

Vortrag für das Goethe-Institut von Tokyo

Zum Thema:

Dokumentation von zeitgenössischer Musik im Fernsehen

Keine Frage, dass es unangenehmere Jobs gibt als Regisseur für Dokumentarfilme über zeitgenössische Musik zu sein. In der Regel arbeiten wir in geschlossenen, gut geheizten Räumen und müssen uns selbst und unsere Teams nur selten bei jedem Wind und Wetter, bei Sturm, Hagel oder Schneefall durch die Prärie jagen. Unsere Hauptdarsteller, man könnte auch sagen, Opfer, sind meistens sehr willig. Sie lassen alles mit sich machen, was ihrem Ruhme nutzt, und stellen sich gern in den Dienst der Musik, die sie komponiert haben. Seitdem ich diese Art von Filmen produziere, habe ich noch keine Diven erlebt, die sich zieren, ihre Person und jede nur erdenklichen Details ihrer Körperteile vom Lichte des Fernsehens bescheiden zu lassen. Uns als Regisseure erleichtert dies die Arbeit enorm.

Aber da sind wir auch schon bei einem der Probleme, die uns begegnen, wenn wir einen Film drehen über einen zeitgenössischen Komponisten und seine Musik, und das sind die Körper und ihre Details bei jeglicher Art von Tätigkeit, vor allem aber dem Musizieren. Es gibt, wie wir alle wissen, auf diesem Erdenrund eine Reihe schöner Menschen, mit schönen Händen und schönen Gesichtern, beileibe nicht nur bei jenem einen Geschlecht, dem schön zu sein vor allen Dingen nachgesagt wird. Will sagen, es gibt auch schöne Männer. Und es gibt, weil auch das ein Kriterium ist, Menschen, die zum Beispiel interessante Gesichter haben, Gesichter, die eine Geschichte erzählen, die Zeugnis ablegen, dass dieser Mensch gelebt hat. Vielleicht, dass er Humor hat, oder lange Zeit hat leiden müssen. In dieser Hinsicht bilden Musiker und Komponisten keine Ausnahme, auch hier finden sich schöne Menschen, die wir uns gern betrachten, auch und sogar die Körperdetails, also Hände etwa, oder Münder, oder Oberarme – und es gibt sogar sehr schöne Musiker, in einem meiner Filme erinnere ich mich an eine Kontrabaßfagottistin, die ich sehr schön finde, und die ich mir rein platonisch am Schneidetisch immer wieder gern betrachtet habe. Ich habe ihr nie davon etwas erzählt, um Mißverständnissen aus dem Weg zu gehen.

Aber es gibt auch häßliche Menschen und, was nicht dasselbe aber sehr viel schlimmer ist, es gibt auch langweilige Menschen, die zu betrachten, ich drücke mich jetzt sehr höflich aus, die zu betrachten uns nicht interessiert, weil es nicht interessant ist, sie anzuschauen. Und ich kann mich in der Tat auch an den einen oder anderen langweilig anzusehenden Musiker erinnern. Männlich und weiblich egal.

Sie werden sich vielleicht langsam fragen, sehr verehrtes Publikum, was erzählt der uns denn da? Was hat das mit Musik zu tun und Filmen? Aber in der Tat, ich kann sie dessen vergewissern, es ist eines der brennendsten Probleme, mit denen wir uns Regisseure dieser Art von Filmen herumschlagen: Eine Antwort auf die Frage zu finden, was mache ich mit diesen verdammten Musikern? Das betrifft auch Filme, in denen es um klassische Musik geht, natürlich. Auf das Spezifikum der zeitgenössischen Kompositionen komme ich später noch zu sprechen. Was mache ich mit diesen verdammten Musikern? – Nein, um auch das klar zu stellen: Ich verachte Musiker keineswegs, ich will sie auch durch nichts ersetzen. Ich spiele selbst kein Instrument und verehere von daher um so mehr die Kunst und das Können der Musiker. In meinem letzten Film, an dem ich gerade arbeite, geht es um einen Komponisten elektroakustischer Musik, der arbeitet also im wesentlichen nur am Computer, und was am Ende heraus kommt, kommt aus dem Computer heraus, einen Musiker gibt es da also in dem Sinne überhaupt nicht mehr. Und ich habe keine Mühe und keinen Aufwand gescheut und habe mir mit allen Tricks und Raffinesse eine Geschichte ausgedacht, die es ermöglichte, in diesen Film doch wieder einen Musiker einzubauen, einen Bratschisten in diesem Fall. Aber was diesen Bratschisten in diesem Film so interessant macht, meines Erachtens, und weswegen man ihm gerne zuschaut, meines Erachtens, ist auf den Umstand zurückzuführen, dass er während der meisten Zeit seines Auftritts alles mögliche andere zu tun bekommen hat, alles mögliche andere, nur nicht mit seiner Bratsche zu spielen.

Ich verachte keine musizierenden Musiker im Bild, und ich bin kein Kostverächter, sie zu betrachten, wenn es sich außerdem noch um attraktive oder interessante Menschen handelt. Jedoch trotzdem, wie

schon der weise Salomon bemerkte: Alles hat seine Zeit, respektive in diesem besonderen Fall: Dauer. Ich will damit sagen, auf die Dauer wird selbst der interessanteste Musiker und der attraktivste Musiker -- - langweilig. Sogar ziemlich langweilig. Das ist nur im Fernsehen so, bereits im Kino gelten andere Gesetze und auf der Bühne, sprich im Konzertsaal schaut die Welt so und so vollkommen anders aus.

