

den Menschen seine Bekanntheit zu beweisen. Ein mehrmals wiederholtes, insistierendes „Ich kenne Sie“ wird bald zu einem „...keiner kennt mich“. Die anderen können ihn nicht erkennen oder wollen sich nicht zu erkennen geben und fühlen sich lediglich belästigt.

Unschwer bezieht man die gehörte Szene auf Krens Unterfangen, filmend nahezu in die Intimsphäre der Touristen vorzudringen. Selbstironisch reflektiert der Text Krens eigene Aufdringlichkeit und gleichzeitig das Ignoriertwerden, das Unerkannbleiben unter Fremden daheim. Kren kokettiert mit der Rolle eines Verlorenen – und das nicht zu Unrecht. Die Zeit der Handlung des Films von Lorre, Zweiter Weltkrieg und Nachkriegszeit, läßt an Krens Biographie denken, an die erste Entwurzelung des Kindes, das auf Veranlassung des jüdischen Vaters das tausendjährige Reich in Holland überdauert, läßt weiters auch an die Ignoranz der Gesellschaft gegenüber dem radikalen Künstler im Österreich der sechziger Jahre denken, wofür es Zeugnisse genug gibt, nicht zuletzt in Krens neuerlicher Emigration. Als Verlorener tritt uns Kren offensichtlich in seinen amerikanischen, umgestaltet und emotionsgeladen stotternden „homeless movies“ gegenüber. Zum zweiten Mal nach Wien zurückgekehrt, scheint Kren ein notwendiges Maß an Geborgenheit erlangt zu haben, worauf die Integrität der Filme dieser Zeit deutet. Der Mann hinter *tausendjahre kino* weiß, was er tut, er spricht artikuliert und in klaren Bildern, wie einer, der wieder zu sich gefunden hat.

36) Zu diesem Ende sei angemerkt, daß Kren, der vor der gegenwärtigen Serie von Auftragswerken fast ausschließlich stumme Filme gemacht hatte, bei *tausendjahre kino* für Schnitt und Synchronisation des Tones zum ersten Mal in seiner vierzigjährigen Filmkarriere an einem Schneidetisch arbeitete.

Fast untypisch für Kren ist das deutliche Ende in diesem Film. Quasi als auflösende Pointe zeigt seine Kamera das Objekt der tausend Touristenblicke, den Dom. Der Ton verkündet ein apokalyptisches Ende, nicht ohne Ironie mit Sirene und: „Fliegeralarm, alle Mann in den Heldenkeller!“ Exakt synchron mit dem Geräusch einer zuschlagenden Tür endet auch das Bild. Es folgen Schwärze und Stille.³⁶⁾

Der eminent menschliche Zug in Krens Kunst drückt sich dadurch aus, daß sie nicht auf ein Absolutes zielt. Diesem widerspricht die Freiheit in der Form und das immer intakte Band zur sichtbaren, (subjektiv) erlebten Welt, die eine sich andauernd verändernde ist. Deswegen kann ein Werk wie Krens kein endgültiges Ziel anpeilen, sondern birgt in sich das Potential zu immer neuen Ausformungen. Indem sie Abbilder von Lebendigem einlassen, lassen Krens Filme gleichzeitig die Vergänglichkeit in sich ein. Als mitgeteiltes Erleben sind sie ein Lebendig-erhalten.

Peter Weibel

Kurt Krens Kunst:

Opseographie statt Kinematographie

(1996)

1.51-90

I. Bild und Bewegung: Bewegungskunst

Von der experimentellen Wahrnehmungspsychologie zur experimentellen Filmkunst

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war die industrielle Revolution, die auf Maschinen basierte, so weit vorangeschritten, daß sich Fragen nach dem Leistungsverhältnis zwischen Mensch und Maschine stellten. Aufgrund der Genauigkeit, Geschwindigkeit und Verlässlichkeit der Maschinen wurden Fragen nach der Präzision usw. des menschlichen Organismus gestellt. Man fing zum Beispiel an, die Zeit zu vermessen, die der menschliche Organismus bei seinen diversen Tätigkeiten benötigte, und das menschliche Verhalten in metrischen Systemen zu notieren. Des Menschen Reaktions-, Lese-, Wahrnehmungs-, Pulsgeschwindigkeit etc. wurden beobachtet. Aus diesem obsessiven Studium der Funktionsweise des menschlichen Maschinen-Körpers entstanden im 19. Jahrhundert die experimentelle Physiologie, Psychologie, Medizin. 1865, zwei Jahre vor Marxens *Kapital*, erschien *L'Introduction à la médecine expérimentale* von Claude Bernard.¹⁾ Ohne diese experimentelle physiologische, psycho-physiologische Forschung wäre das Kino nicht entstanden. Die rudimentären wissenschaftlichen Kenntnisse und Anwendungen der optischen Gesetze, genauer: der Physiologie des Sehens – gewonnen aus dem Vergleich mit Maschinen –, bilden die historischen Grundlagen der Filmkunst.

Mit Hilfe der experimentellen Wahrnehmungspsychologie wurden die Gesetze des Sehens und die Mechanismen der Wahrnehmung erstmals methodisch untersucht. 1824 wurde die Trägheit des Auges (*persistence of vision*) von Peter Mark Roget erforscht. Die Entdeckung der Nachbildwirkung und vor allem des stroboskopischen Effekts bilden die physiologischen Grundlagen der Kinematographie. Die Nachbildwirkung – infolge der Trägheit des Auges bleibt etwa eine zwanzigste Sekunde nach der Lichteinwirkung der Lichteindruck noch bestehen – und der dadurch verursachte stroboskopische Effekt – die scheinbare Verschmelzung von rasch hintereinander rezipierten Bildern auf der Netzhaut des Auges – wurden wissenschaftlich erfaßt und zur Konstruktion von sogenannten „philosophischen Spielsachen“ benützt, welche Bewegungsillusionen produzierten. 1824 hat Sir John Herschell die Nachbildwirkung mit einem Geldstück demonstriert, das er so schnell um seine Achse drehte, bis Zahl und Wappen gleichzeitig wahrgenommen wurden.

1825 haben W.H. Fitton und J.A. Paris unabhängig voneinander Herschells Untersuchungen aufgegriffen und daraus das Thaumatrope entwickelt. Eine Scheibe aus Pappe trägt auf jeder Seite ein Bild: zum Beispiel eines leeren Käfigs bzw.

1) 1861 veröffentlichte Emile Zola seinen *Essay Le Roman expérimental*. Zola schrieb selbst, daß es dafür oft genügte, im Text Bernards das Wort „Medizin“ durch das Wort „Roman“ zu ersetzen.

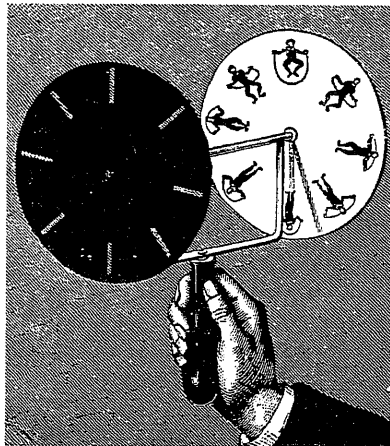
eines Vogels. Wenn die Scheibe schnell gedreht wird, sieht der Betrachter beide Bilder simultan. In diesem Fall erscheint der Vogel im Käfig eingesperrt. 1829 konstruierte der Physiker Michael Faraday die nach ihm benannten Faradayschen Scheiben, die mit Hilfe eines apparativ hergestellten stroboskopischen Effekts „Scheinbewegungen“ hervorriefen. Der belgische Physiker J. A. F. Plateau stellte 1828 erste Untersuchungen über stroboskopische Erscheinungen an (griech. *strobos* = Wirbel oder Drehung, *skopein* = sehen), das heißt über die Flimmergrenze bzw. den Verschmelzungseffekt von Bildern. 1829 baute er zur Illustration von Bewegungstäuschungen das Anorthoskop, 1833 sein berühmtes Phenakistoskop. 1839 formulierte er das Gesetz des stroboskopischen Effekts.²⁾

Das 19. Jahrhundert war süchtig nach einer Analyse und Synthese von Bewegungsabläufen. Durch den Vergleich von Körper und Maschine (vor allem was Zeitabläufe betraf) entwickelten sich neue

2) Wird ein Bewegungsvorgang in mindestens 16 Phasen (Bilder) pro Sekunde zerlegt (Analyse), und führt man dann diese Phasen in einer Sekunde vor (Synthese), so erscheinen diese Phasen den Augen als einheitlicher Bewegungsvorgang. Der stroboskopische Effekt bestimmt die Frequenz, ab der die einzelnen aufeinanderfolgenden Bildeindrücke als kontinuierlich wahrgenommen werden und somit eine Bewegungsillusion hervorrufen. Um das Flimmern bzw. Flackern des Lichtes zu vermeiden, genügen allerdings nicht 24 Bilder pro Sekunde. Um die dafür notwendige Frequenz von 50 Impulsen pro Sekunde zu bekommen, muß jedes der 24 Bilder bei der Projektionszeit von $1/24$ Sekunde durch Flügel einer Umlaufblende mit zwei Dunkelpausen unterbrochen werden.

Stroboskop oder Phenakistoskop

Der österreichische Professor für Geometrie Simon Stampfer erfand 1833 die stroboskopischen Scheiben. Wie bei Joseph Plateaus Phenakistoskop wird eine Scheibe mit Perforationsschlitzen, die Zeichnungen von aufeinanderfolgenden Bewegungen trägt, schnell gedreht. Um die Bewegung zu beobachten, schaut der Betrachter durch die Schlitze auf einen Spiegel, der die Zeichnungen in simulierter Bewegung reflektiert. Um auf den Spiegel verzichten zu können, wurden die Vorrichtungen dahingehend verbessert, daß zwei gegenläufige Scheiben auf einer Welle rotierten.



Formen einer apparativen Kunst. So etwa wurde es möglich, die Geschwindigkeit von Maschinen zu nützen, um die Trägheit des Auges zu überlisten. Ein leuchtender Punkt konnte mit Hilfe einer Maschine so schnell im Kreise bewegt werden, daß für das Auge die Illusion einer durchgehenden kreisförmigen Linie entstand. Oder: Statische Bilder konnten mit Hilfe einer Maschine so schnell bewegt werden, daß für das Auge der Eindruck einer natürlichen kontinuierlichen Bewegung entstand. 1912 formulierte der Gestaltpsychologe Max Wertheimer ein wei-

teres Gesetz der Scheinbewegung, das Phi-Phänomen.³⁾

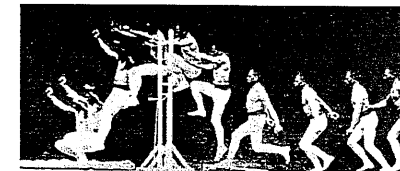
All diese Entdeckungen der experimentellen Wahrnehmungsphysiologie und -psychologie bildeten die Grundlagen für die Entstehung des Films und mußten nur in eine geeignete maschinelle Technologie übertragen werden. Die Illusion der Bewegung, von der das Kino lebt, entstand aus der ungleichen Geschwindigkeit zwischen der menschlichen Apperzeption und der apparativen bzw. maschinellen Performanz. Künstler, Techniker und Physiker machten sich die physiologischen Gesetze zunutze und arbeiteten an der Entwicklung von Apparaten. Diese Apparate muß man entsprechend ihrer Funktion einteilen: Die einen zerlegten die Bewegung in einzelne Phasenbilder (Bewegungsanalyse), die anderen verschmolzen die einzelnen Bilder zur Illusion von Bewegung (Bewegungssynthese). Die Kamera diente der Bewegungsanalyse, der Projektor der Bewegungssynthese. Zudem bedurfte es der Entwicklung eines Trägermediums für die Bildsequenzen, eines Bandes für die laufenden Bilder. Die Bewegungsanalyse erfolgte mittels der Photographie. Die Bewegungssynthese durch den Filmprojektor stellt den eigentlichen Beginn der Kinematographie dar. Entscheidend für die maschinelle Bewegungssynthese ist der stroboskopische Effekt. Dieser Effekt – in Verbindung mit der Nachbildwirkung – kann als unmittelbar physiologische Voraussetzung für den Film genannt werden. Aus

3) Zwei feststehende kurze Lichtlinien, die räumlich getrennt sind, werden einige Zeit nacheinander gezeigt. Wenn das Intervall zwischen dem Aufleuchten der beiden Linien kurz ist ($1/32$ Sekunde), erscheinen beide Linien simultan. Ist das Intervall lang, werden die beiden Linien nacheinander gesehen. In einem bestimmten Intervall, bezeichnenderweise bei der Frequenz von $1/16$ Sekunde, werden die zwei Lichtlinien als Bewegung einer Linie gesehen.

den Grundbegriffen der Physiologie des Sehens, aus den Gesetzen der Wahrnehmung entwickelten sich in den folgenden Jahrzehnten die entsprechenden technischen Apparaturen, die schließlich zur Geburt des Films führten, zum Cinématographen der Gebrüder Lumière 1895.

Zeit (simultan dargestellt)

E.-J. Marey, *Chronophotographie*, 1882



Die Methode der Erzeugung von Simultaneität (Überblendung) stammt von dem französischen Experimentalphysiologen Etienne-Jules Marey, der sich über vierzig Jahre lang intensiv mit dem Phänomen der Bewegung beschäftigte. Ab 1860 versuchte er, die Bewegung graphisch sichtbar und meßbar zu machen. Marey begann seine Forschungen, bezeichnend für unsere These, mit einer Untersuchung der Blutzirkulation, *Physiologie médicale de la circulation du sang* (1863). 1873 publizierte er *La machine animale, locomotion terrestre et aérienne*. Darin berief er sich bereits auf das Phenakistoskop von Plateau: „Dieses Instrument zeigt eine Serie von aufein-

Zeit (simultan dargestellt): Überblendung

Marcel Duchamp, *Nu descendant un Escalier*, 1912



Alvin Langdon Coburn, *Ezra Pound*, 1916



Kurt Kren, 36/78 *Rischart*



anderfolgenden Bildern von Personen oder Tieren in verschiedenen Stellungen. Wenn diese Stellungen koordiniert werden, um alle Phasen der Bewegung sichtbar werden zu lassen, ist die Illusion vollkommen; wir scheinen lebende Personen zu sehen, wie sie sich auf verschiedene Arten bewegen.“⁴⁾ Ab 1880 bediente Marey sich der Photographie als Aufzeichnungsapparatur, um die Gestalt der Bewegung, wie sie sich im Raum vollzieht, sichtbar zu machen. Er verwendete dazu zuerst ein „photographisches Gewehr“ und ab 1882 den Chronophotographen.

