

Zwischen Formreihen und Phasenfilmen

Die Filmexperimente von Kurt Kranz

Der Bauhausschüler Kurt Kranz war Maler, Zeichner, Grafiker, Typograf, Ausstellungsgestalter, Erfinder, Programmierer, Pädagoge und Experimentalfilmer – ein Erforscher der Formen und Farben in Bewegung. Durch die Verknüpfung von Kunst, Wissenschaft und Pädagogik verfolgte er sein Leben lang den interdisziplinären Ansatz des Bauhauses. Sein Erkenntnisinteresse war die Form – als etwas sich Veränderndes, etwas Dynamisches: »Mein Verhältnis zur Form war von Anfang an offen. Mich interessierte der Wandel, das Woher und Wohin?!«¹ Das Medium Film schien ihm zunächst ideal, um seinen künstlerischen Strategien der Transformation und Variation von Formen gerecht zu werden: »Woher kommt diese Sache? Da ist sie jetzt. Wo wird sie hingehen? Und das ist filmisches Denken.«² Er kam 1930 ans Bauhaus mit dem ausdrücklichen Ziel, seine zuvor entstandenen Formreihen dort als Filme umzusetzen. Dieses Vorhaben konnte er bis zum Ende des Bauhauses 1933 nicht verwirklichen, sondern erst nach seiner Pensionierung 1972. Warum diese Filmprojekte so lange unverwirklicht blieben, soll im Folgenden untersucht und kommentiert werden. Kranz' Entwürfe zu den frühen Formreihen möchte ich dabei hinsichtlich ihrer filmischen Mittel analysieren und mit den später realisierten Filmen vergleichen. Abschließend erfolgt eine Kontextualisierung der filmischen Arbeiten innerhalb des künstlerischen Konzepts von Kurt Kranz.

- 1 Kurt Kranz, »Konstruktivismus. Ein Beitrag zur Zeitdimension und dem narrativen Aspekt«, in: *Kurt Kranz. Die Programmierung des Schönen [Programming Beauty]*, hrsg. v. Christian Hiller/Stephan Müller/Philipp Oswalt/Stiftung Bauhaus Dessau, Dessau/Leipzig: Spector Books 2011, S. 6–11, hier S. 9. Zuerst veröffentlicht in: *Bauhaus. Internationaal Centrum voor Constructuuranalyse en Konstruktivisme, ISCA*, Cahier 6/7, Brüssel: 1987, S. 29–39.
- 2 Christian Weller/Wolfgang Voigt, »Verwandeln und erfinden – Form als Prozeß. Ein Gespräch mit Kurt Kranz«, in: *Kurt Kranz. Das unendliche Bild*, hrsg. v. Werner Hofmann, Hamburg: Hamburger Kunsthalle/Berlin: Bauhaus-Archiv/Bottrop: Josef-Albers-Museum 1990, S. 186–191, hier S. 189.

I. DAS FILMPROJEKT AM BAUHAUS

Nach der Schule absolvierte der 1910 geborene Kurt Kranz in Bielefeld eine Lehre zum Lithografen und besuchte parallel dazu Abendkurse der Kunstgewerbeschule. In dieser Zeit entstanden seine ersten abstrakten Formstudien, unter anderem die Formreihen »20 Bilder aus dem Leben einer Komposition«³ (1927/28) sowie »schwarz : weiß / weiß : schwarz« (1928/29). In diesen frühen Formreihen manifestieren sich bereits die zentralen künstlerischen Konzepte von Kranz: das Arbeiten in Serien, die Wandlung von Formen und das Spiel mit Variationen. Jede dieser Serien basiert auf einem Formenspektrum, das mittels einer Folge von Einzelbildern Veränderungen durchläuft. Jedes Bild steht dabei für eine Phase eines Transformations- oder Variationsprozesses. Die einzelnen Bilder sind wiederum nicht voneinander isolierbar, sondern erscheinen als »Phasen aus Prozessen, die ihre Beschreibung erst in der Gesamtzahl der Phasen erreichen.«⁴ Wenn auch nicht explizit für eine filmische Umsetzung entworfen, sind diese beiden frühen Formreihen bereits von filmischen Techniken inspiriert, da sie »die Möglichkeit eines Bewegungsablaufes andeuteten«.⁵

1929 wurde in Bielefeld eine Ausstellung mit Arbeiten der Bauhauslehrer gezeigt und László Moholy-Nagy hielt in diesem Rahmen einen Vortrag über das Bauhaus und den Konstruktivismus. Kranz war davon begeistert und zeigte dem ehemaligen Bauhausprofessor seine ersten beiden Formreihen. Moholy-Nagy empfahl Kranz, sich am Bauhaus zu bewerben. Im Sommersemester 1930 nahm Kranz das Studium am Bauhaus auf. Er besuchte den Vorkurs bei Josef Albers, die Fotografie-Klasse bei Walter Peterhans, die Reklame-Klasse bei Joost Schmidt sowie Kurse bei Wassily Kandinsky und Paul Klee. Über diese Zeit am Bauhaus sagte er später: »Das erste Semester in Dessau war eine Öffnung ins Unendliche. Man verlor den Boden unter den Füßen und gewann ein neues Ziel: die Bauhaus-Idee.«⁶

Kranz entdeckte am Bauhaus neue künstlerische Ausdrucksformen und erschuf vielseitig orientierte Werkgruppen, wie die fotografischen Gestik- und Mimikrei-

3 Unterschieden werden hier die Formreihen (in Anführungszeichen gesetzt) von dem realisierten Film gleichen Titels (kursiv gesetzt).

4 Bazon Brock, »Kurt Kranz ... Meister der Phase«, in: *Kurt Kranz. Bildreihen und Bilder mit beweglichen Teilen*, hrsg. v. Kunsthaus Hamburg, Hamburg: Christians 1970, S. 5–9, hier S. 8.

5 Birgit Hein/Wulf Herzogenrath, »Kurt Kranz«, in: *Film als Film, 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger Jahre zum Filmenvironment der siebziger Jahre*, hrsg. v. dens., Stuttgart: Hatje Cantz 1977, S. 92f., hier S. 92.

6 Kurt Kranz zit. i.: Irma Schlagheck, »Nach jeder Seite geht es in Unendliche«, in: *art. Das Kunstmagazin*, 11/1987, S. 86–92, hier S. 92.



