

Versuch, Chris Markers Filme gegen ihre Musik zu verteidigen.

Einige grundsätzliche Überlegungen an nicht willkürlich gewählten Beispielen.

"Selbstverständlich würde kein Bankier Gefühle und Gedanken haben, wie sie in der Musik noch vorkommen. Oder ein Kommunist würde gewisse Gefühle und Gedanken nicht mehr haben, wie sie in der Musik vorkommen. Das hat mit folgendem zu tun: Die Musik ist am weitesten entfernt von der Welt der praktischen Dinge. Das heißt, sie ist zurückgeblieben.

Ich habe den Gedanken schon öfters gesagt, ich wiederhole ihn: Gerade durch ihre Entfernung von der praktischen Welt hat die Musik etw>as Dumpfes, Archaisches.

(aus: Hanns Eisler: Über die Dummheit in der Musik)

I

Es gibt nur wenige Filme (und von denen sind einige von Chris Marker hergestellt worden) die mich bei jedem Sehen aufs neue begeistern, anregen, beschäftigen und verunsichern. Letzteres auch auf Grund der Tatsache, daß sie mich zwingen, meine Sehgewohnheiten immer wieder zur Disposition zu stellen und dabei meine Sicht auf die Bilder beständig zu überprüfen und zu korrigieren. Welche wichtige Rolle die Kommentare dabei spielen (also das was zu den Bildern, oder auch was während die Bilder laufen, gesagt wird) ist in den einschlägigen Publikationen und von ungleich sachkundigerer Seite als die meine es wäre bereits ausführlich erörtert worden.

II

Als Komponist (auch, aber nicht vornehmlich von Film-Musiken) und als Lehrer von Komponistinnen und Komponisten der jüngeren Generation habe ich mich mit den Wirkungsweisen von Musik zu beschäftigen, mit den Bedingungen denen sie unterliegen und mit den Voraussetzungen an die sie (meist unlösbar) geknüpft sind. Das mag manche "déformation professionnelle" zur Folge haben, den einen oder andern Vorzug hat es allerdings auch.

III

Die Aufforderung, mich den Filmen von Chris Marker von der musikalischen Seite aus zu nähern, brachte mich in eine Arbeitssituation, die meiner beruflichen Passion zwar durchaus angemessen war, die mir aber, je weiter die Arbeit selbst voranschritt, immer weniger Freude bereitete. Ich hatte das nie getan (mir diese Filme "mit den Ohren angesehen"), ich hatte mir auch nie Rechenschaft abgelegt darüber, daß ich es nicht tat, und ich habe nun erfahren müssen, daß mir dabei nicht eben viel entgangen war. Im Gegenteil: Einigen akustischen 'Ereignissen' in den Filmen hatte diese Nicht-Beachtung ganz gut getan, und es bekam ihnen garnicht, zum Zentrum des Interesses zu werden. Man könnte einwenden, daß ein schlichtes Unterlassen dieser genauen Betrachtung das Problem garnicht erst entstehen ließe. Dagegen spricht allerdings sowohl die Auffassung Markers selbst, der dieser Ebene seiner Filme große Bedeutung beizumessen scheint, als auch deren Bestätigung, die diese doch immer wieder auch von Außenstehenden erhält.

IV

Ich bin überhaupt nicht der Meinung, daß ein Film eine sehr gute Musik nötig hat, um auch ein sehr guter Film zu sein (und mit Musik meine ich hier immer das gesamte akustische Erscheinungsbild des Films: alles was klingt). Hinzukommt, daß eine gute Musik noch lange keine akzeptable Film-Musik zu sein braucht, und daß eine Musik, die für sich allein kaum Bestand haben würde, möglicherweise als Film-Musik Außerordentliches leistet. Die Qualität erweist sich immer erst im Zusammentreten der zwei Ebenen und ist überdies in jedem Falle etwas anderes (und keinesfalls etwa automatisch mehr) als die Summe von beiden. Und so sind die Fälle in denen das Visuelle und das Akustische (in wechselseitiger Durchdringung) sich auf demselben (hohen) Niveau befinden zwar ganz besonders erfreulich, aber doch so selten, daß sie nicht zu allgemeinen Kriterien werden sollten. Es wäre doch auch zuviel verlangt von einem Filme-Macher, sollte er auch auf diesem Gebiet noch Herausragendes leisten. Es geht - wie man sieht - auch anders.

