

Vorbemerkung: Dieser Vortrag ist eine Zusammenfassung und Erweiterung meiner Überlegungen zum Verhältnis von bewegtem Bild und Ton, aspekthft fokussiert und präzisiert, wie ich sie in meinen vorangegangenen Vorträgen zu diesem Thema begonnen habe zu entwickeln. Die vorhandenen Wiederholungen sind der Tatsache geschuldet, dass das Publikum auf dem Filmfest in Braunschweig ein gänzlich ein anderes war als das, dem meine früheren Auslassungen zu diesem Thema gegolten hatten.

FilmMusik

Einige Erläuterungen zu entscheidenden Details

Ich möchte meine Ausführungen mit dem Beispiel einleiten, mit dem ich einen meiner letzten Vorträge zu diesem Thema beschlossen habe. Es ist ein wahrhaft schönes und zugleich schwieriges Beispiel. Ich *möchte* das gerne zeigen, weiß aber, daß ich, um es durchsichtig und plausibel machen zu können, den ganzen Film zeigen müsste, einen Film, der sich kaum erzählen läßt. Erschwerend kommt hinzu, dass die Musik um die es geht, den allerletzten Schluß bildet, sie ist auch die einzige die im Film vorkommt, es gibt sonst keine Musik.

Ich versuche es trotzdem, aus dem einfachen Grund, weil ich es für außerordentlich wichtig halte und weil mich das was hier mit der und durch die Musik passiert berührt, wie wenig anderes.

Die Rede ist von dem Film *Quer durch den Olivenhain* von Abbas Kiarostami.

(Sie kennen den Film vielleicht.)

Es ist der letzte Film einer Trilogie - der erste: *Wo ist das Haus meines Freundes?* erzählt die berührende Geschichte zweier Schuljungen in einem kurdisch-iranischen Bergdorf.

Wenige Jahre nun nachdem Kiarostami diesen Film, gedreht mit Laien der Gegend, beendet hat, das war anfangs der 90er Jahre, ereignete sich dort ein schweres Erdbeben mit vielen tausend Toten, die Presse war voll davon, die eine oder der andere erinnert sich vielleicht noch daran.

Im zweiten Film *Und das Leben geht weiter* nun, läßt Kiarostami einen Schauspieler als sein alter ego in dieses Erdbebengebiet reisen, um nachzusehen, was mit den jungen Hauptdarstellern des ersten Films geschehen ist, ob sie überlebt haben und wenn, wo und wie sie leben.

In diesem Film spielt nun die Auseinandersetzung zwischen einem jungen kurdischen Ehepaar eine Rolle, der Mann streitet mit seiner Frau, während der Regisseur vor dem Haus auf ihn wartet, - es geht um eine Kleinigkeit, er findet seine Schuhe nicht.

Der dritte Film nun, der, um den es mir hier geht, *Quer durch den Olivenhain* zeigt nun unter anderem, wie diese zwei Darsteller des jungen Paares unter den Bewohnern der Gegend gecastet wurden, setzt ein weiteres alter ego des Regisseurs in den Film, der erste läuft noch, als Regisseur des zweiten Films, im Bild herum, d.h., er *spielt* im dritten Film die Rolle des Regisseurs des ersten, im zweiten Film war er's ja, und wir erleben unter anderem die Dreharbeiten

zur erwähnten Auseinandersetzungsszene zwischen dem jungen Ehepaar und sehen, wie schwierig es tatsächlich war, diese Szene zu drehen.

Tatsächlich, was immer dieses Wort auch bedeutet, hier meint es die Realität des dritten Films, *tatsächlich* haben die zwei jungen Leute ja nichts miteinander zu tun.

Allerdings, der männliche Darsteller möchte seine Partnerin gerne heiraten - in der Realität des dritten Films - ob das tatsächlich die Realität ist, wissen wir nicht, es ist ja das Wunderbare an diesen Filmen, dass Realität und Fiktion ins Schwimmen geraten, sich wechselseitig fadenscheinig machen.

Kiarostami hat einmal, in einem Interview in den *Cahiers du cinéma* gesagt: "Die Wahrheit hat sehr verschiedene Dimensionen, diese ganzen Lügen sind doch auch ein Teil der Wahrheit."