Es gibt einen Film über den berühmten Bachinterpreten Glenn Gould, 3 Stunden dauert der insgesamt oder vielleicht sogar 4, auf jeden Fall ziemlich lang. Da wird das Klavier, also der Flügel von oben und von unten gefilmt, und von der Seite und von hinten und von vorne und die Finger spiegeln sich mal da und mal dort, und wir sehen die Finger aus der Nähe und aus der Ferne, und wir sehen, wie Gould seinen berühmten Buckel macht und fast in die Tasten hineinkriecht und das tut er immer wieder und immer wieder und immer wieder und er macht auch ein sehr interessantes Gesicht dabei, sehr konzentriert und in die Musik versunken und man hört ihn singen, während er spielt, und sieht wie sich seine Lippen bewegen und so weiter und so weiter und so weiter: Aber als Film hat dieser Film, der drei Stunden dauert, nach 5 Minuten nichts mehr zu sagen. Nach zehn Minuten wird er anstrengend, nach 15 unerträglich. Als Film wird er unerträglich. Wäre da nicht die Musik von Bach, die keineswegs unerträglich wird, wären da nicht die Geschichten und Einsichten, die Gould zu erzählen weiß, denen man gerne zuhört – wären da nicht der Mythos, der Kult, die die Person Gould umflogen. Alles also Dinge, die man genauso gut auch im Radio hätte abhandeln können. Als Film ist dieser Film nur erträglich, weil man wie stets beim Fernsehen, die Möglichkeit hat, nicht hinzuschauen, die Augen zu schließen, visuell vor uns hinzudämmern. Es ist ein interessanter Film, weil es Gould ist, der da spielt, und weil es Bach ist, den wir zu hören bekommen, zweifelsohne eines der besten Musiken, die jemals komponiert wurden, aber als Film ist dieser Film ein Ärgernis und vor allen Dingen furchtbar langweilig. Warum einen Film drehen, dessen Bilder uns nach 5 Minuten langweilen, sogar ärgern. Weil es Gould ist, der da spielt. Ja gut, bei einer solchen auratischen Persönlichkeit sind womöglich die Gesetze des Films aufgehoben, die es uns gebieten, eine Bildersprache zu entwickeln, welche das Interesse weckt, diesen Film auch anzuschauen. Das mag also angehen, bei einer Person, die

per se schon die Botschaft, der Inhalt eines Films ist, noch dazu mit einer Musik, die an Popularität und Eingängigkeit kaum zu überbieten ist, jedenfalls nicht innerhalb des Sektors der klassischen, der ernsten Musik.

Aber stellen sie sich mal vor, es wäre eben nicht Glenn Gould, der da sitzt, und die Tasten bearbeitet, sondern ein minder berühmter Pianist, Pierre-Laurent Aimard zum Beispiel. Der ist bekannt innerhalb der Szene der Neuen Musik, man kennt ihn als Interpreten der Werke des 20. Jahrhunderts. Aber nur weil Aimard spielt, würde niemand sich der Tortur unterziehen, sich drei Stunden lang Klavier oder Flügel von oben unten seitlich vorne hinten anzutun.

Aimard hat eine interessante Physiognomie, wenn er Klavier spielt. Er atmet wie ein Fisch, wie ein Karpfen, habe ich mir immer gedacht, als würde er durch die Phrasen hindurchtauchen wollen, hochkomplizierte Fingersätze, bei dem Konzert, dem Klavierkonzert von György Ligeti, das wir zusammen gefilmt haben. Das ist eine spannende Geschichte, beobachten zu können, wie der Atem, die körperliche Anstrengung und Anspannung zusammen gehen mit einer Musik, die über weite Strecken einen sehr mechanischen Charakter hat. Trotzdem kann ich diese Geschichte des Atmens und des Schwitzens vielleicht einmal erzählen, oder zweimal oder vielleicht sogar dreimal – irgendwann dann beginne ich mich zu wiederholen. Und Wiederholungen zu ertragen, ist mein Publikum, dessen bin ich mir ziemlich sicher, wahrscheinlich bei einem Gould bereit, aber nicht bei einem Aimard, noch dazu bei einer Musik, die schon per se viele Leute, wenn nicht die meisten, für unerträglich halten.

Was also machen: Nach interessanteren Bildern Ausschau halten. Noch extremere Einstellungen, Perspektiven aus dem Inneren des Klaviers, Makros der schwingenden Saiten, oder überhaupt, Bach aus der Sicht der Fingerkuppen. Oder man dreht nicht vom Stativ, sondern aus der Hand, schneidet einen Reißschwenk an den anderen, wie bei einem Fußballspiel, oder taucht den Pianisten in ein hochartifizielles Licht, und filmt ihn von einem Kran aus in sanft schwebenden Bewegungen, als wohne man dem Konzert an Bord eines kleinen Helikopters bei. Klar, das kann man alles machen, allerdings

verbrauchen sich die Bilder, die man auf diese Weise gewinnt, genauso schnell, wie wenn man gediegen und handwerklich vorgeht, wie das beim Gouldfilm der Fall war. Und außerdem findet man bei diesen Spielereien des filmtechnisch Machbaren so schnell keine Antwort auf die Frage, was dieses ganze Herumgefahre und Herumgezooome und das Wühlen in den Makros, in den Details mit der Musik zu tun hat, die in dieser Art von Filmen schließlich und endlich ja das Thema sein soll. Haben wir als Zuschauer dieser Filme nicht ein gewisses Recht, die näherungsweise Einheit von Form und Funktion zu verlangen. Von unsinnigem Zierrat und Spielereien nicht belästigt zu werden. Zierrat schon, und Spielereien auch, aber eben keine unsinnigen, keine, die nicht auch ihr Quäntchen dazu beitragen, was uns der Film insgesamt erzählen möchte. Und die Fähigkeit des Menschen zu Spielereien seiner Phantasie ist bei Filmen über Musik meistens zugleich auch Thema. Aber diese Spielereien stehen im Zusammenhang mit anderen Themen, die mitunter schwergewichtig sind, oder sein können, wie zum Beispiel Schönheit oder Transzendenz.

Auf diesem Wege kommen wir also irgendwie nicht weiter.

