

Musik zum Film

Überlegungen zu einem vermeintlichen Genre

Vortrag am musikwissenschaftliche Seminar
der Universität Basel, am 8. April 2013

Ich habe in der Ankündigung meines Vortrages geschrieben, das *Genre* Film-musik ließe sich mannigfaltig untergliedern, und das habe seinen Grund vor allem darin, dass die Funktionen die die jeweiligen Musiken im Zusammenhang mit den Bildern auf die sie sich beziehen hätten, sich grundlegend unterscheiden könnten. Wenn bestimmte Film-Musik-Kombinationen allerhöchsten künstlerischen Ansprüchen genügten, während andere den Verdacht mit Kunst etwas zu tun zu haben garnicht erst aufkommen ließen, dann wären solche Vergleiche doch nur insoweit sinnvoll und hilfreich, wenn sich die Funktionen der jeweiligen Musiken ebenfalls vergleichen ließen.

Dies in den Grundlagen zu entfalten und zu verdeutlichen, so der Schluß meiner Ankündigung, wäre das Ziel des Vortrags.

Das könnte nun so klingen, als gäbe es gar keine Kriterien, als wäre alles nur eine Frage danach, was gewollt wird. Das allerdings, hätten sie meine Ankündigung so verstanden, wäre ein fatales Mißverständnis, dem ist nicht so, und, um das vorab gleich grob zur Sprache zu bringen:

Wenn, z.B., die Funktion von der ich eben sprach darin bestünde, jemanden für dumm zu verkaufen, ihn hinter's Licht zu führen, dann würde ich das schlicht ablehnen. Ich kann dann immernoch versuchen zu unterscheiden, ob jemand technisch besser oder schlechter für dumm verkauft wurde um danach, dialektisch zugespitzt, die Frage zu stellen, ob besser für dumm verkaufen schlechter oder besser ist.

Also: mir geht es nicht um *anything goes* und das Feld der Musik zum Film ist zu reich und zu spannend, als dass ich Lust bekommen würde, mich mit Minderwertigem zu befassen, ich habe das schon des Öfteren gesagt, ich wiederhole es - das lasse ich sein.

Nun aber, die diversen Funktionen, die die Musik im Film haben kann sind mir, unabhängig davon, von zentralem Interesse, und so werde ich mein Gärtchen für heute zunächst etwas eingrenzen, kleinhalten und dann schauen, was es da, beim Umgraben alles zu entdecken gibt.

Ich habe mittlerweile einige Auslassungen zum Thema Film und Musik hinter mir, und es ist nicht das erste Mal, dass es mir sinnvoll scheint mein Augenmerk zunächst auf diejenigen Fälle zu richten, in denen bereits existierende Musik - also Musik, die nicht als Filmmusik gedacht war - zum Einsatz kommt. Daran lassen sich bestimmte Musik-Bild-Wechselwirkungen sehr präzise herausarbeiten und daran lassen sich auch ganz grundlegende Problematiken, die sich danach ganz allgemein stellen, deutlich machen.

Zunächst, etwas unscharf und voreilig betrachtet, sieht es doch so aus, als ginge es jetzt nur um die Frage: Welche Musik zu welchen Bildern. Aber: Was meint denn diese Frage genau? Und wenn ich nach dieser Frage frage, meine ich, was meint denn "welche Musik"?

Fragt das nach einer Stilistik, romantische Kammermusik z.B. oder lieber Jazz, oder soll das genauer sein, romantische Kammermusik des ausgehenden 19. Jahrhunderts, oder reicht auch das nicht, Brahms vielleicht, um präziser zu werden, oder sollte es z.B. ein bestimmtes Stück, möglicherweise das c-moll Streichquartett sein und dann, welcher Satz, und danach, wenn's der zweite sein soll z.B. dann der Beginn oder der Mittelteil, und muß es eventuell eine bestimmte Interpretation sein, LaSalle möglicherweise, Julliard vielleicht, oder etwas Neueres?

Darauf läßt sich, wenn man's *ganz* genau nimmt nur eine einzige erschöpfende Antwort geben:

Es kommt ganz drauf an, *ça dépend*, wie das die Franzosen noch etwas genauer formulieren können!

Beim Walkürenritt in "Apokalypse Now" von Francis Ford Coppola z.B. muß es schon Wagner sein, denke ich, das geht nicht mit Mahler, das wäre mit spätromantischer Orchestermusik nicht ausreichend bestimmt, und das hat mit dem Gestus zu tun, der dieser Musik zugrunde liegt. Der Walkürenritt eignet sich da ganz besonders gut, und das entscheidende Charakteristikum dabei ist, dass diese Musik keine Sekunde an sich selbst zweifelt. Das braucht dieses Bild, das brauchen diese Kampfhelikopter im Angriff; diese auftrumpfende Selbstgewissheit, und das gibt's bei Wagner satt und in Reinform.

