

# Hubert Sielecki und Österreichs Film-Avantgarde

Text: Raimund Liebert, Bildmaterial: Hubert Sielecki



Filmstill: Air Fright

**"Jedes Mal wieder kommt der gleiche Anblick wie ein Bodenzeichen unter den Füßen"** (Zitat: Karin Spielhofer)

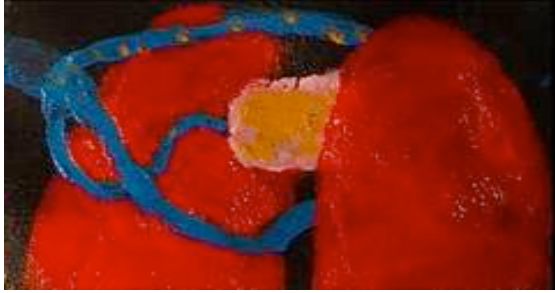
## Verortungen einer österreichischen Film-Avantgarde bei Hubert Sielecki

Hubert Sielecki kommt nicht vor. Ein Standardwerk in der Literatur zum österreichischen Nachkriegsfilm wie „Anschluß an Morgen“ von Büttner und Dewald (1997) geht nicht auf den Regisseur ein, muss es mit seiner Konzentration auf Haltungen statt auf Individuen auch nicht zwangsläufig. Auffallender ist Sieleckis Absenz in Horwath, Ponger und Schlemmers „Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute“ (1995), wo er gerade einmal mit einer Kurzbiographie im Anhang behandelt wird. Auch der Filmverleih sixpackfilm, heute Schrittmacher einer internationalen Festivalpräsenz österreichischer Avantgardefilme, nahm bislang nur drei Filme Sieleckis in den Vertrieb auf (*Air Fright*, *Drei Stücke* sowie *Maria Lassnig Kantate*, wo Sielecki als Produzent auftrat).

Umgekehrt war Sielecki, der seit 1968 Filme macht, auf wichtigen Filmfestivals von der Berlinale bis Zagreb präsent, re-präsent für den österreichischen Film. Nicht zuletzt ist Hubert Sielecki seit 1982 Leiter des Studios für experimentellen Animationsfilm an der Wiener Universität für angewandte Kunst und prägt als Ausbilder neue Generationen möglicher Avantgarden (> [Werkschau bei VIS 2008](#)).

Aus dieser Gegenüberstellung entsteht nicht zwangsläufig ein Widerspruch. Sie soll nur verdeutlichen, wie auf den ersten Blick prekär eine Einordnung des filmischen Werks Hubert Sieleckis in das filmhistorisch bedeutende Umfeld ist, das gemeinhin österreichische Film-Avantgarde heißt. Es muss erst gezeigt werden, dass Sieleckis Filme eben dort verortet werden müssen, wo auch ein Peter Kubelka oder eine Valie Export ihre Spuren gelegt haben, denn: Es ist nicht alles Avantgarde, was nicht Kommerz ist.

## Hubert Sielecki und Österreichs Film-Avantgarde (1)



Filmstill: Spur

### Österreichs Film-Avantgarde zwischen Epochalisierung und Archetypisierung

Was ist die österreichische Film-Avantgarde oder der österreichische Avantgardefilm? Schon an der Art der Fragestellung zeigt sich die Problematik der Begriffsfindung. Ob man es nun Avantgarde nennen soll, Experimentalfilm, Underground-Film oder andere Bezeichnungen finden muss, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Tendenziell geriet seit den 1960er Jahren der Begriff Experimentalfilm zu Gunsten von Avantgardefilm für jenes österreichische Filmschaffen, das hier gemeint ist, ins Hintertreffen. Den Begriff Underground hat die Filmwissenschaftlerin Birgit Hein mit den Worten, er sei „heute zum Werbeslogan zur kommerziellen Auswertung von Subkultur geworden“, schon Anfang der 1970er Jahre hinterfragt. Auch der Avantgardefilm hatte seine Begriffskrisen, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, findet er doch als Bezeichnung auch im neuen Jahrtausend weiterhin Verwendung.

In Bezug auf Hubert Sielecki weitaus zentraler ist die Frage, ob die österreichische Film-Avantgarde eine filmgeschichtliche Epoche darstellt, die womöglich bereits längst abgeschlossen ist, oder ob sich dabei um gewisse künstlerische Grundzüge handelt, die schon archetypischen Charakter besitzen.

