

Österreichische Traditionen sind nicht nur Jugendstil, Expressionismus, Sezession, Max Reinhardt, Hofmannsthal, Schnitzler, Psychoanalyse – für die es im Ausland bekannt ist, sondern das Wien zwischen den beiden Kriegen zeigte auch einen immensen Willen zur formalen Gestaltung (nicht von ungefähr ist der Begründer der Gestaltheorie der Österreicher Chr. v. Ehrenfels): es sei an den Funktionalismus des Architekten A. Loos (»Ornament und Verbrechen«), an die formale Philosophie des Wiener Kreises (Gödel, Carnap, der frühe Wittgenstein), an die Zwölftonmusik, an die positivistische reine Rechtslehre Kelsens, an den Wiener Kinetismus von Franz Cizek usw. erinnert. Der Wille zur Form, die Sucht nach Konstruktion und Kalkül kennzeichnen auch das Wien nach 1945 tiefer als erwartet. Doch handelt es sich dabei um einen »Kalkül, unter dem der heiße Erguß wabert . . .« (O. Wiener). Diese formale Tradition, von der wir die musikalische etwas näher ins Auge fassen werden, gilt es sich vor Augen zu halten, wenn wir den »Wiener Formalfilm« betrachten. Der österreichische Avantgarde-Film steht nämlich durchaus auf dem Boden der Tradition der österreichischen Avantgarde (sowohl vor wie nach dem Zweiten Weltkrieg), soweit Avantgarde national ist. Für das Nachkriegs-Wien signifikant ist eine Veranstaltung von Arnulf Rainer und Gerhard Rühm mit dem bezeichnenden Titel »Der Verlust und das Geheime«, 1952. Auf der Einladung war u. a. zu lesen: »Metaphysische Expression Blindmalerei Zentralgestaltung irrationale Chiffren mediale Graphik«. Texte von Mathieu, Picabia, Tapiés und Rainer wurden präsentiert. Rühm kreierte am Klavier Variationen über einen einzigen Ton, »Ein-Ton-Musik«. Ein Jahr vorher hatte er seine »Geräuschsymphonie: (eine Montage reiner Geräusche auf Tonband)

vorgeführt. Im gleichen Zeichen des Verlusts der Repräsentation und der elementaren Reduktion standen die Kürzel und Kritzel der Rainerschen Zeichengesten, die das Ergebnis kurzer sekundenschneller Handbewegungen waren. Doch die automatischen Kritzel nahmen Figur an, zentral oder vertikal akzentuiert. Dem surrealistischen Automatismus entschlüpfte »Gestaltung« und »Chiffren« (Kurzformen). 1953 wandte sich Rainer daher bis 1954 mathematischen Proportionsproblemen zu, die er von der abstrakten Malerei, insbesondere Malewitsch und Mondrian, her entwickelte. Proportionscollagen, 100 Ölbilder und 30 Plastiken waren das Ergebnis dieser Konzentration »auf die Gleichgewichtigkeit der Form«, auf »die Idee des Kunstwerkes als Verhältnisordnung, die in Zahlenrelationen verwandelbar ist« (Rainer). In seinen »Übermalungen« (seit 1952) und Monochromien setzen sich solche Züge der Askese, der Verdichtung, der Konzentration, des Absoluten fort. Rühm hat sich als Student der Akademie für Musik besonders für Anton Webern und Josef Matthias Hauer (1883–1959) interessiert. Hauer hat sich selbst als »geistige Urheber der Zwölftonmusik« bezeichnet und in der Tat 1920 das erste Werk über Zwölftonmusik veröffentlicht (1918 einen Klangfarbenkreis), die sich allerdings von der späteren und unabhängiger davon entwickelten »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« A. Schönbergs unterscheidet. Hauer nannte seine Zwölftontechnik die »Lehre von den Tropen«. Die Tropen sind 44 Wendungsgruppen, in die man alle 479 001 600 Möglichkeiten, verschiedene Zwölftonreihen zu bilden, einteilen kann. Jedes Zwölftonspiel ist die organische Ausformung des Inhalts einer durch Auswahl oder Zufall gewonnenen Zwölftonkonstellation, wobei je-

