

Musik und Film

Kommentare zu einem ausgewählten Aspekt

Ich treibe mich nun schon geraume Zeit, theoretisch wie praktisch auf dem Terrain *Film und Musik*, oder besser *Film und Ton*, kombinierte audio-video-tracks, herum und habe versucht, von verschiedenen Seiten aus eine Bresche in dieses Dickicht zu schlagen.

Ich halte *dies* übrigens für die fruchtbarste Methode der Näherung in dieser Angelegenheit: den Aspekt der Betrachtung zu benennen und ihm dann, so beharrlich und konsequent wie möglich zu folgen, ohne Rücksicht darauf, ob die Urteile die dabei gefällt werden, unter anderen Aspekten, unter verändertem Blickwinkel anders ausgefallen wären.

Das ist auch solange kein Problem, wie die Voraussetzungen die zu den Urteilen führen klar und offengelegt sind.

Und so habe ich, unter vielem anderen grundlegende Sondierungsversuche auf diesem unübersichtlichen Terrain unternommen, den Zusammenhang von Neuer Musik und Neuer Filmmusik untersucht oder versucht, Chris Markers Filme gegen ihre Musik zu verteidigen.

Dies wiederum schafft im Laufe der Zeit eine Art Grundstock von dem aus die weiteren Untersuchungen erfolgen und ist demnach eine Vorteil und ein Nachteil gleichermaßen. Der Vorteil liegt darin, dass nicht jedesmal bei Null begonnen werden muß, und der Nachteil, dass die Ausführungen demzufolge Voraussetzungen haben, die nicht in jedem einzelnen Falle explizit gemacht werden können.

Ich sage das hier, um sie aufzufordern mich zu unterbrechen, wenn ihnen etwas ganz besonders Uneinleuchtendes begegnen sollte. Ich lasse mich gerne unterbrechen, und ich kann gerne auch jeweils weiter ausholen.

Und nun also zu meinem heutigen Aspekt:

Ich werde mich um Filme kümmern, die bereits bestehende, jeweils aus anderen Zusammenhängen bekannte Musik einsetzen. Das ist wahrlich kein besonders origineller Aspekt, das gebe ich gerne zu, aber darum geht es auch nicht, sie werden das gleich sehen und hören.

Hinzu kommt, daß die hiermit getroffene Einschränkung zunächst einmal, in einer bestimmten Hinsicht, sehr eng ist; - dies vor allem wenn man, wie ich, die grundsätzliche Auffassung vertritt, dass es kaum Sinn hat, über Film und Musik zu sprechen, wenn man mit Musik nicht alles meint, was sich auf der Tonspur befindet, - und wenn ich alles sage, meine ich auch alles.

Gleichwohl, die Enge der Betrachtung bringt, wie ich hoffe zeigen zu können Erkenntnisse zutage, die, in die grundsätzliche Haltung eingebracht, sich als durchaus fruchtbringend erweisen werden.

Und noch etwas: Aus einem anderen Blickwinkel nämlich ist der Aspekt *Filme die bestehende Musik verwenden* gleichermaßen viel zu und unzulässig weit: Sagt er doch rein garnichts darüber aus, welche Funktion diese bestehende Musik im Einzelfalle denn hat, und nichts anderes entscheidet schließlich darüber, ob deren Einsatz sinnvoll war, oder nicht.

Nun, aus dieser Zwickmühle befreit allein die Praxis.

Ich habe Ihnen ein paar Beispiele mitgebracht; sie entstammen Filmen von Robert Bresson, Michael Haneke und Abbas Kiarostami - Sie sehen also, ich bin wild entschlossen, Sie mit dem Besten zu verwöhnen, was das Kino überhaupt zu bieten hat.

Hätte ich allerdings beim Vorbereiten dieses Textes geahnt, in welchem Maße Haneke in diesen Tagen von der Journaille durch die Gazetten gezerrt wird, ich hätte, für diesmal auf ihn verzichtet.

Nun bleibt's eben dabei und ich beginne mit einem Ausschnitt aus seinem Film *Der siebte Kontinent*; der Film ist eines der seltenen Beispiele filmgewordener Musik.

