

DER PANNWITZBLICK

- ANMERKUNGEN ZUR MUSIK DES FILMS

für Didi
und Christian

A Eine Geschichte

I. Das Vorspiel (mit Musik)

Eine Abendgesellschaft: - das Ehepaar des Hauses hat allen Grund zu feiern; der Hausherr - ein Arzt, in der Forschung tätig - ist die Karriereleiter eine Sprosse höhergerutscht.

An diesem Tage hat er die Nachricht von seiner Versetzung erhalten, der Versetzung in eine andere Stadt, an einen noch verantwortungsvolleren Posten.

Seine Frau ist glücklich.

Er auch.

Sie haben Freunde eingeladen.

Einer, der jungen Familie ganz besonders zugetan, ist ebenfalls zugegen - ein wirklicher Freund des Hauses.

Er ist beste Freund des Hausherrn, und dessen Frau in großer Verehrung zugetan.

Um genau zu sein: er scheint sie einmal sehr geliebt zu haben; und er liebt sie noch immer. Dieser Sachverhalt jedoch erhöht nur seine Achtung vor ihr und seine Neigung zu ihm, ansonsten spielt das für den Fortgang der Geschichte wirklich keine Rolle.

Nie würde er die, durch die Verbindung der beiden gesetzte Grenze versuchen zu überschreiten.

Alle wissen das.

Es laufen da auch noch einige andere Personen in dem Häuschen herum - die sind jedoch, was die Geschichte betrifft, von sehr untergeordnetem Interesse - ich werde also bei den dreien bleiben.

Wie geht's ihnen denn nun in ihrem Glück?

Sie musizieren zusammen - ein Klaviertrio, - das ist ohne Zweifel der Höhepunkt des Abends.

Die Dame des Hauses am Flügel, ihr Gatte an der Violine, den Bass, das Fundament, der Freund, - er streicht und zupft das Violoncello.

("Wer das lesen könnt")

Sie tragen ein spätromantisches Stück Klaviertrioliteratur vor - der Ausschnitt ist zu kurz, um beurteilen zu können, wie gut das Stück eigentlich ist, welches da exerziert wird (aber das ist auch völlig nebensächlich).

Zwei schöne Stellen bleiben in der Erinnerung.

- Für das, was hier erzählt werden soll, genügt das vollkommen.

Sie musizieren.

Die Frau unterbricht den Fluß des Stückes, - ihre Hand versagt ihr kurzfristig den Dienst.

Die schnellen Läufe in der Linken: - irgendetwas stimmt da nicht.

Sie ist sehr verärgert, sie schlägt auf die Tasten.

Mit dieser Dissonanz schließt der Vortrag.

Die beiden Herren versuchen, sie zu beruhigen: altes halb so schlimm, das kann wirklich jedem passieren.

Sie lacht.

Ein ungutes Gefühl bleibt zurück.

Was war das bloß mit dieser Hand?

2. Der Mittelteil (ohne Musik)

Der ist schnell erzählt. Die Frau ist krank: multiple Sklerose. Alle Träume dahin. Ihr Mann forscht, vielleicht findet sich ja doch ein Mittel zu ihrer Heilung - er setzt alle Kräfte ein, vor allem seine eigenen. Er findet nichts; ihre Lähmungserscheinungen nehmen rapide zu - er bäumt sich auf: gegen ihr Schicksal - sie beginnt langsam zu verstehen, daß es nichts mehr gibt, was sie retten könnte.

Der Freund des Hauses (ebenfalls Arzt übrigens) steht ihr zur Seite.

Eines Tages, sie ist inzwischen fast vollständig gelähmt, bittet sie ihn darum, im Falle ihrer völligen Lähmung (dem Zustand eines Fleischklumpens, wie sie sich ausdrückt), ihr dabei behilflich zu sein, sterben zu können.

Der Freund ist entsetzt über dieses Ansinnen. Das ist nicht die Aufgabe des Arztes, er ist dazu da, Leben zu verlängern, nicht zu verkürzen, außerdem: die Schöpfung, u.s.w.

Sie können sich nicht einigen, diesen Freundschaftsdienst versagt er ihr.

Ihre Lähmungen schreiten fort. Ihr Mann findet kein Mittel dagegen, und in diesem Stadium ihrer Krankheit, wäre es wohl selbst dafür zu spät.

Nichts mehr zu machen.