Wie dem auch sei, - die junge Frau lehnt das Ansinnen ihres Partners ab. Und so entfaltet sich der Film unter anderem, wechselnd, als Konflikt der beiden als *Darsteller* eines Ehepaars *und* im Konflikt der beiden als Mann und Frau, welche nicht zusammenfinden.

Und nun kommt der Schluß - die Szene für den zweiten Film ist abgedreht, die junge Frau, Tahereh heißt sie, macht sich auf den Weg zurück in ihr Dorf und der Mann läuft ihr hinterher, möchte sie weiter von sich als Ehepartner überzeugen, - er zögert, sieht ihr verzweifelt nach, der Darsteller des Regisseurs im dritten Film ermuntert ihn, nicht locker zu lassen, ihr hinterher zu laufen, und nun sehen und hören wir Folgendes:

Beispiel 1 Kiarostami: *Quer durch den Olivenhain* Schluß 6'53"

Die Kamera bleibt auf dem Hügel stehen, der Mann läuft der Frau hinterher, *Quer durch den Olivenhain*, wie der Film heißt, erreicht sie, für uns nur noch zu erahnen, kaum mehr zu sehen, - und kehrt wieder um. Das alles ist synchronisiert mit dem zweiten und dritten Satz eines Oboenkonzertes von Cimarosa, der Satzübergang vom mittleren langsamen zum schnellen Schlußsatz ist der Umkehrpunkt des Mannes.

Und, was haben wir für eine Information? - Garkeine, - alles bleibt bei uns, alles dürfen wir selber machen.

Wir können uns beim Zuschauen Zuschauen, und beim Zuhören Zuhören - es ist, für mich zumindest, eine ungetrübte Freude.

Alle Informationen sind ambivalent, alles was wir sehen, hören, kann sowohl bedeuten, daß er Erfolg hatte, wie dass sie ihn entgültig abgewiesen hat.

Die Entscheidung darüber, was wir für wahr halten, fällt zusammen mit der Entscheidung darüber, was wir gerne für wahr halten würden. Und die Musik hat einen entscheidenden Einfluß darauf, diesen Eindruck stark zu machen.

Die Musik gehört zu uns, zu den Betrachtern, nicht zu den Menschen die wir gezeigt bekommen, und wenn Sie sich entschließen sollten, eine, der Musik des schnellen Satzes von Ihnen unterstellte Fröhlichkeit als Argument auf das Bild zu nehmen und interpretierende Schlüsse daraus zu ziehen, machen Sie's, mit dem gleichen Recht wären ja auch ganz andere Schlußfolgerungen möglich.

Cimarosa in einem iranisch-kurdischen Bergdorf, nie hätte ich geglaubt, dass das funktionieren könnte, und nun weiß ich, was alles nötig ist, damit so etwas einen Sinn hat, und dann ist es eine Sensation, ein sinnliches Vergnügen.

Ich erlebe es in gelungenen Fällen in der Neuen Musik, dass mir meine Wahrnehmung zur Disposition gestellt, sich selbst zum Gegenstand wird, und genau das erlebe ich hier auch.

Man findet es ja nicht oft, dass eine präexistierende Musik so virtuos und elegant eingesetzt wird. Robert Bresson hatte noch dieses Händchen, von Zeit zu Zeit, und bei Michael Haneke wird man auch immer wieder einmal fündig.

Soviel, als quasi Einleitung voraus:

Heute geht es mir, davon ausgehend um etwas Grundsätzliches, und so habe ich Ihnen einige, wie ich finde, Edelsteinchen gerichtet:

Besondere Momente im Zusammentreten von Bild und Ton.

Es sind sehr verschiedene Dinge, die allerdings eines gemeinsam haben, sie sind ungeheuer detailverliebt und sie sind von einer erstaunlichen Präzision. Das ist ja im Regelfalle, normalerweise, nicht so. Das hat auch Gründe, über die ich mich hier und heute jedoch nicht auslassen möchte.

Ich halte mich an Gelungenes, das liegt mir auch mehr, und da gibt es viel zu sehen und zu hören.

Jacques Tati hat, als älterer Herr, rückblickend, einmal gesagt: "Mein ganzes Leben habe ich für den Ton gekämpft." Tati sagte *Ton* und er meinte *Ton*, nämlich alles das, was auf der *Tonspur* sich befindet: Sprache, Geräusche, Musik.

