-Look. Sie öffnet die Läden, dann die Tür selbst und tritt ein. Die zu einem Wort geformte Neonröhre darüber springt an, durchdringt alles mit einem leichten roten Schimmer, stellt etwas Wärmeres, auch Grelleres, fast schon Penetrantes ins Zentrum dieser Steinwüste: Café Malaria. Niki Lists *Malaria* erzählt von diesem Ort, an dem erst mal auch nichts anderes passiert als in jedem anderen Beisl: Menschen kommen und gehen, trinken etwas, reden über sich und andere, die Stammgäste sind bekannt, ihr Getränk ebenfalls. Nur tragen die Menschen hier knallige Sakkos mit Schulterpolstern, weite Wollpullover, Sonnenbrillen und toupierte Haare, trinken kein Bier, sondern grell zischende Cocktails („Schizo“, „Grüner Koitus“), die aus chemischen Pülverchen in Reagenzglasern hergestellt werden, und warten zudem auf den Dealer, der alles vertickt, was das Herz begehrt. Das traditionelle Wiener Beisl, befallen vom Pop-Virus – alles cool, alles grell, alles hip und modern.

Es ist die Klischeehaftigkeit einer vom Pop durchdrungenen Welt, die hier spürbar wird: Politisierte Langhaarige treffen auf Punks, elitäre Filmkenner und einen Möchtegern-Cowboy, ein hippestes Föhnfrisurpärchen streitet die ganze Nacht, und die zwei feschen Mädels an der Bar „are waiting for the man“. List findet für dieses Gefühl, diesen Zustand, dieses Kulturbewusstsein eine expressiv überbordende und grandios verspielte Ästhetik, die sich von der Mise en

scène über die Kostüme bis in das Schauspiel zieht. Fast jedes Bild wird hier zu einer Ikone oder referiert auf eine solche: hochhackige rote Lederschuhe, das Abstreifen einer Sonnenbrille, der nonchalante Augenaufschlag beim Annäherungsversuch – alles schon mal da gewesen, alles Zeichen, die aufeinander verweisen. Konsequenterweise wirken manche Großaufnahmen der zahlreichen Protagonist/innen wie die Prints Andy Warhols, immer wieder schummelt sich ein Magritte'scher Hut ins Bild, kommentieren die Figuren den Film, in dem sie spielen, legen die Inspiration für ihre coolen Gesten offen („Das ist aus 'nem Godard-Film, weißt eh?!“) und setzen ihr Warten auf den Stoff in Form von Kloschmierereien mit Becketts „Godot“ ins Verhältnis.

Niki List versammelt in seinem Film Szenegrößen, lässt den Soundtrack von Popbands wie Minisex, Viele bunte Autos oder Rosachrom beisteuern und entwirft mit *Malaria* nicht nur das surreal verschobene Bild einer Wiener Jugendkultur Anfang der 1980er-Jahre, sondern eine Utopie: Inmitten einer grau-in-grauen Welt ist *Malaria* ein Zeichenkatalysator, in dem jede/r alles sein kann, ohne dass es wirklich eine Rolle spielen würde. Vielleicht ist es diese Freiheit, die am Ende des Films in der wohl virilsten, echtsten und mitreißensten Tanzszene der österreichischen Filmgeschichte wie ein Deus ex machina alle Konflikte verpuffen lässt, um im feiernden Exzess die Nacht in Wien zu beenden.

Davor singt Wolfgang Ambros in der Wiener Eden Bar vom Pärchenstreit, der allmorgendlich unter dem Pop-Art-Gemälde am Frühstückstisch ausbricht, und schlendert über den frühmorgentlichen Naschmarkt: „Eins, zwä, drei – zwä, zwä, drei.“

Alejandro Bachmann

Donnerstag,
30. März, 16.00 Uhr
Schubertkino 2



Peter Ily
Huemer

US 1987, 82 min
16mm, Farbe

Peter Ily
Huemer

AT/US 1986, 4 min
DCP, Farbe

Kiss Daddy Good Night

The Cucumbers – All Shook Up

Vorfilm/Musikvideo

Buch
Michael Gabrieli
Peter Ily Huemer

Kamera
Bobby Bukowski
James D. Cooper

Schnitt
Ila von Hasperg
Sounddesign
Don King

Darsteller/innen
Uma Thurman
Paul Dillon
Paul Richards
Steve Buscemi

Bild: *Kiss Daddy Good Night*,
Sammlung Österreichisches
Filmmuseum

1000 Takte Film

Österreichisches
Filmmuseum

Programm 3

America – its music, its cool, its myths – is always present in Austrian films that dive into pop culture. Peter Ily Huemer is one who translated this metaphorical long-ing into actual physical movement: In an old garage in Hoboken, New Jersey, he finds the right music-video look for the Presley-Cover „All Shook Up“ by The Cucumbers, in a dismal New York of the mid-1980s, the right setting for a thriller that – at its core – revolves around the relationship of the generations and their understanding of culture.