3. Der Schluß (mit Musik)

Die Frau liegt im Bett. Sie kann sich nicht mehr bewegen. Zwei Monate soll das noch dauern, bis sie wird sterben können.

Auch ihr Mann hat mittlerweile alle Hoffnung aufgegeben.

Er vergewissert sich noch ein letztes Mal bei seinem Freund, daß das wirklich das Endstadium ihrer Krankheit ist.

Er kann sie nicht mehr leiden sehen.

Sie sind beide bei ihr.

Der Mann bittet den Freund, sie alleine zu lassen, bittet ihn, hinunterzugehen in den Salon und seiner Frau etwas auf dem Klavier vorzuspielen.

Sie flüstert noch: "Ja, unser Stück".

Er geht.

Er spielt unten am Klavier 'ihr Stück'.

Der Mann gießt seiner Frau das ganze Fläschchen ihres Schmerzmittels in ein Glas.

Man sieht den Freund klavierspielen.

Das Glas ist leer.

Der Mann hält seine Frau; sie lehnt sich gegen ihn.

Sie liebt ihn; er liebt sie.

Sie stirbt sehr schön, vor allem, weil es Klavierbegleitung dazu gibt.

Ohne Musik hätte ihr Tod nicht so schön sein können.

Der Klavierspieler weiß davon nichts.

Das braucht er auch nicht.

Das soll er auch nicht.

4. Das Wichtigste (ohne Musik)

Das geht ganz kurz.

Der Mann ist des Mordes an seiner Frau angeklagt, der Freund sagt gegen ihn aus.

Sie stehen sich gegenüber, Angeklagter und Beschuldiger, der Zeuge der Tat.

Im Laufe der Verhandlung ändert sich das Verhalten des Freundes.

Das hat verschiedene Gründe - die sind nicht so wichtig.

Wirklich nicht.

Am Ende verteidigt er ihn - ja, er, sein Freund, habe recht gehandelt:

Unwürdiges Leben darf man nicht verlängern.

Das fordere die Humanität - die Liebe zum Menschen.

B Theorie

Wahrheit erscheint niemals als sie selbst, sondern immer nur als bestimmte Negation einer bestimmten Unwahrheit einer Zeit.
(Bruno Liebrucks)

Die soeben erzählte Geschichte ist dem Film "Ich klage an" entnommen.

Norbert Schultze hat die Musik dazu geschrieben.

Der Film ist ein Verbrechen - die Musik leistet genialen Beistand.

Ich möchte hier eigentlich nur einen Aspekt erwähnen:

Die Musik des Films weiß mehr, als diejenigen, die sie ausführen.

Das ist sehr klug eingefädelt von Herrn Schulze.

Das Zusammenspiel der drei Hauptpersonen, ihre Rollenverteilung, die Übernahme des Klavierparts der Frau durch den Freund in der Sterbeszene, seine Begleitung und Verklärung ihres Todes - alles das erzählt, schon mitten im Film, von dessen Ergebnis. Er weiß da noch nicht, wie er ihr beim Sterben hilft, und vor allem auch nicht, wie er den Betrachtern des Films hilft, ihren Tod, im Sinne des Films, als schönen Tod wahrzunehmen.

Was er tut, und was er denkt (in diesem Moment noch), treten auf eklatante Art und Weise auseinander.

Ein aufmerksamer Zuschauer und Zuhörer jedoch kann hier schon wissen, auf was die ganze Sache hinauslaufen wird.

Und wenn es auch noch nicht gewußt wird, - empfunden, gefühlt wird es auf alle Fälle. Hier antizipiert Schulze also das Ergebnis des Films - und das wirkt, in seiner dumpfen Selbstverständlichkeit, ungleich stärker, als alle verbalen Argumente und Auslassungen gegen Ende des Prozesses.

Deshalb sind auch die 'Gründe', aus denen der Freund seine Meinung im Verlauf des Prozesses ändert, inhaltlich gegenstandslos (und nur noch von dramaturgischem Interesse).

Was sind schon Argumente gegen Haltungen?

Garnichts!

Ein Lehrstück also, und das in verschiedener Hinsicht. ¹

¹ Eine Filmmusik, die diesem Musikeinsatz wirklich etwas entgegengesetzten wollte, hat nur eine Möglichkeit - sie muß darauf bestehen, Musik als Erkenntnismittel einzusetzen und sich darum bemühen, die dafür geeigneten Verfahren anzuwenden. Beispiele

Das Wort von Christian Geissler: "Unsere Dummheit - ihre Musik" ist im Hinblick auf die Sterbeszene dieses Films formuliert worden (diese Szene ist im Pannwitzblick noch einmal zu sehen).