Abb. 1: Kurt Kranz: »Selbstporträt in Abwehrgesten«, 1930/31, 15 Fotografien in drei Reihen montiert, 30 x 60 cm. Sammlung: Hamburger Kunsthalle; © Ingrid Kranz. Alle Abbildungen mit freundlicher Genehmigung von Ingrid Kranz.

hen, die Fotocollagen, Typografie- und Ausstellungsentwürfe oder das Rasterverfahren zur Herstellung großformatiger Filmplakate. Diese Arbeiten bewegen sich im Spannungsfeld von Konstruktivismus und Surrealismus, zwischen Einzelbildern, Collagen und Bildreihen. Wenn die Werke auch ästhetisch heterogen wirken, vereint sie doch eine strukturelle Gemeinsamkeit: die Nutzung serieller und generativer Arbeitsmethoden. 1932 erhielt Kranz die Gelegenheit, seine Arbeiten in einer Einzelausstellung im Vestibül des Bauhauses Dessau zu präsentieren.

Die Arbeit an den Formreihen führte Kranz in Richtung filmischer Umsetzung weiter: »Als ich nach Dessau kam, war mein Hauptanliegen, die Formreihen zu einem Film zu machen.«⁷ Am Bauhaus realisierte er dann auch umgehend zwei neue Formreihen, die explizit als Filmkonzepte entworfen waren: »Der heroische Pfeil« (1929/30) und »Farbfilm genannt Leporello« (1930/31). Technische Apparaturen zur filmischen Umsetzung sowie einen Lehrer, der ihn dabei unterstützte, suchte Kranz am Dessauer Bauhaus allerdings vergeblich: László Moholy-Nagy hatte seine Idee, am Bauhaus eine »Versuchsstelle für Filmkunst« einzurichten, nicht umsetzen können und war 1928 anlässlich des Direktorenwechsels von Walter Gropius zu Hannes Meyer aus der Schule ausgeschieden und nach Berlin gegangen. Die filmische Realisierung seiner Entwürfe mit Hilfe eigener Finanzmittel blieb dem jungen, völlig mittellosen Kranz verwehrt: »Entscheidend für mich damals war: was kann ich machen? Es stellte sich heraus, daß ich Film nicht machen konnte. So blieben nur noch die abstrakten Bilder möglich.«⁸

7 Kranz in: Weller/Voigt, »Verwandeln und erfinden – Form als Prozeß«, S. 187.

8 Ebd., S. 187.

Einen konzeptuellen Rückschlag erfuhr Kranz' Filmvorhaben bei der dreitägigen Film- und Vortragsreihe »Der gute Film«, die Hans Richter im Juni 1930 am Bauhaus Dessau hielt. Kranz erinnerte den Schock: »Wirklich getroffen wurde mein Filmprojekt durch eine kleine Episode: 1930 erschien Hans Richter und zeigte auf einem Filmvorführungsabend alles, was ich machen wollte und glaubte, erfunden zu haben mit meinen 21 Jahren.«⁹ Richter zeigte u. a. die Filme *Diagonal Sinfonie* (R.: Viking Eggeling, DE 1923/25), *Rhythmus 21* (R.: Hans Richter, DE 1921/23), *Tusalva* (R.: Len Lye, UK 1929) und *Wachsexperimente* (R.: Oskar Fischinger, DE ca. 1923–27).¹⁰ Die Einsicht, dass er nicht allein die Idee eines abstrakten Films verfolgte und es bereits einige beachtliche Pionierarbeiten gab, irritierte Kranz nachhaltig. Eggeling und Richter hatten schon kurz nach dem Ersten Weltkrieg »Rollenbilder« hergestellt, die »das Nacheinander von Formphasen im Nebeneinander eines Bildstreifens«¹¹ wiedergeben. Ähnlich den frühen Formreihen von Kranz können sie als Entwürfe für abstrakte Filme angesehen werden. Die erste Fertigstellung eines abstrakten Films gelang laut Wulf Herzogenrath wohl Walter Ruttmann mit *Opus 1* im März 1921.¹² Auch der mit Richter befreundete Bauhäusler Werner Graeff hatte 1923 einen Entwurf für einen abstrakten Film in *De Stijl* publiziert. Kurt Schwertfeger und Ludwig Hirschfeld-Mack hatten schon am Weimarer Bauhaus Lichtspiele vorgeführt, »in denen sie die variablen Verhaltensmöglichkeiten geometrischer Formmotive untersuchten.«¹³

Trotz dieser zunächst desillusionierenden Entdeckungen wollte Kranz seine Formreihen nicht aufgeben. Richter empfahl ihm, sich bei Oskar Fischinger zu bewerben. Dessen Filmarbeit stand Kranz allerdings kritisch gegenüber: »Die Vereinfachung, das Praktikable der Technik, sah er nicht, sondern das ferne Ziel der Animation oder der Beseelung der Formen.«¹⁴ Dennoch nahm Kranz Kontakt auf, lehnte aber letztlich das erfolgte Stellenangebot aufgrund der dürftigen Bezahlung von monatlich 60 Mark ab.¹⁵ Unverdrossen entwickelte er 1930/31 seinen nächsten Filmentwurf, »Farbfilm genannt Leporello«, wohlwissend, dass auch dessen Realisierung erst einmal Utopie bleiben musste, denn industriereif entwickeltes Farbfilmmaterial stand zu diesem Zeitpunkt noch nicht zur Verfügung.¹⁶ Kranz erhielt

9 Ebd., S. 189.

10 Vgl. ebd., S. 191.

11 Werner Hofmann, »Frühe Formreihen von Kurt Kranz«, in: Kurt Kranz, *Frühe Form-Reihen. 1927–1932*, Hamburg: Christians 1975, S. 27–43, hier S. 41.

12 Wulf Herzogenrath, »Wer war der Erste?«, in: *Film als Film*, hrsg. v. dems./Hein/, S. 8–12, hier S. 10.

13 Hofmann, »Frühe Formreihen von Kurt Kranz«, S. 41.

14 Ingrid Kranz, »Kurt Kranz. Der Heroische Pfeil«, in: Kranz, *Frühe Form-Reihen*, S. 169.

15 Weller/Voigt, »Verwandeln und erfinden – Form als Prozeß«, S. 189.

16 Das subtraktive Farbverfahren Gasparcolor wird erst 1934 industriereif eingeführt, noch mit sehr

am 1. April 1933 das Bauhaus-Diplom. Im selben Jahr wurde das Bauhaus auf Druck der Nationalsozialisten geschlossen. Das Vorhaben, die Formreihen am Bauhaus filmisch umzusetzen, war damit endgültig gescheitert.