der Ton auf jeden und insbesondere auf das Axiom der Unisonanz ganzheitlich (das heißt auf die Totalität aller musikalisch rationalisierbaren Intervalle) abgestimmt ist. So entsteht ein Intervall-System der zwölfstufigen gleichschwebenden Temperatur. Besonders für seine letzte Schaffensperiode ist eine totale Organisation und Determinierung aller musikalischen Komponenten charakteristisch. Diese Präformierung von Form und Struktur des ganzen Musikstückes durch die einmal gewählte Reihe, welche allerdings Hauer oft durch Zufallsoperationen ermittelte, bevor sie dem »Nomos in seiner Urbedeutung als Melodie und Gesetz zugleich« verfiel, dieses serielle Entwickeln¹ des musikalischen Materials nach einer übergeordneten Struktur, diese minimalen, rhythmischen Veränderungen, machen Hauer nicht nur zu einem Vorläufer der musikalischen Avantgarde wie Cage, Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich etc., sondern auch ähnlicher Verfahren in der bildenden Kunst und im Film. Arnold Schönberg, der Begründer der Wiener Schule, schrieb 1925 an Hauer: »Z. B. habe auch ich in meinen eigenen Werken bereits Zahlensymmetrien betrachtet. Etwa im 1. Quartett, wo soviel durch 5 Teilbares unbewußt vorkommt. Oder in der Serenade, wo in den Variationen 2x14 Töne in 11 Takten das Thema bilden und der ganze Satz – bewußt 77 Takte lang ist . . . oder im Sonett mit seinen 14 elftaktigen Verszeilen.« 1928 schrieb er über den 3. Satz (1920 komponiert) der Serenade Opus 24: »Das Interessante an diesem Stück sind nur die Zahlenverhältnisse, die hier durchaus bewußt als Konstruktion zugrunde gelegt wurden.« Über die Entstehung seiner Zwölfton-Technik schrieb er 1937: »In der Zeit nach 1915 hatte ich bei meiner Arbeit immer das Ziel vor Augen, den Aufbau meiner Werke bewußt auf einen Einheit verbürgenden Gedanken

zu basieren, der nicht nur alle übrigen Gedanken hervorbringen, sondern auch ihre Begleitung, die »Harmonien« bestimmen sollte.« Dieses einigende Grundprinzip, das an die klassischen Formen des Kontrapunkts gebunden ist, fand Schönberg in der Zwölfton-Technik. Das Wort »Kontrapunkt« ist eine Ableitung aus punctus contra punctum, was »Punkt gegen Punkt« oder »Note gegen Note« bedeuten kann, und zwar 1. ganze Noten gegen ganze, 2. zwei Noten gegen eine, also halbe Noten, 3. vier Noten gegen eine, also Viertelnoten, 4. in Synkopen. Die vier klassischen Formen des Kontrapunkts (Grundform, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung) werden wir später wieder bei der Reihentechnik finden. Bei der Zwölfton-Technik handelt es sich darum, daß man dem Ablauf der 12 Töne der chromatischen Skala (die 12 Halbtöne der Oktave) eine bestimmte, das ganze Stück hindurch unveränderte Reihenfolge (Anordnung) gibt, wobei innerhalb der aufgestellten Reihenfolge der 12 Töne sich keiner wiederholen darf, bevor alle anderen drangekommen sind. Alle 12 Töne haben das gleiche Recht, es gibt keinen Grundton mehr. Als Ausgangspunkt dieser Grundreihe und jeder anderen Form der Reihe kann jeder der 12 Töne der chromatischen Skala genommen werden. Die vier Erzeuger-Typen bzw. Formen der Reihe sind Grundform, Umkehrung (Spiegelung), Krebs (rückläufige Bewegung) und Umkehrung des Krebses. Vier Reihen zu je 12 Tönen. Demnach kann die Reihe in 48 verschiedenen Erscheinungen auftreten, wobei möglichst viele Zusammenhänge geschaffen werden sollen, und zwar durch Korrespondenzen innerhalb der Reihe, wie Symmetrien (zumeist numerischer Natur), Analogien, Gruppierungen zu Zellen etc. Wir sehen, daß in der Reihe auch klassische Kanon-Formen wie Krebskanon, Spiegelkanon wiederauferstehen.