Damit aber scheint mir der Musik-Bild Bezug vollständig beschrieben zu sein. Ich habe nicht mehr und keine tiefere Erkenntnis, wenn ich Wagners Ring auswendig und jede Walküre beim Vornamen kenne. Das ist kein Vorwurf an diesen Musikeinsatz, das beschreibt nur ein bestimmtes Verhältnis von Bild und Ton, und es beschreibt auf welcher Ebene diese beiden aufeinandertreffen und was sie wechselseitig, und ich meine wechselseitig, voneinander haben.

Anders, und viel problematischer verhält es sich z.B. bei Kubricks "Shining". Der Film ist ja voll von Musiken aller Art und ich greife, ziemlich zufällig, und nur, weil ich das gerade erinnere und deswegen auch nicht zu googeln brauche, "Polymorphia" von Penderecki heraus - an "Lontano" von Ligeti kann ich mich auch noch erinnern, und an Bartoks zwei Klaviere und Schlagzeug - und hier möchte ich festgestellt haben, dass es von keinerlei Bedeutung ist, dass es z.B. Penderecki, dass es "Polymorphia" ist. Es kann alles sein, solange bestimmte Vorurteile bedient und niedere Bedürfnisse befriedigt werden.

Sie kennen den meistens leider lustig gemeinten Gemeinplatz, der von Zeit zu Zeit im Zusammenhang Neuer Musik daherkommt: "Als Musik gefällt es mir nicht, aber als soundtrack für einen Horrorfilm könnte ich es mir gut vorstellen."

Ich schätze Kubrick wirklich sehr, aber so geht es sicher nicht und ich wundere mich lediglich darüber, dass er das überhaupt nötig hatte, - dieses Niveau ist nicht mehr zu unterschreiten, und eigentlich mag ich den Film ja ganz gerne.

Im Spiegel vom 18.2. diesen Jahres war ein Interview mit Michael Haneke abgedruckt. Er antwortet auf die Frage: "Sie sind sehr musikalisch, warum setzen Sie Musik kaum ein?" folgendes:

"Ich mache realistische Filme. Und in der Wirklichkeit spielt halt keine Musik, außer wenn jemand das Radio aufdreht, oder ein Musiker da ist, der etwas spielt.

Das Einzige, was mich an den Filmen von David Lynch stört - den ich für einen großen Filmemacher halte - , ist dieser dauernd brodelnde Score. Den brauche ich doch gar nicht. Und ich mißtraue zutiefst Filmen und Fernsehspielen, die

zugemüllt sind mit Musik.(...) Spannung mit Musik zu kreieren finde ich absolut unlauter. Das wird gemacht, um Fehler der Dramaturgie und der Regie zu kaschieren. Ich liebe Musik zu sehr, um sie zur Verstärkung meiner Fehler zu benutzen. Außerdem glaube ich, dass man Spannung besser mit Stille erzeugt."

Ich gebe Michael Haneke in diesem Punkt uneingeschränkt recht, auch was seine Einschätzung der sound-designten Teile von David Lynchs Filmen angeht, dasselbe gilt für Kubricks "Shining" doch auch.

Ich möchte jetzt aber dieses Stichwort als Gelegenheit zu einem kleinen Exkurs, und um ein durchaus gelungenes Beispiel aus David Lynchs Arbeit vorzustellen, nutzen.

Ein Exkurs ist das deswegen, weil es sich nicht um den Einsatz bereits existierender Musik handelt. Es geht um die Titelmusik zu "Twin Peaks", der Fernsehserie, und da hat er sich als Musik, die immer wieder, verändert und uminstrumentiert durch den Pilotfilm und die 29 Episoden geistert etwas schreiben lassen, was den Grundcharakter dieser Serie angemessen abbildet.

Es gibt ja eine Menge Leute, die diese Serie nicht besonders mögen, und das unter anderem deswegen, weil sie so penetrant nicht vom Fleck kommt, weil der Versuch der Aufklärung des Mordes an Laura Palmer die verschlungendsten Pfade geht und dabei zunehmend nicht nur die Orientierung, sondern auch an Bedeutung verliert. Dieser Grundzug, dieser Grundcharakter der Serie findet sich in der Musik, die Angelo Badalamenti geschrieben hat angemessen und treffend abgebildet und mir scheint das auch satztechnisch gut gelöst, dieses auf der Stelle treten, dieses Drehen im Kreis

Hören sie zunächst den Beginn, den Episodentitel an und direkt anschließend einen stark variierten Einsatz in einer Szene. Die Beispiele entstammen den Episoden 13 und 16:

1.Beispiel David Lynch, Twin Peaks
Episode 13 und 16, Beginn und Szenenausschnitt
Dauer: 4'48"

Ich habe Ihnen das jetzt nicht vorgespielt, weil ich der Meinung bin, dabei handele es sich um eine Sternstunde der Filmmusik, das meine ich nicht, aber es ist in Ordnung und es ist gut gemacht.

