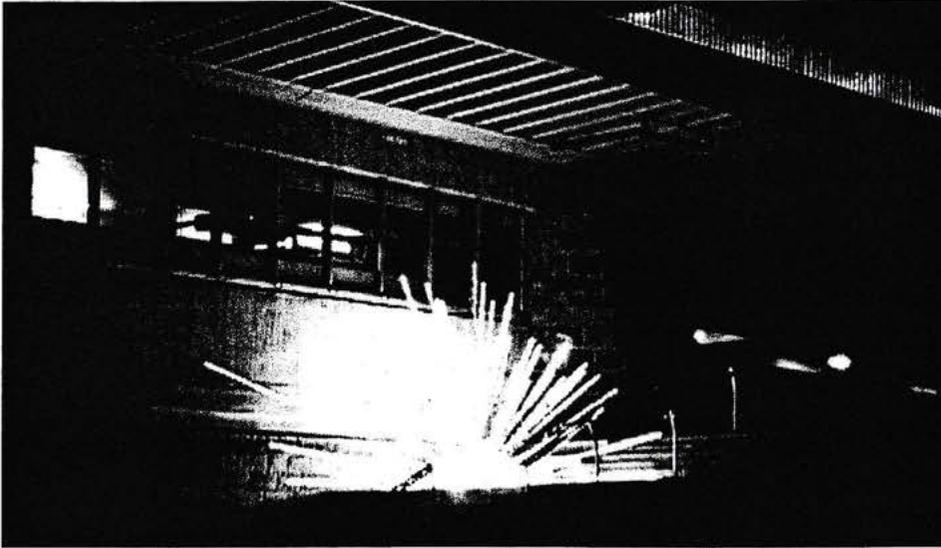


Mindfuck

Material zur Verblüffung: Der Bilderstürmer, Filmmacher und Konzeptkünstler Johann Lurf fordert die Wahrnehmung heraus



12 Explosionen

sixpackfilm

Was man im Kino sieht, hat mit dem, was sich im Augenblick der Aufzeichnung vor der Kamera ereignet hat, viel weniger zu tun als mit den Vorgängen im Raum hinter den Augen des Betrachters. Deshalb erscheinen Täuschungsmanöver dem Medium so angemessen – und Beteuerungen seiner Authentizität so fehl am Platz. Johann Lurf ist als Filmmacher in diesem Sinn ein Spieler, als Künstler ein Trickster. Seine Arbeit basiert auf scheinbar ganz simplen Formalisierungen, die bei genauerem Hinsehen aber kaum lösbare Rätsel aufwerfen, die gewohnte Wege der Wahrnehmung blockieren.

Im österreichischen Avantgardefilm ist Lurf jedenfalls ein Unikum: ein nicht einmal 30-jähriger Bilderforscher, der nach gerade einem halben Dutzend kurzer Filme nicht eine Handschrift, einen leicht wiedererkennbaren Stil oder ästhetische Nischen sucht, die sich strategisch noch besetzen ließen, sondern mit dem inzwischen vorliegenden Werk eine erstaunliche formale und materielle Bandbreite ab-

deckt. Lurf arbeitet mit digitalen und analogen Bildern, mit Ton- und Stummfilm, mit dokumentarischem und inszeniertem, gefundenem und selbst hergestelltem Material, mit Einzelbildmontagen und langen Einstellungen; er überantwortet seine gegenständlichen Bildmotive gern der Abstraktion, analysiert die Verhältnisse von Schnitt und Dauer, von Theorie und Praxis. Diese erstaunlich umfassende Sicht auf die Manipulationspotenziale der Laufbilder und ihrer Klangwelten ist möglicherweise schon in Lurfs Biografie angelegt: Als Filmvorführer und Absolvent der Akademie der bildenden Künste Wien konnte Johann Lurf, geboren 1982, die physischen und philosophischen Implikationen seiner Medien en détail studieren. Der bildenden Kunst sieht er sich so sehr verbunden wie dem Kino: Er stellt auch Filminstallationen, abstrakte Zeichnungen und konzeptuelle Fotografieserien her.