Der Begriff »Reihe« entstand also aus der Beschreibung der »Kompositionen mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen«. Doch erst bei Webern nimmt die Reihe den Aspekt einer Funktion von Intervallen an, als eine hierarchische Funktion, die Permutationen erzeugt und sich in einer Intervall-Anordnung kundgibt. Die neue Musik beginnt also durch die entscheidenden Schritte Weberns. Auch wenn Webern gelegentlich überinterpretiert wurde, sein Werk hat eben das Verdienst, der Nachkriegszeit so viele und entscheidende Interpretationsmöglichkeiten geboten zu haben. In Gegensatz zu Schönberg, dem man thematisches Komponieren, Romantizismus vorwerfen kann, hat Webern das innere Wesen der Reihentechnik erkannt. Die Reihe ist ihm »Urgestalt«, Keimzelle, aus dem das Weitere folgt: »Ein »Thema« ist die Zwölftonreihe im allgemeinen nicht. Aber ich kann vermöge der jetzt auf andere Weise gewährleisteten Einheit auch ohne Thematik – also viel freier – arbeiten: die Reihe sichert mir den Zusammenhang.«² Weberns Reihentechnik hat serielles und aleatorisches Komponieren angestimmt. In Weberns Nachfolge wurde das Reihenprinzip auf alle Charakteristiken des Phänomens Klang ausgedehnt: zahlenmäßige Beziehungen zwischen Tonhöhen-, Dauer-, Lautstärke- und Klangfarben-Intervall. Das serielle Denken des ganzen Werkes erstreckt. Diese Erweiterung des Gesetzes der Reihe über die Abfolge der Töne und die Tonhöhe hinaus auch auf die Proportions-Sequenzen für Tondauer, Lautstärke, Klangfarbe etc. hat für die musikalische Avantgarde der fünfziger Jahre zu der wichtigen Parole geführt: »Chancengleichheit für alle Parameter.«³ Aus dieser strengen seriellen Musik entstand aber auch eine informelle Musik. Denn durch die Herstellung numerischer Beziehungen zwischen 12

verschiedenen Tönen, Dauer, Lautstärke, Betonungsarten, Klangfarbe etc. entstand die Gefahr, daß die serielle Technik zu einem primitiven mechanischen Verknüpfungsschema verkomme. Dieser zunehmenden Determination entsprang natürlich das Bedürfnis nach Indetermination, nach Alea, nach Zufall. Durch fallsoperationen versuchte man der Komposition und dem Komponisten Freiheitsgrade zurückzugeben: aleatorische Musik, informelle Musik. Diese Diskussion des Reihenbegriffs hat für den aufmerksamen Leser vielleicht schon durch die Wortwahl (Proportion, Intervall zahlenmäßig etc.) erkennen lassen, daß ich hier im Grundbereich über die Quellen des »strukturalen Films« der Anfangszeit spreche. Denn geringfügige Veränderungen des Vokabulars würden aus diesen musikalischen Analysen kinematografische machen. Da zeigt, über personale Beweise hinaus (Kubelka, Tony Conrad, Michael Snow etc. sind auch Musiker), daß der frühe strukturale Film einer musikalischen Inspiration entstammt, im Gegensatz zum späten strukturalen Film, dessen Quelle visuelle Perzeptions-Probleme sind (wie z. B. »strukturelle Studien« von W + H Heis) – ein Gegensatz, ein Unterschied, der leider in der Fachdiskussion unbemerkt blieb. Diese Anlehnung des formalen Films »die Musik als höchstentwickelte Kunst kommt ja auch bereits bei seinem größten frühen Meister vor, nämlich Viking Eggeling, nicht nur in den Filmtiteln »Horizontal-Vertikal Messe«, »Horizontal-Vertikal Orchester«, »Diagonale Sinfonie« und in verschiedenen theoretischen Begriffen seiner »Präsentation der Bewegungskunst«, wie z. B. »Generalbaß der Malerei«, sondern auch in seiner Kompositionstechnik: »seine Versuche lehnten sich zunächst stark an die Problematik der Musik, an

ihre Zeiteinteilung, Temporegung und ihren ganzen Aufbau an⁴.

Insofern erlaube ich mir, im Interesse der Vertiefung der theoretischen Diskussion auf Weberns musikalische Erneuerungen noch präziser einzugehen, zumal der zentrale Begründer der Wiener Schule des formalen Films, Peter Kubelka, zutiefst von Webern beeinflusst ist. Weberns Stil hat folgende Epitheta gefunden: Mut zur Askeze, Klangasket, Reihenspielerarchitekt, musikalischer Aphorist, Komprimat-Stil, Musiksteno-gramm, Abstraktion, Formmoleküle, Permutationsverfahren, punktueller Stil, ein Besessener der formalen Reinheit bis hin zum Schweigen usw. Webern und die Reihe haben wir schon besprochen, wenn auch kurz, nun Webern und die Permutation, der punktuelle Stil, und Webern und die Pause. Weberns Absicht, die Form auf dem Hintergrund einfacher Prinzipien klar zu artikulieren, hat ihn zu vielfältigen Reduktionen geführt, nicht nur wie im Opus 24 (Konzert für neun Instrumente), wo die Reihe nicht aus 12, sondern aus 4 x 3 Tönen besteht und die Beziehung zwischen den drei Tönen in allen 4 Zellen (3-Ton-Gruppen) die gleiche ist. Diese Beschränkung auf eine kleine Zahl von Intervallbeziehungen war Ausdruck seiner Vorliebe für die Erforschung des musikalischen Mikrokosmos, für die kleine Form, sagen wir eher, waren Ausdruck des Zwangs zur Konzentration, wo alles Überflüssige, Unwesentliche fehlt und insofern ist eine ausgedehnte zeitliche Entwicklung unverträglich. Webern kam zu Kompositionen, die ihrer Kürze und konzentrierten Dynamik (von Formen und Zusammenhängen) wegen an die Grenzen der Wahrnehmungsmöglichkeit (besonders im Konzertsaal) führten. Man hat ihm deshalb dummerweise vorgeworfen, er habe »das Band zum Hörer zerschnitten«. Seine kürzesten Werke sind

