



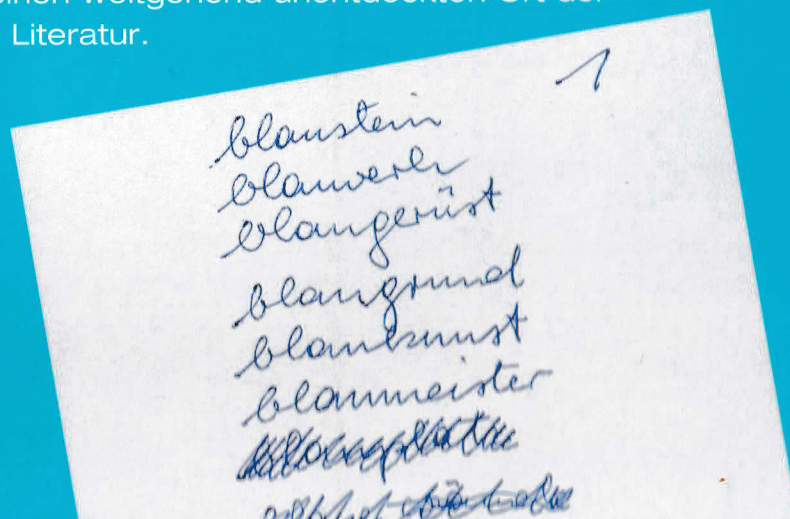
PAUL ZSOLNAY VERLAG

Österreichische
Nationalbibliothek

Wer war Konrad Bayer? In zahlreichen unveröffentlichten Dokumenten entwirft dieser Band der *Profile* ein neues Bild des österreichischen Dandys und Schriftstellers, der im Jahr 1964 erst 32-jährig freiwillig aus dem Leben schied.

Generationen von Leserinnen und Lesern waren und sind von Bayers Literatur begeistert. Gemeinsam mit Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Gerhard Rühm und Oswald Wiener gehörte er der legendären Wiener Gruppe an. Nicht allein seine literarischen Texte, sondern auch das jugendlich-rebellische Image, das der Autor von sich selbst schuf, sind geblieben. Befreiungsakte gegen den Mief der 1950er Jahre.

Ist Bayer mit seiner Lebensform und seinem Sound zu früh gekommen? Was sagen uns seine Texte heute? Muss man Bayer als Person gekannt haben, um etwas von seiner Wirkung zu verstehen? Erst aus neu zugänglich gewordenen Archivmaterialien ist die Faszination, die Konrad Bayer bis heute ausstrahlt, angemessen zu verstehen: eine gemeinsame Reise an einen weitgehend unentdeckten Ort der österreichischen Literatur.



Profile

Magazin des Literaturarchivs
der Österreichischen Nationalbibliothek
Paul Zsolnay Verlag



Herausgegeben
von Thomas E.
und Klaus Kastner

Konrad Bayer Texte Bilder Sound

nachts heimlich georg-elser-mäßig an den Gegensprechanlagen herum, dass da einmal im Jahr *Schöner Fremder Mann* rausschallt und nicht zu stoppen ist, bis der letzte Jahresring abgespielt ist. Soll jedes Jahr eine Nummer dazukommen, damit sich das nicht wiederholt, sondern immer wieder von vorne beginnt. Wieder andere tapezieren Litfaßsäulen um zu Lesesäulen *FLUCHT*.

Und was macht der Pappkamerad am Steinplatz. Es ist spät geworden. Wir sind verunsichert durch gemeine Angst, dass da vielleicht eine Böe reinfahren könnte und ihn auf die Straße fliegen ließe, die Hardenbergstraße, die ja recht befahren ist, und dann auch noch auf die Windschutzscheibe eines vorbeifahrenden Autos, Familienkutsche womöglich, und die dann nichts mehr sehen. Kontrollverlust, man darf gar nicht dran denken und fährt dann, es ist schon sehr dunkel, nochmal hin und findet ihn da wohlbehalten im Laternenlicht. Und einer von uns nimmt sich seiner an und ihn mit nach Hause und stellt ihn jetzt immer in den Flur, hinter die Wohnungstür, für den Fall, dass die Gauner kommen. Und dann aber ...

Verwendete Literatur:

- Artmann 1971 = H. C. Artmann: Das suchen nach dem gestrigen tag. Neuwied: Luchterhand 1971.
Bayer 1996 = Konrad Bayer: Sämtliche Werke. Überarbeitet Neuauflage. Hg. von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV-Klett-Cotta 1996.
Kling 2001 = Thomas Kling: Botenstoffe. Köln: DuMont 2001.
Protokolle 1983 = Protokolle. Die Welt bin ich. Materialien zu Konrad Bayer. Zusammengestellt von Ulrich Janetki und Wilfried Ihrig. Bd. 17. Wien, München: Jugend und Volk 1983.
Schreibheft 2012 = Spiel auf Leben und Tod. Die Auferstehung des Konrad Bayer. Zusammengestellt von Erik de Smedt, unter Mitarbeit von Gerd Schäfer und Norbert Wehr (= Schreibheft. Zeitschrift für Literatur. Nr. 79/Sonderdruck). Hg. von Norbert Wehr. Essen: Rigodon 2012.

der sechste sinn und die siebente Kunst

Künstlerische Strategien bei Konrad Bayer und Ferry Radax

Von Gabriele Jutz

Intro

In seinen Briefen an Traudl Bayer (vgl. Bayer/Bayer 2012) berichtet Konrad Bayer regelmäßig von Kinobesuchen. Zu den Filmen, die ihm in den Jahren 1959 und 1960 eine Anmerkung wert schienen, zählen Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959), Carl Theodor Dreyers *Ordet* (1955), Chaplin-Filme, *Jazz on a Summer's Day* (1959), eine Dokumentation über das Newport Jazz Festival 1958, Luis Buñuels *L'âge d'or* (1930) und H. C. Potters *Hellzapoppin* (1941). Weniger angetan war Bayer hingegen von G. W. Pabsts *Die Liebe der Johanna Ney* (1927), den er als »stummfilmkasperltheater« abqualifizierte (Bayer/Bayer 2012, 26). Was sich aus der Wahl der Filme ablesen lässt, ist die Haltung eines Connaisseurs, der zeitgenössisches Autorenkino ebenso schätzte wie die Klassiker der Avantgarde und aus dem Mainstream herausragende Hollywoodfilme. Wenn diese kurzen Notizen auch nur ein flüchtiges Schlaglicht auf Bayer als Kinogeher werfen, so bezeugen sie doch ein hohes Maß an Bewusstsein über die Geschichte und Gegenwart des Filmmediums.

Es ist bekannt, dass Konrad Bayer als Darsteller in drei Filmen mitwirkte: In Peter Kubelkas *Mosaik im Vertrauen* (1955), in *Sonne halt!* (1959–1962) und in *Am Rand* (1961–1963), beide von Ferry Radax. Weniger bekannt ist, dass Bayer auch an Idee und Schnitt von Kurt Krens *Klavier Salon 1. Stock* (um 1956) beteiligt war und darin auch einen kurzen Auftritt hat. In diesem eineinhalbminütigen Film, gedreht in Schwarzweiß und stumm, sind zu sehen:

Aufnahmen von der neuen Burg (Steinlöwe, Fassade), ein abstrahierter Konrad Bayer (gefilmt in einem Zerrspiegel), das dunkle Innere einer Kirche, mehrere Aufnahmen von einem alten Gebäude und Hof in der Wiener Innenstadt (wo sich auch der durch ein Schild kenntlich gemachte titelgebende Klavier-Salon befindet) und, im zweiten Teil des Films, verschiedene Aufnahmen aus dem Prater sowie ursprünglich möglicherweise farbiges Vorspannmateri-
(Korschil 1996, 25)

Bemerkenswert an *Klavier Salon 1. Stock* ist, dass sich hier bereits die Kurzschnitt-Technik abzuzeichnen beginnt, die sehr rasch zu Kurt Krens Markenzeichen avancieren sollte, sowie der Umstand, dass Vorspannmateriale, das üblicherweise nicht für eine Projektion bestimmt ist, gleichwertig neben gefilmtem Material zum Einsatz kommt. Diese bis zu zwei Kader kurzen, bildlosen Stücke Vorspannmateriale dienen zur Rhythmisierung des Bilderflusses. Worin Bayers Beitrag zu *Klavier Salon 1. Stock* genau bestand, lässt sich nicht mehr feststellen.