Johann Lurf befasst sich mit den Grundstoffen des Kinos, und er entstellt, was vertraut erscheint: Er erkundet das befremdliche Wesen, die weniger bekannten Eigenarten des Filmischen. Aus Banalitäten – einem Blick in den Wald, einem Kreischwenk im Park, verschiedenen Serien anonymer Stadt- und Standbilder – stellt er regelrechte Bildmonster her: eine durch Zoom und Kamerabewegung orchestrierte Kontraktionsorgie in *Vertigo Rush*; eine irritierende Zeit- und Raumverschiebung in *pan*; eine surreale Ruhestörungsaktion in *12 Explosionen*; ein aus 35-mm-Einzelkadern generiertes Farb- und Formengewitter in *Zwölf Boxkämpfer jagen Viktor quer über den großen Sylter Deich 140 9*. Zur Entfesselung solch infernalischer Schauspiele braucht es Komplizen: Lurfs technisch nicht unaufwendige Versuchsanordnungen entstehen oft in Zusammenarbeit mit dem Filmmaschinenfinder Martin Reinhart.

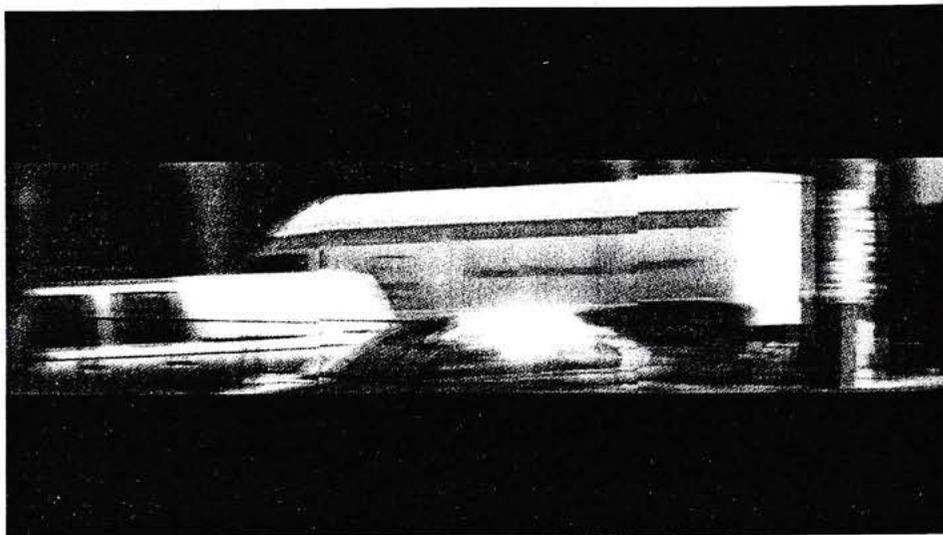
Das US-amerikanische Structural Cinema der Sechziger- und Siebzigerjahre gehört zu Lurfs entscheidenden Bezugspunkten. Die Material- und Strukturbesessenheit der US-Avantgarde mit ihren stroboskopischen Bildern, ihren Zoom-Gewittern und entfesselten Kamerabewegungen ist in seinem Schaffen sehr präsent. Die Autonomie des filmischen Blicks in Michael Snows Arbeiten, die Flickerfilme und Einzelbildmontagen von Paul Sharits oder etwa jene Zoom-Pumpe, die Ernie Gehrs berühmten Korridorfilm *Serene Velocity* prägt: All dies taucht verwandelt und verformt in Lurfs komplexen Perzeptionsstudien wieder auf. Seine Werke sind, wie jene der genannten Pioniere, nicht einfach abstrakte Filme; sie erschöpfen sich keineswegs in bloßem Formalismus. Es geht in ihnen immer auch um physische Präsenz, um den direkten körperlichen Abdruck immaterieller Filmbilder im Betrachter selbst. Lurfs Produktionen strahlen daher eine gewisse Aggressivität aus, aber auch, charakteristisch paradox, eine starke Trancewirkung: Man reagiert auf diese Filme notgedrungen physisch – ob man sie nun als Attacke, als somatische Zumutung oder als Halluzinogen betrachten mag.

