

Musik und Film

Sondierungsversuche auf unübersichtlichem Terrain

Ich nütze diesen Vortrag auch zur Vorbereitung auf die workshops, die folgen werden - wer an ihnen teilnimmt, sollte einen Einstieg bekommen, die anderen möglicherweise eine Grundlegung, oder doch zumindest den einen oder anderen Gedanken, der sich lohnt, weiterverfolgt zu werden.

Wie der Titel schon sagt, handelt es sich um Sondierungsversuche, Versuche, ein Gelände zu sichten und nicht um Vertiefungen. So werde ich also einige Baustellen aufmachen, Schildchen setzen und weitergehen.

Auf jeden der angesprochenen Aspekte ist detailliert zurückzukommen.

Nun denn, zuvorderst die Ausschlüsse:

Vieles was die Filmmusik, den Filmtton in Kino und Fernsehen anlangt, sie wissen das aus eigener Erfahrung, ist vollkommen uninteressant und belanglos; - verstehen sie mich nicht falsch, die zugehörigen Filme können durchaus gut, oder zumindest viel besser als ihre Musik sein, das muß nichts miteinander zu tun haben, soll mir allerdings für heute auch nicht die Zeit stehlen, sowenig wie diejenigen Tonspuren, die einfach nur schlecht sind. Diese gehören im Regelfalle allerdings auch zu den schlechten Filmen, die ja unbestritten den Löwenanteil der vorhandenen Streifen ausmachen. Ein bißchen persönlich, - wenn ich das hier in Klammern hinzufügen darf - ein bißchen persönlich stimmt mich dabei, daß ich tatsächlich nur sehr wenige gute Filme kenne, die eine richtig schlechte Musik haben. Persönlich stimmt mich das deshalb, weil es mir scheint, als gäbe es zumindest in den Grenzbereichen doch wechselseitig Verbindungen.

Alles das aber wäre wieder ein eigenes Thema, nichts also für den heutigen Abend.

Was bleibt also, für heute ? :

Der nicht unerhebliche Rest der Filme bei denen es lohnt, eingehender mit der zugehörigen Tonspur sich zu beschäftigen, und dieser Rest untergliedert sich, wenn man das will, äußerst grob, in drei Kategorien.

Ich fange, unvorsichtig, damit an.

Da gibt es zum einen:

A - die gute Filmmusik, ohne jeden weiteren, darüberhinausgehenden Anspruch, die traditionelle Funktionsmusik, die von schwindelerregender Perfektion sein kann, dann gibt es

B - eine Filmmusik, die sich und ihr Verhältnis zum Bild auf irgend eine Weise problematisiert oder auch nur thematisiert, eine Musik, die sich als Musik zum Film nicht, oder nicht mehr oder, wie in manchen frühen Beispielen auch noch nicht selbstverständlich ist,

und dann gibt es noch

C - den Neue-Musik-Film, das sind, im gelungenen Falle, Kunstwerke, die sich sowohl film- als auch musiksprachlich sehr weit entfernen von dem, was auch im durchaus anspruchsvollen Kino dem Betrachter, dem Zuhörer angeboten wird.

Die Mischungen zwischen diesen drei, äußerst grob geschnitzten Kategorien sind vielfältig und natürlich sind auch innerhalb der jeweiligen Kategorien die möglichen Unterschiede beträchtlich.

Als weitere Kategorie, nur damit sie nicht denken, ich hätte das vergessen, fehlt hier

noch das, was sich zwischen der verfilmten Operette oder Oper und dem Videoclip so alles tummelt. Diese Arbeiten allerdings verlangten als Film zur Musik einen durchaus anderen Zugriff als ich ihn, für heute, aus inhaltlichen Gründen gewählt habe.

Und so möchte ich in meinen Überlegungen nun mit meiner ersten Kategorie beginnen, mich auf die zweite konzentrieren, und mir in den workshops die Zeit nehmen mich auch der dritten eingehender, zusammen mit praktischen Überlegungen, zuzuwenden.

Aaron Copland hat, Ende der 40er Jahre in einem Artikel in der New York Times das zusammengefasst, was ihm wichtig war, um die Funktion der Musik im Film zu charakterisieren. Er kam auf fünf Punkte.