Seine erste – wenngleich stumme – Filmrolle hatte Bayer noch vor seiner Zusammenarbeit mit Kren. Es war Ferry Radax, der ihn und Bayers damalige Freundin Ida Szigethy für den Part eines Paares in Kubelkas *Mosaik im Vertrauen* vorgeschlagen hatte. Distinguiert gekleidet treffen die beiden in einem Oldtimer am Ort des Geschehens ein, wobei unklar bleibt, ob Bayer der Gatte oder bloß der Chauffeur der »Frau Michaela« ist. Weitere handelnde Figuren sind der Bahnwärter Johann Bayer (der auch im wirklichen Leben so heißt), seine Tochter (Magda Denov), ein Landstreicher (Frederick Putnik) sowie ein Zigarren rauchender Mann (Leo Zwirchmayer), »Typ Schwarzmarkthändler« (Scheugl 2002, 19), die beide auf die Liebe der Bahnwärterstochter hoffen. Ort der Handlung ist hauptsächlich eine Industriezone und ein Rangierbahnhof (gedreht wurde in der Nähe von Linz). In den Film eingeschnitten sind mehrfach Wochenschauaufnahmen von Gaumont über das 24-Stunden-Rennen von Le Mans, bei dem ein Rennauto mit der Zuschauertribüne kollidierte und 64 Opfer zu beklagen waren. »La Catastrophe des 24 Heures Du Mans – Gaumont Actualités« ist zu Beginn der ersten Serie von Einschüben zu lesen.

Mosaik im Vertrauen erzählt keine durchgängige Geschichte, sondern ist vielmehr, wie der Filmtitel suggeriert, ein »Mosaik« scheinbar zusammenhangloser Situationsbeschreibungen. »Bekäme man [den] Plot bloß erzählt«, schreibt Peter Tscherkassky, »würde niemand dahinter den Beginn der außergewöhnlichen österreichischen Avantgardefilmtradition vermuten«. (Tscherkassky 1995, 16) Was *Mosaik im Vertrauen* von herkömmlichen Filmen unterscheidet, ist, wie Tscherkassky weiter ausführt, die Auflösung der Linearität (Handlungsmotive werden vorgezogen oder wiederholt), ein völliges Desinteresse an Figuren-Psychologie, wodurch die Filmform in den Vordergrund rückt, die Autonomisierung der Tonspur und nicht zuletzt die Einbeziehung von Fremdmaterial (das »found footage« der Gaumont-Wochenschau). (Vgl. Tscherkassky 1995, 27–32) Gerade dieser letztgenannte Aspekt verdient Beachtung, da sich im Einfügen von vorgefundem Material eine Analogie zu Arbeitsweisen der Wiener Gruppe erkennen lässt,

welche auch für Bayer, wenngleich erst etwas später, relevant werden sollten. Bereits in den ersten Minuten von *Mosaik im Vertrauen* sehen wir Bayer in gestreiftem Anzug und mit Chauffeursmütze hoch oben auf einer Bahntrassenbrücke hinter einer Reling stehen. Er trägt eine Brille und hält seine Hände wie ein Fernglas geformt vor die Augen. Auf diese Einstellung folgt das Titelinserat der Gaumont-Wochenschau, das sogleich die Sicht auf die Rennwagen freigibt, die sich gerade in Bewegung setzen. Durch die Aufeinanderfolge dieser beiden Einstellungen entsteht der Eindruck, Bayer würde dem Geschehen in Le Mans zusehen. Indem Bayers Blick (betont durch das »Fernglas«) aus Distanz auf das »found footage«-Material gerichtet zu sein scheint, kann diese Montage außerdem wie eine bildliche Vorwegnahme seiner eigenen Technik des Zitats gelesen werden. Auch wenn die Herstellung von Filmen aus nicht selbst gedrehtem Material nahezu so alt ist wie die Filmgeschichte selbst, so war *Mosaik im Vertrauen* der erste österreichische Film, bei dem diese repräsentations- und zugleich ideologiekritische Strategie zum ersten Mal zur Anwendung kam. Das Einmontieren von Fremdmaterial ebnet den Unterschied zwischen Hoch- und Populärkultur ein, macht eine eindeutige Identifikation der Autorposition unmöglich und fungiert zugleich als Marker von Anti-Expressivität und Anti-Subjektivität. Es führt nicht nur zu einer Wucherung von Sinn, sondern auch zu einer Multiplikation von »Stimmen«. (Vgl. Jutz 2010, 172–182) Die Verwendung von »found footage« in *Mosaik im Vertrauen* ist weit mehr als ein absichtsloses Spiel mit der Filmgeschichte. Die Kollision eines Rennautos mit der Zuschauertribüne »steht als Metapher für den Film selbst, der in den Zuschauerraum eindringt, so gar nicht unseren Erwartungen entspricht, uns aus der Rolle der Unbeteiligten bugsiert und auf eine neue Art herausfordert, wenn wir seine Geschichte verstehen wollen«. (Tscherkassky 1995, 17)

der sechste sinn und Sonne halt!

Ich möchte mich nun Bayers Beitrag zu *Sonne halt!* zuwenden, insbesondere aber der Frage nach den Korrespondenzen zwischen Bayers Roman und Radax' Film, zwischen literarischer und filmischer Praxis. Bayer ist in Ferry Radax' Film nicht nur wichtigster Akteur, sondern auch als Off-Stimme präsent, indem er unter anderem Passagen aus seinem Fragment gebliebenen Roman *der sechste sinn* spricht. Der Film wurde mit Unterbrechungen zwischen 20. November 1959 und 13. Jänner 1960 in Monterosso al Mare, einem malerischen Fischerdorf an der ligurischen Küste, sowie in La Spezia gedreht. Wie er vertont werden sollte, stand

zu diesem Zeitpunkt noch nicht fest. Das Budget betrug 21 000 Schilling (Radax 2015) und kam durch Eigenmittel, das Bundesministerium für Unterricht und Kunst, das Kulturamt der Stadt Wien und durch eine Unterstützung von Fritz Wotruba zustande. Seinen Aufenthalt am Drehort unterbrach Bayer am 8. Dezember, um am nächsten Tag in Wien Traudl Hutter zu heiraten.

Kurze Zeit nach Abschluss der Dreharbeiten fuhr Radax in die Schweiz, um in einem Kopierwerk in der Nähe von Bern den Film entwickeln zu lassen und dort am Schnitt zu arbeiten. Mit dem Resultat, einer ersten Schnittfassung von 60 Minuten, war Radax unzufrieden:

Nach etwa drei Monaten war der Film endlich »fertig«, aber er gefiel mir so nicht. Die Story war eine Stunde lang, überladen mit Bildern von »Bella Italia« und nicht wirklich stringent erzählt. Waren Geräusche und Musik alleine genug, vielleicht fehlten ja doch Dialoge, oder wenigstens ein Kommentar? (Radax 2015)