Vielleicht ist in dieser Art zu denken, zusammen-zu-denken was zusammengehört einer der Gründe aufzufinden, wieso es, je weiter man in der Filmgeschichte zurückgeht, immer leichter wird, richtig gute Beispiele zu finden, und immer schwieriger, bewegt man sich in die andere Richtung, also auf uns zu. Das hat vermutlich mit den Besonderheiten extrem arbeitsteiliger Prozesse zu tun, und mit deren Auswirkungen auf die Ergebnisse; der kürzlich verstorbene Chris Marker könnte, als bemerkenswertes und viel zu wenig beachtetes Gegenbeispiel hier erhellend mit hineinspielen.

Aber zurück zu Tati, er war ein Meister darin, wegzulassen - sieht und hört man sich seine Filme an, hörtsieht man sie, wie Michel Chion das genannt hat, kann man nur staunen darüber, was es alles nicht braucht, auf der Tonspur, wie wenig Realismus ein Argument sein kann, und wie gezielte Setzungen im Ton, zusammen mit einem Bild, zu einer neuen, übergeordneten Einheit verschmelzen.

Aber auch das sei hier nur angedeutet und nicht weiter verfolgt, nehmen sie es als, wie ich finde notwendigen, weil zur Sache gehörigen Exkurs, und lassen sie sich für weiterführende Studien *Playtime* und *Les vacances de Monsieur Hulot* empfehlen.

Apropos *Vacances*, da ist noch etwas anderes, über was man sich Gedanken machen sollte und dies führt mich direkt ins Zentrum der heutigen Thematik. Sie kennen den Film.

Erinnern sie sich an den Beginn?

Beispiel 2 Jacques Tati: *Les vacances de Monsieur Hulot*
Fassung 1953, Beginn 1'31"

Eine schöne Musik, etwas gemächlich, was ja für eine Ferienthematik nicht weiter ungewöhnlich ist. Das Wechselspiel zwischen dem Wellengeräusch, der Brandung im Bild und der Musik ist auffallend, das Klavier imitiert die Wellenbewegung im Voraus die Mischung funktioniert, sie sitzen beide auf derselben Zeitachse, d.h. die Tempi von Musik und Meereswellen sind synchronisiert.

Im zweiten Teil dann, die Musik hängt zusammen, läuft durch, wird nicht

mehr unterbrochen, das Wellengeräusch gerät in den Hintergrund, bleibt aber da und beschließt, ein letzter Wellenschlag, zusammen mit dem Ruderboot die Sequenz.

Nun, das war die erste Fassung des Films, Tati hatte sie 1953 fertiggestellt und dann, Ende der 70er Jahre eine Neufassung erarbeitet. Dabei hat er sich vor allem die Tonspur vorgeknöpft, und jetzt klingt der Beginn so:

Beispiel 3 Jacques Tati: *Les vacances de Monsieur Hulot*
Fassung 1978, Beginn 1'10"

Das ist, um das hier einmal klotzig zu formulieren ein Unterschied um's Ganze. Die Musik ist ja thematisch identisch, sie wurde vom selben Komponisten lediglich neu arrangiert. Das Tempo ist schneller geworden, dadurch bekommen Brandung und Musik deutlich unterschiedene Tempi, beide werden gegeneinander geschnitten, überlagern sich nicht mehr, die Klavierarpeggien der ersten Fassung, die die Wellen immer im Voraus imitiert hatten, sind, wie ich finde erfreulicherweise weggefallen. Die kurzen musikalischen Phrasen zu Beginn erscheinen jeweils und jedesmal anders instrumentiert. Wenn die Musik dann durchläuft, in ihrem zweiten Teil, das ist, vom Prinzip her ja gleich wie in der früheren Fassung, verschwindet die Brandung allerdings ganz - der O-Ton, der keiner ist, wird gestrichen, - das Geräusch der Brandung hatte ja mit dem, was man sieht, nur wenig zu tun, ganz im Unterschied zur ersten Fassung, und nur zum Schluß sind beide wieder zusammen, das ist in beiden Fassungen als Einziges gleich. Ansonsten haben wir hier zwei komplett verschiedene Musikkonzepte vor uns.

Ich weiß nicht, was Ihnen besser gefällt. Wenn man die beiden Fassungen unter dem Aspekt *was sie jeweils zum Film beitragen* betrachtet, so erscheint mir die erste hübsch und ok - Musik und Geräusch verschmelzen mit dem Bild und alles geht wunderbar zusammen.

