

Welterpunkt Wien. Un regard sur Vienne : 1985: Robt Fleck
Löcher (11/12) 1985
Münche

Peter Weibel

DER WIENER FORMALFILM — ENTSTEHUNGS-
GESCHICHTE UND LEISTUNGEN (1985)

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 Gestalttheorie 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.

S. 177-
191

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

entschlüpften „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 ver wandelbar 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 „geistigen 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 unabhängig 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 jeder 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 Organisierung 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 2×14 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 wieder auferstehen. Der Begriff „Reihe“ entstand also aus der Beschreibung der „Komposition 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. Im 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.“ 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 hat sich auf die Struktur des ganzen Werkes erstreckt. Diese Erweiterung des Gesetzes der Reihe über die Abfolge der Töne und die Tonhöhen 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 verkommt. Dieser zunehmenden Determination entsprang natürlich das Bedürfnis nach Indetermination, nach Alea, nach Zufall. Durch Zufallsoperationen 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 Grund bereits über die Quellen des „strukturalen Films“ der Anfangszeit spreche. Denn geringfügige Veränderungen des Vokabulars würden aus diesen musikalischen Analysen kinematografische machen. Das 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 Perception-Probleme sind (wie z. B. „strukturelle Studien“ von W + B Hein) — ein Gegensatz, ein Unterschied, der leider in der Fachdiskussion unbemerkt blieb. Diese Anlehnung des formalen Films an die Musik als höchstentwickelte formale (nicht-repräsentative) 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“, „Diagonal 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, Temporegelung und ihren ganzen Aufbau an.“

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 Askese, Klangasket, Reihenspiegelarchitekt, musikalischer Aphorist, Komprimat-Stil, Musikstenogramm, 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 punktuellen 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 4×3 Tönen besteht und die Beziehung zwischen den drei Tönen in allen vier 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 Komprimierung war die Reduktion der Musik auf den Einzelton und das Intervall. Daraus entstand zwischen 1950 und 1955 der „punktuelle 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. Dementsprechend 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 konstruktivistisch-formale Tendenzen hat, die im Nachkriegs-Wien wieder auflebten, und nicht nur die expressionistische Tradition eines Klimt, Schiele, Gerstl, Kokoschka (vermischt mit Spät-Surrealismen).

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, Schriftfilme (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 Filmemacher 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 skelettierte Prosa ebenfalls von einem reduktionistischen Formwillen zeugt. 1958 und 1959 die Aufführungen der beiden „literarischen Cabarets“, den späteren oder zeitgleichen 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 besritten 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 Zeitdokument, 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 des frühen Experimentalwerks von *Ferry Radax*, der von 1953—56 die Filmschulen in Wien und Rom besucht hatte. Radax war 1952 Kameramann bei Veselys „An diesen Abenden“ und drehte 1954—55 gemeinsam mit Peter Kubelka den Film „Mosaik im Vertrauen“, nachdem der Film „Das Floß“ (1954) Fragment geblieben war.

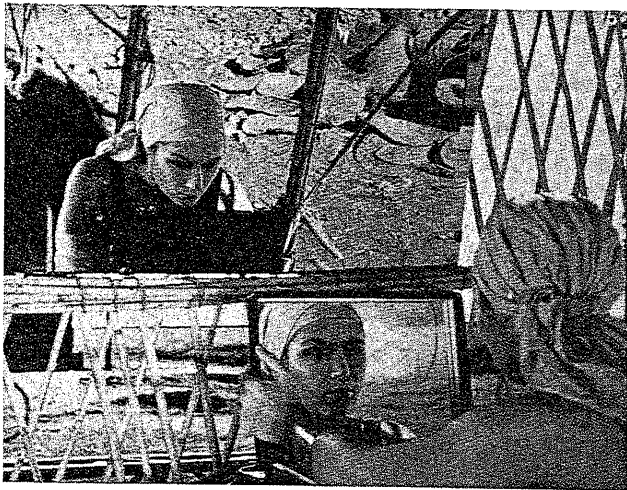
Der erste Teil des Titels bezieht sich explizit auf die Struktur des Films, ein Netz von Bezügen zwischen dokumentarischem Material (zum Beispiel Wochenschau-Aufnahmen) und von Laien gespielten, vom damaligen Neoverismus beeinflussten Handlungsszenen, von autonomen optischen und akustischen Elementen. Ein unrasierter magerer Mann, eine Frau, die Wäsche aufhängt, ein Bahnhof, Geleise, ein arrogantes modisches Paar, Frauenbeine, die aus einem Auto aussteigen, eine Limousine kracht gegen Bahnschranken/Schnitt/eine Wochenschau-Sequenz vom Massenunglück des Autorennens in Le Mans, eine elektrische Birne schwingt 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 extrem ins Abstrakt-Fotografische stilisierende Kamera von Radax, liegt mitunter 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, Ausweglosigkeit, Sinnlosigkeit, Flucht etc.). An dieser homologen Verknüpfung von existenzialer 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 Vertow 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 Vertow 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 verlorengelst (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.