Eine Lösung für die Tonspur sollte gemeinsam mit Konrad Bayer gefunden werden, der den Freund im August 1960 in der Schweiz besuchte, »die ersten hundert Seiten seines neuesten Romanfragments« (Radax 2015) mit im Gepäck. Bayer hatte den Sommer im französischen Landhaus La Picaudière von Friedensreich Hundertwasser verbracht und dort einen Großteil des *sechsten sinns* geschrieben. Die Idee, »eine Art Denkhilfe für die komplizierte Story zu erfinden« (Radax 2015), wurde bald verworfen und stattdessen beschlossen, Passagen aus Bayers Roman zu verwenden. Radax zufolge kreuzten sie im Manuskript die möglichen »Kommentarsätze« an. (Radax 2015) Wie die Recherchen von Klaus Kastberger ergaben, finden sich in den Blättern des Originaltyposkripts allerdings keinerlei Spuren eines solchen Vorgangs. (Kastberger 2003, 121) Am letzten Tag seines Aufenthalts sprach Bayer die ausgewählten Textpassagen auf Tonband. Außerdem steuerte er improvisierte Stimmimitationen bei, insbesondere parodierte er den Tonfall der Künstlerin Kiki Kogelnik »im Stile einer vornehmen Dame aus Saint-Tropez« und die Sprüche eines »Pseudo-Guru«, der bei Hundertwasser einquartiert war. (Radax 2015) Möglicherweise sind einige der Dialektpassagen in *Sonne halt!* durch diese Begegnung bei Hundertwasser inspiriert; auf jeden Fall finden sie sich nicht im *sechsten sinn*. »Ganz am Ende des Heimwegs«, erinnert sich Radax, »[...] sang Konrad das Kinderlied ›Schlaf Püppchen Lise, Lise schlaf‹ ein ...« und hat es für den Film solange wiederholt, bis ein biederer Schweizer mit

Nachthemd und Zipfelhaube sich neugierig aus dem Fenster lehnte, jedoch nicht protestierte, sondern nur fasziniert dem tanzenden Sänger zusah ...« (Radax 2015) Nach Bayers Abreise schnitt und vertonte Radax den Film und kürzte ihn zunächst auf 40, dann auf 26 Minuten, was bis heute die gültige Letztfassung darstellt. Neu an dieser dritten Version sind auch die handschriftlichen französischen Zwischentitel, die wie Tagebucheintragungen datiert und mit einer Ortsangabe versehen sind. Die Arbeit am Ton und die Verdichtung des Bildmaterials erfolgten in mehreren Phasen und nahmen weitere zwei Jahre in Anspruch, da Radax aus finanziellen Gründen auch mit anderen Filmen beschäftigt war.

Ähnlich wie in *Mosaik im Vertrauen* gibt es auch in *Sonne halt!* Ansätze von Narrativität. Zentrales Element ist die Doppelfigur des Dandys und Matrosen (beide dargestellt von Konrad Bayer), deren Identitätswechsel nur in der Tonspur durch den Übergang von Hochsprache zu Dialekt nachvollziehbar ist. Der Italiener Alberto Jolly, der in Monterosso zu der Gruppe stieß, spielt einen zweiten Matrosen. Der Gegensatz von Künstlichkeit (Hochsprache) und Natürlichkeit (Dialekt) findet seine Entsprechung in den beiden weiblichen Figuren: der eleganten Dame (Susanne Hockenjos) und der »Eva« (Ingrid Schuppan), Verkörperung eines »Urweiblichen«. Zwischen den einzelnen Figuren gibt es kaum Interaktion. Der Film begleitet die Doppelfigur des Dandys/Matrosen auf seinen Streifzügen in und um Monterosso. Von der »Villa Gigante« aus, einem 25 Meter hohen Felsen über dem Meer, wird er mit einem Luftdruckgewehr die Sonne abschießen, worauf die Welt für kurze Zeit in Chaos versinkt. Der Film endet mit der Abreise des Dandys/Matrosen aus dem Küstenort.

Viele der Eigennamen aus Bayers Roman kommen auch in *Sonne halt!* vor, allerdings werden die bezeichneten Personen – mit Ausnahme von Franz Goldenberg, dem Alter Ego Bayers – nicht als Figuren zur Darstellung gebracht, sondern lediglich sprachlich evoziert. So steckt etwa hinter »Nina« Traudl Bayer, »Weintraub« ist Hundertwasser, und in den Figuren »Dobyhal«, »Oppenheimer« und »Braunschweiger« verbergen sich die Mitglieder der Wiener Gruppe (Oswald Wiener, Gerhard Rühm und Friedrich Achleitner). Wie Ulrich Janetzki anmerkt, muss den biographischen Begebenheiten »zwar eine tragende Funktion zuerkannt werden, es wäre jedoch falsch, vom Roman selber auf die Authentizität der dort erwähnten Ereignisse zu schließen«. (Janetzki 1982, 136)

Sonne halt! wurde in der filmwissenschaftlichen Literatur eingehend beschrieben und interpretiert. (Vgl. Tscherkassky 1995; Kastberger 2003; Vogel 2006; Vogt 2011; Liemberger 2014) Anstelle einer Deutung des Films, der sich »einer herme-

neutisch vorgehenden Interpretation wohl niemals gänzlich erschließen wird« (Tscherkassky 1995, 33), möchte ich den Versuch unternehmen, Korrespondenzen zwischen den Techniken und Verfahrensweisen von Bayers *sechstem sinn* und Radax' Filmarbeit herauszuarbeiten. Wenn man bedenkt, dass *Sonne halt!* zu einem Zeitpunkt gedreht wurde, als *der sechste sinn* bestenfalls in Ansätzen existierte, und Film und Roman unabhängig voneinander entstanden sind, so verblüffen die zahlreichen Parallelen, die sich bei genauer Betrachtung ergeben. Diese Wahlverwandtschaft dürfte auch Radax intuitiv wahrgenommen haben, als ihm Bayer im August 1960 die ersten hundert Seiten seines Typoskripts vorlas: »Ich war überrascht und begeistert, weil ich fühlte, dass er da etwas geschrieben hatte, das mit unserem Filmabenteuer in Italien auf der selben Wellenlänge lag.« (Radax 2015)

Worin bestehen nun diese Korrespondenzen? Zunächst einmal zeichnen sich Roman wie Film durch selbstreflexive Strategien aus. Das jeweilige Medium dient nicht länger zum Transport einer Geschichte, sondern wird selbst zum Gegenstand der Kritik. Bayers radikale Sprachskepsis äußert sich in seiner Absage an konventionelle sprachliche und literarische Formen und widerlegt den Glauben an die Repräsentierkraft von Sprache, »sowohl in bezug auf ein Subjekt (als ›Ausdruck‹) wie auf die Welt (als ›Abbild‹)«. (De Smedt 1983, 82) Eine selbstreflexive Erkundung der Möglichkeiten und Grenzen des Mediums liegt auch der Filmavantgarde zugrunde. Die nahezu groteske Randstellung, die ihr innerhalb des gesellschaftlich sanktionierten Kunstbereichs zugewiesen wird, hängt mit einer aggressiven Erwartungshaltung bezüglich filmischer Abbildung von Wirklichkeit zusammen, die sich primär am narrativ-repräsentativen Film orientiert. Ungefähr um 1910, zu einem Zeitpunkt, als die künstlerische Moderne die Umorientierung vom Abgebildeten auf den Modus der Abbildung längst vollzogen hatte, gewann in der Filmgeschichte ein genau entgegengesetzter, restaurativer Trend die Oberhand. Unter den vielfältigen Möglichkeiten, die im frühen Kino angelegt waren, setzte sich das in der Tradition des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts stehende Erzählkino durch. In den folgenden rund fünf Jahrzehnten brachte das narrative Kino via Hollywood ein System von Regeln hervor, die, auf einen einfachen Nenner gebracht, den möglichst unauffälligen Einsatz formaler Mittel, das »invisible storytelling«, propagierten. Den Eindruck von Wirklichkeitsnähe erzielt das Mainstream-Kino freilich um den Preis der Verleugnung der filmischen Apparatur. Genau an diesem Punkt setzt die Filmavantgarde an. Durch die bewusste Konzentration auf die fundamentalen Aspekte der Apparatur repräsentiert sie seit ihren Anfängen ein Kino, das eben nicht auf die

Transparenzillusion abzielt, sondern, ganz im Gegenteil, »selbstreflexiv« die Mittel und Möglichkeiten des Mediums sichtbar macht. In Gegensatz zu allen Formen des »Normalfilms« und parallel zu Entwicklungen innerhalb der bildenden Kunst legt die Filmavantgarde den Zeichencharakter ihres Mediums offen und kehrt dessen verdrängte materielle Basis hervor. Der Begriff der »Apparatur« umfasst neben der Kamera (mit ihren Codierungsprozessen) das gesamte kinematografische Dispositiv, wie etwa das zentralperspektivische System, welches allen fotografisch hergestellten Bildern innewohnt, den chemofotografischen Prozess, den Filmstreifen selbst in seiner Materialbeschaffenheit sowie die Projektion und die daran beteiligten Instanzen (Leinwand, Projektor). Bekanntlich findet der Film als Kunst seine Anfänge in Deutschland, Frankreich und Italien der 1910er und 1920er Jahre; sämtliche Filmemacher entstammten damals dem Metier der bildenden Kunst. In Österreich setzt die Entwicklung erst Mitte der 1950er Jahre ein – dafür umso radikaler.