Amerika – seine Musik, seine Coolness, seine Mythen – ist in seiner Abwesenheit immer auch in österreichischen Filmen, die sich in die Gefilde der Popkultur vorwagen, spürbar. Einer, der diese metaphorische Sehnsuchtsbewegung in eine reale, tatsächliche umgesetzt hat, ist Peter Ily Huemer. In einer alten Garage in Hoboken, New Jersey, findet er den richtigen Musikvideo-Look für das Presley-Cover „All Shook Up“ von The Cucumbers, in einem düsteren New York der späten 1980er-Jahre schließlich das richtige Szenario für einen Thriller, der nicht zuletzt um das Verhältnis von Jung und Alt und deren kulturelle Kontexte kreist.

Lange Schatten auf kaltblauen Backsteinwänden, zuckende Körper im Lichtstakkato der nächtlichen Clubs, geisterhafte Gestalten, die unter grellgelben Neon-Billboards ins Kino schreiten: Laura – gespielt von Uma Thurman in ihrer ersten Langfilmrolle – ist selbst ein wenig eine Kinofigur, eine aus den späten 1940er-Jahren in die 1980er-Jahre hinübergeschwemmte Femme fatale, die die Männer um den Finger wickelt: ungewollt (und von ihr un- bemerkt) im Falle ihres väterlichen Nachbarn William, gewollt bei den Opfern, die sie gezielt aussucht, verführt, betäubt und schließlich ausraubt. Als ihr Jugendfreund Sid (Paul Dillon) nach New York kommt, um dort eine Band zu gründen, fällt langsam die Fassade, wird der Raum für Identitäts- und Verkleidungsspiele enger. Bis der erste Mord passiert ...

Kiss Daddy Good Night nutzt diesen Rahmen, um von etwas ganz anderem zu erzählen: Mäandernd, schlingernd, manchmal fast zum Stillstand kommend fängt der Film die Oberflächen und Atmosphären der Stadt und ihrer Kreaturen in diversen Situationen ein. Kommt Laura nachts nach Hause, wo rund um die Uhr Cartoons im Fernsehen laufen, gleitet die Kamera von ihren High Heels zum Fender-Gitarrencase zu einer Packung Marlboros. Steht sie morgens auf, trägt sie ein T-Shirt mit Roy-Lichtenstein-Aufdruck.

Laura ist zu Hause in der Welt der Oberflächen, wird selbst eine davon, nutzt diese, um an Wertgegenstände zu kommen, die sonst außerhalb ihrer Möglichkeiten liegen. Nur auf den ersten Blick das Gegenstück: ihre Opfer – reiche weiße Männer, die teure Kunstgegenstände, Gemälde und Bücher in ihren privaten Wohnungen anhäufen und dennoch dahinter verschwinden, ganz genau wie die jüngere Generation hinter ihrer Lifestylekultur. Laura ist Grenz-gängerin zwischen den Welten, steigt auf aus den Schatten und Spielen der Nacht und hinein in die Schutzräume jener, die Geld, Status, aber selten Charakter haben.

Es zeichnet *Kiss Daddy Good Night* aus, dass Huemer diese Dichotomie nicht überspitzt, sie eher ineinander verlaufen lässt. Nicht zuletzt daher rührt die drückende, düstere Stimmung, die den Film umschließt und die jede einzelne seiner driftenden, ziellosen Figuren gefangen genommen zu haben scheint. Ein metaphorisches Bild für diesen Zustand liefert Johnny (Steve Buscemi): Die rote Stratocaster im Arm sitzt er in einer abgelebten Küche, blickt auf einen auf dem Rücken liegenden aufziehbaren Spielzeughund, der sinnlos in die Leere hinein strampelt, und kommentiert: „That’s my favourite part. I love it!“

Alejandro Bachmann

Peter Ily Huemer ist mit seinem Film *Chuzpe* im Wettbewerbsprogramm der Diagonale'17 (siehe S. 100) und mit *Dead Flowers* in der Programmreihe „In Referenz“ vertreten (siehe S. 259).