Es ist dies nun eine der möglichen Funktionen von Filmmusik, von denen ich zu Beginn als Thema meiner Ausführungen gesprochen habe: mit musikalischen Mitteln den Charakter des Film quasi auf der Meta-Ebene zu bekommen und abzubilden.

Der Beginn von Hitchcocks "Vertigo" komponiert von Bernhard Hermann gehörte hier her, die "Nackte Insel" von Kaneto Shindo mit der wunderbaren Musik Hikaru Hayashis auch und "Funny Games" von Michael Haneke, er verwendet Auszüge aus Barockopern und schneidet hart "Naked City" von John Zorn dagegen - alles das sind Filmanfänge und jeweils erzeugt die Musik eine Art Geruch, eine Ahnung dessen, was da kommt, - und dafür ist sie da.

Und damit beschließe ich diesen Exkurs und komme zu meinem eigentlich ersten Beispiel. Wie in den meisten Fällen sind die gelungenen darunter auch die präzisesten, die, bei denen es sich lohnt, tiefer hinabzusteigen und ganz genau hinzuschauen und zuzuhören.

Das, was sie gleich sehen und hören werden, passt sehr gut in den erwähnten Coppola/Kubrick-Zusammenhang, den ich versucht habe zu Beginn meiner

Ausführungen zu problematisieren. Ich zeige es sehr gerne, das Beispiel ist in vielerlei Hinsicht einsetzbar und es gibt eine Menge daran zu entdecken:

2. Beispiel, Michael Haneke, Der 7. Kontinent
Dauer: 2'23"

Es ist dies, vielleicht kennen Sie's ja auch, ein kleiner Ausschnitt aus Michael Hanekes frühem Film "Der 7. Kontinent".

Der Film ist eines der seltenen Beispiele filmgewordener Musik, das will sagen, die Struktur des Filmes ist eigentlich eine musikalische Struktur, genauso, nicht unbedingt in derselben Dauer, aber in denselben Proportionen, könnte auch ein Orchesterstück seinen Verlauf nehmen:

Eine kurze Einleitung, 4 Minuten, dann zunächst zwei Teile, der erste:

1 Tag im Leben einer österreichischen Kleinfamilie, - Vater, Mutter und minderjährige Tochter, sie haben die Kleine eben gesehen, 1987, vom Radiowecker in der Früh' beim Aufstehen bis zum Zubettgehen, 30 Minuten braucht der Film um das abzuhandeln.

Der zweite Teil: Ein Jahr später, 1988, noch einmal 1 Tag im Leben der Familie, der Radiowecker läutet den Tag wieder ein, wir kennen das meiste schon, es ist wie eine komprimierte Wiederholung des ersten Teiles in der Hälfte der Zeit, 15 Minuten sind das noch.

Dann der dritte, den Film abschließende Teil, eine knappe Stunde lang, verhält sich entfaltend und entwickelnd zu den beiden vorangegangenen Teilen. Nach einer guten Viertelstunde Laufzeit dieses dritten Teiles beginnen die Eltern die Kontakte zur Außenwelt aufzulösen, abzurechnen, verkaufen ihre verkaufbaren Sachen, beginnen ihre Wohnungseinrichtung komplett zu zerstören und kündigen ihre Bankkonten. Anschließend bereiten sie sich auf ihren gemeinsamen Selbstmord vor. Dieser bildet den Schluß des Films.

In diesen dritten Teil gehört das soeben gesehene Beispiel - der Vater verkauft das Auto der Familie, die kleine Tochter wartet geduldig zwischen dem ganzen Schrott auf diesem Autofriedhof mit Hafenanbindung.

Im ganzen Film gibt es immer wieder Musik, Müll aus dem Radio oder dem Fernseher, - im Regelfall Abfall aus dem Eurovision-Song-Contest.

Hier ist das plötzlich und nur für diese kurze Zeit anders, - wir hören uns das noch einmal an:

3. Beispiel, Michael Haneke, Der 7. Kontinent
Dauer: 2'23"

Haneke beschreibt das in einem Interview als Musik, die aus einem Autoradio kommt, - das ist nicht so, alle können das hören. Allerdings wird diese Musik wieder auf das Autoradio zurückgebogen, diesem nachträglich durch das abrupte Ende beim Zufallen der Autotüre, zugewiesen.

Ich kann mir gut vorstellen, dass dem Regisseur die Musik nicht so geklungen hat, wie er wollte, dass sie klingt, als der Sounddesigner sie ihm so zugerichtet hatte, dass sie klang, als käme sie aus einem Autoradio, und er hier also auf einen Trick zurückgreift, um beides zu haben, ausreichende und angemessene Tonqualität für diese heikle Musik und schließlich doch das Autoradio.

Und ich nehme an, sie kennen das Stück; sollte das nicht so sein, würde ihnen etwas fehlen, sowieso, aber auch und gerade im Zusammenhang dieses Films. Es ist ein Ausschnitt aus dem Violinkonzert von Alban Berg, ein Ausschnitt aus dem letzten Teil des zweiten, des Schlußsatzes. Wir können jetzt von oben

nach unten steigen, vom Allgemeinen ins Besondere.

