

Éva Tubák-Bortnyik
geb. 1945 in Cluj (Klausenburg), Rumänien. Studierte Malerei in Cluj, Lebt in Wien.

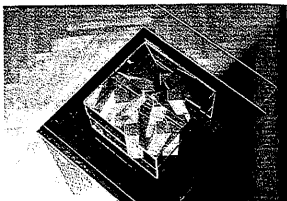
Csaba Tubák
geb. 1943 in Klausenburg (Cluj), Rumänien. Studierte Wirtschaft in Cluj, EDV-Fachmann (Software-Entwicklung). Lebt in Wien.

Gemeinsame Ausstellungen und Filmvorführungen

- 1982 *d'Atelier Symposion*, Paris
- Festival der Experimentalfilme, Budapest
- 1983 *Einstellung-Ausstellung*, Großweikersdorf
- 1984 *Exakte Tendenzen*, Schloß Buchberg, Buchberg am Kamp
- Begegnungen*, Internationales Symposion, Breitenbrunn
- Österreichische Filmtage*, Wels
- 1985 *Raumkonzepte Buchberg*, Galerie Fészek, Budapest
- Collegium Hungaricum, Wien
- 1988 *Kunst im Dunkeln*, Galerie Fészek, Budapest
- 1989 *d'Atelier Symposion*, Szombathely
- Symmetrie*, Nationalgalerie, Budapest
- 1992 *Ungarische Experimentalfilme*, Galerie National du Jeu de Pomme, Paris
- 1993 *Ordnung und Chaos*, Hochschule für bildende Künste, Barcsay Saal, Budapest
- A-Symmetrie*, Galerie Kilátó, Budapest
- 1994 *Ann-Art*, Internationales Symposion, St. Anna-See
- 1996 *4 x 4*, Galerie Leopold Bloom, Szombathely
- Festival der österreichischen und ungarischen Experimentalfilme, Budapest; Wien
- Super 8 lebt*, Wien

Das getäuschte Auge, 1996

Das durch eine Flachlinse geleitete Licht setzt in Kontakt mit einer aus geometrischen Gegenständen bestehenden Raumstruktur die Regeln der Perspektive scheinbar außer Kraft. Das getäuschte Auge gibt seinen am Anfang automatisch aktivierten „korrigierenden“ Instinkt auf, um zu entdecken, daß es selbst aktiv an der schöpferischen Entstehung des Kunstwerkes beteiligt ist.



Éva T. Bortnyik und Csaba Tubák
Das getäuschte Auge, 1996

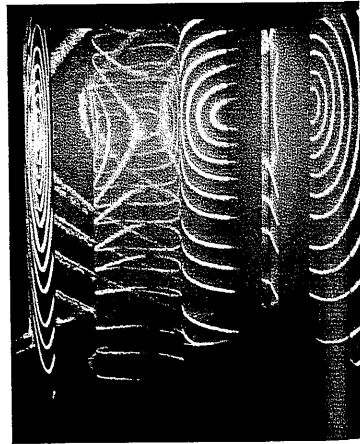
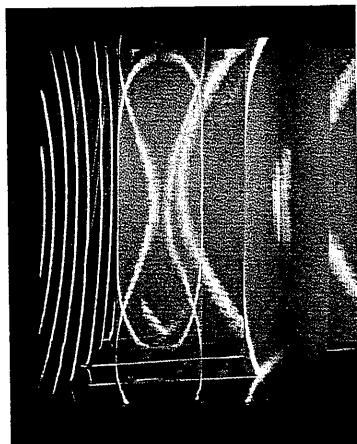
Transit VI, Videoinstallation, 1996

Die Projektion wird mit Hilfe zweier Projektoren synchron durchgeführt. Die Filme werden auf ein in der abgedunkelten Box installiertes Rechteck aus lichtdurchlässigem Netz projiziert. Zusätzlich werden zwei, ein weißer und ein transparenter, Zylinder der gleichen Größe aufgestellt. Die Projektoren befinden sich, für den Betrachter unsichtbar, im gleichen Abstand voneinander und im rechten Winkel zueinander in den verlängerten Symmetrieachsen der Box. Somit können dieselben Bildfrequenzen zeitgleich frontal und seitlich betrachtet werden. Da der Betrachter die Rauminstallation, auf deren Oberfläche sich die projizierten Bilder zweifach „niederschlagen“, nicht vom Standpunkt der Symmetrie-Achse sieht, entstehen für ihn über denselben Film während der Projektion zwei völlig verschiedene Bilder.