Und die Sache wird noch durch einen Erfahrungswert erschwert, dem alles, was ich bislang gesagt habe, vollkommen zu widersprechen scheint: Schöne Bilder hindern uns am Hören. Wenn wir einen Film sehen, achten wir in erster Linie auf die Bilder, manchmal auf die Worte, was die Personen zu erzählen haben, aber die Musik wird in der Regel in den Hintergrund gedrängt, welchen Effekt die guten Filmmusikkomponisten ausnutzen, indem sie sehr einfach gestrickte Musiken schreiben. Eine komplizierte oder komplexe Filmmusik würde die Aufmerksamkeit auf die Bilder nur stören, deswegen empfehlen sich langgestreckte, einfache Melodien, Sphärenhaftes, so was ähnliches wie ambient sounds – und die können dann so oft wiederholt werden (wenn die Bilder des Films schön bleiben), dass sie sich uns am Ende dann doch eingepägt haben, als Ohrwurm, wie beim Untergang der Titanic, oder das viel berühmtere Beispiel wäre Spiel mir das Lied von Tod. Da dieeee daaaam. Und so weiter.

Ich hatte einmal – was urheberrechtlich vielleicht nicht ganz korrekt ist, aber hier sind wir ja unter uns, da kann ich ruhig davon erzählen – ich habe einmal den Soundtrack von einem meiner Filme genommen, dem Film über den amerikanischen Komponisten Conlon Nancarrow, mit seinem player piano – habe diesen Soundtrack nur leicht verändert, indem ich die Musikbeispiele verlängerte, so dass man immer die kompletten Kompositionen zu hören bekam, im Film zeige ich nur Ausschnitte oder gekürzte Versionen – und stellte also auf diese Weise eine Fassung des Films für das Radio her. Die Redakteurin, die diese Sendung bei mir bestellt hatte, und die auch den Film kannte, rief mich sehr begeistert an, nachdem sie das Band abgehört hatte – und erklärte mir, dass dies eben der Unterschied zwischen dem Radio und dem Fernsehen sei, diese Sensibilität für Mischungen der atmosphärischen Geräusche, die in der Phantasie der Zuhörer ganze Räume herstellen würde, und sogar bei der Musik würde man im Hintergrund die Mechanik des Player Pianos rumpeln hören, und das beflügelte die Vorstellungskraft, welche das Fernsehen mit seiner Bilderflut nur zuklatscht. Und sie fragte mich, wie ich es als Filmemacher inmitten eines solchen Haufens unsensibler Ignoranten überhaupt aushalten könne, die für diese Feinheiten kein Gespür haben. Diese Fernsehfuzzis!

Ich verriet der Redakteurin nicht, dass sie exakt den gleichen Soundtrack mit exakt den gleichen Tonmischungen und Atmos und so weiter gehört hatte, wie im Film auch – und dass nicht die Leute vom Film unsensibel waren, sondern auch bei ihr die Aufmerksamkeit für die Bilder die Aufmerksamkeit der Ohren überlagert hatte. Dieses Primat des Visuellen mag für unsere Vorfahren im Neolithikum ein Evolutionsvorteil gewesen sein, für Regisseure, die Filme über Musik machen, ist es ein Stolperstein.

Heißt das doch, dass wir in der unangenehmen Lage sind, Diener zweier Herren zu sein. Einerseits sollen unsere Bilder interessant sein und schön, damit unsere Zuschauer dran bleiben, wie es heute immer so schön heißt, damit über das Interesse an der Schönheit der Bilder womöglich ein Interesse geweckt und aufrecht erhalten wird an einer Musik, die in der Regel nicht so bekannt und darüber hinaus meist auch nicht populär ist. Mit schönen Bildern zum Hören verführen.

Andererseits sollten die Bilder nicht zu schön sein, sollten eine gewisse Neutralität haben, ich möchte es so ausdrücken, damit der Musik der Raum gelassen bleibt, sich zu entfalten, damit den Ohren Raum gelassen bleibt, sich auf das Hören zu konzentrieren. Die Bilder also sollten in dem Augenblick des Glückens, des Gelingens dieses Aktes der Verführung – Verführung zum Hören – verschwinden, um den Ohren Platz zu schaffen, Raum zu geben – sollten aber zugleich wieder auftauchen, um den Akt der Verführung fortzusetzen, fortgesetzt weiter zu verführen, zumindest solange das Musikstück dauert. Das klingt vielleicht paradox, aber ich glaube, dass man es so am besten formulieren kann, dass die Bilder in den Filmen über zeitgenössische Musik durchsichtig sein müssen, durchsichtig, weil sie den Blick freigeben müssen auf etwas, was sich hinter ihrer Oberfläche verbirgt, und das ist das Hören.

Durchsichtige Bilder, die den Blick freigeben auf das Hören. Schon ein bißchen irr, was ich da so von mir gebe. Vielleicht nicht ganz so irr, wenn es mir gelingt, ihnen plausibel zu machen, sehr verehrte Zuhörerinnen und Zuhörer, dass dieser paradoxe Gedanke des durchsichtigen Bildes und der Konzentration auf das Hören eines der wichtigen Antriebsfedern der europäischen Kulturtradition darstellt, meiner Meinung nach und meinem Glauben nach.

Glaube ist eine nicht ganz unwichtige Sache bei dem Exkurs, den ich hier kurz einflechten möchte, der aus diesem Grund auch eine sehr persönliche Sicht auf die Dinge widerspiegelt, keineswegs repräsentativ ist für die meisten meiner Kollegen, die sich als nicht glaubend bezeichnen, als Atheisten, zumindest als Agnostiker, und die deswegen meine Meinung nicht teilen werden.

Eine der wichtigen Mythologien, aus deren Schoße die europäische Kultur entstanden ist, stammt gar nicht aus Europa, sondern eher aus dem vorderen Orient, respektive dem nördlichen Afrika. Ich spreche vom heutigen Israel und Palästina, von Ägypten und Mesopotanien, also dem heutigen Iran und Irak. Es ist klar, ich spreche von der Bibel, der Geschichte des Volkes Israel und dieser seltsamen Geschichte von Jesus Christus.