V

Kleine buntgewürfelte Mischung für zwischendurch:

Goethe hat sich durch seine Bevorzugung von Rossini und Zelter gegenüber Mozart und Schubert, kaum ein gutes Zeugnis, seinen Sachverstand betreffend ausgestellt.

Hans Henny Jahnn hielt Ingve Jan Tredre für einen guten Komponisten.

Man mag der Auffassung sein, daß die Musik zu "1900" von Bertolucci dem Film angemessen ist, aber dann ist der Film etwas anderes, als es der Regisseur beabsichtigt hat (eine naheliegende Vermutung, wie mir scheint).

"Der Himmel über Berlin" von Wenders kommt auf der Tonspur daher wie eine Vorabendserie im Fernsehen, weiß der Teufel, was ihn dazu bewogen haben mag - aller Wahrscheinlichkeit nach sein (in dieser Hinsicht!) wenig entwickeltes Urteilsvermögen.

Die wenigen Beispiele sollen genügen (diese Aufzählung ließe sich noch ermüdend lange fortsetzen).

VI

Doch zurück zu Chris Marker:

Er hält Toru Takemitsu für einen der größten lebenden Musiker. Marker hat Teile von dessen I.Streichquartett seinem Film "A.K." vornehmlich als Zwischentitelmusiken unterlegt.

Das ist wirklich keine schlechte Musik, - aber von da aus, bis zu einem der größten lebenden Musiker ist eben doch noch ein weiter Weg.

Übrigens: Daß das keine schlechte Musik ist erfährt man auch erst dann (und nur dann), wenn man sich die Mühe (und das Vergnügen) macht, das ganze Stück und in seinem richtigen Zusammenhang anzuhören; wenn man sich also nicht zufriedengibt mit irgendwelchen Fetzen, die einem beim Ansehen des Films eher beiläufig um die Ohren geschlagen werden.

Allerdings: Dieses Verfahren ist ja auch nicht barbarischer als das Meiste, was einem in dieser Hinsicht normalerweise angeboten wird; und so könnte man leicht darüber hinweghören, stünde man dann nicht schon vor der nächsten Hürde:

Wieso "begleitet" ausgerechnet ein Streichquartett eines japanischen Komponisten, der in diesem Werk so westlich daherkommt wie es ihm überhaupt nur möglich ist (ohne allerdings seine Vorbilder aus der Schönbergschule je zu erreichen), und welches vom Kampf der japanischen Tradition mit der westlichen Kultur nichts auch nur erahnen

läßt, diesen Film über Kurosawas "Ran"? Man könnte ja kurzzeitig versucht sein, diesen Sachverhalt einmal positiv (als beim Einsatz der Musik mitkalkuliert) zu nehmen, und wäre dann gezwungen, zu unterstellen. Marker habe mit dieser Musikauswahl mitteilen wollen, daß er Kurosawas Ambivalenz in Sachen Tradition ("das Echo König Lear in den Mauern der Burg, die Kurosawa am Futschijama errichten ließ" wie es im Kommentar heißt) für eine lediglich oberflächliche Attitüde halte.

Nichts vom Wechselbad der Kulturen in "Ran" wäre demnach wahr.

Diese Annahme ist augenscheinlich absurd und völlig aus der Luft gegriffen. Ich habe mir das von einer Spezialistin für das japanische Kino bestätigen lassen müssen, weil ich meinen Augen in dieser Hinsicht nicht besonders viel zutraue (- es wäre ja immerhin möglich, daß ich richtig gehört und nur falsch hingesehen hatte).

So bleibt mir also nur, den Einsatz dieser Musik in diesem Film für ziemlich ungeschickt zu halten.

VII

Wie dem auch sei. Markers Kenntnisse die zeitgenössische Musik betreffend scheinen sich doch ziemlich in Grenzen zu halten. Ihm das vorwerfen zu wollen wäre albern, es ist nicht sein Metier und er hat wahrlich Besseres zu tun, als sich auch auf diesem Gebiet noch zum Spezialisten auszubilden.