Während der Aufnahme wird das Licht als externe Energie durch die Spalten der Platte passiv durchgelassen. Diese Lichtstreifen verwandeln sich aber selbst während der Projektion in Lichtquellen und strahlen von sich aus aktive Energie aus. Die im verdunkelten Raum platzierten Gegenstände dienen als Rezeptoren für die an sie übertragenen hellen Linien. Der Betrachter aber erlebt dies nicht als Folge von deren Beleuchtung, sondern fällt der Illusion von selbstleuchtenden Körpern anheim. Der Besucher versucht zu Beginn der Projektion mit seinen Augen instinktiv die Bewegung der Lichtstrahlen zu verfolgen. Das Auge besinnt sich aber bereits kurz darauf und entdeckt von sich aus die Tatsache, daß das eigentliche visuelle Erlebnis sich im Zusammenspiel der Faktoren Raum, Zeit und Licht verbirgt. Innerhalb dieser Interaktivität kann einmal das Raumerlebnis dominieren, ein anderes Mal wird sich wieder die Wahrnehmung der Bewegung stärker auswirken oder die ästhetische Wirkung des Lichtes eine tragende Rolle spielen. Der Ton (die Musik) als vierter Faktor verstärkt seinerseits den so erreichten visuellen Eindruck, um gleichzeitig die störenden Einflüsse der Außenwelt herauszufiltern.

Der Gesamteindruck wird noch durch die Tatsache verstärkt, daß die Aufnahmen auch zeitlich entfremdet worden sind. Die Abspieldauer der Szenen ist länger, als die reale Aufnahmezeit war.

1996



Éva T. Bortnyik und Csaba Tubák, *Transit VI*, 1996, Videoinstallation

Zweifels von Konstr

Der Wiener Formalfilm (1997)
S. 169-168

Arnold Schönberg, der Begründer der Neuen Wiener Schule der Musik, schrieb 1925 an Josef Matthias Hauer, den eigentlichen Erfinder des dodekaphonischen Systems:¹

Z. B. habe auch ich in meinen eigenen Werken bereits Zahlensymmetrien betrachtet. Etwa im 1. Quartett, wo soviel durch 5 Teilbares unbeußt vorkommt. Oder in der Serenade, wo in den Variationen 2 x 14 Töne in 11 Takten das Thema bilden, und der ganze Satz bewußt nur 77 Takte lang ist, oder im Sonett mit seinen 14 elfaktigen 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.²

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 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 Intervallanordnung kundtut. Die neue Musik beginnt also durch die entscheidenden Schritte Weberns.

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 gewährleistetsten 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.“ Dies bedeutet eine Erweiterung des Prinzips der Gleichwertigkeit aller 12 Töne, der „Gleichberechtigung aller 12 Töne“. Diese Diskussion des Reihenbegriffs hat für den aufmerksamen Leser vielleicht schon durch die Wortwahl (Proportion, Intervall, Zahlen etc.) erkennen lassen, daß ich hier im Grunde bereits über

¹Hauer hat sich selbst als „getragener Urheber der Zwölftonmusik“ bezeichnet und 1920 das erste Werk über die Zwölftonmusik veröffentlicht.

²Anton Webern, „Der Weg zur Neuen Musik“, Wien 1960, S. 31.

die Quellen des strukturalen Films der Anfangszeit spreche. Denn geringfügige Veränderungen des Vokabulars würden aus diesen musikalischen Analysen kinematographische machen. Das zeigt, über personale Beweise hinaus (Kubelka, Tony Conrad, Michael Snow etc. sind auch Musiker), daß der frühe strukturaler Film einer musikalischen Inspiration entstammt, im Gegensatz zum späten strukturalen Film, dessen Quelle visuelle Perzeptionsprobleme sind. 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.

Der Begründer der Wiener Schule des formalen Films, Peter Kubelka, ist zutiefst von Webern beeinflusst. 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. 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. Webern kam zu Kompositionen, die ihrer Kürze und konzentrierten Dynamik wegen an die Grenzen der Wahrnehmungsmöglichkeit (besonders im Konzertsaal) führten. Man hat ihm deshalb 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.

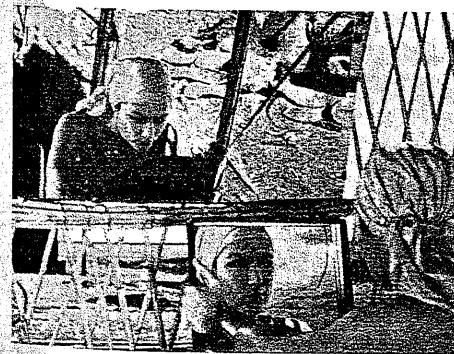
Das Ende der Webernschen Komprimierung war die Reduktion der Musik auf den Einzelton und das Intervall. Daraus entstand zwischen 1950 und 1955 der „punktueller Stil“, das Komponieren mit Punkten (vgl. auch Kontrapunkt). Dieser Zug zur Kürze, zum Kürzel, dieses Denken in Einzelton und Intervallen führte 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. 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 „außer-musikalischen 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 Schallergebnisse, von selber in ihr Dasein treten“ (Cage). Interessant in diesem Zusammenhang ist ein Verweis auf Wittgensteins Musikverständnis. In seinen *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik* 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. Diese etwas lange musikalische Exposition bezieht ihre Legitimität nicht nur aus dem Umstand, eine theoretische Einführung in den Formalfilm zu sein, sondern auch als Beleg meiner These, daß die österreichische Kunst auch stark konstruktivistisch-formale Tendenzen hat, die im Nachkriegs-Wien wieder auflebten, und nicht nur die expressionistische Tradition eines Klimt, Schiele, Gerstl, Kokoschka.