In diesem Buch Bibel ist von einem Gott die Rede, der keinen Namen hat – Jahwe - und keine Gestalt, der es sogar verbietet sich ein Bild von ihm zu machen, der sich gleichzeitig laufend offenbart, seinen Auserwählten, Abraham, Isaak, Moses, Salomon und so weiter, offenbart aber nur akustisch, oder in Form von Wirkungen: Da gibt es zum Beispiel die schöne Geschichte, in der Gott mit Moses spricht, und zwar Gott aus einem brennenden Dornbusch. Ein Dornbusch, der brennt, aber nicht verbrennt, und der deshalb, weil da irgend etwas nicht normal sein kann, die Aufmerksamkeit von Moses erregt. Der brennende Dornbusch ist so ein paradoxes Bild, von dem ich vorhin gesprochen habe und ironischer Weise verdeckt sich Moses im übrigen die Augen, aus Furcht hinsehen zu müssen: Das Bild erregt die Aufmerksamkeit und es ist durchsichtig, durchsichtig auf etwas, das dahinter liegt, nämlich das Hören. Und was gibt es zu hören – die Stimme Gottes, die sich Gehör verschafft und der Moses Gehör verschaffen soll, indem er weiterträgt, was Gott ihm zu sagen hatte.

Dieser Gedanke hat die europäischen Künstler im Wirkungskreis dieser Mythologie, die sich bis heute fortpflanzt, sehr inspiriert und herausgefordert: Bilder zu schaffen, die der Gegenwart von etwas Gestalt geben, das man nicht sehen kann, das man vielleicht hören kann, aber selbst dieses Hören wäre nicht das Hören von etwas Konkretem, sondern auch dieses Hören wäre ein Hören von etwas Unhörbarem, also die Kreation eines durchsichtigen Hörens, am ehesten vielleicht das Hörbar-Machen von Stille, oder besser gesagt: Das Hörbar-Machen einer Transzendenz von Stille. Und auf das Hörbar-Machen von Unhörbarem hatte sich naheliegender Weise die Musik konzentriert. Die ernste oder klassische Musik, wie wir sie heute kennen, sagen wir das europäische Modell davon, hat ihre Ursprünge in den europäischen Klöstern, deren Mönchsgesänge die Harmonie der Sphären hörbar zu machen suchten. Man stellte sich den gesamten Kosmos wie eine Zwiebel vor, übereinander geschichtete Sphären, wie konzentrische Kugeln: ganz unten die Steine, die Würmer, die Tiere, die Menschen, die Vögel, die Winde, die Engel und so weiter – und diese Sphären bewegen sich ineinander, und diese Bewegung verschiedener Sphären in verschiedenen Geschwindigkeiten kann man hören als Proportionen, von denen man

glaubte, dass sie die gleichen Werte annehmen, wie die Proportionen der Tonhöhen im europäischen Harmoniesystem. Der Gesang der Mönche sang von genau dieser Harmonie der Sphären, die man selbst natürlich nicht hören konnte, die man aber repräsentiert sah in der Harmonie der Tonskalenproportionen. Und was man konkret zu hören bekam, also die Texte, waren die Worte Gottes, also Bibeltexte. Genauso wie in der Geschichte des brennenden Dornbusches.

Diese besondere Vorstellung von Musik ist aus der Stille der Klöster zunächst in die Liturgie der Kirchen gewandert, als musikalischer Bestandteil des christlichen Ritus – und von dort in säkularisierter Form hat er die besondere Struktur und Architektur des bürgerlichen Konzertsaales geprägt. Der bürgerliche Konzertsaal ist nichts anderes als die abstrahierte Nachbildung eines Kirchenschiffs – nur dass im Konzertsaal aus dem, was in der Kirche nur ein kleiner Bestandteil der Liturgie war – das musikalische Zwischenspiel, nun die Hauptsache wurde. Jedoch dienen beide Architekturkörper, Kirchenschiff und Konzertsaal, vor allem einem Zweck: Einen Raum der Stille und der Konzentration zu erschaffen, in dem hörbar wird, was sonst nur schwer zu hören wäre: In dem einen Fall ist es das Wort Gottes, in dem anderen Falle ist es die Musik. Am Anfang der europäischen Musikgeschichte war beides das gleiche, war Musik und Wort & Stimme Gottes identisch. In der Zwischenzeit würden viele die Annahme einer solchen Identität bezweifeln oder sogar weit von sich weisen. Ich persönlich bin mir da gar nicht so sicher, jedenfalls gefällt mir die Idee – ganz unabhängig von einem Bezug auf eine spezifische Religion – dass es auch in meinen Filmen gar nicht so sehr um die jeweilige Musik geht, sondern um die Schönheit oder Wahrheit, die sich in ihnen offenbart, und dass ich diese Musik auch nur benutze oder instrumentalisieren, um die Gegenwart dieser Wahrheit (die keinen Namen hat) anzudeuten. Eine Predigt ohne Worte, wenn man so will, mit durchsichtigen Bildern.

Und damit komme ich auf die vorhin gestellte Frage zurück: Was für eine Art von Bildern muß ich finden als Regisseur von Filmen über zeitgenössische Musik – durchsichtige Bilder, hatte ich gesagt, die den Blick freigeben auf das Hören. Was soll man sich darunter vorstellen?

Ich meine, wir sind in puncto der Astronomie inzwischen ein bißchen weiter als das eben erwähnte ptolemäische Zwiebelmodell der Sphären, und seinen ganzzahligen Proportionen, auf welchen die Struktur der Dur-Moll-Harmonik beruhen. Nur ein naiver Künstler wird aus diesem Grund weiterhin mit einem System von Noten komponieren können, dessen naturwissenschaftliches Fundament seit rund 1000 Jahren, also seit der Scholastik, überholt ist. Es sei denn, er schießt auf den Geschmack der Massen, die sich an dieses System von Dur und Moll gewöhnt haben, und es warum auch immer, vielleicht Kraft seiner Tradition, für „natürlich“ halten. Es ist in demokratischen Gesellschaften, in denen wir leben und die sich über die Freiheit des Marktes versuchen zu regulieren, nicht gerade populär das auszusprechen, aber ich glaube, ich gehe trotzdem nicht fehl in der Annahme, dass dieser Geschmack der Massen sich irren kann. Wie sagte mir ein Redakteur des Südwestrundfunks: Wenn 50 Millionen Fliegen Scheiße gut finden, heißt das noch lange nicht, dass uns Scheiße schmeckt.