Demgegenüber ist die zweite Fassung betont disparat, Bild, Geräusch und Musik gehen nicht ineinander auf, alle drei befinden sich zwar auf derselben Ebene, aber keines erscheint als Funktion des anderen, sie mischen sich auch nicht mehr, und selbst die Musik, ändert von Phrase zu Phrase ihre Klanglichkeit, jedesmal spielt ein anderes Instrument die Hauptstimme. Das ist in 1'10" das, was der Film darauf in 1h30' entfaltet. Die Einheiten sind übergeordnet, die Details sind disparat, die Geräusche sind so wichtig wie die Musik, sind aber nicht dasselbe und mit dem Bild ist das auch eine ganz eigene Sache.

HörSehen Sie beides nocheinmal unmittelbar hintereinander:

Beispiel 4 Jacques Tati: *Les vacances de Monsieur Hulot*
Fassung 1953 und 1978, Beginn 2'41"

Das schöne an diesem Beispiel, ich rede jetzt vom zweiten, ist ja, dass, je öfter und je genauer man sich damit beschäftigt, man umso mehr findet. Und das ist das, was ein Kunstwerk von einem auch durchaus gelungenen Film unterscheidet.

Und wenn Sie sich und mich jetzt fragen sollten, wer das denn hört, dann kann ich Ihnen versichern: alle.

Das, was Sie hören ist so, wie Sie es hören nur, weil es so ist, wie es ist. Und die Frage, die hinter dieser im Regelfalle lauert, die Frage danach, wer das bewußt

wahrnimmt, und das meint ja, wie soll man's sonst wissen, wer das hinterher dann auch zur Sprache bringen kann, diese Frage ist hier, meines Erachtens zweitrangig und nur von sehr untergeordnetem Interesse.

Nun aber wieder zurück zur schönen Praxis, ich habe da noch das eine oder andere beglückende Schnipselchen dabei.

Es dürfte Ihnen nicht entgangen sein, - mir geht es heute um's Detail, um *die* Kleinigkeiten, die im Ergebnis dann den großen und entscheidenden Unterschied machen, um das also, was man manchesmal vielleicht auch erst nach wiederholtem Wahrnehmen tatsächlich bewußt realisiert, was aber auf der anderen Seite mit dafür gesorgt hat, dass dieses wiederholte Wahrnehmen überhaupt stattgefunden hat.

Und nochmal in anderen Worten, und auch nur um nicht mißverstanden zu werden:

Es gibt sehr schöne Filme, da ist das alles nicht so und es sind trotzdem sehr schöne Filme, sie reizen nur diese letzten Möglichkeiten nicht aus.

Nur: Wenn ich mir's heute und für mich und für Sie aussuchen darf, dann picke ich mir die Rosinen heraus und lasse mir von denen über das berichten, was im Film alles möglich sein kann, wenn man's drauf anlegt.

Drei Stationen möchte ich Ihnen noch anbieten, zeitlich ist das 1930, 1968 und 1995. Inhaltlich ist das zunächst ein Film, der auf der Schwelle zwischen Stumm- und Tonfilm steht: es ist René Clairs "Sous les toits de Paris". Es ist der erste Tonfilm von Clair und es ist vermutlich dieser Tatsache geschuldet, dass dieser Film voll ist von Besonderheiten was das Zusammentreten von Bild und Ton angeht. Mit "es ist vermutlich dieser Tatsache geschuldet" meine ich, dass, wenn der Ton noch keine Selbstverständlichkeit ist, wenn er erst neu hinzutritt, also eigentlich noch garnicht zum Bild gehört, was ja den Tatsachen entspricht, bis heute, dass er, wenn er noch nicht selbstverständlich ist, dass er dann eine Aufmerksamkeit bekommt, die im Laufe der Jahre und des Zusammenseins beider, doch beträchtlich und in manchen Fällen bedauerlich nachläßt.

Ich kann Ihnen jetzt hier nur ein paar ganz kleine Ausschnitte präsentieren, aber vielleicht macht Ihnen das ja Lust auf's Ganze.

Der Film entfaltet seinen enormen Reichtum im Verhältnis von Ton und Bild auf allen denkbaren Ebenen.