Hanns Eisler und Theodor W. Adorno hatten, wenige Jahre zuvor, allerdings mit kritischeren Untertönen denselben Versuch unternommen.

Im Hinblick auf die traditionelle Funktion der Musik im Film sind sich alle drei jedoch weitgehend einig, - ich versuche das auf, vier Punkte konzentriert, zusammenzufassen:

1. Musik kann eine überzeugendere Atmosphäre von Zeit und Ort und der gewünschten Grundstimmung des Films entstehen lassen, als das Bild alleine es vermöchte.
2. Musik kann helfen, feiner zu differenzieren, indem sie die unausgesprochenen Gedanken einer Figur, oder die ungezeigten Implikationen einer Szene mit musikalischen Mitteln ergänzt.
3. Musik kann durch Nachzeichnung im Bild gezeigter Vorgänge, durch Illustration dessen, was in einer Szene sich ereignet, diese und deren Wirkung verstärken. Hierherein gehört auch der dramaturgische Kontrapunkt, auf den Eisler und Adorno abheben. Es handelt sich dabei um eine Art kontrastierende Illustration, die Information kommt aus dem Widerspruch, in dem Bild und Ton sich befinden.
4. Musik kann dazu beitragen, dem seiner Natur nach aus Einzelteilen zusammengeklebten, montierten Film, oder auch einzelnen Szenenfolgen, den Charakter eines kohärent Zusammengehörigen zu verleihen. Dazu gehört auch der Einsatz der Musik als neutrale Füllung des Hintergrundes, und ihre Fähigkeit, schwächere Passagen eines Filmes eher unbemerkt verstreichen zu lassen.

Dies alles sind, kurz zusammengefasst, die Aufgaben, die der Musik traditionellerweise im Film zukommen, nicht alle auf einmal und von Film zu Film in den Schwerpunkten wechselnd. Es gibt wunderschöne Beispiele solcher Musikeinsätze, vor allem im us-amerikanischen Film der 30er, 40er und frühen 50er Jahre, die u.a. an Namen wie Erich Wolfgang Korngold, David Raksin, Max Steiner, Bernhard Herrmann, Franz Waxman gekoppelt sind.

Ich möchte von dieser traditionellen Funktion der Musik im Film meinen Ausgang nehmen, und unterstützt durch beispielhafte Szenen aus drei Filmen danach zum zweiten und zentralen Aspekt meiner heutigen Ausführungen kommen.

Zuvor aber trage ich ihnen die 4 von mir für den heutigen Abend kompilierten Punkte, die Funktion der traditionellen Filmmusik betreffend nocheinmal vor, und dann sehen wir uns, unter diesen Aspekten zusammen die filmischen Beispiele an:

1. Musik kann eine überzeugendere Atmosphäre von Zeit und Ort und der gewünschten Grundstimmung des Films entstehen lassen, als das Bild alleine es vermöchte.
2. Musik kann helfen, feiner zu differenzieren, indem sie die unausgesprochenen

Gedanken einer Figur, oder die ungezeigten Implikationen einer Szene mit musikalischen Mitteln ergänzt.

3. Musik kann durch Nachzeichnung im Bild gezeigter Vorgänge, durch Illustration dessen, was in einer Szene sich ereignet, diese und deren Wirkung verstärken.

Hierherein gehört auch der dramaturgische Kontrapunkt, auf den Eisler und Adorno abheben. Es handelt sich dabei um eine Art kontrastierende Illustration, die Information kommt aus dem Widerspruch, in dem Bild und Ton sich befinden.

4. Musik kann dazu beitragen, dem seiner Natur nach aus Einzelteilen zusammengeklebten, montierten Film, oder auch einzelnen Szenenfolgen, den Charakter eines kohärent Zusammgehörigen zu verleihen. Dazu gehört auch der Einsatz der Musik als neutrale Füllung des Hintergrundes, und ihre Fähigkeit, schwächere Passagen eines Filmes eher unbemerkt verstreichen zu lassen.

