

DER WIND, DAS RAUSCHEN, DIE ERSTE MUSIK

Ein Film über Geräusche in der Musik

Essays/Skizzen von Uli Aumüller (1998)

1. Ein Film, denke ich, auch eine Dokumentation, sollte in erster Linie **erzählen**. Das heißt, daß er sich nicht auf das Erklären konzentriert, dies auch macht, wenn es nötig ist, aber doch dieses Erklären auflöst in Handlung, in Aktionen, die er beobachtend begleitet, Handlungen, die sich selbst erklären, und noch etwas darüber hinaus, das der Zuschauer sich selbst erklären muß, also interpretieren. Das Verharren im dunklen Probenraum in meinem Film über Helmut Lachenmann ist von manchen Zuschauern klaustrophobisch erlebt worden, als eine eingepferchte Enge, die nur einmal von einem Spaziergang unterbrochen wird. Jüngst hat mir aber der Lektor des Breitkopfverlages genau diese dunkle Enge interpretiert als Analogon zu der Höhle im Vulkanberg, um die es im Text von Leonardo da Vinci ja geht, und der Spaziergang sei die Bewegungsweise des Beobachters, des frühen Forschers da Vinci, der sozusagen eher flanierend als wandernd über die Ereignisse nachdenkt, die er in der Höhle gesehen hat. Das war mir ein völlig neuer Blickwinkel, dessen Möglichkeit mir sozusagen unterlaufen ist - denn mir ging es ganz klassisch um die Einheit des Ortes, um die Einheit von Raum und Zeit. Ursprünglich sollte sogar in einem Raum geprobt werden, der viele große Fenster hatte, damit gleichzeitig zum voranschreitenden Probenverlauf auch der Tagesverlauf mit verfolgt werden könnte, von frühmorgens an die erste Probe und dann abends oder nachts das Konzert - das ließ sich aber aus finanziellen Gründen nicht realisieren, weswegen wir auf diesen fensterlosen Raum kamen, den wir quasi umsonst nutzen durften. Und die Idee des Spaziergangs war eher die, daß ein Kuchen noch süßer wird, wenn man ein wenig Salz hineintut - also die Einheit des Raumes und der Zeit wird noch prägnanter, wenn man die sich selbst auferlegte Regel an manchen Stellen systematisch durchbricht.

2. Ein wichtiger Bestandteil der Kunst des Erzählens ist die Kunst der Verführung. Ein guter Erzähler kann aus den nebensächlichsten Dingen eine spannende, fesselnde Geschichte machen, voller Überraschungen und ohne Übertreibung. Ich muß nicht aus einer Fliege einen Elefanten machen, denn das Schicksal, das Leid, das Glück, die Freude oder die Physiognomie einer Fliege, von der sich bislang niemand so recht ein Bild gemacht hat, können - gut erzählt - sogar spannender sein als die großen Geschichten des großen Trampeltiers. Und ich muß auch nicht alles erzählen. Gerade so, daß meine Zuhörer hinter dem, was ich erzähle, immerzu ein großes Geheimnis vermuten, von dem sie annehmen, ich hielte es ihnen vor, und sie warten darauf, daß ich damit nun endlich herausrücke. Aber vielleicht gibt es gar kein Geheimnis, oder das ganze Geheimnis liegt darin, daß sie auf einmal gespannt zuhören, auf jedes Detail achten, ihre Wahrnehmung schärfen, und für sich Sachen entdecken, auf die ich gar nicht geachtet hatte, kurzum die Zuhörer erzählen mit, entdecken ihre eigenen Geschichten in den Details der Dinge, von denen ich ihnen erzähle, und sie haben viel erlebt und gesehen, wenn ich mit meiner Geschichte am Ende bin. Das Geheimnis, das ich ihnen vorenthalte, ist die Kraft ihrer eigenen Phantasie - und die Transzendenz einer Geschichte, die wir so und so nicht in Worte fassen können, die aus Tönen Musik macht, die Transzendenz, die im Offenbaren verborgen liegt. Das hat nichts mit Mystik zu tun, oder inszenierter Geheimniskrämerei. Ich glaube viel eher, daß je mehr ich im Sinne einer Aufklärung mich um eine Klarheit der Gedanken und die Klarheit des Verlaufs einer Geschichte bemühe, um so mehr gelange ich an den Rand dieses Verborgenen im Offenbaren.

3. Wir wissen, daß ein nackter Körper nicht unbedingt ein erotischer Körper ist, sondern viel mehr ein verhüllter Körper, der im Verhüllen das zeigt, was er zu verbergen hat, in weit höherem Maße unsere Begierde weckt.

4. Vielleicht ist dies eines der Gründe, warum ich in meinem Vorhaben, ein Film über Geräusche zu machen, die Klassiker der Geräuschklassik bislang außen vor gelassen habe. Ganz abgesehen davon, daß ich weder von Pierre Henry noch von Pierre Schaeffer ein Stück entdeckt habe, das mich rein persönlich so angesprochen hat, daß meine Phantasie und Vorstellung einer Umsetzung darauf anspringt. Aber ich habe noch nicht alles gehört, kenne noch nicht alle Stücke - noch längst nicht alle, die von den beiden vorliegen, weswegen, was nicht ist, ja noch kommen kann. Trotzdem wittere ich hier die Gefahr - auch wieder für mich persönlich - einer Dokumentation der Bedeutung dieser beiden Komponisten, die jedenfalls im Augenblick erst einmal auf eine Erklärung, auf eine Beweisführung gewissermaßen ihrer Wichtigkeit hinausliefere. Und genau dies will ich ja nicht. Ich will nichts beweisen, keine Thesen verkünden - sondern ich will eine Geschichte erzählen.

5. Ich möchte einen Film, der sich selbst dokumentiert. Was sehr wohl bedeuten kann, daß er die Kompositionsprinzipien von Schaeffer und Henry anwendet, und diese auch benennt, aber dies eben keineswegs so, daß sozusagen von außen über etwas geredet wird, was dieser Film selbst nicht ist, wo er also etwas Abwesendes behauptet, und dieses Abwesende hinterher als Beispiel anfügt. Ich möchte das Beispiel selbst zum Laufen bringen, und nötigenfalls die Behauptung der Wichtigkeit hinten anfügen, wenn nicht - und so sollte es sein - das Beispiel diese Behauptung schon längst eingelöst hat, also nicht mehr behauptet, sondern diese Wichtigkeit einfach selbst ist.

