

KUNST-, MUSIK- UND THEATER- WISSENSCHAFT



Film – Musik – Moderne

Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung

Hans Emons

F Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Hans Emons Film – Musik – Moderne

Hans Emons

Film – Musik – Moderne

Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung

FFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Szenenfotos und Musikausschnitt (Edmund Meisel) aus Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*, nach „Jede Woche Musik“, Illustrierte Wochenschrift des Berliner Tageblattes Nr. 29 vom 2. August 1930, S. 110.

ISBN 978-3-7329-0050-3

ISSN 1862-6114

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2014. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Herstellung durch das atelier eilenberger, Taucha bei Leipzig.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhalt

Vorwort	7
1 Folgenlose und folgenreiche Begegnungen: Musik und Film	10
1.1 Entbehrlicher Nachlaß: Film und Musiktheater – Mythos Montage – Die Filmszene als Orchesterstück	10
1.2 Willkommene Erbschaft: Musik als Modell des Abstrakten Films	16
1.3 Musik zum Absoluten Film: Baukastenprinzip – Reihenverfahren – Mechanomorphe Ästhetik	22
1.3.1 Saties <i>Cinéma</i> und Eislers <i>Präludium in Form einer Passacaglia</i>	25
1.3.2 Mechanische Ballette: Paul Hindemith – George Antheil	27
1.4 Bild und Ton	31
1.4.1 Tönende Handschriften und Synthetischer Ton	31
1.4.2 Bildorganisation und Reihentechnik im experimentellen Film	36
1.5 <i>Exkurs 1: „Thema Cage“</i>	41
2 Montage der sichtbaren und der hörbaren Welt	54
2.1 Geräusch- und Klangsimitation im Stummfilm	54
2.2 Klangmontagen	58
2.2.1 Walter Ruttmanns „blinder Film“	58
2.2.2 <i>Exkurs 2: Arthur Honegger</i>	60
2.2.3 Musik und Meisel	68
2.2.4 Dziga Vertov und die audiovisuelle Montage	73
3 „Composing for the Films“	80
3.1 Hanns Eisler	81
3.2 Dmitri Schostakowitsch	94
3.3 Alfred Schnittke	109

4	Der Griff in den Fundus: filmmusikalische Aneignung der Moderne	124
4.1	Tonalitäten – Techniken – Stileme	124
4.2	Fremde Klänge – Verstörende Stimmen	134
4.2.1	Ferne Zeiten – Fremde Länder	136
4.2.2	Verfremdung des Vertrauten	141
4.2.3	Stimmen als Instrumente und umgekehrt	147
4.2.4	Zwischen Musik und Sounddesign: Artemjews akusmatische Räume	153
4.3	Gewalt und Wahn: dodekaphone Strukturen in der Filmmusik	158
4.4	Aufbruch ins Nichtgeheure: elektronische Musik im Film	164
5	Avantgarde-Pasticcios als Filmmusik	175
5.1	Zitat und Kompilation	175
5.2	Kubrick – Godard – Friedkin	180
6	Minimal Music und Film	190
6.1	Philip Glass	192
6.2	Michael Nyman	198
7	Herausforderung Sound Design	208
7.1	<i>Sound is half the movie</i>	208
7.2	„Mind the gap!“ – Von einem denkbaren Verzicht auf „Filmmusik“	212
8	Personen- und Filmregister	216

Vorwort

Die drei Begriffe *Film – Musik – Moderne* lassen sich zu unterschiedlichen Konstellationen zusammenschütteln; fünf dieser Konstellationen bilden das eigentliche Thema dieser Arbeit, die den vielfach geglückten, oft genug aber auch fragwürdigen Beziehungen zwischen Musik und Film in der Geschichte der filmbegleitenden Musik nachgehen möchte.

Die eine dieser Konstellationen betrifft das Verhältnis von *Film* und *musikalischer Moderne* – zwei Kulturphänomene, die etwa der gleichen Generationen entstammen, aber unterschiedlich aufeinander reagieren.

Während das neue Medium in der Neuen Musik nur wenige Spuren hinterläßt^a, profitiert schon der stumme Film von den Klangfunden der Neuen Musik – von der Emanzipation des Geräuschs in den Partituren Edmund Meisels ebenso wie von der Entdeckung neuer Klangerzeuger, wie sie Schostakowitsch und Honegger in die Filmmusik einführten – und verfügt zugleich über den reichen Fundus der Musikgeschichte, den er sich zunehmend in einem Maße aneignet, das Kritiker wie Hansjörg Pauli dazu veranlaßt, Filmmusik letztlich allein als auskomponierte Rezeptionsgeschichte zu verstehen.^b

Bei der Aneignung dieser Hinterlassenschaft zeigt sich, wenig überraschend, daß die Beziehungen zwischen Film und musikalischer Moderne nicht per se aversiver, sondern eher parasitärer Natur in dem Sinne sind, daß klangliche und strukturelle Eigenschaften der Neuen Musik allein durch ihre Besetzbarkeit mit Handlungselementen bzw. ihre Verwertbarkeit für den Bildzusammenhang legitimiert werden, und daß andererseits das kompositorische Niveau auch dort, wo Filmkomponisten wie Goldsmith und Rosenman deutlich mit der Musik ihrer Zeit sympathisieren, in den seltensten Fällen die Konsequenz und Stimmigkeit erreicht, wie sie der musikalischen Avantgarde eigenümlich sind.

Eine zweite Konstellation besteht in der Beziehung zwischen *filmischer Moderne* und *Musik*. Im narrativen Film der 20er Jahre führt die zunehmend differenziertere Montagetechnik und die Entfesselung der Kamera – unabhängig von der jeweils begleitenden, komponierten oder kompilierten Musik – zu einer weitgehenden visuellen Aneignung der hörbaren Welt, während sich die dokumentarischen Arbeiten Ruttmanns und vor allem Vertovs deutlich, der Abstrakte Film dieser Jahre sogar ausschließlich an musikalischen Kategorien orientieren; für die abstrakten Filme Eggelings, Richters und Ruttmanns wird Musik zur alleinigen Bezugsgröße.

Drittens führt die sich anbahnende Konvergenz filmischen und musikalischen Denkens, nachdem sie zu Beginn der 20er Jahre unter dem Vorzeichen einer mechanomorphen Ästhetik schon einmal erprobt worden war, in den späten Zwanzigern zu den unterschiedlichsten Versuchen einer nicht mehr additiven, sondern *integrativen Verbindung* der beiden Medien, wie sie schon in Vertovs intendierter Verknüpfung von *Kino-Glaz* und *Radio-Oucho* angedacht war, aber erst seit der technischen Innovation des Lichttons realisierbar schien.

