

Klaus Wyborny

Über eine musikalisch-rhythmische Filmform

Klaus Wyborny, geb. 1945, studierte von 1963-1970 Theoretische Physik in Hamburg und New York, Mitbegründer der Filmemacher-Cooperative Hamburg, arbeitet als Filmemacher seit 1968, mehrfache Teilnahme am Internationalen Forum des Jungen Films, Filme u.a. Der Ort der Handlung (1977), Das szenische Opfer (1980), Am Rand der Finsternis (1985), Missa Solemnis (1986/91).

In den letzten Jahren habe ich im Rahmen der verschiedenen Ausformungen des Avantgarde- oder Experimentalfilms versucht, eine besondere Spielart dieses Genres durch eine Reihe von Arbeiten zu stabilisieren. Ausgangspunkt war dabei das Werk von Filmemachern wie Kubelka, Kren, Sharits, Conrad. Das Resultat ist eine entwickelte Filmform, die man als musikalisch-rhythmisch bezeichnen könnte. Das Erscheinungsbild dieser Filmform ist für den ungeübten Zuschauer ein irgendwie geordnetes Geflacker von schnellwechselnden Einstellungen, ebenso wie Musik jemandem, der noch nie welche gehört hat, nur eine mysteriös organisierte Folge schnell wechselnder Geräusche sein kann.

Nach ein wenig Übung zerfällt Musik für einen Hörer in zwei Teile, in den, den man mitklopft und der sich mit der zeitlichen Ordnung des Wechsels befaßt, was man als Rhythmus bezeichnet; und in den Teil, den man mitsummt, der mit den Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen zu tun hat, was mit Begriffen wie Melodik umrissen wird. Diese beiden Teile stehen in intimer Wechselwirkung, die genau zu fassen selbst Spezialisten nur gequält gelingt.

Es wird hier sofort klar, daß musikalische Rhythmik im Prinzip auf Film übertragbar sein müßte. Dem Erscheinen eines neuen Geräuschs oder Tons in der Musik entspricht einfach das Erscheinen eines neuen Bildes. Eine Schnitttheorie des Films wäre dann mit einer Rhythmustheorie der Musik verwandt und nicht mehr mit den Mustern der realistischen Erzählung. Bei der Melodik kann diese Übertragung offensichtlich nicht ohne weiteres funktionieren; schon allein wegen der Schwierigkeiten, so etwas wie einen visuellen »Ton« zu definieren, aus dem über Obertonreihen eine physikalisch begründbare Harmonielehre ableitbar wäre. Von komplizierteren musikalischen Aspekten wie Harmonik und ähnlichem ist bei einer Übertragung auf Film ebensowenig zu erwarten.

Da der menschliche Organismus zwar über einen ausgesprochen entwickelten Zeitsinn verfügt, diesen verbal aber nur höchst unzulänglich artikulieren und analysieren kann, werden weitergehende theoretische Überlegungen schnell akademisch und geraten unversehens ins Abwegige. Voraussetzung für eine sinnvolle Theoriebildung ist allein eine mit ihr Hand in Hand arbeitende Praxis. Diese Einsichten versammelte ich Mitte der siebziger Jahre zu einer langfristig angelegten Strategie, die folgendes leisten mußte: 1. Es mußte eine Produktionsweise gefunden werden, die die Herstellung musikalisch-rhythmischer Filme mit einem vertretbaren

Zeit- und Finanzaufwand auf der Höhe der theoretischen Erkenntnisse ermöglicht. 2. Die Filme müssen ein möglichst reiches Reservoir an visuellen Erfahrungen bilden, aus dem ein Maximum an Erkenntnis gewonnen werden kann. 3. Die Produktionsweise muß in der Lage sein, die beim wiederholten Sehen der Filme gewonnenen theoretischen und intuitiven Erkenntnisse zu integrieren. 4. Die Produktionsweise muß genügend Raum zur künstlerischen Entfaltung bieten, möglichst mehr als in der Spielfilmform. 5. Die entstehenden Produkte müssen von Anfang an eine minimale Attraktivität aufweisen, die eine kontinuierliche Finanzierung ermöglicht.