Und so gibt es hier zunächst drei grundsätzlich verschiedene audio-visuelle Situationen:

- zum einen gibt es die Situation des *Musikfilms*, ein Film also, in dem die Musik auf der Szene gemacht wird

- dann gibt es die Situation des *Stummfilms*, da sind alle O-Töne, alle Geräusche getilgt, es gibt nur das Bild und eine gestisch stark zugespitzte Musik

- und schließlich gibt es den *Tonfilm*, da gibt es Sprache und Geräusche und die Musik, wenn sie dazutritt, dient der Illustration, - im weitesten Sinne. In diesem Film gibt es Musik, Geräusch und Sprache allerdings gleichzeitig praktisch nie, das mag technische Gründe haben, ein ästhetische Mangel erwächst daraus in keinem Moment.

Und trotzdem gibt es auch hier einen Unterschied zwischen einer Tonfilm-Illustrationsmusik und einer Stummfilmmusik, wenn diese Unterscheidung auch im Einzelfalle nicht immer ganz leicht fällt, - Sie werden das gleich merken.

Ganz kurz zum Inhalt und zur Form des Films. Es geht um einen Straßensänger, Albert, der zusammen mit einem Akkordeonspieler auftritt und selbst-

verfertigte Chansons zum Besten gibt. Nebenbei verkauft er diese Lieder in gedruckter Form. Dann gibt es eine junge Frau, Pola, in die er sich verliebt und seinen Freund Louis, der sich Polas annimmt, während Albert eine Zeit im Gefängnis verbringt, dabei weiß er allerdings nichts von Polas Verhältnis zu Albert.. Das ganze spielt sich ab im Pariser Kleinkriminellenmilieu. Der Film dauert 86 Minuten und hat 2 Teile, die jeweils 43 Minuten dauern, beide Teile beginnen mit einem Lied auf der Straße, im ersten lernt Albert Pola kennen und im zweiten verkauft sie bereits seine Chansons an die Zuhörer. Das erste Lied heißt wie der Film "Sous les toits de Paris" und es endet mit dem Vers "Sous les toits de Paris c'est comme ça", das zweite Chanson antwortet dann mit "C'est pas comme ça". Alles Weitere erlasse ich Ihnen, das brauchen Sie für die drei Beispiele die ich Ihnen vorspielen möchte, nicht zu wissen.

Ich beginne mit der wahrscheinlich künstlichsten Stelle des ganzen Films, da werden drei verschiedene Orte hintereinander geschnitten, eine Bar mit Pola und Louis, sie sind gerade dabei, sich näher zu kommen, dann die Gefängniszelle mit Albert und dann noch ein Hinterhof mit dem vereinsamten Akkordeonspieler. Die Musik allerdings, die läuft durch, aber nicht als Illustrationsmusik aus dem Hintergrund, was gängiger Praxis entspräche, nein, jeweils als Originalmusik, als Musik auf der Szene, zuerst als Barmusik, dann pfeift Albert das Stück auf Anschluß weiter und schließlich beendet es der Akkordeonspieler.

Es sind dies nur 55 Sekunden, aber was für welche.

Beispiel 5 René Clair: *Sous les toits de Paris* 55"

Der Film pendelt immer wieder betont hin und her zwischen einer Beschwörung des Stummfilms, dessen gestischer Intensität und der vergleichweisen Vielschichtigkeit des Tonfilms, und da tauchen dann naheliegenderweise auch Mischformen auf, bis hin zu außerordentlich elaborierten Situationen wie z.B. der folgenden aus der Schlußszene des Films:

Albert und Louis sind vor der Polizei geflohen und verbergen sich in einem Restaurant, cachiert als Kellner. Pola ist auch da, die beiden Freunde entdecken den bislang unbekanntes Interessenskonflikt. Ein Mann beobachtet weintrinkend die Szene, und den Wirt des Lokals braucht's für die eine oder andere Handreichung auch noch. Clair nutzt zunächst den im Raum befindlichen Plattenspieler um eine Stummfilmsituation zu erzeugen und den Originalton, den er nicht braucht zu vermeiden. Die Musik tritt auf diese Weise aus der Szene heraus, es passt ja auch schön, was er da zu dem Rossinisoundtrack inszeniert. Diese Illusion platzt allerdings unvermittelt, wenn die Platte hängenbleibt, das ist in diesem Moment zwar auch eine Illustration, aber eine ganz andere. Nach einer intermittierenden Textpassage verläßt die Kamera das Lokal um von außen, durch die Fensterscheibe zu schauen, und um auf diese Weise das Fehlen des Originaltons der sprechenden Personen zu begründen. "Begründen" ist natürlich das falsche Wort, beründet braucht hier garnichts zu werden. Hier jongliert einer virtuos und auf erfreulich intelligente Weise mit den Mitteln und den Möglichkeiten des Mediums.