Marey ging es primär um eine graphische Methode der Aufzeichnung der Bewegung, wie sein Artikel *Moteurs animés. Expériences de physiologie graphique* bezeugt.⁵⁾ Emile Duhausset, der 1874 ein Buch über die Bewegung des Pferdes publiziert hatte, lieferte die Illustrationen zu diesem Artikel. Mareys Assistent Georges Demy gelag 1892 mit dem Phonoskop die Projektion menschlicher Sprechbewegungen. Mareys Verfahren stellte die verschiedenen Phasen einer Bewegung auf einer einzigen Platte nebeneinander dar. Zuerst von einem einzigen Standpunkt aus, ab 1887 mit drei Photoapparaten gleichzeitig von oben, von der Seite und von unten. Die Malerei des Kubismus und Futurismus fand die Lösung des Bewegungsproblems in Mareys Simultaneität der verschiedenen Bewegungsphasen und seiner Synthese des multiplen Blickpunkts. Daher wurden Simultaneität und Synthese zu Zentralbegriffen des Kubismus und Futurismus. Essentiell für die

Zukunft der experimentellen Filmkunst sollte die Tatsache werden, daß Marey die graphische Methode nicht nur entwickelte, um Bewegung darzustellen und zu analysieren, sondern auch um sie zu komponieren und zu synthetisieren. Seine graphische Methode wurde als Notation der Bewegung, als Partitur der Grundelemente der Scheinbewegung, nämlich der Filmkader, später von den experimentellen Filmkünstlern weiterentwickelt.

Zeit (sequentiell dargestellt)

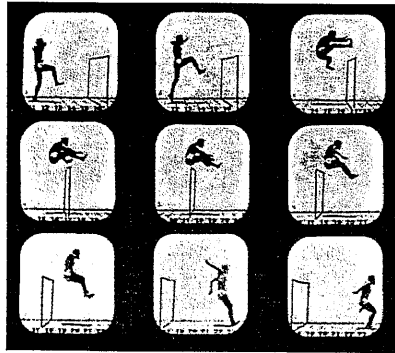
Die Methode der Sukzession (Montage) stammt von dem britisch-amerikanischen Photographen Eadweard J. Muybridge, der um 1880 im Auftrag des amerikanischen Eisenbahnbarons Leland Stanford photographische Studien der natürlichen Bewegung von Pferden machte, und zwar in Palo Alto, wo später die Halbleitertechnik und Silizium-Industrie von Silicon Valley ihren Ausgang nehmen sollten. Sein Verfahren begründete die dreidimensionale Kunst (Fläche und Zeit) der bewegten Bilder. Muybridge entwickelte eine zu Marey gewissermaßen gegensätzliche Methode der (photo)graphischen Darstellung der Bewegung. Bei Eadweard Muybridge zeigte jedes Bild nur eine einzige Phase der Bewegung. Da er aber mehrere (24) Kameras in Abständen von einem halben Meter nebeneinander/nacheinander aufgestellt hatte, erhielt er eine Folge von 24 Bildern, die 24 Bewe-

4) Zit. nach der englischen Ausgabe: *Animal Mechanism*. New York 1874, S. 137.

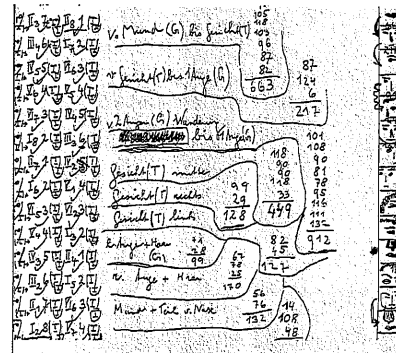
5) In: *La Nature*. Paris, 28. 9. und 5. 10. 1875; vgl. auch: *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie. Supplément à la méthode graphique*. Paris 1885.

Zeit (sequentiell dargestellt): Montage

Eadweard Muybridge, *Hochspringer*, 1881



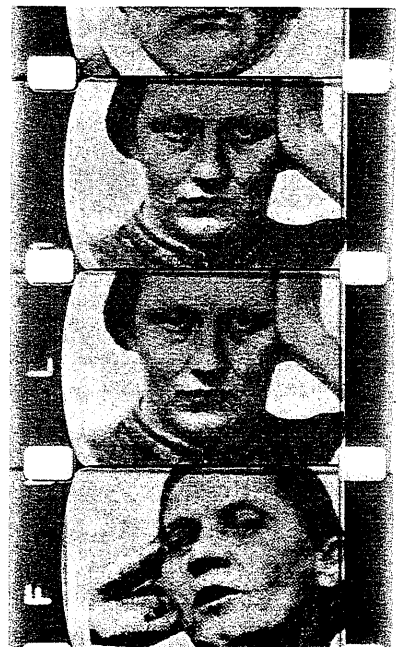
Kurt Kren, 2/60 *48 Köpfe aus dem Szondi-Test*, Kaderplan, Ausschnitt



Fernand Léger, *Ballet mécanique*, 1924



Kurt Kren, 2/60 *48 Köpfe aus dem Szondi-Test*



gungsphasen zeigten. Muybridges entscheidender Schritt war, die photographische Registrierung von einem Bild auf mehrere Bilder zu verteilen, zeitlich aufeinanderfolgende Bewegungsphasen in räumlich aufeinanderfolgenden Bildern zu repräsentieren: „An electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements“, wie der Untertitel seines Buches *Animal locomotion* (1887) lautete. Jedes einzelne Photobild zeigte nur eine Bewegungsphase, nur ein Stehbild. Aber 24 Stehbilder bzw. Stehkader, die sich voneinander unterscheiden, bilden die ideale Voraussetzung für das Laufbild.

Bei der nachfolgenden Entwicklung der Bewegungssynthese durch den Filmprojektor, wodurch Bilder, die Bewegung vortäuschten, nicht mehr nur von einer einzelnen Person (wie bei den diversen Lebensrädern), sondern von einem Kollektiv gesehen werden konnten, war der Einsatz der Photographie bei der Bewegungsanalyse entscheidend. Denn im Gegensatz zu den davor verwendeten Zeichnungen konnte mit Hilfe der Wirklichkeitsnähe der photographischen Abbildung das reale Leben optimal simuliert werden. Daher hießen die bewegten Bilder oft auch „lebende Bilder“.

Muybridge ebnete den Weg zur Kunst des Films als Kinematographie, als Schrift der Bewegung, Marey zur Kunst des Films als Opseographie, als Schrift des Sehens. Muybridge folgten die Künstler, die an der Bewegung, an der Dynamik, an der Montage, an der Imitation des realen Lebens interessiert waren; Marey jene Künstler,

denen am Sehen, an der Unterbrechung, an der Konstruktion einer filmischen Realität gelegen war. Die Kinematographie, das Kino, verwendete schließlich die apparative Bewegungsillusion, um den Film in den Dienst der Literatur, des Theaters und der Oper zu stellen. Die Opseographie will den Film als Film weiterentwickeln, eine autonome Kunst des Sehens erschaffen. Für die Kunst, das Sehen beim Sehen zu beobachten, die Opseoskopie, waren die weiteren Fortschritte der experimentellen Wahrnehmungspsychologie im 20. Jahrhundert relevant.

In den dreißiger Jahren wurde die experimentelle Wahrnehmungspsychologie unter anderem auch in Wien sehr stark vorangetrieben. Untersuchungen zur Zeitwahrnehmung, zur Farb- und Formwahrnehmung formulierte insbesondere Egon Brunswik in mehreren Schriften und Büchern auf vorbildliche Weise.⁶⁾ Sein Buch *Experimentelle Psychologie in Demonstrationen* (1935) gibt einen musterhaften Überblick über die Phänomene der optischen Täuschungen. Berühmt ist die Gemeinschaftsarbeit von Edward Chace Tolman und Egon Brunswik, *The Organism and the Causal Texture of Environment* (1935), in der der hypothetische Charakter aller Wahrnehmungsprozesse betont wird. Der Kunsthistoriker Ernst Kris, der später über *Psychoanalytische Explorations in Art* schrieb, hat die Experimente über Wahrnehmungsprozesse methodisch zu Experimenten über das Ausdrucksverstehen ausgebaut. In seinen Untersuchungen über das Wesen der Karikatur, die er 1934 gemeinsam mit dem inter-

6) Brunswik, Egon: *Wahrnehmung und Gegenstandswelt. Grundlegung einer Psychologie vom Gegenstand her.* Leipzig/Wien 1934.

Sergej Eisenstein, *Bronenosec Potemkin*, 1925



national anerkannten Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich anstellte, ging es um die Frage, wovon es eigentlich abhängt, daß man ein Bild dem Abgebildeten als ähnlich empfindet. Auch die Ausdruckspsychologie von Karl Bühler hat dazu beigetragen, daß Wien neben Berlin, wo Max

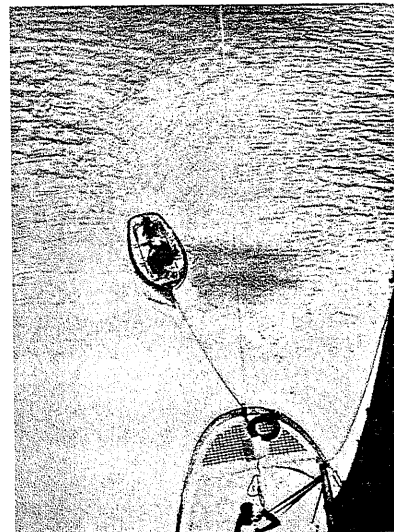
7) Brunswik, Egon u.a. (Hg.): *Beiträge zur Problemgeschichte der Psychologie*. Festschrift zu Karl Bühlers 50. Geburtstag. Jena 1929. Bühler, Karl: *Die Gestaltwahrnehmungen: experimentelle Untersuchungen zur psychologischen und ästhetischen Analyse der Raum- und Zeitanschauung*. Stuttgart 1913. Bülhler, Karl: *Ausdrucksstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*. Jena 1933.

Kurt Kren, *Klavier Salon 1. Stock*, um 1956



Wertheimer und Kurt Koffka tätig waren, zu einem Zentrum der experimentellen Wahrnehmungs- und Ausdruckspsychologie wurde.⁷⁾ Durch die Emigration vieler Wissenschaftler in der austrofaschistischen und nationalsozialistischen Ära (1933–45) wurden

László Moholy-Nagy, *Kahn (negativ)*, um 1928



in den fünfziger Jahren England und die USA zur neuen Heimat dieser Forschungsrichtung.⁸⁾

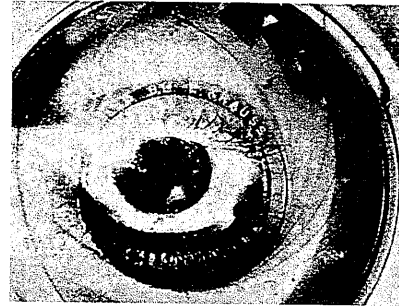
Der experimentelle Avantgardefilm der zwanziger und dreißiger Jahre – Ruttmann, Eggeling, Richter, Fischinger, Léger, Ray etc. – kam von der bildenden Kunst und verwendete daher die visuellen Verfahren, die von den Futuristen und Kubisten entwickelt worden waren. „Eine Malerei mit Zeit“ entstand, wie Walther Ruttmann, der Begründer des abstrakten

Kurt Kren, *4/61 Mauern pos.-neg. und Weg*



Films, 1919 schrieb. In dieser ersten Gründungsphase der Filmkunst wurden aber nicht nur die Ergebnisse der avancierten Malerei berücksichtigt, sondern selbstverständlich auch die Ergebnisse der ersten etablierten Techno-Kunst, der maschinengestützten Bildkunst, nämlich der Photographie. Beschleunigte Perspektive, Positiv- und Negativkopie, abstrakte Photographie, Licht- und Schattenspiele fanden Eingang in den Kanon der visuellen Sprache. Das photographische Standbild entwickelte, gerade weil ihm der Einstieg in

8) *Erinnert sei an zusammenfassende Darstellungen wie C.E. Osgoods Method and Theory in Experimental Psychology (1953), R.S. Woodworths u. Harold Schlosbergs Experimental Psychology (1954) und auch an An Introduction to Modern Psychology von O.L. Zangwill (1950). Auf dem Gebiete der spezialisierteren Studien der Psychologie des Sehens gibt M.D. Vernon in A Further Study of Visual Perception (1952) einen ausgezeichneten Überblick, während Wolfgang Metzger in Gesetze des Sehens (zweite Ausgabe: 1953) die Materie vom Standpunkt der Gestalttheorie behandelt. Hinzuweisen gilt es ebenfalls auf R.M. Evans' An Introduction to Color (1948), D.O. Hebb's The Organization of Behavior (1949), Viktor von Weizsäcker's Der Gestaltkreis (1950), F.H. Allports Theories of Perception and the Concept of Structure (1955), F.A. Hayeks The Sensory Order (1952) und vor allem auf J.J. Gibsons Buch The Perception of the Visual World (1950).*



das Bewegungsbild verwehrt war, ein besonders subtiles und reiches Vokabular an visuellen Gestaltungsmöglichkeiten, die im kommerziellen Erzählkino kaum berücksichtigt und nur im Avantgardefilm aufgegriffen wurden.

Die Filme der russischen Formalfilmer Eisenstein und Vertov stellen dabei eine Ausnahme dar, weil sie auch in ihrem erzählerischen bzw. dokumentarischen Kino die formalen Möglichkeiten des Standbildes wie auch des bewegten Bildes (Kinetik der Montage) benützten (Einzelkader, beschleunigte Perspektive, Schwarzweißeffekte etc.). Das Kino-Auge hat in Übereinstimmung mit der Maschinenkunst (*Es lebe die Maschinenkunst Tatlins*, hieß 1920 ein Manifest von George Grosz und John Heartfield), mit der Maschinenmu-

sik (Varèse) und mit der Architektur als Maschine (Le Corbusier) das Kino zur Maschinenkunst erklärt, zur Wahrnehmungsmaschine, zur Bildmaschine. Das Kino lebt von der Überlegenheit des Maschinenauges über das natürliche Auge. „Das mechanische Auge, die Kamera, ablehnend die Nutzung des menschlichen Auges als Gedächtnisstütze, zurückgestoßen und angezogen von den Bewe-

gungen, spürt im Chaos visueller Ereignisse den Weg für seine eigene Bewegung oder Schwingung auf und experimentiert, indem es die Zeit dehnt, Bewegung zergliedert oder umgekehrt, Zeit in sich absorbiert, Jahre verschluckt und so langdauernde Prozesse ordnet, die für das menschliche Auge unerreichbar sind...“ (Vertov, *Die filmische Wahrnehmung der Welt*, 1923) Vertov hat die „Filmschrift“ entwickelt: „Das ist die Kunst, mit den Filmkadern zu schreiben. Die Kader treten zueinander in eine organische Wechselbeziehung.“ (*Tagebuch*, 1953) Er suchte das „Kinogramm“. „Das

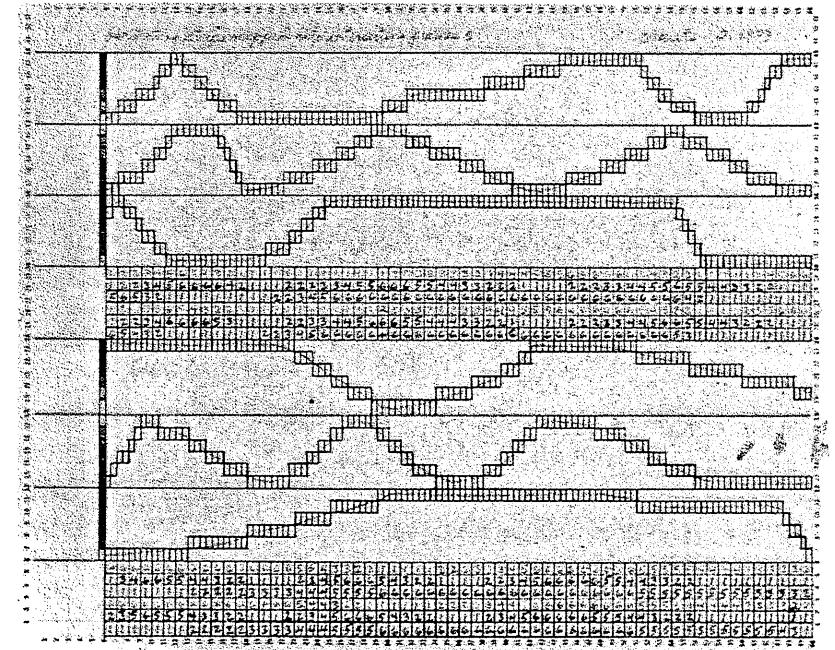
Material – die Elemente der Bewegungskunst – sind die Intervalle (die Übergänge von einer Bewegung zur anderen), aber nicht die Bewegung selbst. Die Organisation der Bewegung ist die Organisation ihrer Elemente, das heißt der Intervalle innerhalb einer Phrase. Das Werk baut sich aus den Phrasen auf, so wie die Phrase sich aus den Intervallen der Bewegung aufbaut.“ (*Wir*, 1922) Der Film *Celoviek s kinoapparatom (Der Mann mit der Kamera*, 1929) enthält Phrasen, die nur aus ein oder zwei Kadern bestehen. Vertov wird damit zum Vater des strukturalen, formalen Films.