Natürlich hat Norbert Schulze sehr genau gewußt, was er tut. Anders wäre es ja auch nicht zu erklären, wieso er, bis auf die zwei erwähnten Stellen (vom Vor- und Nachspann einmal abgesehen, diese Musiken halte ich allerdings für ein faules Zugeständnis an den Produzenten), kaum weitere Musik in dem Film zuläßt - auch nicht an den Stellen, die sich einer 'Begleitung' nachgerade aufgedrängt hätten (und die, bis heute, in fast jedem Film - die wirklich guten ausgenommen - wie selbstverständlich, mit irgendeinem Geklingel unterlegt worden wären: ich meine die Stellen, wo's Leid zu sehen gibt, Liebe, stumme Verzweiflung, Trauer, Freude, etc.).

Schulzes Interesse ging dahin, zu verhindern, daß Bewußtsein über die gezeigten Vorgänge entsteht, Bewußtsein über die Mechanismen der Wahrnehmung, Bewußtsein darüber, wie eine Haltung zu einer filmischen Handlung entsteht, und woher sie sich speist.

Dies ist *dieser* Sache durchaus angemessen - das geht ja auch nicht anders, wenn man Dummheiten verkaufen will, und das ist ihm auch glänzend gelungen (s.o.).

Ein Lehrstück also, wie man's nicht machen sollte. ²

Wenn ich mir, um nun ein nicht besonders auffälliges Beispiel zu nehmen, den Kino-Zweiteiler "1900" von Bertolucci ansehe und anhöre, so möchte es mir scheinen, als ob der Komponist (sein Name tut hier nichts zur Sache) genau in den beschriebenen Fußstapfen einherkäme (das Niveau von Schulze erreicht er allerdings nie, und ich weiß nun wirklich nicht, ob ich ihm das positiv oder negativ anrechnen sollte).

Sicher: die Vorzeichen haben sich verändert (der Faschist ist böse, der Bauernbub gut) - nur, ansonsten ist alles gleichgeblieben - die Funktion der Musik ist dieselbe, die Haltungen, die sie dem Bild gegenüber erzeugt sind identisch denen aus "Ich klage an".

Wer's nicht glaubt, sehe sich's an.

Und auf diese Weise ist doch wieder nur ein "roter Schlager" entstanden, den es, Hanns Eisler zufolge, nicht gibt und nicht geben kann, weil's dann eben doch nur ein ganz gewöhnlicher und blöder Schlager ist.

Ich möchte es bei diesem einen Beispiel belassen, eine Liste vergleichbaren Unsinnns könnte viele Seiten füllen.

Der Bemerkung Arno Schmidts, daß es ihm gleichgültig sei, ob jemand über Karl Marx oder die Jungfrau Maria schreibe, solange er das gut tut, würde ich (in genauer zu bestimmenden Grenzen) zustimmen, und sie dahingehend erweitern, daß ich es nicht ausstehen kann, wenn jemand über Karl Marx schreibt, wenn er das mit den Mitteln tut, die er bei den Schreibern über die Jungfrau Maria abguckt oder abgehört hat (die Faschisten möchte ich, aus geschmacklichen Gründen, hier nicht erwähnen).

Jean-Luc Godard hat in einem seiner Seminare, die er in Kanada gehalten hat, folgendes über den Film "L'age d'or" von Buñuel gesagt:

"L'age d'or ist, glaube ich, interessant, weil er eine Veränderung darstellt. Er ist ein Film, der von den Formen redet. Ich glaube, die Formen sind am schwersten zu verändern, nicht der Inhalt.

aus der Film- und Filmmusik-Geschichte gibt es hinreichend.

² Was einem Film, der 'nur' auf Unterhaltung angelegt ist, angemessen ist, steht an dieser Stelle nicht zur Debatte.

Das heißt, um dieses klassische Gegensatzpaar nochmal aufzugreifen, oder um ein Einverständnis über Wörter herzustellen: die Form ist das, was am schwierigsten zu verändern ist. Einen Menschen zu verändern, die Form zu verändern, dazu braucht es Jahrtausende.