Nun zu den versprochenen Filmbeispielen, ich wandere von Ost nach West, das erste Beispiel ist der Beginn des Filmes "Die nackte Insel" von Kaneto Shindo aus den späten 50er Jahren. Es ist dies einer der Filme, in denen immer dieselbe Musik (in leicht unterschiedlichen Varianten) eingesetzt wird. Sie erfüllt mehrere Funktionen gleichzeitig: - Sie fixiert den Ort, und dabei ist es gleichgültig, ob man sie, als Kenner der japanischen Musiktradition als garnicht echte japanische Musik, oder, von dergleichen Kenntnissen eher unbeleckt, als typisch japanische Musik identifiziert, es bleibt, in beiden Fällen, bei Japan.

Die Musik charakterisiert auch die Grundstimmung des Films und die seiner Charaktere. Dazu muß man wissen, daß die Personen, ein Bauernpaar mir ihren zwei Söhnen ihre Tage damit zubringen vom Festland in Kübeln Wasser herbeizuholen, dieses dann mühsamst, mit einer Stange über den Schultern und rechts und links die Wasserlast, die steile Küste ihrer trockenen Insel hochschleppen um damit, oben angekommen, ihre Pflänzchen am Leben zu erhalten. - Und alles dauert viel zu lange, das Wasser holen, das Wasser tragen, und daß alles zu lange dauert kostet dem einen der beiden Kinder das Leben, es dauert, als es ernsthaft erkrankt, einfach viel zu lange, bis ärztliche Hilfe herbeigerufen werden kann. Die Musik, in ihren ungerichtet kreisenden Bewegungen passt sich diesem Zustand perfekt an, nimmt ihn in sich auf, bildet ihn, in beständigen Variationen ab. Das allerdings erfährt man erst im Lauf des Filmes, beim Wahrnehmen, am eigenen Leibe, gewissermaßen, die Musik hat das nicht von Anfang an, sie reicherte diese Bedeutung erst an, indem sie sich chamäleonhaft den unterschiedlichsten Situationen des Filmes andient, und deshalb mußte ich diesen Aspekt erzählend vorziehen, wir haben hier leider nicht die Zeit, diese Erfahrung auch selbst zu machen.

Sehen sie sich also die ersten 9 Minuten dieses Filmes einmal an:

Filmbeispiel 1
Kaneto Shindo, Die nackte Insel
0:00:00 - 0:08:53

Diese kleine Bogenform, die Shindo und sein Komponist Hikaru Hayashi hier in den Anfang des Filmes hineinbauen, ist ihnen Ausgangspunkt für einen auch in seiner Architektur auf der Bild wie der Tonebene wunderbaren Film.

Verstehen sie den Begriff Bogenform jetzt aber bitte nicht falsch, formal hat diese Musik mit der unsrigen und unseren Formtraditionen nicht viel zu tun, sie erscheint als geradezu endlos flexibel verformbar und Bogenform in dieser Hinsicht meint nur, daß der ganze Film zusammen mit und unterstützt durch seine Musik, im Großen wie im Kleinen die achsensymmetrischen Strukturen erzeugt, die den wassertragenden Personen entsprechen - in der Mitte der Mensch, und rechts und links ein Wasserkübel

- eine perfekte Musik zu einem perfekten Film.

Soviel dazu, und nun gehe ich einen kleinen Schritt weiter:

Filmbeispiel 2
Jacques Tati, Les vacances de Monsieur Hulot
0:00:00 - 0:01:17

Das war der Beginn des Films: Les vacances de Monsieur Hulot - Die Ferien des Monsieur Hulot, von Jacques Tati. Im Grunde verhält es sich hier genau gleich wie im vorangegangenen Beispiel. Die Musik kommt beständig, allenfalls leicht variiert wieder, sie charakterisiert hier weniger den Ort als die Situation, die Stimmung in einem französischen Ferienstädtchen und passt sich dem, was erzählt wird präzise an, - und auch hier merkt man so richtig erst im Laufe des Filmes wie sie die Nähe zu den Bildern gewinnt, - sie ist nicht so flexibel, wie die zu Shindos Film, das braucht sie aber auch nicht zu sein, - Frankreich ist nicht Japan.