Dziga Vertov, Ziffernaufzeichnung der Schlußsequenzen von *Celoviek s kinoapparatom*, 1929

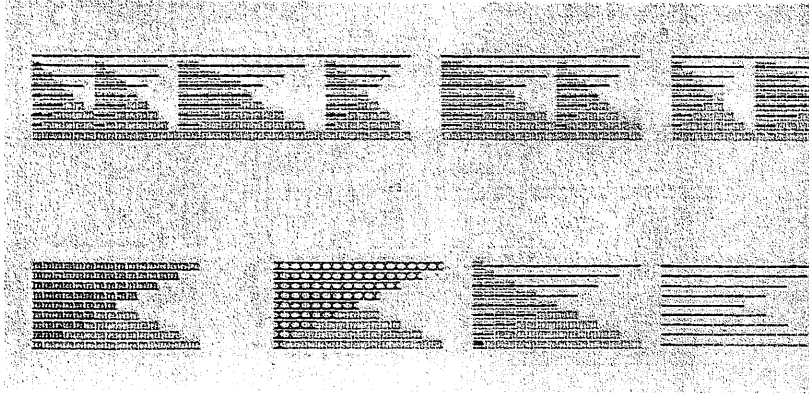
TSCHELOVEK'S KINOAPPARATOM
ZIFFERNAUFZEICHNUNG DER SCHLUSSSEQUENZEN

Strasse	50																		
Mann mit der Kamera	82	27	22	25															
Silowa				15	10	4													
Diagonale				13	10	5													
2 Augen							9	6	5	4	3	2	3	3	2	2	2	2	2
Zug	63						28	10	9	6	9	7	8						
Kinosaal																			6
Menschenmenge	81	36	27			55													
Platz																			
Semaphor																			5
Pendel																			
Strassenbahn																			
Kinoglas																			7
Strasse																			
Mann mit der Kamera																			
Silowa																			
Diagonale																			
2 Augen		3	3	3	3	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Zug		6					6												
Kinosaal													9	7	6	6	6		
Menschenmenge	6	6	6																
Platz														6	5	3	5	4	4
Semaphor				6	5														
Pendel				6															
Strassenbahn				6			6								2	5	5		
Kinoglas																			20
																			73

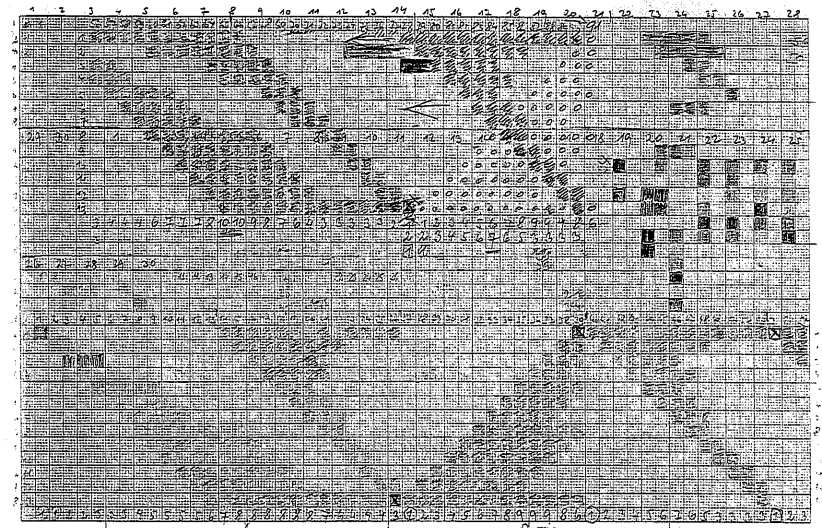
Paul Sharits, *Synchronousoundtracks*, 1973–74



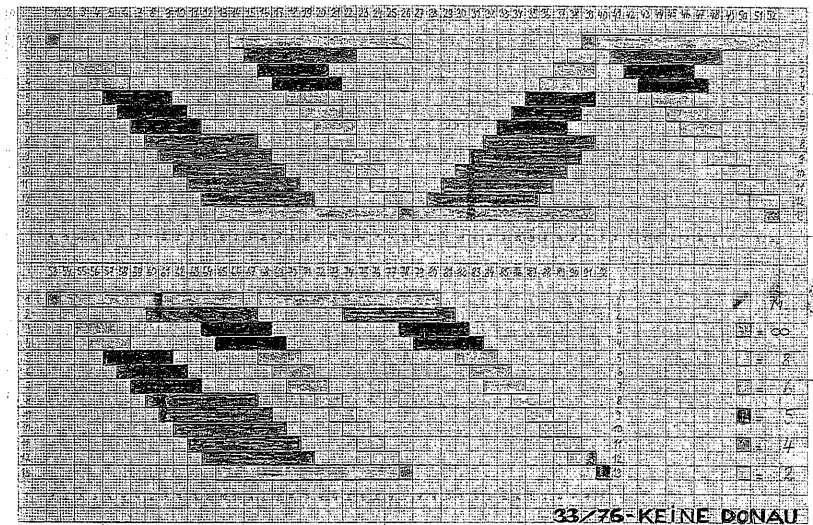
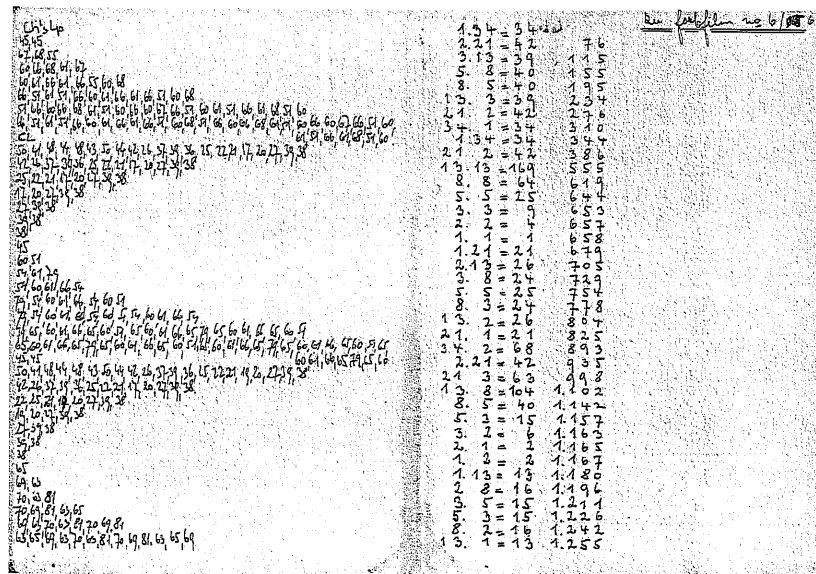
Peter Kubelka, Vorstudien zu *Arnulf Rainer*, 1958-60



Kurt Kren, 33/77 *Keine Donau*, Kaderpläne



Kurt Kren, 6/64 *Mama und Papa*, Kaderplan

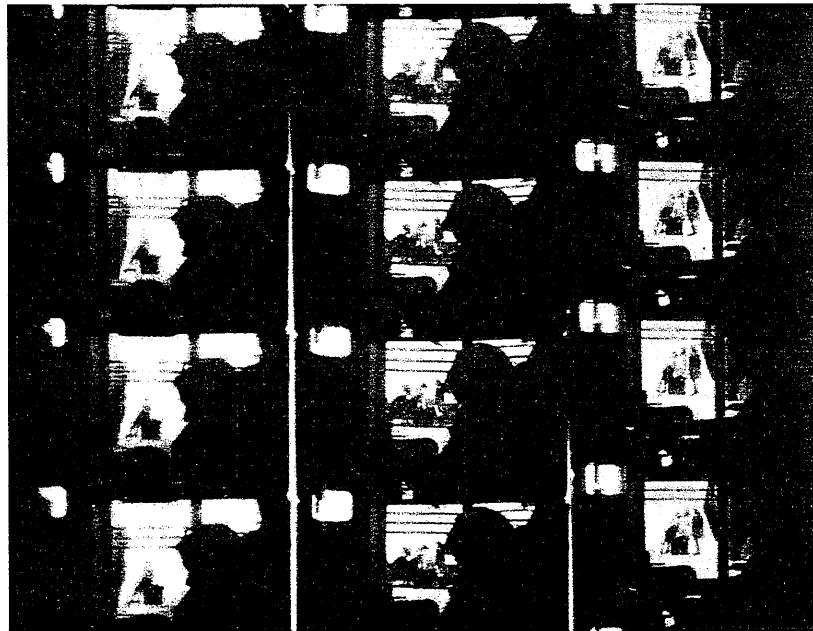


15/67 - Ev.

1 III III III III
 2 III III III III
 3 III III III III
 4 III III III III
 5 III III III III

23 222
 22 422
 41141
 11145
 12345
 11345
 22 252
 22 254
 22 451
 33333
 33312
 33512
 44434
 44435
 44513
 44513
 55533
 55313
 55313
 55321

3=1(2)
 5=2(1)
 2=3(3)
 1=4(32)
 4=5(36)



I₁ 4, I₂ 3, I₅ 7, I₇ 1, I₈ 2, I₁ 1, I₂ 4, I₃ 3, I₄ 6, I₅ 3, I₆ 4, I₇ 2, I₈ 3,
 I₂ 3, I₃ 4, I₆ 6, I₈ 2, I₇ 1, I₂ 2, I₃ 3, I₈ 2, I₇ 1, I₂ 4, I₃ 5, I₄ 3, I₈ 2,
 I₃ 2, I₄ 3, I₇ 5, I₂ 3, I₆ 2, I₃ 3, I₄ 2, I₇ 1, I₂ 6, I₁ 1, I₂ 6, I₈ 4, I₇ 1,
 I₄ 1, I₅ 2, I₈ 4, I₆ 4, I₅ 3, I₄ 4, I₅ 1, I₂ 2, I₁ 5, I₂ 2, I₃ 7, I₇ 1, I₂ 5,
 I₅ 2, I₆ 1, I₇ 3, I₅ 5, I₄ 4, I₅ 5, I₆ 2, I₅ 3, I₂ 7, I₃ 3, I₄ 6, I₅ 4, I₅ 3,
 I₆ 3, I₇ 2, I₆ 2, I₄ 6, I₃ 5, I₆ 7, I₇ 3, I₄ 4, I₅ 3, I₄ 4, I₅ 5, I₅ 3, I₄ 4,
 I₇ 4, I₈ 3, I₅ 1, I₃ 5, I₂ 6, I₇ 3, I₈ 4, I₃ 3, I₄ 2, I₅ 5, I₆ 4, I₄ 2, I₃ 5,
 I₈ 3, I₇ 4, I₄ 2, I₂ 4, I₁ 5, I₈ 2, I₇ 5, I₂ 2, I₅ 1, I₆ 6, I₇ 3, I₃ 1, I₂ 7,
 I₈ 2, I₆ 3, I₃ 3, I₁ 3, I₂ 4, I₇ 1, I₆ 4, I₁ 1, I₆ 2, I₇ 7, I₈ 2, I₂ 3,
 I₆ 1, I₅ 2, I₂ 4, I₂ 2, I₃ 3, I₆ 2, I₅ 3, I₂ 2, I₇ 3, I₈ 6, I₇ 1, I₁ 3, I₂ 2,
 I₅ 2, I₄ 1, I₁ 5, I₃ 1, I₄ 2, I₅ 3, I₄ 2, I₃ 3, I₈ 4, I₇ 5, I₆ 2, I₂ 4, I₃ 1,
 I₄ 3, I₅ 2, I₂ 6, I₁ 2, I₅ 1, I₄ 4, I₃ 1, I₄ 4, I₇ 5, I₆ 4, I₅ 3, I₃ 5, I₄ 2,
 I₃ 4, I₂ 3, I₃ 7, I₅ 3, I₆ 2, I₃ 5, I₂ 2, I₅ 3, I₆ 6, I₄ 3, I₄ 4, I₃ 3,
 I₂ 3, I₁ 4, I₄ 8, I₆ 4, I₇ 3, I₂ 4, I₁ 3, I₂ 2, I₅ 7, I₄ 2, I₃ 5, I₅ 3, I₆ 4,
 I₁ 2, I₄ 8, I₆ 6, I₁ 5, I₈ 4, I₁ 3, I₂ 4, I₂ 1, I₄ 6, I₃ 1, I₂ 6, I₆ 2, I₇ 5,
 I₄ 1, I₅ 7, I₇ 5, I₈ 6, I₇ 5, I₂ 2, I₃ 5, I₈ 2, I₅ 5, I₂ 2, I₁ 7, I₇ 1, I₈ 4,
 I₃ 2, I₆ 6, I₈ 4, I₇ 5, I₆ 6, I₃ 1, I₈ 4, I₇ 3, I₂ 1, I₇ 3, I₇ 5, I₈ 2, I₇ 3,
 I₄ 3, I₇ 5, I₇ 3, I₆ 4, I₃ 5, I₄ 2, I₇ 3, I₈ 7, I₄ 3, I₂ 1, I₈ 4, I₇ 3, I₆ 2,
 I₅ 4, I₈ 4, I₆ 2, I₅ 3, I₄ 4, I₅ 3, I₆ 2, I₁ 7, I₂ 2, I₃ 5, I₇ 2, I₃ 5, I₇ 3, I₄ 4, I₅ 1,
 I₆ 3, I₇ 3, I₅ 1, I₄ 2, I₅ 3, I₆ 4, I₅ 1, I₂ 6, I₅ 1, I₄ 6, I₆ 2, I₅ 5, I₄ 2,
 I₇ 2, I₆ 2, I₄ 2, I₃ 1, I₆ 2, I₇ 5, I₄ 2, I₃ 5, I₁ 2, I₅ 7, I₅ 1, I₄ 4, I₃ 3,
 I₈ 1, I₅ 1, I₃ 3, I₂ 2, I₇ 1, I₈ 4, I₃ 3, I₄ 4, I₅ 3, I₆ 6, I₄ 2, I₃ 3, I₄ 2,
 I₇ 2, I₄ 2, I₂ 4, I₁ 3, I₈ 2, I₇ 3, I₂ 4, I₅ 3, I₆ 4, I₇ 5, I₃ 3, I₈ 2, I₁ 5,
 I₆ 3, I₃ 3, I₄ 5, I₂ 4, I₇ 3, I₆ 2, I₄ 3, I₆ 2, I₇ 5, I₈ 4, I₂ 4, I₁ 4, I₂ 7,
 I₅ 4, I₂ 4, I₂ 6, I₃ 5, I₆ 4, I₅ 1, I₂ 2, I₇ 1, I₈ 6, I₇ 3, I₅ 5, I₂ 2, I₃ 3,
 I₄ 3, I₁ 5, I₃ 5, I₄ 6, I₅ 5, I₄ 2, I₃ 1, I₈ 2, I₇ 7, I₆ 2, I₂ 7, I₃ 3, I₄ 2,
 I₃ 2, I₂ 6, I₄ 4, I₅ 5, I₄ 4, I₃ 3, I₄ 2, I₇ 3, I₆ 6, I₅ 1, I₃ 3, I₄ 4, I₇ 1,
 I₂ 1, I₃ 7, I₅ 3, I₆ 4, I₃ 3, I₂ 4, I₅ 3, I₆ 4, I₅ 5, I₄ 2, I₄ 2, I₅ 5, I₆ 2,
 I₁ 2, I₄ 8, I₆ 2, I₇ 3, I₂ 2, I₄ 5, I₆ 4, I₅ 5, I₄ 3, I₅ 1, I₆ 4, I₃ 3,