Formal, in seinem Aufbau, seiner Struktur, funktioniert er wie ein Musikstück: Eine kurze Einleitung, dann zwei Teile, jeweils ca.15 Minuten lang, die, jeder für sich, einen Tag im Leben einer Kleinfamilie beschreiben und sich variierend aufeinander beziehen und dann ein langer Teil, der sich entwickelnd zu den zwei vorangegangenen verhält, mit der Kurzfassung eines weiteren Tages beginnt und sich dann in der Zeit öffnet.

Beschrieben wird das unspektakuläre, durchschnittliche, unauffällige Leben dieser österreichischen Kleinfamilie; Vater, Mutter, Tochter, und der Film endet mit dem wohl- und lange vorbereiteten kollektiven Selbstmord der drei.

Musik gibt's, außer dem üblichen Müll, der so aus Fernsehen, Radio und Stereoanlage herausläuft nicht, dies allerdings ausgiebig und hemmungslos - und dann eine Szene im dritten Teil, auf einem Autofriedhof, der Vater verscherbelt das Familienauto, die Tochter wartet geduldig, - Folgendes:

Beispiel 1 (Haneke, *Der 7. Kontinent*, Autofriedhof) 2'06"

An dieser Stelle überschreitet der Film für diese kurze Zeit, seine ihm von ihm selbst gesetzten Grenzen, auch stilistisch, allerdings nur, um sie danach umso deutlicher wieder in den Blick zu bekommen (ein Verfahren, für welches Haneke eine Schwäche zu haben scheint).

Alles scheint hier anders zu sein - es ist das erste und einzige Mal, daß etwas klingt, was nicht mehr oder weniger explizit aus dem *Eurovision Contest* stammt, dieser Ausschnitt aus dem Berg-Konzert scheint aus dem off zu kommen - Illustrationsmusik also, und nichts deutet zunächst darauf hin, daß sie ihre Quelle in der Szene hat. Diese Musik transzendiert die Situation, - das Mädchen bekommt eine artifizielle Tragik, die dann allerdings zum Ende des Films weit hinter der realen Tragödie zurückbleibt, diese nur umso fühlbarer macht (für die, die sich dann noch an diese Stelle des Films erinnern, - es werden nicht die Meisten sein, aber das sollte nicht als Argument gelten).

Und die Musik passt ja auch auf ihre Weise ganz prima, leicht fremd alles (sowieso!) und dann schlägt die Autotür zu, und alles ist weg - das Auto fährt los.

Haneke beschreibt das in einem Interview als Musik, die aus dem Autoradio kommt; - das ist offenkundig und ohrenfällig nicht so, jeder kann das hören. Allerdings wird sie auf das Autoradio zurückgebogen, diesem nachträglich zugewiesen und so der Szene als Illustration wieder genommen.

Und so erzählt die Sequenz, je nach Blickwinkel davon, wie alles anders, wie alles *auch* sein könnte und sie erzählt für diejenigen die dafür empfänglich sind, von falschem Pathos und realer Tragik und ist demnach ein Beispiel welches die illustrative, rein bildunterstützende Funktion der Musik gegen

einen Einsatz aus Erkenntnisinteresse austauscht.

Sie wissen so gut wie ich: es gibt unzählige Beispiele des Einsatzes existierender Musik und der extra dafür komponierten natürlich auch, in denen sich der Film zufriedengibt mit der schlichten Illustration, - das müssen keine schlechten Filme sein - fast der gesamte Kubrick, den ich, als Bild- und Geschichten-erfinder sehr schätze, gehört hier her - aber, über so einen Musikeinsatz zu reden, lohnt meines Erachtens die Mühe kaum.

Ich sage das ganz ungeschützt nur, damit sie wissen, wo ich zu Hause bin. Und wenn sie nun meinen sollten, daß die Anzahl der Filme die mir dann bleiben um sie in *jeder* Hinsicht genießen zu können, doch auf eine überschaubares Maß zusammenschumpeln sollte, so kann ich ihnen verraten: das ist auch ein Vorteil, - und, ich könnte Sie beruhigen: es bleiben immer noch genügend übrig.