Diese Strategie führte zu folgenden Filmen:

Sechs Kleine Stücke auf Film (35 Min., 1977-78)

Unerreichbar heimatlos (25 Min., 1977-78)

Potpurri aus »östlich von keinem Westen« (25 Min., 1979)

Das szenische Opfer (50 Min., 1979-81)

und zahlreichen kürzeren Studien.

Die Hauptschwierigkeit bei der Herstellung dieser Filme verdeutlicht ein Vergleich zur Praxis musikalischen Komponierens. Da Musik ohne präzise Notation gespielt werden kann, ist eine unmittelbare Wechselwirkung von Spielen und Notieren möglich. Anders beim musikalisch-rhythmisch organisierten Film, denn so etwas wie Live-Musik gibt es auf der Bildebene nicht. Die Anforderungen an die Genauigkeit der rhythmischen Notation beim visuellen Komponieren sind ungleich höher als in der Musik, in der Notationsunschärfen von den Musikern beim Spielen intuitiv präzisiert werden. Andererseits ermöglicht die dem Film eigentümliche diskrete Zeiterlegung der Sekunde in 24 oder 25 anschaulich kompakte Einzelbilder die einfache und dazu noch billige Konstruktion von Rhythmen, die so kompliziert sind, daß sie ein Musiker nur vereinfacht zu spielen vermag. Hier also, bei der Konstruktion komplizierter Rhythmen, bietet sich dem Film eine Möglichkeit, die Musik nicht so ohne weiteres hat.

Aus all dem kristallisierte sich eine Produktionsweise, deren Hauptinstrument eine mikroprozessorgestützte Kamera ist, mit der Bildhelligkeit und Bildlänge leichter zu steuern sind. Die Werte dieser Kameraparameter werden einer Arbeitspartitur entnommen, im wesentlichen eine Folge von Zahlen, die in die Mikroprozessoren eingegeben werden können. Diese Zahlenfolge bestimmt die rhythmische Grundstruktur des fertigen Films.

Die Herstellung dieser Arbeitspartitur ist das Hauptproblem der musikalisch-rhythmischen Filmform. In der Regel gehe ich von einer Grundpartitur musiküblicher Notationsweise aus. Ihre Herstellung erfordert das komplizierte Wechselspiel von Idee, Inspiration, Logik, Zufall und Überzeugung, das jeder musikalischen Komposition zugrundeliegt und sich nicht serialisieren läßt. Der Vorteil der

Musiknotation gegenüber dem Zahlenschema der Arbeitspartitur besteht in größerer Übersichtlichkeit und vereinfachter Handhabung der einzelnen rhythmischen Elemente bei der Komposition, allerdings auf Kosten der Präzision. Von der Grundpartitur gelangt man durch eine schematische Übersetzung, in der die Viertel, Achtel etc. jeweils gleichlang sind, zu einer schematischen Arbeitspartitur, die auch durch ein einfaches Computerprogramm erzeugt werden kann. Der nächste Schritt aber, der Übergang von dieser schematischen zu der wirklichen Arbeitspartitur, kann nicht mehr von einem Computerprogramm übernommen werden, einfach weil sich hier die Interpretationskunst der Musiker entfaltet, der Unterschied also von notierter und gespielter Musik, und dieser Bereich ist bisher jedenfalls nur intuitiv erfaßbar. Das ist die Schwachstelle jeder musikalisch-rhythmischen Filmform. Um hier mehr als intuitive Zahlenjongliererei zu erreichen, schalte ich eine akustische Repräsentation der schematischen Arbeitspartitur zwischen, die ich mit Hilfe von feinstimmbaren Synthesizern und Sequencern erstelle. Durch die Spannungssteuerung dieser Geräte kann man mit Stimmgeräten kleinste zeitliche Veränderungen in einer rhythmischen Struktur meßbar erzeugen und aushören. Man gelangt unter hohem Zeit- und Konzentrationsaufwand zu einer brauchbaren Arbeitspartitur.