Diese Versuche, fast ausnahmslos im nichtkommerziellen Film zuhause, endeten gelegentlich als ästhetisch unfruchtbare Utopien oder tendierten zur kunstgewerblichen Ideologie einer angeblichen Einheit der Künste, setzten aber einen bis heute unabgeschlossenen Prozeß in Gang, der von den Experimenten mit synthetischem Lichtton über die Neuerfindung des Hörspiels durch die Tonfilmkamera und über die reihentechnische Organisation von Bild und Ton bei den Whitney-Brüdern und den Vertretern des Wiener Formalfilms bis zu den filmischen Reflexionen über die perzeptiven Voraussetzungen von Bild und Ton in den Arbeiten von Michael Snow führt.

Die vierte Konstellation, die sich bei der Kombination der Begriffe Film, Musik und Moderne einstellt, impliziert die Frage nach einer *modernen Filmmusik*: nach einer Musik abseits der überwiegend in den Hollywood-Studios standardisierten Kinosinfonik (deren bewundernswerte Leistungen hier weder in Frage noch zur Diskussion stehen) und orientiert vor allem an der jeweils zeitgenössischen und im emphatischen Sinne „neuen“ Musik.

Neben dem filmmusikalischen Unikat Saties für René Clairs ENTR'ACTE wäre hier an Hanns Eisler zu erinnern, der zwar die kompositorischen Errungenschaften der Schönberg-Schule vor allem im geschützten Raum des *Film Music Project* umsetzte, seine Konzeption, Einzelelemente der musikalischen Tradition aus ihrem angestammten Kontext zu lösen und als mobile Teile eines Montageverfahrens zu verwenden, dagegen auch in den Spielfilm eingebracht hat.

Wie Hanns Eisler haben auch Dmitri Schostakowitsch und Alfred Schnittke neben der eigentlichen Arbeit für die traditionellen Genres eine Fülle von Filmmusiken komponiert; „modern“ sind hier die mit Stil- und Genrezitaten operierenden Musikmontagen in den frühen filmmusikalischen Beiträgen von Schostakowitsch und die aus der Kammer- und Orchestermusik in die Filmmusik hinübergetragene polystilistische Schreibweise Schnittkes.

Nicht zuletzt hat sich die Minimal Music seit den 70er Jahren einen respektablen Platz in der filmbegleitenden Musik gesichert.

Von einer modernen Filmmusik kann aber auch da die Rede sein, wo bereits existierende Musik, gleich welcher Art, auf eine dramaturgisch neue Weise mit dem Film verbunden wird. Daß sich mit diesem Verfahren keineswegs die Kompilationspraxis der Stummfilmzeit wiederholt, sondern die verwendeten Antefacta zu einer eigenständigen Kraft innerhalb der audiovisuellen Konstruktion werden können, zeigen beispielhaft die musikdramaturgischen Konzeptionen, wie sie Jean-Luc Godard, aber auch Stanley Kubrick in ihren Filmen zwischen 1964 und 1991 vorgestellt haben.

Ob sich, fünftens, auch der Typus eines *modernen Musikfilms* herausgebildet hat, der jenseits der gängigen Visualisierungsstrategien seine bildnerischen Impulse allein und unmittelbar seinem musikalischen Gegenstand abgewinnt, bleibt eine vorerst offene Frage. Der Exkurs *Thema Cage* zeigt immerhin, daß es auf diese Frage einzelne, vielleicht sogar exemplarische Antworten gibt.

1 Folgenlose und folgenreiche Begegnungen: Musik und Film

1.1 Entbehrlicher Nachlaß: Film und Musiktheater – Mythos Montage – Die Filmszene als Orchesterstück

Die Geburt des neuen Mediums, das sich schon bald nach seiner Erfindung, spätestens aber seit der *film d'art*-Bewegung, zur Kunstform erklärte, hat in der Geschichte der Musik so gut wie keine Spuren hinterlassen.

Die Errungenschaften der *Siebenten Kunst* (Ricciotto Canudo) – durch ihre ästhetische Voraussetzung als Zeitkunst und durch die Ähnlichkeit des äußeren Rezeptionsrahmens der Musik scheinbar verwandt – relativierten sich für die Tonkunst offenbar in dem Maße, wie sie sich, mutatis mutandis, zumindest unter funktionalem Aspekt als vertraute Elemente aus dem Fundus kompositorischer Techniken verstehen ließen.

Daß eine Filmsequenz aus unterschiedlichen Einstellungen (von der Totale über Halbnah bis zum Detail) bestehen kann, unterscheidet sich funktional nur wenig von einem sinfonischen Satz, der vom Tutti des ganzen Orchesters ebenso geprägt sein kann wie von längeren Passagen der Blechbläser oder vom solistischen Hervortreten von Flöte oder Oboe.

Von den reproduktiven Kameratechniken wie Rücklauf, Zeitlupe oder Zeitraffer hatte die retrograde Form des Themas oder des melodischen Verlaufs, als Krebs bekannt, eine jahrhundertelange Tradition, auf die gerade von der Neuen Musik wieder zurückgegriffen wurde. Die filmischen Effekte von Zeitlupe und Zeitraffer funktionieren nur auf der Basis einer dem Gesetz der Normalverteilung unterworfenen Bewegungswirklichkeit. Da Musik in strenger Auslegung keine Wirklichkeit außerhalb der von ihr selbst hervorgebrachten kennt, orientieren sich ihr Techniken der Augmentation und Diminution an der ursprünglichen Bewegungsform des einmal exponierten Themas. Jenseits rein konstruktiver Zusammenhänge können sie darüber hinaus Bedeutungsebenen besetzen: die Augmentation etwa als Pathosformel, wie sie Reger in der abschließenden Fuge seiner Orchestervariationen op. 132 dem *Andante grazioso*-Thema aus Mozarts KV 331 zukommen ließ; für die Diminution im Dienste „musikalischer Psychographie“¹ mag die Ermordung Maries in Bergs *Wozzeck* stehen: Schönbergs Plan für sein Monodram *Erwartung*, nach dem sich in *einem* furchtbaren Augenblick das ganze Leben einer Person zusammendränge, hat Berg in seiner Oper aufgegriffen und den Moment des Todes in einem gleichsam zeitraffenden Verfahren

mit der Reprise nahezu aller Marie bislang zugeordneten Motive in einem Zeitrahmen von nur drei Takten verknüpft.