Um das, was den Massen gefallen könnte, haben sich glaube ich die Mönche am wenigsten gekümmert, als sie den Grundstein der Traditionen der europäischen ernsten Musik legten. Ihnen ging es viel eher um Momente wie innerer Wahrhaftigkeit, den Bedingungen von Schönheit in einer Welt des Zufalls und des Leids, in der sie nach Möglichkeiten des Zusammenhangs und des Sinns suchten. Es sind genau diese Figuren der Sehnsucht, die uns Heutige, wenn wir uns die Gesänge der Mönche anhören, immer noch beglücken. Beglücken aber als Überlieferung und Zeugnis einer vergangenen Epoche. Im Gegensatz zu den Mönchen von damals leben wir inzwischen in einer ganz anderen Welt – und sind konfrontiert mit einer Fülle von schönen und schrecklichen Entdeckungen und Entwicklungen, von denen vor 1000 Jahren wohl kaum jemand zu träumen wagte. Auf jeden Fall klingt unsere Gegenwart vollkommen anders: Haben Sie schon einmal versucht, mit einem Mikrophon das Geräusch des Rauschens des Windes aufzunehmen? Es ist gar nicht so leicht, und zwar vor allem deshalb, weil ganz gleich wo sie hingehen, irgendwo im Hintergrund immer irgendein Motor zu hören ist, ein Automotor, ein Rasenmäher, ein Flugzeug, ein Stromgenerator. Welche Auswirkungen hat das auf die zeitgenössische Musik, wie reagieren

Menschen darauf, Komponisten, die extrem sensibilisiert sind, zu hören?

Es ist dies der Hintergrund, warum ich tue, was ich tue: Filme zu produzieren mit der Frage, wie unter den Bedingungen der Gegenwart Momente der Schönheit und des Zusammenhangs, ja nicht hergestellt, sagen wir eher hervorgerufen werden können. Ich will damit sagen, diese Momente der Schönheit, sie entstammen nicht der Retorte, sie sind nicht planbar. Sie überfallen uns in Augenblicken, da wir am wenigsten mit ihnen rechnen. Es ist wie mit der Liebe: Ich kann es nicht planen und vorhersehen, dass ich mich verliebe. Die Liebe kommt, wann es ihr gefällt. Trotzdem möchte sie gerufen werden. Und ich glaube, dass zumindest die öffentlichen Fernsehanstalten nicht falsch beraten sind, diese Art des Rufens gelegentlich in ihre Programmstrecken einzustreuen.

Bleibt noch die Frage zu klären nach den durchsichtigen Bildern, sie erinnern sich, die durchsichtigen Bilder, die den Blick freigeben auf das Hören. Wir kommen damit sozusagen zu dem praktischen Teil meines Vortrages, und ich möchte zugleich hinzufügen, dass ich in dieser Frage nur für mich selbst sprechen kann, für meine eigenen Arbeiten und nicht für die Arbeiten meiner Kollegen, die sich diese Frage vielleicht gar nicht stellen oder jedenfalls so nicht stellen.

Bilder in einem Film stehen selten für sich allein, es ist vielmehr unmöglich, dass sie für sich allein stehen, nein, sie stehen immer in einem Zusammenhang, und das ist der Schnitt. Es gibt immer ein Vorher und ein Nachher, und es gibt immer so etwas wie eine Komposition des Schnitts, also die Struktur des Films als Ganzes. Und meine Überzeugung ist es, dass die Klarheit der Struktur eines Films, die Klarheit seines Aufbaus, viel beiträgt zur Durchsichtigkeit der Bilder, aus denen er zusammengesetzt ist.

Für Filmschaffende ist es eine Banalität zu sagen, dass man sich tunlichst vor Drehbeginn Gedanken darüber machen sollte, wie man sein Material hinterher zusammenschneiden möchte. Weil man dreht ganz anders, wenn man vorher weiß, wie welches Bild auf welches Bild hintereinander folgen soll. D.h. es hat Vorteile, wenn man schon

beim Drehen weiß, welche Zusammenhänge man hinterher herstellen möchte – Gleichzeitig bleibt man offen, für irgendwelche Zufälle, die nicht in das Konzept passen, die aber einfach vielleicht schöne Geschichten erzählen, wer weiß es, aber zugleich ist es so, dass ohne ein Konzept im Kopf sich irgendwie weniger Zufälle ereignen. Dies alles trifft auf jeden Film zu, aber auf Filme über Musik in einer besonderen Weise.

Jedes Bild hat seinen eigenen Rhythmus, seine eigene Dauer. Man kann zum Beispiel einen Geiger, der mit seinem Bogen auf der Saite entlangstreicht, nicht an einer beliebigen Stelle schneiden. Seine Körpergeste, die Länge des Bogenstrichs, die mit der Geste des Klangs korrespondiert, hat einen eindeutigen Anfang und ein eindeutiges Ende. Man würde das Bild vergewaltigen, wenn man hier später hinein oder früher herausschneiden würde. Eine Serie solcher Art von Körpergesten aneinandergereiht jedoch wird sehr schnell langweilig, weil keine Entwicklung zu spüren ist. Auch der Schnitt muß einem dramaturgischen Konzept folgen, das über die gesamte Länge des Films gespannt eine eigene Mächtigkeit entwickelt, die wie ein PingPong-Spiel mit dem Gegenstand und dem Thema des Films korrespondiert. Korrespondiert tatsächlich in Form eines Dialoges oder nicht nur Dialoges, sondern eines Gespräches auf drei Ebenen: Da gibt es den Rhythmus, das Pulsieren der Musik, da gibt es den Rhythmus, der den Bildern selbst zu eigen ist und den Rhythmus des Schnittes. Ich finde es immer dann am langweiligsten, wenn der Schnitt rhythmus genau dem Rhythmus der Musik folgt, das wäre Dampfokino. Viel spannender ist es, wenn der Schnitt mal der Musik ein bißchen nachhinkt oder mal ihr ein wenig vorausseilt – also statt immer auf der eins zu liegen mal auf der zwei oder der vier liegt. Vor allem sollte der Schnitt seiner eigenen Linie folgen, also zum Beispiel einer Wellenstruktur, einer Abwechslung schnell geschnittenen Sequenzen zu anderen Abschnitten, in denen was weiß ich zwei Minuten das Bild ohne jegliche Manipulation stehen bleibt. Die schnellen Sequenzen vor oder nach dem „langen Bild“ machen es überhaupt erst erträglich und interessant, einem einzigen Motiv so lange Zeit zuschauen zu wollen. Natürlich läßt sich nicht mit egal welchem Bildmaterial ein in sich konsistentes Schnittkonzept durchsetzen – man muß sich also vorher überlegen, welche Bilder ich

an welche Stelle des Films plaziere, damit diese Form der Polyphonie aufgeht zwischen dem Schnitt, der Sprache der Bilder und der Musik – und natürlich der Gesamtstruktur und dem Inhalt des Films.