Als er 1950, fast zwanzig Jahre nach Schließung des Bauhauses, an die Landeskunstschule in Hamburg berufen wurde, entwickelte er dort einen Grundkurs, der auf den pädagogischen Prinzipien des Bauhauses aufbaute, insbesondere auf der Vorkurslehre von Josef Albers. 1955 wurde die Landeskunstschule zur Hochschule für bildende Künste Hamburg und Kranz zum Professor ernannt, mit dem Schwerpunkt »Formtransformationen in verschiedenen Materialien«. So verfolgte er sein zentrales Thema sowohl als Dozent als auch parallel in seiner eigenen künstlerischen Forschung und Produktion weiter. 1955/56 stellte Kranz die Formreihe »Variationen über ein geometrisches Thema« her. Die Verwandlung dieser oder der frühen Formreihen in bewegte Bilder interessierte ihn laut Max Bense zu diesem Zeitpunkt kaum noch.¹⁷ Im Jahr 1968 schaffte Kranz an der Hamburger Kunsthochschule einen 35 mm-Krass-Trickstisch zur Animation von Einzelbildern an. Auf Anregung und mit Unterstützung seines ehemaligen Studenten Robert Darroll nahm er schließlich nach seiner Emeritierung 1972 die filmische Umsetzung der Formreihen in Angriff.¹⁸

II. DIE FRÜHEN FORMREIHEN – ZWISCHEN SERIE UND FILM¹⁹

Die Formreihe »20 Bilder aus dem Leben einer Komposition«, die Kranz im Alter von 17 Jahren erschuf, war ursprünglich nicht als Film geplant. Die im Hochfor-

großen Schwierigkeiten, die Farben überhaupt stabil zu halten, vgl. etwa Len Lyes *Birth of a Robot* (GB 1936).

- 17 Max Bense, »Für Kurt Kranz«, in: *Kurt Kranz 1960*, hrsg. v. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg: Christians 1960, S. 2–5, hier S. 5.
- 18 Neben den im Folgenden näher dargestellten Filmfassungen der sogenannten frühen Formreihen entstehen in der Zusammenarbeit mit Robert Darroll auch Filmversionen der Bildreihen »12 Variationen über ein Thema« (1944–45, Skizzenbuch; Filmfassung: BRD 1972, 20', Länge: 560 m, s/w) und »Variationen über ein geometrisches Thema« (1955, Graphische Bildreihe mit 158 Tafeln je 15 x 21 cm in Mischtechnik; Filmfassung: BRD 1972, 20', Länge: 618 m, s/w). Ebenfalls gemeinsam mit Darroll erstellt Kranz zwei Animationen als Auftragsarbeiten fürs ZDF mit den Titeln *Spiegelung* (1980, 10') und *Zeit* (1982, 10').
- 19 Die Filmfassungen der frühen Formreihen sind auf DVD erhältlich: *Edition Bauhaus. Medien-Kunst*, hrsg. v. Stiftung Bauhaus Dessau/Christian Hiller/Philipp Oswald/Thomas Tode, Berlin/Dessau: absolut MEDIEN 2009. Neben den Phasenfilmen von Kurt Kranz zeigt die DVD auch Filme von Heinrich Brocksieper, Viking Eggeling, Werner Graeff, Hans Richter und Kurt Schwerdtfeger.

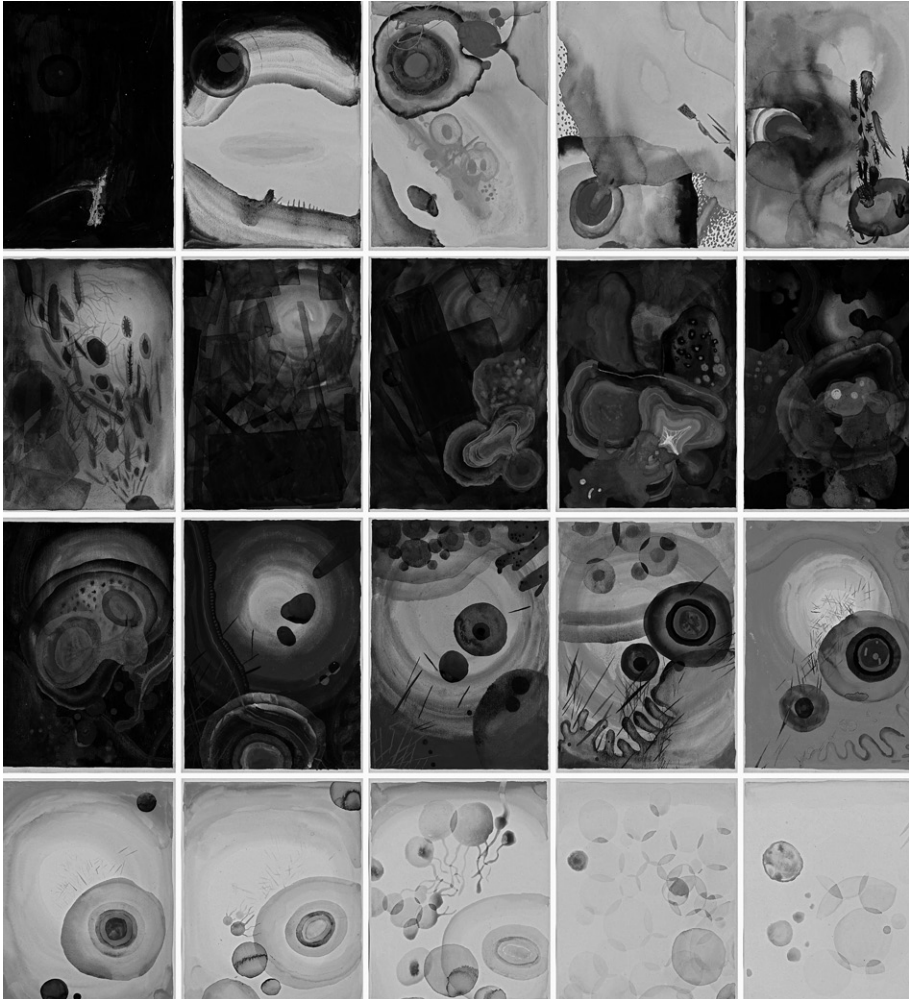


Abb. 2: Kurt Kranz: »20 Bilder aus dem Leben einer Komposition«, 1927/28, Aquarell und Tempera auf Papier, je 22,5 x 15,7 cm. Sammlung: Kunsthalle Bremen – Kupferstichkabinett – Der Kunstverein Bremen; Filmfassung: DE 1972, Länge: 150 m, Farbe; © Ingrid Kranz.