Jetzt kann ich auch mein Thema versuchen etwas präziser zu fassen: Filme, die existierende Musik einsetzen und die aus diesem Aufeinandertreffen wechselseitig Vorteil ziehen, zu diesem *wechselseitig* komme ich später noch. Also nicht der einfache funktionale Bezug, das eine als Funktion des andern, Musik als Funktion des Films, sondern im Ergebnis ein Drittes, - da beginnt sich auch der Komponist dafür zu interessieren - und das ist auch der Punkt, an dem eine Filmmusik eine Qualität bekommen und eine Niveau erreichen kann, die sie der zeitgenössischen Musik ebenbürtig macht, das kann ein großes Erlebnis sein und hat überhaupt nichts damit zu tun, *was* für eine Musik das ist. Es geht nur um ihren Einsatz, *wie* sie verwendet wird, und um das, was dann zwischen Bild und Ton sich zuträgt.

Verglichen damit, wird Musik, eingesetzt nur um eine Stimmung zu stützen oder gar erst zu erzeugen langweilig - es gibt ein paar wenige Ausnahmen.

Ich zeige Ihnen ein weiteres, wie ich finde gelungenes Beispiel:

Beispiel 2 (Bresson, *Au hasard Balthazar*, Beginn) 1'30''

Viele, die diesen Anfang zum ersten Mal sehen, lachen - dabei ist das überhaupt nicht lustig.

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

Und dafür baut Bresson eine dreiteilige Form, eine Bogenform, musikalisch, in der Mitte durchsetzt mit U-Musik der Zeit, den frühen 60er Jahre, aus schlechten kleinen Radioapparaten.

Und in den Randteilen, der 2. Satz aus der späten A-Dur Sonate von Schubert, - Teile daraus und nicht einmal in der richtigen Reihenfolge, das spielt hier aber keine Rolle.

Von all dem weiß der Zuschauer ja nichts, zu Beginn, im günstigsten Falle kennt er den Schubert, diesen Ausschnitt irgendwo aus der ersten Hälfte des Satzes und so befremden diese in die Musik hineingeschnittenen Eselsschreie doch einigermaßen, - am Schluß des Films werden beide denselben Gehalt angenommen haben, so wie die Musik den Film einfärbt, färbt der Film auf die Musik ab. Und am Ende war der Anfang schon ein Bild des Ganzen.

Zwei Minuten später treten beide gegeneinander an, am Ende des Prologs und zu Beginn des ersten Teils, wir schauen uns das gleich noch an, auch weil

ich gerne zeigen möchte, wie geschickt Bresson der Gefahr der Illustration entgeht, indem er die Musik mit verschiedenen Bildern unterschiedlichen Gehalts konfrontiert, einfache Zuweisungen dadurch unmöglich macht - der Esel im Anschluß, zusammen mit seinen Peinigern, ist dann wieder ganz bei sich.

Beispiel 3 (Bresson, *Au hasard Balthazar*, Ende Prolog) 2'21''

Und auf noch etwas möchte ich gerne hinweisen: Sollte jemand eine Lektion benötigen darüber, was in einer späten Schubertsonate auch Gehalt ist, hier wäre sie zu bekommen - die Nicht-Schubert-Spezialisten kann der Film lehren, Schubert angemessen wahrzunehmen. Das schaffen Theorielehrer oft nicht und das ist keine üble Nachrede, ich habe das Fach lange genug selbst unterrichtet, ich weiß wovon ich rede.

Am Schluß meiner Ausführungen werde ich auf Schubert im Film nocheinmal, in einer sehr veränderten Situation zurückkommen.

An dieser Stelle, ein kleines Intermezzo - ein gänzlich anderer Gebrauch existierender Musik, - der Beginn von *Funny Games* von Michael Haneke. Der Film ist, sie wissen das vermutlich, in vielerlei Hinsicht eine Zumutung. Der Film thematisiert Gewalt, mediale Gewalt, deren Darstellung, im Wesentlichen, und er schafft es, diese als nicht-konsumierbar und vollkommen inakzeptabel auf die Leinwand zu bringen.

Dies erklärt auch die Mühe, die das Zusehen macht - die Mittel die Haneke heranzieht sind beeindruckend, hier aber nicht Gegenstand der Auseinandersetzung.