In ausgereifter Konsequenz liegen solche Überlegungen erst ab dem Film über György Ligeti meinen Arbeiten zugrunde, aus dem ich jetzt einen kurzen Ausschnitt vorspielen möchte: Pierre Boulez, der Dirigent und der Komponist György Ligeti fahren zunächst in einer ewig langen Einstellung die Rolltreppe des Centre Pompidou hinauf. Sie reden zunächst über die deutsche Wiedervereinigung, dann über einige Bausünden in Paris und schließlich über das Nahen des eigenen Todes. In einem langen Gespräch auf dem Dach des Centre Pompidou mit Blick über die Dächer von Paris erläutert György Ligeti den überaus komplizierten und mathematisch ausgeklügelten Aufbau des viertes Satzes seines Konzertes, während Boulez eigentlich nur bemerkt, dass dieser Satz zwar sehr kompliziert klingt, aber sehr einfach zu dirigieren ist. Grundidee dieses Satzes war, dass eine Zwölftonreihe in immer kleinere Schnipsel zerteilt und diese Schnipsel in einem Strudel sozusagen beschleunigt werden. Je kleiner die Schnipsel, desto schneller wird der Satz.

Wir folgten in unserer Aufzeichnung dieses Satzes seiner musikalischen Struktur und haben in mehreren Durchläufen insgesamt 16 Kameras um das Orchester herumgestellt, so dass wir in einer immer schnelleren Schnittfolge eine sich beschleunigende Kreisbewegung um das Orchester herum in Bewegung setzen konnten. Ich halte in der Sequenz diese Stelle für am spannendsten, da für einen kurzen Augenblick die hohe Geschwindigkeit, das Stakkato der Schnitte fortgesetzt wird, während sich die Musik schon wieder beruhigt hat – und genau das meine ich eben mit dem Dialog zwischen Schnitt und Bild und Musik.

(Beispiel: Gespräch Boulez-Ligeti und 4. Satz des Klavierkonzertes)¹

Diese Art der Pulsation – langsam und schnell zieht sich durch den ganzen Film. Ein anderes Beispiel wäre der Film über Helmut

¹ „Wenn die Zahnräder Menschen sind...“ – Das Klavierkonzert von György Ligeti – Film von Uli Aumüller und Hanne Kaisik. Als Kaufkassette erhältlich über die Webseite der inpetto filmproduktion berlin unter: <http://www.inpetto-filmproduktion.de/shop/vhs.htm>

Lachenmann, der hier denke ich schon einmal gelaufen ist, aus Anlaß der Aufführung seiner Oper „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“. Gegenstand des Films ist ein Ausschnitt aus dieser Oper, ein Stück das mit dem Titel „Zwei Gefühle“ als eigenständige Komposition publiziert wurde. Die Komposition hat die Struktur eines langen Decrescendos, ist am Anfang sehr dicht und laut und schnell und ebbs dann auf das Ende zu immer mehr ab, wird extrem leise und langsam und zugleich aber intensiver. Die Faststille der Schlußpassage provoziert sozusagen die Aufmerksamkeit der Zuhörer².

Diese Idee des Crescendos und Decrescendos habe ich nun auch auf die Großform des Filmes übertragen: An dessen Anfang sieht man lange Sequenzen aus der Probenarbeit an dem Stück unterbrochen mit sehr kurzen und sehr schnell geschnittenen Schnipseln aus der Konzertaufführung. Im weiteren Verlauf werden die Ausschnitte aus dem Konzert, also aus dem Ergebnis der Probenarbeit immer länger und sind auch langsamer geschnitten, wohingegen die Probenausschnitte immer kürzer werden und auch immer schneller geschnitten wurden. Das besondere nun ist, dass der Übergang von der Probe in das Konzert nicht immer leicht zu erkennen ist, weil die Musiker bei Probe und Konzert die gleichen Kostüme trugen, und auch die eigens choreographierte Lichtgestaltung bereits bei den Probenmitschnitten mitgefahren wurde. Der latent seriellen Ordnung in der Organisation des Klangmaterial fügten wir eine eben solche in den „Kategorien“ wenn man so will der Kameraführung hinzu: Eine Kamera filmte klassisch, vom Stativ, bieder, sauber kadriert, kurzum Bilder, wie sie in jeder Konzertaufzeichnung überwiegen und die auch meistens langweilig sind. Die zweite Kamera war als Reportageteam unterwegs, mit beige-stelltem eigenen Tonmann. Diese Kamera drehte von der Schulter und versuchte wie bei einem Fußballspiel oder Tennisturnier dem Klanggeschehen zu folgen, oder den Gesprächen zwischen Dirigent, Komponist und Musikern. Die dritte Kamera wurde von einigen Musikern gar nicht als solche erkannt, sondern mit einem Belichtungsmesser verwechselt. Wir drehten mit einer kleinen Mini-DV (japanisches Fabrikat), mit der man sogar die verrücktesten

² Auch diesen Film gibt es als Kaufkassette über die Webseite der inpetto filmproduktion berlin: <http://www.inpetto-filmproduktion.de/shop/vhs.htm>

Orte der bei Lachenmann mitunter skurrilen Klangproduktion aufsuchen konnte.