mat gemalte Bildserie zeigt amorphe abstrakte Formen in einer zwanzigteiligen Sequenz von Veränderungen: »Ein biomorpher Surrealismus vollzieht die Formose meist transparenter Gestalten bis zu ihrer Aufhebung in multidimensionalen Lichträumen, welche der Betrachter mit wechselnder Gegenstandsnahe scheinbar

durcheilt.«²⁰ Durch das nun im gleichnamigen Phasenfilm *Zwanzig Bilder aus dem Leben einer Komposition* (DE 1927–28/72, 2') durchgeführte Überblenden der einzelnen Phasen kommt ein kurzer Moment der gegenseitigen Durchdringung von Phase und Folgephase hinzu: »Ein Bild durchdringt das andere, eins löst das andere ab. Die Durchdringungen zeigen neue Wirkung. Der zeitliche Ablauf lässt das Leben der Komposition deutlich nachempfinden.«²¹ Die Malereien zu »20 Bilder aus dem Leben einer Komposition« ließ Kranz als Leporello binden. Es bietet so die Möglichkeit, die Bilder nacheinander umzublättern, aber auch die gesamte Serie nebeneinander anzuschauen.

Die Arbeit *schwarz : weiß / weiß : schwarz* entwickelte Kranz in den Jahren 1928/29.²² Er stellte die vierzigteilige Serie mit dem Handwerkszeug des Lithografen her: Zirkel, Ziehfeder und Eisenwinkel. Zentrales Element ist der Kreis – die geometrische Gestaltung steht bereits im Zeichen des Konstruktivismus. Das Seitenverhältnis der Zeichnungen im Buch entspricht mit 3:4 dem eines um neunzig Grad gekippten Filmbildes. Das hier ebenfalls erfolgte Binden der Zeichnungen ermöglicht ein schnelles Durchblättern, wie bei einem Daumenkino. Im Laufe der vierzig Einzelbilder schieben sich schwarze und weiße Scheiben über das Bildfeld, überlagern oder verdrängen sich, bilden einen narrativen Verlauf auf mehreren Ebenen, wie Werner Haftmann anmerkt:

Das Erstaunliche an der Sache ist nicht nur die Idee einer zeitlichen Entfaltung einer Form, die sich von einfachen zu reichen Formen steigert, sondern auch die Steigerung der Lichthaltigkeit des Schwarz-Weiß und der räumlichen Stufungen. Es handelt sich ja nicht nur um eine Entfaltung zeichnerischer Lineaturen, sondern auch um eine Entfaltung des Lichtes, das sich zum äußersten Punkt entwickelt und sich dann wieder verliert, die sich im zeitlichen Nachvollzug der Folge entwickelt.²³

Nicht nur die zeitliche Komponente, sondern auch die Verhältnisse von Schwarz zu Weiß respektive Licht zu Dunkel lassen eine Reflexion über die Grundbedingungen filmischer Wahrnehmung zu. Auch im Detail finden sich bereits Anklänge an filmi-

20 Bernhard Kerber, »Anmerkungen zur Lesbarkeit der Bildreihen«, in: Kranz, *Frühe Form-Reihen*, S. 47ff., hier S. 47.

21 Ingrid Kranz, »Kurt Kranz. 20 Bilder aus dem Leben einer Komposition«, in: Kranz, *Frühe Form-Reihen*, S. 53.

22 Kurt Kranz, *schwarz : weiß / weiß : schwarz*, hrsg. v. Stiftung Bauhaus Dessau, Dessau/Leipzig: Spector Books 2011.

23 Werner Haftmann in: »Gespräch zwischen Professor Dr. Werner Haftmann und Kurt Kranz«, in: Kranz, *Frühe Form-Reihen*, S. 17.

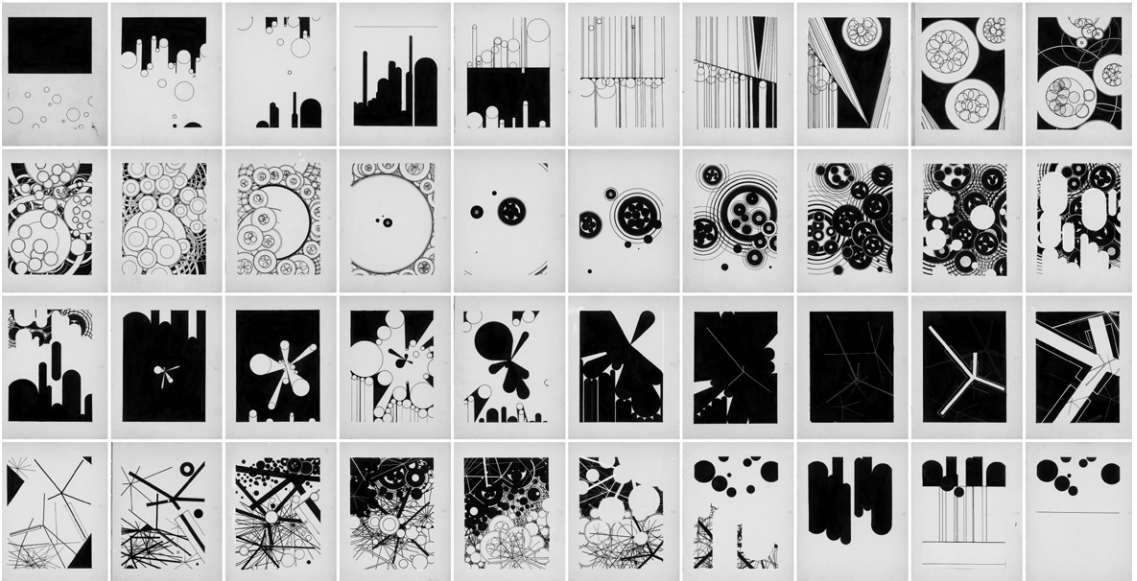


Abb. 3: Kurt Kranz: *schwarz.: weiß / weiß.: schwarz*, 1928/29, 40 Tuschezeichnungen mit Weiß gehöht auf Papier, je 14 x 10,5 cm. Sammlung: Privatbesitz Hamburg; Filmfassung: DE 1972, Länge: 408 m, s/w; © Ingrid Kranz.

sche Techniken: »Plötzlich im 14. Blatt, wird die weiße Dominante zur Keimzelle von schwarzen ›Wendepunkten‹. Zwischen diesem und dem folgenden Blatt wird das angewandt, was Filmleute den Zoom nennen.«²⁴ Man sollte vielleicht genauer von einer Kamerafahrt sprechen. Ein ähnlicher Vorgang findet sich auch zwischen Blatt 29 und 30.