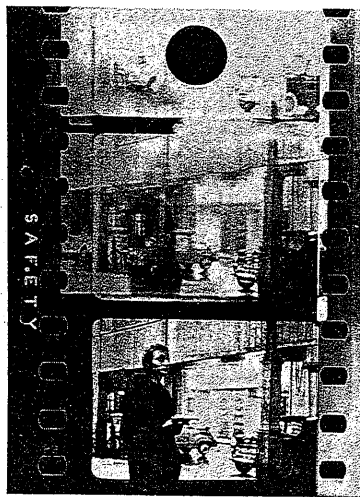
Diese narrative Montage verfolgt und verfeinert Radax in seinem nächsten Film „Sonne halt!“ (1959—62, 35 mm, 26 Min.), mit dem Mitglied der Wiener Dichtergruppe Konrad Bayer als Texter und Darsteller. Bayer hat übrigens auch bereits bei „Mosaik im Vertrauen“ mitgewirkt. Dieser formal reich und kompliziert gegliederte Avantgardefilm hat die sehr subtile kontrapunktische Montage von Bild und Ton um filmische Techniken, wie Positiv- und Negativ-Bilder, Zeitraffer, Kurzschnitt, raumzeitliche 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,

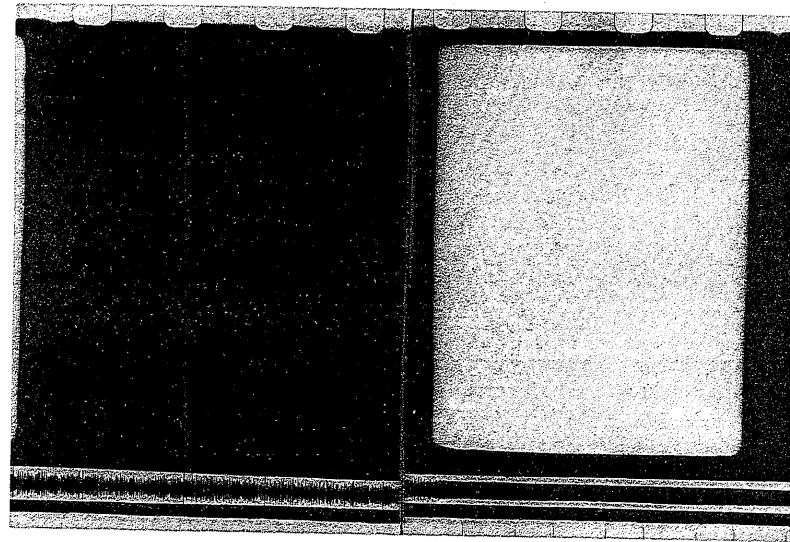
-montage, Zeitstruktur etc. Um zu verstehen, warum Kubelka nach diesem Film die Overall-Struktur der Montage auf kleinste Einheiten (Kader) ausdehnte und diese dann nach ausschließlich formalen Gesetzen organisierte, wie also die Montage sich in die Reihentechnik transformierte, muß kurz Kubelkas Biografie 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, Vertow und Dreyer. Vertow war der strengste russische Formalist, der bereits eine „Filmschrift“ Kader für Kader postuliert hat: „Filmschrift, das ist die Kunst, mit den Filmkadern 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 Vertows hat Kubelka direkt übernommen wie diesen: „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 Vertows Quaternion von Bild- und Ton-Beziehungen als Artikulation der Bedeutung im Film übernommen.



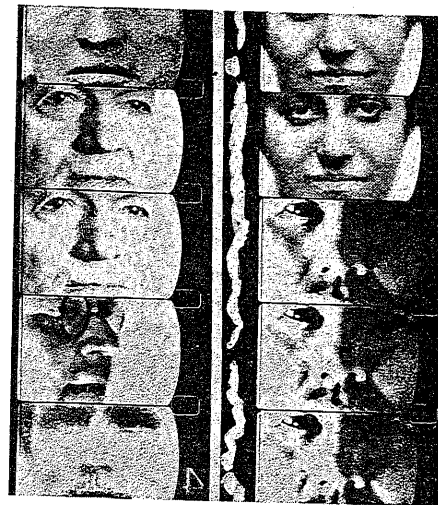
Herbert Vesely: Nicht mehr fliehen, 1955. sw, Ton, 35 Min.