Noch materialspezifische Phänomene wie die Doppelbelichtung oder scheinbar filmtypische Formen der Dramaturgie wie die zuerst von Griffith eingesetzte Parallelmontage als Kopplung entfernter, aber zeitgleich ablaufender Aktionen ließen sich *per analogiam* in musikalischen Zusammenhängen entdecken: für die erstere kann das Prinzip des Kontrapunkts herangezogen werden; der letzteren zumindest ähnlich verfährt die Durchführung im Finale von Mozarts *Jupiter-Sinfonie*, wenn die den Streichern vorbehaltene Schlußgruppe des Themas und der von den Holzbläsern intonierte Themenkopf ständig alternieren und dabei – auf motivisch und klanglich strikt getrennten Wegen – gemeinsam dem Einsatz der Reprise entgegenstreben.

So bliebe, als wertvollstes Stück des kinematographischen Erbes, nur die Idee der Montage selbst übrig, wenn denn jene Perspektive korrekt ist, die das innovatorische Moment der Montage allein beim Film verortet.

David Griffith, der mit *THE LONEDALE OPERATOR* (1911) und vor allem mit *INTOLERANCE* (1916) die Parallelmontage in den Spielfilm eingebracht hatte, fand deren Vorbild allerdings nicht in der Filmgeschichte, sondern in der Erzählkunst des viktorianischen Romans, speziell in der von Charles Dickens, und Sergej Eisenstein erweiterte in mehreren Aufsätzen zwischen 1934 und 1945 die Ahnenreihe filmischer Montage und Kontrapunktik noch um die Namen Flaubert, Tolstoi, Melville und Hoffmann nicht zuletzt deshalb, um seine Ästhetik der Montage durch ihre Anbindung an die realistische Erzähltradition des 19. Jahrhunderts gegen Kritik aus den Reihen der stalinistischen Kulturfunktionäre zu immunisieren. Wenn zudem zentrale, mit Montagetechniken operierende Romane der Epoche wie Joyces *Ulysses* lange fertiggestellt waren, bevor die Montage als filmische Kunstform ernsthaft rezipiert werden konnte, dann relativiert sich die Vorbildfunktion des Films im gleichen Maße, in dem der spezifisch literarische Anteil an der Idee der Montage unterschätzt wird.²

Das gilt in besonderem Maße auch für die Musik, die ihre ganz und gar eigenständigen Montagetechniken zu einer Zeit entdeckte und entwickelte, als von Film als Kunstform – geschweige denn als Kunst der Montage – noch kaum die Rede sein konnte. „Erfunden“ hat das Prinzip der musikalischen Montage der Außenseiter und weitgehende Autodidakt Erik Satie; die „Baukastenmethode“ seines eigenwilligen Kompositionsverfahrens hat er von den frühen *Danses gothiques* (1893) bis zu seinem letzten Werk *Relâche* (1924) nahezu unverändert beibehalten.

Recht eigentlich perfektioniert hat es Igor Strawinsky, der die musikalischen Konsequenzen aus der vom Kubismus ausgelösten Revolution zog, in deren Verlauf das seit der Renaissance verbindliche Darstellungssystem des einheitlichen und zentralperspektivisch geordneten Bildraums abgelöst wurde.

Schon in *Petruschka* (1912) unüberhörbar vertreten, erfaßte das Montageprinzip im *Sacre* von 1913 bereits nahezu alle Parameter des musikalischen Satzes; in der *Histoire du Soldat* (1918) wird noch das Klangbild zum Produkt eines Montageprozesses: aus nur drei Hoch- und drei Tieftönern plus Schlagzeug wird das Phantombild eines ganzen Orchesters konstruiert.

Daß Musik ihre eigenen Montagetechniken unabhängig von denen des Films entwickelt und praktiziert hat, heißt nicht, daß sie sich der Filmmontage, wie sie vor allem der Stummfilm der 20er Jahre aufs kunstvollste präsentierte, grundsätzlich verschlossen hätte. Zumindest ist vorstellbar, daß die geradezu inflationäre Produktion von Suiten in den 20er Jahren auch mit der zur Selbstverständlichkeit gewordenen Montagesequenz zusammenhängt, die im Film zur *raison d'être* des Mediums gehört, während sie sich in der Musik als Opposition zur tradierten, an der Idee des organischen Zusammenhangs orientierten Ästhetik versteht.

Existiert ein solcher Zusammenhang, dann sicher nicht in dem Sinne, daß Musik die Montage als filmische Organisationsform des Nacheinanders umstandslos auf ihre eigenen Materialien übertragen habe. Eher könnte sich die Tendenz zu einer Ästhetik des Unverbundenen, die bereit ist, die organizistischen Modelle von Sonate und Sinfonie wenn nicht abzulösen, so doch neben ihnen zu bestehen, durch die Allgegenwart der filmischen Montage bestätigt gesehen und verallgemeinert haben.

Die Reihung distinkter Einheiten gehört zum Wesen der neuen Suite; sie orientiert sich weder am historischen Prototyp als Folge sublimierter und kanonisierter Tanzsätze – schon Artur Schnabels *Tanzsuite* von 1920 hatte mit dem Einlaß des Foxtrotts diesen Kanon aufgekündigt – noch an der thematisch gebundenen Großform der Variationensuite. Paradigmatisch für den neuen Typus dürfte eher die ‚Satz‘folge sein, die Hindemith seiner *Suite 1922* op. 26 verordnete, in der ein *Nachtstück* zwischen *Shimmy* und *Boston* steht und ein *Marsch* sowie ein *Ragtime* den Rahmen bilden.

Dieser Typus greift auch auf diejenige Kammermusik über, die sich nicht explizit zur Suite bekennt. Kurt Weills *Streichquartett* op. 8 scheint „wie aus verschiedenen Puzzlesteinen zusammengesetzt, die auch in anderem Kontext und in

anderer Folge existieren konnten.“³ In Max Buttings *Kleinen Stücken für Streichquartett* op. 26 unterwandert die Ästhetik des Unverbundenen sogar die Verbindlichkeit der Satzdisposition: Anzahl und Reihenfolge der zehn Nummern – das Vorwort der Partitur weist darauf hin – sind ins Belieben der Interpreten gestellt.