»Sechs Bagatellen für Streichquartett«, Opus 9, »Fünf Stücke für Orchester«, Opus 10, »Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier«, Opus 11. Das vierte Stück aus Opus 10 hat eine Spieldauer von zwanzig Sekunden. Das dritte Stück aus Opus 11 beschränkt sich auf ganze 10 Takte. Opus 9 (1913) dauert insgesamt weniger als 4 Minuten. Das Ende der Webernschen Komprimierungen war die Reduktion der Musik auf den Einzelton und das Intervall. Daraus entstand zwischen 1950 und 1955 der »punktueller Stil«, das Komponieren mit »Punkten« (vgl. auch »Kontrapunkt«). Dieser Zug zur Kürze, zum Kürzel, dieses Denken in Einzelton und Intervallen führte zur finalen Reduktion: der Emanzipation der Pause, welche eine einzigartige Erneuerung auf dem Gebiet des Rhythmus ist, »jene Konzeption, die den Ton mittels genauer Organisation an die Pause bindet. Musik ist durchaus nicht nur die Kunst der Töne, sondern begreift sich vielmehr als einen Kontrapunkt von Klang und Stille!« (Boulez). Weberns Technik des Aussparens führte zu einer Position der Pause, wie sie vorher in der Musikgeschichte unvorstellbar war. Dem entsprechend trat die Pause schon im Notenbild rein optisch in besonderer Weise in Erscheinung. Bei Webern wurde die Pause erstmals »Bestandteil einer rhythmischen Struktur und zugleich dynamischer Wert« (H. K. Metzger, Reihe 2/49), da die Pause ja mit der Note die Eigenschaft der Dauer gemeinsam hat. Seit Weberns Ton- und Pausenkunst ist Musik nicht mehr nur Tonkunst, sondern auch Stillekunst. Wie wichtig seitdem die Stille/Leere in der Musik geworden ist und dadurch die Öffnung gegenüber »außermusikalischen Tönen«, bezeugt der Titel von John Cages erstem Buch, »Silence«, und seine musikalische Praxis: »Man müßte der Leere, dem Schweigen anhängen.

Dann würden die Dinge, will sagen die Schallereignisse, von selber in ihr Dasein treten« (Cage). Diese Auffassung von Musik, wo Töne als »Zeitpunkte« und die musikalische Zeit als »zählbar« gelten, steht in der Tradition Hegels. Hinweise auf die Funktion des Schweigens und des Zufalls, ebenso auf numerische Beziehungen bei Mallarmé sind ebenfalls von Bedeutung. Interessant in diesem Zusammenhang ist aber auch ein Verweis auf Wittgensteins Musikverständnis, wie es in zahlreichen musikalischen Analogien und Beispielen in seinem Werk auftritt. In seinen »Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik« (typischerweise) hat er besonders die »strukturellen Aspekte« der Musik (insbesondere der Wiener Klassik) in den Vordergrund gerückt und einen Begriff des »strukturellen Hörens« herausgestellt, wie ihn auch Webern vertrat (auch Berg, der vom »Durchhören« eines Zusammenhangs sprach, von dem aber bereits Webern radikal behauptete, daß er »nicht wahrgenommen werden muß«) und später Theodor W. Adorno. Wir sehen also, daß in der Musik der Begriff »Struktur« Jahrzehnte früher als im Avantgardefilm eine Rolle spielte. Worauf nicht zuletzt jene stupide Verwirrung zurückzuführen ist, wie sie in der Diskussion um den strukturalen Film stattfindet, deren Rauschen die Bandbreite von der musikalischen Struktur bis zum französischen Strukturalismus hat, wobei, versteht sich, die wesentliche und differenzierte Untersuchung der Strukturen der Wahrnehmung und der kinematografischen Kodes übersehen wird. Diese etwas lange musikalische Exposition bezieht ihre Legitimität, sofern sie mir der Leser gestattet, nicht nur aus dem Umstand, eine theoretische Einführung in den Formalfilm zu sein, sondern auch als Beleg meiner These, daß die österreichische Kunstgeschichte auch stark kon-