6. Danach frage ich: Ob aus einer Ordnung etwas über diese Ordnung hinausweisendes hervorgeht, die der Ordnung immanente Transzendenz, der Gesang in anderen Worten, Musik in der Ordnung der Töne und Klänge. Und diese Gestalt von Ordnung kann auch einer Dokumentation über Musik zu eigen sein - ich halte das keineswegs als ein à la Kerr angemessenes Künstlertum der schreibenden

Journalistenzunft (wenn man Fernsehen zu machen, oder Filme auch als eine Form der Schrift ansieht, Schrift in einem anderen Medium).

7. Ich bin nach dem „Kernsatz“ meines Vorhabens gefragt worden, der zugleich auch das Maß oder die Schablone enthalten sollte, für was dieser Film sich entscheiden wird, und für was er sich eben nicht entscheidet, was er ausgrenzt.

Ich glaube diesen Satz gefunden zu haben, der - wenn er auch so einfach daher kommt - in seiner humorvollen Widrigkeit und Widersprüchlichkeit erst einmal entfaltet werden muß. Zuerst könnte man nämlich meinen, ich verträte eine Selbstverständlichkeit, aber diese Selbstverständlichkeit ist offenkundig so selbstverständlich, daß sie Rätsel aufgibt.

Na ja, Humor ist so und so in meinem Denken ein so wichtiges Fundament, oder eben kein Fundament, denn Humor ist eine Falltür ins Bodenlose, und dieses Bodenlose scheint mir eben das Fundament, auf dem wir uns bewegen.

Ein anderes Fundament in meinem Denken sind die überraschenden Wendungen, die plötzlichen Brüche - wie das Rätsel, das ich bei Suzuki gelesen habe: **Klatsche in die Hände, und höre dem Klang der rechten Hand zu.** Das sind die Momente, in denen sich Erkenntnis ereignet, man weiß es nicht, welche Erkenntnis, und manchmal bleibt sie auch ganz aus, weil man das Rätsel nicht einmal als ein solches erkannt hat. **Geräusche sind keine Geräusche** und das Gleiche ist nicht das Gleiche (Die Musik ist keine Musik und der Film ist kein Film).

Fragen? Keine!?! Das würde mich erstaunen.

Wir befinden uns in bester Gesellschaft. In „Satans Ende“ schrieb Victor Hugo: „Jedes Geräusch, dem man lange genug zuhört, wird zur Stimme.“ - „Es gibt keine Geräusche“ ergänzt Pierre Henry den Gedanken, „es gibt nur Klänge.“

Ein Mißverständnis wäre es zu glauben, bei diesen Äußerungen handelte es sich nur um ein Wortspiel, also letzten Endes um ein Spiel mit Definitionen.

Drücken wir uns drastisch aus:

Geräusche sind ein Stück Scheiße, das bei näherer Betrachtung sich als aus purem Gold gemacht herausstellt.

Geräusche sind verdautes Gold (Verdauung durch Hören).

Diese Aussage erschöpft sich nun gerade nicht darin, mit erhobenen Zeigefinger (der rechten Hand, denn die linke war anderen Zwecken vorbehalten) darauf hinzuweisen, daß genauer hinzuhören sich manchmal lohnt. Das tut es sowieso manchmal oder meistens oder manchmal immer.

Aber die Frage ist, wann lohnt es sich zuzuhören (was gäbe es statt dessen besseres zu tun) - und: **Was hören wir**, wenn es sich lohnt eben zum Beispiel einem Geräusch zuzuhören.

Wenn wir einem Geräusch zuhören, hören wir kein Geräusch. Wenn Geräusche verdautes Gold sind, hören wir (aus logisch zwingenden Gründen, denn Gold hat kein Geräusch, außer „Pling“) auch kein verdautes Gold. Was hören wir also?

Wir hören Klänge, sagt Pierre Henry, und ich finde, er weicht damit der Frage aus, verschiebt sie auf eine andere Etage. Sagt er doch, daß durch unsere Wahrnehmung, daß unser Ohr einem Geräusch **zuhört**, aus Geräuschen etwas Edleres, Höherstehendes entsteht, nämlich Klänge, also Kunst. Geräusche im Kontext von Kunst, also in einem formalen Zusammenhang, der durch willkürliche Gestaltung definiert wird, mutieren zu Klängen. Dies ist aber keine Antwort auf die Frage, was wir hören, wenn wir Geräusche hören.

Hören wir Klänge, könnte man genauso gut behaupten, hören wir gar keine Klänge, sondern wir hören Musik, vorausgesetzt allerdings, daß diese Klänge zu singen anfangen, daß also die Klänge so in einer Ordnung aufgehoben sind, daß sie sich selbst aufhebt, und wir die Musik hören können, die sich jenseits dieser Ordnung abspielt. Das wäre immerhin nur mal so eine Vermutung. Also wir hören gar nicht die Klänge, wenn sie Bestandteil einer Musik sind. Sondern wir hören die Stille, die hinter den Klängen an ihre Stelle tritt, von der die Klänge singen, die wir nicht hören können, tatsächlich hören wir den Gesang von der Stille in den Klängen. Und das ist der Humor daran.

Was aber ist mit den Geräuschen?

8. Jetzt wieder allen Ernstes - Kapitel sieben geriet etwas vergnüglich, und wenn irgendwo gelacht wird, dann ... aber trotzdem glaube ich, es ist etwas Wahres daran an der Schlußthese: Die hörbare Stille hinter den Klängen. Der Bezug auf die Stille ist immerhin ein kleiner Versuch, der grundsätzlich tautologischen Konstruktion zu entgehen, die immer dann entsteht, wenn von Musik die Rede ist, und eine Antwort auf die Frage gesucht wird, was wir hören, wenn wir Musik hören. Und die Stille hat ja schließlich auch eine lange Tradition in der abendländischen Kultur. Ich denke da nur an die Stille nach der Wandlungsschelle - von der sich behaupten läßt, daß allein um sie herum die gesamte Liturgie gebaut ist. In der Stille verwandelt sich das Brot in den Leib Christi. Das Göttliche (so und so gegenwärtig, aber nicht zu fassen) wird körperlich, sozusagen nicht nur geistig, sondern auch physisch präsent. Ein unglaublicher Vorgang, aber genau deswegen archimedischer Knackpunkt der christlichen Mythologie und des christlichen Glaubens.