So bleiben denn die für die Tonkunst verwertbaren Hinterlassenschaften der Stummfilmperiode einigermaßen übersichtlich:

1925 verunstaltete Richard Strauss seinen *Rosenkavalier*, indem er ihm die Stimmen entzog, die Arien ins Orchester verlegte und nahezu alle Partien mit Schauspielern besetzte (aber andererseits eigens den damaligen Opernstar Michael Bohnen engagierte, um ihn in der Rolle des Ochs von Lerchenau zwei Stunden schweigen zu lassen); er ließ zu, daß der renommierte Regisseur Robert Wiene Hugo von Hofmannsthals Libretto zu einer realistisch inszenierten Stummfilmklamotte (mit einer Flut von Zwischentiteln) zurechtbog und steuerte seinerseits als „Filmmusik“ eine verkürzte und verdünnte Version der Originalpartitur „für Lichtspielorchester“ bei.

Die Uraufführung des Films fand 1926 nicht im Kino, sondern in der Dresdner Semperoper statt; in der restaurierten (und weitgehend vollständigen) Fassung wurde er 80 Jahre später am gleichen Ort und unter vergleichbaren Umständen als Liveaufführung wiederholt.

Gegen eine solche, lediglich reproduktive (und darüber hinaus eher blamable) Rolle des neuen Mediums setzte sich die Zeitoper der 20er Jahre zur Wehr.

Schallplatte, Fotografie und Radioübertragung spielen in Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* (1927) und in Kurt Weills *Der Zar läßt sich photographieren* (1927) eine zentrale Rolle. Auch die technischen Möglichkeiten der noch stummen Filmapparatur modifizierten, wenn auch vereinzelt, Handlungsstruktur und Präsentationsform des szenischen Geschehens in einer Weise, die über den bereits etablierten, raschen Wechsel von Szene und Bühnenbild hinausging: in Hindemiths *Hin und zurück* op.45a (1927) – Sketch in einem Akt von Marcellus Schiffer – wird die Handlung durch einen „Eingriff höh’rer Macht“ von der Katastrophe weg wieder rückwärts zum Ausgangspunkt geführt.

Hindemiths Musik sekundiert dem, indem sie zwar nicht strikt krebsgängig, aber doch Nummer für Nummer bzw. Einstellung für Einstellung das kompositorische Geschehen auf den Anfang zurückspult.

Die irritierende Vertauschung der Sukzession im Akt der Wahrnehmung gehorcht allein den Prämissen der bewegten und in beide Richtungen bewegbaren

Bilderfolge, auch wenn die Idee selbst nicht erst auf die Erfindung des Kinetographen zu warten brauchte: schon Ludwig Tieck läßt in seinem „deutschen Lustspiel“ *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack* (1799) seinen von der „poetischen Narrheit“ heimgesuchten Zeitreisenden aus der Rolle fallen und das ihm nicht länger behagende Stück mithilfe der Theatermaschine Szene um Szene zurückkurbeln.

Als ein wesentlich filmtechnisch konzipiertes Werk betrachtete George Antheil seine Oper *Transatlantic* (1930) nicht allein wegen ihres rasanten Handlungsablaufes. Die mitunter nur minutenlangen Szenen sind teils im harten Schnitt aneinandermontiert, teils durch sorgfältig komponierte Übergänge so miteinander verbunden, daß der Eindruck einer musikalischen Überblendung entsteht. Mit seiner stilistischen Collage aus Anklängen an Kurt Weill und an den Jazz, an Copland, Milhaud und Strawinsky begleitet Antheil dabei einen Handlungsablauf, der mehrfach in Parallelmontagen mündet. Die Uraufführung in der Frankfurter Oper bewältigte dies Problem noch mit der Konstruktion einer mehrfach unterteilten Simultanbühne; den Intentionen des Autors gerechter wurde – nach über 50 Jahren – die zweite, inzwischen legendäre Aufführung auf deutschem Boden durch das Stadttheater Bielefeld im Jahr 1987 (Regie: John Dew; Bühnenbild: Gottfried Pilz). Ihr gelang „eine wahrhaft atemberaubende, quasi filmische Montage durch die einfallsreiche Kombination aus Kulisse, Projektion und Film. In Sekundenschnelle und buchstäblich ehe man sich’s versah, verwandelten sich auf offener Bühne beispielsweise solistische in große Chorszenen und umgekehrt, wobei mittels differenzierter Beleuchtung bzw. Verdunkelung der hintereinander gestaffelten Spielebenen die Szenenfolge nach jeweiligem dramaturgischem Erfordernis bald ‚hart‘ geschnitten, bald durch ‚Überblendung‘ montiert wurde.“⁴

Eher am Rande erwähnt werden muß Charles Koechlings *Seven Stars-Symphony* aus dem Jahre 1933, die den Leinwandgrößen des Stummfilms mit sinfonischen Charakterporträts huldigt, die stilistisch ebenso gut auf Heroinnen und Heroen des Sprechtheaters oder der Opernbühne hätten zugeschnitten sein können.

Ungleich wichtiger scheint die Filmsequenz, die Alban Berg als kinematographische Brücke zwischen dem ersten und dem zweiten Bild im zweiten Akt seiner Oper *Lulu* konzipiert hatte (1934, UA des Torsos 1937). Unter allein funktionalem Aspekt leistet sie nicht mehr als die Filmeinlagen des Piscator-Theaters in den 20er Jahren: die für den Fortgang der Handlung logisch notwendigen, aber dramaturgisch entbehrlichen Details zu raffend und zu pointieren, in

diesem Fall die weiteren Etappen von Lulus Abstieg und ihre Rückkehr in die inzwischen verlassene Wohnung des Dr. Schön. Entsprechend der spiegelbildlichen Anlage des Geschehens läßt Berg seine die Stummfilmsequenz begleitende Musik von der Mitte an Note für Note in der Krebsform bis zum Anfang zurücklaufen. Ihre Bedeutung erhält diese Episode (die in der *Lulu*-Suite unter dem Titel „Ostinato“ erscheint) nicht nur durch die von Berg geforderte, absolute Synchronität der filmischen und musikalischen Ereignisse, sondern vor allem auch dadurch, daß sie – als Symmetrieachse des gesamten Werkes – den Komponisten zu einem seiner größten sinfonischen Opern-Intermezzi inspirierte.