Die sinnliche Überforderung ist Lurfs Methode: In dem 2003 entstandenen Frühwerk (ohne Titel) lässt er dramaturgisch sehr verschiedene Filmszenen in zwölf Bildfenstern gegeneinander antreten. Als Split-Screen-Film erweist sich auch *pan* (2005). Ein 80 Sekunden dauernder automatisierter Kameraschwenk ist da die Grundbewegung: Ein kleines Mädchen im rosa Kleidchen schwingt ins Leere, man beobachtet sie aus einiger Entfernung in drei minimal zeitversetzten, nebeneinander stehenden Bildfeldern; die Kamera schwenkt von ihr weg, absolviert eine Kreisbewegung. *pan* ist ein stummer Panoramafilm, ein Triptychon in schneller Drehung nach rechts; der Blick streift an den Bäumen und Büschen eines Parks und am angrenzenden städtischen Raum vorbei. So vergessenswert die Bilder selbst anmuten, meint man doch, da und dort kleine choreografische Interventionen festzustellen. Oder nicht? *pan* wirft Fragen auf, wie alle Filme Lurfs: Ist das eine Inszenierung? Oder nur eine Serie von Zufallsbeobachtungen? Und sind die drei Schwenks wirklich ident, nur eben zeitlich gegeneinander verschoben, oder divergieren sie, was ihren jeweiligen Blickpunkt betrifft, leicht voneinander? Am Ende, nach jäher Bildbremsung, steht jedenfalls ein Neubeginn: Ein rosa gekleidetes Mädchen schwingt sich erneut in den leeren Raum, ins abrupte Ende des Films. Nach dem Schwenk ist vor dem Schwenk.

Das Zusammenspiel von Natur und (optischer) Maschine definiert auch das ungleich komplexere Motion Picture *Vertigo Rush* (2007), mit fast 20 Minuten Laufzeit Lurfs bislang längstes Werk: Es besteht aus einer Serie so genannter *dolly zooms*,

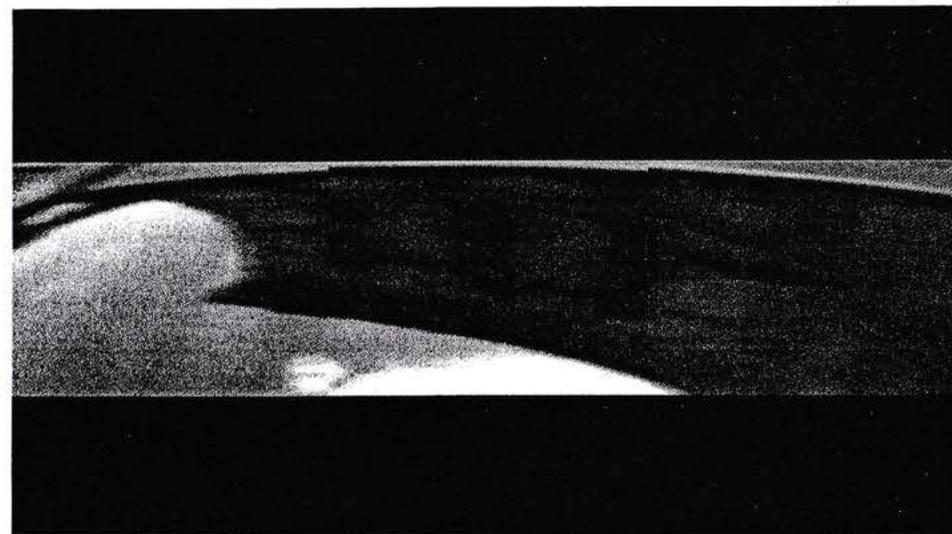
einer Folge von in Einzelbildern im Wald aufgenommenen Kameraschienenfahrten vorwärts und rückwärts bei gleichzeitigem Zoom-Einsatz in jeweils gegenläufiger Richtung. Die optische Täuschung des sich zusammenschiebenden Raums wird durch die zunächst sanfte, später heftige Beschleunigung dieser Pendelbewegung intensiviert – und in ein „sich auflösendes“ Bild überführt. Auch in der erst unterschwellig, bald nervös pochenden Sinustonspur wird die Frequenz stetig erhöht. Der synthetische Blick der Kamera als Belastungstest und magischer Akt: Er dehnt und drängt die Räume, verzerrt sie, er entrückt die offene Natur, ohne sie zu berühren, konsequent dem Realen. Zu den vielen Überraschungen, die dieser auf den ersten Blick so spröde wirkende Film zu bieten hat, gehört der Umstand, dass trotz des scheinbar maschinellen Zugriffs auf das Bild eine manuelle Qualität erhalten bleibt; man spürt an den kleinen Unregelmäßigkeiten der Abläufe, dass die Kamera von Menschenhand in Bewegung gehalten wird. In der Beschleunigung wird der Blickraum gegen Ende hin verwischt, die Texturen der Bäume ordnen sich zu dynamischen Fluchtlinien, der Blick in den Wald wird, während das Tageslicht verlöscht, zum virtuellen Korridor, die Szenerie zum pulsierenden Organismus, zur irrlichternden nächtlichen Geistererscheinung.