Mittwoch,
29. März, 18.30 Uhr
Schubertkino 2



Egon
Humer

The Bands

AT 1993, 98 min
35mm, Farbe

Wolfgang
Strobl

AT 1983, 32 min
DCP (ursprünglich
16mm), Farbe

Eiszeit

Vorfilm In Kooperation mit dem ORF-Archiv

Kamera
Wolfgang Lehner
Schnitt
Karina Ressler
Mischung
Bruno Pisek
Sam Auinger
Alexander Biedermann
Peter Batisti
Produzenten
Heinz Stussak
Michael Seeber
Produktion
Prisma Film

Bild: *The Bands*,
© Robert Newald, Sammlung
Österreichisches Filmmuseum

1000 Takte Film

Österreichisches
Filmmuseum

Programm 4

Eleven years between two attempts to make tangible in film the relationship of youth culture, music and politics: from the inside out in Wolfgang Strobls *Eiszeit*, from the outside looking in, in Egon Humer's *The Bands*. Strobl comes up with a delirious mixture of classical documentary forms and avant-garde distortions, Humer creates an intense look at live gigs, allowing for the political potential they carry to become visible.

Elf Jahre liegen zwischen zwei Versuchen, das Verhältnis von Jugendkultur, Musik und Politik filmisch erfahrbar zu machen: aus der Szene heraus wie Wolfgang Strobl mit *Eiszeit* und aus der Außenperspektive des Filmemachers Egon Humer in *The Bands*. Ersterer übernimmt eines seiner Hauptthemen – Verweigerung – in die eigene Form. In einer delirierenden Mischung aus *talking heads* und Beobachtungen der Clubs und Bars mit Eisenstein'schen Schockmontagen, düster-metaphorischen Eindrücken der Wiener und Linzer Alltagsrealität sowie Momenten filmischer Materialität ist *Eiszeit* auch als Kinoerfahrung im besten Sinne unverdaulich – bleibt stecken, ist nicht entlang gewohnter Muster zu verarbeiten, ist genau das, wovon er auch erzählt. Im U4 beim Tanzen und in der Linzer Stadtwerkstatt beim Konzert der Einstürzenden Neubauten bewegen die Jugendlichen ihre Körper zum Rhythmus dieser Lebenseinstellung. Strobl selbst sagt, mit diesem Film sei alles gesagt – zum Thema, zu seiner Generation, zu seiner eigenen Person. Tatsächlich etwas sagen tun in seinem Film vor allem drei Vertreter der Elterngeneration. Deren Plattitüden und Klischees über die Jugend und das Lob ihres revolutionären Potenzials gehen unter im weißen Rauschen eines Films, der sich als in steter Abwärtsbewegung befindlicher Körper inszeniert: hinaus aus der Kälte, hinein in das Kunstlicht und die Dunkelheit.

Die Konzerthalle, die Bühne oder Bar sind auch in Egon Humers *The Bands* Orte des Rückzugs aus einer scheid/eis-kalten Wiener Winternacht. Entlang mehrerer Monate verdichtet der Film die musikalische Subkultur zu einem Netz, das die Stadt durchzieht. Von einem Club driftet die Kamera in den nächsten – Arena, B.A.C.H., Chelsea, Flex, WUK –

immer mittendrin, nah an den Körpern, die schwitzen, stinken, sich kathartisch in Rage oder Trance tanzen. Zugleich bedeuten die Körper alle etwas, sind Ausdruck eines Lebensgefühls, einer politischen Haltung, die sich auch an der Live-Begegnung mit der Musik formt.

„Musik ist einfach nicht wertfrei und nie Unterhaltung.“ So fasst es Christof Kurzmann, ein Teil des Duos Extended Versions zusammen. Sein Kollege Helmut Heiland ist zu dieser Zeit bereits in Haft – wegen Wehrdienstverweigerung. In *The Bands* ist das der offensichtlich politische Anteil dieser Subkulturen, tatsächlich aber schlägt es einem bei den Auftritten von Occidental Blue Harmony Lovers, Extended Versions, Cold World, Bask, Fetish 69 oder Pungent Stench immer entgegen: Bedingungslos an den eigenen Vorstellungen orientiert, erobern sich hier Musiker einen Teil der Popkultur aus den Klauen der Kommerzialisierung zurück. Die Energie, die dabei freigesetzt wird, hat *The Bands* eingefangen und erhalten: In langen, auch die Dauer längerer Stücke respektierenden Sequenzen zeichnet der Film die Intensitäten, aber auch die Flüchtigkeit dieser Live-Artikulationen des Widerstandes auf. Die Schwarz-Weiß-Bilder geben diesem Geschehen nur scheinbar eine nüchterne, dokumentierende Trockenheit. Tatsächlich trägt diese Abstraktion zur Ästhetisierung dieser Schattenwesen und Nacht-kreaturen bei.