Ferry Radax: Sonne Halt!, 1959—62. 35 mm, sw, Ton, 40, 35 oder 25 Min (drei Versionen).



Peter Kubelka: Arnulf Rainer, 1958—60. 35 mm, sw, Ton, 6,5 Min.



Kurt Kren: 48 Köpfe aus dem Szondi-Test, 1960. sw, 4 Min.

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 Formalisierung zu realisieren, zusammen 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: „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 Film 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 Filmkadern. 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 Vertows, positiv und negativ, Farbe, emotioneller 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

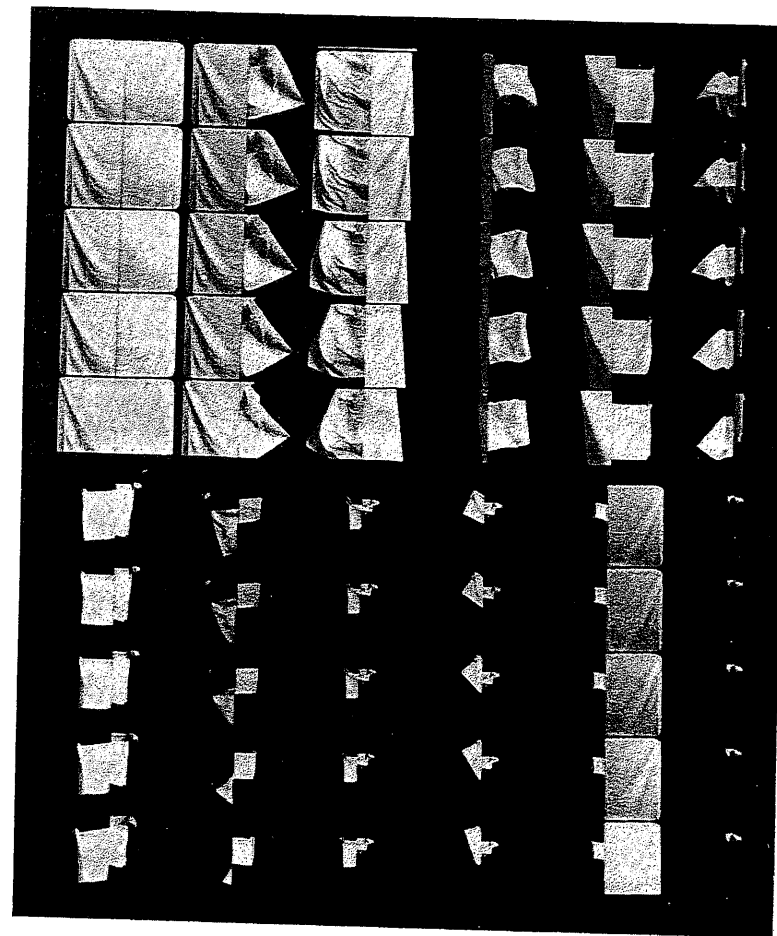
einer Metrisierung der Einzelkader. Er ging sozusagen (wie Webern) von der thematischen Organisation zur Reihenorganisation über, und wie dieser betrachtete er die Reihe der Kader als eine Funktion von Intervallen. Aus den obigen Überlegungen entstand „Adebar“ 1957 als erster purer Wiener Fotofilm.

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.

