

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Band:** 26 (1984)  
**Heft:** 138

**Artikel:** Improvisation über Film und Musik : Echo des verlorenen Sinns  
**Autor:** Brunow, Jochen  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866563>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 06.10.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Improvisation über Film und Musik

## Von Jochen Brunow



# Echo des verlorenen Sinns

... : Kino und Musik. Um nur über eine Sache zu sprechen. Dabei wären viele Themen möglich. Echo des verlorenen Sinns? Auf jeden Fall geht es um etwas, das zwischen den Dingen ist.

»Never make your move too soon.« Das ist mehr als ein Titel, mehr als eine Zeile im Refrain eines Songs. Es ist Programm. Die Geschichte von der Frau, die einfach abgehauen ist, geht über in die direkte Anrede des Publikums. Auf der LP »*Borderline*« spielt Ry Cooder dieses Stück von Will Jennings in einem seltsam hüpfenden, verschobenen Rhythmus. Durch den Körper geht eine Verzögerung, ein Ziehen, das den Rhythmus überhaupt erst bewusst macht. »This band won't make its move too soon!« Das ist es, was sich dabei ohne Worte mitteilt. Zwischen den Strophen, in den Instrumentalpassagen, erzählt Ry Cooder, worum es wirklich geht; sie werden zu den sprechenden Teilen des Stücks. Sein Gitarrenspiel, sein Gleiten zwischen den Tönen, die leichte Verschiebung, sie lassen einen Körper entstehen: gedrückt, gepresst, aber voller Energie vorwärts drängend. Man spürt die Verletzung, die Wunde, aber auch die Kraft, die aus ihr entsteht. Der Körper zieht sich zusammen, um zu zeigen, wie er aus sich herausgehen kann. Und er streckt sich, zeigt stolz seine Muskeln. Ry Cooder erzählt, aber

nicht mehr die Geschichte eines alten Songs, die jemand anderer schrieb, sondern seine eigene. »I am just a man who loves to play the blues / take my guitar everywhere« - und »never made my move too soon«.

Rockmusik, das kann eine Erzählweise sein, wir können durch sie Geschichten erfahren, die anders nicht erzählbar, nicht mitteilbar sind. Neben seinen möglichen anderen Eigenschaften ist der Rock eine Form, spezifische Erfahrungen zu verarbeiten. So wie auch der Blues und der Jazz authentische Erzählweisen sind. Die Authentizität entscheidet sich daran, ob die Musik eine gelungene Übersetzung wirklicher Erfahrungen ist.

Auch das Kino als Form ist eine Erzählweise mit ganz spezifischen Geschichten. Unabhängig von der filmischen Narration. Unabhängig vom Plot und den historisch sich wandelnden Verfahren, ihn zu inszenieren. Ob ein Film Kino ist, entscheidet sich genauso einfach wie in der Musik. Charlie Parker sagt: »Musik ist, was du selber erfahren hast, was du selbst denkst und was nur du weisst. Wenn du es nicht lebst, kommt es nicht aus deinem Horn.« Und nicht auf die Leinwand. Authentizität. Es geht um Authentizität - und das ist in diesem Fall etwas anderes als die Kategorie gleichen Namens, die Alexander Kluge in seiner »Bestandesaufnahme« entwickelt.

Um das Kino als Erzählweise zu erfahren, reicht es heute meist nicht mehr

aus, in eine der modernen Abspielstätten für Filme zu gehen. Horrorfilme, deren Bilder schon lange nicht mehr jene Bedrohung auslösen, die die Filme mit Hilfe der Musik zu behaupten versuchen. Abenteuerfilme, in denen die visuelle Argumentation versagt und durch Effekte, die das Trommelfell attackieren, ersetzt ist. Musikfilme, in denen sich das musikalische Material nur noch als Werbung zu dem filmischen verhält. Und umgekehrt. Die meisten Filme haben gar nicht mehr das Ziel zu erzählen, sie wollen nur noch überwältigen, unterwerfen.