Es geht um den Einstieg und der ist folgendermaßen:

Beispiel 4 (Haneke, *Funny Games*, Beginn) 3'46''

Ein schönes Beispiel für einen analytischen und nachgerade anti-illusionistischen Musikeinsatz. In die Szene hinein führt die Diegese, das ist ganz zu Beginn offen, wird aber rasch klar - die beiden Opernliebhaber auf Urlaubsreise, klassische Bildungsbürger, kurz vor der Parodie (für den einen oder anderen vielleicht auch schon ein Schrittchen zu weit, das hängt ganz von der Nähe ab, die man zur Oper, zur Barockoper speziell hat).

Nachdem wir das wahrgenommen habe, *wissen* wir etwas über diese Leute, sonst nichts.

Danach, hart hineingeschnitten eine Musik, die der Szene zugefügt, ihr angetan wird. Die Kleinfamilie hat davon überhaupt keine Kenntnis, sie hört das nicht. Was *wir* hören passt genauso gut oder schlecht zu den Bildern wie die Barockoper. Es ist aber eine andere Information. Von dem, *was* wir hören, läßt sich die kleine Familie nichts träumen, und so entsteht eine Kumpanei zwischen den Zuschauern und dem Film gegen das agierende Personal.

Schön, daß es *John Zorn* und *The naked city* sind, die hier, ungehört *im* Film in diesen einbrechen. Es geht nicht um Denuziation, nicht um verfeinert gegen primitiv, Zivilisation gegen Barbarei, es sind zwei Welten, die hier aufeinandertreffen und nur das haben sie mit dem Rest des Films gemeinsam, daß es zwei Welten sind, die Musik installiert die Struktur des Films, nicht dessen Inhalt - das ist meisterhaft und perfekt gebaut.

Soviel zu diesem Intermezzo, es ließe sich noch Einiges dazu sagen. Unter anderem lohnte sich hier die Beschäftigung damit, was diegetischer und nicht-diegetischer Musikeinsatz auch sein und leisten kann.

Und nun zu einem wahrhaft schwierigen Beispiel. Ich möchte das gerne zeigen, weiß aber, daß ich, um das durchsichtig und plausibel machen zu können, den ganzen Film zeigen müsste, ein Film, der sich nicht 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.

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

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

(Darf ich fragen, wer den Film kennt? – vielleicht helfen Sie mir ein bißchen.)

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

Wenige Jahre nun nachdem Kiarostami diesen Film, gedreht mit Laien der Gegend, beendet hat, ereignete sich dort ein schweres Erdbeben.

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

In diesem Film spielt nun die Auseinandersetzung zwischen einem jungen kurdischen Ehepaar eine wichtige Rolle, der Mann streitet mit seiner Frau, während der Regisseur vor dem Haus wartet.

Der dritte Film *Quer durch den Olivenhain* zeigt nun unter anderem, wie diese zwei Darsteller für das junge Paar unter den Dorfbewohnern gecastet wurden, setzt ein weiteres alter ego des Regisseurs in den Film, der erste läuft noch, als Regisseur des zweiten Films, im Bild herum, 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 Schwingen geraten, sich wechselseitig durchdringen.

Wie dem auch sei, die junge Frau lehnt das Ansinnen ihres Partners ab. Und so entfaltet sich der Film unter anderem als Konflikt der beiden als *Darsteller* eines Ehepaars und im Konflikt der beiden als Paar, welches nicht zusammenfindet. 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 und versucht weiter, sie von sich als Ehepartner zu überzeugen, - es will ihm nicht gelingen, er zögert, sieht ihr nach, der Darsteller des Regisseurs ermuntert ihn, nicht locker zu lassen, und nun sehen und hören wir Folgendes:

Beispiel 5 (Kiaostami, Quer durch den Olivenhain, Schluß) 6'53

Die Kamera bleibt 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, Satzübergang ist der Umkehrpunkt des Mannes.

Und, was haben wir für eine Information? - Garkeine, - alles muß man selber machen.

Wir können und 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 abgeschmettert 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.

Cimarosa in einem kurdisch-iranischen Bergdorf, nie hätte ich geglaubt, daß das funktionieren könnte, und nun weiß ich, was alles nötig ist, damit so etwas einen Sinn hat.

Ich erlebe es in gelungenen Fällen in der Neuen Musik, daß mir meine Wahrnehmung zur Disposition gestellt, mir selbst zum Gegenstand wird, und genau das erlebe ich hier auch und aus diesem Grunde halte ich das, was wir gerade gehört haben zusammen mit den Bildern, für Neue Filmmusik.