Man tut ihm unrecht, wenn man ihn auch hier "ganz groß" sehen möchte. "Ganz groß" ist er auch so schon, und auf der Tonspur tut er eben sein Bestes. Das ist nicht immer viel, aber es genügt, wie ich meine, in den meisten Fällen.

Es genügt aber nur dann, wenn man sie nicht mit dem Anspruch belastet, bedeutende inhaltliche Beiträge zu den Filmen mitzuliefern, wenn es einem also auch damit genug ist, daß sie gewissermaßen nebenherläuft, im Grunde ja auch fast nie stört und in den meisten Fällen sogar noch eine den Filmen durchaus angemessene Stimmung verbreitet.

Fraglich bleibt dabei nur, wieso Marker sich selbst dann verschiedentlich so dezidiert über die Musik und ihren Einsatz äußert, so, als ob das doch etwas sein soll, dem eine ganz besondere Beachtung gebührt.

Vermutlich spielt hier das weitverbreitete Fehltrium eine Rolle, nachdem Musik eine Sache sei, die sich jeder objektiven Beurteilung entzieht, und demzufolge es auch volllauf genügt, etwas ganz allein für sich selbst schön (oder angemessen, oder passend) zu finden, damit es das dann auch schon sei.

VIII

In diesem Zusammenhang von Urteil zu reden ist allerdings auch schon höchst zweifelhaft, handelt es sich doch dabei in aller Regel keineswegs um ein Urteil (einer Konsequenz aus erkannten Voraussetzungen), sondern um eine unausgesprochene Übereinkunft, die dem Umgang mit Musik häufig zu Grunde liegt, ihn bestimmt und die geradezu zu ihrer Voraussetzung hat, daß eine Rechenschaft darüber nicht abgelegt werden darf (es sei denn, man wolle sie gefährden). Daß die eigene unbefragte Empfindung das alleinige Maß für das sein soll, was der Gegenstand dem diese Empfindung entgegengebracht wird ist, hat ja auch bislang noch niemand ernsthaft über die Lippen gebracht.

Danach handeln allerdings tun viele, und bei Marker drängt sich mir der Verdacht auf, daß es sich in dieser Hinsicht ganz, ähnlich verhält.

IX

Was eine Musik tatsächlich ist, wird da deutlich, wo gezeigt werden kann (oder erfahren wird), daß ein Gebrauch, der von ihr gemacht wird nicht mit ihrem Gehalt zusammenfällt.

Dabei wäre es ziemlich dumm, diesen Gehalt vollständig positiv bestimmen zu wollen (hier sind allenfalls Näherungen möglich). Es genügt in jedem Falle völlig, einen vorliegenden Gebrauch als ihm (wie immer er auch in seiner Gesamtheit aussehen möge) inadäquat zu erkennen.

Diese etwas umständliche Feststellung ist nichts weiter als eine möglicherweise viel zu vorsichtige Explikation des inzwischen häufiger zitierten Satzes von Bruno Liebrucks: "Wahrheit erscheint niemals als sie selbst, sondern immer nur als bestimmte Negation einer bestimmten Unwahrheit einer Zeit."

X

Der Gehalt einer Musik setzt sich zusammen aus dem, was in sie hineingeschrieben wurde und dem, was die Zeit und der Gebrauch, der von ihr gemacht wird ihr anheftet. Die Tondichtung "Les Préludes" von Liszt transportiert mittlerweile eben auch ihren Einsatz als Erkennungsmusik zu den Filmberichten der Nationalsozialisten von ihren Siegen an allen Fronten.

Wer das nicht weiß und sich danach nicht richtet, kann ziemlich danebengreifen.

XI

Musikalische Mittel sind extremen Abnützerserscheinungen unterworfen.

Weniges verkommt so schnell zur Plattitudo wie eine harmonische Wendung, eine melodische Bewegung, nicht nur durch den zu häufigen Gebrauch, sondern auch durch die sich verändernde Erfahrung, auch durch veränderte Kontexte. Ein Streichertremolo auf einem dissonierenden Akkord, zu Beginn des vorletzten Jahrhunderts durchaus noch in der Lage für Grauen, Schrecken und Verzweiflung einzustehen (nicht etwa, daß es das jemals auch selbst gewesen wäre), hat am Ende desselben Jahrhunderts schon längst jeden Schrecken verloren, lange schon also bevor es, eingesetzt in unzähligen Filmen, den Betrachter eine neue Form des Grauens lehren sollte, ob dieses dämlichen Gebrauchs.