Ein Film wie *NORMALSATZ* von Heinz Emigholz dagegen erzählt, obwohl er sich ganz bewusst von den sonst im Film üblichen Formen der Narration abwendet. Emigholz begibt sich mit seiner Kamera mitten in den Raum, lässt die Abbildungsfläche sich in den Raum neigen. Es entstehen völlig neuartige Bilder, Bilder mit einer gesteigerten Räumlichkeit, die sich nicht mehr in Form von Schuss/Gegenschuss oder andern Konventionen des Erzählkinos verbinden lassen. Jeder Schnitt wird deutlich spürbar, als eine Veränderung in Raum und Zeit. Die Illusion der filmischen Narration, etwas geschehe zur gleichen Zeit im gleichen Raum, wird aufgebrochen. Jede neue Einstellung, nur organisiert von der Anstrengung ihrer Aufnahme. Und doch - oder gerade deshalb - spricht der Film auf sehr intensive Weise von den Erfahrungen, der Lebensweise, den Ansichten seines Au-

tors. Er erzählt eine andere Geschichte. Daran festzuhalten, im Film oder in der Musik erzählen zu wollen, das ist bei der herrschenden Ausgangslage nicht nur altmodisch, sondern auch eine Haltung des Widerstands, ein (bereits von seiner Vergeblichkeit gezeichneter) Versuch, standzuhalten. Das *Wie* des Erzählens steht in diesem Fall nicht im Mittelpunkt der Debatte, denn dies ist nicht nur eine Frage der Ästhetik, sondern auch eine Frage des Zusammenhangs. *Widerstand* deshalb, weil es keinen offiziellen Bedarf gibt. Weil «der moderne Staat nicht länger die Idee des Gemeinwesens verkörpert und zusehends seine überkommene Rechtfertigungen abstösst, um mit dem offenbar unendlichen Potential des Kapitalismus Daten, Rüstungen und Güter zu erzeugen und zu vernichten, zu verschmelzen. Insofern ist er auch auf den Legitimationskredit der grossen Erzählungen nicht länger angewiesen und kann sich ihrer entschlagen; was an residualer Identität erfordert wird, wird durch den bald zynischen, bald obszönen Diskurs des Systems erbracht, ersetzt durch die Zirkulation von Gütern, Diensten, Botschaften, monetarisierten Zeichen, die in immer schnelleren Rhythmen gegeneinander getauscht werden.» (C. C. Härle) Musik und Kino. Kino und Musik. Nur ein Beispiel.

## SZENE 1

### **Kinofilme sind die letzte Form von mündlicher Überlieferung (Helmut Färber)**

*Columbus Circle. Eine Strassenkreuzung. Aus allen vier Himmelsrichtungen stossen Strassen auf den runden Platz. Autos, Taxis und Busse schieben sich zusammen. Der Lärm, den sie verbreiten, verschmilzt zum reinen Klang der Fortbewegung, der von den Ampeln synthetisiert wird, die den Strom der Verkehrspartikel in einem besonderen Rhythmus an- und abschwellen lassen. In der Mitte eine Insel. Blumen, Steine und ein Denkmal. Auf der Verkehrsinsel unter dem Standbild des Entdeckers, umzingelt von einer endlosen Schlange aus Bussen und Taxis, aus Limousinen und vereinzelt Pferdekarren aus dem Centralpark, spielt eine Gruppe schwarzer Musiker. Eingeschlossen vom Rauschen des Verkehrs vermag ihre Musik nicht über die Strasse herüber zu dringen. Es muss Töne geben, vielleicht sogar eine Melodie, aber sie werden aufgesogen von der Flut des sie umbrandenden Stroms. Während sich die Fahrzeuge um sie herum in vier Spuren stauen, sind die Musiker in ihr Spiel versunken, was man merkt an den Be-*

*wegungen ihrer Körper. Sie benutzen traditionelle afrikanische Instrumente, und es ist ihnen offensichtlich überhaupt nicht wichtig, ob ihnen jemand zuhört. Aber es muss einen Grund geben, warum sie gerade an diesem Ort spielen. Es ist, als zelebrierten sie dort unter dem steinernen Standbild des Christopher Columbus einen unbekanntem Ritus, als praktizierten sie einen geheimen Zauber und setzten durch ihr Handeln die unerbittliche Logik der Dinge ausser Kraft.*

*Eine kurze Lücke in der Zirkulation der Fahrzeuge ermöglicht es, dass ein Geräusch nach aussen dringt. Aber kein Ton erreicht die Welt. Und das Rauschen des Verkehrs schwillt wieder an.*