Es wird schnell deutlich, dass Radax' Film dem »invisible storytelling« eine klare Absage erteilt. Der Einsatz von Stopptrick, verwackelten Einstellungen, Montageblocks kürzester Einheiten, Zeitraffer, Negativ- und Positivmaterial führt zum Auffälligerwerden von Material und Apparatur. Ein weiteres wesentliches selbstreflexives Element ist der Hinweis auf die Flächigkeit des Filmbildes (im Unterschied zur Illusion von räumlicher Tiefe, die der Hollywoodfilm suggeriert), worauf Janet Boatin aufmerksam gemacht hat:

Flächigkeit [...] entsteht über die Omnipräsenz von Kreisen und Quadraten in *Sonne halt!*. Die [...] Buchseiten [der Tagebucheintragungen] oder eine leere Leinwand eines Freilichtkinos bilden solche Flächen in Weiß, dunkle Flächigkeit kommt unter anderem mithilfe eines Feldfotos aus dem Zweiten Weltkrieg und fehlbelichteter Fotonegative ins Spiel. Runde Teller, eine Schallplatte an der Wand oder ein frontal gezeigter Ball sind Beispiele für rund geschlossene Linien im Film. Die in einigen Einstellungen dargestellte Sonne ist ferner kein bewegter Körper, sondern ein hell leuchtender Kreis, der wie das Positiv der Schallplatte aussieht. Als zweidimensionale Zeichnung ist die Sonne zudem auf einer Buchseite abgebildet. (Boatin 2014, 144)

Neben all diesen formalen selbstreflexiven Verfahren, welche die materiale Grundlage des Filmbildes in Erinnerung rufen, erweist *Sonne halt!* der Kinematografie auch auf thematischer Ebene Reverenz, und zwar exakt am Anfang und

am Ende des Films. »Franz Goldenberg ging ins Kino. Plötzlich erinnert er sich seiner sechs Sinne und die Ereignisse erscheinen in einem anderen Licht« – mit diesem Satz aus dem *sechsten sinn* wird der Film eröffnet. Er leitet einen Schwenk über den Hafen ein. Am Ende des Films sind Kinder in einem Freiluftkino beim Fußballspielen zu sehen. »Unter allgemeinem Händeschütteln standen wir zu dritt mitten im Kino. Die Ereignisse zeigen sich in einem neuen – Licht.« Präzise auf »Licht« geschnitten, blättert eine Hand im Tagebuch die letzte Seite um, und die Leinwand wird strahlend hell. Mit diesem Bild der leeren, weißen Leinwand schließt *Sonne halt!*

In Bayers Roman kommt wiederholt der Satz »die ereignisse erscheinen in einem anderen licht« leicht variiert vor. Es ist sicherlich kein Zufall, dass im Kontext dieser Aussage auch häufig vom »sechsten Sinn« und von Seherfahrungen (oder ihrem Gegenteil: dem Nicht-Sehen) die Rede ist. So wird sich Franz Goldenberg durch einen Kinobesuch, der ein intensives Schauen voraussetzt, seiner sechs Sinne bewusst. Noch deutlicher wird der beschriebene Zusammenhang in folgender Passage, einer der wenigen Stellen in Bayers Roman, wo er auf eine realhistorische Begebenheit Bezug nimmt:

am ende des 18. jahrhunderts blendete der gelehrte abt spallanzani, der sich durch seine wertvollen physiologischen untersuchungen einen geachteten namen in der wissenschaft erworben hatte, fledermäuse durch lackieren der augen und auf andere weise, liess sie dann frei fliegen und war erstaunt, dass sie mit unglaublicher sicherheit das anstossen an hindernisse vermieden, noch immer erstaunt nahm spallanzani den sechsten sinn an, und die ereignisse erscheinen in einem neuen licht, las goldenberg, dem schon die augen zufielen [...]. (Bayer 1985, Bd. 2, 238f.)

Wenn sich etwas »in neuem Licht« zeigt, so scheint dies bei Bayer ein unmittelbarer Hinweis auf das Wirksamwerden des titelgebenden sechsten Sinns zu sein. Dieser kann durch visuelle Hyperaktivität (Kinobesuch) ebenso ausgelöst werden wie durch Blindheit, wie das Beispiel von Abt Spallanzanis Fledermäusen zeigt, deren Sehfähigkeit durch das Lackieren ihrer Augen ausgeschaltet wurde. »Film«, so William C. Wees, »is a way of seeing«, »it resembles visual perception in basic and specific ways«. (Wees 1992, 14) Mehr noch aber ist das Auge eine Metapher, die aufs Engste mit der visuellen Ästhetik des Avantgardefilms verbunden ist. Man denke hier nur an den berühmten Schnitt durch das menschliche Auge in

«setz doch endlich deine brille auf», nina ist jetzt wirklich zornig geworden.
ich bin aber nicht weitsichtig.
«setz deine brille auf!» nina wollte, dass ich meine brille aufsetze.
ich kann auch ohne brille sehr gut lesen.
«aber nicht alles!» was hat nur meine gute nina.
ich kann sehr viel ohne brille lesen

Quand Mm Ratouata entra seul à Tournabouton, une silencieuse consternation pesait sur la ville.
Le même appartenait alors à une femme, la reine Duhil-Sérouil, qui, à peine âgée de vingt ans, n'avait pas encore choisi d'époux.
Duhil-Sérouil souffrait parfois de terribles crises d'aménorrhée, d'où résultait une congestion qui, atteignant le cerveau, provoquait des accès de folie furieuse.

Ces troubles causaient de graves préjudices aux navires, vu le pouvoir absolu dont disposait la reine, prompte des lois à distribuer des ordres incohérents, en multipliant sans motif les condamnations capitales.

Une révolution eût pu éclater. Mais lors des moments d'aberration c'était avec la plus sage bonté que Duhil-Sérouil gouvernait son peuple, qui rarement avait goûté négue aussi formelle. Au lieu de se lancer dans l'inconnu en renversant la souveraineté, on supportait patiemment les maux passagers compensés par de longues périodes florissantes.

Parmi les maléfices de la reine aucun jusqu'alors n'avait pu entraver le mail. Or à l'arrivée d'Mm Ratouata une crise plus forte que toutes les précédentes minait Duhil-Sérouil. Sans cesse il faillait, sur un mot d'elle, exécuter de nombreux innocents et brûler des récoltes entières.