Waren die beiden frühen Formreihen noch im Hochformat angelegt – und mussten daher bei der späteren filmischen Umsetzung um neunzig Grad gekippt werden – so entwarf Kranz die Serie »Der heroische Pfeil« 1929/30 von vorneherein als Querformat, mit direktem Blick auf eine filmische Umsetzung. Die sechzig Bilder waren als Grundlage für einen dreiminütigen Film geplant. »Jedes Einzelblatt ist transitorisch angelegt, d. h. von der Funktion geprägt, die ihm zwischen den früheren und späteren Phasen zukommt.«²⁵ In ironischer Absicht nahm Kranz mit dem Pfeil ein Motiv auf, das bei Paul Klee und auf den Plakaten des Bauhauses häufig Verwendung fand und zu einer Ikone des grafischen Vokabulars am Bauhaus wurde.²⁶ Den Pfeil,

²⁴ Hofmann, »Frühe Formreihen von Kurt Kranz«, S. 35.

²⁵ Ebd., S. 39.

²⁶ Vgl. Kranz, »Konstruktivismus«, S. 6. Außerdem Interview mit Kranz im Film *Sehen, verstehen, lieben: Begegnung mit Kurt Kranz*, R.: Rolf Kallenbach, BRD 1977.

der dank seines richtungsweisenden Charakters ohnehin ein dynamisches Zeichen ist, wollte Kranz »nun wirklich in Bewegung setzen.«²⁷ Innerhalb der Bildabfolge ließ er den Pfeil einige »Abenteuer« erleben – so muss er Widerstände durchbrechen, wird abgelenkt und gespaltet, verknötet und verschlungen, trifft auf Widersacher und Mitstreiter. Das Konzept einer Anekdote, mit einem abstrakten Objekt als »Hauptdarsteller«, orientiert sich an Erzählstrukturen des narrativen Films:

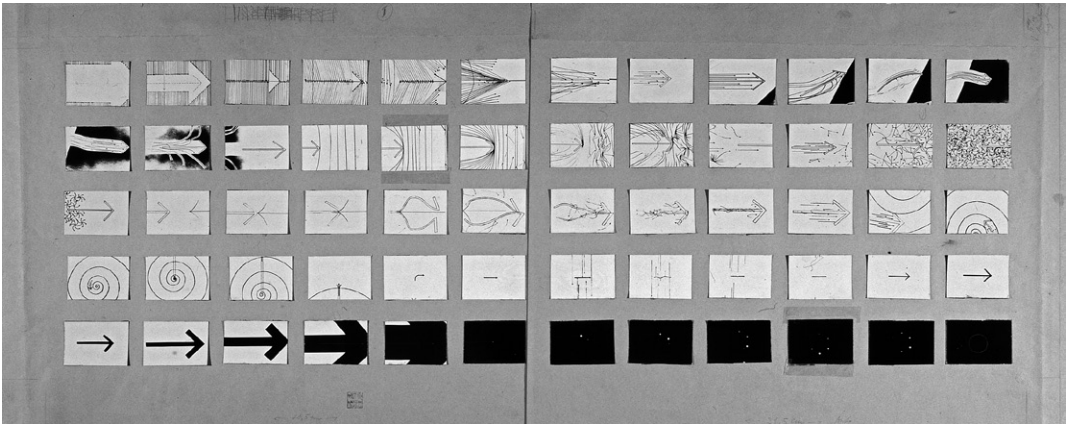


Abb. 4: Kurt Kranz: »Der heroische Pfeil«, 1929/30, 60 Phasenzzeichnungen in Tusche, je 5,1 x 7,5 cm. Sammlung: Kunsthalle Bremen – Kupferstichkabinett – Der Kunstverein Bremen; Filmfassung: DE 1972, Länge: 170 m, s/w; © Ingrid Kranz.

Die Bildgeschichte mit dem Pfeil als Helden hat ausgesprochen filmischen Charakter, so das Überwinden, Sichdurchsetzen mit und ohne Trabanten gegen alle Arten von Widerständen. Fast nur lineare Mittel sind angewandt. Hat der Held ein Feld von Pfeilangeln passiert, wird er von einem scharfen Widersacher halbiert, geschieht eine Anteilnahme mit der abstrakten Form, wie sie eigentlich nur Personifiziertem, Lebendigem entgegengebracht wird.²⁸

Während *schwarz : weiß / weiß : schwarz* (DE/BRD 1929–30/72, 2') und *Der heroische Pfeil* (DE/BRD 1931/72, 4') sich eher nüchterner grafischer Mittel bedienen, wirkt die Bildreihe »Entwurf für einen Farbfilm« wie eine Explosion des Malerischen. Formen und Farbigkeiten changieren, metallische Farbapplikationen stellen eine zusätzliche Ebene her. Die zeitliche Entwicklungsbewegung findet hier nicht auf horizontaler oder vertikaler Achse statt, sondern führt in die Tiefe des Raumes:

27 Kranz in: »Gespräch zwischen Professor Dr. Werner Haftmann und Kurt Kranz«, S. 19.

28 Ingrid Kranz, »Kurt Kranz. Der Heroische Pfeil«, S. 169.

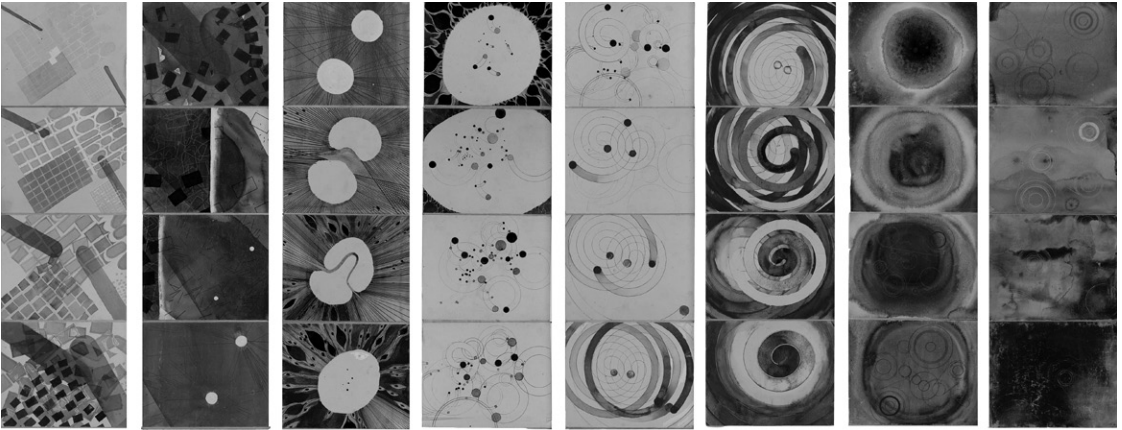


Abb. 5: Kurt Kranz: »Farbfilm genannt Leporello«, 1930/31, 32 Phasen in Mischtechnik auf Leinwand kaschiert, je 17,5 x 15,5 cm. Sammlung: Kunsthalle Bielefeld; Filmfassung: DE 1972, Länge: 172 m, Farbe; © Ingrid Kranz.