struktivistisch-formale Tendenzen hat, die im Nachkriegs-Wien wieder auflebten, und nicht nur die expressionistische Tradition eines Klimt, Schiele, Gerstl, Kokoschka (vermischt mit Spät-Surrealismus). Die Dichtungen der »Wiener Gruppe« zum Beispiel weisen viele formale Züge auf. Gerhard Rühm (geb. 1930), der erst 1954 vorwiegend literarisch tätig wurde, war nicht nur musikalisch besonders von Webern beeinflusst. Seine »Ein-Wort-Tafeln«, seine »punktuellen Dichtungen« zeugen neben seiner schon erwähnten »Ein-Ton-Musik« von Weberns Entdeckung des Einzeltons. Oswald Wiener, Jazz-Musiker, war u. a. beeinflusst von Ernst Mach, Fritz Mauthner, dem Wiener Kreis etc. Außernationale formale Einflüsse waren Dada, literarischer Expressionismus, Konstruktivismus. Der Vollständigkeit halber erwähne ich auch die symbolistischen, surrealistischen Einflüsse von H. C. Artmann. So entstanden ab 1954 Konstellationen, Formulargedichte, konkrete Poesie, Schriftilme (Rühm, nur im Entwurf), Zahlengedichte, Montagen; Entwurf einer funktionalen Sprache durch Rühm und Wiener; Entwürfe zu Theaterstücken mit serieller Grundordnung. Der Formalismus steigerte sich auch zur mechanischen Herstellung von Dichtungen (bereits in den Montagen angelegt), wie im »methodischen Inventionismus«, ein mechanisches Verfahren, das jedermann ermöglichen sollte, zu dichten. Dabei war auch der Künstler und Filmmacher Marc Adrian Stark beteiligt. Ein Höhepunkt solcher formaler Tendenzen ist der Text »Der Vogel singt. Eine Dichtungsmaschine in 571 Bestandteilen« von Konrad Bayer (nach einem Entwurf O. Wieners), dessen skettierte Prosa, ebenfalls von einem reduktionistischen Formwillen zeugt, 1958 und 1959 die Aufführungen der beiden »literarischen Cabarets«, den späteren oder zeit-

gleichen Fluxus-Aktionen und Happenings vergleichbar. Bis Mitte und Ende der fünfziger Jahre war also bereits ein komplexes kulturelles Klima (klarerweise kein offizielles) aufgebaut, in dem neue formale Wege beschrritten wurden, natürlich gelegentlich vermischt mit zeitgenössischen Strömungen wie Existenzialismus, Neoverismus etc.; in diesem formalen Klima und Zusammenhang ist die Genesis des Wiener Formalfilms zu betrachten. Die Beschäftigung mit der Zeit als Ableitung von jener Wiener Definition der Musik als Zeitstruktur zeigt sich bereits in den ersten Filmen des frühesten Vertreters des Wiener Formalfilms: Herbert Vesely, bevor dieser 1955 nach Deutschland und (cum grano salis) in den TV-Film emigrierte. »An diesen Abenden« (1952), nach einem Gedicht von Trakl, ist wohl expressionistisch, doch in Bildkomposition, Montage und Ton bereits sehr formal stilisiert: der Kommentar ist gesungen, einzelne Szenen, aus verschiedenen Blickwinkeln aufgenommen, werden im Verlauf der Handlung mehrmals wiederholt etc. »Nicht mehr fliehen« (1955, 35 Min.), mit der Musik von Gerhard Rühm, ist nicht nur wegen seines der damaligen Zeit entsprechenden existenzialistischen Pessimismus (die Handlung spielt in der Wüste) ein erstaunliches Zeit-Dokument, sondern buchstäblich wegen seiner Behandlung der Zeit- und damit Erzählformen. »Das Mosaik der Bilder und Töne riß die Struktur der Handlung auf und schuf ein Geflecht aus Begebenheiten und Gefühlen – eine ambivalente Strukturierung« (E. Schmidt jr.), ähnlich der Strukturierung, wie sie im Film »Mosaik im Vertrauen« von P. Kubelka und F. Radax (ebenfalls 1955) vorherrscht. Diese selbständig entwickelten Formalismen setzte er auch in seinem seit 1959 projektierten Spielfilm ein: »Das Brot der frühen Jahre« (1962) nach H. Böll.