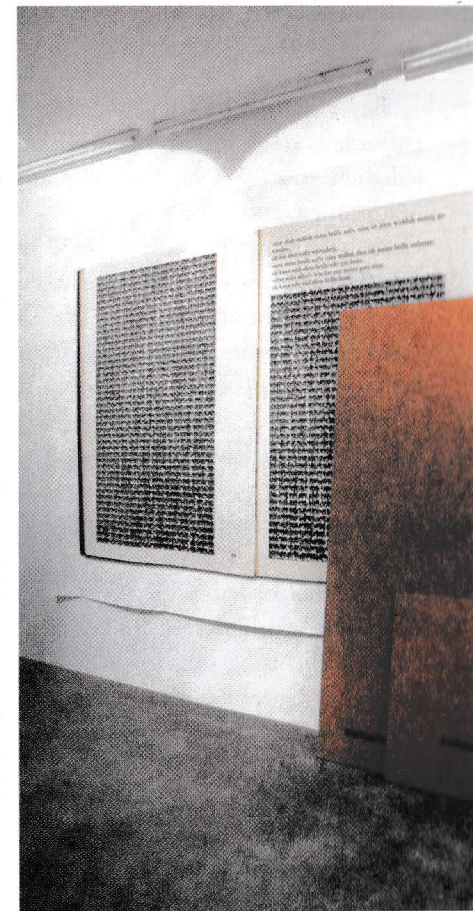
Sous le coup de la terreur et de la famine les habitants attendaient de jour en jour la fin de l'accès, qui, se prolongeant contre toute raison, rendait la situation intenable.

Sur la place publique de Tournabouton se dressait une sorte de fénice auquel la croissance populaire prêtait une grande puissance.

C'était une statue d'enfant entièrement composée de terre sombre – et jadis fondue en de curieuses circonstances sous le roi Forukko, ancêtre de Duhil-Sérouil.

Possédant les qualités de sens et de coureur retrouvées en temps normal chez la reine actuelle, Forukko, dédiait des lois et payait de sa personne, avait porté haut la prospérité de son pays. Agronome éclairé, il surveillait lui-même les cultures, afin d'introduire mêmes fructueux perfectionnements dans les méthodes caduques touchant les semences et la moisson.

Possédant les qualités de sens et de coureur retrouvées en temps normal chez la reine actuelle, Forukko, dédiait des lois et payait de sa personne, avait porté haut la prospérité de son pays. Agronome éclairé, il surveillait lui-même les cultures, afin d'introduire mêmes fructueux perfectionnements



»unleserliche pseudotypographie« im *sechsten sinn* (links)
Heinrich Dunst, Textfragment von Konrad Bayer: Ohne Titel, 2006 (rechts)

Luis Buñuels und Salvador Dalís *Un chien andalou* (1928), die Aufnahmen einer Augenoperation in Paul Sharits' *T, O, U, C, H, I, N, G* (1968), die Großaufnahme von Kikis Augen in Fernand Légers *Ballet mécanique* (1924) oder das Auge des Horus in Kenneth Angers *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954). (Vgl. Wees 1992, 14)

Die Reichweite des Sehsinns wird in Bayers Roman auch an anderer Stelle ausgetestet. Über mehr als zwei Seiten (Bayer 1985, Bd. 2, 243ff.) sind wir als Leser/innen mit einem nahezu unlesbaren Text konfrontiert, dessen Schriftzeichen mit minimalem Abstand übereinandergesetzt sind und wie ein verschwommener Fehldruck wirken.

Bayer selbst hatte in seinem Typoskript an der Stelle, wo Nina Goldenberg auffordert, doch endlich seine Brille aufzusetzen, um besser lesen zu können, lediglich eine »unleserliche pseudotypographie« angeordnet, ohne aber einen bestimmten Text oder eine spezifische Form der Umsetzung vorzuschlagen. Da Gerhard Rühm bei der Herausgabe von *der sechste sinn* vor der Aufgabe stand, der von Bayer projektierten »pseudotypographie« einen konkreten Text zugrunde zu legen, entschied er sich für die französische Exposition von Raymond Roussels *Locus Solus*. Grund für diese Wahl war, dass Bayer zur Zeit, als er die betreffende Stelle schrieb, Roussels Roman in französischer Sprache las, wie Traudl Bayer Rühm mitteilte. (Rühm 1985, 367) Diese »unleserliche pseudotypographie« verdient in Hinblick auf einen Vergleich zwischen Film und Roman Beachtung. Erstens zeigt sich hier »das Textmaterial als Schreibgeste, als ob das Schriftbild im Erzählvorgang eigenwillig mitagiert« (Boatin 2014, 140); ein vergleichbares Auffälligwerden des Materials ist auch, wie bereits ausgeführt, in *Sonne halt!* erkennbar. Weiters ist kaum zu übersehen, dass dieser »verdruckte« Text mit seinem übereinanderprojizierten Buchstabenmaterial an das fotografische Verfahren der Doppelbelichtung erinnert, wie es auch an prominenter Stelle in *Sonne halt!* durch das Übereinanderkopieren von Positiv und Negativ derselben Aufnahme zu finden ist. Schließlich kann diese »unleserliche pseudotypographie« als Versuch gewertet werden, das extrem restriktive Ordnungssystem der Schrift, das die Zeichen in eine materiell-lineare Anordnung bringt, zu konterkarieren. Wenn Sprache und Schrift »als eine Maschine zur Unterbindung von Gleichzeitigkeit aufgefaßt werden [können]« (Winkler 1997, 23), so weist die »unleserliche pseudotypographie« in Richtung einer Befreiung von diesem Zwang. In ihr ist das Bestreben erkennbar, das Prinzip der linearen Anreihung zu unterlaufen und die Schrift in Richtung simultanpräsentischer Darstellungsmodi zu öffnen, eine Leistung, die erst die Bildmedien Fotografie und Film erbringen sollten. Auch wenn die »unleserliche pseudotypographie« nicht von Bayer selbst umgesetzt wurde, so hat sich Rühm mit seiner Entscheidung für den »verdruckten« Text als kongenialer Herausgeber erwiesen, wirft *der sechste sinn* doch immer wieder die Frage auf, ob Schrift tatsächlich linear sei, da seine Wiederholungsstrukturen (z. B. leitmotivisch wiederkehrende Sätze) bereits als ein anti-lineares Element gewertet werden können.

Literarische Projekte, die mit der Linearität von Schrift in offenem Zwiespalt liegen, sind, wie Craig Dworkin (2003) in *Reading the Illegible* darlegt, kennzeichnend für die Moderne. Von den zahlreichen Beispielen, die Dworkin anführt, ist

Introduction:
xiv:
consequently more idiotic, although scarcely so idiotic as "Grogner le marmel" and "Grogner le galle!"

The column in Portuguese which runs through-out the original work is omitted, and only a sufficient number of the English extracts are culled to enable the reader to form a just idea of the unintentionally humorous style that an author may fall into who attempts to follow the intricacies of "English as she is spoke" by the aid of a French dictionary and a phrase-book.

It is to be trusted the eccentric "Guide" to which this short sketch is intended to serve as introduction—and, so far as may be, elucidation—is not a fair specimen of Portuguese or Brazilian educational literature; if such be the case the schoolmaster is indeed

A MILE A MINUTE !
OR,
How it looks in a Railway Carriage.

James Millington:
Are We to Read Backwards?
(1883)

es jedoch eine Seite aus James Millingtons Buch *Are We to Read Backwards?* aus dem Jahr 1883, das einen Vergleich mit der »unleserlichen pseudotypographie« aus dem *sechsten sinn* herausfordert. (Dworkin 2003, 84)

Ähnlich wie wir in Bayers Roman durch die Augen Franz Goldenbergs, der seine Brille nicht aufsetzen will, auf den unleserlichen Text blicken, so teilen wir auch hier den Blick des Lesers, dessen Lesevergnügen in diesem Fall durch die von den Waggons der Untergrundbahn verursachten Vibrationen beeinträchtigt ist. In beiden Fällen ist die tendenzielle Unlesbarkeit des Textes durch die »Handlung« motiviert (Fehlsichtigkeit in dem einen, äußere mechanische Störungen im anderen Fall) und resultiert in einem Schriftbild, in dem die einzelnen Signifikanten nicht länger linear, sondern simultanpräsent sind. Beide lassen den Schriftcharakter hinter sich und werden tendenziell zum Bild. Während es Millington darum geht, mit einem Augenzwinkern vor den Gefahren des Lesens in

der Untergrundbahn zu warnen, steht bei der »unleserlichen pseudotypographie« des *sechsten sinns* mehr auf dem Spiel.