1 III III III III
 2 III III III III
 3 III III III III
 4 III III III III
 5 III III III III

55 133 53 21

3 = 1 (2)
 5 = 2 (1)
 3 = 3 (3)
 1 = 4 (3 2)
 4 = 5 (3 6)

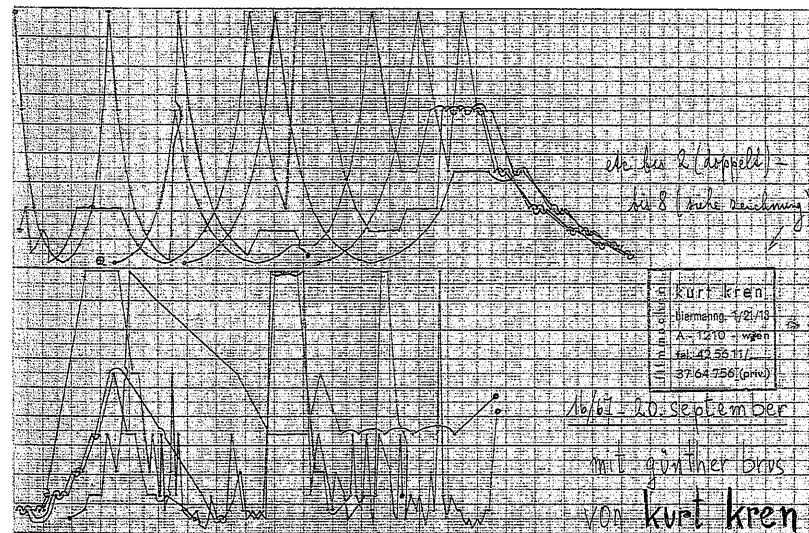
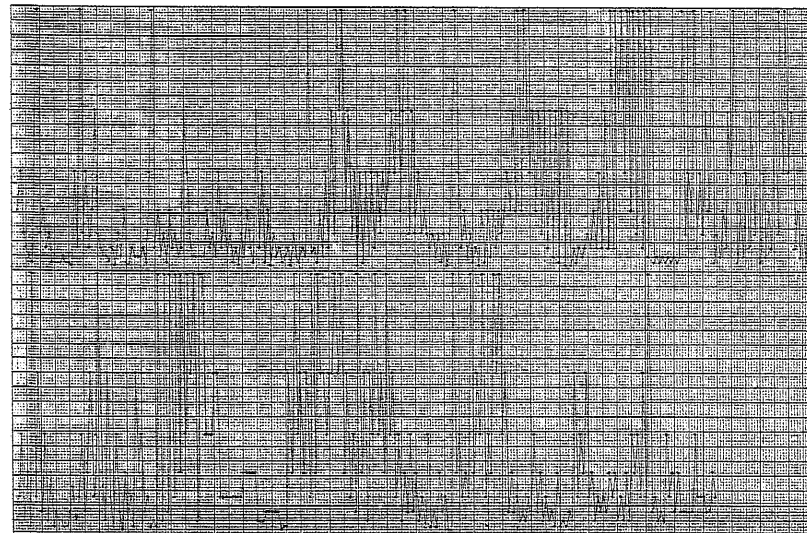
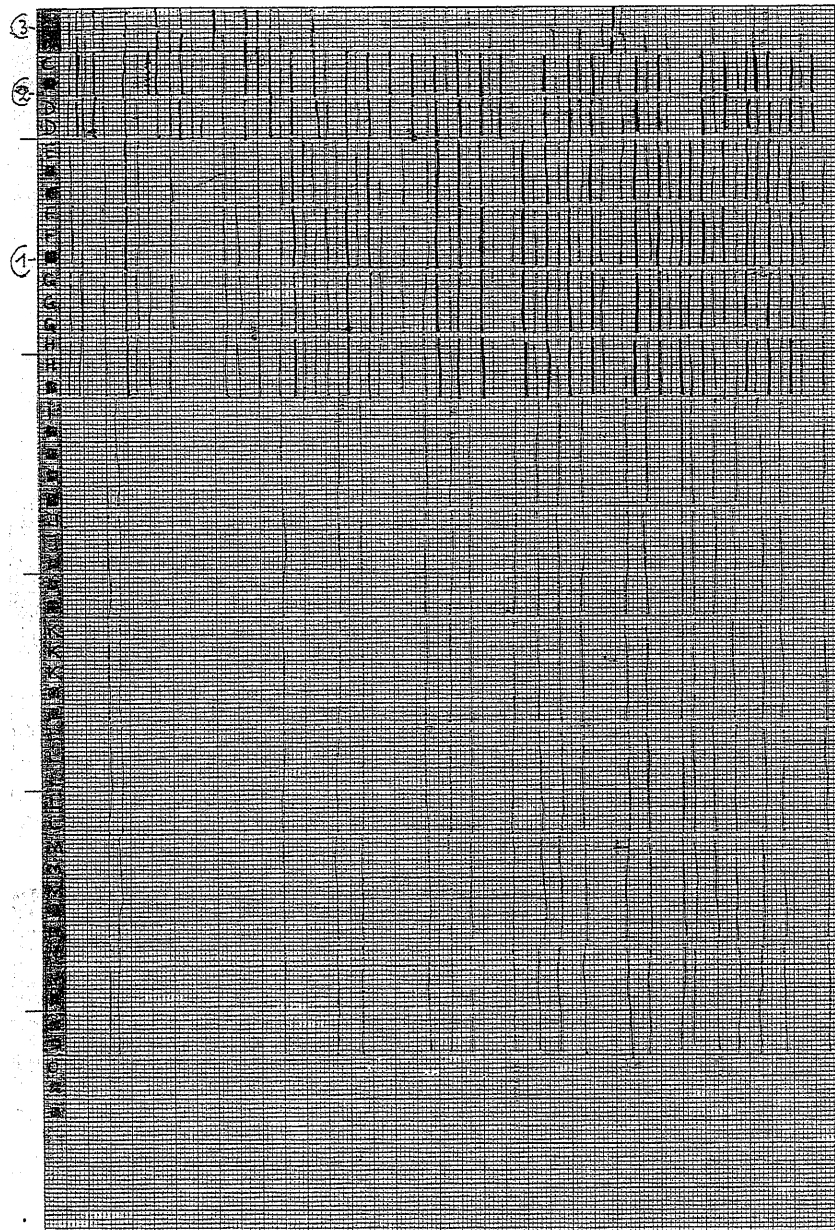
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48



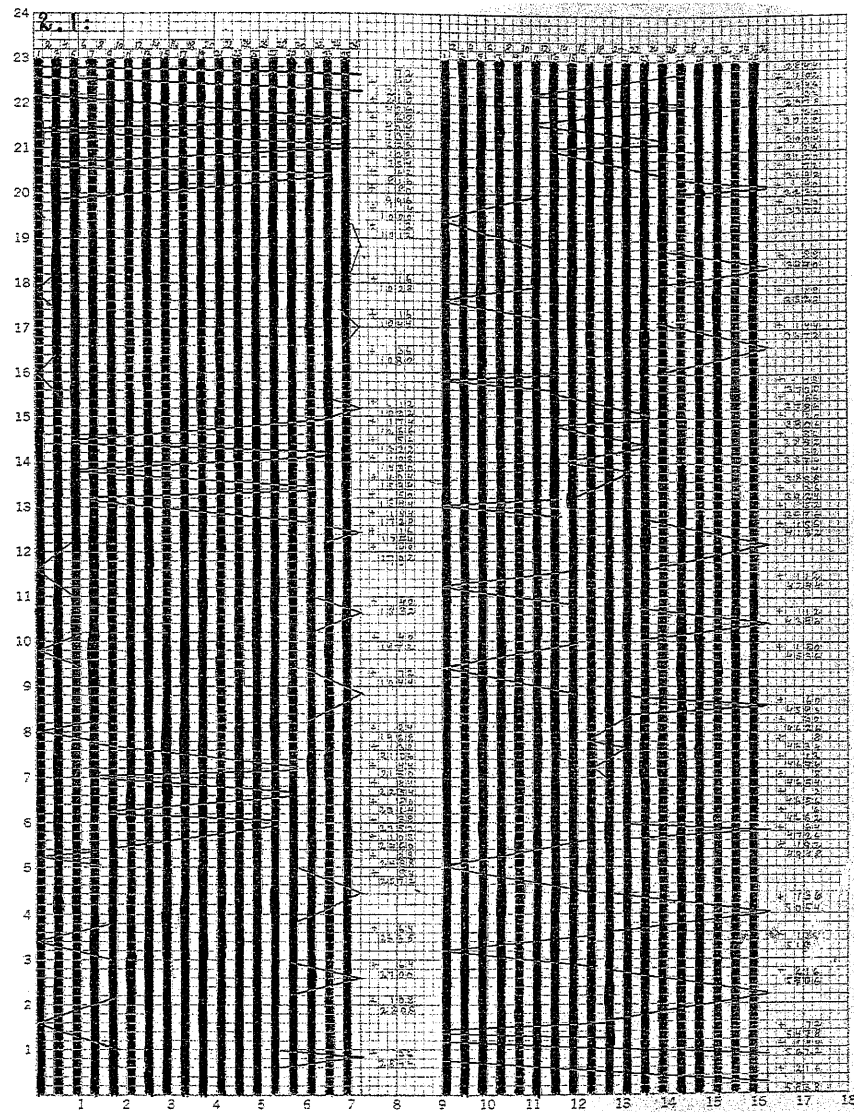
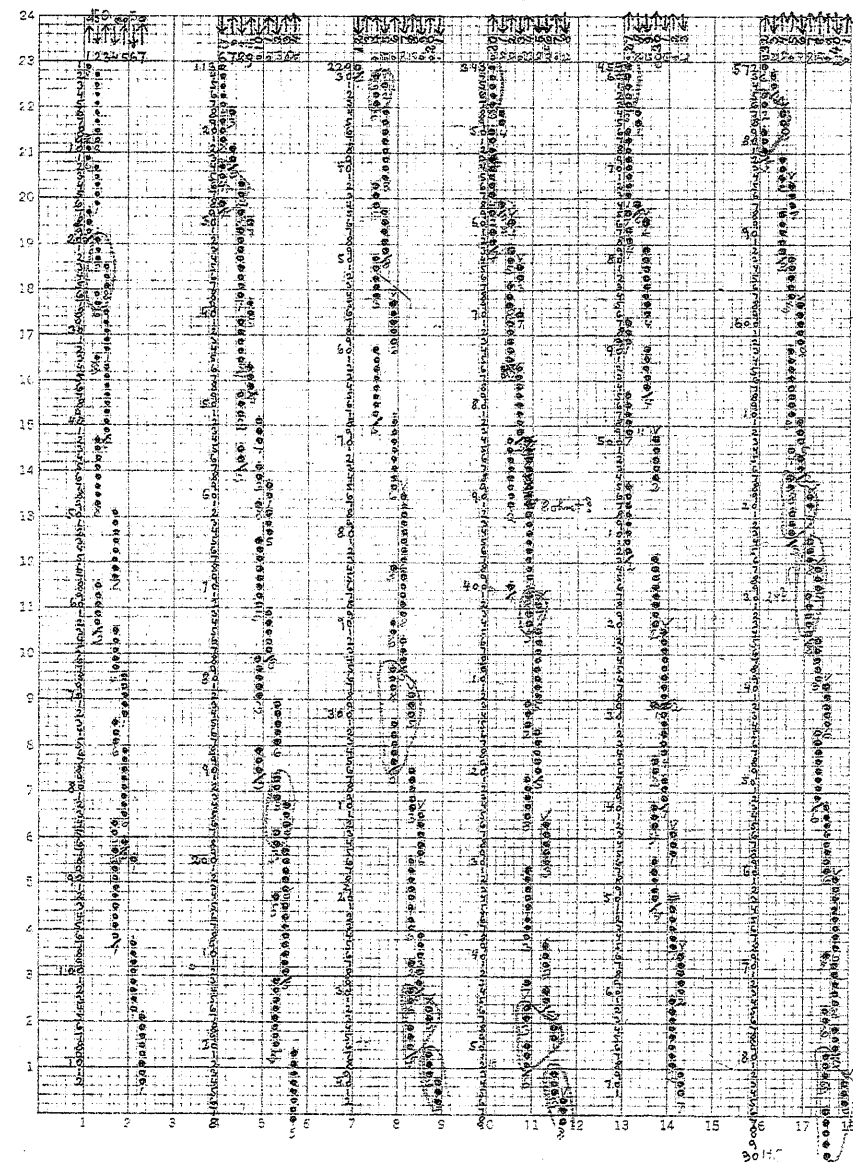
kurk kren
 Biermanng. 1/21/10
 A-1210 - wien
 tel. 42 56 11 /
 37 64 756 (priv.)