Formale Zeitstrukturen sind ebenfalls ein auffallendes Merkmal frühen Experimentalwerks von Ferry Radax, der von 1953–56 in Filmstudien in Wien und Rom gesucht hatte. Radax war 1952 Konrad Meramann bei Veselys »An diesen Abenden« und drehte 1954–55 meinsam mit Peter Kubelka den Film »Mosaik im Vertrauen«, nachdem der Film »Das Floß« (1954) Fragment geblieben war. Der erste Teil des Titels bezieht sich explizit auf die Struktur des Films, ein Netz von Bezügen zu schon dokumentarischem Material (zum Beispiel Wochenschau-Aufnahmen) und von Laien gespielt, vom damaligen Neoverismus beeinflussten Handlungsszenen, von autonomen optischen und akustischen Elementen. Ein unrasierter magerer Mann, eine Frau, die Wäsche abhängt, ein Bahnhof, Geleise, ein arrogantes modisches Paar, Frauenbeine, die aus einem Auto aufsteigen, eine Limousine kracht gegen Bahnschranken/Schnitt einer Wochenschau-Sequenz von Massenunglück des Autounfalls in Le Mans, eine elektrische Bilschwinge ins Bild etc., der Ton, Dialektfetzen, Geräusche von Magnetofonen und Kolben, Radio etc. Ton und Bild verbinden sich zu einer neuen Einheit durch die Montage, deren Technik die Struktur des ganzen Films bestimmt: anstelle von Chronologie tritt Simultaneität. Doch das bildnerische Materialdenken, forciert noch durch die zuweilen extremen Abstrakt-Fotografische stilisierende Kamera von Radax, kollidiert in Widerstreit mit den Einflüssen des italienischen Neoverismus wie des symbolischen Realismus eines Eisenstein (Kubelka). Die Technik der Materialbehandlung und -organisation (Vielfalt und Undurchschaubarkeit der Bezüge) wiederholt die damalige Ideologie des Existenzialismus (Angst, Fremdheit, Abweglosigkeit, Sinnlosigkeit, Flucht etc.). An dieser homolog

Verknüpfung von existenzieller Aussage und materialer Aussageform ist interessant, wie das expressive Konzept der Montage zu einem narrativen wird. Dieser Übergang ist der Ausgangspunkt für die entscheidenden Weichen des Wiener Formalfilms, wie wir später sehen werden. Haben die Filme der russischen Formalisten Eisenstein und Wertow im großen und ganzen eine narrative Form noch eingehalten, in die Momente der Montage gleichsam eingesprengt waren, hat hier in der Tat der ganze Film eine Montage-Struktur erhalten. Die Montage dient nicht mehr allein der sequentiell limitierten Artikulation von Bedeutung wie beim expressiven Konzept, sondern erweitert sich auf den ganzen Film: alle Teile des Films hängen zusammen. Besonders die Ton-Bild-Montage von Wertow war für diese Expansion ausschlaggebend. Die gestellten Weichen waren nun die: entweder diese Overall-Struktur der Montage auf kleine Werk-Organismen zu übertragen, wobei dann jeder kleinste Teil (das heißt der Einzelkader) einem formalen Gesetz gehorcht, so daß die Narration paradoxerweise überhaupt verlorengeht (wie ja kurioserweise auch das Verfahren der Permutation, das mit zur Entdeckung der Zwölfton-Reihentechnik beitrug, später wieder zu deren Auflösung führte), oder die Montage wird selbst zur Erzählform. Kubelka ging den ersten Weg, Radax (und Vesely) gingen den zweiten. Klarerweise ist es so, daß die narrative Montage die expressive am Leben hält, während die Kurz-Montage so kurz wird, daß die Montage verschwindet: die Montage verwandelt sich in die Reihentechnik. Diese narrative Montage verfolgt und verfeinert Radax in seinem nächsten Film, ›Sonne halt!‹ (1959–62, 35 mm, 26 Min.), mit dem Mitglied der Wiener Dichtergemeinschaft Konrad Bayer als Texter und Darsteller. Bayer hat übrigens

