

## TAKE YOUR TIME – TAKE MY TIME



SAG ES MIR DIENSTAG von Astrid Ofner

THE GREEN BAG von Tim Sharp

AQUARENA von Josef Dabernig und Isabella Hollauf

NIGHT SWEAT von Siegfried A. Fruhauf

..... :.....:ccccoCCoooo:: von Ben Pointeker

24/7 (INTO THE DIRECTION OF LIGHT) von Michael Aschauer

Insgesamt sechs innovative, sehr unterschiedliche und eigenwillige Werke, bei denen sich die AutorInnen jeweils viel Zeit dabei lassen, detaillierte Beobachtungen anzustellen. Das Medium Film wird sowohl eingesetzt, um die Zeit rein subjektiv, als auch objektiv/mathematisch zu vermessen.

Begleitendes Unterrichtsmaterial für Lehrerinnen und Lehrer zum Themenblock

## TAKE YOUR TIME – TAKE MY TIME

**Sag es mir Dienstag** (2007, F & sw, 26 min), Astrid Ofner

**The Green Bag** (2007, F, 7 min), Tim Sharp

**Aquarena** (2007, F, 19 min), Josef Dabernig und Isabella Hollauf

**Night Sweat** (2007, sw, 10 min), Siegfried A. Fruhauf

**. ..... :.....::cccccoCCoooo::** (2007, F, 9 min), Ben Pointeker

**24/7 (Into the Direction of Light)** (2008, F, 9 min), Michael Aschauer

Die in diesem Programm versammelten, sehr unterschiedlichen und eigenwilligen Werke vereint die Tatsache, dass sich die AutorInnen jeweils viel Zeit nehmen, detaillierte Beobachtungen anzustellen. Das Medium Film wird eingesetzt, um Zeit rein subjektiv erfahrbar zu machen oder um sie objektiv/mathematisch zu vermessen. Diese Filme werfen Fragen auf, machen die Ingredienzien des Kinos sichtbar, erforschen die Mechanismen der kinematografischen Repräsentation. Sie suchen nach Antworten auf die grundlegenden Fragen: Was ist Kino und wie funktioniert kinematografisches Sehen?

### Hinweis:

Die einführenden Texte sind als Diskussionsanregung und zur Information für die Lehrpersonen gedacht, die anschließenden Fragestellungen und Übungen richten sich an die SchülerInnen.

## SAG ES MIR DIENSTAG



## Credits

Genre:	Essay
Format:	35mm
Projektionsformat:	1:1,37
Länge:	26 Min.
Jahr:	2007
Fassung:	Deutsche Originalfassung
Farbe:	Farbe und Schwarzweiß
Regie:	Astrid Ofner
Textautor:	Franz Kafka
Drehbuch:	Astrid Ofner
Kamera:	Astrid Ofner
Schnitt:	Renate Maragh-Ablingerby, Astrid Ofner
Stimme:	Sylvie Rohrer
Musik:	Anton von Webern
Produktion:	Astrid Ofner
Verleih sixpackfilm	<a href="http://www.sixpackfilm.com">http://www.sixpackfilm.com</a>

## I. | Inhalt

„Sag es mir Dienstag“, bat Franz Kafka in einem Brief an seine Geliebte Milena Jesenská. Am Dienstag würde er seine Fahrt nach Prag in Wien unterbrechen, um sie zu sehen: „Es wäre sehr vernünftig, wenn ich heute schon sagen würde, wo ich dich erwarten will. Aber ich würde bis dahin ersticken... Gibt es überhaupt Milena auf der Welt soviel Geduld, wie für mich nötig ist. Sag es mir Dienstag“. [...] Ein zitterndes Davor, ein abgekämpftes Danach umkreisen jene Julitage 1920 in Wien, deren tatsächliche Ereignisse Leerstelle bleiben. Astrid Ofner hat für Kafkas Liebesbriefe an Milena zerbrechliche Bilder gefunden, die genau jene Leerstelle zulassen, sie sichtbar machen, nicht verschließen. Eine filmische Suchbewegung nimmt an den Rändern von Wien ihren Anfang.“(Alexandra Seibel)

## 2. | Franz Kafka und Milena Jesenská: literarische Spuren einer gescheiterten Liebe

Franz Kafka und Milena Jesenská sind sich zum ersten Mal im Herbst 1919 bei einem Treffen mit Freunden in einem Prager Kaffeehaus begegnet. Milena Jesenská lebte zu jener Zeit mit ihrem Mann Ernst Pollak in Wien, in einer „sich auflösenden Ehe“. Sie schrieb für eine Prager Zeitung und arbeitete als Übersetzerin. Ihr Angebot und ihre Überlegung, einige Erzählungen Kafkas ins Tschechische zu übertragen, waren Anlass einer ersten Verbindung zwischen den beiden. An diese Verbindung anknüpfend, beginnt ab dem Frühjahr 1920 ein intensiver Briefwechsel zwischen Franz Kafka und Milena Jesenská. Kafka befindet sich zu diesem Zeitpunkt aufgrund seiner angegriffenen Gesundheit auf einem mehrere Monate dauernden Kuraufenthalt in Meran. Beinahe täglich wechseln er und Milena Briefe, Karten und Telegramme, und im schreibenden Hin und Her entsteht eine leidenschaftliche Verbindung und Vertrautheit. In immer sehsüchtiger werdenden Briefen entsteht die Idee, dann der Entschluss, Milena auf der Rückreise nach Prag in Wien zu besuchen. Anfang Juli 1920 hält sich Kafka für vier Tage in Wien auf und verbringt den größten Teil jener Zeit gemeinsam mit Milena - ehe er am Sonntag, dem 4. Juli, nach Prag weiterreist. Diese Begegnung, die im Zentrum des Films *Sag es mir Dienstag* steht, lässt das Schreiben aussetzen, bildet eine Leerstelle in Aufzeichnungen und Notizen. Kafkas Briefe aus Prag kreisen um die Geschehnisse in Wien, vermitteln Zeugnis einer tiefen Sehnsucht nach einem Leben mit der Geliebten. Die Briefe werden immer verzweifelter; Milena kann ihren Mann in Wien nicht verlassen. Es kommt zum Zusammenbruch Kafkas und der Bitte, den Briefwechsel und die Verbindung abubrechen. In seinen Tagebuchaufzeichnungen reflektiert Kafka sich selbst, seine Liebe zu Milena und seine Angst im Verhältnis zu der ihn umgebenden Welt, die nicht nur Prag ist, sondern vor allem ein imaginiertes Wien, die Orte, Straßen und Räume, in denen er Milena imaginiert. Diese Aufzeichnungen reichen bis kurz vor seinem Tod. Er stirbt 1924 in einem Sanatorium in Kierling bei Klosterneuburg. Kafkas Briefe an Milena, seine Tagebuchaufzeichnungen und schließlich vereinzelt Notizen sind die einzigen Zeugnisse jener leidenschaftlichen Begegnung und des Ringens um ein gemeinsames Glück - sowie in der Folge des verzweifelt Suchens und Fragens nach den Gründen des Scheiterns.