ETUDES
 zu Nr. 2

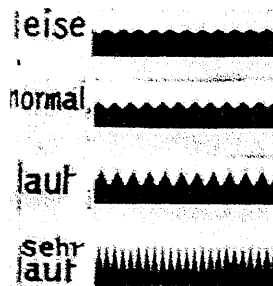
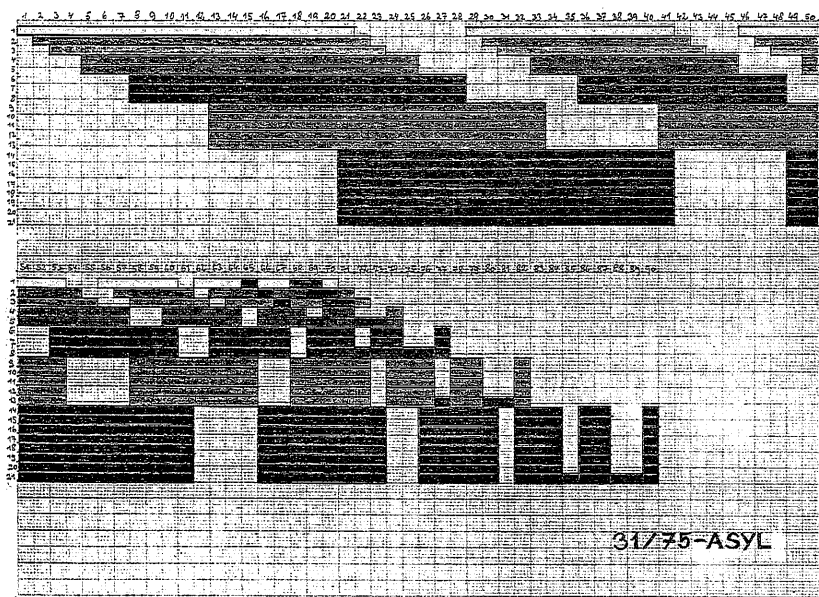
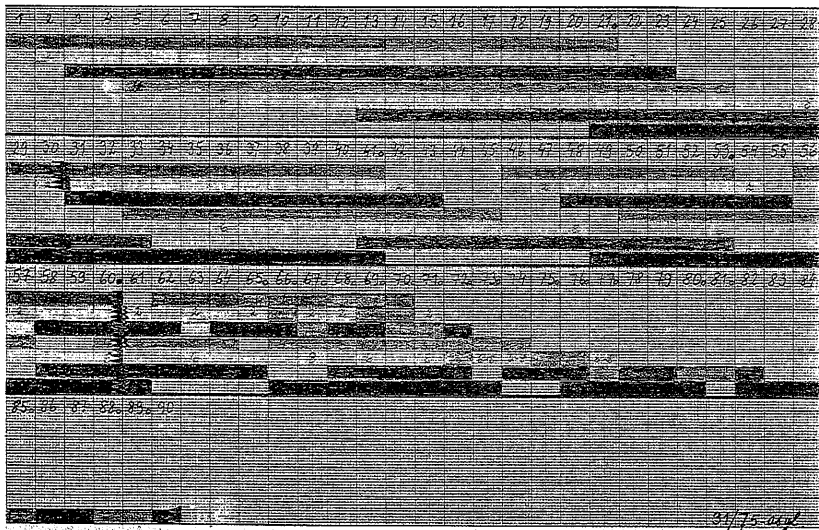
Jan 1960	2
Jan 1961	1
Jan 1962	1
Jan 1963	1
Jan 1964	1
Jan 1965	1
Jan 1966	1
Jan 1967	1
Jan 1968	1
Jan 1969	1
Jan 1970	1
Jan 1971	1
Jan 1972	1
Jan 1973	1
Jan 1974	1
Jan 1975	1
Jan 1976	1
Jan 1977	1
Jan 1978	1
Jan 1979	1
Jan 1980	1
Jan 1981	1
Jan 1982	1
Jan 1983	1
Jan 1984	1
Jan 1985	1
Jan 1986	1
Jan 1987	1
Jan 1988	1
Jan 1989	1
Jan 1990	1
Jan 1991	1
Jan 1992	1
Jan 1993	1
Jan 1994	1
Jan 1995	1
Jan 1996	1
Jan 1997	1
Jan 1998	1
Jan 1999	1
Jan 2000	1



1

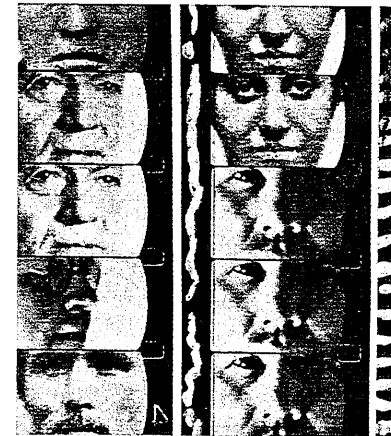
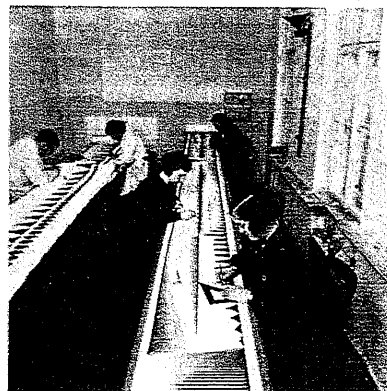


38/79 - SENTIMENTAL PUNK



Rudolf Pfenninger entwickelte 1929 die „tönende Handschrift“, gezeichneten Lichtton, der mit Hilfe der Kamera auf den Filmstreifen übertragen wurde. Auch Oskar Fischinger entwickelte 1932 solche „gezeichnete Musik“ bzw. „klingenden Ornamente“. Diese ersten Experimente mit „synthetischem Ton“ waren wichtig für den Avantgardefilm nach dem Zweiten Weltkrieg und für die audiovisuellen Synthesen der sechziger Jahre. Die Entwicklung des experimentellen und abstrakten Films wurde durch die nationalsozialistische bzw. stalinistische Herrschaft unterbrochen und nach dem Krieg durch den sogenannten unabhängigen Film oder den Undergroundfilm in Euro-

pa und Amerika wieder aufgegriffen. Wir sehen also eine erstaunliche Parallele in drei Phasen zwischen dem jeweiligen Stand der Experimentalpsychologie und dem Experimentalfilm: Die Anfänge der Experimentalpsychologie korrespondieren mit den Anfängen des Kinos; die Anfänge der Filmkunst als eigenständige Kunstform in den zwanziger und dreißiger Jahren in Europa mit der ersten Blüte der Wahrnehmungspsychologie. Und schließlich entwickelte sich die Wahrnehmungspsychologie im amerikanischen Exil weiter, und zwar zirka ab 1950, also zeitgleich mit dem internationalen Durchbruch des Independent Cinema.



Zwei Wiener Filmkünstlern ist es gelungen, in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre die europäische Tradition des Avantgardefilms wiederzubeleben. Nämlich Kurt Kren und Peter Kubelka: Kubelka hat mit einem semi-narrativen Film, der die Montagetechniken der Russen aufnahm (*Mosaik im Vertrauen*, 1955), begonnen. Dann kommen die „metrischen Filme“: *Adebar* (1957), *Arnulf Rainer* (1960), abstrakte Bewegungs- und Lichtstudien. Diese Filme waren unter anderem auch Studien zur Wahrnehmung im Film,

gemäß der Intervalltheorie von Vertov. Die graphische Methode der Kaderpartitur, die sich daraus und aus Mareys Experimenten entwickelte, diente dabei nicht nur der Bewegungsanalyse und -synthese, sondern auch dem Studium und der Komposition von Zeit. **Arnulf Rainer** lotete mit seinen Flicker-Effekten die Grenzen der natürlichen Wahrnehmung und des Wahrnehmungsbildes aus. Insgesamt dominierte aber die Muybridge-Linie der Bewegungskunst. Die verborgene Nähe des Bewegungsbildes zur Narration machte 1966 einen Film wie *Unsere Afrikareise* möglich, bei dem Kubelka multidimensionale Montagetechniken entwickelte.

Bei Kurt Kren dominiert die Marey-Linie, somit das Wahrnehmungsbild. Er nimmt Vertovs Filmschrift auf, nicht um die Bewegung zu skandieren, sondern die Wahrnehmung. Er organisiert die Intervalle zur Unterbrechung der Bewegung und damit zur Unterbrechung des Sehvorganges, des kontinuierlichen Stroms der Perzepte. Filmkader werden zum Material für die Organisation von perzeptuellen Prozessen und nicht von Bewegungsvortäuschungen. Dadurch war es Kren nicht möglich, narrative Filme, nicht einmal dokumentarische Filme, zu machen. Kren hat viele Filme ausschließlich mit der Wahrnehmungsproblematik hergestellt, natürlich auch mit Aspekten der Bewegungsproblematik. Seine Kunst hat aus der soziokulturellen Matrix der Zeit geschöpft, wie sie die Wiener Kultur von Ernst Machs *Analyse der Empfindungen* bis zu Christian von Ehrenfels' Gestalt- und Wahrnehmungs-

untersuchungen kennzeichnet.⁹⁾ Mit der schlafwandlerischen Sicherheit einer großen künstlerischen Intuition hat Kren die Kinematographie als Schrift der Bewegung zur Opseographie, zur Schrift der Wahrnehmung, umgewandelt. Er hat abseits der dominierenden Strömung der Avantgardefilmgeschichte, nämlich der Simulation von Bewegung, ein Thema aus der Vorgeschichte des Kinos, nämlich das Problem der Wahrnehmung, wieder aufgegriffen. Allein Duchamp mit seinen Rotoreliefs und optischen Maschinen hat in der ersten Phase des Avantgardefilms auf dieses Thema hingewiesen.

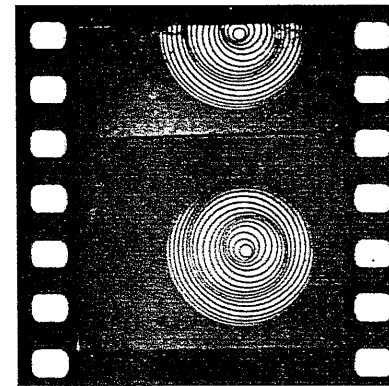
Kren hat nicht die Kinetik des Films, sondern die Perzeption als Thema des Films etabliert. So wie man heute sagen kann, Alan Mathison Turing hat die Psychologie des Computers, Kurt Gödel die Logik des Computers und Warren S. McCulloch die Physiologie des Computers begründet, in diesem Sinne hat Kren die Physiologie des Films erfunden.

II. Bild und Blick: Wahrnehmungskunst

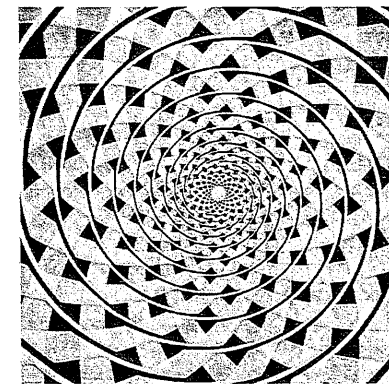
Von der Wahrnehmungspsychologie zur Kognitionsproblematik

Die Gesetze der Wahrnehmung und der Physiologie des Sehens (wie Nachbildwirkung, stroboskopischer Effekt, Phi-Phänomen), all diese Ergebnisse der experimentellen Wahrnehmungspsychologie sowie die damit korrespondierenden techni-

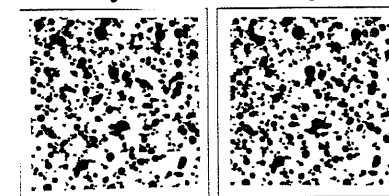
Marcel Duchamp, Bilder aus dem Projekt gebliebenen stereoskopischen Film, 1920 (in Zusammenarbeit mit Man Ray)



Die Frasersche Spirale



Alfons Schilling, *Transparency*, aus: *Binocularis*, 1973



Kurt Kren, 11/65 *Bild Helga Philipp*



schen Möglichkeiten (wie Mehrfachbelichtung, Schleifenbildung etc.) stellen die Grundlagen für die experimentellen Filme von Kurt Kren dar. Kren experimentiert durch das Material Film und den kinematographischen Apparat mit der Wahrnehmung wie der Psychologe mit der menschlichen Perzeption und den mentalen Prozessen, die das Wahrnehmen begleiten und ermöglichen. Im Wien der sechziger Jahre gab es avancierte Praxisformen und Theorien der optischen Kunst, die u.a. durch den Schriftsteller Oswald Wiener, die Malerin Helga Philipp und vor allem den Maler Alfons Schilling vertreten wurden.