Und nun zu meinem letzten Beispiel, - wieder zurück zu Michael Haneke und zu seiner Verfilmung des Romans *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek. Es ist dies die Geschichte einer Klavierprofessorin an der Wiener Musikhochschule, die zusammen mit ihrer Mutter in einer Wohnung lebt, die beiden können nicht voneinander lassen und machen sich wechselseitig das Leben schwer - ein vollkommen neurotisches Verhältnis. Und es ist die Geschichte einer mißglückten Liebesbeziehung zu einem Studenten. Es ist alles ein bißchen komplizierter in dem Film, heikler und delikater, aber darum müssen wir uns heute nicht kümmern.

Was die Musik angeht, ist - naheliegend in diesem Falle - alles Diegese, Musik der Szene, aber Haneke beläßt es nicht dabei. Er inszeniert ein komplexes Spiel, koppelt Musikstücke - Klavier solo und Kammermusik - an Personen, so *Im Dorfe* aus der Winterreise an eine junge Klavierstudentin die in einem erbarmungswürdigen Elend, als Horrorvision eines mißglückten jungen Lebens vorgeführt wird. Und er präsentiert, in der Hauptrolle eine Pianistin, die in ihrem Leid, ihrer Überheblichkeit, ihrer Erbärmlichkeit und Unterwerfung erbarmens- und verachtenswert zur gleichen Zeit ist.

Diese Existenz nun wird mit Schubert konfrontiert, den ganzen Film über, auch wenn die Abgründe die sich hier begegnen durchaus verschiedener Art sind, gleichwohl, es sind welche, jeweils.

Und nun sehen und hören sie sich das Folgende einmal an - wer Probleme mit Pornographie hat kann ja von Zeit zu Zeit die Augen schließen.

Beispiel 6 (Haneke, *Die Klavierspielerin*) 5'

Haneke erwähnt im Zusammenhang dieses Films einmal eine Bemerkung Goethes, wonach wir uns in unserem normalen, täglichen Leben überhaupt nicht auf unserem Niveau befinden.

Das kann ich bestätigen, vielleicht kennen sie das ebenfalls.

Hier allerdings ist das Niveau, auf dem man sich nicht befindet so sehr die andere Seite der Medaille, daß das dadurch ausgelöste Grausen noch eine Spur intensiver ausfällt.

Sicher: Kunst und Leben, - eine Dichotomie, diese aber dort eingefangen zu haben, wo's unangenehm wird, das scheint mir hier das Verdienst des Regisseurs zu sein. Mit dem langsamen Satz des Es-Dur Trios rein ins Pornokino und raus mit der Winterreise, dazu das Gesicht der Hauptdarstellerin in dem sich alles wiederfindet, das verdient eine gehörige Portion Aufmerksamkeit. Ich will sie jetzt nicht mit Details belästigen, aber wenn sie sich einmal die Zeit nehmen sollten, genau zu untersuchen, wie hier synchronisiert wird, - ich verspreche ihnen, es lohnt sich.

Und nun noch eine Nachbemerkung und Erweiterung:

Die Filme, aus denen wir heute ein paar Ausschnitte gesehen haben, die als Gemeinsamkeit haben, daß sie bereits existierende Musik einsetzen, haben noch eine Eigenschaft zusammen:

Sie geben der Musik etwas zurück. Beim nächsten Hören der Schubert-Sonate verstellt mir Balthazar nicht den Blick auf die Musik, sowenig wie Evchen, das kleine Mädchen aus dem *7. Kontinent* dem Berg-Konzert, durch falschen Gebrauch Schaden zufügt, im Gegenteil, die Wahrnehmung ist, auch im Hinblick auf die Musik allein, geschärft worden.

Besseres läßt sich von einem solchen Musikeinsatz wohl kaum sagen.

Wir sollten lernen uns zu sensibilisieren für das, was zwischen Bild und Ton möglich sein kann. Das hat den Nachteil, daß man vieles nicht mehr mag, was man vorher noch durchgewunken hat, aber es hat den Vorteil Erkenntnisse zu ermöglichen, die ohne dies nicht möglich wären.

Cornelius Schwehr, September 2009