Die Bearbeitung menschenleerer Bilder ist eine Generallinie im Werk des Johann Lurf: *12 Explosionen* (2008) protokolliert, augenscheinlich ganz dokumentarisch, eine Reihe kleiner Detonationen im nächtlichen Wien. Eine diesmal fixierte Kamera blickt aus sicherer Entfernung auf die von Neonlicht oder matten Straßen-



pan

sixpackfilm



pan

sixpackfilm

laternen erhellten „Tatorte“. Lurf zündet seine (harmlosen) Sprengsätze auf verlassenem Weg, an und unter Brücken, auf einem Eisenbahngleis, am Wasser, vor einem Gebäude, in einer Unterführung, auf einem Parkplatz und einer Waldstraße. Während man noch darüber grübelt, unter welchen Umständen diese Explosionen entstanden sein mögen – mit Drehgenehmigung? subversiv-aktivistisch? sind sie gar nur digital einkopiert? –, fährt unmittelbar vor der neunten Detonation in irgendeinem Industriegebiet just ein Polizeiwagen ins Bild. Die Aktion geht dennoch ungestört über die Bühne. Alles Inszenierung also? Lurf führt nebenbei den Beweis, dass man angesichts eines visuellen Überraschungserlebnisses dazu tendiert, filmische Maßnahmen zu übersehen: Fast unmerklich setzt der Filmemacher jeweils im Augenblick der Sprengung einen eigentlich gut sichtbaren Umschnitt, den Rück- oder Seitensprung der Kameraposition. Dies ist beileibe nicht der einzige Trick dieses Films: Er dauert etwa nicht, wie in allen Filmografien angegeben, sechs Minuten, sondern gute sieben – und es werden 13, nicht 12 Explosionen dargestellt. Wie der Schweizer Bombenkünstler Roman Signer zeichnet auch Lurf lakonisch den Nachhall des Sprengkörperdonners, das Wabern der Rauchschwaden auf. Dabei gewinnt 12 Explosionen einen Surrealismus, in dem plötzlich alles wie fingiert erscheint.

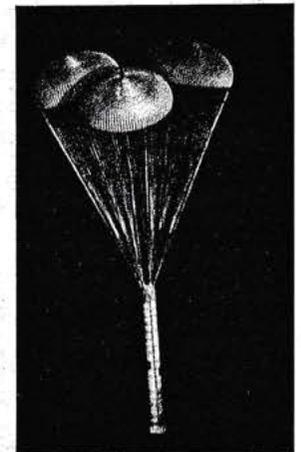
In seinem berühmten *General Statement* zum vierten Avantgarde-Filmfestival in Knokke Le Zoute proklamierte Paul Sharits 1967, dass er Imitation und Illusion hinter sich lassen wolle, um direkt zum „höheren Drama“ des filmischen Materials und des Psychophysischen vorzudringen; es gehe ihm um „Licht als Energie“, um „echte Bewegung“ und „wirkliche Farb Räume“. Wie der zweidimensionale Filmstreifen und die Leinwandoberfläche sei auch die Netzhaut nur ein *screen*, auf dem man mit „wirklicher Zeit“ (also direkter Präsenz) arbeiten könne. Man müsse die „gefrorene Zeit“ des Einzelkaders betonen. Das Verhältnis von Bild und Ton in seinen Filmen beschrieb Sharits so: Das eine bedränge das andere unentwegt – „ein Element droht mit Gewalt, das andere mit Schönheit“. Sharits' Filme sind, wovon sie handeln – nämlich Transformation, Variation, Hypnose. Das gilt auch für Johann Lurfs Arbeit.