Es ließe sich nun darüber hinaus behaupten, daß genau diese Stille in die Konzertsäle gewandert ist - wie uns so und so im klaren ist, daß die ganze räumliche und rituelle Struktur des Konzertsaaes und der westlichen Musikdarbietung ohne seinen Vorläufer des christlichen Gottesdienstes so niemals hätte entstehen können (einschließlich der

Flimmerkiste).

Nur ist die Stille der Wandlung im Mittelpunkt der Liturgie im Konzertbetrieb an dessen Ränder gewandert, also in die bedeutsamen Pausen zwischen Eingangsapplaus und dem Beginn der Musik - und am Ende, dem letzten Klang und dem Schlußapplaus. In diesen beiden Pausen vollzieht sich auch eine Wandlung - eine Wandlung der Sphäre des Alltäglichen, aus der wir kommen, in die Sphäre des Unalltäglichen, eben der Musik, um deretwillen wir überhaupt in den Konzertsaal gegangen sind.

Im Gottesdienst sind es zwei Schellenklänge (oder -geräusche) und eine Stille in deren Mitte, im Konzert sind es zwei Pausen (zwei Stillen) und die Musik in deren Mitte. Das ist der ganze Unterschied. (Um ein wenig tief zu stapeln - d.h. wenn man sich von den vielen andern Bedeutungsebenen, auf denen Musik sich ereignet, nur mal eine herausgreift.)

In jüngerer Zeit sind dann einige Komponisten auf den Gedanken gekommen, auch in der Musik zwischen den beiden Stillen die Stille zum Thema der Musik zu machen, direkt durch das Einfügen von Generalpausen, und indirekt durch die Kreation einer sozusagen auratischen Stille in den Klängen selbst. (Aber natürlich findet man die Stille auch schon in der barocken Figurenlehre...) Beispiele wären Nono, Lachenmann, Scelsi, Feldman - Cage natürlich, von Stiebler höre ich mir gerade eine CD an, da geht es genau auch darum...

Sogar Irvine Arditti, der sich als ein durch und durch nicht Gläubiger und A-Religiöser bezeichnete, meinte, daß es sich bei dem Nono-Streichquartett „FRAGENTE - STILLE; AN DIOTIMA“ um ein durch und durch religiöses Stück handeln würde. Was bei Nono eigentlich erstaunt - Irvine Arditti kenne ich nicht gut genug, um zu ermessen, ob er mit seinem Nicht-Bekanntnis nur flunkert. Aber ist ja auch egal, man muß sich nicht zum Juden- oder Christentum bekennen, um sagen zu können, daß die Bedeutung der Stille, von der ich hier spreche, mit Worten nicht zu fassen ist.

Und es ist natürlich auch so, daß in einer rasenden, beschleunigten, lärmverschmutzten Umgebung Stille praktisch nur noch als Reminiszenz vorhanden ist, d.h. also eigentlich abwesend ist - und deswegen plötzlich als kostbares Gut erkannt worden ist (Genau so wie man die Arbeiterkultur als Forschungsgegenstand erst dann erkannte, als es schon keine Arbeiter mehr gab). Hinter der Autobahn höre ich die Stille vergangener Zeiten und einer hoffentlich störgeräuschärmeren Zukunft.

9. Lachenmann bekennt sich (Thema: Religion), wenn man ihn danach fragt, obwohl ich manchmal den Eindruck habe, es sei ihm ein wenig peinlich und er befürchte, es könnte zu Mißverständnissen führen, jedenfalls findet sich in seinen Schriften darauf kein Hinweis - aber befragt, was wir hören, wenn wir Geräusche hören (um auf die Diskussion unserer Kernthese zurückzukommen), antwortet er gleichwohl tautologisch, und zugleich mit der gleichen Strategie wie schon Pierre Henry, d.h. mit einer Ebenenverschiebung:

O-Ton Helmut Lachenmann: *Denn genau hinter dem oberflächlichen bloßen Geräuscheffekt die Poesie und auch die akustische Präzision zu spüren, das ist ein tolles Erlebnis. Man entdeckt dabei sich selber, man entdeckt seine eigene Sensibilität. Und darauf kommt es an.*

Drei Begriffe sind hier von Bedeutung - und eigentlich sind es vier, denn die akustische Präzision läßt sich auf zweierlei beziehen, und ist wohl auch so gemeint: die Präzision der Musiker, die die Geräuschartitur exekutieren (exegieren) - und selbstredend auch der Komponist, der die Präzision dieser Partitur vorgegeben hat.

Wir nähern uns hiermit, nach einem langen Vorspiel, auch den Fragen nach der konkreten filmischen Ausgestaltung meines Vorhabens. Es könnte nach all dem der Eindruck entstanden sein, ich wolle in den Film unendlich viel quatschen - redende Köpfe, redende Köpfe, redende Köpfe. Genau das Gegenteil ist der Fall. Auch drängt sich der Verdacht auf einer Selbstüberinterpretation, also des Manierismus.

Ein langes Vorspiel macht den Akt selbst vielleicht noch lustvoller - und nicht unbedingt manierterter. Die Aufgabe aber, die zu lösen war, hieß und heißt immer noch, frei nach Grimm: Die Guten ins Töpfchen, die Schlechten ins Kröpfchen. Wer sind die Guten, wer sind die Schlechten. Dies zu klären, dient das Vorspiel.

Poesie - das erste Stichwort, der erste Schlüsselbegriff. An anderer Stelle auch Gesang genannt. „Singen, wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt“ (Uhland). Um das Thema, das wir oben schon einmal hatten, ein weiteres Male zu variieren: Es gibt etwas Wunderbares in den Geräuschen selbst, das nur die Geräusche selbst ist, mit ihnen identisch, aber über sie hinaus weist, oder hinaus - *ruft* hätte Heidegger gesagt, oder eben *singt*, hat Uhland gedichtet, der Gesang der Vögel, der über die Vögel hinaus singt - es ist die Natur, die hier zum Ausbruch, zu sich selbst kommt. („Wenn einem die Natur kommt“, heißt es bei Büchner, mit doppelter Bedeutung.)