Hans Scheugl spricht von zwei Generationen des österreichischen Avantgardefilms, von denen die erste – mit Namen wie Kurt Steinwendner, Peter Kubelka, Herbert Vesely, Ferry Radax oder Marc Adrian – in den 1950er Jahren zu arbeiten begann und die zweite, zu der Scheugl unter anderem Valie Export, Peter Weibel und Ernst Schmidt jr. zählt, in den 1960er Jahren aktiv wurde. Wenn nun bei [Johann Lurf](#), geboren 1982, im Jahr 2007 in *Vertigo Rush* eine Kameratechnik eine Inhaltsangabe begründet, ist es nicht weit zu den metrischen Filmen von Peter Kubelka ein halbes Jahrhundert zuvor. Wenn nun von [SI.SI. Klocker](#), geboren 1967, im Jahr 2005 in *Laura. Was Sie schon immer über Telefonsex wissen* wollten eine derb-ironische Telefonsex-Performance präsentiert wird, existieren durchaus Verbindungslinien zur künstlerischen Verwendung von Sexualität bei Valie Export in den 1960er Jahren.

Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich die österreichische Film-Avantgarde nur schwer als eine Epoche sehen, deren Protagonisten spätestens seit den 1960er Jahren Filme schufen – was auf Hubert Sielecki im Übrigen zutreffen würde, der schon 1968 mit Experimenten mit 8mm-Film begonnen hatte. Jene wiederkehrenden Techniken und Arbeitsweisen, Objekte und Topoi, in deren Gewebe sich die österreichische Film-Avantgarde ausmachen lässt, sind jedoch umgekehrt keine zeitlosen Marksteine mit archetypischem Status. Die österreichischen Avantgardefilme seit den 1950er Jahren bis heute besitzen Referenzen zueinander, die als historisch gewachsen zu sehen sind, jedoch nicht immer mit Einflussnahme oder Nachhall verwechselt werden dürfen. „Jedes Mal wieder kommt der gleiche Anblick wie ein Bodenzeichen unter den Füßen“, heißt es in Sieleckis Film *Spur* (2006).

## Hubert Sielecki und Österreichs Film-Avantgarde (2)



Filmstill: Liebe TV

### Was (wieder) Material wird: Bezugsquelle Fernsehen

Die frühe österreichische Film-Avantgarde war auch ein Gegenentwurf zu einem die Massenkultur prägenden audiovisuellem Phänomen, dem Hollywood-Film. In seinem Einfluss analog zu jenem steht etwas später das Fernsehen, das für Hubert Sielecki zu einer wichtigen Bezugsquelle wird.

Den beherrschenden Charakter von Nachrichtensendungen ironisiert er im Film *Nachrichten* (1983), indem auf der Bildebene eine illustrierende Animation von Kreide auf schwarzer Tafel zu sehen ist, während auf der Tonebene die Originalaufnahme der Nachrichtensendung läuft. Beim Wetterbericht am Schluss der Sendung werden die Bewegungen auf der Bildebene plötzlich rasanter, wodurch mit medienkritischem Seitenhieb suggeriert wird, dass ein Wettbericht wesentlich dramatischer als eine politische Meldung sei. In *Liebe TV* (1997), Sieleckis erster Filmarbeit am Computer, bearbeitete er Footage einer Liebesszene aus einer TV-Seifenoper. Durch das verfremdete Aussehen der Charaktere wird die ernste Szene zur Farce. *Österreich !* (2002) schließlich ist eine Montage kurzer Ausschnitte aus Fernsehsendungen des Österreichischen Rundfunks, von Nachrichtensendungen über Wetterberichte und Diskussionssendungen bis hin zu Sportübertragungen. Zu sehen sind (fast) ausschließlich Ausschnitte, in denen die Worte *Österreich* oder *österreichisch* fallen.

### Was (wieder) Material wird: Bezugsquelle Literatur

Die österreichische Film-Avantgarde hat ihre Ursprünge auch in der Literatur, von der sie sich bereits in den 1950er Jahren langsam zu emanzipieren begann. Bei Hubert Sielecki ergibt sich durch die gelegentliche Zusammenarbeit mit Literatinnen und Literaten ein besonderes Naheverhältnis zum geschriebenen Wort.