Die direkte Aufeinanderfolge von Probe und Konzert ermöglichte auch, dass man als Zuschauer begreifen kann, dass es bei Lachenmann nicht um die Produktion von irgendwelchen Klängen oder Geräuschen geht, also der Reiz seiner Musik nicht darin besteht, dass er sich eines andersartigen Klangmaterials bedient, sondern dass es ihm um die Herausarbeitung besonderer, also eben immer genau dieser Geräusche oder Klänge geht, um feinste Abstufungen von Nuancen, die sich hörend erst dann erschließen, wenn man auf die Zusammenhänge stößt, in denen diese Klänge aufgehoben sind. Da gibt es ganze Familien des Rauschens, des Schnarrens, des Knatterns und so weiter, die eben aufeinander bezogen sind, in einer ähnlichen Weise und Funktion, wie es im traditionellen Tonsystem die Tonleitern waren, also die Tonhöhen. Aus diesem Grunde macht es also einen Unterschied, ob es so oder so schnarrt.

Man kann die Lachenmann'sche Komponierweise im allgemeinen und vereinfachend so beschreiben, dass er Konstellationen herstellt, in denen unsere Wahrnehmung auf morphologische Feinheiten und Abstufungen von Klängen und Geräuschen achtet, die uns sonst nie auffallen würden. Lachenmann verhilft unserer Wahrnehmung zur Freude am Wahrnehmen. Diese Konstellation des immer leiser Werdens, so dass man fast gar nichts mehr hört, aber doch ganz konzentriert zuhört, um festzustellen, dass da doch etwas ist – das ist eine der Techniken, derer sich Lachenmann immer wieder bedient. Dann plötzlich stellt man fest, dass zum Beispiel im tonlosen Blasen der Trompeten, wo man vorher nur Luft zu hören meinte, ein ganz feierliches Rauschen verborgen ist – oder in anderen Worten gesagt: Dann werden die Geräusche, die uns vorher nur als Abfall erschienen, als zu vermeidendes Nebenprodukt beim Musizieren, plötzlich durchsichtig.

Helmut Lachenmann erzählt in meinem Film unter anderem auch eine kleine Anekdote, die er mit seinem Lehrer und väterlichen Freund Luigi Nono erlebt hat. Lachenmann und Nono gingen eines Tages spazieren, in ein Gespräch vertieft, bis sie an einem Baum vorbei

kamen und Nono auf einmal sagte, hier, schau dir diese Rinde an, wenn du sie genau betrachtetest und sie verstehst – dann hast du alles verstanden.

Ich habe lange daran herumgerätselt, was es an einer Baumrinde zu verstehen gäbe, und wieso ich, wenn ich die Rinde verstünde, alles verstehen würde. Was mag es bedeuten, alles zu verstehen.

Ich habe diese Frage wieder zur Seite geschoben, und begann für einen Film zu recherchieren, an dem ich zur Zeit noch immer arbeite, und das ist ein Film über elektroakustische Musik, auch *musique concrète* genannt, eine Musikrichtung also, die Tonbandaufnahmen in der Regel von Umweltgeräuschen elektronisch weiterverarbeitet, verfremdet, rückwärts spielen läßt, verlangsamt, filtert, einfriert es gibt Tausende von Möglichkeiten – eine davon fand ich immer wieder besonders interessant, und das ist mit der Wiedererkennbarkeit von Geräuschen zu spielen. Ich kann Geräusche entweder schon bei der Aufnahme oder später bei der Nachbearbeitung so manipulieren, dass sie abstrakt werden, sozusagen in Abstufungen. Ein Auto aus ein zwei Meter Entfernung aufgenommen, erkennen wir sofort als Auto – wenn ich mich mit dem Mikrophon auf ein zwei Zentimeter dem Motor nähere, werde ich nicht mehr einen Motor, sondern etwas Maschinhaftes hören, dass schon mehr Musik ist, als einfach nur ein Auto Geräusch. Wenn ich dieses Geräusch dann auch noch verlangsame, zum Beispiel, dann komme ich in Welten, die unserer Wahrnehmung bis dahin vollkommen entgangen sind, die sehr schön sein können (nicht müssen – man muß viele Versuche anstellen, bis man zu schönen Ergebnissen vordringt). Welten aber, die nur noch abstrakt sind, die dann womöglich auch nichts Maschinhaftes mehr haben, sondern nur noch Rhythmus, nur noch Klangfarbenverläufe sind und so weiter.

Da die Kompositionsarbeit von *musique concrète* im wesentlichen am Computer passiert – und in den Konzerten eigentlich nur Lautsprecher auftreten, begann ich mich zu fragen, welche Art von Bildern ich aufnehmen wollte, um einen Film über diese abstrakteste aller Musiken zu gestalten. Und ich ging in den Wald, bei mir gleich um die Ecke, und begann, Baumrinden zu fotografieren, zuerst

Baumrinden, dann Wasser, und Farne, und Blätter und Wolken und alles mögliche... Ich weiß nicht, ob ich etwas verstanden habe, jedenfalls erweckte ein Moment bei der Annäherung an all diese Motive mein besonderes Interesse, und das lag in der Regel zwischen einer nahen Einstellung und einem Makro, d.h. der Augenblick, wo wir ein Motiv gerade noch als etwas Gegenständliches, Konkretes wahrnehmen, also eine Baumrinde als Baumrinde, und Wellen als Wellen und Felsstrukturen als Felsstrukturen, zugleich aber sind sie durch die Nähe des Blickwinkels und des Objektivs schon so abstrakt, dass ihre gegenständliche, sozusagen anekdotische Komponente verschwindet, und wir beginnen, uns mit ganz anderen Qualitäten dieser Bilder zu beschäftigen: Proportionen zum Beispiel, Oberflächenstrukturen, ja auch ein gewisses oszillierendes Rätselraten: Diese Baumrinde könnte auch ein Gebirge sein, fotografiert von einem Satelliten aus. Oder es könnte eine Mondlandschaft sein. Jedenfalls hatte der Blick auf diese Bilder plötzlich etwas Befreiendes... vielleicht weil er sich nicht mehr mit einem Gegenstand, sondern mit dem Material selbst, seiner uneindeutigen Begrifflichkeit konfrontiert sieht. Und einfach auch mit Entdeckungen von Schönheit, die sich mir persönlich zumindest bis dahin nicht erschlossen hatten. Die Frage, die dann auftaucht, ist auch die, ob diese Schönheit nur durch den Blick des Betrachters in die Objekte hineingetragen wird, oder ob es eine Schönheit ist, die sozusagen beständig da ist, unabhängig von uns, und die darauf wartet, von uns aufgegriffen zu werden. Aber warum sollten diese Schönheiten darauf warten, von uns aufgegriffen zu werden, und wer hat sie dann dahin gelegt, aus einem überschwenglichen Füllhorn ausgestreut.