Ich erwähnte bereits, dass diese Musik komplett herausfällt aus diesem Film, es ist das erste und einzige Mal, dass etwas klingt, was nicht mehr oder minder explizit aus dem Eurovision-Song-Contest kommt. Und auch wenn jemand das Stück nicht kennt: Es ist unverkennbar etwas anderes als sonst.

Und so transzendiert diese Musik die Situation, die Szene, und diese gleich mit; das Mädchen bekommt eine artifizielle Tragik, die dann allerdings, zum Ende des Films, weit hinter der realen Tragik der Ereignisse zurückbleibt.

Und damit erzählt die Sequenz, je nach Blickwinkel davon, dass alles anders, wie alles *auch* sein könnte, und sie erzählt für diejenigen, die dafür empfänglich sind, von falschem Pathos und realer Tragödie und ist auf diese Weise ein gutes Beispiel für eine Musik, die eine rein bildunterstützende Funktion gegen Erkenntnisinteresse ausgetauscht hat.

Bildunterstützende Illustration und Erkenntnisinteresse sind ja zwei durchaus verschiedene Funktionen die eine Musik in Filmen haben kann.

Und schließlich kann man doch wissen, dass Bergs Violinkonzert "dem Andenken eines Engels" gewidmet ist, der früh verstorbenen Tochter Alma Mahlers, und man kann sich, daran anschließend auch die Frage stellen, mit welchem Recht dieses kleine Mädchen - angeblich aus freien Stücken und selbst verantwortet - mit seinen Eltern zusammen in den Tod geht.

Und diese spezielle Stelle aus dem Bergschen Konzert zitiert einen Bach-Choral, "Es ist genug" heißt der, und auch damit sind wir wieder bei diesem Film, *Es ist genug* eigentlich für die, die dieser gerade erst richtig beginnenden Tragödie zuschauen, und *Es ist genug* für die, die sie in diesem Film ins Rollen bringen und entgültig abschließen werden.

So kann man mit Musik im Film eben auch umgehen, man muß sie nur ausreichend ernstnehmen, man muß sie mögen und dann noch die erforderliche Detailverliebtheit mitbringen.

Und an dergleichen Musikeinsatz hätten sich Einige Einiges abzuschauen.

Das nächste, was ich ihnen hier unterjubeln möchte stammt ebenfalls aus Österreich. Es geht um den Film "Hundstage" von Ulrich Seidl, auch er, wie Michael Haneke, ein Spezialist für realistische Filme.

Die Hundstage sind die Zeit zwischen Ende Juli und Ende August, sie gelten als die gewöhnlich heißeste Zeit des Jahres.

Wir befinden uns in Wien in einer der südlichen Vorstädte, einer mit Autobahnzubringern und Supermärkten verbauten Neubausiedlung, und Seidl erzählt sechs Geschichten, die sich zuweilen auch verzahnen.

Mir geht es hier nur um eine davon und auch bei dieser nur um einen einzigen Aspekt. Maria ist eine Frau, die als Anhalterin ziellos in der Gegend herumfährt, sich von unterschiedlichsten Menschen mitnehmen läßt, sich ihnen aufdrängt und durch ihre impertinente Art auf jeweils verschiedene Weise und aus unterschiedlichen Gründen auf die Nerven geht.

Sie redet unentwegt, sagt alles zweimal, stellt aufdringliche Fragen oder macht beleidigende Feststellungen und steht, auch aus diesem Grunde, über kurz oder lang wieder am Straßenrand, wartend auf das nächste Opfer.

Diese Maria hat eine Ton-Cassette dabei, die sie verschiedentlich in die Audio-Anlage des jeweiligen Wagens zu schieben versucht, mit mehr oder weniger großem Erfolg.

Beim ersten Mal sieht das folgendermaßen aus:

4. Beispiel, Ulrich Seidl, Hundstage Dauer: 0'58"

Dieser Musikeinsatz gehört in einen Funktionszusammenhang, den man mit parodistisch, entlarvend, be- und umschreiben kann. Ein Musikeinsatz, der sich häufig auch lustig macht über die Szene, zu der er gehört. In Monty Pythons "Meaning of life" gibt's das in der berühmtesten Organtransplantationsszene exemplarisch.

Dahinein gehört auch der Beginn von Kubricks "Dr. Strangelove", die Luftbetankungsszene der B52-Bomber und auch eine Szene in Michael Glawoggers Film "Megacities", in der sich in Mexico-Stadt eine Mutter von zwei Kindern ihren Lebensunterhalt als Prostituierte verdienen muß, sich vor großem Publikum auszieht und begripschen lässt und das alles vor dem Hintergrund einer Musiktapete, eines spanischen Schlager - "el amor de mi vida" heißt das Stückchen.

Das sind häufig geübte, mehr oder weniger schlichte Musikeinsätze.