Die Farbe bringt räumliche Dimension in das Geschehen. Der fließende Raum, den sie evoziert, lässt sich weder auf Perspektivachsen festlegen noch als endliche Erstreckung durchwandern. Es ist bald Zelle, bald Leib, Mikro- oder Makrostruktur, nach allen Seiten offen oder spiraloïd gerundet. [...] Das Ferne ist potentiell ein Nahes, das Winzige kann sich als eine ›world in a nutshell‹ entpuppen. Das alles bewirkt die sprunghafte Distanzverkürzung oder -vergrößerung.²⁹

Zur Bezeichnung *Farbfilm* kam später der Titel *Leporello* hinzu, zu dem Kranz die 32 Gouachen binden ließ. Der Film trägt schließlich den Titel *Leporello – Entwurf für einen Farbfilm* (DE/BRD 1930–31/72, 5').

Die hier vorgestellten Arbeiten haben kaum Eingang in die Filmgeschichtsschreibung gefunden. Woran liegt das? Einerseits wurden die Entwürfe erst viele Jahre nach ihrer Entstehung verfilmt. Andererseits stellt sich die Frage, inwiefern die 1972 umgesetzten Fassungen überhaupt filmisch wirken. Den Realisierungsprozess beschreibt Peer Moritz wie folgt: »Mit einfachen Mitteln werden Bild für Bild die Originale aus den Jahren 1927–32, sowie aus den Kriegs-Skizzenbüchern (1944/45) mit einer 35 mm-Kamera abgefilmt.«³⁰ Laut Birgit Hein und Wulf Herzogenrath deuten die Folgen der Einzelphasen zwar den Bewegungsablauf an, jedoch fehlen

29 Hofmann, »Frühe Formreihen von Kurt Kranz«, S. 39.

30 Peer Moritz, Eintrag »Kurt Kranz«, in: *CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Lieferung 19 (19. 01. 1992), hrsg. v. Hans-Michael Bock, München: text + kritik 1984ff., hier Blatt D2.

für eine durchgängige Bewegung die »eigentlich notwendigen Zwischenstufen«.³¹ Die Einzelblätter wurden schlicht mittels Überblendung aneinandergereiht. Aufgrund des Verzichts auf weitere gezeichnete Zwischenstufen, derer es bedarf, um aus der Abfolge von Einzelbildern eine fließende Bewegung herzustellen, unterscheiden sich die Filme vor allem durch die Überblendungen und die durch den Filmlauf vorgegebene, festgesetzte Betrachtungszeit der gemalten statischen Einzelbilder. Die filmische Illusion stellt sich nur zum Teil ein. Die einzelnen Vorlagenbilder wirken als Standbilder, stehen aber dennoch wie Filmbilder in einer zeitlich vorgegebenen Länge und Abfolge.

Warum unterließ Kranz es bei der filmischen Umsetzung der Formreihen, die eigentlich notwendigen filmischen Grundbedingungen herzustellen? Er wusste ganz genau um dieses Manko und begründete es mit dem enormen Aufwand, der für eine kontinuierliche Ausformulierung notwendig wäre:

Auch heute [1975] wäre die Durchzeichnung des Entwurfes in einzelne Phasen ein zeitlich kaum zu bewältigendes Problem. Zwischen den einzelnen Bildern der Storyboards müßten 30–100 Phasen hergestellt werden. Das lineare Bild des Pfeils ließe es technisch zu. Es würde aber außerordentliche Mittel erfordern, z. B. einen Computer zur Herstellung der Phasen.³²

Die Diskrepanz zwischen einer filmischen Animation und lediglich abgefilmten Einzelbildern war Kranz also durchaus bewusst. Anders als bei der Konzeption der Filme, bei der er einen fließenden Ablauf im Blick hatte, sah er aber später gerade in den Lücken der Animation einen Vorteil. Der Betrachter werde dadurch autonomer:

Das Phasenbild ist ein Schnitt, ein Momentbild, ein oft verborgenes Bild für das Auge ... etwas Erstarres. Ohne die Reihe der Phasen bleibt es leicht unverständlich. Je größer die Abstände, die zeitlichen Zwischenräume, je mehr muss der Betrachter aus seiner Vorstellungskraft etwas hinzufügen.³³

Auch Werner Hofmann erkennt beim Vergleich von Kranz' Entwurf auf Papier mit den Gesetzmäßigkeiten des Films einen qualitativen Unterschied:

31 Hein/Herzogenrath (Hg.), *Film als Film*, S. 92.

32 Kranz, »Kurt Kranz. Der Heroische Pfeil«, S. 169.

33 Kurt Kranz, »Betrachtungen über Bildreihen und serielle Verfahren in der visuellen Kunst«, in: *Frühe Form-Reihen*, S. 195–213, hier S. 199.

Immer wieder kommt es zu schockartigen Irritationen und störenden Eingriffen, die den Formprozeß umlenken. Wir sehen, daß er für überraschende Wendungen offen, also nicht programmiert ist. Vielleicht macht der gezeichnete Ablauf diese Sprünge und Mutationen deutlicher als der Film es vermag, für den die Blätter als Vorlage bestimmt waren, denn die Filmoptik stellt ja nicht die Phasen nebeneinander, sondern verbindet sie zu einem fließenden, bruchlosen Kontinuum.³⁴

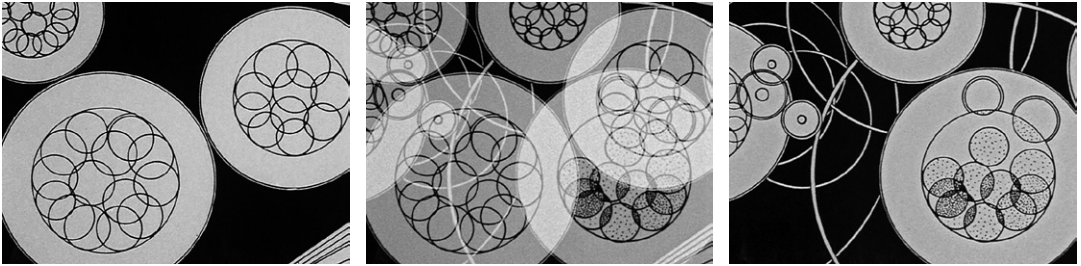


Abb. 6–8: Zwischen zwei Phasenbildern ein Überblendungsbild, aus Kurt Kranz' Film *schwarz : weiß / weiß : schwarz* (1928–29/72).