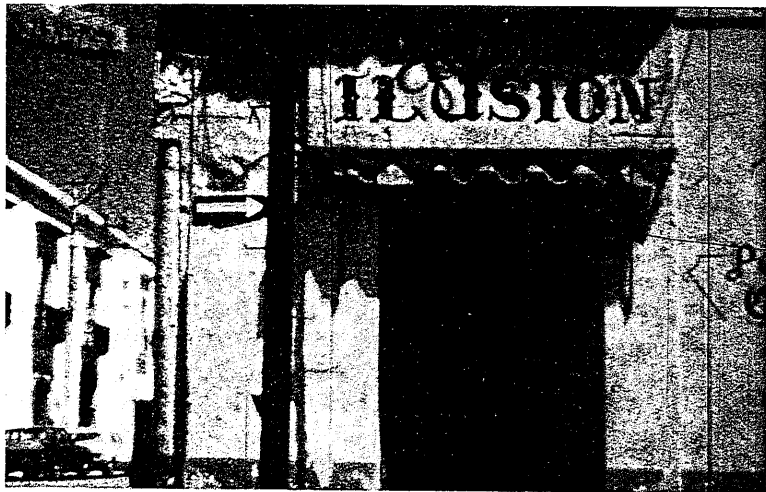
Doch ein wesentlicher Tendenzwechsel darf nicht übersehen werden, nämlich von einer musikalischen Strukturierung zu einer perceptiven. Bereits eben der Titel des zweiten Films aus dem Jahre 1960 bezieht sich auf einen psychologischen Wahrnehmungstest. Eine abstrahierende grafische Lösung bei der formalen Gestaltung, wie sie zum Beispiel im abstrakten Lichtspiel von „Rainer“ endete, wird hier abgelehnt. Die Sukzession von Fotografien (wahren Stils) sollte dabei nicht Bewegung analysieren oder synthetisch simulieren, sondern auf die Wahrnehmung selbst und die sie begleitenden psychischen Mechanismen hinweisen, also eine Subjekt- und keine wie ehemals Objekt-intendierte Vorgangsweise.

Anmerkungen:

1. Hauers Partituren sind oft nur eine Abfolge von Ziffern, ein abstraktes Zahlenschema.
2. Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*. Wien 1960, S. 59.
3. Eine Erweiterung des Prinzips der Gleichwertigkeit aller 12 Töne, der „Gleichberechtigung aller zwölf Töne“ (Webern, op. cit., S. 50), im Gegensatz zur Tonalität, wo man sich auf einen Grundton bezog.
4. Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film, Bauhausbücher, Bd. 8, München 1925*.



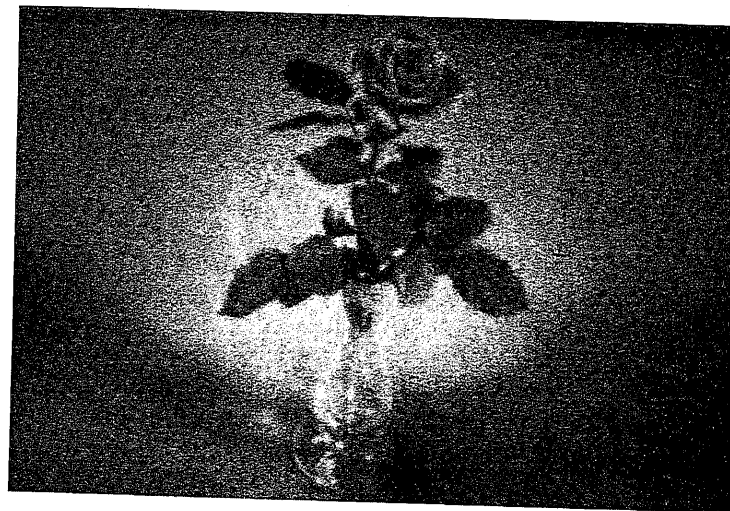
Dora Maurer: Timing, var 2, 1973/80. 16 mm, sw, stumm, 10 Min.



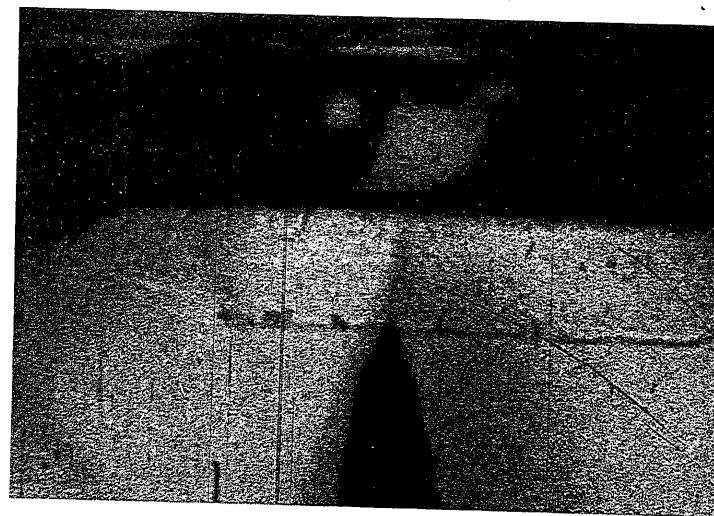
Lisl Ponger: The 4 corners of the world, 1981. Super 8, Farbe, stumm, 17 Min.