Im Unterschied zur Sprache, deren Verbindung zu den Dingen nicht motiviert, das heißt willkürlich festgelegt oder arbiträr ist und sich allein durch gesellschaftliche Konventionen legitimiert, weist das Bild einen vergleichbar höheren Grad an Motivation auf, da zwischen Signifikant und Referent eine Ähnlichkeitsbeziehung herrscht (wenngleich auch hier das Wirksamwerden von Codes mitbedacht werden muss). Eher Bild als Schrift, scheint die »unleserliche pseudotypographie« als probates Mittel, den gesellschaftlichen Charakter von Sprache zu unterlaufen und, wie es Winkler pointiert ausdrückte, das »Grauen vor der Arbitrarität« (Winkler 1997, 214) zu konterkarieren. Im Übrigen scheint dem epidemischen Auftreten von Eigennamen im *sechsten sinn* ein ähnlicher Impuls zugrunde zu liegen, gestatten sie doch eine gewisse Freiheit der Benennung, die, im Vergleich zu den durch Konvention einzementierten Begriffen, weniger arbiträr erscheint.

In weiterer Hinsicht lässt sich in dem, was Ulrich Janetzki als Bayers »antithetisches Verfahren« (Janetzki 1982, 192) bezeichnet, gleichfalls eine Parallele zu Radax' filmischen Strategien erkennen. Zahlreiche Textpassagen im *sechsten sinn* variieren das zuvor Gesagte in einer Weise, dass das Folgende gleichsam als Antithese des Vorangegangenen erscheint. Dazu folgendes Beispiel:

goldenberg wandte den kopf und sah nach einem der tische. er musste etwas gehört haben. gegenüber erhob sich oppenheimer neben einem hübschen mädchen und grüßte. goldenberg stand auf und ging hinüber. goldenberg blieb sitzen und winkte mit der hand. goldenberg rührte sich nicht. (Bayer 1985, Bd. 2, 229f.)

Janetzki zufolge dokumentiert sich dieses antithetische Verfahren auch im Frontispiz, das Bayer für die Publikation vorgesehen hatte. (Janetzki 1982, 192) Es zeigt ein Porträtfoto von Traudl Bayer, das als Negativ und als Positiv reproduziert ist.

Antithetisches findet sich auch in *Sonne halt!* So verkündet etwa die Erzählstimme, die »Geschichte« spiele in Buenos Aires (»Es war ein drückend heißer Sommertag in Buenos Aires gewesen«), wohingegen die Tagebucheintragungen auf Monterosso al Mare als Ort des Geschehens verweisen. Mit genuin filmischen Mitteln umgesetzt ist die Antithese in jener Passage, die auf den Abschuss der Sonne folgt und die Erde für kurze Zeit in ein Chaos stürzt:

der sechste sinn
ein roman

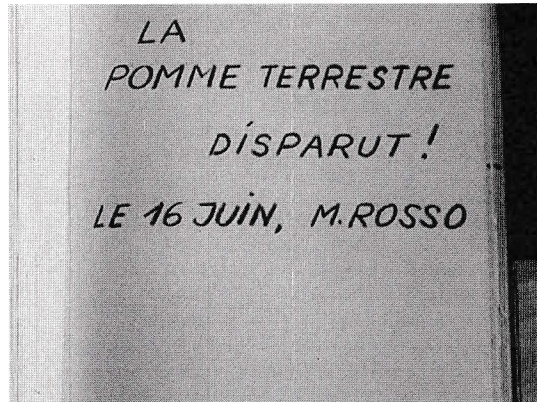
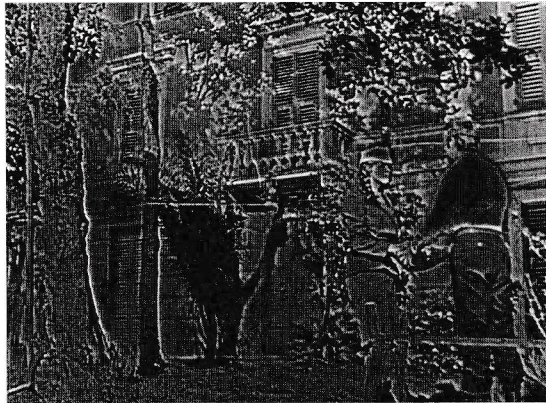


Positiv- und Negativaufnahme von Traudl Bayer, vorgesehen für das Frontispiz von *der sechste sinn*

Die resultierende Weltkatastrophe stellt Radax dar, indem er Positiv und Negativ derselben Aufnahmen übereinanderkopiert, was theoretisch das Bild schwärzt und das Projektionslicht zum Verschwinden bringt. Da ein Negativ aber niemals die dafür nötige Dichte besitzt, wirken die Bilder, als wären sie solarisiert. (Tscherkassky 1995, 36)

Bayers Entwurf für das Frontispiz greift auf fotografische Verfahren zurück, ordnet die Positiv- und die Negativaufnahme von Traudl Bayer aber noch linear, das heißt der syntagmatischen Logik der Schrift entsprechend, an. Der Filmemacher Radax verwendet gleichfalls Positiv- und Negativmaterial, schichtet es aber übereinander, wodurch er einmal mehr die simultanpräsenten Darstellungsmöglichkeiten des Filmmediums unter Beweis stellt.

Wie bereits erwähnt, wurden die an Tagebucheintragungen erinnernden handschriftlichen Inserts von Radax erst in die Letztfassung von *Sonne halt!*, also



zu einem relativ späten Zeitpunkt eingefügt. Geschrieben sind sie in Blockbuchstaben und auf Französisch.

Auffällig ist, dass jeder Tagebucheintrag mit dem gleichen Datum, dem 16. Juni, versehen ist. Nicht nur, dass hier eine literarische Referenz bemüht wird (der 16. Juni ist bekanntlich jener Tag, an dem James Joyces *Ulysses* spielt), sondern die insistente Wiederholung des immer gleichen Datums lässt vermuten, dass hier die Textsorte »Tagebuch«, die sich üblicherweise an der chronologischen Abfolge von Erlebtem orientiert, unterlaufen wird. Die repetitive Struktur erscheint jedoch schlüssig, wenn man sie mit Bayers Roman in Verbindung bringt, der ähnlich obsessiv auf immer Gleiches zurückkommt. Sätze wie »ich habe den sechsten sinn«, »die ereignisse erscheinen in einem neuen licht« und »wo leben und eigentum bedroht werden, hören alle unterscheidungen auf« tauchen, geringfügig variiert, wiederholt im Roman auf. Mehr noch ist es nicht selten der Inhalt von »Geschriebenem«, der nahezu unverändert wiederholt wird, seien es Ninas Eilbriefe mit der Zeile »ich liebe dich sehr sehr« oder Goldenbergs Notizbuch, in das er immer wieder fast dieselben Worte einträgt. Wiederholung ist in weiterer Hinsicht auch bei der Stilfigur der Alliteration am Werk:

»der darf«, dachte dobyhal. dobyhals darm drückte. dann drang dobyhal durch das dickicht. dabei dachte dobyhal dauernd dasselbe. »dreckschwein«, dachte dobyhal. »deshalb dankte die dänische delegation dieser dauergewellten dame, dame, dame. damals.« dobyhal dachte das deutlich. »das dauert«, dachte dobyhal. der dickflüssige darminhalt dampfte. (Bayer 1985, Bd. 2, 247)

Dass Wiederholung im Sinn einer regelmäßigen Wiederkehr formal identischer



V.l.n.r.:
Sonne halt! Filmstills
Übereinandergelagertes Positiv- und Negativmaterial, Tagebuch-Insert, in die Emulsion gekratztes Mündungsfeuer

(oder zumindest ähnlicher) Elemente destabilisierendes Potenzial besitzt, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass Wiederholungsstrukturen in einigen Epochen der Inkriminierung, beizeiten sogar der Kriminalisierung anheimfielen. Was die Rolle des Repetitiven in der Geschichte der populären Musik betrifft, so erinnert Tom Holert an den *Criminal Justice Act* der konservativen britischen Regierung von 1994, der die »repetitive beats« elektronischer Tanzmusik wie House und Techno für illegal erklärte, sowie an diverse Jazzverbote der Reichsmusikprüfstelle im Deutschland der 1930er Jahre. (Holert 1998) Im Kontext einer Suche nach Korrespondenzen zwischen Film und Roman sollte außerdem nicht übersehen werden, dass Wiederholung in Form von technischer Reproduzierbarkeit das grundlegende Strukturmerkmal technischer Medien (Fotografie, Film) ist.