Im Moment versuche ich, diesen komplizierten Prozeß durch Computergraphiksysteme zu visualisieren. Zwar wird die Herstellung der endgültigen Arbeitspartitur dadurch nicht weniger mühselig (auch hier muß man manuell eingreifen und intuitiv korrigieren); aber man bleibt im Bereich der visuellen Rhythmik und kann so einige Phänomene der visuellen Melodik und ihrer Wechselwirkung mit rhythmischen Systemen mituntersuchen. Allerdings gibt es selbst bei einfachsten graphischen Strukturen erhebliche Echtzeitprobleme.

Trotz all der technischen Details ist diese Erarbeitung der endgültigen Arbeitspartitur ein kreativer Prozeß, der ein Äußerstes an Sensibilität verlangt. In ihm entscheidet sich die rhythmische Qualität des Films, und weil das Melodische vom Rhythmischen nie getrennt existiert, kann schon hier jeder noch so gut durchdachte Ansatz zu visueller Melodik scheitern. Ich bin dabei, diesen komplizierten Prozeß etwas zu vereinfachen, indem ich erst die rhythmische Struktur einer Musik einspiele, dann deren zeitlichen Verlauf mit Hilfe von Computersystemen analysiere, um auf diese Weise zu einer maschinenproduzierten Arbeitspartitur zu gelangen, die das natürliche musikalisch-rhythmische Empfinden reproduziert.

Ist die Arbeitspartitur fertig, kann mit dem Drehen begonnen werden, wo Planung, Improvisation, Konzentrationswille, Ausdrucksbedürfnis, architektonischer Ehrgeiz, Botschaft, Theoriebildung, Zufall und was immer sonst ein eigenes Netz knüpfen. Das Drehen ist der Ort, an dem abstrakte Konzepte zu Fleisch werden, es ist, wenn man es ernst nimmt, ein transzendentaler, ein göttlicher Ort, in dem sich mit etwas Glück die Essenz schöpferischer Wahrnehmung konzentriert. – Eine solch mythisch klingende Verklärung des Drehprozesses mag abgeschmackt und peinlich übertrieben klingen. Für mich aber wäre das Filmgeschäft ohne zumindest eine Ahnung von dieser Verklärung eine absurde Übung in forcierter Geselligkeit – seelenlos, tot.

Von den verschiedenen Tätigkeiten beim Filmmachen vermochten eigentlich nur

zwei jene schöpferische Erregung in mir zum Klingen zu bringen, die für mich Zeichen von Kunstproduktion ist: einmal – und das geht wohl allen Filmmachern so – in den Phasen, die der Fertigstellung eines längeren Blocks unmittelbar vorausgehen; wenn man spürt, daß man nur noch ganz wenige, unter Umständen entscheidende Korrekturen vollziehen muß, um das Ganze zu einem sich organisch anfühlenden Fließen zu bringen. Es gibt dann eine extrem gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeit, man spürt das Atmen eines Organismus in seinem Werk und möchte seine kleinen Krankheiten kurieren. Ich selbst kann die Intensität dieses seltsamen Gefühls höchstens eine halbe Stunde halten; schon ein Rollenwechsel zerstört es, und so neige ich dazu, meine Filme in dreißig- bis vierzigminütige Blocks zu zergliedern. Interessant ist, daß dieses Gefühl meistens am Schneidetisch entsteht, einer Maschine, die ich samt den dazugehörigen Schnittwerkzeugen in anderen Produktionsphasen verabscheue.