In Ulrich Seidels Fall jedoch scheint mir das auf besondere Weise gelungen zu sein, weil die Musik und ihr Einsatz mehrerlei erzählt.

Er erzählt von Maria, die das Stück immer als ihre Lieblingsmusik bezeichnet, dann aber nicht zuhört, es gibt ja auch eigentlich nichts zum Zuhören und er erzählt von den anderen Personen, auf die er trifft und die sehr verschieden reagieren.

Im gerade eben gehörten Fall war die Musik noch Hintergrund einer einigermaßen schlichten und plumpen Anmache. Aber das war auch lediglich die Exposition, - wenn das später im Film wiederkommt, wird das reichhaltiger und vielgestaltiger.

Beim zweiten Mal, der Einstieg ähnelt sehr dem gerade gesehenen, - eine Variation mit ausgetauschtem Gegenüber, beim zweiten Mal löst sich die Musik von der Szene und wird deren Hintergrund - es geht jetzt nicht mehr um das jeweilige Autoradio, die Musik wird abstrakte Illustration der Szene, bleibt aber natürlich Marias Lieblingslied - und davor, vor dieser Kulisse, hampelt die gesamte Personage herum, allen voran Maria selbst. Und die Bilder aus dieser Vorstadt tun ihr Übriges um die vollkommene Absurdität in diesem Normalzustand bloßzustellen.

Ich weiß von einer Schauspielerin die bei Seidl gespielt hat, wie perfektionistisch er ist und wie überaus genau er arbeitet - das Schöne daran allerdings ist, dass das am Ende so aussieht, als wäre es eine Dokumentation, als hätte da einer nur eine Kamera draufgehalten.

Es ist ja immer das Einfache, was schwer zu machen ist; das gilt nicht nur für den Kommunismus.

Schauen sie sich diesen zweiten Musikeinsatz "Monia" aus den Hundstagen bitte noch an:

5. Beispiel, Ulrich Seidl, Hundstage Dauer: 2'30"

Und nun wird's heikel, spannend und kompliziert gleichermaßen. Es geht im Folgenden um den Film "Der Geschmack der Kirsch" von Abbas Kiarostami. Ich referiere ihnen ganz grob den Inhalt:

Herr Badii fährt mit seinem Auto durch die Vorstädte Teherans und spricht mehrere arm erscheinende Leute darauf an, ob sie bereit wären eine Arbeit

für ihn zu erledigen, eine Arbeit, die innhalb kurzer Zeit und mit nur wenig Aufwand viel Geld einbringen würde.

Weil er nicht verrät, um was für eine Arbeit es sich handelt und weil er einen recht aufdringlichen Eindruck macht, sind die Männer, die er fragt, mißtrauisch und denken, er wolle sie für sexuelle Dienste anwerben.

Badii jedoch hat etwas anderes vor, er will sich das Leben nehmen. Er hat dafür auf einem Hügel außerhalb der Stadt ein Grab gegraben und sucht nun jemanden, der es nach seinem Ableben zuschauelt, oder, falls er nicht sterben sollte, ihm wieder aus dem Grab heraushelfen würde.

Drei Männer nimmt er in seinem Auto mit: einen kurdischen Soldaten, der die Flucht ergreift als er versteht um was es geht, einen afghanischen Seminaristen, der aus religiöser Überzeugung ablehnt, ihm zu helfen, und den Türken Bagheri, der als Tierpräparator in einem nationalen Museum vor den Toren Teherans arbeitet und der das angebotene Geld für eine medizinische Behandlung seines kranken Sohnes gut gebrauchen könnte. Dieser will Badii zwar zunächst von seinem Vorhaben abbringen - er erzählt davon, dass er eigene Suizidgedanken einmal verworfen hat, als er eine Kirsche gegessen habe, das versorgt den Film mit dem Titel - schließlich aber verspricht er doch, ihm zu helfen, ihm bei seinem Vorhaben zur Hand zu gehen.

In der folgenden Nacht kommt ein Gewitter auf, Badii fährt zu seinem Grab und legt sich hinein.

Daran schließt sich, als Ende des Films, man könnte auch Coda sagen, mit einem Camcorder aufgenommenes Bildmaterial an, das die Macher des Films während der Dreharbeiten in der inzwischen ergrünten Landschaft in der Nähe von Badiis Grab zeigt.

Der Regisseur und der Hauptdarsteller sind auch am Set, sowie eine Gruppe von Soldaten, die vom Regisseur aufgefordert werden, sich im Schatten eines Baumes niederzulassen und zu warten, da nun noch Tonaufnahmen gemacht werden müssten, ich erzähle ihnen das, weil der Filmausschnitt, den sie gleich sehen werden, keine Untertitel hat.

Und dann setzt, zum ersten und einzigen Mal im Film Musik ein, eine Musik, die dann auch über dem Abspann weiterläuft.