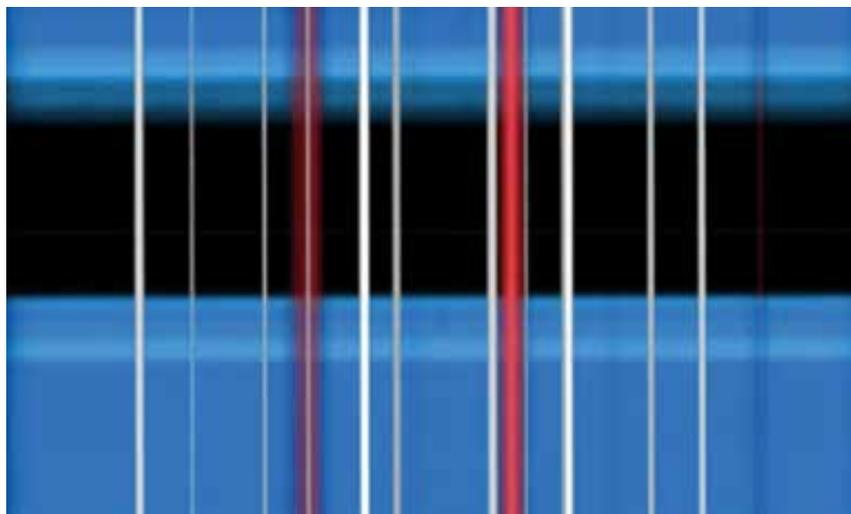
Alejandro Bachmann

Donnerstag,
30. März, 21.00 Uhr
Rechbauer



<p>Kurt Kren</p> <p>AT 1979, 4 min 16mm, Farbe</p>	<p>38/79 Sentimental Punk</p> <p>①</p>	<p>Billy Roisz</p> <p>AT 2012, 6 min DigiBeta, Farbe</p>	<p>zouнк!</p> <p>⑤</p>
<p>Dietmar Brehm</p> <p>AT 2014, 38 min DCP, Farbe</p>	<p>Kalkito-Clips Vol. 1</p> <p>②</p>	<p>Siegfried A. Fruhauf</p> <p>AT 2003, 6 min Video Beta SP, Farbe</p>	<p>SUN</p> <p>⑥</p>
<p>Oliver Lasch Thomas Strobl</p> <p>AT 1992, 5 min 16mm, Farbe</p>	<p>Hardcore Special Report</p> <p>③</p>	<p>Karin Fisslthaler</p> <p>AT 2011, 7 min 35mm, Farbe</p>	<p>Satellites</p> <p>⑦</p>
<p>Lotte Schreiber</p> <p>AT 2011, 6 min HDCAM, Farbe</p>	<p>Git Cut Noise</p> <p>④</p>	<p>Peter Tscherkassky</p> <p>AT 1996, 11 min 35mm, Farbe und s/w</p>	<p>Happy-End</p> <p>⑧</p>

zouнк! © Sammlung Österreichisches Filmmuseum



Avant-garde approaches to pop, traces of an encounter that appears full of frictions: In its more commercial offshoots, pop tends to polish and seal up, while the avant-garde quite often focuses on the fractures and scars. Ten *Kalkito-Clips* by Dietmar Brehm, cinematic formations of Pop art, are joined by pieces that work in different ways with the appearances, structures, and tonalities of pop – in that they translate, overheat, and satirize them.

Popkultur und Popmusik hatten in den Kreisen der Avantgarde nicht immer den einfachsten Stand. Eine Kulturpraxis und Ausdrucksform, die in ihren kommerziellen Ausläufern vor allem glättet und kittet, Brüche verschleiert und Konstruktionen verheimlicht, verträgt sich schlecht mit dem die Avantgarde seit den 1920er-Jahren prägenden Versuch, das Medium und seine Erscheinungen, Materialien und Funktionsweisen sichtbar zu machen, Brüche zu markieren, diese gar zum strukturierenden Merkmal der Werke selbst zu machen. Die in diesem Programm versammelten Arbeiten behaupten das Gegenteil. Es gibt eine Nähe des Pop zu formalen Strategien der Avantgarde, die im Pop-Interesse für Formen, Farben, klare Strukturen und an den Tonalitäten der Nostalgie, der Erinnerung und der Sehnsucht auch die eigenen Interessen wiederfindet.