auch bereits bei ›Mosaik im Vertrauen‹ mitgewirkt. Dieser formalreich und kompliziert gegliederte Avantgardedefilm hat die sehr subtile kontrapunktische Montage von Bild und Ton um filmische Techniken, wie Positiv- und Negativ-Bilder, Zeitraffer, Kurzschnitt, raum-zeitliche Sprünge etc. erweitert. Das Zerschneiden von Raum und Zeit in Kader, deren Autonomie, deren rhythmische Neuorganisation, als Konsequenz des ersten und unabdingbaren filmischen Aktes: der Aufnahme (eines Bildes), sollte noch radikalere und evidentere Formen annehmen als bei Vesely und Radax, nämlich bei Kubelka. Wir haben festgestellt, daß mit ›Mosaik im Vertrauen‹ (1955) von Kubelka und Radax eine Wegscheide angelegt wurde. Wir haben gesehen, daß bei diesem Film bereits eine sehr starke Formalisierung am Werk war, insbesondere durch Filmschnitt, -montage, Zeitstruktur etc. Um zu verstehen, warum Kubelka nach diesem Film die Overall-Struktur der Montage auf kleinste Einheiten (Kader) ausdehnte und diese dann nach ausschließlich formalen Gesetzen organisierte, wie also die Montage sich in die Reihentechnik transformierte, muß kurz Kubelkas Biografie und Ausbildung herangezogen werden. Kubelka, geb. 1934, aus einer sehr musikalischen Familie stammend, war drei Jahre lang Wiener Sängerknabe, studierte Film an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien und am Centro Sperimentale di Cinematografia in Rom. So einfach das klingen mag, durch seine musikalische Ausbildung und stete theoretische wie praktische Beschäftigung mit der Musik näherte sich Kubelkas visuelles Denken dem musikalischen, so weitreichend und kompliziert waren die Ergebnisse: die ersten reinen Wiener Formalfilme. Daß Kubelka nach ›Mosaik‹ sich von der narrativen Montage abkehrte und die bereits im ›Mosaik‹ angelegte

Spur einer totalen Formalisierung der Zeitform über die Semi-Narration hinaus (diametral zu Radax) verfolgte, hat ihre Ursache in Kubelkas Vertrautheit mit der Musik, insbesondere mit der Zwölftonmusik der Wiener Schule. Im Klima der Reduktion, wie es zu Anfang dieses Artikels skizziert wurde, unter dem Einfluß der Webern-Diskussion hat Kubelka, formaltechnisch und verkürzt (mit der entsprechenden partiellen Gültigkeit) gesprochen, Zwölfton-Techniken auf den Film übertragen und angewandt – eine Konstellation, die für Wien offensichtlich wahrscheinlicher und typischer war als für Paris oder Hamburg. Als Unter- und Hintergrund für die drei reinen Formalfilme Kubelkas (›Adebar‹, ›Schwechater‹, ›Arnulf Rainer‹) sehe ich zwei Traditionen: die der Wiener Musikschule und die von Eggeling, Wertow und Dreyer. Wertow war der strengste russische Formalist, der bereits eine ›Filmschrift‹-Kader für Kader postuliert hat: ›Filmschrift, das ist die Kunst, mit den Filmkademern zu schreiben‹, der den ›Film als Ganzes montierte‹, der (diametral zu Eisenstein) ebenfalls den nicht-inszenatorischen Weg ging auf der Suche nach dem ›Kinogramm‹. Manche Sätze Wertows hat Kubelka direkt übernommen wie diese: ›Material – künstlerische Elemente der Bewegung – sind die Intervalle (die Übergänge von einer Bewegung zur andern), aber nicht die Bewegung selbst‹. Diese Intervall-Theorie des Films paart sich natürlich leicht mit einer Intervall-Theorie der Musik. Ebenso hat Kubelka Wertows Quaternion von Bild- und Ton-Beziehungen als Artikulation der Bedeutung im Film übernommen. Als Beleg meiner Anschauung, daß aufgrund seiner musikalischen Ausbildung musikalisches Denken und musikalische Verfahren Kubelka dazu bewogen und instand gesetzt haben, nach ›Mosaik‹ eine noch reinere Formali-