Kren sucht nicht die Identität von Bild und Bewegung, die Surrogate des Lebens. Er bricht die Bewegung, bringt sie zum Stillstand, er zerstückelt das Bild, das Sehen, er zerfetzt Raum und Zeit, wie wir sie mit unserem natürlichen Auge wahrnehmen. Der zerstückelte Blick zerstückelt nicht nur den Bilderfluß, sondern auch das, was er wahrnimmt, die Welt und den Leib, durch den die Welt erfahren wird. Zerstückelter Blick, zerstückelter Körper, zerstückelte Zeit bilden eine logische Kette. Krens Werk bezieht sich auf Vertovs These von der Materialität des Films als eigentliches Medium und auf die These, daß die Intervalle das eigentliche Zentrum der filmischen Gestaltung seien. Kren schafft in seinen Filmen keine Bewegungsbilder,

⁹⁾ Mach, Ernst: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*. Jena 1886. Mach, Ernst: *Grundlinien der Lehre von den Bewegungsempfindungen*. Leipzig 1875. Ehrenfels, Christian von: *Über Gestaltqualitäten*. In: *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie*. Leipzig, 14/1890, S. 242–292.

sondern Zeitbilder. Die Wahrnehmung von Zeit wird erfahrbar. Er übernimmt von Vertov die Filmschrift der Einzelkader, aber nicht um Bewegung, sondern um Wahrnehmungsprozesse zu steuern. Er übernimmt von Marey die graphische Methode, aber nicht, um Bewegung zu analysieren, sondern um Bewegung und Stillstand zu konstruieren. Krens Kaderpläne bedeuten eine graphische Methode, Wahrnehmungsprozesse zu steuern. In seinen Filmen erleben wir daher nicht den realen Raum und die natürliche Zeit, sondern wir erfahren eine filmische Medienzeit und einen filmischen Medienraum. Damit zusammen hängt Krens Vorliebe, die Medienrealität abzufilmen. Viele von Kurt Krens Filmen bestehen im Abfilmen bzw. Appropriieren von vorhandenen Photographien, Posters etc. Seine Filme beziehen sich immer wieder auf die Medienrealität, auf eine Realität zweiter Ordnung. Er gibt sich nicht damit zufrieden, uns zu zeigen, daß Film die Kunst der Scheinbewegung ist, sondern er zeigt ihn uns als die Kunst der Scheinwahrnehmung. Aus den vier grundlegenden Faktoren des reinen Kinos – Bewegung, Material, Licht, Wahrnehmung – hat Kren sein künstlerisches Universum gebaut, insbesondere mit letzteren drei hat er experimentiert. Ich habe deswegen eingangs die Vorgeschichte der Kinematographie kurz erzählt, um darauf hinzuweisen, daß es bei den Bewegungsstudien nicht nur um Aufnahme-Apparat und Projektions-Apparat ging, sondern, richtig verstanden, vor allem um Wahrnehmungsprozesse und um die Eigenwelt der filmischen Materialität wie der Apparatwelt. Kren nützt all diese Möglichkeiten, sowohl die Blendentechnik, die Schleifenbildung, die Mehrfachbelichtung, den Transport des Bildes, die Positiv- und

Negativkopierung, den Lichtton, das Einzelbild usw. Kren verwendet Kratzer, farbiges Vorspann- und Nachspannmateriale, Lichteinfälle, Überblendungen, falsche Belichtung, Unschärfen, Reiß-schwenks, Bildstreifen, auf denen jeder Kader ein abphotografiertes Photo ist, usw. – alles, was die Apparatur und die Materialität des Filmstreifens zulassen. Es gibt wenige Filmkünstler, die wie Kurt Kren die Kunst des bewegten Bildes auf das Intervall, die Nicht-Bewegung, konzentrieren und damit das eigentliche „Wunder“ des Films, die Bewegungssimulation, unterlaufen. Kren gelingt es damit, über die Grenzen des Bewegungsbildes hinauszugehen und in neue Formen des Bildes, eben zu Wahrnehmungsbildern, die kein anderes Medium vor dem Film zeigen konnte, vorzustoßen.

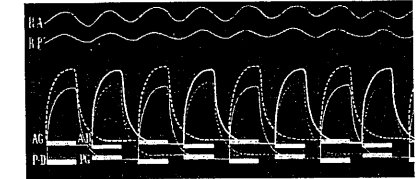
Die schnellen Schnitte unterbrechen aber nicht nur die Kontinuität der Bewegung und des Lichtes, sondern auch der Wahrnehmung. So entsteht erstmals anstelle der natürlichen eine filmische Wahrnehmung. Henri Bergson hat 1907 in *L'évolution créatrice* aufgrund der Entsprechung zwischen der menschlichen Physiologie und der technischen Apparatur die physiologische Apparatur des Sehens als „inneren Kinematographen“ definiert. Wahrnehmen bedeutet also nichts anderes, „als einen inneren Kinematographen in Bewegung zu setzen“. Der filmische Apparat als äußerer Kinematograph wirkt also auf den inneren Kinematographen, das Auge, ein. Das Kino-Auge steuert das Menschen-Auge. Es zerfetzt die Welt des menschlichen Auges. Je weniger Schnitte, umso größer die Illusion einer kontinuierlichen Bewegung und einer natürlichen Welt. Je mehr Schnitte, umso geringer die Bewegungs- und die Realitätssimulation.

Denn Schnitte sind unbeweglich. Schnelle Schnitte zerstören die Bewegung und richten die Aufmerksamkeit auf die filmische Wahrnehmung. Sie errichten eine abstrakte Zeit und eine filmische Realität. Krens Filme sind nicht nur Kinematographie, Schrift der Bewegung, sondern vor allem Opseographie, Schrift des Sehens, ja sogar Opseoskopie, Sehen des Sehens. Die Funktion der metrischen Kaderpläne von Kren ist genau die: Schrift des Sehens zu sein. Auf diesen Kaderplänen sieht man daher den Inhalt der Bilder, die Bilder der realen Welt, nicht, sondern nur die Intervalle und deren zeitliche Dimension. Wir sehen Bilder der filmischen Zeit. Krens Kaderpläne sind eine graphische Methode der Zeitdarstellung, reine Chronographie.

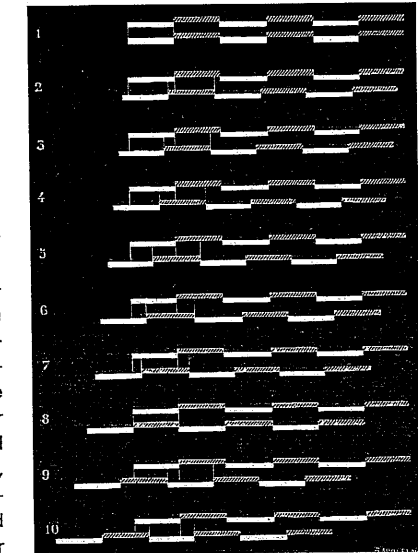
Aus der Verschiebung des apparativen Sehens von Bewegung über die Projektion von Bewegung zum Sehen von Wahrnehmung entsteht das Zeitbild. Aus der Skopographie (Schrift des Blicks) wird die Chronographie (Schrift der Zeit). Aber Krens Kaderpläne als Schrift der Zeit und des Sehens sind auch Chronoskopie, Sehen der Zeit. Mareys graphische Methode zur Darstellung von Bewegung wird bei Kren eine graphische Methode zur Darstellung (Analyse und Konstruktion) von Zeit.

Die frühen Filme von Kurt Kren aus 1956 und 1957 beschäftigen sich bereits mit den Effekten des schnellen Sehens, mit dem, was wahrgenommen werden kann und was nicht (*Das Walk*, 1956). Indem er farbiges Vor- und Nachlaufmaterial verwendet, dekonstruiert Kren Film als Material und in seiner Materialität. Krens erster numerierter Film *1/57 Versuch mit synthetischem Ton* stellt bereits die Frage nach der Perzeption. Die bekannten Filme

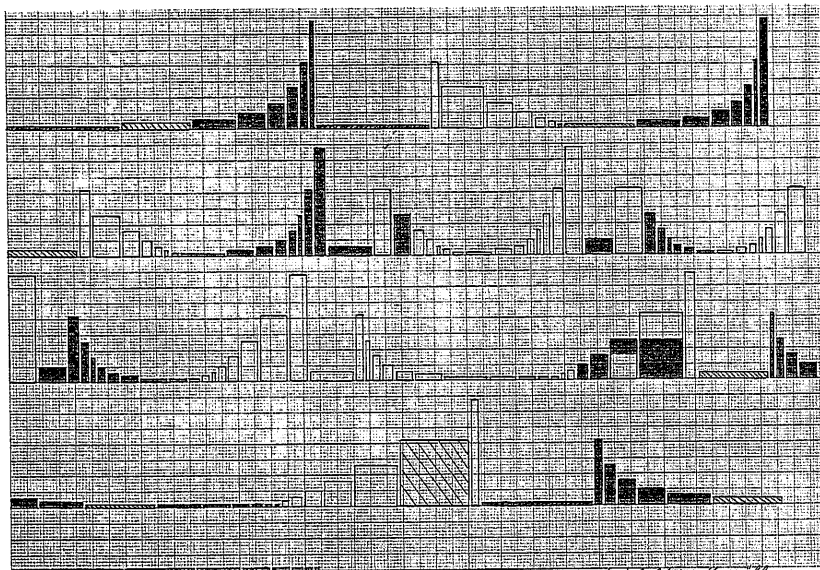
Etienne-Jules Marey, *La machine animale*, 1873: graphisch dargestellte Kurven und Aufzeichnungen des Pferdegangs



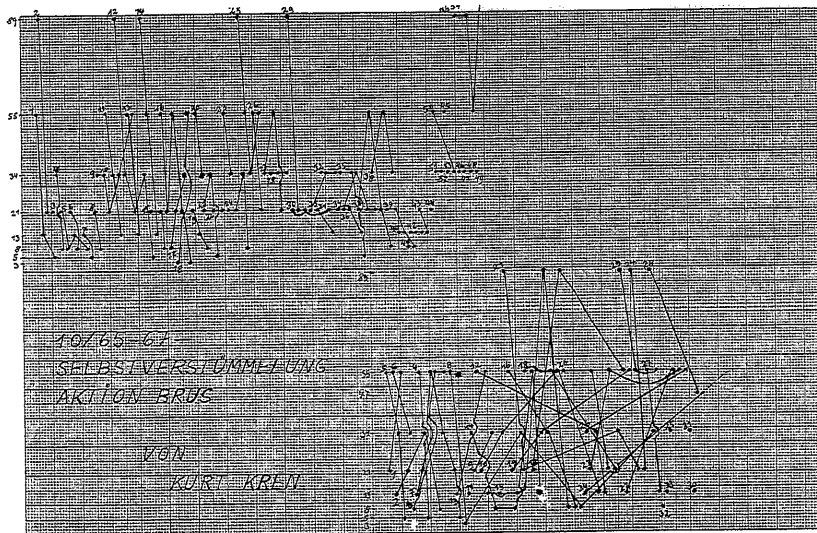
Synoptische Aufzeichnungen des Pferdegangs nach verschiedenen Autoren



2/60 48 Köpfe aus dem Szondi-Test, *3/60 Bäume im Herbst*, *4/61 Mauern pos.-neg. und Weg* und *11/65 Bild Helga Philipp* sind jene Filme der ersten Phase von Kurt Krens Filmkunst, die den Film zu einer Arena der Wahrnehmungstests, zu einem Schauplatz der Wahrnehmungsphänomene machen. Kaderpläne verwendete er dabei seit 1960; synthetischen Ton seit 1957. Das Standbild spielt sowohl als Einzelkader der Filmkamera wie auch als Diastandbild (*Mauern pos.-neg. und Weg*) eine zentrale



6/64 - mama und papa - materialaktion oho mühl
3 Minuten 49 Sekunden



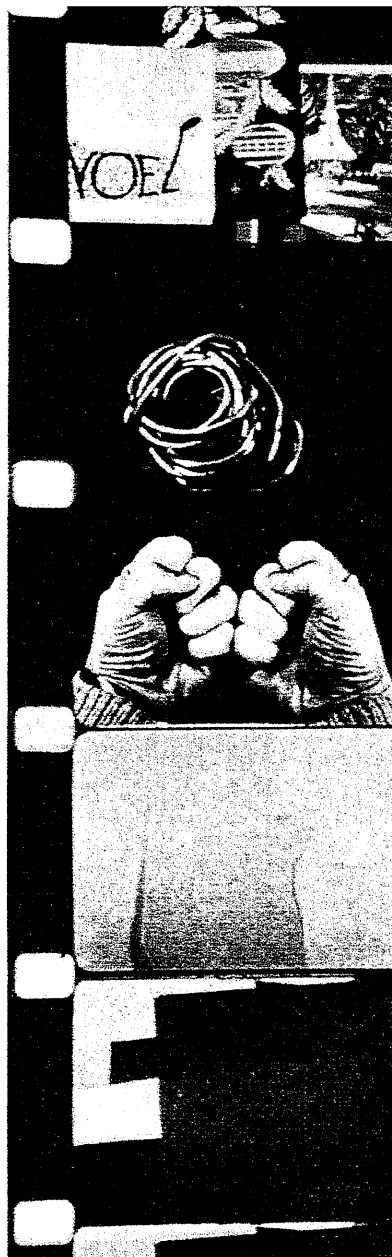
Rolle; die Zeit als formales Gestaltungsmittel wird ab *Mauern pos.-neg. und Weg* zu einem wichtigen Element. Aufgrund von Vertovs These von der organischen Komposition der Intervalle kann aus einer Sequenz von Intervallen auch ein neuartiges Ganzes entstehen, eine neue Form von Dauer. Mit dem Intervall bekommt auch das Ganze einen neuen, eigenständigen Sinn. Die Gegenwart des Einzelbildes, das Jetzt des Kaders, dehnt sich aus in eine in der Zeit fragmentierte Dauer. Ab 1964 entstanden Filme, die nicht mehr in Einzelbildschaltung aufgenommen wurden, sondern aus, wenn auch sehr kurzen, kontinuierlichen Bewegungsphasen bestanden – das markiert die zweite Phase von Krens Filmschaffen und bedeutete den Übergang auf den Körper anhand der Verfilmung der Aktionen von Mühl und Brus von 1964 bis 1967. Danach beginnt die dritte Phase, die Rückkehr zum Experimentieren mit der Wahrnehmung und der Zeit.

Die Untersuchung der Wahrnehmungsstrukturen und -prozesse am Beispiel der Materialität des Films sowie am Beispiel der Wahrnehmungsgewohnheiten des Betrachters hat Kren zu einer Kunst des Blicks ausgebaut, die tiefgründiger sein konnte als die Op-art der sechziger Jahre, weil Kren innerhalb der Kunst des bewegten Bildes nicht nur auf die temporalen und kinetischen Aspekte der Wahrnehmung hinweisen konnte, sondern vor allem auch auf die kognitiven. Kren hat die formale Bildsprache der Filmmaschine analysiert, zum Beispiel Kaderschema, Schnitt, Montage, Wiederholung, um anschließend die perzeptuelle und kognitive Matrix der Filmmaschine zu erkunden. Mit seinen Filmen will Kren den Prozeß rekonstruieren, durch den das Auge sieht. Was

geschieht, wenn wir etwas sehen, wie verstehen wir, was wir sehen, was sind die Mechanismen des Verstehens, die von der Wahrnehmung transportiert werden? Wie erkennen wir, was wir wahrnehmen, was müssen wir wissen, um sehen zu können? Die formale Bildsprache von Krens filmischen Experimenten ist aus zwei Achsen entstanden, nämlich aus seinen Experimenten mit Wahrnehmungsprozessen (schneller Schnitt, schnelles Sehen, Einzelkaderserien, Kaderreihen etc.) und aus seinen Experimenten mit der Materialität des Films (Schwarzkader, Vorspann, Maskentechnik, Positiv/Negativ-Kopien etc.). Krens Filme mit extrem schnellen Schnitten, die auf Partituren mit seriellem, strukturellem und mathematischem Charakter beruhen, wollen aber keine „Musik des Sehens“ in der Tradition von Viking Egging und Oskar Fischinger und deren Fortsetzungen im American Independent Cinema der sechziger Jahre schaffen. Im Gegenteil: Die vibrierende, flackernde, extrem dynamisierte Bildsprache Krens verdankt sich einem wesentlichen Impuls der Moderne, nämlich dem „Impuls zu sehen“ (Rosalind Krauss, *Der Impuls zu sehen*, Bern 1989). Die in der Zeit pulsierende Filmsprache, welche die Einheit der Bewegung total zerstückelt und daher immer wieder demonstrativ auf Einzelkadern und auf Photographien basiert, ist als Ergebnis jenes Zwanges zu sehen, der auch bei Picasso schon die Körper zerstückelt hat. Léger spricht bereits 1924 vom „arithmetischen Zwang, dem der Film unterliegt (Anzahl, Geschwindigkeit, Zeit)“. Er nennt also jene Parameter, die Kren exzessiv in einer jahrzehntelangen Arbeit am Film verwendet: Kaderanzahl, Kaderpläne, schnelle Schnitte, beschleunigtes Sehen, Konstruktion einer filmischen Zeit, und

deren Zeichen Diskontinuität ist. Kren geht es also nicht um „Malerei mit Zeit“ (Walther Ruttmann), sondern um „Sehen der Zeit“, Chronoskopie. Die metrischen Verhältnisse, denen Kren seine Kader in metikulösen und minutiösen Kaderplänen unterwirft, fungieren wie ein „Differential“ (Gilles Deleuze), als Differential von Raum und Zeit, von Komprimierung oder Dehnung von Raum, von Beschleunigung oder Verlangsamung der Zeit und der materiellen Energie des Films.¹⁰⁾ Das Differential der Kaderpläne verursacht fundamentale Parameter des filmischen Universums von Kurt Kren, nämlich die Techniken der Diskontinuität, der Dislokation, des Displacement, des Disembodiment. Die visuelle Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte in ihrem Bemühen, die zweidimensionale Darstellung der Bewegung ins Zentrum ihrer Kunstpraktik zu stellen, Techniken wie Collage und Montage. Die *papiers collés* von Pablo Picasso, Georges Braque, Gino Severini und anderen waren Zusammenfügungen von Holz- und Papierteilen, die sich vorher an verschiedenen Orten befunden hatten. Picasso selbst sprach von „displaced objects“ (F. Gilot/C. Lake, *Life with Picasso*, 1965), von deplazierten Objekten, die in ein neues Universum eintreten. Die Collage war also eine polytopische Figur, eine Mischung aus Montage und Überblendung, und trug zur Entwicklung der polytopischen und polychronen Montage in Photographie, Malerei und Film bei. Die Montage wurde im Film primär polychronisch genutzt, um also getrennte Zeitmomente zu verbinden. In

¹⁰⁾ Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt am Main 1989, S. 68.