Zehn *Kalkito-Clips* von Dietmar Brehm stehen im Zentrum des Programms – stellvertretend für das filmische Werk eines Künstlers, der seit den 1970er-Jahren eine selbstbewusst ausgestellte Affinität zu ganz bestimmten Zonen der Pop-Ästhetik aufweist. Sie stehen aber auch für sich selbst, weil sie im Ineinander der Musik von Lou Reed und The Velvet Underground, Iggy Pop und The Stooges und in den rauschhaft-repetitiven Bildanordnungen, starken Kontrasten und Primärfarben sowie der plakativen Symbolik von Sexualität und Tod selbst filmische Pop-Art sind: reduzierte Oberflächen, Abstraktionen, die knallen und visuelle Lust erzeugen und damit in hohem Maße der Erfahrung der Werke auf der Tonspur entsprechen.

Eingeleitet werden diese „Clips“ von Kurt Krenstummem *38/79 Sentimental Punk*, der das 1979 besuchte Punkfestival zwar nicht hörbar, dafür aber

den zur Zeit des Schießens der 36 Einzelbilder durchlebten Geisteszustand sichtbar macht. Umso lauter – visuell wie akustisch – lassen Oliver Lasch und Thomas Strobl Bilder und Töne kollidieren im durch und durch vom Punk-Spirit gezeichneten Meta-Action-Found-Footage-Kracher *Hardcore Special Report*. In Lotte Schreibers *Git Cut Noise* und Billy Roisz' *zouнк!* finden beide Künstlerinnen strukturelle Visualisierungen für Musikstücke von Radian und Broken. Heart.Collector. In Siegfried A. Fruhaufs Musikvideo zu Attwengers „SUN“ erfährt diese Strategie eine ironische Brechung, nimmt das Bild auf irrwitzig-wortwörtliche Weise den Text und die Struktur des Songs auf. In diesen drei Arbeiten übersetzt das Bild nicht nur den Ton in eine neue Form, sondern reflektiert die Struktur des Akustischen, seine Dynamiken, das Neben- und Ineinander einzelner Instrumente, die *patterns*, die dem Hörbaren zugrunde liegen.

Das Auffinden und Neuauslegen vorgefundener Bilder, Töne, Melodien ist essenzieller Bestandteil der Popkultur und wird in Karin Fisslthalers *Satellites* und Peter Tscherkasskys *Happy-End* filmisch praktiziert. Fisslthaler fügt YouTube-Bilder einer Rausch erzeugenden Körpertechnik von Jugendlichen zu einem 35mm-Filmkörper, rettet sie aus der Flüchtigkeit ihrer für die Dauer eines Hypes gedachten Präsenz hinüber ins Kino – in seine Materialität, Räume, Ikonografien. Peter Tscherkassky schließlich bereitet dem Programm ein Happy-End: Aus den Super-8-Aufzeichnungen festtäglicher Alkohol-Orgien von Elfriede und Rudolf montiert er den Rausch, das Heitere, die Hysterie als tödlich-düsteren Kreislauf, begleitet von Annie Cordys Schlager „Bonbons, Caramels, Esquimaux, Chococats“.

Alejandro Bachmann

Dietmar Brehm ist mit seiner *Praxis-Selektion* (siehe S. 260) in der Programmreihe „In Referenz“ und mit *INSIDE* (S. 175) im Wettbewerb der Diagonale'17 vertreten, in dem auch Siegfried A. Fruhauf mit *Fuddy Duddy* (S. 171) und Billy Roisz mit *TOUTES DIRECTIONS* (S. 190) vertreten sind.