Weshalb l'age d'or stellenweise so aufregend ist und weshalb ich ihn als politischen Film sehe, ist, daß es um Veränderungen von Formen geht, an denen man sieht, daß sie am nachhaltigsten wirken, und zwar innerhalb der Gesellschaft, wie zum Beispiel korrektes Benehmen, wie man sich zu verhalten hat. Man sieht, welche Macht Diplome oder die Kleidung haben.

Wenn man sich unpassend anzieht, wird man an bestimmten Orten nicht empfangen. Die Formen, die verschiedenen Arten, wie ein Staatschef am Flughafen empfangen wird, die Art, wie man ein Baby tauft oder wie man die Ehe schließt, die auch noch ihre Macht hat - bei alledem halten die Leute fest an einem bestimmten Maß an Form. Die wahren Veränderungen passieren, wenn die Formen sich verändern, und die wahren Unveränderungen bestehen darin, daß Wörter ausgewechselt werden, wenn man 'sozialistisch' sagt statt 'kapitalistisch'.

Was hat sich wirklich verändert? Das ist interessant zu wissen."³

Dem ist nichts hinzuzufügen, und wer das nicht einsehen will, weil es so gemütlich ist, weiterzumachen wie bisher, der sollte sich fairerweise wieder um die Jungfrau Maria kümmern.

C Praxis

Zum Abschluß noch ein paar rein handwerkliche Anmerkungen zur Musik des "Pannwitzblick". Sie sollten denjenigen verständlich sein, die den Film gesehen und gehört haben, - und auch hier werde ich mich, um die Ausführungen nicht zu weitläufig werden zu lassen, auf einen einzigen Aspekt beschränken.

Wie bereits erwähnt, wird die Sterbeszene aus dem Film "Ich klage an" in dem Film nocheinmal zitiert.

Zur Funktion der Musik im originalen Zusammenhang habe ich genug gesagt (- daß diese sich allein durch die Herauslösung aus ihrem Kontext schon nachhaltig verändern muß, kann den vorangegangenen Äußerungen sinngemäß entnommen werden).

Es ist für den Gang und die Argumentationsweise des Films sinnvoll, die Szene in ihrer ganzen Länge und mit dem zugehörigen Dialog, nocheinmal zu zeigen.

Das heißt in diesem Falle jedoch auch, daß damit automatisch die zugehörige Musik auf dem Band verbleibt (der Film ist von 1941).

Das ist ein Kuckucksei, und wenn man sich davon (um im Bilde zu bleiben) das Nest nicht zerstören lassen will, muß man es danach ausrichten.

Die Musik zum "Pannwitzblick" entwickelt sich also von der Begleitmusik zur Sterbeszene aus.

Dies auch im Bewußtsein, daß Mitteilungen, welcher Art auch immer, kontextabhängig sind.

Aber davon gleich mehr.

Die Sterbeszene steht ungefähr in der Mitte des Films.

³ Jean-Luc Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, Ffm 1984, S.214 f.

Die Musik macht, über den ganzen Film hinweg, zwei Bewegungen.

Die eine, vom Beginn, bis zur Sterbeszene, die zweite, vom Beginn, über den ganzen Film hinweg, bis zum Schluß.

Jeweils an den Rändern dieser Bewegungen steht die Musik der Sterbeszene: in der Mitte im Original, zu Beginn in einer uninstrumentierten und harmonisch und melodisch etwas pointierteren Form (die Instrumente sind um Bratsche und Horn erweitert) - und am Schluß in einer aufgesprengten Form, die sich aus der Behandlung im ersten Teil des Films ergeben hat.

Das Verfahren (verkürzt dargestellt) ist nun so, daß mit der Titelmusik, im Anschluß an den Text von Primo Levi, eine Version der Musik der Sterbeszene präsentiert wird, die sich folgendermaßen charakterisieren läßt:

Zum einen ist sie, an der Oberfläche, fast mit ihr identisch (also auch sehr leicht wiederzuerkennen), - zum ändern unterstreicht sie darin zwei Dinge, die, im Original, so kaum wahrzunehmen sind:

1. Die Verwandlung eines Marsches in einen Walzer (und wieder zurück)
2. Die darin versteckte Jagdmotivik (der Einsatz des Horns hat hier seinen Grund)

(Ich bin für die vorliegende Beschreibung der Musik gezwungen, das nacheinander darzustellen, was im Film gleichzeitig passiert - wer den Film kennt, wird sich das ohne Mühe richtig zusammensetzen können.)