Eine Konzentration auf die Materialität des Mediums, von der schon eingangs im Kontext der Diskussion selbstreflexiver Verfahren die Rede war, liegt auch dort vor, wo *Sonne halt!* auf sogenannte »Direkttechniken« zurückgreift. An dieser Stelle soll jedoch nicht Selbstreflexion, sondern der Aspekt des Manuellen im Vordergrund stehen, der ebenfalls mit dieser Technik verbunden ist. In Radax' Film finden sich mehrere Passagen, wo der Filmemacher mit einem spitzen Gegenstand direkt in die Emulsion des Filmstreifens gekratzt hat. Diese kamera-lose Form der Filmproduktion verdient Beachtung, weil sie die optisch-mechanische Apparatur, die das Filmmedium im Allgemeinen definiert, außer Kraft setzt und eine Praxis der Handschriftlichkeit in ein technisches Medium einführt. Als Beispiel sei die nächtliche Begegnung zwischen Goldenberg und der Dame angeführt. Sie liegt in ihrem Hotel im Bett, er spielt draußen im Hof Banjo und singt das Lied »Schlaf' Püppchen Lise, Lise schlaf' ein [...]«. Nach einigen Zwischenschnitten auf den Friedhof sind wir wieder im Hotel. Die junge Frau hat sich

erhoben und macht einige wiegende Tanzschritte zur Musik. Plötzlich sehen wir, wie Goldenberg seinen Oberkörper durch das geöffnete Fenster reckt. Er ist mit einem Gewehr bewaffnet und schießt auf die Frau, wobei das Mündungsfeuer von Hand in die Emulsion gekratzt ist. (Vgl. Tscherkassky 1995, 35f.)

Die manuelle Technik des »scratching« gestattet dem Filmemacher, eine physische Nähe zum Material aufrechtzuerhalten, die an vorapparative Dispositive wie eigenhändiges Schreiben, Zeichnen oder Malen erinnert. Im Unterschied zum üblichen Verfahren der Filmherstellung, das durch optische, chemische und mechanische Prozesse Filmemacher und Film voneinander distanziert, ist bei der Herstellung eines »handmade film« die Hand des Ausführenden dem Produkt so nahe, dass deren Hinterlassenschaft als körperliche Spur anzusehen ist. »Scratching« ist überdies auf physische Intensitäten angewiesen, da schon die geringste Veränderung des Drucks der Finger, der Spannung der Hand oder der Manipulation des Ritzwerkzeugs Einfluss auf das Ergebnis nimmt. (Vgl. Jutz 2010, 155–161)

Manuelles spielt in *Sonne halt!* aber auch noch in anderer Form eine Rolle. Wie Radax erwähnt, wurde der Film »mit einer alten Handkurbelkamera aus den 30er Jahren gedreht«. (Radax 2009) Im Unterschied zu einer motorbetriebenen Kamera gestattet der Kurbelbetrieb, die Bewegung der Hand unmittelbar auf das Filmmaterial zu übertragen; der Filmemacher muss »das richtige Tempo quasi im Handgelenk haben«. (Radax 2009) Auch das Tonbandgerät, mit dem Bayers Kommentare aufgenommen wurden, war mit einer Handkurbel aufzuziehen. (Vgl. Radax 2015) Ein manuelles Verfahren liegt auch der Anfertigung der Tagebuch-Inserts zugrunde, die handschriftlich in Blockbuchstaben ausgeführt und anschließend abgefilmt wurden. Bemerkenswerterweise weist auch Bayers Roman Spuren von Handschriftlichkeit auf. In seinem Erscheinungsbild als materielles Objekt kommt *der sechste sinn* äußerst uneinheitlich daher: Wörter in Großbuchstaben, Kursivierungen, fehlplatzierte Absätze oder unterschiedliche Schrifttypen sind nur einige Beispiele. Ein einzelnes Wort, das isoliert in einer Zeile steht, sticht dabei besonders hervor: »ähnlich« (Bayer 1985, Bd. 2, 267) lesen wir in einer Typographie, die Handschriftlichkeit imitiert.

Der Verweis auf eine signatorische Praxis, die üblicherweise als unverwechselbare Markierung des Subjekts Geltung beansprucht, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, bringt Bayer hier doch zum Ausdruck, dass selbst in etwas so Individuellem wie der Handschrift in Wirklichkeit nichts als Ähnlichkeiten zu erkennen sind. Das handschriftliche »ähnlich« entlarvt die Logik der Pseudodifferenzierung.

goldenberg glotzt mit oppenheimer und einem auge in den kinderwagen. das andere ist schielend auf den brustansatz der jungen und schönen mutter gerichtet. ein strahlender tag, nämlich die sonne, man kann es sehen und die haarbüschel vibrieren erwartungsvoll aus der feucht geöffneten armschenkelbeuge.

»liebesradar«, sagt oppenheimer.

»den«, sagt goldenberg, »haben sie mit einem mann gemacht, was?« blubbert goldenberg aus dem tiefen märchenbrunnen des alkohols. dann geht er mit ihr hinter den busch, der vorhin noch so unnütz sein wasser aus dem boden sog und ein wenig sauerstoff für goldenberg und oppenheimers ungesunde lungen vorbereitet hatte. nun legt er, ein schild der natur, wappen des kavaliere goldenberg, also reiter, seine schützenden äste um die beiden, während er weiter wasser aus dem boden saugt und goldenberg ein wenig flüssigkeit verschüttet, auf das ein glücks-kind eine zauberkräftige wurzel finden möge.

diweil nimmt oppenheimer einen fuss, oppenheimers fuss natürlich, der schaukelt den kinderwagen, und oppenheimer hat noch einen zweiten, den wird er später zum weggehen brauchen, wenn das noch lange dauert. und da ist ja die mutter wieder, die ihr kind nicht vergessen kann, und auch goldenberg, und die bäume und die wiese und die tiefatmenden stadtbewohner, es ist wegen des sauerstoffs, den unser strauch für alle schon vorbereitet hat, und das gras und die blätter und das schöne wetter und das kind, wie gesagt, und natürlich oppenheimer. ein schöner sonntag. es ist nämlich sonntag. »er sieht dir schon ähnlich, da«, drängte sich oppenheimer in franzens gewinke. franz heiss ich auch, so ein blödsinn, denkt goldenberg. »wer«, goldenberg's rechte wedelt noch immer da oben die vorgeplanten luftmassen in die vorgeplante lage, so ist das schicksal, ja, und seine gesichtsspannmuskeln improvisieren, aber recht gut gemacht, eine echte, wie man es nennt, vom herzen, das mit den klappen, wo blut durchgeht, kommende »seien-sie-glücklich-mit-goldenberg«-show und er hatte also »wer« gesagt, fragend im tonfall, wir haben dafür dieses zeichen:

?
und noch irgend etwas und endlich, zum schluss, nicht der welt, der luft-ausstoss war nahezu durchgeführt, konnte man ein paar laute verstehen, die, wie man weiss, ungefähr so auf der börse unserer mutterschaft notieren:

ähnlich

oder so ähnlich, in einem sogenannten fragenden ton, ja.

»na, der junge im kinderwagen«, staunte oppenheimer. »wo bist du, franz?«

»auf deiner netzhaut, durch dein trommelfell, in deiner nase«, berichtete goldenberg, es stank über die wiese.