Barbara Albert
Michael Grimm
Reinhard Jud

AT 1998, 97 min
35mm, Farbe

Slidin' – Alles bunt und wunderbar

Drehbuch
Barbara Albert
Michael Grimm
Reinhard Jud
Kamera
Wolfgang Lehner
Schnitt
Karina Ressler
Musik
Kim Pil Jung
Darsteller/innen
Maria Kastner
Martina Pöttl
Georg Friedrich
Markus Zeindlinger
Produktion
Novotny & Novotny
Filmproduktion GmbH

Bild: Sammlung
Österreichisches Filmmuseum

1000 Takte Film

Österreichisches
Filmmuseum

Programm 6

Three cinematic „Moonlight sonatas“: Barbara Albert, Michael Grimm, and Reinhard Jud orchestrate episodes that intertwine at times – stories of travelling at night and waking up the next day. In the 90s, it seems like pop is techno-music and the neon-colors have turned raunchy, seedy, and faded. A disquieting, at times dismal portrait of Vienna's nightlife in which little is left of the promises once made by the city, the night, the music.

Drei filmische „Mondscheinsonaten“: Barbara Albert, Michael Grimm und Reinhard Jud inszenieren in sich peripher kreuzenden Episoden Geschichten von Reisen in die Nacht und dem Erwachen am nächsten Tag. Wichtiger aber noch: Sie erzählen vom „Slidin'“ – vom (Aus-)Rutschen und (Hinüber-)Gleiten durch die Nacht, einer Art Subkategorie des Driftens also, genauso ziellos, aber verstärkt um die Suche nach dem Kick. Der findet sich in den Schaufenstern von Geschäften, auf den Dancefloors der Clubs oder im kalten Auto auf Drogen bei lauter Technomusik auf dem Weg zum Rave.

Der Film nimmt diesen Rausch auf und inszeniert die Stadt und die Nacht als Gelegenheiten für Identitätsspiele, für Verschiebungen und Neuauslegungen des Selbst, die in den Neonlights, Lichtarchitekturen und Stroboskopen fast als echt durchgehen. Bei jedem Gespräch sind die beiden jungen Protagonistinnen aus Barbara Alberts Episode jemand anderer; Namen, Alter, Abendplanung – nichts ist konstant. Überall wird konsumiert, die Freunde und Bekannten trifft man in Pizzaketten, Klamottenläden, Drogerien, Clubs, und da alles öffentlich ist, ist man permanent gefordert. Was diese und die folgenden Episoden von *Slidin' – Alles bunt und wunderbar* zu einem so interessanten Werk macht, ist das Hervorkitzeln der dunklen Seite in all dem Party-, Spiel- und Oberflächenwahn der Popkultur. In den düstersten Momenten mündet dies in eine Vergewaltigung, die mit Coolness weggespielt wird; in den schönsten, bittersüß, gleitet ein junges Liebespaar auf Zeit mit dem Motorrad durch die kalte Wiener Nacht, umhüllt von traurigen Engelschören. Dann ist *Slidin' – Alles bunt und wunderbar* schon selbst wieder Pop, der Musik erlegen, in klaren, lesbaren Bildern. Jenseits

dieser Momente werden aber auch die Strukturen der Jugendkultur sichtbar, vor allem die Rolle von Frauen als Projektionsfiguren, ihr Spiel in der Nacht, auf der Bühne, unter Beobachtung. Diese stehen in zwei der drei Episoden im Mittelpunkt, wobei in beiden der Körper durchgehend thematisiert und auf die Probe gestellt wird; beim Essen, beim Klamotten-Kaufen, Schminke-Klauden und Tanzen.

Slidin' – Alles bunt und wunderbar ist ein exzessiver, rastloser Film, aber doch auch dreckig und träge. Die Stadt, zwei Jahre vor der schwarz-blauen Regie-rung, hat sich in die Orte der Jugendkultur eingeschrieben. Die Atmosphäre ist tendenziell aggressiv, man feiert nicht miteinander, sondern gegeneinander, so scheint es. Die grellen, ins Neon übergehenden Farben der 1990er-Jahre sind versifft, schäbig, abgegriffen. Je dunkler es im Film wird, desto mehr entsteht tatsächliche Ruhe. Diese Nachtfalter, die unentwegt den Lichtern nachhetzen, finden sie in der Dunkelheit, körperlichen Nähe, im Stillstand. *Slidin' – Alles bunt und wunderbar* ist am Ende ein Abgesang auf den Pop, den Lärm, das Grelle, Zeichenhafte. Wenn die Figuren müde ihre Augen schließen, wenn sie alleine durch die Nacht fahren, um ein Abschleppseil aufzutreiben, wenn sie erschöpft und ausgebrannt aufgeben, ist da nichts von den Versprechen und der Freiheit, die Stadt, Nacht, Musik einmal verheißen haben.

Alejandro Bachmann

Samstag,
1. April, 13.00 Uhr
Rechbauer