XII

Chris Marker hat (meines Wissens) keinen der erwähnten groben Fehler gemacht.

Zwar werde ich nie die Befürchtung los, daß es dann doch noch gleich passieren wird, - aber dabei bleibt's dann auch, glücklicherweise.

Das spricht zumindest für eine wache Sensibilität.

Fragen jedoch bleiben viele, und zu allen Filmen.

Ich will versuchen, das an einigen wenigen, meines Erachtens symptomatischen Beispielen zu verdeutlichen.

XIII

Das Folgende bezieht sich auf den Film "Sans soleil", - nicht etwa weil dessen Tonspur ganz besonders problematisch oder auch ganz besonders gelungen wäre, sondern einzig aus dem Grund, weil die Besprechungen des Films nicht müde werden, seine Musikalität herauszustreichen.

Dagegen soll, im Interesse des Films, Einspruch erhoben werden.

XIV

Der Film ist keine Fuge, schon garnicht eine Spiegelfuge (zum Glück, das wäre ihm auch schlecht bekommen). Allenfalls (wenn schon eine musikalische Analogie herangezogen werden muß) eignet ihm die Struktur eines nicht sehr schlüssig entwickelten Rondos, aber auch das ist eigentlich schon viel zu weit hergeholt und sollte auf keinen Fall strapaziert werden.

Der Versuch, mit filmischen Mitteln eine Fuge entstehen zu lassen müßte sich äußerst experimenteller Verfahren bedienen (Verfahren, wie sie Marker für seinen Film überhaupt nicht gebrauchen kann) und würde zuallererst einmal voraussetzen, daß begriffen wurde, daß es sich bei der Fuge keineswegs um eine musikalische Form, sondern um eine Satzweise, eine Kompositionstechnik handelt.

Auf dieser Ebene (und nicht auf der der formalen Anlage) nun nach möglichen Analogien zu suchen könnte eventuell interessant werden, aber das wäre ein anderer Film, und ob dieser die Kraft und die Eindringlichkeit von "Sans soleil" hätte, bliebe abzuwarten.

XV

Ich war eben etwas ungenau und habe einen einzigen Begriff (allerdings nicht willkürlich) herausgegriffen.

Die musikalischen Bezüge sollen sich. Marker zufolge, viel weiter streuen: "...aber anstatt diese Personen zu verkörpern, und ihre wirklichen oder angenommenen Beziehungen zu zeigen, bietet er (der Film, C.S.) lieber die Einzelheiten der Akte wie eine musikalische Komposition mit wiederkehrenden Themen, Kontrapunkten und Spiegelfugen dar."

Sieht man von diesem ziemlich merkwürdigen und unbeholfenen Gemenge musikalischer Begriffe einmal ab, zeigt sich hier doch ein seltsames Musikverständnis.

Nie hat Musik (das, was einem in der westlichen Kultur Aufgewachsenen dafür gilt) etwas anderes getan, als das, was sie zeigt, zu verkörpern, und, was viel wichtiger ist, über die Beziehungen der unterschiedlichen Teile und Momente nach Möglichkeit umfassend Auskunft zu geben, also Sinn zu stiften in dem, was zu hören ist.

Der Film tut ja auch überhaupt nichts anderes (und auf eine faszinierende Art und Weise).

Alles also ein großes Mißverständnis?

Mehr als das: es steht für ein Mißverständnis.

XVI

Es kommt mir so vor, als solle durch dieses sehr bemühte (und auch recht naive) Herbeiziehen musikalischer Kategorien, dem Film eine zusätzliche Weihe gegeben werden; so, als ob der Film das noch zusätzlich nötig hätte, um wirklich und wahrhaftig Kunst zu werden (eine geradezu rührend romantische Vorstellung).