Ein Vergleich der künstlerischen Strategien, die in Radax' Film zum einen und in Bayers Roman zum anderen in Anschlag gebracht werden, ließ einige überraschende Korrespondenzen sichtbar werden. Zusammengefasst sind dies: (1) die Praxis der Selbstreflexion (das Medium wird zum Gegenstand der Kritik); (2) ein Auffälligerwerden des Materials (Radax' Absage an das »invisible storytelling«, die »unleserliche pseudotypographie« im *sechsten sinn*); (3) antithetische Verfahren; (4) Wiederholungsstrukturen; (5) die Rolle der Hand, des Manuellen.

Wie deutlich wurde, sahen sich Radax und Bayer in ihrer künstlerischen Arbeit mit durchaus ähnlichen »Problemstellungen« konfrontiert. Dennoch ist die Mediendifferenz (Film/Roman) in Rechnung zu stellen, denn eine Lösung konnte jeweils nur im Rahmen der Logik des eigenen Mediums entwickelt werden.

Verwendete Literatur

- Bayer 1985 = Konrad Bayer: Sämtliche Werke. Hg. von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV-Klett-Cotta 1985.
- Bayer/Bayer 2012 = Konrad Bayer/Traudl Bayer: Zwei herzige Orang Utans wie wir. Briefe 1959–1964. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur. Hg. von Norbert Wehr, Nr. 79, August 2012, S. 15–44.
- Boatin 2014 = Janet Boatin: Dichtungsmaschine aus Bestandteilen. Konrad Bayers Werk in einer Kulturgeschichte der frühen Informationsästhetik. Bielefeld: transcript 2014.
- De Smedt 1983 = Erik de Smedt: Konrad Bayer und die »Zerschneidung des Ganzen«. In: Die Welt bin Ich. Materialien zu Konrad Bayer. Zusammengestellt von Ulrich Janetzki und Wilfried Ihrig. In: Protokolle. Zeitschrift für Literatur und Kunst. Hg. von Otto Breicha. Band 1/Jahrgang 1983. Wien, München: Jugend und Volk 1983, S. 81–88.
- Dworkin 2003 = Craig Dworkin: Reading the Illegible. Evanston, Illinois: Northwestern University Press 2003.
- Holert 1998 = Tom Holert: »...repetitious, though not necessarily boringly so«. Notizen zur schwankenden Reputation der Repetition: Jazz, Techno etc. In: Carola Hilmes (Hg.): Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 215–226.
- Janetzki 1982 = Ulrich Janetzki: Alphabet und Welt. Über Konrad Bayer. Königstein/TS.: Verlag Anton Hain 1982.
- Jutz 2010 = Gabriele Jutz: Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde. Wien, New York: Springer 2010.
- Kastberger 2003 = Klaus Kastberger: Alchemie des Ganzen. Konrad Bayers *sechster sinn*. In: Bernhard Fetz, Klaus Kastberger (Hg.): Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich. Wien: Zsolnay 2003 (= Profile 10), S. 113–138.
- Korschil 1996 = Thomas Korschil: Die ersten, die letzten, soweit. In: Hans Scheugl (Hg.): Ex Underground. Kurt Kren. Seine Filme. Wien: PVS Verleger 1996, S. 24–50.
- Liemberger 2014 = Wolfgang Liemberger: Der Sonne entgegen. *Sonne halt!* Ferry Radax' zeitlos-sinnliches Filmgedicht und sein Kreativbund mit Konrad Bayer. In: Georg Vogt, Otto Mörth, Isabella Hirt (Hg.): Ferry Radax. Vision, Utopie, Experiment. Wien: Sonderzahl 2014, S. 126–153.
- Radax 2009 = Ferry Radax im Gespräch mit Josef Schweikhardt: »Mit nichts als Fantasie erschufen wir unsere Welt aus dem Nichts«. Der Filmemacher Ferry Radax über Kunst und Leben in der Nachkriegszeit, seine Anfänge, den Wiener »Art Club« und warum den Künstlern von heute die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs fehlt. Auf: www.ferryradax.at (Stand: 16.2.2015).
- Radax 2015 = Ferry Radax: Entstehung des Experimentalfilms »Sonne halt!«. Auf: www.ferryradax.at (Stand: 16.2.2015).
- Rühm 1985 = Gerhard Rühm. Anmerkungen. In: Konrad Bayer: Sämtliche Werke, Band 2. Hg. von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV-Klett-Cotta 1985, S. 313–368.
- Scheugl 2002 = Hans Scheugl: Erweitertes Kino. Die Wiener Filme der 60er Jahre. Wien: Triton 2002.
- Tscherkassky 1995 = Peter Tscherkassky: Die rekonstruierte Kinematografie. Zur Filmavantgarde in Österreich. In: Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer (Hg.): Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute. Wien: Wespennest 1995, S. 9–92.
- Vogel 2006 = Juliane Vogel: »Ich bin so groß und du bist so klein«. Allmachtsphantasien in Ferry Radax' *Sonne halt!* In: Thomas Ballhausen, Günter Krenn, Lydia Marinelli (Hg.): Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006, S. 245–259.
- Vogt 2011 = Georg Vogt: Goldenberg im Kino, Sisyphos im Zug. Vlado Kristl's *Der Damm* und Ferry Radax' *Sonne halt!* In: Christian Schulte, Franziska Bruckner, Stefanie Schmitt, Kathrin Wojtowicz (Hg.): Vlado Kristl. Der Mond ist ein Franzose. Wien: Böhlau 2011 (= Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 57. Jahrgang, Heft 3–4, 2011).
- Wees 1992 = William C. Wees: Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press 1992.
- Winkler 1997 = Hartmut Winkler: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer. Regensburg: Boer 1997.

Vernachlässigte Diversität

Eine Spurensuche in Konrad Bayers Konzepten und Ideen

Von Eva Erber

Konrad Bayer, Literat. Konrad Bayer, österreichischer Avantgardist. Konrad Bayer, Mitglied der Wiener Gruppe. Schon zu Lebzeiten, aber stärker noch postum wurde eine Fülle an Begriffen bemüht, um das Phänomen, den Mythos Konrad Bayer fassen zu können. Die Zuschreibungen scheinen sich im Verlauf der Zeit rhizomatisch zu erweitern und gleichsam zu verschmelzen, wobei Bayer als intangible Mitte erhalten bleibt.

Konrad Bayer als Verfasser von *der kopf des vitus bering*. Konrad Bayer als einer der Hauptakteure der literarischen cabarets. Konrad Bayer als Dichter und Dandy. Die Liste ließe sich mit Blick auf vorhandene Quellen unendlich weiterführen. Und doch wird bis dato eine zentrale Funktion Bayers ausgeklammert, im Abseits belassen und wissenschaftlich so gut wie nicht beachtet: Konrad Bayer als Konzeptionist. Konrad Bayer als multimedial Denkender. Konrad Bayer als Ideenkünstler.

Eine schnelle Randnotiz oder eine rasche, seitenfüllende Skizze: Bisher unbekanntes Archivmaterial zeigt eine unbekannte Breite der Vorstellungen Bayers, denen es sich im Folgenden erstmalig kursorisch anzunähern gilt.

Bayers formale Überlegungen

Fokussiert man Konrad Bayers literarisches Schaffen, so zeigt eine Betrachtung vorhandener Dokumente die immer wieder stattfindende Auseinandersetzung mit formalen Aspekten literarischer Produktion. So ist eine Skizze (S. 185) mit der Notiz »UNENDLICHES BUCH? mit ringen an der seite?« versehen und steht hier symptomatisch für Reflexionen zur Gestalt(ung) von Druckerzeugnissen. Ähnliche Überlegungen zu Designfragen finden sich auch auf dem mit »denkstein« titulierten Blatt wieder (S. 197): In das rasch aufgezeichnete Layout fügen sich Informationen zur Gestaltung und zum Satz des Textes sowie zum Druck, auf Angaben des tatsächlichen Inhaltes wird vollends verzichtet.

Die Auseinandersetzung mit Formalia reicht jedoch weit über gestalterische Fragen der Literaturproduktion hinaus. Die vorhandenen Dokumente zeigen,