Der andere Bereich der Filmherstellung, in dem das göttliche Feuer gelegentlich glimmt, umfaßt einen Teil der Dreharbeiten. Als Nichtkatholik habe ich allerdings wenig Freude an gesetzten Lichteffekten und ähnlichen Maskierungen der Marienverklärung. Innenaufnahmen werden dadurch schwierig, und so muß meine Kreativität auf freiem Feld vagabundieren. Als Protestant gerät man bei einem solchen Stand der Dinge natürlich in eine schwierige Situation. Mir fiel da nur ein, die Dreharbeiten auszudehnen, statt ein, zwei Einstellungen dreißig oder vierzig Mal an einem Platz zu machen.

Dabei wurden freilich die Darsteller zum Problem: war die Landschaft zunächst Spiegel ihrer Emotionalität und sozusagen Kulisse, so wurde nun die Atmosphäre dominant und die Darsteller verwandelten sich allmählich in Objekte, die dauernd meckerten, weil ihnen das Drehen zu lange dauerte und außerdem den Blick auf das Wesentliche verdeckten. So entstand ein Konflikt zwischen Vernunft und innerem Glauben: denn der Verzicht auf die Idee des Darstellers ist für einen Filmmacher hochgradig unvernünftig, verliert er doch dadurch mit Sicherheit sein Publikum, das an die Spielfilmform gewöhnt nur Einstellungen wahrzunehmen bereit ist, die auch ein Darsteller sieht.

In den siebziger Jahren war für einen jungen Mann das Bedürfnis nach moralischer Integrität (die Bereitschaft, sich einer Idee zu opfern, von der man im Innersten spürt, daß sie richtig ist) allemal stärker als ökonomische Vernunft, und so war der vorläufige Entschluß, auf Darsteller zu verzichten und nach einer anderen die Einstellungen zusammenhaltenden Filmform zu suchen, nicht weiter erstaunlich. Auf die ersten Versuche nach der schlichten Formel »Ich habe etwas gesehen und Bilder davon gemacht, das will ich euch jetzt zeigen«, antwortete das ohnehin kleine Publikum freilich mit einem lakonischen »Wer bist du denn überhaupt« und zuckte die Schultern.

Das war traurig, aber verständlich, denn zwar konnte sich bei den Dreharbeiten eine Art kreativer Trancezustand verwirklichen, doch das Material war notwendig so locker strukturiert, daß die Konzentration der Zuschauer nicht lange aufrechtzuerhalten war. Interessanterweise war das durch nachträglichen konventionell-mechanischen Schnitt nicht zu verbessern. Das führte zu einer Umgruppierung der Wertigkeiten bei meinem Filmmachen. Grundeinheit wurde ein

Block von in der Kamera »live« geschnittenen Einstellungen, das direkte Resultat einer kontinuierlichen konzentrierten Aufnahmeanstrengung. Einen solchen Block nannte ich ein »Stück«. Es entspricht etwa der Sequenz im Spielfilm. Mehrere dieser Stücke konnten dann durch mechanische Schnitte zu einem Film verbunden werden. Damit reduzierte sich die Schneidetischarbeit auf Analyse und anschließende Kopplung der einzelnen »Stücke«. Alle Energie also, die am Schneidetisch in die Konstruktion der Sequenz eingeht, muß sich beim Bau eines Stückes »live« übertragen. Das ist mit einem guten visuellen Gedächtnis bei Schnittparametern wie »Wortstrom« und Bildkomposition leicht möglich, bei anderen Parametern jedoch, vor allem beim »Timing«, gelingt es nur mit Einschränkung, weil das menschliche Gehirn kleinste zeitliche Variationen über einen längeren Zeitraum nicht zuverlässig speichern kann.