Der Film hat allerdings eine Besonderheit - er behandelt seine Geräusche wie Musik. Tati trifft eine rigorose Auswahl, welche von den Dingen die man sieht eine akustische Entsprechung bekommen und welche nicht, und so kommt es, daß das "Plop" einer Schwingtür den gesamten Film durchzieht, während das Hotelfoyer, trotz enormem Personenaufkommen, von Zeit zu Zeit in vollkommenem Schweigen versinkt. "Mein ganzes Leben habe ich für den Ton gekämpft" soll Tati gesagt haben, und davon erzählt dieser Anfang, den sie gerade gesehen haben auch, die Geräusche und die Musik befinden sich auf gleicher Höhe, was ihre Bedeutung anlangt. Dies macht der Beginn des Films durch das Ineinanderschneiden der Musik und der Wellengeräusche unmißverständlich klar und deutlich - sehen sie sich die kurze Sequenz noch einmal an:

Filmbeispiel 3
Jacques Tati, Les vacances de Monsieur Hulot
0:00:00 - 0:01:17

Das ist nun bereits mehr als eine Filmmusik üblicherweise leisten muß, - oft bei Tati muß sie mehr leisten, als üblicherweise und ich komme jetzt zu einem weiteren Phänomen im Zusammenhang mit der Musik im Film, welches sich ebenfalls an diesem Film schön demonstrieren läßt.

Der Unterschied zwischen Original und Illustrationsmusik, zwischen diegetischer und nicht-diegetischer Musik, der Unterschied also zwischen einer Musik die im Film ihren Ort hat, als musizierende Person, als Radio oder als was auch immer und derjenigen, die dem Film von außen zugefügt wird, der Illustrationsmusik, die ihren Ort nicht im Bild hat, dieser Unterschied und der Umgang damit ist, seit der Entstehung des Tonfilms Gegenstand vieler und nicht selten gerade der besseren Filme.

Schauen und hören sie hier einmal genau hin:

Filmbeispiel 4
Jacques Tati, Les vacances de Monsieur Hulot
0:44:02 - 0:44:30

Die Musik um die es geht, setzt am Ende einer Sequenz auf einem Friedhof, Hulot ist aus Versehen dazwischengeraten, ein, etwas fremd, hat sie doch mit der Musik die den Film sonst begleitet nichts gemein - allerdings bleibt einem zunächst kaum etwas anderes übrig, als sie als Illustrationsmusik zu akzeptieren, wo soll sie sonst auch

herkommen. Man kann versuchen, sie in irgendeiner Weise mit dem was man sieht in Verbindung zu bringen, - Friedhof und klassische Musik bringt man schon irgendwie zusammen, - zu einem befriedigenden Ergebnis allerdings führt das nicht. Dann gibt es einen Umschnitt in das Haus in dem eine junge Frau ihre Ferien verbringt, in ihr Zimmer, sie hört etwas, öffnet die Tür und sieht ihren Onkel vor dem Radio dieser Musik lauschen - und mit einem Mal ist es die Musik der Szene, hatte also demnach überhaupt nichts mit dem Friedhof zu tun und kann so auch garnicht über den vorangegangenen Filmschnitten gelegen haben. Und in dem Moment, in dem man das begreift, schießt Hulots Autofehlzündung dazwischen, er kommt von der Beerdigung, mit der er ja schließlich auch nichts zu tun hatte, zurück. Ein schönes Beispiel einer Täuschung, eine Herausforderung für die Wahrnehmung, ein intelligentes und sicherlich auch verspieltes Stückchen Film.

Und nun wünsche ich ihnen viel Vergnügen bei den ersten Minuten von Hitchcocks "Vertigo", passen sie auf, es gibt drei Musiken mit drei verschiedenen Funktionen, die ersten 20 Sekunden vergessen sie, wir sind in Hollywood, das ist das Signet von Universal und hat mit dem Film nichts zu tun, daß es allerdings auch anders, d.h., in diesem Falle auch ohne störende Musik ginge, haben wir an den beiden vorangegangenen Filmanfängen gesehen; man stelle sich nur einmal vor, vor dem Musikeinsatz bei Shindo oder Tati dudelt noch etwas anderes herum, was nichts mit dem Film zu tun hat, nicht auszudenken.