Ich steige in den Film in der vorletzten Szene ein, - Herr Badii ist in der Nacht zu seinem Grab gefahren, es kommt ein Gewitter auf:

6. Beispiel, Abbas Kiarostami, Der Geschmack der Kirsche
Dauer: 7'02"

Das ist das zweite Mal, dass Kiarostami sich dieses Mittels bedient. Das erste Mal war in "Quer durch den Olivenhain", da hat er am Schluß einen Ausschnitt aus einem Oboenkonzert Cimarosas eingespielt, und das bei Außenaufnahmen im kurdischen Hinterland des Iran. Ich habe die Funktion dieser Musik an anderer Stelle schon ausführlich erläutert, hier geht er, meines Erachtens noch einen Schritt weiter.

Zunächst macht er das Bild fremd durch die Camcorder-Aufnahme, vermutlich nach dem Dreh entstanden, aber sicher zu einer anderen Jahreszeit, da die Natur sich verändert hat; da werden die Filmemacher beim Filmen beobachtet. Und dann, unmittelbar im Anschluß an die Ankündigung des Regisseurs, dass jetzt Tonaufnahmen gemacht werden müssten, noch dieser Blues, der vordergründig weder mit der Landschaft, noch mit dem Land, noch mit dem Film oder seiner Hauptperson auch nur das Geringste zu tun hat. Allerdings:

die Musik bildet auch keinen Kontrast, sie hat nur zunächst einfach keine Beziehung zu dem, was man sieht, und zu dem, was man gesehen hat.

Es handelt sich um die instrumentale Version des "St.James Infirmary Blues" in der Version Louis Armstrongs. Man hat mittlerweile zwei Stunden ruhigen aber durchaus nicht unanstrengenden Film hinter sich, man hat sich auch an diesen merkwürdigen Herrn Badii gewöhnt, dann jedoch, an seinem Ende, deutet der Film durch die Camcorder-Aufnahmen auf sich selber und dann deutet die Musik auf den Film, der auf sich zeigt und damit auf das gesammte Szenario und ich habe den dringenden Eindruck, ich müsste mir das alles noch einmal neu durch den Kopf gehen lassen.

Ich müsste mir Gedanken machen darüber, von welcher Position aus ich den Film eigentlich gesehen habe, ich gerate mir selbst in den Blick, werde vom Subjekt zum Gegenstand, und kann mir, Kiarostami ist ein Künstler darin, dergleichen Situationen herzustellen, und kann mir beim Zuschauen zuschauen und beim Zuhören zuhören.

Was will man mehr?

Solche Momente gibt's nur wenige im Kino, das geht auch nicht ständig.

Und nun zu einer anderen Preziose, sie merken, ich bin wild entschlossen, sie zu verwöhnen. Wir kommen, zumindest was die Musik angeht, wieder zurück nach Österreich.

Was die Funktion der Musik angeht, so geht es im Folgenden um diejenige, die den Gehalt des Filmes berührt. Dabei sucht sich ein Film und sein Regisseur eine Musik, die ihm, was die ganz grundlegende Mitteilung angeht, entspricht. Schauen oder besser hören sie sich zunächst den allerersten Beginn dieses Filmes an, zu sehen gibt es da gibt es eigentlich noch garnichts.

(Fernsehmitschnitt/UT)

7. Beispiel, Robert Bresson, Au hasard Balthazar, Beginn

Dauer: 1'25"

Die Reaktionen der Leute, die dieses Beispiel zum ersten Mal hören sind sehr unterschiedlich. Manche schütteln den Kopf, andere runzeln die Stirn, einige lachen - warum eigentlich? - Wir wissen doch noch gar nichts.

Der Film "Au hasard Balthazar" von Robert Bresson erzählt die Geschichte, das Leben des Esels Balthazar, entfaltet an seinem Beispiel, au hasard, stellvertretend für alle, eine komplette Existenz, "das ganze Leben in 90 Minuten" wie das Jean-Luc Godard anlässlich des Films formuliert hat.

Bresson baut dafür eine schlichte aber äußerst komplexe Form, eine Art Bogenform, die er jedoch auf den unterschiedlichen Ebenen verschieden ausgestaltet - das ist zu Beginn noch sehr deutlich, wenngleich befremdlich, ungewöhnlich: die Musik, der Esel und dann wieder die Musik, das ist auch ABA, wie ein Kinderlied - der daran sich anschließende Prolog entfaltet und entwickelt die Geschichte folgendermaßen:

8. Beispiel, Robert Bresson, Au hasard Balthazar, Prolog

Dauer: 4'30"

Ich nehme an, sie kennen die Musik, sie stammt aus dem zweiten Satz der späten A-Dur Klaviersonate Franz Schuberts. Nachdem Bresson sie, zusammen mit dem Esel in den Vorspann genommen hat, nimmt er sie gegen Ende des Prologs, der die Jugendzeit des Esels kurz resumiert, wieder auf.