Bronenosec Potemkin (1925) von Sergej Eisenstein sieht man hingegen eine Bewegungsmontage polytopischen (vieltorigen) Charakters. Eisenstein versuchte, aus drei unbeweglichen Marmorlöwen (einem schlafenden, einem wachenden, einem sich erhebenden Löwen), die an verschiedenen Orten des Alupka-Schlusses (Krim) standen, einen springenden Löwen zu montieren, wobei er auch ein wenig zur Überblendung als polychrone Hilfsmittel bei der Darstellung der Bewegung in der Zeit griff.

Aus der räumlichen Sukzession von Muybridge entwickelte sich die Montage, aus der zeitlichen Simultaneität von Marey die Überblendung. Die kinematographische (polytope/polychrone) Montage und die photographische (polychrone/polytope) Überblendung wurden zu Grundelementen des Films, vergleichbar der Metonymie und der Metapher in der Sprache. Die Illusion und Simulation von Bewegung im Film ist ja nur möglich durch die Differenz zwischen Kadern. Die Kader können jeweils leicht verändert aussehen, das Objekt der Bewegung aber, zum Beispiel ein sich bewegender Arm, bleibt gleich. Wenn man die Objekte von Kader zu Kader verschieden sein lässt, wird die Differenz zwischen den Kadern größer. Der Ort kann von Kader zu Kader verschieden sein und auch die Zeit. Die Montage und die Überblendung sind also ästhetische Strategien sowohl der Beschleunigung, weil sie Räume und Zeiten komprimieren, als auch Strategien der Dilatation von Raum und Zeit. Es handelt sich also um Raum- und Zeitsprünge, um eine semiotische Akzeleration. Die Schwelle zwischen natürlicher

und filmischer Wahrnehmung und die physiologische Basis des Films werden überschritten.

Die Fragmentierung der Wahrnehmung, dieses Zersplittern des Blicks, dieses Aufbrechen der chronologischen Zeit hat gerade jene Filme so radikalisiert, die dem Körper in den Aktionen von Brus und Mühl gewidmet sind. Ohne diese Filmsprache hätten die Aktionen und die Körper in diesen Filmen von 1964 bis 1967 nicht so zerstückelt erscheinen können, wie sie es tun. Gerade diese Zerstückelung von Raum und Zeit, von Körper und Aktion ist es aber, welche die Botschaft der Aktion in die Medienrealität des Films übersetzt. Der filmische Blick, in Krens formalen Filmen erprobt, erweist sich als ideal, um Aktionsbilder von großer Intensität herzustellen. Es ist ja geradezu das Phantasma des Blicks, die Welt in eine Menge von Partialobjekten zu zerlegen und zu zerstückeln. Das Zerstückeln des Körpers in bevorzugte Zonen ist es ja, was den Körper erst erotisch auflädt. Das Universum des Eros wird durch den fragmentierenden Blick konstruiert. Der Blick, der den Körper zerstückelt, macht aus dem Körper erst einen sexuellen Fetisch, während sich „die Bourgeoisie auf die Objektivität eines Körperfetisches beschränkt“. ¹¹⁾

Insofern haben Krens Filme erst durch ihre formale Bildsprache die in den Aktionen angelegte Subversion der Gesellschaft durch die Sexualität sichtbar gemacht, im Bild rekonstruiert und verstärkt. Die filmische Zerstückelung der Einheit der Aktion, der Zeit und vor allem des Körpers, der pulsierende Blick, der durch die

11), *ebda.*, S. 114.

Kurt Kren, 10c/65 *Brus wünscht euch seine Weihnachten*



Kurt Kren, 8/64 *Ana*



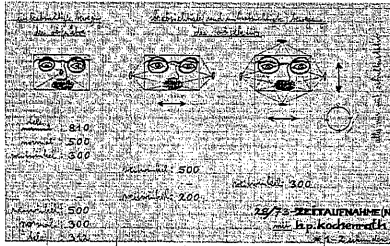
Kurt Kren, 7/64 *Leda mit dem Schwan*



Kurt Kren, 7/64 *Leda mit dem Schwan*



Kurt Kren, 28/73 Zeitaufnahme(n)



Kurt Kren, 13/67 Sinus Beta



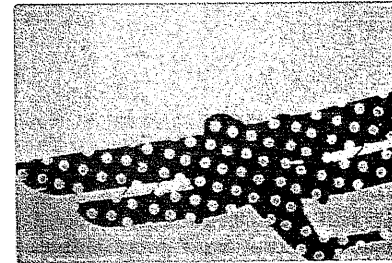
Kurt Kren, 2/60 48 Köpfe aus dem Szondi-Test



maschinelle Bildsprache der schnellen und kurzen Schnitte, durch das flackerhafte Sehen der Bildmaschine Film auch dem Betrachter aufgezwungen wird, bewirken die Intensität und Radikalität der Wahrnehmung des Leibes und der Welt durch den Leib. Krens filmische Techniken der Diskontinuität, der Unterbrechung, der Chronoskopie und Opseographie hat die Matrix der zerstückelten Wahrnehmung auf den Körper übertragen. Seine Technik der Dislocation und der Distemporalisation hat zum Disembodiment geführt. Der zerstückelte Körper in den Aktionsfilmen ist das Produkt der zerstückelten Wahrnehmung. Das von menschlichen Koordinaten befreite Kino-Auge produzierte eine entfesselte Film-Maschine und damit einen entfesselten Körper. Der befreite Filmblick unterstützte die von den Aktionisten intendierte Befreiung des Körpers. Der von Vertov beschriebene und von Kren exerzierte Taumel der Kamera erzeugte das subversive Bild eines Körpers, der im Zeichen des Chaos der Sinne steht. Mit dem Modell dieses libidinös befreiten Körpers wurde auch das Modell einer befreiten Gesellschaft sichtbar. Daraus resultiert der sozialkritische Aspekt von Krens Kunst. Wegen dieser Attacken auf die bürgerliche Gesellschaft wurde Kren jahrzehntelang sowohl von der Gesellschaft wie vom Kunstbetrieb abgelehnt und in den Underground verwiesen.

Die entfesselte Sensualität des actionistischen Körpers konnte nur durch die formale Bildsprache der Opseographie, das heißt vermöge der abstrahierenden Schrift des Sehens dargestellt werden. Wie Krens Kunst der Opseographie den Blick zum Bersten bringt, sprengen seine schnellen Schnitte den Körper. Es geht nicht mehr allein um die Befreiung des

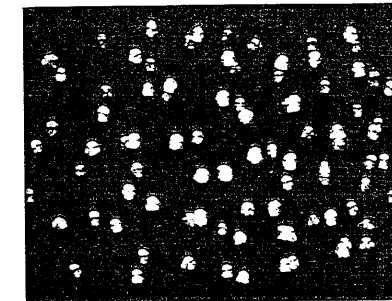
Len Lye, Trade Tattoo, 1936



Kurt Kren, 13/67 Sinus Beta



Diter Rot, dot, 1956-62



Körpers, sondern auch um eine Befreiung vom Körper.

Krens Filme beziehen sich auf eine vermittelte Visualität, auf eine Visualität im historischen, sozialen und medialen Kontext. Wenn Kren sich auf Bilder bezieht, die es schon gibt – in den Massenmedien und in der Kunstgeschichte –, so ästhetisiert er die blick- und materialimmanenten Effekte nicht, wie dies in der historischen Avantgarde gelegentlich der Fall war, sondern benützt sie, um Erkenntnisprozesse in Gang zu setzen, zum Beispiel in *20/68 Schatzi* und in *24/70 Western*. Politische Massaker, die uns durch Photographien überliefert sind, werden nicht einfach gezeigt, sondern langsam enthüllt. So behält Kren die Kontrolle über die Bildformation – darüber, in welcher Weise wir wann welches Element wahrnehmen und erkennen. Durch diese Kontrolle über die Bildformation gelingt es Kren, mit Wahrnehmungsprozessen kognitive und emotionale Prozesse zu steuern. Vom Verschwinden bis zum Enthüllen, vom Verschieben bis zum Entstellen reichen seine gleichsam freudianischen Techniken. Durch Operationen in der materiellen Eigenwelt des Films (Kratzspuren, Positiv/Negativ-Kopie etc.) und durch Interventionen in den Wahrnehmungsmodi gelingt es Kren, Erkenntnisprozesse in Gang zu setzen.

In Krens Filmen begegnen wir einer großen Zahl von Bildkategorien: Körperbildern, Phantombildern, Diagrammen, Gedächtnisbildern, Nachbildern, Illusionen, perzeptiven Störungen, Déjà-vu-Erlebnissen, synästhetischen Erfahrungen, entoptischen Bildern, hypnagogischen Bildern, Gedankenbildern, unbewußten Bildern, Traumbildern, psychedelischen Bildern, abstrakten Bildern usw.



Kurt Kren, 32/76 *An W + B*



Diese Bilder machen aber noch keine Sprache aus. Die Bildkategorien bedürfen dazu einer Syntax und einer Semantik. Mustererkennung reicht nicht aus, um von einer Bildsprache reden zu können. Daher hat Kren nach seinen Experimenten mit maschinell kontextualisierten Bildverarbeitungsprozessen, die immer komplexere Bilder, immer komplexere Wahrnehmungstechniken bzw. Denktechniken forderten, begonnen, eine technik- und begriffsorientierte Bildsprache zu entwickeln. Zu diesem Zweck bediente sich Kren der von so vielen Theoretikern zu Recht gerühmten metrischen Notation. Die in Kader und technische Bildeigenschaften zerlegte Wahrnehmungswelt bedurfte einer Struktur, um Information und Bedeutung zu generieren. Die Kaderpläne hatten also die Aufgabe, in die Datenmenge eine Struktur zu bringen. Die scheinbar rein syntaktische Struktur ermöglichte, da

sie Wahrnehmungsmechanismen reflektierte, von Wahrnehmungen initiierte Denkprozesse. Die formale Struktur der Filme stellte also keinen Verlust an Bedeutung dar, sondern im Gegenteil die Konstruktion von Bedeutung. Die syntaktischen Strukturen generierten eine Bildsprache mit einer unvollständigen Semantik. Unvollständig deshalb, weil die durch die filmische Wahrnehmung gelieferte Information nicht vollkommen abschließbar war, offen blieb, also auch entropische Elemente enthielt.

Kren antizipierte gewissermaßen auto-poetische Prozeduren des radikalen Konstruktivismus, selbsterregende, autokatalytische und selbstreferentielle, fast tautologische Prozesse. In dem Film *32/76 An W + B* wird die Negativaufnahme einer Straße vor eine Filmkamera gespannt, die ein positives Bild von dieser Straße filmt, wobei das Negativ mit dem Positiv beinahe zur Deckung gebracht wird. Der Fokus der Kamera wandert zwischen der sogenannten realen Szene und dem negativen Double hin und her. Solche Schleifen zwischen medialen und natürlich sinnlichen Wirklichkeiten sollten in der Konzeptkunst der sechziger und siebziger Jahre bis zur Simulationskunst der achtziger Jahre entscheidend zum Tragen kommen. Die selbstreferentielle Schleife zwischen Bild und Abbild, zwischen Wirklichkeit und Bild, die Kren in vielen Filmen durchspielte, wurde auch in der Videokunst der siebziger Jahre als *Closed circuit installation* zu einer dominierenden Technik.

Im Film *34/77 Tschibo*, in dem Kren seine Kaderpartituren, Notizen etc. filmt und genau jenem Schema des seriellen Kurzschnittes unterwirft, das er als Kaderpartituren abgefilmt hat, verweist Kren

selbstironisch auf die konzeptuelle Technik der Selbstreferenz.

In dieser Phase seines Werkes hat Kren die Phantasmen des Blicks und deren Konstruktion der leiblichen Welt mit Hilfe des kinematographischen Apparates analysiert. Die Zerstückelung der Wahrnehmung hat zu einer Zerstückelung des Körpers und zu einer Zerstückelung der Welt geführt. Das Drama des Sehens wurde zu einem Drama des Seins.

III. Bild und Zeit: Zeitkunst

Vom Disembodiment zur Dislocation

Meine These ist, daß mit dem Beginn der Kunst des bewegten Bildes um 1900 die Ära des raumzentrierten Blickes zu Ende ging. Mit dem Film begannen wir eine Blicktechnologie zu entwickeln, die entlang der Zeit reist und die Grenzen der Zeit zu verschieben versucht.

Die Entfesselung des Blickes geht in Richtung Zeit. Der Blick, der Akt der Wahrnehmung, der für Jahrhunderte gewohnheitsmäßig als Ereignis im Raum, als Wahrnehmung von Ereignissen im Raum unbeußt und implizit definiert war, wird durch die technische Revolution in der telematischen Zivilisation zu einem Ereignis in der Zeit, als Wahrnehmung von Ereignissen in der Zeit. Der Blick wird zeitzentriert. Damit bilden Zeit und Realität die neue Einheit. Die Grenze des Realen bildet nicht mehr der Raum, sondern die Zeit. Das Revolutionäre an dem Schauspiel, dem wir bei der Techno-Transformation der Welt beiwohnen, besteht darin, daß der Blick die Dimension und das Medium wechselt: vom Raum zur Zeit.