Eine Reihe von Photos, die im Zuge dieser Entdeckungsreisen entstanden, habe ich hier im Institut ausgestellt, photographiert im übrigen mit einer japanischen Kamera, die einen deutschen Namen trägt, einer Contax mit Zeiss-Objektiven, ohne zusätzliche Filter oder Aufsatzlinsen.

Im Zuge meiner weiteren Beschäftigung mit den Geräuschen und ihrer Musikalisierung, stieß ich auf den gar nicht so überraschenden Umstand, dass die Komponisten des 20. Jahrhunderts keineswegs die

ersten waren, die sich der Komposition von und mit Geräuschen annahmen. Geräuschimitationen finden sich schon in den ersten Anfängen des Musizierens, und es kursiert sogar die Hypothese, dass die erste bewußte Wahrnehmung zum Beispiel des Windrauschens, des Blätterrauschens, des Regenrauschens den Menschen überhaupt erst auf den Gedanken gebracht haben könnte, selbst so etwas wie Musik in Nachahmung dieser Geräusche herzustellen. Aber das ist Spekulation: Es gab noch keine Fernsehteams bei den Neandertalern.

Die 4 Jahreszeiten von Antonio Vivaldi sind wesentlich naheliegender und auch besser erforscht. Was wir dort zu hören bekommen, sind die Geräusche des Windes, das Murmeln der Bäche, das Donnern von Blitz und Gewitter und das Bellen des Hundes. Allerdings kopiert Vivaldi keineswegs akribisch die Laute der Natur, sondern exzerpiert ihre Geste. Vom Gewitter hört man nicht das Regenprasseln, und die Donnerschläge, sondern viel allgemeiner, die Gewalt der Natur der Naturgewalt. Und das Bellen des Hundes ist in eine Basso continuo Linie verwandelt.

Ich möchte Ihnen nun den Anfang meines neuesten Filmes vorführen, die Ausspielung auf eine Videokassette aus dem Schnittcomputer, der mit komprimierten Datensätzen arbeitet. Man sieht also nur rund 10 Prozent der Bildinformationen – und auch die Tonmischung ist von ihrer Vollendung noch weit entfernt. Aber ich glaube, es wird dennoch klar, wo die Sache hinwill.

Beispiel aus „Mein Kino für die Ohren“ – 0:00 bis ca. 4:00³

Auch bei diesem Film habe ich mich um einen sehr klaren Aufbau seiner Formteile bemüht, was gar nicht so leicht war, da der Umgang mit diesen Makromotiven von Wind, Wasser und Wolken zu weit gesponnenen Assoziationsketten verführt.

Der Film teilt sich in 4 Sätze, sehr klassisch, wie ein Symphonie, der erste Satz Allegro, wie gerade gesehen, es wird auch nichts erklärt, sondern nur gehandelt, eine Exposition des Machens. Der zweite Satz

³ „Mein Kino für die Ohren“ gibt es als DVD – die über die Webseite der inpetto filmproduktion berlin bestellt werden kann: <http://www.inpetto-filmproduktion.de/shop/dvd.htm>

ist gemächlicher, reflektiver, und führt Metaebenen ein, d.h. es wird eine Menge gesprochen, über den Umgang mit den Geräuschen, über Ähnlichkeiten zwischen der musique concrète und dem Kino, und natürlich die Frage, wie man mit der Wiedererkennbarkeit von Geräuschen resp. Bildern umgehen soll. Nach dem Andante folgt, wie es in einer Symphonie sein soll, das Scherzo, leicht und beschwingt, fast tanzbar – und nicht von allzu tiefem Tiefgang getrübt: Und den möchte ich Ihnen jetzt auch noch vorspielen, unter anderem auch deshalb, weil er keiner Übersetzung bedarf, es kommen zwar Worte vor, aber eigentlich nur Fetzen davon, Wortlaute also, ein Rauschen von Silben und Konsonanten, wie man es bei einer Cocktail-Party hört. Der Komponist, den wir hier zu sehen bekommen, wie er an seinen Computern sitzt, und den wir bei sich zu Hause besuchen, und gleichzeitig bei 7 seiner Kollegen, heißt Paul Lansky – er ist der Dean der Musikabteilung an der Universität von Princeton.

Beispiel aus „Mein Kino für die Ohren“ ca. 32:00 bis 36:00

Das könnte man natürlich noch unendlich so fortsetzen – aber ich glaube, um einen Eindruck zu vermitteln dürfte das genügen.

Ja, ich hoffe Ihnen auch einen gewissen Eindruck gegeben zu haben, warum wir tun, was wir da tun, wenn wir uns mit der Dokumentation zeitgenössischer Musik beschäftigen. Natürlich ist meine Herangehensweise keineswegs repräsentativ für die Arbeiten meiner Kollegen – aber ich glaube gemeinsam ist uns allen das Bemühen, ihr den Schrecken des Modernen zu nehmen, ohne zugleich auf ihre künstlerischen Ernst und Tiefe zu verzichten. Nein, im Gegenteil sogar, zeitgenössische Musik kann sehr vergnüglich sein, wenn man sie recht betrachtet, und eine Reihe von Annäherungen an eine solche Betrachtungsweise werden sie in den nächsten Tagen hier in den Räumen des Goethe-Institutes zu sehen bekommen. Ich hoffe mit diesem Vortrag ein wenig ihre Neugierde darauf geweckt zu haben und würde mich freuen, sie in den nächsten Tagen hier wieder begrüßen zu dürfen.

Ich bedanke mich beim Goethe-Institut für die Einladung und ich bedanke mich für ihre Aufmerksamkeit. Ich wünsche ihnen einen angenehmen und vergnüglichen Abend.