Das sicherlich wichtigste Zeugnis einer produktiven Verwandlung filmischer Vorstellungswelten in autonome Kunst ist Schönbergs *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34. Obwohl 1929/30, also zu Beginn der Tonfilmzeit entstanden, weisen ihre Untertitel (*Drohende Gefahr – Angst – Katastrophe*) zurück auf die Kinothekenpraxis des Stummfilms, bei der unter Affektstichwörtern abgelegte Ausschnitte aus bereits existierenden Werken der Opern- und Konzertliteratur, aber auch eigens für das Lichtspieltheater geschriebene Stücke in Kompendien wie dem *Allgemeinen Handbuch der Film-Musik* von Erdmann, Becce und Brav für den aktuellen Bedarf der Kinokapellmeister angeboten wurden.

Schönbergs opus 34, ein durchgängiger und zwölfköpfig durchkomponierter Orchestersatz, ist weder für einen bestimmten Film konzipiert, noch beugt er sich den Konventionen filmbegleitender Musik. Im Gegenteil: diese „Begleitmusik“ begleitet nichts; sie verwandelt die Stichwörter einer verschwindenden Musizierpraxis in spätexpressionistische Ausdrucksfelder, die sich gegen nichts mehr sperren als gegen die Konkretion von Bildern.⁵ Otto Klemperer mag das empfunden haben, als er Schönberg gegenüber von der Möglichkeit sprach, vielleicht „zu Ihrer Musik einen abstrakten Film zu erfinden“⁶, während Schönberg selbst in einer Rundfunkdiskussion von 1931 über das Thema „Lichtspiele“ eher an eine Filmmusik der Zukunft dachte, zu der seine Musik „passen“ könnte.⁷ Der Widerspruch zwischen der antizipierten Zukunft und einer bereits zur Vergangenheit tendierenden Gegenwart ist konstitutiv für ein Orchesterstück, das sich in nahezu programmatischer Weise von den *Cue Sheets* der Stummfilmmusik inspirieren läßt, aber gleichzeitig strikt auf die Wahrung des musikalischen (und nicht nur reihentechnischen) Zusammenhangs dringt und damit jede mögliche Vereinzelung kategorisch ausschließt. Die Qualität der *Begleitmusik für eine Lichtspielszene* „geht nicht aus Dienstfertigkeit hervor, Sinn liegt aus-

schließlich in der Musik selbst beschlossen. Als ein Ganzes, das aus der Relation seiner Teile hervorgeht, die ihrerseits wiederum ohne das Ganze rudimentär wären, stehen Struktur und Form dieses Stückes im Kontrast zur Potpourri-Praxis der Kinothekenarrangements, für die nur der Augenblick zählt. Aus der Beziehung zwischen den Teilen, die der Hörer als Verweis auf Zukünftiges und als Rückgriff auf Vergangenes erlebt, konstituiert sich Bedeutung als struktureller Zusammenhang.“⁸

1.2 Willkommene Erbschaft: Musik als Modell des Abstrakten Films

Konnte die Musik von den ästhetischen und technischen Innovationen des neuen Mediums Film nur wenig oder kaum profitieren, so wurde sie ihrerseits in den 20er Jahren zum Modell für eine Gruppe von Filmemachern, die sich bei allen individuellen Unterschieden in einem Punkt einig waren: in ihrem Einspruch gegen die Reduktion der Filmkunst auf eine bloße Darstellung von außerhalb ihrer selbst liegenden Inhalten, positiv formuliert: in ihrem Plädoyer für einen genuin *photogenischen* (Jean Epstein), von seinen abbildenden Funktionen weitgehend befreiten Film.

In ihrer grundsätzlichen Fundierung auf Musik treffen sich die französische Avantgarde des *Cinéma Pur* mit ihrer Forderung nach einer *sinfonischen Optik* (Henri Chomette) des vom *Irrtum des Sujets* (Fernand Léger) befreiten Films und die deutschen Vertreter des *abstrakten* bzw. *absoluten* Films.

Wenn vor allem der abstrakte Film hier ausführlicher behandelt wird, dann auch deshalb, weil er in den letzten Jahren vornehmlich durch das Engagement des Ensembles „ascolta“ und zahlreiche, von diesem initiierte Kompositionsaufträge an Künstlerinnen und Künstler (wie Carola Bauckholt, Oliver Frick, Catherine Milliken, Olga Neuwirth, Friedrich Schenker, Martin Smolka, Iris ter Schiphorst und Bernd Thewes) eine regelrechte Renaissance erfahren hat.

Wie sehr im Abstrakten Film die Musik zum Maßstab einer noch maßstablosen, von der Filmtradition abgekoppelten und gänzlich neuen Kunst des bewegten Bildes wurde, zeigen bereits die Titel der Filme und Projekte von Hans Richter, Viking Eggeling und Walter Ruttmann: *Fuge 23 – Präludium – Orchestration eines Themas – Rhythmus 21-25 – Orchestration der Farbe – Rennsinfonie – Horizontal-Vertikal-Messe – Diagonalsinfonie – Opus 1-5 – Berlin: Sinfonie einer Großstadt*.

Dem sekundieren entsprechende Statements von Richter, Eggeling und Ruttman:

Hans Richter: *„Für uns beide (d.h. für Eggeling und mich) wurde die Musik zum Modell. (...) So fanden wir in der Kontrapunktfuge das geeignete System, eine dynamische und polare Anordnung gegensätzlicher Energien, und in diesem Modell sahen wir ein Bild des Lebens an sich.“*⁹

Viking Eggeling: *„Die abstrakten Formen vermeiden gleich denen in der Musik Analogien oder Erinnerungen an Naturobjekte. Finden Spannung und Auflösung in sich.“*¹⁰

Walter Ruttmann: *„Es will nicht mehr gelingen, die auf einen Moment zurückgeführte, durch einen ‚fruchtbaren Moment‘ symbolisierte Lebendigkeit eines Bildes als tatsächliches Leben zu empfinden. Die Rettung liegt in einer ganz neuen Kunst, einer Malerei mit Zeit. (...) Es wird sich deshalb ein ganz neuer, bisher nur latent vorhandener Typus von Künstlern herausstellen, der etwa in der Mitte von Malerei und Musik steht.“*¹¹

Ruttmanns Formulierung von einer Kunst in der Mitte zwischen Malerei und Musik weist darauf hin, daß Richter, Eggeling und er als bildende Künstler begannen und damit die Tradition einer „verzeitlichten“ Malerei fortsetzten, wie sie in den Langformaten mancher Bilder von Marc und Delaunay vorgeprägt war, sich in den Rollenbildern von Duncan Grant fortsetzte und in den Rollenbildern Eggelings und Richters bis an die Schwelle zur Kinematographie führte, die zumindest theoretisch Léopold Survage mit seinem Manifest von 1914 bereits überschritten hatte:

*„Ich will in die konkrete Aktion meiner abstrakten Malerei Rhythmus einführen, der meinem inneren Leben entspringt. Mein Instrument wird der Kinematograph sein, dieses wahre Symbol akkumulierter Bewegung. Ich will die Partituren meiner Visionen, den sukzessiven Phasen meines Gemütszustandes entsprechend, ausführen. Ich bin dabei, eine neue visuelle Zeit-Kunst aus farbigem Rhythmus und rhythmischer Farbe zu schaffen.“*¹²

Konkreter noch: *„Es ist die Aufeinanderfolge der Elemente in der Zeit, die eine Analogie zur Musik herstellt, Klangrhythmus und Farbrhythmus, deren Realisierung ich durch kinematographische Mittel anstrebe.“*¹³

Aus den Zeugnissen und Selbstzeugnissen zum Abstrakten Film der 20er Jahre läßt sich dreierlei ablesen:

1. „Musik vermochte sich als Modell offenbar dadurch zu empfehlen, daß in ihrer Erscheinung zwei zentrale Desiderate der Epoche – Abstraktion und Zeitlichkeit – vereinigt zu sein schienen. Unbeschadet dessen, daß sich ihr spezifisches Material dem Abstraktionsbegriff widersetzt, schien ihr angeblich referenzfreies Konstrukt vorwegzunehmen, was sich in der Bildenden Kunst abzuzeichnen begann: ein keineswegs zwangsläufiger Prozeß, wohl aber deutliche Optionen auf eine vom Gegenstand sich lösende Malerei, wie sie Kandinsky, Malewitsch und Mondrian bereits wahrgenommen hatten.“¹⁴

Kandinsky selbst hatte die überall etwa gleichzeitig stattfindenden Abstraktionsprozesse mit seiner 1912 erschienenen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* theoretisch begleitet und musikalisch fundiert, als er den Ausdruck der inneren Welt am ehesten *in der heute unmateriellsten Kunst, der Musik* verwirklicht sah, an der sich die Malerei mit ihrer Suche *nach Rhythmus, nach mathematischer, abstrakter Komposition* zu orientieren habe.¹⁵

2. Die Ausdrucksvielfalt der Zeitkunst Musik wird weitgehend ausgeklammert zugunsten eines deutlich reduzierten Bach-Bildes. Die stete Präsenz von Begriffen wie Kontrapunkt und Fuge deutet ebenso darauf hin wie Ferruccio Busonis wohlgemeinter Rat an Hans Richter, die Prinzipien des Kontrapunkts zu studieren, da Richters bildnerische Versuche mit positiven und negativen Formen dem Prinzip des Kontrapunkts entsprächen: „Er schlug mir vor, jene kleinen Präludien und Fugen, die Bach für seine Frau geschrieben hatte, durchzuspielen (...). So stieß ich ‚zufällig‘ auf das Analogieverhältnis zwischen Musik und Malerei.“¹⁶

Damit folgt Richter einem zeittypischen Rezeptionsmuster, das Bachs Musik weitgehend als ein von expressiven und mimetischen Impulsen unberührtes Klangkonstrukt verstand, das unbeschadet seiner prinzipiellen Flüchtigkeit ins Tafelbild (wie in den zwischen 1912 und 1921 entstandenen Arbeiten von Kupka, Macke, Kandinsky, Klee, Hölzel, van Doesburg und Itten) oder sogar, wie in Heinrich Neugeborens *Bach-Monument* von 1928, in die eherne Skulptur „übersetzt“ werden konnte.

3. Während Werner Graeff in seiner Filmpartitur II / 22 (1922 entworfen, aber erst 1958 realisiert) die Bildformen und Zeitstrukturen „seriell“ miteinander verknüpfte, indem er beide an die gemeinsame Proportion 3:4 – das Projektionsflächenverhältnis des Filmbildes – band und gleichzeitig den überfälligen Schritt vom Drehbuch zur Partitur tat, verfuhr Egging und Richter künstlerisch zwar großzügiger, bedienten sich dabei freilich einer Terminologie, bei der sich die Präzision musikalischer Begriffe zur bloßen Metapher verflüchtigt.

Die ihrerseits bereits metaphorische, auf Goethe zurückgehende Formulierung von einem *Generalbaß*, der es in der Musik längst zu einer *approbierten Theorie* gebracht habe, in der Malerei aber immer noch fehle¹⁷, brachte Eggeling dazu, sich mit den Prinzipien des Bildaufbaus und den Wirkungsgesetzen malerischer Konstrukte zu beschäftigen, und führte ihn zu der Vorstellung eines begrenzten Repertoires von Zeichen und Formen, die nach den Regeln einer eidetischen Universalgrammatik zu allgemeinverständlichen Aussagen verbunden werden könnten.

Seine SYMPHONIE DIAGONALE, ein knapp acht Minuten langer und unter größten Schwierigkeiten 1924 fertiggestellter Film, versucht gleichsam die ästhetische Beweisführung, indem sie ein aus nur wenigen Grundmustern bestehendes Formenalphabet zu immer neuen Konstellationen und Allianzen veranlaßt. Der eine Figurensatz ist auf die Muster von Parallele und Winkel zurückzuführen, der zweite Formtyp orientiert sich an Bogen, Halbkreis und Spirale.

Diese beiden Gestalttypen werden in einem langsamen, diskontinuierlichen Prozeß erweitert, variiert, vorübergehend reduziert, neu verbunden und schließlich in eine komplexe Gesamtform integriert, die am Schluß des Films gleichsam zurückgenommen, weggewischt wird. Im Rhythmus der ‚Einstellungen‘ dominiert der fast gleichmäßige Wechsel von linksschräg / rechtsschräg; die den Einzelercheinungen übergeordnete Einheit – in der klassischen Sinfonie die Grundtonart – ist hier durch die konsequente Vermeidung von Horizontale und Vertikale gewährleistet.