Ich hätte den Anfang ja auch gnädig wegschneiden können, ich hab's nicht getan und bin der Versuchung erlegen so en passant auf diese Ärgerlichkeit kurz hinzuweisen.

Ein Beispiel übrigens ist mir bekannt, zu Augen und Ohren gekommen, in dem der Komponist darauf reagiert, damit umgeht, und das akustische Firmenlogo in seine Musik zum Film aufnimmt, es einkomponiert. Dabei handelt es sich um Hanns Eislers Musik zu Clifford Odets Film "None but the lonely heart".

Nun aber Schluß mit dieser Abschweifung und zurück zu Bernhard Herrman, Alfred Hitchcock und dem Beginn des Films "Vertigo":

Filmbeispiel 5
Alfred Hitchcock, Vertigo
0:00:00 - 0:07:20

Hier haben sie von allem etwas, und alles auf hohem Niveau, unter den Credits eine Musik, die den Film vorbereitet, dem Schwindel eine akustische Entsprechung verschafft, dann eine der schönen Illustrationsmusiken unter und zu der Verfolgungs- und Absturzszene auf den Dächern, und danach eine der eindrücklichsten Stellen einer uneigentlichen Musik, einer Musik, die sich nicht selbst meint. Eine wunderbar unpassende Musik haben sich Herrmann und Hitchcock für die Szene in der Wohnung und zu der Unterhaltung der zwei Personen herausgesucht, und es dauert lange, bis die Täuschung als handele es sich um eine Untermalung der Szene wie bei den beiden Musiken davor, auffliegt, auch das, auf seine Weise eine Thematisierung des Schwindels, dem Film und dem wie und was er erzählt also durchaus sehr angemessen.

Und damit habe ich die erste Kategorie, derjenigen der guten, traditionellen Filmmusik auch schon verlassen und bin mitten in meiner zweiten, der einer Filmmusik, die sich und ihr Verhältnis zum Bild auf irgend eine Weise problematisiert oder auch nur thematisiert, eine Musik, die sich als Musik zum Film nicht, oder nicht mehr oder, wie in manchen frühen Beispielen auch noch nicht selbstverständlich ist.

Ich erlaube mir hier eine kurze Zwischenbemerkung:

Wenn man sich, wie ich, als Komponist, der ja nicht vornehmlich Filmmusiken schreibt, überlegt, wo im Film, in der Filmmusik, die Entsprechung zu finden ist zu dem, was in der autonomen Musik die Neue Musik ist, so wird sehr schnell klar, daß Neue Musik und eine mögliche Neue Filmmusik nicht unmittelbar miteinander zu tun haben. Ich habe den Gedanken unlängst ausführlich entwickelt ich versuche das zusammenzufassen.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, zu bestimmen, was das Neue an der Neuen Musik ist, unter der Voraussetzung, daß man das Phänomen versucht qualitativ zu begreifen und nicht chronologisch, was ja ziemlich unsinnig wäre. Die Unfähigkeit Konventionen auszubilden ist so ein Charakteristikum, und, damit zusammenhängend, der Verlust der Unmittelbarkeit, daß also die Dinge nicht mehr sie-selber sind, sondern daß sie für etwas stehen, auf etwas anderes zeigen. Da ich allerdings keine Lust habe philosophisch zu dilettieren, gebe ich ihnen lieber ein frühes und schönes Beispiel für das, was ich meine.

In einem der Wunderhornlieder von Gustav Mahler, dem mit dem Titel "Wer hat das schöne Liedlein erdacht", ergänzt Mahler den Vers im Lied und läßt "Wer hat das schön schöne Liedlein erdacht" singen. Und hier ist dieser Verlust der Unmittelbarkeit evident, schön allein ist von von diesem Zeitpunkt an nicht mehr zu haben, und wenn es schön schön gibt, muß es auch häßlich schön, wahr schön und falsch schön geben. Und damit wäre ich elegant wieder beim Film angekommen, denn dies ist gleichbedeutend mit dem, was ich in meinen groben Kategorisierungsversuchen der Filmmusiken unter Punkt 2 als sich selbst nicht mehr selbstverständlich sein versucht habe, zu fassen. Und dies passiert beim Film, in den gelungenen Momenten zwischen Bild und Ton und dabei ist es völlig unerheblich, ob die Musik für sich selbst mit Neuer Musik etwas zu tun hat oder nicht.