Poesie will heißen, manche Geräusche haben Poesie, vielleicht nicht nur die Geräusche allein, sondern wenn (auch das eine Lachenmann'sche Formulierung) der Kontext darauf achtet, d.h. wenn die Struktur der Komposition so angelegt ist, daß man auf diese Poesie achtet, daß sie einem in die Ohren fällt. Geräusch und Struktur bilden also eine Einheit, zumindest eine Einheit der Wahrnehmung, das eine bringt die Möglichkeit der Wahrnehmbarkeit erst mit sich und beides bedingt sich gegenseitig. D.h., daß Geräusch und Struktur sich gegenseitig bedingen, damit offenbar wird, was an sich schon sowieso da ist (Wäre nicht das Auge sonnenhaft, ... u.s.w.)

Das führt zu dem zweiten Begriff: **Die Wahrnehmung**. Besser gesagt, die Selbstwahrnehmung. Man entdeckt die eigene Sensibilität, sagt Lachenmann. Man entdeckt die in sich selbst schlummernde Fähigkeit, (sich selbst) entdecken zu können. Hieran schließt sich ein ganzer Rattenschwanz von Argumenten und Hypothesen, die im Zitat nicht angesprochen sind, aber in den Schriften, die letztendlich moralisch sind, und die von einem verdeckten, verbogenen, verstümmelten Humanum ausgehen, also von armen geschundenen

Seelen einer fehlentwickelten Zivilisation (ohne einer bestimmten Menschengruppe die Schuld daran zuzuweisen), die den je einzelnen daran hindert, die in ihm verborgenen Fähigkeiten frei zu entfalten. Es geht um die Entfaltung dieser Freiheit und um die Entfaltung dieser Anlagen, die jeder in sich entdecken kann, nicht indem er auf jemanden hört, sondern indem er in sich hört. (Hören ist Denken, lautet die Kurzformel.) Ich entdecke hierin eine Verwandtschaft zur protestantischen Gewissenethik, aber man muß das Thema nicht übersprapazieren.

Beim Hören auf die Geräusche ist also nicht unbedingt nur an die Feinheiten der Geräusche gedacht, sondern an etwas, womit die Geräusche selbst zumindest auf den ersten Blick nichts zu tun haben: Sozusagen ein kulturpolitisches Programm, das sich in dem Aufruf zusammenfassen ließe: Mensch werde wesentlich, indem du durch das Hören auf die Feinheiten der Geräusche lernst, auf dich selbst zu hören, auf die Musik, die in dir drinnen ist, auf die in dir schlummernde Poesie. (Die in uns schlummernden Wölfe, ja, was ist mit denen?) Hört auf die Stimmen in dir... Victor Hugo traf es doch schon sehr genau, aber vielleicht meinte er etwas anderes.

Kommen wir zum dritten Punkt: **Die Präzision**. Wenn man jedes Detail genau festlegt, sagt Peter Rundel auch in meinem Film über Helmut Lachenmann, dann entsteht irgendwann die Musik. Ich hatte nicht den Eindruck, daß es sich hierbei um einen reinen Detail- oder Präzisionsfetischismus handelt. Nein, vielmehr hat es einmal mehr mit dieser Stille zu tun, die Lachenmann wenig später im gleichen Gesprächsausschnitt anspricht. Solange die Musiker mit spieltechnischen Problemen aufgehalten sind, mit sich und der Materie kämpfen, haben sie die Ruhe und die Gelassenheit nicht, daß die Musik von sich aus entstehen kann. Die Musiker spielen nicht die Musik, sondern die Musik entsteht durch ihr Spiel, wenn es präzise ist. (Nicht die Musiker singen, sondern die Musik singt.)

Die Präzision ist wichtig, nicht nur um die genaue Physiognomie einzelner Klänge wahrnehmbar werden zu lassen, sondern vielmehr als dessen Voraussetzung, die Unterschiede dieser Klänge zu anderen Klängen, oder vielleicht sogar wichtiger, nicht um die Unterschiede herauszuarbeiten, sondern die Ähnlichkeiten. Da Geräusche im allgemeinen chaotischer strukturiert sind als Klänge, gilt dies für Geräuschkompositionen um so mehr. Die Kunst liegt nicht im Umgang mit unterschiedlichen Geräuschen, sondern im Umgang mit ähnlichen.

Musikstücke sind Netzwerke von Unterschieden und Ähnlichkeiten - die Ähnlichkeiten sind das Gerüst und die Unterschiede bilden den Kontrast dazu. Anders ausgedrückt bestätigen die Unterschiede die Identität der Ähnlichkeiten. Und nur präzise ausgeführte Ähnlichkeiten sind als solche erkennbar, und auch die Unterschiede müssen als solche intendierte auf dem Konzertpodium auftreten. Oder um die Kernthese dieses Essays heranzuziehen: Erst wenn ich Gleiches als Gleiches erkenne, und zwar präzise als das Gleiche, kann es mir auffallen, daß dieses Gleiche eben nicht das Gleiche ist. (Schon das genau gleiche Tik Tik einer Uhr hören wir als etwas Unterschiedliches, also wir hören statt Tik Tik eben Tik Tak, aber der Satz: *Das Gleiche ist nicht das Gleiche* will noch auf etwas anderes hinaus.)

Wobei in Sachen Präzision auch noch einem anderen Gott geopfert wird, dem Gott des Virtuositums, der mehr zu leisten vermag als für den üblichen Menschen, der durch Leistung, Fleiß und Ausdauer, natürlich auch Begabung, etwas zustande bringt, das irgendwie höher, schneller oder besser ist, welcher der am Fortschritt unserer Kultur zweifelnden Normalbürger als leuchtendes Beispiel und Fanal voranleuchtet und sich selbst zur Nachahmung empfiehlt, nicht vielleicht auf dem Bereich der Musik, sondern zum Beispiel in den Ingenieurwissenschaften, egal wo, jeder an seinem Platze soll so virtuos sein als möglich, zum Wohle der Menschheit, die auf diese Weise auf dem kürzesten Wege ihrem paradiesischen finalen Zustand entgegenstrebt. Wieviele Zuhörer gibt es doch, die einem Konzert nicht der Musik wegen zuhören, sondern die sich viel mehr dafür

interessieren, wie schwindelfrei die Musiker beim Meistern selbst der waghalsigsten technischen Schwierigkeiten sind. Und mit Siegermiene und Schadenfreude auf ihn deuten, wenn er denn tatsächlich einmal abstürzt. (Der Geiger als Trapezkünstler!)