Die Dichtungen der Wiener Gruppe zum Beispiel weisen formale Züge in extremis 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 *Ein-Ton-Musik* (1952) von Weberns Entdeckung des Einzeltons. Oswald Wiener, Jazz-Musiker, war u. a. beeinflusst von Ernst Mach,

Fritz Mauthner, dem Wiener Kreis etc. Internationale formale Einflüsse waren Dada, literarischer Expressionismus, Konstruktivismus. 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. Daran 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 kam es zu den Aufführungen der beiden *literarischen cabarets*, den späteren Fluxus-Aktionen und Happenings vergleichbar.

Bis Mitte und Ende der 50er Jahre war also bereits ein komplexes kulturelles Klima (klarerweise kein offizielles) aufgebaut, in dem neue formale Wege beschritten wurden, natürlich gelegentlich vermischt mit zeitgenössischen Strömungen wie Existenzialismus, Neoverismus etc.; in diesem kulturellen Klima 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. *Nicht mehr fliehen* (1955, 35 min.), mit der Musik von Gerhard Rühm, ist ein erstaunliches Zeitdokument, buchstäblich wegen seiner Behandlung der Zeit – und damit der 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* (1955) von P. Kubelka und F. Radax 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. Der Ton: Dialektfetzen, Geräusche von Magnetophonen 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. Haben die Filme der



Herbert Vesely, *Nicht mehr fliehen*, 1955
s/w, Ton, 35 min.



Ferry Radax, *Sonne Halt!*, 1959-62
s/w, Ton, 40, 35 oder 25 min. (drei Versionen)



Peter Kubelka, Ferry Radax
Mosaik im Vertrauen, 1954-55

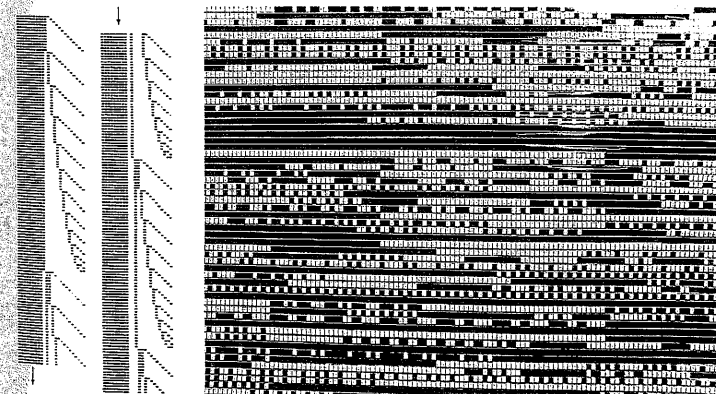
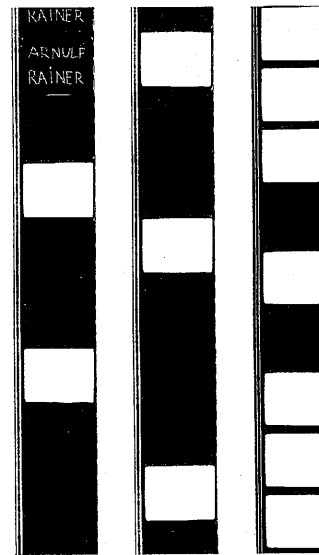
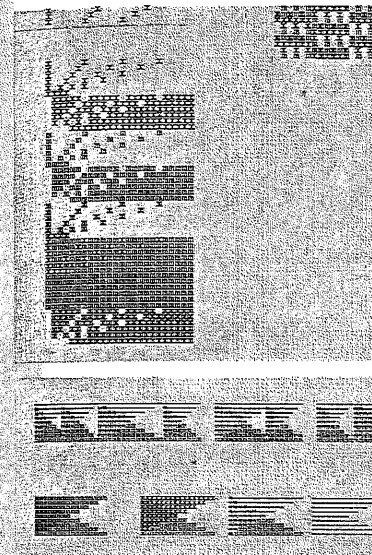
russischen Formalisten Eisenstein und Vertov im großen und ganzen eine narrative Form noch eingehalten, in die Momente der Montage gleichsam eingesprengt waren, hat hier in der Tat der ganze Film eine Montage-Struktur erhalten. Die Montage dient nicht mehr allein der sequentiell limitierten Artikulation 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 Vertov 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 verlorengelht (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. Die Montage verwandelt sich bei Peter Kubelka 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 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. Daß Kubelka sich nach *Mosaik* (1954/55) von der narrativen Montage abkehrte und die bereits im *Mosaik* angelegte Spur einer totalen Formalisierung der Zeitform über die Semi-Narration hinausverfolgte, 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 Egge-ling, Vertov und Dreyer. Vertov war der strengste russische Formalist, der bereits eine Filmschrift Kader für Kader postuliert hat: „Filmschrift, das ist die Kunst, mit den Filmkadem 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 Vertovs hat Kubelka direkt übernommen, wie diesen: „Material – künstlerische Elemente der Bewegung – sind die Intervalle (die Übergänge von einer Bewegung zur anderen), aber nicht die Bewegung selbst“. Diese Intervall-Theorie des Films paart sich natürlich leicht mit einer Intervall-Theorie der Musik. Ebenso hat Kubelka Vertovs Quaternion von Bild- und Ton-Beziehungen als Artikulation der Bedeutung im Film übernommen. 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, wie die musikalische, als zählbar konzipiert; die Töne als Zeitpunkte wurden zu Filmkadem. Wie Webern die Musik auf den Einzelton und das Intervall reduziert hat, so reduzierte Kubelka den Film auf den Einzelkader und das Intervall zwischen zwei Kadem. Wie das Gesetz der Reihe und ihre vier Formen die Folge der Töne, der Tönhöhen etc. bestimmten, so bestimmten nun die Folge der Kader, die Kaderanzahl, positiv und negativ, Farbe, emotioneller Wert, Bewegung, Ruhe etc. den Film. 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 ebenso wie dieser betrachtete er die Reihe der Kader als eine Funktion von Intervallen. Aus den obigen Überlegungen entstand *Adebar* 1957 als erster purer Wiener Photofilm.