Astrid Ofner beschreibt im Konzept von *Sag es mir Dienstag* ihre Motivation, aus dieser gescheiterten Liebesbeziehung einen Film zu machen, folgendermaßen:  
 „Die Begegnung und Beziehung zwischen Milena Jesenská und Franz Kafka lebt im Wort. Als eine tiefe literarische Spur, die mich seit langer Zeit begleitet und immer wieder beschäftigt hat. Sie versagt sich in ihrer Gewaltigkeit jeglicher Einfühlung, Deutung und Übersetzung und ist gerade deshalb eine so große Herausforderung. Eine Inspiration. Eine Provokation. Lang schon gab es für mich den intensiven Wunsch, eine Verbindung zu schaffen zwischen jenen Worten und möglichen Bildern und Tönen. Eine Verbindung herzustellen, die weder willkürlich noch zufällig ist, weder zu nahe noch zu fern, weder rein assoziativ noch der Sache zu verhaftet. Die Herausforderung eine Form zu erfinden, in der diese Sprache der Briefe und Tagebuchaufzeichnungen sichtbar und hörbar wird als filmische Erfahrung. [...]

Manchmal waren mir die Gedanken und Gefühle dieser Menschen, die vor langer Zeit gelebt haben, beinahe näher als vieles in meiner Umgebung. Auf langen Radfahrten durch Wien, auf Wegen im Wienerwald über der Stadt oder bei Besuchen in Kierling in dem armseligen Haus, in dem Franz Kafka im Juni 1924 gestorben ist, staunte ich darüber, wie stark man innerlich über die Zeiten hinweg mit Menschen und ihren Geschichten verbunden sein kann. Wie Orte, zufällige, alltägliche, längst leer gewordene Straßen, Zimmer, Bänke sich mit Gegenwart füllen, mit der Unmittelbarkeit von ein paar flüchtig hingeschriebenen Sätzen.“ (Astrid Ofner, Konzept)

### 3. | *Sag es mir Dienstag*: eine lyrische Filmdichtung zu Kafkas Texten

„Ich sah heute einen Plan von Wien“, hatte Kafka vor Antritt seiner Reise an Milena geschrieben, „einen Augenblick lang erschien es mir unverständlich, dass man eine so große Stadt gebaut hat, während Du doch nur ein Zimmer brauchst.“ - Auszüge aus dem berühmten Briefverkehr zwischen Franz Kafka und seiner Wiener Geliebten bilden das Zentrum von Astrid Ofners fragilem Super-8-Film *Sag es mir Dienstag*. Seine so präzise, wie einfache Konstruktion ist die Basis seiner Wirkung: die Stimme der Schauspielerin Sylvie Rohrer rezitiert Franz Kafkas Texte, im Wechselspiel mit Fragmenten aus Anton Weberns evokativen Kompositionen. Das beigefügte visuelle Material – vorwiegend Natur- und Stadtaufnahmen, Super-8-Material, das wie gefunden wirkt, seiner Zeit entrückt – beansprucht nicht die erste Position im Gefüge dieses Films. Dabei merkt man, wie selten dies im Kino ist: dass die Bilder auf gleicher Höhe bleiben mit der Sprache, dem Ton, der Musik. Zu sehen ist in Astrid Ofners Film Alltägliches, „nichts Besonderes“, Szenen, die zur psychologischen Illustration der Reflexionen Kafkas kaum taugen. Der Wind streicht durch die Blätter der Bäume, ein kleiner Schwarm Vögel hoch oben im Himmel, die vorbei fliegende Landschaft vom Zugfenster umrahmt. Astrid Ofner verstellt den Text mit ihren Bildern nicht, sondern gibt ihm Raum: sie blickt ins Leere, auf zitternde Wasseroberflächen, eine sonnige Terrasse, steinigen Strand, den bewölkten Abendhimmel. Mit wunderbarer Leichtigkeit streift die Kamera durch die Stadt, ans Ufer der Donau, hinaus nach Kritzendorf. Ohne ein bestimmtes Ziel vor Augen. Flaniert, „lustwandelt“. Die meisten Szenen sind offensichtlich von Hand gedreht, manche wie die nächtlichen Erkundungen des Pratersterns gar vom Fahrrad aus. Blassblaue und sattgrüne Farbtöne überwiegen, wobei die Körnung des auf Kinoformat aufgeblasenen Super-8-Materials so porös ist, dass einzelne Farbschichten sichtbar werden. Dem Filmmaterial ist das Vergängliche eingeschrieben, doch Astrid Ofners Blick verweigert sich jeder Sentimentalität. Stattdessen erzeugt er eine Zeitlosigkeit, die sich mit der Erinnerung an Geschichte füllt. Assoziativ fügt die Filmemacherin Bild, Text und Musik zusammen. Die visuellen Rhythmen kontrolliert sie genau: sanft beschleunigt und beruhigt sie den filmischen Puls, setzt Farbbilder und Schwarzweissaufnahmen gegeneinander, lässt Lücken im Klanggefüge, schließt nicht alle Tonlöcher – und betont damit die Kostbarkeit der Sprache Kafkas und der Kompositionen Weberns. Das Ergebnis ist eine lyrische Filmdichtung, „ein Kino ohne Dogmen, ein Kino der Selbstbestimmung: ein Film, der sich ohne große Gesten die Freiheit nimmt, zu denken, zu hören, zu sehen, wie er will.“ (Stefan Grissemann)

**Fragestellungen:**

- *Analysiere das Verhältnis von Bild und Ton: Welche Informationen trägt der Ton? Welche das Bild? Wo wird die „Hauptinformation“ vermittelt? Wie beeinflusst das die Wirkung des Films?*

Die Filmemacherin hat für das Projekt eine größere Menge abgelaufenes, empfindliches Super-8-Filmmaterial erworben und von Freunden alte Kodachrome-Filme und schwarz/weiß Super-8-Material aus DDR-Beständen geschenkt bekommen. Aufgrund der altersbedingten Besonderheiten des Filmmaterials, seiner Angegriffenheit und Empfindlichkeit und der Porosität der Emulsion war eine Entwicklung nur in einem Speziallabor in den Rocky Mountains möglich.

**Fragestellungen:**

- *Welche Wirkung erzeugt das verwendete Filmmaterial im Film? Warum hat die Filmemacherin deiner Meinung nach auf altem, kaum mehr auftreibbarem Super-8-Material gedreht?*

**4. | Angaben zur Filmemacherin Astrid Ofner**

foto: <http://filmvideo.at/>

\*1968 in Linz

Filmstudium in Paris, Wien, Berlin.

Arbeit als Schauspielerin an der Schaubühne Berlin. Zusammenarbeit mit Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei **Antigone** (1991) als Darstellerin in der Titelrolle.

Arbeitete als Filmkritikerin für die Wiener Stadtzeitung **Falter**, als Kuratorin (**hundertjahre kino, Frauen und Wahnsinn**), ist Herausgeberin zahlreicher Filmpublikationen und seit 1997 Konsulentin für Programm und Filmauswahl der Viennale Vienna International Film Festival.