Es ist bemerkenswert, wie geschickt er hier der Gefahr der Illustration ausweicht, indem er sie, die Musik, mit Bildern unterschiedlichen Charakters koppelt und auf diese Weise einfache Zuweisungen unmöglich macht. Und dann werden die Schreie des Esels auch nicht mehr in die Musik hineingenommen, sondern mit ihr konfrontiert. Die Musik und der gepeinigte Esel, am Ende des Films werden beide denselben Gehalt haben. So wie die Musik den Film einfärbt, färbt der Film auf die Musik ab und am Schluß war der allererste Beginn schon ein Bild des ganzen.

Das Ende, der Esel wurde noch als Lasttier für eine Schmugglerbande eingesetzt und bei einer Auseinandersetzung mit der Polizei angeschossen, dieses Ende, wir sind wieder zurück auf der Schafweide, da, wo alles begonnen hat, das sieht so aus.

9. Beispiel, Robert Bresson, Au hasard Balthazar, Schluss
Dauer: 2'41"

Und nun möchte ich doch diese gute Gelegenheit nutzen um darauf hinzuweisen, dass hier, dass mit diesem Film eine Lektion gelernt werden kann, eine Lektion darüber, was in einer späten Schubert-Sonate auch Gehalt ist; hier könnte gelernt werden, wie Schubert angemessen wahrgenommen werden kann. Auch soetwas kann vorkommen in Filmen, wenn sie sich das trauen, wenn sie das Vermögen dazu haben und die richtige Musik dafür existiert.

Ich möchte hier noch einen Gedanken dranhängen:

Es ist so schön, zu begreifen, wie nah sich Schubert und Bresson im Verlauf dieses Films werden. Wenn ich mir, nachdem ich den Film gesehen habe, wieder die Schubert-Sonate anhöre, stört der Film dabei in keiner Weise, ganz im Gegenteil habe ich den Eindruck, ich hätte auch für das einfache Hören dieser Sonate, etwas gelernt, ich verstünde eine bestimmte Dimension dieser Musik besser.

Das ist doch ganz grundsätzlich etwas anderes als bei dem eingangs zitierten Beispiel des Walkürenritts in Coppolas "Apocalypse Now". Ich bin nun wahrlich kein Wagnerianer, aber ich darf vermuten, dass "Apocalypse Now" bei der nächsten Ringsitzung eines Wagnerfreundes nicht unbedingt eine Hilfe sein wird.

Und nun wechsle ich nocheinmal die Baustelle für einen weiteren Exkurs. "And now, for something completely different", wie das bei den Monty Pythons, die ich vorhin schon erwähnte, heißen würde.

Es geht jetzt darum, dass zwei völlig verschiedene, diametral entgegengesetzte Absichten, sich desselben Mittels bedienen können um zum jeweilig beabsichtigten Ziel zu kommen.

Das Mittel ist sehr schlicht. Auf der Tonspur des Films erklingt ein bekanntes Lied und die Person im Film tut so, als würde sie dieses Lied gerade singen.

Dabei kann es manches Mal auch eine Rolle spielen, wie wahrscheinlich es ist, dass das auch so sein könnte, dass diese Person das auch wirklich singt, aber im Regelfall ist das nicht von Belang und auch völlig klar, dass das nicht so ist.

Mein erstes Beispiel entstammt einer englischen TV-Miniserie der späten 70er Jahre. Ihr Autor ist Denis Potter und die Serie um die es geht, trägt den Titel "Pennies from heaven".

Das Beispiel, welches ich ihnen nun vorspielen möchte entstammt der ersten Episode. Ich beschreibe ihnen kurz deren Inhalt:

Arthur ist ein recht erfolgloser sheet-music Verkäufer, er hängt finanziell weitgehend von seiner ziemlich frustrierten Frau ab und macht alle Welt für seine Erfolglosigkeit verantwortlich. Seine Ehe wird vor allem dadurch noch zusätzlich belastet, dass er mit ihr gerne Sex hätte, sie aber nicht mit ihm.

Zu Beginn sieht das zunächst so aus:

10. Beispiel, Denis Potter, Pennies from heaven, Beginn, 1.Episode
Dauer: 6'02"

Er singt immer diese Liedchen, die er ja auch weitgehend erfolglos versucht zu verkaufen und Denis Potter nutzt das, um sinnlich erfahrbar zu machen, was er unter der Heuchelei und Lüge der Unterhaltungsbranche versteht. Immer wieder entwirft er, mit Hilfe dieser Schlager diese Scheinwelten, diese Illusionen, diesen würdelosen Selbstbetrug um ihn dann an der Realität rücksichtslos scheitern und gegen die Wand fahren zu lassen.

Das ist noch einmal etwas anderes als bei Annas *Monia* aus Ulrich Seidls Film. Die beiden Seiten bei Denis Potter bedingen sich gegenseitig mehr und dieser "falsche Schein" - lachen sie jetzt nicht, wir sind nah an der "Ästhetischen Theorie" eines Adorno - dieser "falsche Schein" hat einen nicht unbeträchtlichen Anteil an der realen, der wirklichen Tragödie.