sierung zu realisieren, kommen mit dem Einfluß von Filmemachern, die bereits ›musikalische‹ Lösungen bei der Komposition ihrer Filme vorgezogen haben, zitiere ich aus dem unveröffentlichten Manuskript eines der besten Freunde Kubelkas, nämlich Hermann Nitsch, bevor eine detaillierte Analyse der Filme die Nachbarschaft zu den Zwölfton-Werken bezeugt: ›Die seriellen Konstruktionsprinzipien, die Zwölfton-Technik Schönbergs, die Zwölfton-Spiele Hauers, die extreme Verknappung der Musik Anton Weberns, die Bildresultate Mondrians und die Romane von James Joyce waren in vieler Hinsicht die Anknüpfungspunkte für die Wiener Kunst nach 1945 und im besonderen unmittelbare Voraussetzungen für die Filme Kubelkas . . . nicht übersehbar ist die ausgeprägte Musikalität an seinen Filmen, sie ist bis in die Lichtrhythmen erkennbar. Musikalische Gesetzmäßigkeiten sind formale Kompositions- und Ordnungsprinzipien innerhalb der Schnittfolgen seiner Filme . . . Kubelka selbst vergleicht die Rhythmen von gebeteten Litaneien mit den rhythmischen Abläufen seiner Filme . . . Stan Brakhage hat Kubelka als den Webern des Films bezeichnet . . . Die Formensprache, das Formprinzip, das zum ›Rainer‹-Film führte, läßt sich für mich bei wichtigen Filmen der Vergangenheit, bei den frühen Russen, bei Dreyer bereits erkennen.‹ Bei dem Versuch, gültige Kompositionsprinzipien syntaktisch-formaler Natur für den Film zu finden, verfuhr Kubelka analog zur Musik, insbesondere der von Webern. Die filmische Zeit wurde als ›zählbar‹ konzipiert wie die musikalische; die Töne als ›Zeitpunkte‹ wurden zu Filmkademern. Wie Webern die Musik auf den Einzelton und das Intervall reduziert hat, so Kubelka den Film auf den Einzelkader und das Intervall zwischen zwei Kadern. Wie das Gesetz der Reihe und ihre vier Formen die

Folge der Töne, der Tonhöhen etc. bestimmte, so nun die Folge der Kader, der Kaderanzahl, Phrasen in der Terminologie Wertows, positiv und negativ, Farbe, emotionaler Wert, Bewegung, Ruhe etc., wie in der seriellen Musik wurden zwischen diesen Faktoren möglichst viele (meist numerische) Beziehungen hergestellt. Deshalb nannte Kubelka diese Filme auch ›metrische Filme‹. Denn die bereits im ›Mosaik‹ angelegte Metrisierung der Kunstmittel wurde nun zu einer Metrisierung der Einzelkader. Er ging sozusagen (wie Webern) von der thematischen Organisation zur Reihenorganisation über, und wie dieser betrachtete er die Reihe der Kader als eine Funktion von Intervallen. Aus den obigen Überlegungen entstand ›Adebar‹ 1957 als erster purer Wiener Fotofilm. Für die detaillierte Beschreibung der Filme ›Adebar‹, ›Schwechater‹ und ›Arnulf Rainer‹ vergleiche den Text S. 216–218. Erstaunlicherweise wurde 1960 mit ›Rainer‹ nicht nur Ende und Höhepunkt einer bestimmten Entwicklung erreicht, sondern mit ›48 Köpfe aus dem Szondi-Test‹ von Kurt Kren eine neue Entwicklung eingeleitet, die nur bei einem oberflächlichen Blick als eine Wiederholung der ersten angesehen werden konnte. Kren kannte Kubelkas Filme. Allerdings hatte er seinen ersten Film-Versuch mit synthetischem Ton bereits 1957 fertiggestellt. Doch ein wesentlicher Tendenzwechsel darf nicht übersehen werden, nämlich von einer musikalischen Strukturierung zu einer perzeptiven. Bereits eben der Titel des zweiten Films aus dem Jahre 1960 bezieht sich auf einen psychologischen Wahrnehmungstest. Eine abstrahierende grafische Lösung bei der formalen Gestaltung, wie sie zum Beispiel im abstrakten Lichtspiel von ›Rainer‹ endete, wird hier abgelehnt. Die Sukzession von Fotografien (wahren Stils) sollte dabei nicht Bewe-

gung analysieren oder syntaktisch simulieren, sondern a Wahrnehmung selbst und begleitenden psychischen Mechanismen hinweisen, also Subjekt- und keine wie ehe Objekt-intendierte Vorgang se. Peter Weibel

Anmerkungen

- ¹ Hauers Partituren sind oft eine Abfolge von Ziffern, ein straktes Zahlenschema.
- ² Anton Webern: ›Der Weg Neuen Musik‹. Wien 1960, S.
- ³ Eine Erweiterung des Prinzip der Gleichwertigkeit aller zwölf Töne (Webern, op. cit. S. 50), im Gegensatz zur Ton wo man sich auf einen Grund bezog.
- ⁴ Laszlo Moholy-Nagy: ›Malografie Film‹, Bauhausbücherei Bd. 8, München 1925.