Den reinen Virtuosen wollen wir allerdings auch nicht. Denn der klingt uns irgendwie hohl. Roland Barthes hat das in einem kleinen Bändchen „Was singt mir, der ich höre, in meinem Körper das Lied“ am Beispiel von Dietrich Fischer-Diskau (liebevoll mit F.D. abgekürzt) und Panzera ausgeführt. Während er F.D. für einen Blasebalg hält, reibt sich in der Rauheit von Panzeras Stimme die Musik und etwas anderes, das die Sprache (und keineswegs die message) ist, schreibt er.

Es ist mit dem Begriff der Rauheit von Seiten Roland Barthes´ nicht nur der Geräuschanteil einer Stimme gemeint, aber eben auch, so daß man davon ausgehen kann, daß zur wahren Perfektion und Präzision eben eine gewisse austarierte Nuance unkontrollierbaren Schmutzes gehört, der sich in aller Freiheit selbst einstellt, wenn man ihn läßt, den man als fehlenden heraushört, wenn er nicht da ist, von dem man aber nicht sagen kann, was genau er ist, wenn er da ist. Diese Balance zu halten geht schon über das bloße Virtuositum (eines Blasebalgs) hinaus.

Nicht die präzise Bohrung eines Flötenrohres macht den guten, den wiedererkennbaren, unverwechselbaren Flötenton, sondern der chaotische, kaum zu beherrschende Luftwirbel hinter diesem Loch, an dem sich die durchströmende Luft vorbeidrücken muß und sich mit ihm reiben. Hier atmet das Instrument.

10. Ich habe mich solange mit Helmut Lachenmann´s Ästhetik aufgehalten, nicht nur, weil ich mich gerade und ausführlich mit ihm beschäftigt habe und noch weiterhin beschäftige, sondern weil mir seine Begrifflichkeiten den Zugang erleichtern zu dem Thema des neuen Films, des Films über die Geräusche.

Wie gesagt, Anspruch dieses Films ist es, daß der Zuschauer sich vor Augen führt und überrascht feststellen kann, daß Geräusche nicht einfach nur so Geräusche sind. Also gut, man kann sie interpretieren, philosophisch, theologisch, wie ich das gerade ansatzweise versucht habe. Diese Überraschung ist aber die unwichtigere.

Wichtig scheint mir zu sein, daß in dem Augenblick, da ich mich mit Geräuschen beschäftige, ihnen genau zuhöre, sie vielleicht analysiere, sie in Beziehung setze oder sie in verschiedenen Kontexten nacheinander erlebe, sie nicht mehr die gleichen bleiben, sondern sich verändern, d.h. unser an sich statischer Begriff von Identität gerät auf einmal in Fluß. (Ein großer breiter Fluß, aber das ist eine Sache des Glaubens).

Ein Geräusch verändert seine Charakteristik zum Beispiel vollkommen, wenn man die Aufnahmeperspektive verändert. Je näher ich mit dem Mikrofon herangehe, um so abstrakter oder musikalischer wird die Aufnahme. Ich höre Geräusche dann nicht mehr von ihrer repräsentativen Seite, wo das Geräusch als pars pro toto auf einen Gegenstand verweist, der Motorlärm auf das Auto, der Vogelgesang auf einen Vogel, das Tellerklappern auf eine Küche - sondern ab einem gewissen Punkt präsentiert sich das Geräusch nur als es selbst, es wird mit sich selbst identisch und nicht als Teil eines „realen“ Systems von Bedeutungen. Ein Automotor, aufgenommen aus 5 Zentimeter Entfernung, klingt nicht mehr wie ein Automotor, er klingt maschinenhaft, das schon, wie ein Technobeat, eine drum&bass-Linie, musikalisch abstrakt - und wie gesagt, nicht mehr wie ein Automotor.

Das gleiche Phänomen läßt sich mit der Kamera ebenfalls erreichen. Je näher ich mich auf einen Gegenstand zubewege, umso schwieriger wird es, diesen Gegenstand noch zu erkennen. Irgendwann wird das Bild aus dem Mikrobereich zu einer abstrakten Komposition.

Mit diesem Phänomen läßt sich spielen, aber kein ganzer Film bestreiten.

Bei der Transmediale, dem Festival für internationale Videokunst (u.a.) hier in Berlin, das zeitgleich mit den Filmfestspielen lief, sah ich eine Reihe von Filmen, die noch mit einem anderen Effekt gearbeitet haben, dem der Verfremdung oder Derivatbildung. Und zwar sowohl auf der Ebene der Geräusche resp. der Musik als auch der Bilder. Die Bilder waren eingefärbt, oder von vornherein unscharf aufgenommen, verwackelt, unter- oder überbelichtet, teilweise mit aufwendigen Computerprogrammen weiterverarbeitet, oder Mehrfachbelichtungen waren in ihrer Informationsdichte so weit getrieben, daß es fast bis an den Rand des weißen Rauschens ging, gerade so weit, daß sie gerade noch ihre repräsentativen Qualitäten beibehielten, aber auf der Kippe waren zur reinen Abstraktion - und genauso wurde, wenn sie denn vorkamen (die meisten Filmemacher haben es ja leider nicht so mit den Tönen), genauso wurde mit den Geräuschen verfahren, die man stark musikalisierte, also abstrahierte.

Ein realistisches, etwas anderes als es selbst abbildendes Bild verlangt, egal wo es erscheint, aber vor allen Dingen in einer Folge von anderen Bildern, ist meine Schlußfolgerung daraus, nach einer Geschichte, genauso wie ein Schauspieler, der eine Bühne betritt. Was macht der da, was hat der zu sagen, was hat der zu bedeuten. Einen Lichtwechsel oder ein gelbes Dreieck, das irgendwo auftaucht, bin ich viel eher bereit, als sphärisch abstrakte Komposition zu begreifen. Wenn ich Bilder eines Affen und eines Elefanten hintereinander vorgeführt bekomme, bin ich verwirrt, wenn ich als drittes Bild einen Apfel sehe. Was haben ein Affe und ein Elefant mit dem Apfel zu tun.