Hier, beim »Timing«, war also die entscheidende Schwachstelle, bevor ich Arbeitspartituren einsetzte. Denken wir uns ein Beispiel. Wir haben uns an einem interessanten Ort, an dem wir ein Stück machen wollen, etwas umgesehen, und im Kopf beginnen vage Konturen eines Konzepts zu kribbeln. Die Geräte sind ausgepackt. Plötzlich ist die Idee für einen Anfang da, drei längere Einstellungen, nach der zweiten unterbrochen von einer kurzen. Wir beginnen zu drehen. Zuerst die erste. Jetzt die zweite, ein ganz kleines bißchen länger. Jetzt die dritte, energisch und kurz, mit einem kleinen Schwenk nach unten, vielleicht sechs Bilder, jetzt! – Sehr gut. Jetzt die nächste, ein bißchen kürzer als die erste, aber durch den Schwenk wird der dunkle Keil von der kurzen Einstellung auf das neue Bild übertragen, der soll diese Höhlung treffen, Kamera also weiter nach links – ja, so könnte es funktionieren, wie lang war nochmal die erste? Ah ja, so ungefähr, also jetzt los, ach da kommt ja ein Lieferwagen ins Bild, den nehme ich mit. Vielleicht sollte ich einen kleinen Tick länger laufen lassen, wegen des Lieferwagens, stop. Phantastisch. Hoffentlich ist das gutgegangen in Bezug auf die erste. Wie war noch mal die zweite Einstellung? Ach ja. Ja, so könnte es weitergehen. Der Lieferwagen parkt. Dann kann ich in der übernächsten Einstellung die Beziehung zwischen Lieferwagen und Fluß benutzen, in einer Halbdiaagonalen. Aber zur Vorbereitung noch einmal die leichte Schräge von der zweiten Einstellung. Ja so, ich glaube, das war die richtige Länge. Jetzt der Lieferwagen – nein nicht so, etwas schräger, ja so. Oh, ist das anstrengend, erst mal Zigarette

Diese Karikatur beschreibt vielleicht fünf Minuten Drehzeit und das Resultat wären etwa acht Sekunden fertigen Films. Selbst eine solche Skizze der dabei anfallenden Überlegungen vermittelt einen Eindruck von der nötigen Konzentration: Nach einiger Zeit beginnt eine Art Trance und in einem Zustand überforderter Konzentration erfühlt und realisiert man in einem Mischmasch extremster Rationalität und dumpfsten Ahnungen eine Unmenge von Beziehungen zwischen den einzelnen Bildern.

In der Kamera ist eine knappe Minute Film: ein »Stück«. Wenn man es sieht – ich wiederhole, beim Drehen ohne Arbeitspartitur – stimmt meistens irgendwas mit dem Timing nicht, aber auf eine seltsame Art. Über drei, vier Einstellungen fühlt es sich während des ganzen Stückes fast immer perfekt an, nur der Gesamteindruck scheint stimmt nicht. Deshalb kann man auch mit nachträglichen Schnitten nichts machen, jeder einzelne Übergang ist ja korrekt.

So war nur relativ wenig von dem so mühselig in Form von Stücken Erarbeiteten für die Konstruktion eines größeren Filmes verwendbar; wenn eins gut geriet, war es einfach Glück. Das wurde besser, als ich beim Drehen nach vier, fünf Einstellungen ein Stück Schwarzfilm dazwischenschob, der wirkte dann wie in der Sprache ein Punkt oder ein Komma, und die Einstellungsfolgen zwischen dem Schwarzfilm wie Sätze. Damals hatte ich noch übertriebene Erwartungen an den Wortstrom, den Bilder im Zuschauer erzeugen, ich glaubte, man könnte tatsächlich so etwas wie satzartige Einheiten herstellen (wo aber waren Subjekt, Prädikat und Objekt, wo war die so alles entscheidende Negation? Im Negativ???). In diesem Zusammenhang erwartete ich viel von dem Verschmelzungseffekt der Flaubertschen Triade »(Er kam, sah und siegte«) und begann Bilder in Gruppen von drei Einstellungen zu organisieren, die jeweils von Schwarzfilm getrennt waren. Sprachorientiert waren auch (angeregt von Gottheim's »Horizons« und den Filmen von Emigholz) Überlegungen zu Rhythmus und Reim. Vieles von diesen Bemühungen versammelte sich schließlich in einem Film: *Pictures of the Lost World* (50 Min., 1971-75). Das ist ein erstaunlicher Film, weil meine Zielvorstellungen allein sprachlicher Art waren (Wortstrom, Sätze, Triaden, Sprachrhythmus, Reim), er aber beim Ansehen fast ausschließlich musikalisch wirkt und nichts von sprachlichen Bemühungen erkennen läßt.