Sinfonisch im strikten Sinn ist nichts an einem Film, der sein vereinheitlichendes Moment aus der Konstanz der Diagonale bezieht und dem bei seinem Versuch, *verschiedene Verwandlungsphasen wie bei einer Sinfonie oder Fuge*¹⁸ aufzubauen, die spezifische Differenz der unterschiedlichen Kompositionstechniken letztlich gleichgültig ist. Eggelings nur metaphorische Inbesitznahme musikalischer Formprinzipien hindert freilich nicht daran, in der asketischen Eleganz der DIAGONALSINFONIE die vielleicht überzeugendste Lösung eines zentralen Problems des Abstrakten Films zu sehen: mit nichtklingenden Materialien zu komponieren. Eggelings Film ist, mehr als die abstrakten Arbeiten von Richter und Ruttman, eine *sichtbare Musik*, die jeden Versuch, sie auch hörbar zu machen, als überflüssig, ja als unangemessen erscheinen lassen muß.

Während es bei Eggeling die Zeichnung ist, die sich in einem gleichmäßigen Bewegungsablauf verändert, stehen in Hans Richters abstrakten Filmen Fläche und vor allem Rhythmus im Vordergrund. DIAGONALSINFONIE und RHYTHMUS

21 „waren zwar abstrakte, aber im Geist und in der Problemstellung sehr verschiedene Filme, da Eggeling von der Linie und ich von der Fläche ausging. Eggeling orchestrierte und entwickelte Formen, während ich auf Form überhaupt verzichtete und lediglich versuchte, Zeit in verschiedenen Tempi und Rhythmen zu artikulieren.“¹⁹

Freilich ist Richters Rhythmusbegriff ähnlich unscharf wie sein Bild von einer „Kontrapunktfuge“ (*Bild des Lebens an sich* und *dramatische Evolution*) und verbindet sich je nach Bedarf mit dem des Tempos als sukzessiver Ereignisdichte oder mit dem Vokabular der Lebensphilosophie Bergsons. Mit der Formulierung von der in verschiedenen Tempi und Rhythmen artikulierten Zeit befindet sich Richter zumindest verbal in der Nähe von László Moholy-Nagy, der in seinem Statement *Produktion – Reproduktion* von 1922 die bisher nur für Reproduktionszwecke verwendeten Apparaturen zu produktiven Zwecken zu erweitern gefordert hatte und die Hauptaufgabe eines wahrhaft kreativen Lichtspiels in der Gestaltung der Bewegung an sich sah:

„Die bisher vollkommensten Arbeiten sind von Eggeling-Richter, wo statt der dramatischen Handlung schon ein selbstgeschaffenes Formenspiel auftritt, wenn auch noch zum Schaden der Bewegungsgestaltung. Denn Bewegung wird hier nicht rein gestaltet, sondern die überbetonte Formentwicklung absorbiert fast alle Bewegungskräfte. Der weitere Weg ist hier die Gestaltung der Bewegung im Raume ohne Anlehnung an eine direkte Formentwicklung.“²⁰

(Moholy-Nagy selbst konnte seine Theorie der bewegten Lichtgestalt in seinem LICHTSPIEL SCHWARZ – WEISS – GRAU (1930), einem Nebenprodukt seiner Arbeit mit dem Licht-Raum-Modulator, zumindest teilweise verwirklichen.)

Anders als bei Eggeling, der vor der Arbeit an seinem einzigen vollendeten Film zusammen mit Raoul Hausmann ein Manifest gegen den Konstruktivismus verfaßt hatte, verschreibt sich die Bildwelt von Richters FILM IST RHYTHMUS (so der ursprüngliche Titel) aus dem Jahre 1921 eindeutig den geometrischen Prinzipien von *Stijl* und Konstruktivismus – eine Apotheose des rechten Winkels, die ihre den Dimensionen Form, „Farbe“, Tiefe und Bewegung zugeordneten Materialien auf wenige, nicht weiter reduzierbare Elemente beschränkt.

„Als Formen dienen stehendes und liegendes Rechteck sowie das vermittelnde Quadrat, als ‚Farben‘ die Extrema schwarz und weiß sowie Graustufen als Übergänge; durch Verkleinern und Vergrößern der jeweiligen Formen wird erstmals die räumliche Illusion der Bildtiefe mit einbezogen. In eher willkürlich anmutenden Zeitmaßen treten diese Elemente zueinander in Beziehung, überlagern

sich, desintegrieren, vertauschen ihre Polarität von positiv zu negativ, beschreiben das Verhältnis von Grund und Figur jeweils neu.“²¹

Wieder anders als Richter und Eggeling hat Walter Ruttmann mit seinen handgezeichneten Filmen der OPUS-Reihe den Formen-, aber auch den Farbenreichtum des „Blauen Reiters“, seiner künstlerischen Heimat, in die visuelle Sprache des Abstrakten Films eingebracht. Die Selbstzeugnisse Ruttmanns aus den frühen 20er Jahren, aber auch die Rezensionen der Zeitgenossen belegen, wie eng seine Filmkonzeption mit der Vorstellung musikalischer Entwicklungsvorgänge verbunden war: von *sichtbaren Sinfonien*, von *Augenmusik*, von *Licht-Ton-Sinfonien* und vom *Bildmusiker* Ruttmann ist dort die Rede. Ruttmann – der einzige Regisseur von Rang unter den Vertretern des abstrakten und absoluten Films – war auch der erste, der einen abstrakten Film öffentlich hatte vorstellen können. Nach der Uraufführung von Ruttmanns LICHTSPIEL OPUS 1 am 27. April 1921 urteilte der Komponist Max Butting, den Ruttmann um eine Begleitmusik gebeten hatte:

„Ich war ursprünglich gar nicht davon überzeugt, daß zu dem Film, den er mir gezeigt hatte, Musik notwendig sei; denn tatsächlich war der Film eine dreiteilige Sonate. Als Maler, dem die Zeitkomponente in seinem Werke fremd war, hatte er eine zeitlich aufgelöste Form suchen müssen, und da hielt er sich an seine musikalischen Erfahrungen. (...) Musikalisch hatte ich nicht viel Neues versuchen können, denn der Film war ja gemalte alte Musik.“²²

In den etwa 11 Minuten von LICHTSPIEL OPUS 1 – erst 2005 überzeugend rekonstruiert und begleitet von Buttings lange verloren geglaubtem Streichquintett op. 23 in der seltenen Besetzung für zwei Violinen, Viola, Cello und Kontrabaß – überwiegen biomorphe Formen: unregelmäßig gerissene Schalen, plastisch gekrümmte und gefranste Streifen, pulsierende Kegel, unrunde Sonnen und Punktscharen, aber auch diffuse Lichtbalken, spitze Pfeilformen und in den Bildraum stürzende Quadrate. Diese Formen verändern kontinuierlich ihre Größe, Bewegungsrichtung und Farbe vor verschiedenfarbigem Hintergrund; sie vereinen sich zu neuen Konstellationen, bilden klappsymmetrische Verdoppelungen, streben zentripetal aufeinander zu oder durchqueren diagonal den Bildraum.