Ob etwas eine Filmmusik ist, die in diesem Sinne eine andere Qualität hat, entscheidet sich nicht auf den Audiospuren, das entscheidet sich zwischen Bild und Ton, in der Summe beider, die mehr ist als die Addition der Bestandteile.

Das war nun viel Stoff in kurzer Zeit, ich werde wieder praktisch. Den Klassiker auf diesem Terrain, viel zitiert, sehen sie hier:

Filmbeispiel 6
Jean-Luc Godard, *Sauve qui peut (la vie)*
0:05:02 - 0:06:56

Dazu brauche ich nichts zu sagen, es ist schon fast ein Gag geworden, die Frage aus der Szene heraus nach ihrer Illustrationsmusik, die Frage danach, wo, hinter den Bildern sich die Musik versteckt hat. Es war dies ein Ausschnitt aus "Sauve qui peut (la vie)" von Jean-Luc Godard, und auf seine, entwickelte Weise, hat das auch wieder sehr viel zu tun mit Tati, zumindest was die Mischung aus Geräusch und Musik angeht, - bei Tati war es das Meer, hier ist es der Himmel.

Zu Beginn des Films hört und sieht sich das so an:

Filmbeispiel 7
Jean-Luc Godard, *Sauve qui peut (la vie)*
0:00:00 - 0:03:51

Die Operndiva und der Umgang mit ihr ist exemplarisch und eine eigene Betrachtung wert.

Godard, der Regisseur, entwickelt seine Sprache, seinen Umgang mit Bild und Ton

in einer ungeheuren Geschwindigkeit und zu einer selten gesehenen und gehörten Komplexität, ich kann ihn ihnen nur sehr ans Herz legen, es lohnt sich, sich seine Filme zu erarbeiten, man muß auch nicht alles mögen, man braucht nicht mit allem einverstanden zu sein.

Und hiermit verlasse ich auch diese Baustelle und wende mich ein paar Beispielen aus einem frühen Tonfilm zu.

Es handelt sich dabei um den ersten Film, den René Clair mit Ton gedreht hat, und es mag sein, daß dieser Film aus diesem Grunde gerade in dieser Hinsicht so reich geworden ist.

Mit "aus diesem Grunde" meine ich, daß das Selbstverständliche, daß es nicht-selbstverständlich ist, daß ein Bild auch einen Ton hat, eine Selbstverständlichkeit, die nach und nach so völlig aus dem Bewußtsein verschwunden ist, daß man sie sich mittlerweile wieder mühsam erarbeiten muß, das, worauf Tati mit seinem "Mein ganzes Leben habe ich für den Ton gekämpft" hinweist, daß also dieses nicht-selbstverständliche der Parallelität zwischen Bild und Ton, daß dies im ganz frühen Tonfilm als Erfahrung noch unmittelbar präsent und Gegenstand munteren Umgangs war.

So erkläre ich es mir, daß so ein früher Tonfilm nachgerade sämtliche Register zieht, die hier gezogen werden können. Ich könnte sie gerne mehrere Stunden mit diesem Film und seiner Tonspur unterhalten, werde mich aber auf ein paar wenige Beispiele und Hinweise beschränken müssen.

Die Situation im Film ist, ganz kurz, die folgende:

Albert, ein Straßensänger, verliebt sich während eines Auftritts auf der Strasse in Pola, eine junge Frau, die ihrerseits ein Verhältnis mit einem Gauner des Stadtviertels hat. Das ganze spielt sich in den nicht gerade besser-situierten Kreisen von Paris ab und allerlei Kleinkriminelle kreuzen unablässig die Szene. Als dieser Albert unverschuldet für ein paar Tage in den Knast wandert, tröstet sich Pola in der Zwischenzeit mit dessen bestem Freund Jean. Nach Alberts Entlassung entstehen daraus kurzfristig ein paar Verwicklungen, die aber nicht tief genug gehen um der Freundschaft der beiden tatsächlich etwas anhaben zu können.