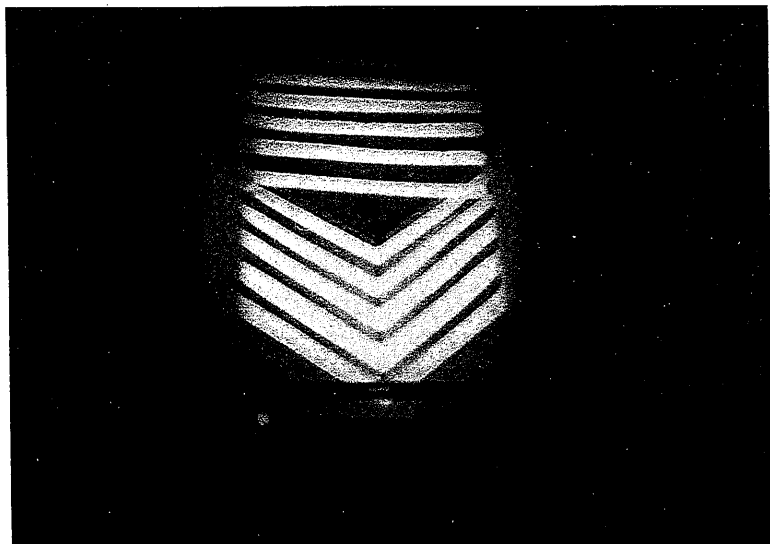
Dietmar Brehm: Blickstück: Rotfilm, 1984. 9 Min.



Herwig Kempinger: Standards, 1983. Super 8, Farbe, stumm, 16 Min.



Peter Tscherkassky: Erotique, 1982. Super 8, Farbe und sw, Ton, 5 Min.



Eva Schlegel: NGC 7541, 1984. sw, 4 Min.

Franz Koglmann, Jürgen Abi Schmitt
„DER REINE VERSTAND VERSTEHT NICHTS“
EIN MUSIKGESPRÄCH

Ein Tag Mitte Oktober. Herrliches Herbstwetter. Sonne, Himmelblau und raschelndes Laub. Nachmittags besucht mich Franz Koglmann. Trompeter. Flügelhornist. Komponist. Franz kommt aus Wien. Und selbstverständlich besitzt er den sprichwörtlichen Wiener Charme verbunden mit einem ganz eigenen, oft schwarzen Humor. „Ich hab’ nichts gegen die zeitgenössischen Musiker, aber ich find’, daß der Frank Sinatra oft besser ist.“

Was weiß ich denn von der Jazzszene in Österreich, in Wien? Eigentlich gar nichts. Gelesen habe ich irgendwo, daß es in Wien sehr viele Jazzclubs gibt. Aber was sagt das schon? Jede Bierstube, in der eine Dixielandband spielt, nennt sich heutzutage Jazzclub.

Wien, das ist für mich zunächst mal weit weg und ist Stephansdom und Heuriger, Wiener Kongreß und Metternich. Musikalisch eine Melange aus Walzer, Operette, Wiener Schule, Gulda, Karajan und Kreisler, Wiener Art Orchester und Zawinul. Und last, but not least: Hans Koller. Der rote Faden, der alles verbindet: das penetrant-einprägsame Thema aus dem „Dritten Mann“.

Von einem Franz Koglmann habe ich erstmals gehört, als Steve Lacy einer meiner Lieblingsmusiker wurde. ’74 fiel mir eine Platte in die Hände, die FLAPS hieß. Nach einem der vielen lakonisch-einsilbigen, typischen Titelthemen von Steve. FLAPS — das bedeutet Klappern oder mit den Flügeln schlagen. Gewidmet war dieses Stück dem 1969 verstorbenen Klarinettenisten Pee Wee Russell, der noch mit Bix Beiderbecke (dessen cooler Ton es auch Franz angetan hat) in Frank Trumbauers Band gespielt hat, später mit Bud Freeman, Bobby Hackett und Eddie Condon, der aber immer einer der großen, echten Individualisten des Jazz war. Ein lebenslänglicher Außenseiter mit ganz persönlichem, ganz unorthodoxem Klarinetton. Ein Musiker, der sich nicht mit einem Label zufriedengab, der keine Lust hatte, sich hinter den melodischen und harmonischen Begrenzungen zu verstecken. Als der Dixielandstil ihn einengte, brach er zu neuen Ufern auf. Mit Thelonious hat er gespielt. Mit der Musik von Ornette hat er sich be-