Schwierig wird bei diesen verfremdeten Bildern und Geräuschen die von Webern geforderte Faßlichkeit.. Das Ohr ist überfordert, die Struktur der Musik zu hören (wenn es sich um etwas mehr als mainstream-Popmusik handelt oder repetitive minimal-patterns), da sich die Augen mit den Bildern beschäftigen und die Wachheit des Ohrensinnens überdecken. Nimmt man das Reizangebot für die Augen zurück, beginnen diese sich zu langweilen und schalten die Rezeptionslust diverser Hirnhemisphären ganz aus, so daß ich nur mit

eisernem Kunstwillen am Ball bleibe, wovon ich beim Endverbraucher zu Hause nur selten ausgehen kann. (Visuelle Langweile verführt nicht, visuelle Reize behindern das Hören.)

Was sich aber machen läßt, denke ich, um beides anzubieten, ist es, eine Geschichte zu erzählen, deren Inhalt und Gegenstand es auch ist, sich in diesen Abstraktionsgrad der Musikalisierung zu verflüchtigen, wo dieser abstrakte Fluchtpunkt sozusagen logisch aus dem in der realen Welt Erzählten hervorgeht, der Wahnsinn also Methode hat. Solange die Methode erkennbar bleibt (und faßlich ist) - das ist zumindest meine Erfahrung - hat damit niemand in der Regel Probleme.

11. Der Film ist bislang nicht bis ins letzte Detail durchdacht und geplant. Manches ist erst noch „angedacht“, wie selbst unsere Mächtigen sagen - d.h. es gibt ein paar Stichworte, eine vage Idee oder Vorstellung, die noch präzisiert werden muß, weil zum Beispiel ich noch gar nicht an den Orten des Geschehens war oder noch nicht persönlich mit den Leuten resp. Komponisten gesprochen habe, welche die Hauptakteure des Filmes werden sollen. Also da wird sich noch viel aus der Phantasie des Augenblicks ereignen, den Augenblicken der Vorbereitungsgespräche, die den Dreh noch weiter präzisieren werden, aber auch beim Dreh selber natürlich. Erstens kommt es anders zweitens als man denkt.

Es gibt noch keine durchgehende Handlung, sondern bisher nur Inseln, die ich sammle, ausphantasiere, verwerfe, umgestalte ... und die irgendwann zu einem zusammenhängenden Eiland verwoben werden sollen. Mit einem Anfang und einem Ende, einem Höhepunkt, einer Peripetie, Katastrophe, Läuterung/Katharsis, alles dabei, ganz klassisch eben. Eine runde Sache soll es werden, deren Struktur im Verhältnis zum Thema Sinn macht. Und die als Struktur etwas zu sagen hat, ihre Strenge, ihre Ausnahmen und Sprünge und so weiter... aber wie gesagt, so weit bin ich noch nicht. Und eines ist klar: Obwohl ich sehr viele Experimente machen werde, viele Sachen ausprobieren - der Film wird im Ergebnis kein experimenteller Film. Die

Experimente dienen der Herausbildung des Handwerks. Was man sehen wird, ist im Experiment erprobtes gediegenes Handwerk.

Die Numerierung der Szenen oder Inseln sagt deswegen im gegenwärtigen Stadium nichts aus über deren tatsächliche Reihenfolge im späteren Film aus, genau genommen ist es auch noch gar nicht sicher, ob sie überhaupt vorkommen werden und nicht durch völlig andere ersetzt werden. Sie haben also den Charakter einer Absichtserklärung, denn schließlich muß man ja irgendwo mit irgendwas anfangen und muß sich an irgend etwas halten, das einem sagt, wo es langgehen soll.

Hier also die Szenen des Films im einzelnen:

11.1. Beginn

Schwenk über eine toskanische Landschaft, 16:9, lieber 35 mm (wer soll das bezahlen) - am späten Nachmittag, also mit gesättigten warmen Farben. Wir haben diese Bilder hunderttausend mal gesehen, finden sie trotzdem immer wieder schön, und denken natürlich sofort an Vivaldi (obwohl der für mich eher für die Mittagshitze steht. Egal!). Tatsächlich ertönt, vielleicht nach einer Weile, ein Ausschnitt aus den „Vier Jahreszeiten“, der Zuschauer soll dort abgeholt werden, wo er sich am wohlsten fühlt.

*Giunt'è la Primavera e festosetti
La salutan gl'Augei con Lieto canto
E i fonti allo spirar de'Zeffiretti
Con dolce mormorio scorrono intanto:*

*Vengon'coprendo l'aer di nero amanto
E Lampi, e tuoni ad annuntiarla elitti
Indi tacendo questi, gl'Augeletti
Tornan di nuovo al for canoro incanto:*

E quindi sul fiorito ameno prato

*Al caro mormorio di fronde e piante
Dorme 'l Caprar col fido can' à lato.*
Antonio Vivaldi, 1725

Langsam schwenkt die Kamera über diese Landschaft, es ist alles schön und wunderbar, (es beginnt also mit einem Gewitter, das sich aufklart) und fährt dann allmählich auf einen Hund zu, der genau in dem Augenblick bellt, da auch im concerto Vivaldi die Viola bellen läßt (im basso continuo, im zweiten Satz des „Frühlings“ RV 269: col fido can' à lato - der Hirte mit dem treuen Hund). Es ist wichtig, daß der Schwenk selbst schnittlos gelingt, unterbrochen höchstens von Gewitterbildern, und ich bete zu Gott, daß er uns die Gnade dieses Zufalls wird zuteil werden lassen.

11.2 Schnitt

Ein Mann vielleicht mit einer Baskenmütze trägt mit Schweißperlen auf der Stirn eine sehr lange Mikrofonangel und nimmt diesen bellenden Hund auf. Er versucht es aus mehreren Perspektiven - mal hört er seinen eigenen (schweren) Atem, mal rutscht er auf dem feuchten Boden aus, mal stört ein Flugzeug oder eine Biene. Jedenfalls es dauert ein bißchen, bis er den Hund, der dann zu verabredeten Zeitpunkt einfach nicht bellt, im Kasten hat - ein bißchen absurdes Theater, ein bißchen Kintopp à la Tati (voll Humor, nicht lächerlich). Wichtig an dieser Szene ist, daß die vielen zufälligen Geräusche, die sonst nicht weiter in die Augen fallen, auf einmal eine phantastische Dimension bekommen. (Vielleicht auch schon zu diesem Zeitpunkt mit leichter elektronischer Bearbeitung, z.B. tiefer transponiert oder dergleichen).