So entstand *SEHEN – fünf kinematographische sprechtexte* (2007), eine von Sieleckis jüngsten Arbeiten, in Kollaboration mit dem Mitbegründer der Wiener Gruppe Gerhard Rühm. In *Spur* (2006) und *Ein Stein rollt* (2006) greift er auf Texte der Schriftstellerin Karin Spielhofer zurück. Der Text ist hier aus dem Off zu hören und korrespondiert mit der stilisierten, bewegten Abbildung einzelner Begriffe oder Begriffsfolgen auf der Bildebene. Der gesprochene Text wird durch diese Art der Verbildlichung in einzelne Sinneinheiten geteilt und erhält durch die rasche Aufeinanderfolge der unterschiedlichen Bilder eine zusätzliche Dynamik. In *Ein Stein rollt* wird dies so umgesetzt, dass einzelne Wörter manchmal auch als Schriftzug dargestellt sind. In den Sprechpausen zwischen den (Halb-)Sätzen in *Spur* ist entweder eine nicht gegenständliche, vibrierende farbige Fläche zu sehen oder überhaupt nur ein Schwarzbild. So scheint der Film auf den literarischen Text zu warten und sich nicht von seiner Quelle lösen zu können.

### Was (wieder) Material wird: Techniken und Arbeitsweisen

Ähnlich wie etwa die Avantgarde-Regisseurin Mara Mattuschka zusätzlich als Performance-Künstlerin, Malerin und Sängerin in Erscheinung tritt, ist auch Hubert Sielecki ein Experimentator der künstlerischen Vielfalt. Von 1968 bis 1973 studierte er Grafik an der Wiener Hochschule für angewandte Kunst, gerade in der Zeit der Hochblüte

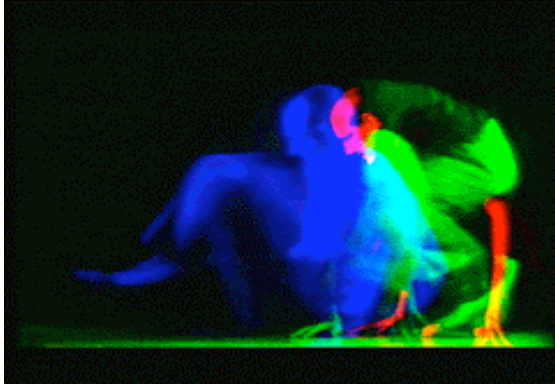
des Wiener Aktionismus. Trickfilm und Malerei lernte er an der Film- und Kunsthochschule Łódź. Eine 35mm-Kamera baute er sich selbst. Sielecki experimentierte mit alten und neuen Fototechniken, Gummidruck, Porträtmalerei, Musik und schuf Plakate ohne Werbezweck, Objekte und Environments.

Diese experimentelle Vielfalt im Umgang mit Material findet sich analog in Sieleckis filmischen Arbeiten, auf Zelluloid und Video. Er schuf Filme durch klassischen Phasentrick (*Buchfabrik*), durch Realanimation (*Nitweitageht*), durch Bearbeitung von Video-Footage (*Österreich !*, *Liebe TV*), durch Experimente mit Kreide mit schwarzer Tafel (*Nachrichten*) und durch andere Techniken.

Verortet in der österreichischen Filmavantgarde, kann dies als Nachhall oder deeskaliertes Parallelismus zu Peter Weibels Idee eines Materialfilms gelten, der die „Regression auf das Material im Film“ wollte. Bei Weibel sollte die Materialfixiertheit jedoch in letzter Konsequenz zu einer Aufhebung ideologiebehafteter Strukturen führen, was auf Sieleckis Filme nicht zutrifft.

Sieht man von den dezidierten Auftragsarbeiten (wie etwa seinen Werbefilmen für die Zeitschrift Falter und den Festivaltrailern für die Österreichischen Filmtage Wels) ab, sind Sieleckis Filme allesamt Amateurfilme, in dem Sinne, als sie nicht-kommerziellen Charakter haben. Schon die Geburt des österreichischen Avantgardefilms nach dem zweiten Weltkrieg war eine Reaktion auf eine „ökonomische Enge“ gewesen, wie es der Schriftsteller und Drehbuchautor Gustav Ernst formulierte. Haben sich auch inzwischen durch die Einführung einer staatlichen Filmförderung in Österreich die finanziellen Rahmenbedingungen verschoben, bleibt dem in seiner Nicht-Kommerzialität verwurzelten Avantgardefilm ein Begriff wie Einspielergebnis fremd. Auch der für die Filmschaffenden finanziell lukrativeren Verlagerung von Film- und Videokunst vom Kino in den internationalen Galerienbetrieb hat sich der gelernte bildende Künstler Hubert Sielecki, was seine Filmarbeiten betrifft, bislang größtenteils entzogen.