**Filme:**

**Savannah Bay** (1989)

**Jetzt und alle Zeit** (1994)

**Ins Leere** (1995)

**5. | Links****Interview mit Astrid Ofner:**

Sag es mir Dienstag - Regisseurin Astrid Ofner im Gespräch

<http://www.dvd-forum.at/35/interviews.htm>

## THE GREEN BAG / DOCUMENTARY HAPPENS



### Credits

Genre:	Dokumentarfilm
Format:	Beta SP
Projektionsformat:	4:3
Länge:	7 Min.
Jahr:	2007
Farbe:	Farbe
Regie:	Tim Sharp
Verleih sixpackfilm	<a href="http://www.sixpackfilm.com">http://www.sixpackfilm.com</a>

### 1. | Inhalt

In Tim Sharps minimalistischer Dokumentarstudie *The Green Bag* übernimmt das titelgebende Plastiksackerl die Hauptrolle. Von einer Hotelterrasse in Gondar, Äthiopien aus filmt der Regisseur das Spiel des Windes und der Passanten mit einer herumwirbelnden, grünen Tasche. Es entspinnt sich eine faszinierende Choreografie des Zufalls.

### 2. | Der Dokumentarfilm – zwischen Abbildung und Inszenierung

*The Green Bag* besteht aus einer einzigen 7-minütigen Einstellung: die Kamera filmt von der Terrasse des Circle Hotel Restaurants in Gondar, Äthiopien. Tim Sharps Film zeigt das Geschehen ungeschnitten in Real-Zeit. Einzig den Bildausschnitt sowie den Einstieg beziehungsweise Ausstieg aus dem Material bestimmt der Regisseur. „*Documentary Happens*“, so der lapidare Untertitel. Der simple Akt des „framing“, des Ins-Bild-Bringens, des Filmens an sich schafft eine Dramaturgie, die an frühe Stummfilme erinnert.

Der Film selbst erlaubt einen knappen, aber konzentrierten Blick auf die Vielschichtigkeit sozialer Interaktionen – und wirft essentielle Fragen zum Artefakt Dokumentarfilm auf.

Das Dilemma liegt im Wesen des Dokumentarischen an sich, in seinem Anspruch „die Wirklichkeit“ wiederzugeben. Doch allein die Präsenz von Kamera und Filmteam verfälscht „die Wirklichkeit“. Menschen agieren ohne Kamera anders, als sie sich den FilmemacherInnen und später den ZuseherInnen präsentieren. „Die Wirklichkeit“ in all ihren Facetten ist nicht greifbar. Die Kamera kann nur einen Ausschnitt des Geschehens zeigen – und so lenkt der Filmemacher den Blick des Zusehers durch die Wahl des Bildausschnitts (was wird gezeigt? was nicht?) und führt ihn durch Auswahl und Abfolge der Bilder durch das Geschehen vor der Kamera. Ohne Inszenieren, ohne Aufbereiten der „Wirklichkeit“ kein Film. Und so stellt sich die grundlegende Frage: Ist inszenierte Realität noch „wahres Leben“ und somit „dokumentarisch“? Kann Dokumentarfilm, der notgedrungen immer an die Perspektive des Filmemachers/der Filmemacherin gebunden und somit immer mehr oder weniger „subjektiv“ ist, überhaupt „objektiv“ sein?

Jede/r DokumentarfilmerIn bezieht mit seinem Film Stellung zwischen so radikalen Positionen wie jener von Tim Sharp, der die Rolle des Regisseurs auf ein absolutes Minimum (fast schon nur noch der Blick aus der Überwachungskamera) reduziert, und inszenierungsfreudigen, pointierten Filmemachern wie z.B. Ulrich Seidl, dessen Arbeiten die Grenze zwischen Spiel- und Dokumentarfilm ausloten.

### Übung:

Diskutieren Sie mit Ihren SchülerInnen anhand von *The Green Bag*, inwieweit Dokumentarfilme „die Wirklichkeit“ abbilden können und welche Rolle dem Regisseur/der Regisseurin bei dokumentarischen Arbeiten zukommt.

### 3. | Angaben zum Filmemacher Tim Sharp



foto: <http://www.culturebase.net>

\* 1947 in Perth, Schottland  
Lebt und arbeitet in Wien.  
Arbeitet in den Medien Film/Video, Fotografie,  
Installation – sowie als Autor und Kurator.

#### Filme:

*Dar-el-Beida* (1996)  
*Traveller's Tales* (2003)  
*The Trapdoor* (2005)  
*Mo's Birthday* (2005)

### 4. | Links

Homepage des Künstlers Tim Sharp:

<http://www.timsharp.at/>



## AQUARENA



### Credits

Genre:	Essay
Format:	35mm
Projektionsformat:	1:1,37
Länge:	19 Min.
Jahr:	2007
Farbe:	Farbe
Kamera:	Christian Giesser
Musik:	Michael Moser
Stimme:	Heidi Stecker
Tongestaltung:	Michael Palm
Produktion:	Josef Dabernig
Konzept u. Realisation:	Josef Dabernig, Isabella Hollauf
Förderung:	BKA-Innovative Film, ORF-Film/Fernsehabskommen, Wien Kultur
Verleih sixpackfilm:	<a href="http://www.sixpackfilm.com">http://www.sixpackfilm.com</a>

### 1. | Inhalt

In **Aquarena** baden ein Mann und eine Frau an unterschiedlichen Orten. Ihr Schwimmen unterlegt einen Exkurs in kulturelle, biologische und technische Welten des Wassers. Das Schwimmbad mitten am Dorfplatz und die Patina einer Kuranstalt verschmelzen mit Klängen des Violoncello und historischem Textmaterial zur Reinhaltung der Gewässer. (Kurztext: Josef Dabernig und Isabella Hollauf)

### 2. | Systeme bürokratischer Systeme und narrative Miniaturen

Josef Dabernig hat mit seinen stilisierten Kurzfilmen die Grenzen zwischen Avantgardefilm und Bildender Kunst verwischt. Seine Arbeiten waren in den letzten Jahren auf zahlreichen Filmfestivals und Ausstellungen vertreten, zweimal sogar im Rahmen der Biennale in Venedig. Einem größeren, auch internationalen Publikum

bekannt wurde Dabernig 2000 mit seinem 8minütigen, 1996 entstandenen Kurzfilm **Wisla**, der bereits alle Elemente der späteren Filme enthält. Dabernigs Filme schaffen ein eigenes System, entwickeln ihre eigene innere Logik. Aufbau und Handlung folgen einer minimalen Story, ihre formale Struktur entspricht Kompositionsprinzipien, filmische Mittel werden sparsam eingesetzt, zumeist herrscht eine einem sentimental konnotierten Retrostil verbundene Ästhetik, architektonische Versatzstücke zitieren eine Vergangenheit im Sinn einer „Ikonographie der Moderne“ (Dabernig). Diese gibt einen illusionsfreien Blick auf ihre eigenen Strukturen frei.