Also:

- die erste Bewegung:

Ich habe die Titelmusik (die mit der Musik der Sterbeszene nahezu identisch ist) in sieben melodische und harmonische Gestalten zerschnitten. Diese sieben Gestalten (sie ergeben sich zwanglos aus der Satzstruktur des Originals), habe ich (im Wesentlichen) den Texten von Christian Geissler zugeordnet und mit Nachklängen (einer Art künstlichem Halt) versehen.

D.h.: bevor ein Textteil einsetzt, erscheint eine der Gestalten, und über deren Nachklang wird der Text gesprochen.

Die Reihenfolge dieser Gestalten entspricht, bis auf eine Ausnahme, der Reihenfolge, die sie in der Originalmusik haben.

Auf diese Weise läuft jetzt über der ersten Hälfte des Films (und auf dieser Ebene) die ganze Musik der Sterbeszene zu sehr verschiedenen Bildern und in unterschiedlichen Kontexten noch einmal ab.

Die verschiedenen Bedeutungen, die sich auf diesen isolierten Gestalten durch dieses Verfahren gewissermaßen 'ablageren', bringen sie (notwendig) wieder mit in das Original ein.

So ist die Musik aus der Sterbeszene des Films "Ich klage an" also, dann, wenn sie wieder erscheint, zusätzlich auch noch die Musik Udos, die Musik der Frau Koenen, die Musik Theresias.

Welche Auswirkungen das auf eine einigermaßen wache Wahrnehmung haben muß, brauche ich nicht weiter zu beschreiben.

- die zweite Bewegung:

Sie folgt (über weite Strecken) den einmontierten Filmzitataten.

Ich habe (weiter oben) schon von den auskomponierten Zusatzaspekten der Originalmusik (Marsch/Jagd) gesprochen - die Beschäftigung damit erstreckt sich nun über den gesamten Film in Gestalt dreier großer musikalischer 'Abhandlungen'.

1. Ausgehend von der Titelmusik (und den eingeschriebenen Nebenbedeutungen), erhält das Filmzitat aus "Opfer der Vergangenheit" - dessen Originalmusik, als munte-

rem Marsch zu gesunden Körpern ich belassen habe - eine Oberstimmenmelodie (Horn), die der Melodik der Titelmusik nachgebildet ist.

Diese bemächtigt sich der Tonspur des Filmzitats, und deckt sie, in zwei großen Wellen, zu.

2. Der Ausschnitt aus "Sünden der Väter" (im Original stumm) erhält eine stark ausgedünnte Marsch-Imitation als Hintergrund. Durch die spezielle Variationstechnik, wird die Marschvorlage ihrer Gestalthaftigkeit entkleidet, und präsentiert sich als reine, insistierende Repetition.

Die erzeugte Gestaltlosigkeit erlaubt nun den Querverweis auf die Nachklänge der isolierten Gestalten aus der ersten Schicht.

3. Das letzte (musikalisierte) Filmzitat (aus dem IWF-Lehrfilm), bewahrt nurmehr noch die Jagdmotivik des Horns, verliert somit jeden Bewegungscharakter und tritt somit völlig auf der Stelle - der Blick wird, zusammen mit der Musik statisch, wie das abgefilmte Monitorbild.

Soweit die kurze Beschreibung dieser zwei (im Film komplementären) Bewegungen. Sie bilden das Gerüst der Musik zum "Pannwitzblick" - nicht weniger, und auch nicht mehr. Alle weiteren Differenzierungen innerhalb des jeweiligen Bild- und Sinnzusammenhangs können, von da aus, leicht dem Film entnommen werden.

Zum Schluß, im Nachspann (über Udos Schuh), fallen die zwei Schichten wieder in eine zusammen und versuchen festzuhalten, was die Musik im Laufe des Films an Erfahrungen gemacht hat und was durch die Musik, im Laufe des Films, an Erfahrung gemacht werden konnte.

Die isolierten Gestalten der Original-Musik treten wieder näher zusammen, fügen sich aber nicht mehr zum originalen Ganzen.

Dazwischen: die Nachklänge (ursprünglich den Texten unterlegt), nun gebildet aus dem Kern dessen, was die zweite Schicht im Verlauf des Films charakterisiert hatte.

Krachledernen Seelen und Ohren möge das harmonisch vorkommen. Der Riß, der jedoch zum Schluß durch die Musik geht, und der verhindert, daß sie wieder ein Ganzes wird, erzählt, auf seine Weise, von den Erfahrungen und dem Leben der Bilder.

Cornelius Schwehr, 1992