Kranz' filmische Adaptionen der frühen Formreihen lassen sich strukturell in zwei Situationen gliedern. Erstens: Das unbewegte Abbild eines Phasenbildes ist für eine bestimmte Zeitspanne (meist drei Sekunden) sichtbar. Zweitens: Von einem Phasenbild wird zum folgenden Phasenbild überblendet. Diese folgende Phase steht wiederum während des festgelegten Zeitraums, um dann nach erneuter Überblendung in eine weitere unbewegte Phase überzugehen usw.

Die Montage von Standbild und Überblendung bestimmt den visuellen Rhythmus der Phasenfilme. Dabei wird ein Spannungsfeld zwischen zwei Rezeptionssituationen hergestellt, die jeweils auf filmische Bedingungen verweisen. Erstens: Das filmische Bewegtbild entsteht aufgrund optischer Illusion aus der aufeinanderfolgenden Serie sich kontinuierlich verändernder Einzelbilder. Bei Kranz hingegen wird – in der ersten Situation – ein und dasselbe Einzelbild kontinuierlich wiederholt. Mit einer Einschränkung ist in dieser Situation kein Unterschied zwischen den Einzelbildern erkennbar: Es gibt bei der Projektion eine Unruhe im Bildstand der Filme, eine Mikrobewegung des zuckenden Bildrahmens. Diese ständige Bewegung im Bildstand verweist auf das filmische Dispositiv. Bildliche und filmische Ebene geraten in Reibung – verstärkt noch durch den Aspekt, dass die Ästhetik und Komposition der Zeichnungen bzw. Gemälde statt einer filmischen Rezeptionsform eine museale nahe legen.

34 Hofmann, »Frühe Formreihen von Kurt Kranz«, S. 39.

Zweitens: Die zweite Situation umfasst den Zeitraum der Überblendung von einer Phase zur nächsten. Die Überblendung ist eine genuine Technik des Films. Im Falle der abgefilmten Formreihen eröffnet sie eine Ambivalenz, da sich die Überblendungen nicht zwischen bewegten Bildern sondern zwischen stehenden Bildern vollziehen. Durch Abblenden der vorangegangenen Phase und zeitgleiches Aufblenden der neuen Phase entstehen Zwischenbilder in verschiedenen Nuancen und Durchdringungsgraden. Diese Zwischenbilder folgen nicht einer kontinuierlichen Animation, sondern verweisen vielmehr auf den Unterschied, auf den Bruch eines möglichen Kontinuums zwischen den einzelnen Bildern.

Bei der Vorführung der Phasenfilme hat Kranz mit verschiedenen Abspielgeschwindigkeiten experimentiert, um das Verhalten der Formen in der Zeit zu manipulieren. Durch das schnellere Abspielen wird die filmische Illusion eines kontinuierlichen Bewegungsprozesses erhöht. Anstelle eines Nacheinanders kommt es zu einem stärkeren Ineinander der einzelnen Phasen. Wird aber die Geschwindigkeit verlangsamt, verstärkt sich die Spannung zwischen den jeweiligen Phasen. Durch schnelleres oder langsamer Abspielen entsteht so ein Spiel mit Redundanz und Varianz der Formen.

III. DAS KÜNSTLERISCHE KONZEPT: DIE OFFENE FORM

Dadurch, dass in den filmischen Umsetzungen der Formreihen gerade nicht die Brüche im filmischen Kontinuum geschlossen wurden, bleibt eine für Kranz entscheidende Qualität der Bildreihen erhalten:

In meinen Reihen habe ich viele Bewegungen: rückwärts, vorwärts, nach der Seite, auf den Kopf und hin und her. Das Geheimnis ist der Glaube an die Beweglichkeit dieser Dinge, die sich gar nicht bewegen. Es tauchen ja nur Bilder auf und man denkt sie sich zusammen. [...] Ich glaube, daß das Vehikel des Erlebens so stark ist, daß es den Betrachter von einem Bild zum anderen trägt. Durch seine Ergänzung wird es zum persönlichen Erlebnis. [...] Das Problem beim Film ist, wenn er zu glatt läuft, daß er wie das Abfließen der Wasserleitung wird, und dann wundert man sich, daß Schluß ist.³⁵

Die Bruchstellen im Phasenfilm eröffnen einen kommunikativen Raum zwischen Werk und Betrachter, sie binden ihn in den schöpferischen Prozess mit ein. Dieser

35 Weller/Voigt, »Verwandeln und erfinden«, S. 189.

partizipatorische Ansatz ist vielen der kranzchen Werkgruppen immanent. So sieht Max Bense im Schaffen von Kranz eine Übereinkunft von ästhetischem und pädagogischem Effekt:

Mit der Rückbeziehung des ästhetischen Zustandes auf die endlich vielen Schritte seiner Hervorbringung werden die rationalen Momente des Kunstprozesses sichtbar, und genau diese sind es dann, die Lehre werden können und den pädagogischen Effekt hervorrufen, also die Erziehung zur künstlerischen Entscheidung, die Erziehung zur freien, aber bewussten Selektion der Mittel, dem eigentlichen Kern der schöpferischen Aktion.³⁶