In **Wisla** führt eine Kamerafahrt von einigen schmucklosen Hochhäusern über eine Baumreihe in ein leeres Fußballstadion. Anstatt eines Fußballspiels sehen wir die Performance zweier Trainer auf der Bank. In Abwesenheit der eigentlichen Protagonisten müssen wir dem Verlauf des Spiels über die gleichermaßen bedeutungsvollen wie bedeutungslosen Gesten der Trainer folgen und können das Resultat nur erahnen. Zum Schluss wiederholt die Kamera die Fahrt mit umgekehrten Vorzeichen, hinaus aus dem Stadion. Sportwelten sind eigene bürokratische Systeme, Sport funktioniert als parallele und zugleich reale Welt, in der Regeln ihre Gültigkeit nicht verlieren. Dabernigs Arbeiten zeugen von einer Obsession, mit der Systeme im System geschaffen werden – sei es, wenn er ganze Bücher abschreibt oder wie in seinem Architekturbeitrag für die Biennale Venedig 2002 die Räume einer eigenen architektonischen Struktur unterordnet. Er schafft in seinen Arbeiten ein modernistisches Gegenmodell, das die Systeme bürokratischer Systeme ad absurdum führt.

In **Aquarena** untersuchen Josef Dabernig und Isabella Hollauf das Regelwerk der privaten wie kommunalen Nutzbarmachung von Wasser – und kreieren ihr eigenes System, eine Kombination von historischem Textmaterial zur Reinhaltung der Gewässer - der Leipziger Gewässerordnung von 1974 -, zwei Schwimmern und auf Bildebene einem Exkurs in kulturelle, biologische und technische Welten des Wassers. Spannend, wie unterschiedlich Brunnen sich präsentieren: der große Ziehbrunnen ist einer barocken Andachtskapelle nachempfunden, ein anderer Brunnen in Sarkophagform möbliert die seltsam anmutende Leere einer Gassenkreuzung, ein weiterer kleiner Trog schmiegt sich an die Pflanzenpracht einer Gartenanlage, fast surreal mutet ein Schwimmbad direkt am Hauptplatz an – samt Liegewiese, Dusche und Bushaltestelle am Beckenrand. Eine Frau nimmt ein Bad, ihre Präsenz im Rund der Hausfassaden erscheint unwirklich. Gleich einer Meditation zieht sie ihre Kreise im Wasser – unterschritten mit Dorf-Wasser-Bildern, den architektonischen Versatzstücken der unverblühten Modernisierung am Land. Ein Mann geht ins hoteleigene Bad, im Schatten der Hochhausfassaden mutet auch seine Anwesenheit surreal an. Langsam und selbstverloren misst er geometrische Muster ins dampfende Becken. Auch hier sind spezifische Wasser- und Ortsbilder, wie Thermal- und Hotelarchitekturen eingeschnitten. Dabernigs Filme sind dem Avantgarde- oder Experimentalfilm verpflichtet, wie er in Österreich in den sechziger Jahren von Kurt Krenn und Hans Scheugl realisiert wurde. Abstraktion, Bildaufbau, konstruktive Grundierungen als primäre Gestaltungsprinzipien stammen aus dieser Tradition. Zum anderen sind sie durch ihre spielfilmartige Handlung aber auch dem epischen Erzählkino verwandt. Aus dieser Kombination von Experimentalfilm und Erzählkino destilliert Dabernig so etwas wie „narrative Miniaturen“ (Patricia Grzonka) heraus.

### 3. | Die Idee des Wassers: zur filmischen Umsetzung

„Um einige archetypische Vorstellungen wachzurufen, genügt oft schon der Ausschnitt eines Bildes: der Eimer von St. Florian zum Beispiel, den der Heilige über ein brennendes Hausdach leert. Von diesem Detail einer Lüftelmalerei schwenkt die Kamera auf eine Feuerwehrgarage – im Hintergrund dezentes Tröpfeln – und schon ist sie da, die urtümliche Idee des Wassers, das tauft und nährt und wachsen lässt und schützt. Nicht ohne Zuneigung nähert sich Josef Dabernigs und Isabella Hollauf's **Aquarena** – eine Zusammenziehung von Aqua und Arena – der Verbindung von Aqua [Wasser] und (öffentlichem) Raum. Die Kamera streift Betongefäße und verrostete Leitungen, Trinkbrunnen und Tanks. Sie zeigt Wasser als ein umhertes, dienstbar gemachtes und letztlich verbindendes Element. Doch der Beton hat bereits Risse. Eine Alge macht sich breit. Straßen und Plätze sind verlassen, bis auf zwei Schwimmer, die Regisseurin und den Regisseur, die blau gestrichene Wasserbecken mit ihren Körpern durchmessen.

Dabei ist auch die Struktur des Films, wie der Reflex an der Oberfläche des Wassers, als Spiegelung arrangiert: Im ersten Teil gleitet die Frau schwimmend von rechts nach links, nach einem Schwarzbild der Mann von links nach rechts. Im Grunde müssten sie sich treffen, an einer gedachten Achse im Zentrum des Films.

Auf der Tonspur vereinen sich Violoncello, Wassertropfen und die Leipziger Gewässerordnung von 1974 zur Komposition: „Die Verschwendung von Wasser steht im Widerspruch zum sozialistischen Prinzip der strengen Sparsamkeit.“ Der Brunnen vor dem Tore\* ist ein Mythos der Romantik. Wo Gemeinschaft ist, da wird verwaltet und gestutzt. Und trotzdem wird auch heute jede Poolwand blau gefärbt, wie auf der Zeichnung eines Kindes. Die Idee des Wassers ist der des Himmels verwandt, den man, wie Dabernig auf dem Rücken treibend, erst so richtig entdeckt.“ (Maya McKechney)

\* Anspielung auf das Gedicht von Wilhelm Müller **Der Lindenbaum**, das von Franz Schubert in seinem Zyklus **Die Winterreise** vertont wurde.

#### Fragestellungen:

- Wasser und öffentlicher Raum – welche Bilder, Bildteile und auch Tonelemente verweisen auf die Nutzbarmachung von Wasser? Welche archetypischen Vorstellungen von Wasser bedient der Film?
- Analysiere die ersten Bilder – wie nähert sich der Film seinem doch recht sperrigen Thema?
- Wie ist die Struktur des Films angelegt? Wie ist er aufgebaut?
- Welche Rolle spielt der Mensch in diesem Kosmos aus architektonischen Versatzstücken und dem überpräsen, sich völlig verselbständigendem Reglement den Gebrauch von Wasser betreffend?
- Inwiefern kann man **Aquarena** als eine „narrative Miniatur“ bezeichnen?

#### 4. | Angaben zu den Filmemachern



foto: <http://www.pardo.ch>

##### **Josef Dabernig**

\*1956 in Kötschach- Mauthen  
 1975-83 Studium an der Akademie der  
 Bildenden Künste in Wien.  
 Lebt und arbeitet in Wien.  
 website:

<http://members.aon.at/jdab/>

Filme: <i>Gehfilmen 6</i>	1994
<i>Wisla</i>	1996
<i>Timau</i>	1998
<i>Jogging</i>	2000
<i>WARS</i>	2001
<i>automatic</i>	2002
<i>Parking</i>	2003
<i>Rosa coeli</i>	2003
<i>Lancia Thema</i>	2005
<i>Aquarena</i>	2007



foto: <http://filmvideo.at>

##### **Isabella Hollauf**

\*1956 in St. Georgen/Lav.  
 1976-82 Studium an der Akademie der  
 Bildenden Künste in Wien.  
 Lebt und arbeitet in Wien.  
 Beschäftigt sich mit Fragestellungen zur  
 Transformation von öffentlichen  
 Grünanlagen und Einrichtungen der  
 Freizeit- und Erholungskultur.