Und nun muß man noch wissen, daß zwei Lieder die 86 Minuten des Films in zweimal 43 Minuten zerlegen.

Das erste muß ich ihnen kurz zeigen, sonst verstehen sie den Rest nicht, den ich loswerden möchte und um den es mir geht. Wenn ich aber schon dabei bin, dann achten sie einmal darauf wie kunstvoll Clair die drei Strophen des Liedes ins Bild übersetzt, das Wesentliche passiert immer während des Refrains, eine derartige Sorgfalt und Detailverliebtheit ist ja durchaus nicht der Regelfall und verdient eine angemessene Würdigung.

Das Lied hat drei Strophen:

Die erste: Bill, der Taschendieb bestiehlt eine Dame

Die zweite: Er versucht auch Pola zu bestehlen, es schlägt fehl

Die dritte: Der Diebstahl gelingt und Albert bricht sein Lied ab.

Filmbeispiel 8

René Clair, Sous les toits de Paris

0:04:53 - 0:08:30

Der Ort des Vortrags ist auf der Straße vor einem Haus, darin wohnt die Dame die bestohlen wird, darin wohnt Pola und darin wohnt ein Herr der später Zahnschmerzen hat und der die Singerei nicht ausstehen kann, und nicht aushalten will, das ist der den sie gleich seine Füße baden sehen werden, auch er kann sich der Musik nicht

entziehen.

Im Erdgeschoß ist eine Kneipe, das Hausmeisterehepaar wohnt auch da, darüber ein Ehepaar mit Kind, ein älteres Ehepaar, die besagte alleinstehende Dame und in der Mansarde Pola, die Mansarde ist meistens leer, weil Pola sich woanders herumtreibt. Unter diesem Dach dieses Hauses ist Paris, es wird im Laufe des Films mehrfach durchlaufen, abgetastet, von außen, als Schwenk hinauf und hinunter und auch von innen, Wohnung für Wohnung von der Kneipe im Erdgeschoss bis in die Mansarde, wo Pola wohnt.

Einer dieser Gänge durch das Haus wird ganz der Musik gewidmet. Clair beschließt damit den ersten Unterabschnitt des Films und rundet einen Formteil ab. Ich beschreibe Ihnen diesen Filmbeginn kurz so, wie man das in der Musik beschreibe, damit sie eine kleine Vorstellung davon bekommen.

Zu Beginn, als langsame Einleitung, der Vorspann, der Titel, eine der üblichen Musiken dazu (sie wird später auf eine eher unübliche Weise wieder aufgenommen). Dann geht das Bild auf: Über den Dächern von Paris, die Kamera in grandiosem Schwenk von oben bis hinab in die Gasse, man hört von Beginn an das Chanson, welches da unten gespielt und gesungen wird und kommt, zum Schluß des Liedes bei den Ausführenden an. Nun folgt eine kurze Unterbrechung, Bill, der Taschendieb wird vorgestellt, vom Akkordeon, im Stile einer Stummfilmsequenz begleitet (es sind musikalische Schwenks, die das Akkordeon vollführt, hoch, runter, wie um auf die Kamera zu antworten). Dann kommt das Chanson noch einmal (das ist die Szene die sie bereits gesehen haben), und damit ist ein kleiner Anfangsteil gebaut: Einleitung, Chanson, kontrastierender Mittelteil und noch einmal das Chanson, beim zweiten Mal leicht variiert.

Nun folgt eine etwas längere Unterbrechung, eine Verfolgungsszene in der Manier eines Stummfilms und an deren Ende ist die Kamera wieder über den Dächern von Paris, und jetzt kommt das Lied noch einmal, der Ohrwurm, in den Köpfen der Personen, die Kamera schwenkt am Haus hinunter, in die Kneipe zu Louis, dem Freund Alberts, Bill dem Taschendieb und Albert selbst, der, angetrunken, sein Lied immernoch singt und wandert nun im Haus, Stockwerk für Stockwerk nach oben, die Dame entdeckt bei dieser Gelegenheit, daß sie bestohlen wurde, bis zu Pola in die Mansarde, und immer dieses Lied:

Filmbeispiel 9
René Clair, *Sous les toits de Paris*
0:11:54 - 0:15:16

Hier wird etwas vorbereitet, was den Film auf eine ganz besondere Weise auszeichnet, sein äußerst elaboriertes Verhältnis zu seiner Musik, die Künstlichkeit ist ihm zur Natur und auf eine Weise so selbstverständlich geworden, daß man schon sehr genau schauen und hören muß, um auch immer zu merken, woran in dem Film wie gedreht wurde.