## Hubert Sielecki und Österreichs Film-Avantgarde (3)



Filmstill: Nitweitaget

### Topoi und Objekte: Heimat

Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Topos Heimat zieht sich wie ein roter Faden durch die österreichische Kunst- und Literaturgeschichte der Nachkriegszeit. Dies geschah als logischer Gegenentwurf zur Konnotation des Begriffs im Nationalsozialismus, aber auch zu seiner unhinterfragten Weiterverwendung zumindest bis hinein in die 1960er Jahre. Die Filmgeschichte hat ihren Heimatfilm, sie hat ihre Dirndl, Loden und Steireranzüge als positiv beschriebene Zeichen, und sie hat auch ihre Gegenentwürfe mit den Filmavantgardisten als Speerspitze. Ein bekanntes Beispiel für einen derartigen Gegenentwurf ist Ernst Schmidt jr.s *Wienfilm 1896-1976*.

Bei Hubert Sielecki erfährt die Heimat noch eine zusätzliche biographische Zuspitzung, als sein Geburtsort Rosenbach mitten im traditionell slowenischen Siedlungsgebiet Kärntens liegt.

Der Film *Österreich !* ist eine rhythmische Montage von verschiedenen Nennungen der Begriffe *Österreich*, *österreichisch*, *unser Land* und so fort im österreichischen Fernsehen, die durch Nachrichtensprecher, Moderatoren, Politiker und weitere öffentliche Personen getätigt werden. In *Nachrichten* wird das Wort Wien durch ein Weinglas mit dem Schriftzug WIEN dargestellt, der sich zu WEIN verwandelt - nebenbei wieder ein Beispiel für Sieleckis Vorliebe für das Spiel mit der Sprache.

1982 schuf Sielecki die Installation „s'hamatle“, die man schon wegen ihrer Fetischisierung des Kostüms und ihren Wiederholungsmotiven als veritables Objekttheater bezeichnen muss. Eine lebensgroße, motorbetriebene Halbfigur im braungrünen Trachtenanzug bewegte sich in einem Balkengehege, gegen das sie in der Bewegung immer wieder anstieß. Dabei gab sie Lieder und Gedichte (aus einem eingebauten Kassettenrekorder) von sich, die die Liebe zur Heimat zum Inhalt hatten, jedoch durch Fragmentierung und Montage den Eindruck von Orientierungslosigkeit und Hektik noch verstärkten.

Topoi und Objekte: Hand, Fuß, Körper

Das Charakteristikum des Films, Körper durch Detailaufnahmen und Montage zu fragmentieren, wird bei Hubert Sielecki zum Zitat einer filmhistorischen Sensation. Das Bild einer Hand oder eines Fußes fügt sich nicht nur funktional in die Narration, sondern wird zu einem teilweise bis zur Abstraktion stilisierten Schauwert.

Am Augenscheinlichsten verwendet Sielecki das Motiv der Hand in *Air Fright* (1995). Der Plot handelt von einer Person mit Flugangst, die eine Flugreise unternimmt. Die einzige Kameraperspektive ist eine absolute point-of-view-Einstellung der Person, sodass von dieser ausschließlich die nackten Hände (mit dunkel bekleideten Armen und Unterleib als Verlängerung) zu sehen sind. Die Hände werden so nicht in Bezug zu einem imaginären gesamten Körper gesetzt, sondern werden zum eigentlichen Protagonisten, der handeln und Gefühle ausdrücken kann.

In *Spur* sind Füße ein wiederkehrendes Motiv. Sie sind abstrahiert, als zwei senkrechte Rechtecke am unteren Bildrand, die oben durch einen aufgesetzten Halbkreis

abgeschlossen sind. Durch die Signalfarbe rot werden sie besonders hervorgehoben, manchmal erhalten sie noch zusätzlich andersfarbige Umrandungen. Die Umrisse eines halben Fußes sind als Bild wiederholt in *Ein Stein rollt* präsent.

Wurden die Körper bei den Avantgardisten der 1960er und 1970er Jahre noch verletzt und malträtiert, lösen sie sich bei Sielecki bereits auf. In *levitation* ist eine weiße Wolke auf blauem Himmel zu sehen, die sich stetig verkleinert und schließlich in weißem Licht aufgeht. Auf der Tonebene ist die Stimme des Autors Gerhard Rühm zu hören, auf die Schlagwörter *Körper* und *leicht* folgen *leicht* und *Leib* und der *Leib* wird schließlich zu *Licht*. In *Nitweitageht* ist der Komponist Wolfgang Mitterer als rote, blaue und grüne Lichtfigur dargestellt, manchmal gleich in dreifacher Ausführung, auftauchend und wieder verschwindend, durch Bewegungen Aktionen setzend, die aber im Bildfluss folgenlos bleiben.