##### **Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl):**

Museum für angewandte Kunst Wien (1998)  
 Künstlerhaus Wien (2000)  
 Wien Museum (2004)

#### 5. | Literatur

Patricia Grzonka, Systeme bürokratischer Systeme – Josef Dabernig.

In: Kunst-Bulletin 9, 2004.

<http://www.kunstbulletin.ch/router.cfm?a=040813143006VA6-1>

## NIGHT SWEAT



### Credits:

Genre:	Dokumentarfilm
Format:	35mm
Projektionsformat:	1:1,85
Länge:	10 Min.
Jahr:	2008
Farbe:	Farbe
Sound:	Jürgen Gruber; Christoph Ruschak
Konzept u. Regie:	Siegfried A. Fruhauf
Förderung:	Innovative Film Austria
Verleih sixpackfilm:	<a href="http://www.sixpackfilm.com">http://www.sixpackfilm.com</a>

### 1. | Inhalt

Das nächtliche Blau des Himmels über dem Schwarz des Waldes. Zuckende Blitze über einer Lichtung. Und schließlich das silbergraue Rund des Vollmonds. Drei Vorschläge, die **Night Sweat** zur Untersuchung der technischen Bedingungen von visueller Wirkung macht. Das Experiment reflektiert medial präfigurierte Wahrnehmung und Sichtbarkeiten - nicht ohne den Zuseher auch emotional zu involvieren.

### 2. | Das Kino und die Nacht – ein Alptraum?

„Es birgt einen großen Reiz, sich damit zu beschäftigen, wie ein Medium, dessen innerstes Wesen das Licht ist, versucht die Nacht auf die Leinwand zu bringen.“ (Siegfried A. Fruhauf, Konzept zu **Night Sweat**)

Die Konfrontation mit dem kinematographischen Apparat ist ein konstantes Thema in Fruhaufs künstlerischer Arbeit. Meist folgen seine Arbeiten einem streng metrischen

Montageprinzip. Die rauschhafte Beschleunigung ist eines der vordringlichen strukturellen Mittel Fruhaufs, ein anderes der, gerade auch in seinen elektronischen Produktionen präsente, Verweis auf die Grundmaterialien des analogen Kinos: die „Verwundbarkeit“ des einzelnen Filmbilds, die serielle Natur des Filmischen, die Perforation des Filmstreifens, das attackierte, traktierte fotografische Bild. Das Rohe, scheinbar Unfertige betont Fruhauf gern.

In seinem Umgang mit Filmgeschichte erweist sich Fruhauf als systematischer und damit auch überraschend umfassender Künstler. Er setzt beim frühen Kino an, um über das New American Cinema beim gegenwärtigen österreichischen Avantgardefilm anzukommen. (Dass Fruhauf etwa bei Peter Tscherkassky studiert hat, kann man bisweilen sehen.) Die österreichische Avantgarde bereichert und entwickelt Fruhauf selbst mit seiner eigenen Form des Filmemachen weiter: einer Form der kalkulierten filmischen Zersetzung. Der Begriff der dissolution, der Auflösung, drängt sich nicht ohne Grund in gleich drei seiner Filmtitel auf: er ist für Fruhauf entscheidend.

Mit **Night Sweat** startet der Filmemacher eine Untersuchung zur Beziehung von Kino und Nacht, eine widersprüchliche Beziehung, macht Finsternis, die Abwesenheit von Licht, doch Kino und Sehen an sich unmöglich. Vielleicht auch mit deshalb der Alpträume assoziierende Titel.

Im Konzept zu **Night Sweat** formuliert der Filmemacher sein Anliegen folgendermaßen: „Das Kino hat in einer Zeit, da das Filmmaterial noch sehr viel Licht forderte, unterschiedlichste Verfahren entwickelt, um diesen Effekt zu erzielen, welche beispielsweise mit „Day-for-Night“ oder „Dusk-for-Night“ bezeichnet werden. Das Ringen mit der Lichtstärke hat sich in der technischen Entwicklung erhalten und jede Consumer-Kamera prahlt heute mit ihrer Lux-Zahl. In **Night Sweat** kommt das mittlerweile antiquierte analoge Videoformat Hi-8 zum Einsatz. Bei unzureichend vorhandenem Licht lässt diese einfachste Videotechnik hervortreten, was die spezifische Ästhetik des Mediums Video ist und, wenn man so will, dessen „Materialität“ darstellt. Die Unzulänglichkeit erweist sich, wie so häufig, auch hier als der Schlüssel zum Potential der Dinge.

Auf Grund der Quantennatur des Lichts führt jede Art von visueller Beobachtung, wegen der Notwendigkeit, den Gegenstand der Betrachtung dafür zu beleuchten, zur Änderung der Eigenschaften des somit sichtbaren Objekts, selbst wenn man die Lichtmenge auf die kleinste mögliche Einheit von einem Quant reduziert. Wir verändern also das, was wir sehen, allein durch seine Wahrnehmbarkeit und dadurch, wie wir es sehen.“ (Siegfried A. Fruhauf)

**Night Sweat** von Siegfried A. Fruhauf macht sich die Mängel analogen Hi-8-Videomaterials als Qualitäten nutzbar: die unter prekären Lichtverhältnissen evidente, mangelnde Auflösung rückt der Film im ersten und dritten Kapitel ins Zentrum. Das pixelige, grieselnde Nachtblau über der schwarzen Waldsilhouette erinnert – die zerstückelnden Beats, dubbigen Soundschlieren und sich intensivierenden Distortion-Effekten der Tonebene verstärken den Eindruck der latenten Bedrohung nur - an die

Invasion eines Heuschreckenschwarms. Hinter dem dokumentarischen Schein aber lebt das Videobild. Im letzten Teil der Trilogie rauscht das Bild wieder – schwarz-weiß-graue Pixel flimmern bildfüllend. Erst im Zoom zurück entpuppt sich die horizontale Schichtung von Quadern als Außenrand eines hellen Kreises, verdichtet sich zu einer vertrauten, in Wahrheit aber durch mediale Apparaturen vermittelte Darstellung des Mondes.

Mit **Night Sweat** begibt sich der Regisseur nicht nur auf die Suche nach den Essenzen des Kinos, in erster Linie konstruiert er Spannung „aus der Substanz emotionsgeladener Befindlichkeiten“. (Siegfried A. Fruhauf) Fruhauf demonstriert Grundsätzliches: „Das Kino, eine Frage des Blicks, hält die Schaulust intakt, indem es diese nie ganz befriedigt, seine eigentliche Energie ist auf das Verschleiern eher gerichtet als auf das Entdecken: das Kino als Geheimnisgenerator.“ (Stefan Grissemann) Und so evoziert **Night Sweat**, Nachtschweiss, jene Filmgenres, die uns zusammenzucken lassen, uns eiskalte Schauer über den Rücken jagen, Angst machen. Das wird besonders deutlich im zweiten Kapitel, in dem das stroboskopartige Flackern der nächtlichen Blitzlichter, von einem fauchenden Noise-Soundtrack begleitet, das Bild zermartert. Die erhabene Mondbetrachtung prallt hier bewusst brachial auf das Motivarsenal von Horror und Splatter.