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 1960 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. Ein wesentlicher Tendenzwechsel darf jedoch nicht übersehen werden, nämlich von einer musikalischen Strukturierung zu einer perceptiven. Bereits der Titel des zweiten Films von Kurt Kren aus dem Jahre 1960 bezieht sich auf einen psychologischen Wahrnehmungstest (des Ungarn Lipót Szondi; 1947). Eine abstrahierende graphische Lösung bei der formalen Gestaltung, wie sie zum Beispiel im abstrakten Lichtspiel von *Rainer* endete, wird hier abgelehnt. Die Sukzession von Photographien (Stehkadem) 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 objektintendierte Vorgehensweise.

in: B. Hein, W. Herzogsrath (Hg.), *Film als Film – 1910 bis heute*, Köln 1977, S. 174-179, S. 216-218.



Kurt Kren, *2/60 48 Köpfe aus dem Szondi-Test*, 1960 s/w, 4 min.



Peter Kubelka, *Arnulf Rainer*, 1958-60 35 mm, s/w, bestehend aus vier Elementen: Licht und Nicht-Licht, Ton und Stille, 24 x 24 x 16 Kader

Peter Kubelka
geb. 1934 in Wien. Seit 1964 Co-Direktor des Wiener Filmmuseums. Begründer der Anthology Film Archive (J. Mekan etc.), New York 1970. AB 1980 Professor für Filmkunst und Kochen an der Städtelschule in Frankfurt/Main. Lebt in Wien und Frankfurt.

- 1987 Österreichisches Filmmuseum, Wien Kulturzentrum bei den Minoriten, Graz
- 1988 Wiener Secession
- 1989 Galerie Fotohof, Salzburg
- 1995 Kunst.Halle.Kräms

- Filme
- 1955 *Mosaik im Vertrauen*, 35 mm, s/w und Farbe, Ton, 16 min.
 - 1957 *Adebar*, 35 mm, s/w, Ton, 69 min., 1/3 sek.
 - 1958 *Schwechater*, 35 mm, Farbe, Ton; 1 min.
 - 1960 *Arnulf Rainer*, 35 mm, s/w, bestehend aus 4 Elementen: Licht und Nicht-Licht, Ton und Stille, 6 min., 24 sek.
 - 1966 *Unsere Afrikareise*, 16 mm, Farbe, Ton, 12 min., 30 sek.
 - 1977 *Pause!*, 16 mm, Farbe, Ton, 12 min., 30 sek.
 - Denkmal für die alte Welt* (work in progress)

Lit.: Gabriele Jutz, Peter Tschekassay, *Peter Kubelka – Eine Monographie*, Wien 1995. Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer, *Avantgardefilm Österreich, 1950 bis heute*, Wien 1995.