Das scheint auch zunächst zu funktionieren, das tut es aber nur so lange, als man diese Kategorien nicht nach ihrer Tragfähigkeit im konkreten Zusammenhang befragt.

Die Befragung dieser Kategorien ist keine Spielverderberei und auch kein kleinlicher Akademismus meinerseits - ich habe sie schließlich nicht ins Spiel gebracht.

Was mir bleibt ist nur die Frage danach, welche Funktion sie eigentlich erfüllen sollen (wenn sie sich am Film schon nicht bewähren)?

Die zugegebenerweise magere (aber dem Gegenstand meines Erachtens angemessene) Antwort habe ich zu Beginn dieses Abschnitts gegeben, und es erfüllt mich keineswegs mit Stolz, daß man der Musik so eine Fähigkeit (fatalerweise) überhaupt zutraut.

XVII

Ich möchte jetzt konkreter werden, die Absichtserklärungen beiseiteschieben und mich um das kümmern, was da tatsächlich zu hören ist, und das ist ja nicht gerade wenig.

Dennoch bleibt, auch nach wiederholtem Sehen ein ziemlich indifferenter Eindruck, was die Tonspur angeht, zurück. Die vielen Einzelheiten unterschiedlichster Herkunft, die da zitiert, verfremdet, bearbeitet und verändert auftauchen, wollen sich nicht so recht gegeneinander behaupten (von wenigen Details abgesehen, auf die ich noch zurückkommen werde).

Das braucht kein Nachteil zu sein und ist es, was diesen Film angeht über weite Strecken auch nicht.

Durch einen Synthesizer hervorgebracht, erscheint es mir überdies auch ziemlich gleichgültig, ob das Dargebotene für eine japanische Flötenmelodie, den Herzton eines Menschen, einen protestantische Choral, fernöstliche Gebetsglocken oder ein Eisenbahnfahrgeräusch eintreten soll.

Es ist auch gleichgültig, weil nichts davon seine eigene Identität halten kann und im beständigen "als ob" der synthetischen Hervorbringung nur noch seine leere Hülle vorweist.

So ein Verfahren könnte ein Lehrstück sein, über den Umgang der hochtechnisierten Gesellschaften mit ihrer eigenen Tradition, derjenigen Gesellschaften, die nur noch Ersatz produzieren, weil die Inhalte, die mit den Dingen einmal verknüpft waren verschüttet sind, und die, wollte man sie freilegen überdies auch nur stören würden (ob Marker das so gemeint hat, darf allerdings bezweifelt werden).

Es gibt eine wunderschöne Stelle, ziemlich zu Beginn des Films:

Ein traditioneller Festumzug in Japan, - aus dem wild stampfenden Durcheinander der Geräusche und Musiken des Umzugs, schält sich eine synthetische Melodie, die eine Flötenmusik sein und außerdem noch japanisch klingen soll, heraus. Und mit einem Mal kommt in dem Gewirr von Personen (und nur im Hintergrund) ein Flötenspieler ins Blickfeld; und man hört, daß man ihn nicht hören kann, und man hört, daß das was man hört ihn nicht ersetzen kann, und man sieht, daß er nichts von dem weiß, was ihm hier gerade zustößt.

Es ließen sich noch einige Einsichten über ästhetische Wirkungsweisen an diesem kleinen Detail entwickeln, aber es bleibt das einzige Detail dieser Art im ganzen Film (es gibt zwar formal noch eine analoge Stelle, an der eine Synthesizersequenz auf einen Synthesizer im Bild trifft, das ist zwar auch ganz hübsch, aber inhaltlich damit nicht zu vergleichen).

Und so stellt sich der Verdacht ein, daß diese Einsichten, einmal in den Film hineingetragen, von ihm selbst Lügen gestraft werden würden.

Das war wohl eine glückliche Koinzidenz, - mehr nicht.

Zusatz (um möglichen Mißverständnissen vorzubeugen):

Ich bin ein großer Liebhaber und Verehrer elektronischer Musiken, sobald sie sich über das peinliche Niveau, schneller und leicht verfügbarer Ersatz für die sogenannte "richtige Musik" sein zu wollen erheben und sich in die Lage versetzen, sich selbst und ihre eigene Hervorbringung zu thematisieren.