Beispiel 6 René Clair: *Sous les toit de Paris* 3'27"

Und zu guter letzt, was diesen Film angeht noch ein ganz besonderer Leckerbissen. Wir sind mittlerweile beim Tonfilm angekommen, und um das genießen

zu können, und um zu verstehen, was hier eigentlich passiert, müssen Sie zwei kurze Beispiele sehen.

Zunächst einmal den Vorspann. Der macht nichts weiter, als den Boden zu bereiten für den Film dem er vorausgeht, er teilt mit: Was jetzt folgt, ist ein französischer Film aus der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.

Beispiel 7 René Clair: *Sous les toit de Paris* 1'04"

Diese Musik nimmt Clair später nocheinmal auf, an sich ja nichts Ungewöhnliches, nur, die Art, wie er das tut ist besonders, und darauf möchte ich Sie noch gerne hinweisen. Es ist hier keine Stummfilmmusik, es ist ein eher typischer Fall einer Illustrationsmusik, die Differenz liegt meines Erachtens vor allem im Gestischen.

Es ist der erste Abend von Pola und Albert, sie wissen nicht, wo sie hinsollen und laufen auf der Straße hin und her. Und nun achten Sie einmal darauf, wie Clair die Beine von Pola und Albert choreographiert, bis hin zum abschließenden Ausdeuten des Zögerns der Musik, das war ja im Vorspann auch schon so, hatte nur im Bild keine Entsprechung, hier führt nun es dazu, dass die Beiden auf der Treppe kurz anhalten und ein Schrittchen zurück machen, bevor sie dann doch zu ihm in die Wohnung gehen.

Beispiel 8 René Clair: *Sous les toit de Paris*, 59"

Soviel Präzision und Detailverliebtheit zeichnet den ganzen Film aus.

Und nun zu meinem nächsten Beispiel. Es verfolgt eine völlig andere Intention, aber sehen und hören sie sich das zunächst einmal an, und achten Sie besonders darauf, was Sie hören und sehen oder auch hören und nicht sehen:

Beispiel 9 Alexandr Askoldov: *Die Kommissarin* 2'32"

Der Film, dem diese Sequenz entstammt heißt *Die Kommissarin*, Regie geführt hat Aleksandr Askoldov und die Musik hat Alfred Schnittke geschrieben. Es ist, nach meinen Informationen seine erste Filmpartitur gewesen. Mich beeindruckt diese kurze Passage sehr - und nicht nur diese - es ist zum einen eine Art *musique concrète*, die durch das Bild entsteht, fast alles Hämmern, was zu hören ist, wird durch das Bild eingeführt oder nachträglich begründet, löst sich dann aber von ihm, wird abstrakt, zur Studie über *Politempi*, sich überlagernde Repetitionen, und findet dann, die Oma lächelt dazu, wieder ins Bild zurück. Beim nächsten unmittelbar folgenden Anlauf, gibt es eine Temposchicht, die nun dynamisch dominiert, die von außen kommt und nicht durch das Bild ausgelöst, nicht durch es vermittelt wird, das scheint bei der Oma eine Panikreaktion auszulösen; geradeeben hatte sie sich noch gefreut. Und immer schaut die Kamera, genauso wie die alte Frau, vom Hämmern weg, in den Himmel, als warteten sie auf, als fürchteten sie sich vor etwas. Wir haben hier das Beispiel einer Filmmusik, die das Kunststück fertigbringt gleichermaßen konkret und abstrakt zu sein, es gibt das nicht oft.

Schauen Sie sich das bitte nocheinmal an:

Beispiel 10 Alexandr Askoldov: *Die Kommissarin* 2'32"

Ein anderes Beispiel aus demselben Film, - es ist dies meine Lieblingsstelle, weil sie so schlicht ist - möchte ich Ihnen auch noch zeigen. Der kleine jüdische Handwerker, der, wie wir gerade gehört haben immer an allem Schuld ist, verläßt morgens sein Haus um zur Arbeit zu gehen. Askoldov und Schnittke zeigen hier, mit einfachen Mitteln aber perfekt und in geradezu minimalistischer Manier, wie die Diegese, die Musik auf der Szene und der Umgang mit ihr, dazu helfen kann, einer Person zusätzliche Dimensionen zu verleihen, sie in ihrer ganzen Uneinigkeit mit sich und der Welt plastisch erfahr- und begreifbar werden zu lassen. Es kommt ganz schlicht daher - das täuscht.