11.3. Schnitt.

Derselbe Mann (Francis Dhomont möglicher Weise, oder Bernard Parmegiani, zwei Klassiker in der elektroakustischen Szene, die das Werk von Schaeffer und Henry auf ihre je eigene Weise fortgesetzt haben, vor allen Dingen mit Derivaten arbeiten) sitzt oder steht in seinem Tonstudio, im Studioraum, und im Aufnahmeraum sieht man einen Bratschisten mit seiner Bratsche allein, die er zum Bellen bringt

- Zuspieldungen von Vivaldi und vom bellenden Hund, welche beiden Geräusche (also die Geräusche der Zuspieldungen) langsam und immer mehr verfremdet werden (Aktionen des Komponisten - Bilder der Plugins auf dem Bildschirm...). Hinzu kommen „dislocated sounds“ aus dem Archiv des Künstlers und natürlich auch rein synthetische Klänge. Jedoch sollten wir uns die im wesentlichen für den späteren Verlauf des Filmes aufheben.

Die Kamera allerdings interessiert sich immer weniger für die Improvisationen zwischen Komponisten und Live-Musiker, sondern immer mehr für die ganzen Gerätschaften im Studio, die auch noch Geräusche machen: Das schleifende Tonband, das Klackern der Tasten, die Lüftergeräusche, das Gurgeln der Festplatten... und wählt hier immer nähere Perspektiven: Es wird also ein Konzert daraus für einen bellenden Hund, eine bellende Viola und Studiogeräusche mit Bildern einer toskanischen Landschaft, eines Hundes und eines Studios...

Der Prozeß, der hier beobachtet wird, erstreckt sich über mindestens eine Woche, und ist, so wie er dann geschnitten ist, sozusagen die Kurzfassung des Kompositionsprozesses im Studio. Eine Dokumentation über Musik, die als Dokumentation zugleich Musik ist. Die Komposition, die dabei herauskommen wird, ist nur sehr kurz, 2 oder 3 Minuten vielleicht. Gedreht sozusagen aus der Schlüsselloch-Perspektive. Die Bilder erfahren ähnliche Verfremdungseffekte wie auch das Tonmaterial. Ton- und Bildkunst innereinander verzwirbelt mit der Dokumentation von Ton- und Bildkunst.

11.4. Insel/bislang unverbunden:

Vor kurzem traf ich den brasilianischen Komponisten Mesias Maiguashca im Zentrum für Kunst und Medientechnologie von Karlsruhe. Er arbeitet seit rund einem Jahrzehnt an einer Serie von Musikstücken, deren Gemeinsamkeit es ist, daß ihre formalen Gesamtstrukturen aus der Analyse von Einzelgeräuschen abgeleitet ist. Er wendet eine Reihe von Verfahren an, deren wichtigste die Fourier-Analyse ist, eine graphische Darstellung der Tonhöhen- Ober-

und Untertonzusammensetzungen eines Geräusches im zeitlichen Verlauf. Die harmonische Zusammensetzung eines Geräusches befindet sich im steten Wandel, woraus sich kompositionstechnisch die Möglichkeit bestimmter klangfarblicher und rhythmischer Strukturen ableitet. Lassen wir ihn nun seinerseits an dem Hundebellen herumbasteln, es analysieren - und immer wieder wandert er in den weitläufigen Hallen des ZKM von einem Computer zum nächsten, und findet aberwitzig dumpfgrollende Töne und Klangschichten heraus, die uns Normalsterblichen am Hundebellen bislang verborgen geblieben waren.

11.5. Insel - ohne Angabe eines Zusammenhangs

Der selbe Schwenk wie oben, im wesentlichen exakt die gleichen Bilder wie am Anfang - es bleibt alles gleich, identisch - toskanische Landschaft, Schäfer, und so weiter, Gewitter,... aber wir hören nicht mehr Vivaldi, sondern Beethoven. Die Sechste Symphonie... die in dem von uns gewählten Ausschnitt mit dem Rauschen des Regens und dem Rauschen der Bäume endet. Überhaupt rauscht es am Schluß dieser Einstellung (kein Fokus auf ein spezifisches Getier) - auch die Bilder rauschen ein wenig...

Dem Bilderrauschen, den rauschenden Blättern, (Silberpappelallee am besten, die aber in der Toscana schwer zu finden sein wird, aber vielleicht ist es sinnvoll, an dieser Stelle den Drehort zu wechseln - also das Konzert des Rauschens arbeitet mit Bildern von verschiedenen Plätzen - denn:) dem Rauschen des Baches und dem Rauschen einer Autobahn in der Entfernung mischt sich langsam ein Konzert von Vogelstimmen hinzu - wir müssen also früh aufstehen - welches sich auflöst oder untermalt wird von kleinen Schnipseln zuerst, dann aber ganzen Passagen aus den *Réveil des oiseaux* und dem *catalogue d'oiseaux* von **Olivier Messiaen**.

In dieses Konzert (Rauschen, Vögel und Messiaen) werden Stimmen eingeflochten, die über die Geschichte der Geräusche in der abendländischen Musik sprechen, (zuerst sind es tatsächlich nur die Stimmen, dann ist es ein Spaziergang mit Francis Dhomont, Bernard

Parmegiani, Mesias Maiguashca, mit Handkamera aufgenommen oder steadycam, wobei selbstredend die Schrittgeräusche zu einem wichtigen Teil der Komposition werden, vgl. **Kaija Saariaho**'s Schrittekompotion *Maa*) von Messiaen aus gesehen, d.h. mit Messiaen beginnend: Bei Messiaen ist es so und so - wohingegen **Vivaldi** Vogelstimmen zum Beispiel ganz anders benutzt hat, **Mozart** so, **Beethoven** so (mit dem Hintergrund des revoltierenden Bürgertums aber zugleich als Revolte gegen das frühkapitalistische Bürgertum), bei **Wagner** die erste Wahrnehmung des industriellen Wandels, dann die Futuristen (**Russolo**), **Honegger**, **Antheil - Schaeffer**. Kurzum, bei diesem Spaziergang wird zugleich auch die Geschichte des Geräusches abgeschrieben und dieser Gang durch die Geschichte wird mit den Geräuschen des Gehens als eine komponierte Geräuschkompotion untermauert, die Musik ist sozusagen das Fundament der Sprache.