Obwohl dieser Film an sich einen Irrtum repräsentierte, gab er mir ein prächtiges Geschenk: die Partitur. Denn um die Verteilung der Schwarzfilmstellen zu regeln und einen sprachlichen Rhythmus zu garantieren, entwarf ich vor dem Drehen ein grobes Schema für die Einstellungslänge (eine, zwei oder drei Sekunden), noch bevor ich die Einstellungen kannte. An dieses Schema hielt ich mich beim Drehen. In einer Passage gab es sogar ein bis aufs Einzelbild ausgefeiltes Zahlensystem, das mit Variationen der Dreier-Permutationsgruppe zehn Minuten zeitlich präzise beschrieb. Beim Drehen arbeitete ich mit Einzelbildschaltung und zählte bei jeder Einstellung die Bilder. So geriet ich in eine regelrechte Zähltrance: Es war eine wesentliche Erfahrung, daß man auch bei Außenaufnahmen rein physisch Film bis zum Einzelbild kontrollieren konnte.

Mit diesem Konzept der Partitur stellte ich meine Bemühungen um eine genaue Kontrolle des die Bilder begleitenden Wortstroms ein. Nun mußten die Bilder nicht mehr so normiert werden, daß man auf ihnen ein spezifisches Wort erkennt, und plötzlich war ein bis dahin verbotener Bereich von Bildern diskutabel. Es genügte, wenn eine Bild irgendeinen visuellen Reiz ausstrahlte. Damit wurden Kategorien wie Schärfe, Belichtung, Farbtreue, Lage des Horizonts zu Variablen, die beliebig verwandt werden konnten. Das vervielfältigte natürlich die möglichen Bilder. In *Der Ort der Handlung* (150 Min., 1976-77) versuchte ich in einem 40-minütigen Häuserstück diese Vielfalt zu nutzen. Dabei machte ich ausgiebig Gebrauch von Einzelbildschaltung und Langzeitbelichtung bei gleichzeitiger Kamerabewegung. Das Ganze wurde wieder von einer lockeren Partitur zusammengehalten, welche die Bildlängen auf eine bis drei Sekunden begrenzte und gleichzeitig gewisse Strukturelemente wie Kamerawinkel, Kamerabewegung, Häusertyp, Art der Belichtung und Art des Filmtransports steuerte. Beim Betrachten des fertigen Films bemerkt man sofort, daß die Verbindung zwischen den Bildern und der darübergelegten Musik in einigen Einzelbildpassagen derart intim wird, daß der Eindruck entsteht, das Flackern der Bilder würde die Mikrostruktur der Musik

imitieren. Auf einmal öffnete sich da ein sehr weitführender Weg mit Filmen, die tatsächlich so strukturiert sind wie Musik.