#### Fragestellungen:

- *Kino und Nacht – wie nähert sich der Film dieser ambivalenten Beziehung auf der inhaltlichen wie auch auf der formalen Ebene?*

- *Fruhaufs Arbeiten charakterisiert eine Form von „kalkulierter filmischer Zersetzung“, von „dissolution“. Wo verweist Night Sweat auf sein Material und dessen Verletzlichkeit? Welche Wirkung entsteht dadurch? Welche Rolle spielt die Wahl von heute schon antiquiert wirkendem, analogem Hi-8-Material?*

- *Analysiere Motive und Aufbau von Night Sweat. Wie erzeugt der Regisseur Spannung?*

### 3. | Angaben zum Filmemacher Siegfried A. Fruhauf



foto: <http://viennashorts.com/>

\*1976 in Grieskirchen. Lebt und Arbeitet in Linz und Heiligenberg.  
 1991-1994 Ausbildung zum Industriekaufmann  
 Seit 1993 Experimente mit Video, später auch mit Film.  
 1995: Beginn des Studiums Experimentelle visuelle Gestaltung an der Kunstuniversität Linz  
 Seit 2001 Organisation von Film- und Kunstveranstaltungen mit der Künstlergruppe wunderkinder  
 Verschiedene Arbeiten, Installationen und Ausstellungen im Bereich Video und Film.  
 Teilnahme an zahlreichen internationalen Filmfestivals  
 mehrere Auszeichnungen, darunter der Förderpreis für Filmkunst der Republik Österreich 2002

**Filme:**

*La Sortie* (1998)

*Höhenrausch* (1999)

*Blow-Up* (2000)

*Exposed* (2001)

*Realtime* (2002)

*Frontale, Diagonale-Trailer* (2002)

*sun* (2003)

*Structural Filmwaste. Dissolution I* (2003)

*Structural Filmwaste. Dissolution 2* (2004)

*Phantome Ride, Crossing Europe-Trailer* (2004)

*Mirror Mechanics* (2005)

*graas* (2006)

*bled* (2007)

*night sweat* (2008)

**4. | Literatur**

Stefan Grisseemann, Geheimnisgenerator. Zu Siegfried A. Fruhaufs filmischer Arbeit.

Interview mit Fruhauf (Lieber Staunen als Leiden, Der Standard, 24. I. 2009)

unter: <http://fratha.cont3xt.net/?p=284>



. ..... :.....::ccccoCCoooo::



### Credits:

Genre:	Avantgarde/Kunst
Format:	35mm
Projektionsformat:	1:1,66
Länge:	9 Min.
Jahr:	2007
Farbe:	Farbe
Sound Recording:	Ben Pointeker; Roderick Hietbrink
Licht:	Viktor Jaschke, Ben Pointeker
Musikauschnitte aus:	sunn o))) - White2: Decay2 (Nihil's Maw) Earth – Earth 2: Seven Angels
Konzept u. Realisation:	Ben Pointeker
Förderung:	BKA:KUNST, Land Tirol
Verleih sixpackfilm:	<a href="http://www.sixpackfilm.com">http://www.sixpackfilm.com</a>

### 1. | Inhalt

Ein komplexes Spiel aus filmhistorischen Verweisen konstruiert Ben Pointeker in seinem wahrlich „dunkeln“ Filmdrama mit dem Titel . ..... :.....::ccccoCCoooo:: In dem elliptisch erzählten, atmosphärisch dichten „Lichtspiel- Drama“ wird eine düstere Stimmung etabliert, wobei das Publikum mehr erahnen und erinnern muss, als es faktisch sehen und hören kann.

### 2. | . ..... :.....::ccccoCCoooo:: - Narration jenseits des Erzählkinos

Ben Pointeker beschäftigt sich in seinen Arbeiten, die auf zahlreichen internationalen Film- und Medienfestivals gezeigt wurden, mit der Rhetorik und Substanz des visuellen Erzählens. Die suggestiven und atmosphärischen Bildsphären des Films . ..... :.....::ccccoCCoooo::, die an Erzählmuster des narrativen Kinos erinnern,

erforschen die Struktur des Erzählens jenseits des Narrativen. Darsteller erscheinen nur in kurzen Fragmenten, die eigentlichen Akteure, die eigentlichen Träger der Narration, sind die Bilder selbst: Bilder von Bildern, die sich in ihrer eigenen Präsenz behaupten.

Und so beschreibt der Regisseur seine Untersuchung zum Funktionieren von Narration jenseits des Erzählkinos folgendermaßen: „Ähnlich wie ein Apostroph seine Wirkung tut, indem er, nicht wie andere Tropen mit der Bedeutung eines Wortes, sondern mit der Situation der Kommunikation selbst arbeitet, versuche ich Bilder davon zu loszulösen, was sie darstellen oder repräsentieren, damit sie vom Dargestellten auf den Blick, den Akt des Sehens selbst deuten: das Sprechen der Bilder und ihre (rhetorischen) Aktionen schieben sich in den Vordergrund.“ (Ben Pointeker, Konzept zu ..... :.....:ccccoCCo000::)

Somit lässt sich auch der kryptische Titel ..... :.....:ccccoCCo000::, die Kombination aus Satzzeichen und sinnentleerten Buchstaben als Programm für den Film lesen: es geht darum, das Funktionieren der Kommunikationssituation selbst zu analysieren, die Muster des Erzählkinos zu erforschen - inklusive einem kompletten, im Titel grafisch präsenten Spannungsbogen mit Einleitung, Steigerungen, Höhepunkt und Schluss.

Eines Dilemmas des Erzählkinos (oder vielleicht auch des Kinos überhaupt) ist sich der Autor bewusst: die Kamera als Vermittlungsinstanz, als die Aufmerksamkeit fokussierender Blick des Erzählers ist omnipräsent. „In dem Bestreben, sich in die fiktionale Ebene einzuschreiben, illuminiert die auktoriale Stimme eine Präsenz an der Kontaktstelle zwischen Kamera und Fiktion: hier gibt es ein Subjekt, das weder rein der Sphäre der Produktion noch rein der Ebene der Fiktion zugehört. Das Subjekt durchdringt beide, da es einem fokalisierenden Akt entspringt, der die Kamera an die Fiktion bindet... aber wie Whitman schon sagte: ‚I and mine do not convince by arguments, rhymes, smiles. We convince by our presence.‘“ (Ben Pointeker, Konzept zu ..... :.....:ccccoCCo000::) – und so öffnen Pointekers Bilder zwar Geschichten, verweisen auf sie, könnten erzählen, bleiben aber in erster Linie Bilder - geformt durch Licht, der Finsternis entrissen, in die der Film seinen Zuseher immer wieder bettet. Reduktion auf die Essenz kinematografischen Sehens lautet das Motto.