Hier lägen noch unerhörte und kaum einmal entwickelte und entfaltete Möglichkeiten.

XVIII

An einer anderen Stelle des Films heißt es im Kommentar:

"Die kleine Bar von Shinjuku erinnerte ihn an jene indische Flöte, deren Klang nur der hören kann, der sie spielt. Wie bei Godard oder Shakespeare hätte er ausrufen

können:<Wo kommt denn diese Musik her.>"

Ich habe aus der Diplomarbeit, die Birgit Kämper über diesen Film geschrieben hat, erfahren, daß dies sehr kompliziert und verwinkelt bezogen ist auf Markers Film "La jetée". Das mag sicher so sein, ist als Bezug jedoch einigermaßen kryptisch (wogegen ich nichts eingewendet haben möchte). Ich meine nur, der Flötenspieler von vorhin hätte mehr Grund gehabt sich das zu fragen.

In diesem Falle hätte dann auch der Bezug auf den Film "Sauve qui peut - la vie" von Godard seine Berechtigung. Da ist es nämlich so, daß eine der Hauptdarstellerinnen (Nathalie Baye) in einem Restaurant die zitierte Frage an die Bedienung richtet, die überhaupt nicht weiß, wovon die Rede ist, weil sich die Frage hinterhältigerweise auf die Hintergrundmusik des Films bezieht, von der ja auch kein Zuschauer angenommen haben wird, daß sie tatsächlich in dem Restaurant zu hören gewesen sei.

Und in diesem Moment, an dieser Stelle des Films, fällt eine Illusion in sich zusammen, die Illusion, als ob die Bilder, mit dem was ihnen unterlegt wird auch nur das Geringste zu tun hätten.

XIX

Markers Verfahren, 0-Töne, fremde Musiken und synthetisch Erzeugtes so zu vermischen, daß es verschiedentlich schwerfällt, das alles auseinanderzuhalten, erzeugt einen (dramaturgisch oftmals geschickt gebauten) Klangteppich, dessen Funktion sich darin erschöpft, die betont subjektive Sichtweise auf die Dinge, auf der der Film so eindringlich und überzeugend beharrt, dieses <alles durch ein Auge gesehen> auch als <alles durch ein Ohr gehört> vorzuführen.

Und das ist gut so, nur eben stellt sich dabei heraus, daß seine Augen ungleich geschulter und kritischer mit dem Material verfahren als seine Ohren.

Und dieser Unterschied ist kein nebensächlicher, kein bloß gradueller, er ist ein Unterschied ums Ganze.

XX

An einer Kommentarstelle des Films heißt es:

"Er schrieb mir, daß man über die Bilder von Guinea-Bissau eine Musik von den kapverdischen Inseln legen sollte. Das wäre unser Beitrag zu der von Amilcar Cabral erträumten Einheit."

Ich kenne die kapverdische Musik (leider) nicht.

Nur: Das, was mir Marker da anbietet, kommt mir ziemlich "spanisch" vor.

Dabei fällt mir ein Erlebnis ein, welches mir symptomatisch erscheint:

Auf einem "Festival des politischen Liedes" in Berlin (DDR) Ende der siebziger Jahre, zu dem ich eingeladen war, trat eine Gruppe vietnamesischer Musikerinnen und Musiker auf, die ihr sozialistisches Vaterland und ihren Sieg über die USA besangen. Ich habe mich dabei sehr erschrocken; - konnte ich mich zwar mit den Inhalten dessen, was da gesungen wurde unschwer anfreunden, mußte ich doch zu meinem Entsetzen feststellen, daß die Melodik und Harmonik ihrer Lieder, sich fast ausschließlich aus schlechtester amerikanischer Unterhaltungsmusik speiste. Diesen Sieg hatten die USA also doch davongetragen - die kulturelle Tradition Vietnams war zugrunde gegangen. Die traurige Fortsetzung dieser Geschichte kann jeder, der die Entwicklung Vietnams bis heute ein wenig mitverfolgt hat, gerne weitererzählen.

Zurück zu den kapverdischen Inseln: Sollte es da anders sein?