Der neue Vorhang ist der Vorhang der

Zeit. Der Blick will das Ungeheuerliche, das Unvorstellbare: Er will hinter den Vorhang der Zeit sehen. Er erkennt die Zeit als eigentliche Schnittstelle. Der Blick erkennt als eigentliches Interface die Zeit. Intervalle sind Zeitzeichen, Chronozeichen, Chronographen. Der Blick wählt die Zeit als Medium, um über die Grenzen des Bewegungs- und Wahrnehmungsbildes hinauszugehen. Wie aber könnte diese Verschiebung des Blickes von der räumlichen in die zeitliche Dimension geschehen, wie kann das bislang unsichtbare Interface, die unsichtbare Schnittstelle Zeit sichtbar gemacht werden? Der zerstückelte Blick dringt in das Jetzt ein, in das unsichtbare Zentrum der Zeit. Der zerstückelte Blick will die Grenze des Realen, den Ereignishorizont verschieben und erweitern, indem er die Zeit als Medium der Ereignisse verbiegt, verzerrt, verrückt, verschiebt. Deswegen „gibt es im Sog der Visualität keinen Horizont mehr zu sehen“ (G. J. Lischka, *Der entfesselte Blick*, 1993), weil der räumliche Horizont unwichtig geworden ist. Wichtig geworden ist der unsichtbare Horizont der Zeit. Von Bedeutung in diesem Zusammenhang ist die Entwicklung der industriell und maschinell beschleunigten Bildproduktion, von der Photographie bis zum Computer, weil die Lichtbilder durch das Licht als Abbildungsmedium immer auch zeitabhängig und zeitdarstellend sind. Das Licht ist von der Zeit nicht zu trennen, da die Lichtgeschwindigkeit das absolute Maß der Zeit ist. Die Geschwindigkeit als Maß aller Dinge resultiert aus dem Taylorismus der industriellen Produktion im 19. Jahrhundert. Die Zeit rückte ins Zentrum der Lebensinteressen. Die Zeit diktierte alles, auch die Wahrnehmung. Das metrische System, in das der Körper und

seine Aktivitäten in der Ära der industriellen Revolution gezwängt wurde, und die arithmetische Vermessung des Horizonts des Körpers gingen nicht nur mit der Entwicklung der Experimentalpsychologie und der Kinematographie einher, sondern auch mit der Herausbildung neuer sozialer Systeme. Wenn Zeit Geld kostet, ist es im Kapitalismus wünschenswert, die Zeit, die ein Arbeitsprozeß verbraucht, zu minimieren; zu diesem Zweck werden die Bewegungsvorgänge analysiert, in kleinste Segmente unterteilt.

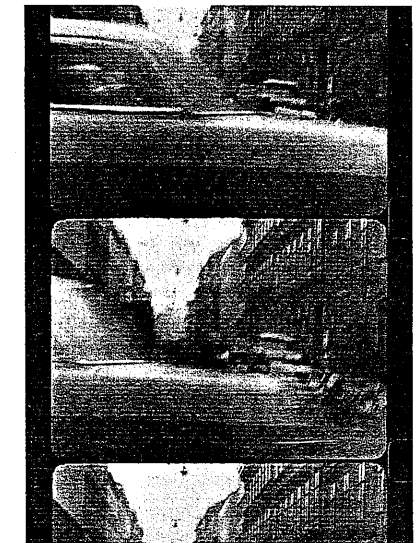
Um 1895, also zur gleichen Zeit, als der Cinématographe der Gebrüder Lumière der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, hat daher Frederick Winslow Taylor, der Erfinder des Taylorismus, das menschliche Verhalten unter diesem Gesichtspunkt in Zeit gemessen. Schon um 1880 hatte F.W. Taylor begonnen, sich darüber Gedanken zu machen, wie die Fabriksarbeit beschleunigt werden könnte. Zur gleichen Zeit etwa, als Marey und Muybridge die Bewegungen von Tieren und Menschen analysierten, untersuchte Taylor die Bewegungen geschickter Arbeiter. Er zerlegte den Arbeitsvorgang der besten Arbeiter in eine Serie elementarer Operationen und hielt mit der Stoppuhr die Zeit jeder dieser Operationen fest. So konnte er die Zeit messen, die für einen Arbeitsvorgang notwendig und ausreichend war, und als Standard für andere Arbeiter vorgeben. Arbeitsvorgänge durch Zeitstudien zu erforschen stellte die ökonomische Seite der Bewegungsstudien dar. Das metrische System des Films steht also im Techno-Diskurs jener Bewegungsstudien, der auch der Taylorismus entsprang. Deswegen schien es vielen Filmkünstlern notwendig, den Zwang der Metrik zu zerstören. Die Leistungen von Kurt Krens Kunst

sind: erstens die Kunst des Bildes zwischen Wahrnehmung und Bewegung zu situieren und zweitens über Kognitionsprozesse in einer hochkomplexen Medienrealität zu operieren. Aufgrund dieser beiden Bedingungen ist Kren drittens als einer der ersten entschlossen dazu übergegangen, die Zeit, die gefilmte Zeit, die Medienzeit als Ausdrucksform zu artikulieren. Viertens ist als künstlerische Leistung anzuerkennen, daß Kren die formale Bildsprache, die eigenweltliche Maschinenästhetik und die Perzeptionsästhetik mit sozialer Kritik und Revolte, mit Destruktion und Hohn, mit der Ekstase der Transgression zu verbinden verstand. Diese Koppelung der Analyse des Sehens mit der Analyse sozialer Systeme ist ja nur möglich, weil Kren das Bild als Wahrnehmungsproblem und das Wahrnehmungsproblem als Kognitionsproblem definiert und erkannt hat. Krens Filmkunst ist deswegen so radikal, weil er das Sehen nicht nur allein als Sehen mit einem Maschinenauge, nicht nur als Maschinenästhetik auffaßt (was die historische Leistung der Avantgarde ist), sondern weil er das Sehen als soziales Sehen, als etwas sozial Gewordenes in seinen Filmen erkennbar macht. Das sozial definierte Sehen allein macht kognitive Prozesse, Erkenntnisprozesse möglich. Das ist die kongeniale Fortführung der Positionen der historischen Avantgarde. Die Weiterführung der Maschinenästhetik, welche Raum und Zeit zerstückelte und fragmentierte, endet konsequent in einer Destruktion und Dekonstruktion sozialer Verhaltensweisen. Von der zerstückelten Wahrnehmung über die zerstückelten Körper bis zur zerstückelten Gesellschaft errichtet Kren, einem Goya der Zeitkunst gleich, sein ironisches Universum.

Die von ihm entwickelten Strategien der Dislocation und der Distemporalisation, die wir auch bei Michael Snow angelegt finden, der temporal vorgeht, wie auch bei Hollis Frampton, der linguistisch vorgeht, erfahren in der Maskentechnik, die Zeitschleifen und Raumlöcher, Zeitreisen und Raumknoten ermöglicht, ihren Höhepunkt. Im Meisterwerk *31/75 Asyl* – Mehrfachbelichtungen in großen Zeiträumen; jede Belichtung ereignet sich nur auf kleinen Ausschnitten der Bildfläche – kommen Krens Techniken des Displacement und des zeitzentrierten Blicks maximal zum Ausdruck. *Asyl* ist auch metaphorisch zu verstehen, als entfremdetes Sein in der Welt. Krens Zeitkunst sprengt das Gefängnis von Raum und Zeit. Kren arbeitet selbstreferentiell, nicht nur in bezug auf die Materialität des Films, sondern auch in bezug auf Raum und Zeit. So zum Beispiel in *15/67 TV*. Sein zeitzentrierter Blick, der die Zeit fragmentiert und achronologisch zusammensetzt, hat den nachfolgenden Generationen einen neuen Zugang zur Zeit, zur filmischen Zeit ermöglicht, etwa Hans Scheugl bei *Wien 17, Schumannngasse* (1967).

Kren ist einer der wenigen Künstler, der in seinem technischen Medium antizipiert hat, was berühmte Kollegen der bildenden Kunst erst Jahre nach ihm bearbeitet haben, von Dan Graham bis Bruce Nauman, von Robert Morris bis Robert Smithson. Selbstverständlich gilt das nur für einige Aspekte der Werke dieser Künstler. Dies ist darauf zurückzuführen, daß Kren die perzeptuelle Wende mitgetragen und mitentwickelt hat. Neben der linguistischen Wende, in der die Sprache zum universalen Modell für alle anderen Systeme wurde (zum Beispiel im Strukturalismus und in der Kon-

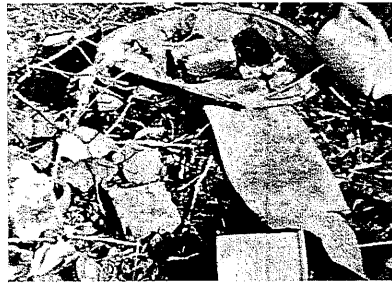
Hans Scheugl, *Wien 17, Schumannngasse*, 1967



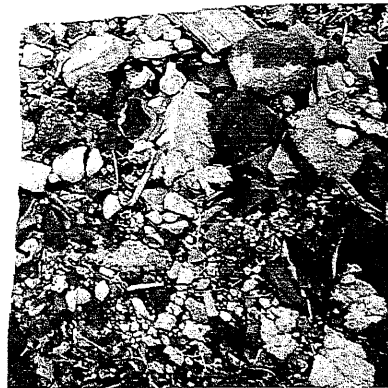
zeptkunst), gehört die perzeptuelle Wende zu den fundamentalen Taxonomien des 20. Jahrhunderts. Hollis Frampton ist ein Künstler, der in seinen Filmen die linguistische und perzeptuelle Wende gleichermaßen vollzogen hat. Kurt Kren ist ein Hauptvertreter einer perzeptuellen Kunstpraxis, die Wahrnehmungssituationen konstruiert und erforscht. Die Analyse der Wahrnehmung führte zur Analyse des Körpers und des Sozialen wie auch zu einer Analyse der Zeit. Der zerstückelten Wahrnehmung einer zeretzten und entfremdeten Welt entspringt eine zerstückelte Zeit. Diesen großen Bogen geschafft zu haben macht die Größe von Kurt Krens Kunst aus. Disembodiment und Displacement, Dislocation und Distemporalisation – diese Strategien gehören heute zu den zentralen Praktiken nicht nur der telematischen Medien-Avantgarde. Auch in den *Duration Pieces* von Douglas Hübler, auch in den Wanderungen von Richard Long, die auf romantische Weise auf die natürliche Einheit

von Raum und Zeit rekurren, erkennen wir den Einfluß der zerstückelten Techno-Zeit (wenn auch in etwas konservativer Gewandung). Das Interesse an Abfall, am Zerfall und an der Alteration industrieller Produkte bei Morris und Smithson läßt ebenfalls den Einfluß einer sozialen Techno-Zeit erkennen. Die Entfaltung der materialen Eigenschaften eines Mediums, die Entfaltung einer selbstreferentiellen Ästhetik, von John Hilliard und Paul Sharits bis zu den Vasulkas, findet ebenfalls in Kurt Kren einen Pionier. Kurt Kren ist nicht nur einer der größten Filmkünstler, sondern gehört zu den wichtigsten österreichischen Künstlern des 20. Jahrhunderts.

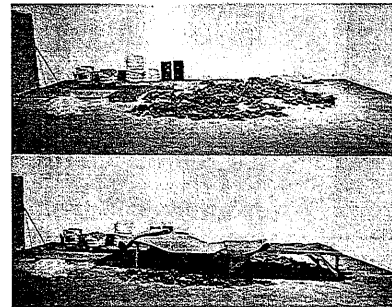
Kurt Kren, 5/62 *Fenstergucker, Abfall etc.*



Robert Smithson, *Torn photograph from the second stop (rubble). Second mountain of 6 stops on a section, 1970*



Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily, 1969*



Günter Brus

Filmzerstückler und Selbstverstümmler

Kopfnote: Wien damals. Alle waren verletzt. Sogar Kurt Krens Kamera war mit Leukoplast beklebt.

In den Zeiten, als man in Wien Gebäude von Architekten demolierte, die später Briefmarken zieren sollten, als der Progressionskaplan Otto Mauer und der Avantgardedirektor Werner Hofmann bestimmten, was nicht Kunst sei, lernte ich Kurt Kren kennen. Er war Angestellter bei einer Bank und ich bei einer blanken Börse. Otto Mühl, damals noch fern von Seelenbeherrschungs- und Welterlösungsfragen, damals noch begabt, seinen psychomanischen Spürsinn nicht nur selbstzweckdienlich einzusetzen, machte mich mit Kren bekannt.

Ausgelöst durch den Stahlhelmdienst im grauen Langenlebern, wo ich neun Monate lang einem scharfen Staatshund ins Gebiß starren mußte, stürzte ich in eine tiefe persönliche, also auch künstlerische Krise.

Im Café Sport trug ich Kurt Kren die Pläne zu meiner ersten Aktion *Ana* vor. Er stimmte schon nach kurzer Zeit einer „Verfilmung“ mit großer Begeisterung zu.

Bauchnote: Das Café Hawelka war das Herrenhaus des Künstlergutshofes. Das Café Sport war dessen Saustall.

Dies war der Beginn einer mehrjährigen Zusammenarbeit, die man mit dem Paradoxon „getrennte Vereinigung“ umschreiben könnte. Wenn heute oft bedauert wird, daß eigentlich keine Realzeitfilme der Aktionen von Brus und Mühl vorliegen (K.K. weigerte sich, mit Nitsch und Schwarzkogler zusammenzuwirken), so lag dies nicht an einer mangelnden Weitsicht Krens, sondern an der Kurzsichtigkeit der Wiener Ignoranzgesellschaft, die über ihre Salons, von Makarts *Ring des Niegelungen* bis zur heutigen *Bäckerstraßeninnung*, nicht hinauszublicken vermag.

Kurt Krens Drehmethode war mehr als die Erzeugung puren Ausgangsmaterials für seine späteren Kaderkompositionen. Mitgerissen von den Geschehnissen, nahm er häufig ungewöhnliche Positionen ein, wälzte sich am Boden, stieg auf Stühle, Tische oder Leitern, um sein Direktschnittverfahren mit einer exzentrischen Betrachtungsweise zu vereinen. Das Endergebnis wirkt auf der Leinwand dann so, als würden die Aktionen vom pulsierenden Licht eines Stroboskops zerhackt.

Kurt Krens „Film-Aktionismus“ erreichte seinen Höhepunkt im Spätsommer 1967. Die Filmaktion **20. September** war eine Weltpremiere. Erstmals wurden große und kleine Notdurft, wie man so sagt, kombiniert mit den Notdürften Essen und Trinken und in sachlicher, also wertfreier Weise im Kunstraum vorgelegt.