### 3. | Licht und Finsternis – Was ist Sehen?

„Eine der pragmatischen Lösungen des Problems, im Kino oder im Theater den Weg zu finden, sind die kleinen Lichter, die – hier und dort im Halbverborgenen – den Menschen zeigen, wohin sie ihren Fuß setzen dürfen und wohin nicht, ihnen den Platz und wieder den Ausgang weisen.

Nun stell dir vor: völlige Finsternis.

Tritt ein.

Hör auf dir etwas vorzustellen und sieh ..... :.....:ccccoCCo000::

Beim Sehen aber wird zur Frage: was ist Sehen? Mit aller Macht drängen die Leitlichter zurück in unsere Wahrnehmung. Gewöhnlich schauen wir, um uns zu orientieren. Sei es

als Reaktion darauf, sei es als Konsequenz daraus, legt es vielerlei Kunst darauf an, uns zu desorientieren. Unbeantwortet bleibt dabei die Frage, was Sehen ist. Doch genau das ist eine der Schlüsselfragen in Pointekers Arbeit. Um sie beantworten zu können, geht Pointeker auf Distanz zur konventionellen Sprache des Kinos und der Fotografie, um gleichzeitig in neue Fühlung mit ihr zu treten. Auf welche Weise ihm das gelingt, erinnert an konkrete Poesie. Doch das ist bloß ein Anklang. Konkrete Poesie war im Großen und Ganzen eine Reaktion auf etwas anderes: das, was wir schon kannten. Und genauso blieb konkrete Poesie im dialektischen Sinn begrenzt: auf das, was wir schon kannten. Bezogen aufs Kino weiß Pointeker, wie man aus dieser Schiene springt. Er zeigt es aber nicht. Was er zeigt, ist was erscheint. Wir finden uns in völliger Finsternis. Ein Licht leuchtet, mehrere Lichter leuchten: ein Auto macht seinen Weg. Nehmen wir es wörtlich: 'ein Auto macht seinen Weg'. Dieses Auto bringt niemanden von hier nach dort. Als Lichtwerfer macht es einen Weg. Andere Bilder folgen: alle öffnen sie ihre eigenen Wege. Wir schauen, gefangen im Licht dessen, was gezeigt wird - und unsere Sinne beginnen zu ahnen, was Sehen ist." (Frans-Willem Korsten)

#### Fragestellungen:

- Vergleichen Sie mit Ihren SchülerInnen das Erzählkino und seine Konventionen mit . ..... :.....:ccccoCCoooo:: Wo spielt . ..... :.....:ccccoCCoooo:: mit den am konventionellen Erzählkino trainierten Zuseher-Erwartungen? Werden diese Erwartungen erfüllt? Inwiefern ja – inwieweit nein?

- Analysiere die Kameraführung. Wie geht der Regisseur mit der doppelten Funktion der Kamera – einerseits anonymer Aufnahmeapparat, andererseits gelenkter Blick eines subjektiven Erzählers – um? Ist die Kamera Subjekt oder anonymer Apparat oder beides?

- Beschreibe, wie der Autor Finsternis, Licht und Beleuchtung in . ..... :.....:ccccoCCoooo:: einsetzt. Welche Rolle weist er ihnen im Film zu?

#### 4. | Angaben zum Filmemacher Ben Pointeker



\*1975, Ehenbichl, Österreich  
Ben Pointeker studierte Literatur, Dramaturgie und Kunst unter anderem an der Universität für Angewandte Kunst und der Akademie für bildende Künste in Wien, der Royal Academy of Fine Arts in Kopenhagen und dem Piet Zwart Institut/MA Fine Art in Rotterdam. Er lebt und arbeitet in Rotterdam.

#### Filme/Videos (Auswahl):

*Overfart* (1999)  
*a lucia* (2001)  
*Forst* (2005)

foto: <http://filmvideo.at>

**24/7 (INTO THE DIRECTION OF LIGHT)****Credits**

Genre:	Avantgarde/Kunst
Format:	Beta SP
Projektionsformat:	16:9
Länge:	9 Min.
Jahr:	2008
Farbe:	Farbe
Ton:	Stumm
Konzept / Realisation:	Michael Aschauer
Verleih sixpackfilm	<a href="http://www.sixpackfilm.com">http://www.sixpackfilm.com</a>

**1. | Inhalt**

Auf das Dunkel der Nacht folgt helllicher Tag. Für die strukturelle Zeitstudie **24/7** richtete Michael Aschauer auf einer griechischen Insel seine fix montierte Kamera eine Woche lang für 24 Stunden täglich auf den Horizont. In geraffter Form führt das Naturschauspiel zu einem gleichmäßig verlaufenden Bilderstrom, in dem ein beständiger, monorhythmischer Farb- und Helligkeitswechsel erfolgt.

**2. | 24/7 – eine Naturstudie zu Raum und Zeit**

**24/7 (Into the Direction of Light)** ist das filmische Ergebnis einer minutiös eingehaltene Studie. Michael Aschauer beschreibt die Versuchsanordnung folgendermaßen:

„Eine statische Kamera filmt für exakt eine Woche – 24 Stunden / 7 Tage, beginnend von Mitternacht bis Mitternacht – den Meereshorizont in einem Slitscan-Verfahren (das heißt: aus den einzelnen Videobildern wird jeweils nur eine Pixelspalte in der Mitte verwendet, die in weiterer Folge wieder zu Einzelbildern bzw. Videoframes montiert wird – 25mal in der Sekunde).

Das aus diesen Bildern wieder animierte Videomaterial ist demnach eine Konstruktion von Landschaft, ein seascape aus dem immer gleichen Punkt am Horizont, Zeit und nicht Raum erstreckt sich eigentlich von links nach rechts über die x-Achse des Bildes.

**24/7** ist eine 9-minütige Folge von Tag und Nacht, eine schon fast abstrakte Überwachung der wechselhaften Naturgewalten, bei der – unscheinbar aber doch merklich – das Gefüge von Raum-, Zeitachsen und Bewegungsrichtungen laufenden, verwirrenden Verschiebungen ausgesetzt ist.

Die Aufnahmen von **24/7** erfolgten im November 2007 auf der griechischen Zykladen-Insel Syros auf einem Hügel namens Oros Harasson – was auf Deutsch in etwa als „Der Berg, der die Richtung des Lichts einschreibt“ übersetzt werden kann. Die Aufnahmerichtung folgt der Linie zu dem Punkt, an dem die Sonne zur Wintersonnwende im Meer versinkt.“

Das Medium Film stellt Raum im zweidimensionalen Bild dar, erweitert um die Dimension der Zeit durch die Abfolge der Einzelbilder (25 frames / Sekunde). Michael Aschauer vermisst den Raum und die in der Zeit aufeinander folgenden Naturphänomene mathematisch: 25 Bilder x 60 Sekunden x 60 Minuten x 24 Stunden x 7 Tage = 15.120.000 Bilder. Dann konstruiert er eine Art doppelten Zeitraffer; indem er nicht wie beim Zeitraffer üblich entweder den Aufnahmeabstand auf weniger als 25 Bilder pro Sekunde reduziert oder in der digitalen Nachbearbeitung einzelne Filmkader überspringt, sondern einerseits an der „Echtzeit“-Aufnahme- und Wiedergabeabfolge von 25 Bildern/Sekunde festhält, andererseits aber die zeitliche Dimension zusätzlich ins Filmbild integriert. Ein Bild von **24/7** besteht nicht mehr aus einer einzigen Aufnahme, einem einzigen Zeitpunkt, sondern aus je einem Bruchstück von 1080 Aufnahmen, zeigt also das Geschehen einer Zeitspanne. Nimmt man von den 15.120.000 aufgezeichneten Bildern jeweils immer nur die mittlere Pixelreihe und animiert das Videomaterial wieder mit dem HDTV-Standard von 1080i, ergeben sich 14.000 Einzelbilder, ergo 560 Sekunden, ergo 9,3 Minuten Film.