Beispiel 11 Alexandr Askoldov: *Die Kommissarin 2'44"*

Und nun, zu guter Letzt, ich bin hierher als Komponist, auch von Filmmusiken eingeladen, möchte ich gerne noch ein eigenes Beispiel vorstellen. Als Komponist von Filmmusiken, habe ich das große Glück gehabt, viel Verschiedenes machen zu dürfen, vom Experimental- über den Dokumentarfilm, das Feature und den Kinofilm bis zum Fernsehkrimi, und ich bin der Überzeugung, dass es weder eine Frage des filmischen Genres, noch der musikalischen Stilistik ist, die darüber entscheidet, ob das Ergebnis der Rede wert ist, oder nicht. Es ist einzig und allein eine Frage des Verhältnisses von Bild und Ton, der Summe der beiden, die mehr ist als die einfache Addition der Bestandteile. Dafür sind die Ausschnitte, die sie eben gesehen haben eindruckliche Beispiele, und leider ist es so, dass man mittlerweile, im herrschenden Medienschwung schon sehr suchen muß, um dergleichen wache und intelligente Ton-Bild-Kombinationen, die ich für das Beste halte, was Filmmusik zu bieten hat, zu finden.

Das hat maßgeblich zu tun mit der Funktion, die die Musik im Regelfalle zu erfüllen hat, und die einen Hinweis darauf, ein Bewußtsein und damit eine Ablenkung davon, nur schwerlich zulässt. Und weil das so ist, ist für einen Komponisten, den dieses Verhältnis umtreibt eine Fernsehspielfilmredaktion ein schwierigeres Umfeld als der Dokumentarfilm. Und so kommt es, dass ich ihnen jetzt kein Beispiel aus einem Fernsehkrimi, sondern aus einem Dokumentarfilm vorstellen möchte.

Dieses Beispiel deutet noch einmal in eine andere Richtung als die bisherigen. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem Film "Wundbrand" von Didi Danquart und Johan Feindt. Der Film beschreibt die Situation in der vom Krieg eingeschlossenen Stadt Sarajewo. Als ich die Originaltöne bekam, aufgenommen worden war alles mit einer Hi8-Kamera, der Ton zusätzlich auf DAT, war schnell klar, dass es wenig Zweck hätte, dazu eine zusätzliche, auf welche Weise auch immer kommentierende oder interpretierende Musik zu schreiben. Und so habe ich den gesamten Originalton, mit Ausnahme der Teile, in denen man die Menschen sprechen sieht, von den Bildern getrennt, vornehmlich unter musikalischen Gesichtspunkten neu arrangiert und den Bildern wieder zugefügt. Ein paar wenige instrumentale, eher atmosphärische Ergänzungen durch Akkordeon und Streichtrio schienen mir nötig um alles auszubalancieren.

Auf diese Weise erhalten die Bilder, erhält der Film eine merkwürdige und befremdliche Hermetik und Abgeschlossenheit. Man nimmt ein geschlossenes System war, alles was man sieht, hört man auch und umgekehrt, nur eben nicht unbedingt gleichzeitig, nicht notwendig an derselben Stelle. Das muß beim Betrachten so nicht ins Bewußtsein kommt, als Eindruck stellt es sich schon ein. Ich bin häufig gefragt worden, wo denn in diesem Film eigentlich die Musik sei,

das freut mich immer ganz besonders, und das nicht zuletzt deswegen, weil mir keiner der Filme, zu denen ich die Musik gemacht habe, nur annähernd so viel Mühe und Arbeit und dann Freude gemacht hat.

Sehen sie bitte zum Schluß meiner Ausführungen noch ein Beispiel aus dem Film, ein Beispiel, bei dem es vornehmlich um Bewegungs- und Tempoempfindung geht, um das, was das Bild und das, was der Ton in dieser Hinsicht jeweils und verschieden voneinander, suggerieren.

Beispiel 12 Danquart/Feindt: *Wundbrand* 4'20"

Ich danke Ihnen für die Aufmerksamkeit.

Cornelius Schwehr, Oktober 2012