In *Zwölf Boxkämpfer jagen Viktor quer über den großen Sylter Deich 140 9* (2009) ordnet Lurf 3664 gefundene, vornehmlich farbige und nicht zueinander passende 35-mm-Einzelfilmbilder inklusive Perforationsstreifen und Tonspur strategisch neu – und stellt in zweieinhalb Minuten die Dramaturgie eines Spielfilms nach: Er zeigt leere Vorlaufkader, dann Bilder von Straßen, Häusern, Landschaften, Fahrzeugen, Tieren, Haus- und Wohnungsinterieurs; danach erst tauchen Menschen in den Bildern auf, Aberhunderte Körper und Gesichter, bekannte und unbekannte, die im Vorbeirasen ineinander verschwimmen, zu einem polymorphen, sich in panischer Trans-

formation befindlichen Bildobjekt, zu einem künstlichen Organismus werden. Schließlich geht Lurf ins Detail, zeigt das Spiel von Händen, Bettszenen, gefolgt von Textinserts, die wie ein Abspann vor dem Auslaufen des Films in abstrakten, beschädigten, verschmolzenen Kadern stehen. Monochrome Farbtafeln in Blau, Grün, Violett, Rot und Weiß beenden den Film. In der Tonspur knackt, rauscht und knistert es, ein Stakkato ultrakurzer Stimm- und Musikfragmente gibt sehr plastisch den gnadenlosen, kleinteiligen Rhythmus wieder, den die Kinomaschine in die sinnliche Wahrnehmung ihrer Kundschaft schlägt.

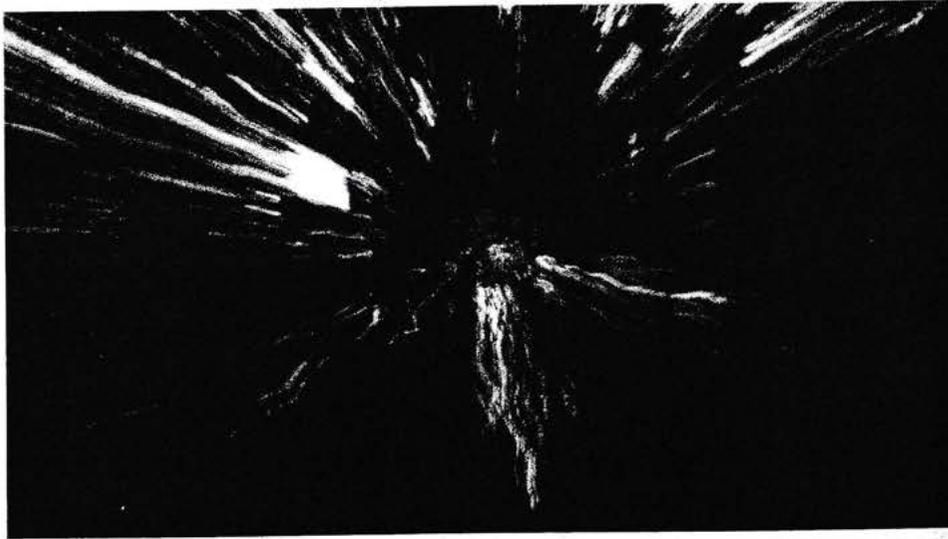
Der schöne Titel dieser Arbeit ist übrigens ein – speziell film-assoziativ klingendes – Pangramm: ein Satz, in dem sich sämtliche Buchstaben des lateinischen Alphabets sowie alle drei Umlaute finden. Das Gros des Bildmaterials hat Lurf angeblich aus den Filmkopien abgezweigt, mit denen er als Vorführer hantierte. *Zwölf Boxkämpfer jagen Viktor quer über den großen Sylter Deich 140 9* ist, wie schon *Vertigo Rush*, ein drastisches Spiel mit der Aufnahmefähigkeit des Zuschauers. *Operation Mindfuck*: Lurf komponiert gleichsam psychedelische Filmerfahrungen, stilisiert das Kino zur Einstiegsdroge in die Welt der harten Laufbildmanipulation.