Aus dem bei diesem Versuch entstandenen Slitscan-Rohmaterial hat Michael Aschauer neben dem Film **24/7 (Into the Direction of Light)** auch **7-C-Days**, eine Serie von 72 Fotografien/c-prints entwickelt, indem er die einzelnen Pixelspalten der jeweiligen Tage nebeneinander angeordnet hat. (Näheres dazu auf der Homepage des Künstlers: <http://m.ash.to>)

### Fragestellungen:

- Erkläre den Titel des Films. Inwiefern spiegelt er die Versuchsanordnung wider?
- Warum verwendet der Künstler deiner Meinung nach jeweils nur die 1 Pixel breiten mittleren Bildspalten (Slitscan-Verfahren) und konstruiert dann durch renderings aus je 1080 Bildspalten wieder ein neues Videobild - 25mal in der Sekunde?

### 3. | Licht, Landschaft, Kamera – und die Aufhebung der Raum- und Zeitachse

„Licht, Landschaft, Kamera – **24/7** scheint mit den reinen Ingredienzien des Filmmachens hergestellt zu sein: Das anfängliche Schwarz des Bildes geht in immer heller werdende Blautöne über und gibt schließlich den Blick auf das Meer frei. Die Horizontlinie teilt das Bild in zwei Hälften: Wasser und Himmel, die sich im Zeitraffer permanent verändern und schließlich wieder in Schwarz übergehen. Mit statischer Kamera an sieben Tagen 24 Stunden lang gefilmt, schreibt **24/7** jenen Zweig des Experimentalfilms mit digitalen Mitteln fort, der sich immer schon der Erforschung der Mechanismen der kinematografischen Repräsentation mit Hilfe der Landschaft und ihrer topografischen Gegebenheiten bzw. natürlicher Phänomene (Licht, Wetter) gewidmet hat.

Im konkreten Fall sind es Abbildfunktion und illusionistischer Raum, die neu verhandelt werden. **24/7** hat zwar noch einen realen Referenten, an den wir uns klammern können, aber mit dem Fortlauf des Videos fällt uns auf, dass die Bewegungsrichtung der Veränderung nicht eindeutig zuordenbar ist. Sie scheint entlang der horizontalen Bildachse von links nach rechts zu verlaufen, gleichzeitig jedoch auch vom Vorder- in den Hintergrund, und besonders in den Übergängen zwischen Tag und Nacht entwickelt sie einen Sog, der den Raum buchstäblich aufzufalten scheint.

Diese permanenten Verschiebungen und Unsicherheiten bezüglich des eigenen Standpunkts verweisen auf die Künstlichkeit des Abgebildeten. Denn dieser (Natur)Raum ist tatsächlich ein artifizieller, der durch die Manipulation der Aufnahmebedingungen des technischen (digitalen) Apparates – mit Hilfe des Slitscan-Verfahrens – zusammengesetzt wurde. So wird **24/7** zu einer Studie über unsere eigenen Fähigkeiten: Letztendlich können wir nur sehen, was wir kennen.“ (Claudia Slanar)

#### Übungen:

- Besprechen Sie mit ihren SchülerInnen, wie uns der Künstler hier die Künstlichkeit der Abbildung vor Augen hält. Welche Wirkung erzeugt die Aufhebung der Trennung in Raum- und Zeitachse?

- Vergleichen Sie diesen Film mit den Wegen der Moderne in die Abstraktion. Wo finden sich Parallelen in der bildenden Kunst z.B. bei Wilhelm Turner, Claude Monet, Piet Mondrian, Paul Cézanne und vielen anderen, die ihre Arbeit der Untersuchung von Raum, Zeit, Erscheinungsbild, Wahrnehmung und der Künstlichkeit des Abbilds gewidmet haben?

#### 4. | Angaben zum Filmemacher Michael Aschauer



foto: <http://filmvideo.at>

\*1977 in Steyr  
lebt und arbeitet in Wien  
Studium der Digitalen Kunst und Mediengestaltung  
an der Universität für Angewandte Kunst Wien  
zahlreiche Projekte in den Bereichen Video, sound,  
web, Installation und Fotografie  
internationale Ausstellungen und Festival-  
Teilnahmen

**Videos (Auswahl):**

*VIE-SOF* (2004)

*w\_sqr* (2003)

*cubica* (2001)

#### 5. | Links

Homepage des Filmemachers:

<http://m.ash.to>

Infos zur Videoauflösung:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Videoauf%C3%B6sung>

Texte: Claudia Trinker

#### Weblinks und Literaturhinweise

Verleih Sixpackfilm

<http://www.sixpackfilm.com>

filmABC - Plattform für Film- und Medienbildung

<http://www.filmabc.at>

Mediamanual (bm:ukk)

<http://www.mediamanual.at>

Informationen und Definitionen zur Filmerziehung / Filmästhetik:

<http://www.movie-college.de/index.htm>

Das Wissensportal der deutschen Filmakademie:

<http://vierundzwanzig.de/>

Literaturwissen - Wie interpretiert man einen Film? Hrsg. von Peter Beicken. Reclam 2004.

Film verstehen - Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. James Monaco. rororo 2006.

Filme sehen lernen - Grundlagen der Filmästhetik. Rüdiger Steinmetz u.a. Zweitausendeins 2005. (Beinhaltet DVD mit Begleitbuch)

**Abbildungsnachweis:**

© wenn nicht anders vermerkt, bei:

Verleih Sixpackfilm, [www.sixpackfilm.com](http://www.sixpackfilm.com)

filmABC | filme-sehen ist mehr als ins kino gehen

Plattform und Anlaufstelle für Filmvermittlung.

Theorie- und Praxis-Inputs, Seminare und Workshops, künstlerische Interventionen.

Gerhardt Ordnung | Projektleitung, Layout und Gestaltung [go@filmabc.at](mailto:go@filmabc.at)

Lisa von Hilgers | Filmreferentin, Text [lisa.vonhilgers@filmabc.at](mailto:lisa.vonhilgers@filmabc.at)

Markus Prasse | Projektkoordination [m.prasse@filmabc.at](mailto:m.prasse@filmabc.at)

[www.filmabc.at](http://www.filmabc.at)

filmABC wird gefördert und unterstützt durch



This content is licensed under a [creative commons 3.0 licence](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/)