Nehmen sie die Schlußszene des Films. Albert und Jean sind aus einer Straßenschlägerei vor der Polizei in die schon bekannte Kneipe geflohen. Albert weiß noch nichts von dem Verhältnis Polas mit Jean, dieses stellt sich erst hier heraus, und dann gibt es da noch einen weiteren Gast, einen mit noch weniger Vorinformationen, der den nun sich vor seinen Augen abspielenden rasanten Stimmungsumschwüngen überhaupt nicht mehr folgen kann, dies aber seinem Weinkonsum zuschreibt. Clair nutzt zunächst den im Raum befindlichen Plattenspieler, um eine Stummfilmsituation zu erzeugen und den Originalton zu vermeiden und verlässt anschließend nach einer kurzen Textpassage mit der Kamera das Lokal um von außen, durch

die Fensterscheiben die beiden Männer zu beobachten und begründet nun auf diese Weise das Fehlen des Originaltons der sprechenden Personen, - er braucht die Musik notwendiger hier und "begründen" ist natürlich das falsche Wort, da braucht gar nichts "begründet" zu werden, es ist lediglich eine sehr phantasievolle Weise mit den Möglichkeiten des Mediums umzugehen.

Filmbeispiel 10
René Clair Sous les toits de Paris
1:19:14 - 1:22:41

Und nun noch die wahrscheinlich künstlichste Stelle des ganzen Films, sie liegt chronologisch 15 Filmminuten vor der, die sie soeben gesehen haben, da werden drei verschiedene Orte hintereinandergeschnitten, die Kneipe mit Pola und Louis, die Gefängniszelle mit Albert und der Hinterhof mit dem vereinsamten Akkordeonspieler, aber die Musik, es ist dieselbe, die sie gerade als Illustrationsmusik gehört haben, die Musik läuft durch, auf Anschluß und zwar diesmal nicht als Illustrationsmusik aus dem Hintergrund, was gängiger Praxis entspräche, nein, jeweils als Originalmusik: Zuerst als Kneipenmusik mit Pola und Jean, dann pfeift Albert das Stück in seiner Zelle weiter und schließlich beendet es der Akkordeonspieler. Es ist dies eine Sequenz, in der die Musik dadurch, daß sie auf sich selbst zeigt, sich selbst vorführt, auf das Verhältnis der im Bild gezeigten Personen deutet.

Mehr kann man von einer Musik eigentlich nicht verlangen.
Es sind nur 55 Sekunden, aber was für welche.

Filmbeispiel 11
René Clair, Sous les toits de Paris
1:02:05 - 1:03:00

Man kann an so einem Film viel lernen, und ich habe mich deshalb so lange bei ihm aufgehalten, weil man die Thematisierung des Verhältnisses von Bild und Ton hier exemplarisch studieren kann, den Umgang mit dem Ton also so, wie man es als Umgang der Musik mit sich selbst in der Neuen Musik schätzen gelernt hat. Und so halte ich René Clairs Film im Ergebnis des Zusammenwirkens von Bild und Ton für ein gelungenes Beispiel Neuer Filmmusik und wenn z.B., ich spitze das jetzt etwas zu, ein als NeueMusikFilm antretender Streifen es schafft, dieses Verhältnis von Bild und Ton auf seine eigene Art auf dieses Niveau zu bekommen, dann bin ich schon mehr als zufrieden.

Nun:

Damit uns noch etwas Zeit bleibt für ein Gespräch, würde ich vorschlagen meine Ausführungen hier abubrechen, und, falls das gewünscht wird, in ein Gespräch einzusteigen.

Ich bedanke mich für die Aufmerksamkeit.

Cornelius Schwehr