Bei den »Elementen im Gitter« etwa kombiniert Kranz ein grafisches Grundelement mit einem statistischen Ordnungsprinzip und lässt diese untereinander arbeiten. Der Entstehungsprozess bleibt dabei transparent. Mit den Schiebebildern und Faltoobjekten realisierte er bewegliche Arbeiten, die durch Schieben, Blättern und Falten die Partizipation des Betrachters am Form- und Farbgestaltungsprozess ermöglichen. In den Assemblagen stellte er Formtransformationen von realen Objekten und zeichnerischen Motiven her, die Betrachtungsreihenfolgen in mehrere mögliche Richtungen zulassen. So erklärt Herzogenrath die künstlerische Strategie von Kurt Kranz mit dem Begriff des offenen Kunstwerks,

weil in seinem Geltungsbereich kein Definitives, kein Dauerzustand anerkannt wird. Auf eine Formel gebracht: zu diesem offenen Kunstbegriff rechnen alle Hervorbringungen, in denen die Möglichkeiten der prozeßhaften Veränderung des formalen Vokabulars erprobt werden. Also Form als Reihe, nicht als exklusiver Endpunkt; als dynamischer Ablauf, nicht als statisches Monument.³⁷

Bereits während seiner Zeit am Bauhaus scheint Kranz ein offenes Konzept des Mediums Film im Kopf gehabt zu haben. Dies lassen die Arbeiten »Studien zu einem Film (mit Kurven)« und »Studien zu einem Film (mit Geraden)« erahnen, die Kranz 1931 erstellte. Eine Erörterung zu diesen Arbeiten, die niemals als Filme entstanden, gibt es nicht. Das lässt Spielraum zur Interpretation: Anders als die Formreihen, liefern diese beiden Studien keine Bildvorlagen für einen Film. Es scheint

36 Max Bense, »Zeichenspiele, prinzipielle Reflexion über Kurt Kranz«, in: *Kurt Kranz. Bildreihen und Assemblagen mit beweglichen Teilen*, hrsg. v. Max Bense/Dieter Helms, Hamburg: Christians 1970, S. 48.

37 Hofmann, »Frühe Formreihen von Kurt Kranz«, S. 29.

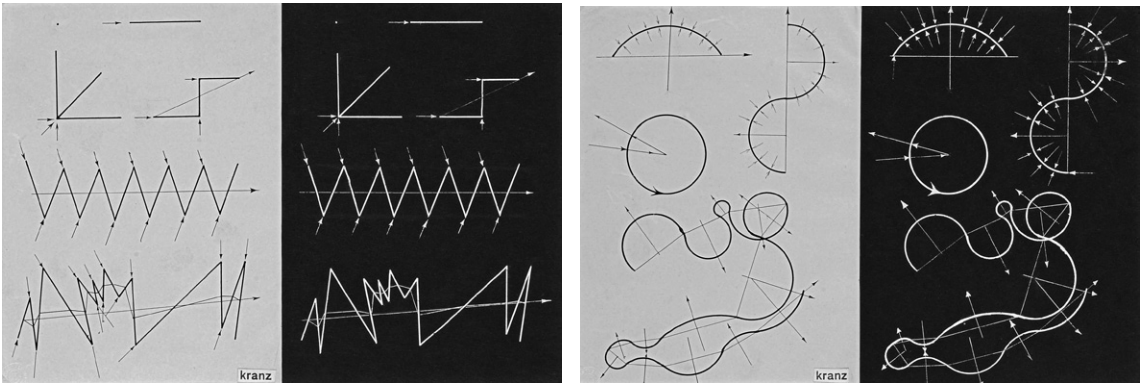


Abb. 9–10: Kurt Kranz: »Studien zu einem Film (mit Geraden)« und »Studien zu einem Film (mit Kurven)«, 1931, Zeichenpapier, schwarzer Karton, Ausziehtusche und Deckweiß, 207 x 300 mm und 208 x 299 mm. Sammlung: Kunsthalle Bremen – Kupferstichkabinett – Der Kunstverein Bremen; © Ingrid Kranz.

vielmehr so, als hätte sich Kranz hier mit filmstrukturellen Konzepten beschäftigt und Alternativen zum linearen Filmablauf im Sinn gehabt. Einen möglichen Hinweis auf die Funktionsweise der Studien kann man einer Textpassage von Kranz über kinetische Objekte in seinem Text »Konstruktivismus: Ein Beitrag zur Zeitdimension und dem narrativen Aspekt« entlehnen: »Der Betrachter greift in das Bildgeschehen ein durch aleatorische Eingriffe, Brüche oder gewünschte Verwerfungen von geplantem, begrenztem Zufall. Das vorgegebene Repertoire antwortet auf die kombinatorischen Verbindungen.«³⁸ Formalästhetisch lassen sich die Arbeiten aus der konstruktivistischen Formensprache des Bauhauses erklären, wie Kranz sie im Kurs »Analytisches Zeichnen« bei Wassily Kandinsky lernte. Statt eines linearen filmischen Ablaufes verfolgt die Filmstruktur einen Zickzack-Kurs oder radiale Verläufe.

Joost Schmidt führte den Umgang mit algebraischen Kurven wie Hyperbeln und Parabeln am Bauhaus ein, wie sie sich im Filmentwurf »mit Kurven« finden. Auch der Pfeil taucht erneut auf und scheint mögliche Ein- und Ausgänge des Films zu eröffnen. Diese Öffnungen deuten auch die Möglichkeit einer physischen Bewegung des Rezipienten an, eines Flanierens durch den Film. Sie stehen ganz im Gegensatz zur kinematografischen Wahrnehmungssituation, die die Unbeweglichkeit des Betrachters voraussetzt. Dass nicht das Medium Film, sondern die Bildreihe zum bestimmenden künstlerischen Ausdrucksmittel von Kranz wurde, erscheint im

³⁸ Vgl. Kranz, »Konstruktivismus«, S. 10.

Rückblick konsequent. Die Vorstellung, Kranz hätte die beiden Konzepte »Studien zu einem Film (mit Kurven)« und »Studien zu einem Film (mit Geraden)« mit den Bildinhalten seiner Formreihen kombinieren können, eröffnet allerdings eine spannende kinematografische Vision.³⁹

39 Diesen Ansatz haben die Medienkünstler Daniela Kinateder und Chris Jeffs in gelungener Form aufgegriffen. Ihre Installation *Formreihen* entstand im Rahmen der Ausstellung *Kurt Kranz: Die Programmierung des Schönen*, die anlässlich des hundertsten Geburtstages von Kurt Kranz in der Stiftung Bauhaus Dessau gezeigt wurde. Über einen Touchscreenmonitor können hier die einzelnen Formreihen ausgewählt und angeschaut werden. Die interaktive Installation ermöglicht es, die Formreihen in einzelnen Phasen zu betrachten und sie in verschiedenen Geschwindigkeiten vor- und zurücklaufen zu lassen. Bemerkenswert ist die Variante, über Fingerbewegungen am Touchscreendisplay die Abfolge und Überblendung der Phasen individuell durchzuspielen.