Schon im selben Jahr begann ich mit den ersten musikalisch-rhythmischen Filmen. Sie sind alle stumm, damit die Musik nicht von den visuellen Strukturen ablenkt. Denn bei einem bestimmten Schnitttempo scheint jede Musik zu »passen«, und dann sieht man die kleinen Fehler nicht (und auch nicht die wirklichen Qualitäten). Als erstes kam der erste Satz von *Unerreichbar Heimatlos*, ein zehnminütiges Stück, dessen durchschnittliche Einstellungslänge sechs Bilder beträgt, dann *Sechs kleine Stücke auf Film*, in dem ich mit Mehrfachbelichtungen mögliche Mehrstimmigkeit untersuchte, schließlich der zweite Satz von *Unerreichbar Heimatlos*, ein 15-minütiges Stück mit drei übereinanderliegenden Bildebenen. Heute wirken sie auf mich in vielem etwas unbeholfen, doch *Unerreichbar Heimatlos* hat gerade in seiner naiven Direktheit eine ungebundene Kraft. Die rhythmische Struktur beider Filme ist noch sehr schematisch, erst nachdem ich sie gesehen hatte, wurde mir die Tragweite des erwähnten Unterschieds von geschriebener und gespielter Musik klar. Und schließlich sind fast alle in diesen Filmen erprobten Ansätze zur Melodiebildung gescheitert. Einer der Gründe dafür lag in der beschränkten Zahl der Einstellungen. Ich arbeitete über Zeiteinheiten von drei, vier Minuten mit zwölf Einstellungen, die immer wiederkehrten, aus Angst, der Film würde sonst auseinanderfallen. Aber Einstellungen, die, wenn sie kurz erscheinen, »pizzicato« wirken, und mit anderen Bildern verbunden melodios, sind schwer zu finden. Ein Bild, das melodios verwandt werden soll, muß anders strukturiert sein, als eins mit akzentuierender rhythmischer Wirkung. Sehr gut funktionierte dagegen die Bildmodulation: jedes Bild bekam eine eigene Hüllkurve, meistens in Form einer Abblende, die verschieden schnell sein konnte. Dadurch ließen sich »weiche« und »harte« Rhythmen sowie Übergänge zwischen ihnen erzeugen. Die Bildhelligkeit als Lautstärkeanalogon einzusetzen, klappte recht gut. Dagegen konnte die Idee, die schwachen Takteile mit unscharfen Bildern und die starken mit scharfen zu belegen, nicht überzeugen.

Potpourri aus »östlich von keinem Westen« versammelt etwa fünfzehn sehr kurze Stücke, in denen ich versuchte, diese Arbeitstechniken zu verbessern. Der entscheidende Fortschritt liegt in der elastischeren Rhythmusbehandlung, die in etwa schon den mit der Arbeitspartitur gegebenen Möglichkeiten entsprach. Außerdem erhöhte ich die Zahl der verschiedenen Einstellungen deutlich und versuchte beim Drehen die Rahmung des Bildes beim Übergang von einer Einstellung zur nächsten im Sucher der Kamera an den konkreten Übergang anzupassen; das verbesserte die melodisch konzipierten Möglichkeiten und zusammen mit der verbesserten Rhythmusstruktur begannen einige Stücke wirklich zu »atmen«. Im übrigen sind in diesem Film einige Teile bewußt grob und ohne jede Bildmodulation, um zu sehen, wie geräuschähnlich organisierte rhythmische Strukturen auf Film wirken. Denn da es nur sehr wenige nach Musik strukturierte Filme gibt, war mir ein möglichst breites, quasi enzyklopädisches Spektrum wichtig.

Für *Das szenische Opfer* konnte ich zum ersten Mal Mikroprozessoren benutzen, die mir das Zählen der Bilder abnahmen. Bis dahin mußte alles mit Einzelbildschaltung von Hand hergestellt und gezählt werden, auch jede einzelne Abblende. Ansonsten folgte ich bei diesem Film einfach den Strategien, die das

beste aus dem *Potpourri* erzeugt hatten. *Das szenische Opfer* enthält 49 Stücke unterschiedlicher Länge, zwischen 19 Sekunden lang und sechs Minuten. Seine Herstellung folgte dem anfangs beschriebenen Schema. Wenn ich diesen Film sehe, halte ich es für unmöglich, daß ich ihn je gemacht haben konnte. In ihm scheint das Problem einer befriedigenden rhythmischen Artikulation weitgehend gelöst. Es gibt eine Vielzahl von spektakulären visuellen Ereignissen, die zu Namensgebungen wie Triller, Tremolo, Vibrato, Arpeggio und Rubato reizen, deren Struktur in anderen Stücken verwendet werden könnte. Außerdem liefern die vielen erfolgreichen melodischen Ansätze zum ersten Mal eine brauchbare Grundlage für ein systematischeres Studium dieses Bereichs