Geordnet wird die Fülle dieser in unvorhersehbaren Bewegungen verlaufenden Formen und Farben durch ein Reglement der Tempi, das an eine dreisätzigte Sonate oder Sinfonie erinnert, aber ohne Buttings Musik nur in minderm Maße

wahrnehmbar wäre: der erste Teil, quasi *andante*, ist vom zweiten durch eine visuelle Pause getrennt, während der nur die Musik zu einem unbewegten Farbkader zu hören ist; der zweite Teil, quasi *allegretto*, zwingt die schlankeren und spitzeren Formen in ein lebhafteres Zeitmaß, dem – wieder nach einer Zäsur – der dritte Teil mit seinen pendelnden Strahlenfiguren im Tempo des Anfangs folgt. Simple Symmetrie wird mit Bedacht vermieden: die Sequenz der ins Bild gesäten Quadrate fungiert, in deutlich forciertem Tempo, als *Stretta*, die nur kurz einem breiten *Ritardando* für die Reprise der Strahlenpendel Platz macht, um dann – *molto accelerando* – der Schlußform des roten Kreises zuzueilen.

Mit diesem Reglement wird aber auch ein Problem sichtbar, das den Abstrakten Film von Anfang an begleitet. Er hatte sich am – oft nur metaphorisch verstandenen – Modell der Musik orientiert, um sich – darin Kandinskys Malerei verwandt – von den Zwängen des Sujets und der Fixierung auf die äußere Wirklichkeit zu emanzipieren; dabei scheint es ihm nur selten zu gelingen, die Vielfalt seiner Formen, Bewegungsmodi und, wie bei Ruttmann, Farben ohne das dramaturgische Korsett einer Begleitmusik (auf die Richter, freilich aus anderen Gründen, nie verzichtete) sinnlich hinreichend plausibel zu gestalten.

Dieser Widerspruch mag mit dazu beigetragen haben, daß sich der Abstrakte Film um 1926 aus der Avantgarde verabschiedet. Ruttmann selbst kam, um noch einmal Max Butting zu zitieren, „wieder zu der Überzeugung, daß er das, was er geben wolle, auch bei Verwendung von gegenständlichem Inhalt erreichen könne, ja daß er sogar Gegenständliches verwenden müsse. So entstand in der nächsten Zeit der Film, der meines Wissens wohl Ruttmanns größte künstlerische Leistung überhaupt war: *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*.“²³

1.3 Musik zum Absoluten Film: Baukastenprinzip – Reihenverfahren – Mechanomorphe Ästhetik

Anders als die abstrakten Filme von Eggeling und Ruttmann verstand sich das vor allem von Henri Chomette propagierte *cinéma pur* als eine primär fotografische, weder zeichnerisch noch malerisch begründete Kunstform. Dementsprechend bestand ihr Material aus Realaufnahmen, wie sie auch der Absolute Film – etwa Richters *FILMSTUDIE* (1926) und sein *VORMITTAGSSPUK* (1927/28) – verwendete. Gemeinsam war beiden Gruppierungen der Verzicht auf ein Szenario (auf den *Irrtum des Sujets*, wie Léger es nannte), die Vorliebe für eine mehr oder

minder weitreichende Entdinglichung ihrer filmischen Materialien und die Fundierung auf Musik.

Die Instrumente, mit denen Henri Chomette seinen kurzen Filmen JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE (1923-25) und CINQ MINUTES DE CINEMA PUR (1925) eine „sinfonische Optik“ sichern wollte, waren hauptsächlich der Kurzschnitt, Zeitraffer und die Drehung der Kamera um die optische Achse: einfache Verfahren, mit denen das Bewegte zusätzlich beschleunigt (rasante Fahrten durch Tunnel und Unterführungen, schnell sich verzweigende Gleise der Metro, im Rennboottempo die Seine durchpflügende Lastkähne) und das Unbewegte (Blicke aufs Stadtbild von Paris und die Seinelandschaft) mobilisiert wurde. Zumindest phasenweise ist dieser Stil auch in die Arbeit von Chomettes jüngerem Bruder René – bekannt als René Clair – eingegangen: die Achterbahnsequenz aus ENTR'ACTE (1924) und Teile der Eiffelturm- Dokumentation LA TOUR von 1928 erinnern daran.

Daß die Differenzen der unterschiedlich etikettierten Avantgardegruppen womöglich weniger ins Gewicht fielen als die Gemeinsamkeit einer nicht-narrativen Filmkonzeption, zeigt das Programm der Matinée „Der Absolute Film“ vom 3. Mai 1925 im Berliner Ufa-Theater, zu der die Novembergruppe gemeinsam mit der Kulturabteilung der UFA eingeladen hatte: Hirschfeld-Macks *Dreiteilige Farbensonatine*, Richters FILM IST RHYTHMUS, Eggelings SYMPHONIE DIAGONALE, Ruttmanns Filme OPUS 2, 3 und 4, Légers IMAGES MOBILES und Clairs ENTR'ACTE.

Die unterschiedlichen Akzentsetzungen dieser Filme sind gleichwohl nicht zu übersehen.

René Clairs ENTR'ACTE – Zwischenakt ereignis in Francis Picabias „instantaneistischem“ Ballett *Relâche* (1924) – ist ein letztlich narrativer Film, der aber mit den Mitteln avancierter Kameratechnik (Zeitraffer und Zeitlupe, Drehung des Bildes um die Zentralachse, Überblendung und Doppelbelichtung, Kurzschnitt und Einzelbildschaltung) die in sich bereits grotesken Handlungselemente in absurde, nach dadaistischer Manier sinn-lose Beziehungen drängt und dabei ein Feuerwerk kinematographischer Pointen zündet.

Ruttmanns Programmbeitrag (vor allem sein OPUS III) folgt dagegen den farbigen Abstraktionen seiner „Malerei mit Zeit“, die bereits sein LICHTSPIEL OPUS I geprägt hatte. Im Vergleich zum Erstling scheint OPUS III strukturierter abzulaufen: blaue, ineinandergeschichtete Quadrate und stehende Rechtecke mit und ohne Kapitell werden abgelöst von schwarzweißen, später roten, erst in die Tiefe, dann in die Diagonale gestaffelten Quadraten; ihnen folgen schwarzweiße, wie