Der Schluß dieser ersten Episode, die Protagonisten sind wieder im Bett, sie hat sich widerwillig von ihm beschlafen lassen, dieser Schluß bringt die Angelegenheit dann so zum traurigen Ende:

11. Beispiel, Denis Potter, Pennies from heaven, Schluss, 1.Episode
Dauer: 2'02"

Denis Potter sei ihnen wärmstens empfohlen.

Wärmstens empfohlen wurde er auch Alain Resnais, dem französischen Regisseur, empfohlen von einem Produzenten, der *soetwas in der Art* gerne auf französisch gehabt hätte - an einschlägigem Liedgut mangelt es in Frankreich ja auch nicht.

Resnais hat sich, nach eigenem Bekunden genau mit Potters Arbeit beschäftigt und er ist zu dem Ergebnis gekommen, dass er sowas schlicht nicht könne, dass er dazu nicht in der Lage sei; aber: er könne gerne etwas anderes machen. Und Resnais hat einen Kinofilm gedreht, dieser trägt den Titel "On connaît la chanson" und er hat diesen Film dem früh verstorbenen Denis Potter gewidmet.

Die Geschichte, auch bei Resnais, ist schlicht und einfach:

Der Schauplatz ist Paris. Zwei verheiratete Paare, die eine der Frauen hatte mit dem Mann der anderen früher einmal ein Verhältnis gehabt, dieser kommt irgendwo vom Land, ist erst kurz in der Stadt, sucht eine Wohnung und ist unschlüssig, ob er seine Familie nachkommen lassen soll oder will - das hat ja einen nicht unbeträchtlichen Einfluß auf die Größe der zu suchenden Wohnung. Der Angestellte des Wohnungsmaklers, der ihm verschiedene Wohnungen anbietet, ist verliebt in die Schwester der Frau mit der sein Klient früher ein Verhältnis gehabt hat. Die Schwester allerdings, die selbst eine Wohnung sucht, bandelt bei dieser Gelegenheit mit dem Chef der Makleragentur an, und so weiter...

Das alles ist so, wie der Film heißt: "On connaît la chanson". Und auch in diesem Film wird, wie bei Potter, andauernd gesungen; nur hier, im Unterschied zu "Pennies from heaven" sind die Lieder immer wahrer als das Leben

welches sie beschreiben und auf welches sie bezogen sind. Das was gezeigt wird ist alles so voller Phrasen, so abgestanden, hilflos und verlogen, dass es für jede Situation ein passendes Lied schon gibt, welches diese auf ihren banalen Punkt bringt.

Die Menschen versuchen, mit vorgestanzten Gefühlen zurecht zu kommen und ziehen dabei den Kürzeren. Schiller hat, in einem Brief einmal formuliert, dass jedes Gefühl nur ein einziges Mal in der Welt existiere, in dem Menschen, der es in diesem Augenblick habe, dass man aber Wörter von tausenden gebrauchen müsse und darum passten sie auf keinen.

Hier, bei Resnais ist es genau umgekehrt, hier stehen die Wörter für die Gefühle, und die daranhängenden Menschen verkommen zu Pappkameraden.

Sehen sie sich aus dem Beginn des Films eine kurze Episode an: Der Mann, gerade in Paris eingetroffen, ist zu Besuch bei seiner ehemaligen Geliebten und deren Mann:

12. Beispiel, Alain Resnais, *On connaît la chanson*, Aus dem Beginn
Dauer: 7'30"

Dies war nur ein winziges Beispiel, der Film entfaltet einen ungeheueren Reichtum im Umgang mit dieser Art des Musikeinsatzes und einen umwerfenden Charme.

Denis Potter und Alain Resnais, das eingesetzte Mittel ist identisch, die Botschaft diametral verschieden und genau aus diesem Grunde doch nichts weiter als die andere Seite derselben Medaille.

Und nun, gewissermaßen als Zugabe noch einmal etwas ganz anderes. Ein Kurzfilm von Martin Scorsese, ein Film, der sich in besonderem Maße um Filmmusik bekümmert, der ein kleiner Thriller ist und nebenbei erzählt vom Einsatz von Musik im Film, vom Filmemachen, von der cineastischen Tradition auf die man sich beziehen kann und von der Lust auf intelligentes Kino.

Das Orchester welches da spielt übt die Filmmusik Bernhard Hermanns die dieser zu Hitchcocks "North by northwest" geschrieben hat - es hilft etwas, wenn man das schon zu Beginn weiß und nicht erst aus dem Nachspann erfährt, noch mehr allerdings hilft es, wenn man Hitchcocks Film auch schon gesehen hat.

Darüberhinaus möchte ich das allerdings nicht weiter kommentieren und nur viel Vergnügen wünschen:

13. Beispiel, Martin Scorsese, *The key*
Dauer: 9'31"

Cornelius Schwehr, Frühjahr 2013