Darüber hätte ich gerne etwas erfahren, anstatt einen musikalischen Satz, eine Melodik und eine harmonische Anlage geboten zu bekommen, die äußerst penetrant nach südwesteuropäischer Tradition riechen.

Viel heikler wird das Problem noch, rückt man den Umgang Japans mit seiner eigenen Tradition ins Blickfeld. Diese Musterschüler des Westens hätten in dieser Hinsicht wohl eine ganz besondere Beachtung verdient.

Aber das wäre von dem Film nun doch viel zu viel verlangt.

Dann allerdings sollte man auch peinlich vermeiden, daß diese Problematik ins 'Blickfeld' rückt.

XXI

Ein geradezu ulkiger Ausrutscher passiert Marker während der Papst/Penis Episode seines Films.

Ausgerechnet eines der Heiligtümer des Protestantismus (der Choral "Herzlich tut mich verlangen" im Satz von J.S.Bach) muß da für die nötige Stimmung sorgen. Das klingt zwar auch ganz schön heilig (sowohl in der mit Ersatz-Glocken gemischten Version für den Papst, als auch in der Fassung für synthetische "Stimmen", die den Penissen zugeordnet wurden), aber es ist eben einfach "nicht die Bohne" katholisch.

Das macht auch eigentlich garnichts; man weiß ja, was gemeint ist, und man kann sich damit zufrieden geben.

Das wirft nur ein erhellendes Licht auf den Charakter der Tonspur:

Sie ist ziemlich pauschal, ungenau, und hat zwar (bei der großen Menge an akustischer Information ist das kaum zu vermeiden) auch einige glückliche Treffer zu verzeichnen, aber das sollte einen dann doch nicht dazu verführen, ihre inhaltliche Bedeutung allzu hoch anzusetzen.

XXII

Zu Mussorgsky wäre noch einiges zu sagen, und daß von seinem Liederzyklus "Sans soleil" doch wirklich nichts nennenswertes mehr übrigbleibt, wenn man alles was die Musik wesentlich ausmacht (und das ist nicht die Melodie!) wegläßt, und nur noch die Information behält, daß der Autor des Films die Stücke gut leiden kann.

Nach Sibelius wäre ebenfalls zu fragen, und wieso ausgerechnet "valse triste", das harmloseste aller Salonstückchen die er komponiert hat hier für ihn eintreten muß.

Im Vorwort zu einer Partiturausgabe des Stückes heißt es ernüchternd: "Das mit einer Aufführungsdauer von 6 Minuten recht kurze Stück, wdrd auch gerne (!) als Filmmusik zur Untermalung verwendet."

(Welche Assoziationen und Sub-Texte er sich damit wohl in seinen Film hereingeholt haben mag?)

Zu der "Bearbeitung", die das Stück hier erfährt, möchte ich mich nicht äußern, ich habe sie auch weder in ihrer Funktion, noch in ihrer klanglichen Erscheinung überhaupt begreifen können.

Die Rock-Musik soll eine internationale Sprache sein.

Das ist auch so eine Erkenntnis aus dem Kommentar, die Musik betreffend.

Die Bedingungen unter denen dieser Satz gilt, die möchte ich doch wirklich auseinandergelagt sehen.

XXIII

Ich möchte das alles nicht zu sehr strapazieren.

Der Film ist ein wunderbares Dokument, die Musik erfüllt ihre (ziemlich eingeschränkte) Funktion, solange man nicht nach ihr fragt, und der Synthesizer scheint mir das passende und angemessene Gerät des Filmemachers Marker zu sein, mit dessen Hilfe er (und im Verein mit einer beachtlichen klanglichen Sensibilität), die Tonspur an der

Leine führen und sich gleichzeitig, da er die Musik ja selber macht, eine weitreichende Unabhängigkeit sichern kann.

Und das war's dann aber auch schon. Ich habe keinen Film von ihm gesehen, in dem das anders gewesen wäre.

XXIV

Im Textbuch seines Films "Le fond de l'air est rouge" merkt er, in einer Fußnote, zum Synthesizer an:

"Ses ressources sont infinies"

Dazu möchte ich noch gerne anmerken:

Nichts ist ihm fremd, aber alles klingt gleich.

Cornelius Schwehr, Sommer 1995