Die Passage endet wieder in einem ähnlichen Schwenk, den wir mittlerweile ja schon kennen, toskanische Landschaft, noch idyllischer (es gibt elektronische Verfahren, welche die Farben noch brillanter erscheinen lassen, wodurch der Effekt entsteht, daß jedes Bild wie aus Zuckerguß gefertigt aussieht, daß eine reale Landschaft visuell in die idyllische Szenerie einer Modelleisenbahn übergeht) - dieser Schwenk wird unterlegt mit Ausschnitten der *fabrica illuminata* von Luigi Nono.

Was uns diese Szene laufend vorenthält, obwohl man darüber dauernd redet und das auch hört, sind die Bilder der industriellen Wirklichkeit. Jetzt erst...

... mit dem Ende dieser Musik, quasi als deren Appendix, folgt eine kleine Etüde mit Bildern und Geräuschen der städtischen und industriellen Lärmproduktion, der menschlichen Generalmobilisierung gegen seine eigene Natur (Vorbild: Ruttmann's Symphonie einer Großstadt, die vielleicht auch zitiert wird - Rechtefrage).

11.6. Schnitt/Fortsetzung von 11.5

Die Musikhochschule von Karlsruhe. Eine Gründerzeitvilla. Draußen regnet es und der Wind pfeift durch ein paar Fensterritzen. Einen ähnlichen Ton erzeugen die Wasserrohre der nachträglich eingebauten Heizungsinstallationen. Die offen und quer durch den Raum verlegten Zu- und Abflüsse der Toiletten plätschern und gurgeln. Man hört und sieht ein Konzert eines rauschenden Raumes.

Eine lange Weile sitzen wir, staunend amüsiert, und lauschen diesem Konzert, ehe Wolfgang Rihm wieder zu reden anhebt, stakkatohaft, von Einfall zu Einfall, wie es seine Art ist:

„Der Wind, das Rauschen, die erste Musik“, sagt er, dann wieder Schweigen - und:

„Im Geboren-Werden stirbt die Musik“ - aber, nach einer Pause, und oben entleert wieder ein unbekannter Mensch seine Därme - *„wir werden an der Verdauung unserer der vergangenen Kulturproduktion gehindert. Eine Manie, daß nichts vergessen, alles bewahrt werden muß. Nichts soll sterben dürfen. Wie ein Betondeckel lastet der Zwang des sich Erinnern-Müssens auf uns Heutigen. Stellen Sie sich vor: Bach, 100 Jahre vergessen. Wunderbar! Da war viel Platz - offen gelassen für die, die jetzt am Leben sind.“*

Und Wolfgang Rihm liest ein spätes Gedicht von Heiner Müller

Schwarzfilm

Das Sichtbare

Kann fotografiert werden

O PARADIES

DER BLINDHEIT

Was noch gehört wird

Ist Konserve

VERSTOPFT DEINE OHREN SOHN

Die Gefühle

Sind von gestern Gedacht wird

*Nichts Neues Die Welt
entzieht sich der Beschreibung
Alles Menschliche
wird fremd*

11.7. Idee/nach einem Konzert der Berliner Musikbiennale 1999

Ein Lautgedicht von Joseph Anton Riedl interpretiert von Michael Hirsch und Robert Podelesny - wobei mir am geeignetsten das Gedicht erscheint, das einen Satz des Königs Peter (Leonce und Lena von Georg Büchner) zitiert und lautlich zerlegt: „Entweder es ist so oder es ist nicht so!“. Es folgt ein kurzer Kommentar von Joseph Anton Riedl (den er an die Sprecher richtet, als wäre es ein Probenkontext). Und ein weiteres kurzes Lautgedicht, in dem gebellt wird.

Kaum einer wie er, wie Josef Anton Riedl hat sich so intensiv mit der Geschichte des Geräusches in der Musik auseinandergesetzt - und seine Herangehensweise ist höchst individuell, sehr eigen, durch einen kräftigen Charakter gefärbt. Seine Art der Artikulation paßt nicht in das Parlando der Musikwissenschaft, aber die Musikwissenschaft wird an diesem Komponisten, sobald er endlich in seiner Bedeutung hinreichend gewürdigt sein wird, noch viel zu werken haben.

11.8. Eine weitere Idee (von der ich im Augenblick nicht weiß, ob sie die Linie der inneren Notwendigkeit der übrigen Materialien dieses Films paßt.)

Die Küche von Paul Lansky, Komponist in Pittsburgh. Die einzelnen Geräusche der diversen Küchenmaschinen nebst anderer handwerklicher Tätigkeiten, die in der Küche verrichtet werden, nebst Schnipseln des smalltalks, der oft in Küchen stattfindet, nebst mitunter auch gewichtigen Erkenntnissen, die hier geäußert werden (so fragte mich vor kurzem mein 6-jähriger Sohn: „Nicht wahr, Papi, Gott ist der einzige Mensch, der bis Unendlich zählen kann?“) - kurzum, der Geräuschkosmos Küche mit den Bildern dazu wird in allen Details aufgenommen (auch das Aufnehmen nehmen wir auf) - und wird dann

an einem Computer der Universität zu einer Komposition zusammengefügt in mehreren rhythmischen Schichten, die dann irgendwie so klingt wie balinesische Gamelanmusik.

Ich persönlich liebe diese Musik sehr, da sie das Bedeutungsschwangere vieler europäischer und europhiler Kanadier und Amerikaner auf eine leichte und humorvolle Schulter zu nehmen scheint, d.h. diese Musik erlaubt ein leicht amüsiertes, beschwingtes Zuhören, d.h. diese Musik ist eine Spielerei (im besten Sinne des homo ludens), und nicht die Aussonderung einer akusmatischen Philosophie. Aus diesem Grund möchte ich sie in diesem Film nicht missen.

Abgesehen davon stellt uns Lansky die Computer seiner Universität zur Bildbearbeitung, also zur Produktion von visuellen Derivaten, zur Verfügung, was auf dem freien Markt ein Vermögen kostet, und dort als Forschungsprojekt kostenfrei laufen kann. Aber nicht aus diesem Grund bin ich auf Lansky gekommen - es lief anders herum.

11.9. Coda

Weiß ich noch nicht wie, aber eine Coda muß sein. Soviel ist sicher. Vielleicht eingefädelt in das balinesische Küchenkonzert?

© inpetto filmproduktion / uli aumüller 1999