Als Österreichs Avantgardistinnen und Avantgardisten in den 1960er Jahren die Sexualität „als eine gesellschaftlich starke und wirksame Mitte“ entdeckten, wie es Hans Scheugl formulierte, war Ironie von Anfang an mit dabei. Am bekanntesten ist diesbezüglich wohl Valie Export's Tapp- und Tastkino im Jahr 1968. Auch bei Hubert Sielecki ist später noch die Ironie in Bezug auf Sexualität geblieben, wenn auch das mediale und gesellschaftliche Umfeld sich veränderte – nicht zuletzt begleitet von den radikalen Aktionen der Avantgarde.

Im kinematographischen Sprechtext *ZWÖLF*, entstanden 2007, zeigt Sielecki Ausschnitte eines Gruppenfotos von männlichen Soldaten um 1900. Auf der Tonebene liest Gerhard Rühm Zahlen zwischen 1 und 11. Die der genannten Zahl entsprechende Anzahl an Soldatenköpfen ist als Bild zu sehen. Manchmal sind es auch keine Köpfe, sondern ein Gewirr von Soldatenbeinen und Gewehren. Die einem Orgasmus vergleichbare Steigerung bis zur Zahl 12 wird mit der letzten Einstellung des Films vollendet – nun allerdings ist die Aktfotografie einer nackten Frau zu sehen.

## Hubert Sielecki und Österreichs Film-Avantgarde (4)



Filmstill: Buchfabrik

### Möbiusschleifen und andere Wiederholungen

Im Programmheft von VIS Vienna Independent Shorts 2006 heißt es zu Hubert Sieleckis *Ein Stein rollt*: „Durch ständige Wiederholung und Erweiterung des Bild- und Textflusses wird das (De-)Konstrukt Sprache aufgerollt. Eine visuelle und sprachliche Möbius-Schleife.“ Möbius-Schleife ist ein Begriff aus der Mathematik und bezeichnet eine dreidimensional wirkende, jedoch tatsächlich zweidimensionale Struktur, die aus nur einer Fläche und nur einer Kante besteht. Ihr fehlt die Mitte, sie hat die Wiederholung und Unendlichkeit als Prinzip.

In *Buchfabrik* (1996) fahren wir ein zweidimensional gezeichnetes phantastisches Fließband aus Maschinen, Fabelwesen, Kerzen, Blumentöpfen und weiteren sinnlichen Objekten ab, bis mit einem großen Hammer Bücher auf einen Stapel geschlagen werden. Die Kamera fährt zurück und das Bild teilt sich in drei parallele waagrechte Streifen, wobei im oberen und unteren das Fließband zu sehen ist und im mittleren ein Schriftzug mit dem Filmtitel. Anschließend fährt die Kamera auf das zweite, mit dem ersten identische Fließband zu und die Fahrt des Fließband entlang wie zu Beginn des Films wiederholt sich vollständig.

In *Spur* wiederholen sich einzelne Begriffe und Wortfolgen immer wieder, im Bild wie im Ton. In *Österreich !* ist es das Wort *Österreich*, das scheinbar unendlich oft wiederholt wird. Im Segment *ungleiche brüder*, Teil von *SEHEN – fünf kinematographische sprechtexte*, ist die Filmaufnahme einer Meereswelle zu sehen, die abwechselnd vorwärts und rückwärts abgespielt wird. Sie folgt damit jeweils einer Verszeile des aus dem Off gesprochenen Texts über Kain und Abel. Auch die Erzählerstimme wird alternierend höher und tiefer. Die Wiederholung in Bild und Tonfall setzt sich bis zum Ende des Sprechtexts fort.

Die Wiederholung ist ein wiederkehrendes Stilprinzip bei Hubert Sielecki. Sie vertieft und sie variiert, da sie immer Teil einer Bewegung ist. In der österreichischen Film-Avantgarde wiederholen sich Haltungen und Ausdrucksformen, derer sich auch Hubert Sielecki bedient. Sein filmisches Werk ist daher Teil dieser Avantgarde – seit vier Jahrzehnten.