Lurfs Sinn für gewaltige Bilder, die an der Schnittstelle zwischen Dokumentarismus und Fiktion zu finden sind, ist unverkennbar. Auch seine jüngste Arbeit demonstriert dieses dringende Interesse an der Verwandlung von „Wirklichkeit“ in Kinokünstlichkeit – und wieder (siehe *Vertigo Rush*) setzt Lurf dabei Tag gegen Nacht und Geräusch gegen Stille: *Endeavour* (2010) ist ein dementsprechend zweigeteilter Film aus zweimal acht Minuten Himmelsreise. Das digitale Ausgangsmaterial besteht aus NASA-Aufnahmen und Originaltönen vom Start der Raumfähre *Endeavour* im Juni 2006. Der erste Teil, *Endeavour* (Day), setzt mit Kommentaren und Funkprüchen kurz vor dem Liftoff ein. In Realzeit kann man anschließend an einer Reise ins All teilnehmen, aufge-



Endeavour

sixpackfilm



Vertigo Rush

sixpackfilm

zeichnet von jeweils drei an den beiden Hilfsraketen angebrachten Kameras. Lurf montiert die gefundenen Bilder kurz und sprunghaft, absolviert drei Blickpunktwechsel in der Sekunde, die für unmittelbare Desorientierung sorgen. Auch die Tonspur, aus Fragmenten von Stimmen und Motorengeräuschen gebaut, rhythmisiert das Ereignis zu einer Art Cut-up-Poetry, zu Maschinenmusik. Mit der Abspaltung der Hilfsraketen vom Space Shuttle werden die Bilder schon nach zwei, drei

Minuten abstrakt: Der Film wird zur Komposition aus Licht und Dunkelheit, aus prismatischen Brechungen und unerklärlichen Spiegelungen, aus Bildstörungen und Tonübersteuerungen, während die Erde, aus der Ferne gesehen, zum Bildhintergrund wird. Die schwindelerregende Montage sorgt für vollständigen Orientierungsverlust: *Endeavour* ist ein Sprung aus der Welt und in die Welt zurück; an drei Fallschirmen findet der Rücksturz ins Meer statt.

Noch eine Spur orgiastischer stellt sich anschließend der Nachtflug, der tonlose zweite Teil des Films – *Endeavour (Night)* – dar: Der Sprühregen der Funken im All, der Tanz der Lichtschneisen und Lichtpunkte lassen da eine fast Brakhage'sche Kosmologie entstehen. Die Erde ist hier nur noch eine finstere Silhouette: der schwarze Planet, auf dem im Finale die planmäßige, in tausend Graustufen schillernde Wasser-Punktlandung erfolgt. *Endeavour* lässt sich als minimalistischer Science-fictionfilm verstehen, aber weniger als eine *Space Odyssey* im Kubrick'schen als eine *Space Oddity* im Bowie'schen Sinn. Die Metaphysik liegt bekanntlich gleich neben der Mathematik.



Johann Lurf

Literatur

www.johannlurf.net

www.sixpackfilm.com

Linda Cathcart, „An Interview with Paul Sharits“ (1976), in: *Film Culture* 65–66, New York 1978.

Paul Sharits, „General Statement“ (1967), in: *Structural Film Anthology*, London 1976.

P. Adams Sitney, *Visionary Film*, New York 1974.