Als vor einigen Jahren sich für kurze Zeit die Seminare, Artikel und sogar Buchveröffentlichungen über das Thema Film und Musik häuften, da war der Stummfilm und seine musikalische Begleitung historischer und theoretischer Ausgangspunkt dieser Untersuchungen. Entsprechend einem alten Urteil von Adorno wurde Musik im Film als «Gebrauchsmusik» be-/verurteilt. Ihre möglichen Funktionen in Bezug auf das Filmbild wurden als paraphrasierend, polarisierend und kontrapunktierend kategorisiert. Man arbeitete die Texte von Kracauer, Lisse und Eisenstein zum Thema auf und untersuchte die Techniken der Studioproduktionen. «Mood-technik»: verdeutlicht die psychischen Befindlichkeiten der Figuren. «Mickeymousing»: betont und unterstreicht die äusseren Bewegungen der Personen und des Bildes. Während diese Technik also das Bild nur paraphrasiert, polarisiert die andere einen neutralen oder ambivalenten Bildinhalt in eine eindeutige Ausdrucksrichtung. Aber niemand fragte nach dem Atem der Steine. Oder der Melodie der Orte. Niemand interessierte sich für: Die Musik der Dinge.

Der Atem der Steine. Ein Film über das Leben in einer Stadt: die Cafés, der Centralpark, die Bars, die Musikkeller, der Skulpturengarten des Museum of Modern Art. Ben Carruthers bewegt sich durch diese urbane Landschaft, staksig, scheu und neugierig, unsicher und fordernd zugleich. Das Herumlungern, die Suche nach einem Job, nach Frauenbekanntschaften. Und immer wieder wie ein Chorus: die Strasse. Das Pflaster der leeren Gehwege, die Lichter der grossen Avenues, das Dunkel der Seitenstrassen und Hinterhöfe, die Verheissung des Neons. SHADOWS, der erste Film von John Cassavetes, ist Jazz. Nicht, weil die Protagonisten der improvisierten Handlung schwarze Musiker sind. Nicht weil Charly Mingus die Musik zu diesem Film machte. SHA-

DOWS ist Jazz, wie der Beat mehr ist als nur Rhythmus. Wie Stimme und Rauheit nicht nur dem Sänger eigen sind, sondern auch dem Instrumentalisten und seinem Gerät.

Die Melodie der Orte. Ein Film über den Westen: die sanften Grashügel der Missouribreaks, Reiter mit langen Mänteln und steifen Hüten, Überfälle auf Banken und Züge, Flucht und Verfolgung - und dann die Feiern im Saloon. THE LONG RIDERS von Walter Hill ist ein Film ohne Totalen, der trotzdem ein Western ist. Wenn David Carradine wegen einer Frau nach Texas reitet: keine Landschaftsaufnahme, die die Ortsveränderung signalisiert, nur die Musik im Saloon ist lauter und wilder. Und dann dieser alte Mann, der ganz allein in der Kirche immer wieder a cappella singt: «There are no more stormy clouds arising.» In seiner Stimme nicht nur Trauer und Schmerz, sondern in seinem Gesang entfaltet sich auch der ethnische Hintergrund der James-Familie. Und draussen vor der Kirche ist das Gras der Wiese so grün wie in Irland und rot die für das frische Grab ausgehobene Erde. Die gezogenen Töne der bottleneck guitar, ihr Gleiten zwischen den Tönen, aggressiv und wehmütig zugleich, nimmt den Trauernden das Weinen ab. Country- und Western-Musik mit ihren Ursprüngen in der angelsächsischen Musikkultur Irlands, Schottlands und Englands, die einzige *weisse* Volksmusik Amerikas. Die Legende über den amerikanischen Westen, sie ist auch in dieser Musik.

In THE LONG RIDERS tritt Ry Cooders Umgang mit dem traditionellen musikalischen Material an die Stelle der visuellen Totalen, schafft einen Raum. Die Musik bezieht sich nicht auf die Weite eines konkreten Raumes einer realen Landschaft, sondern bereits auf die Landschaft der Legende, die Weite des Mythos. Wenn THE LONG RIDERS also trotz fehlender Totalen ein Western ist, dann aufgrund der Musik von Ry Cooder.

Der Atem der Steine. Die Melodie der Orte. Oder: Der Rhythmus der Stadt. Und: Der Klang der Weite. Die Beziehung zwischen Film und Musik ist komplex, manches fällt der herkömmlichen Wissenschaft durch das Kategorienraster. Für viele, die Filme gemacht haben, war dieses besondere Verwandtschaftsverhältnis zwischen Film und Musik selbstverständlich. So selbstverständlich, dass sie sich nur wenig dazu geäussert haben. Und auch für die Autorentheorie wurde dieser Zusammenhang nie zum Gegenstand, sie hat ihn eher verschüttet, verdeckt. Das Kino: ein Erlebnisraum wie Musik. Die Musik: eine Erzählweise wie auch

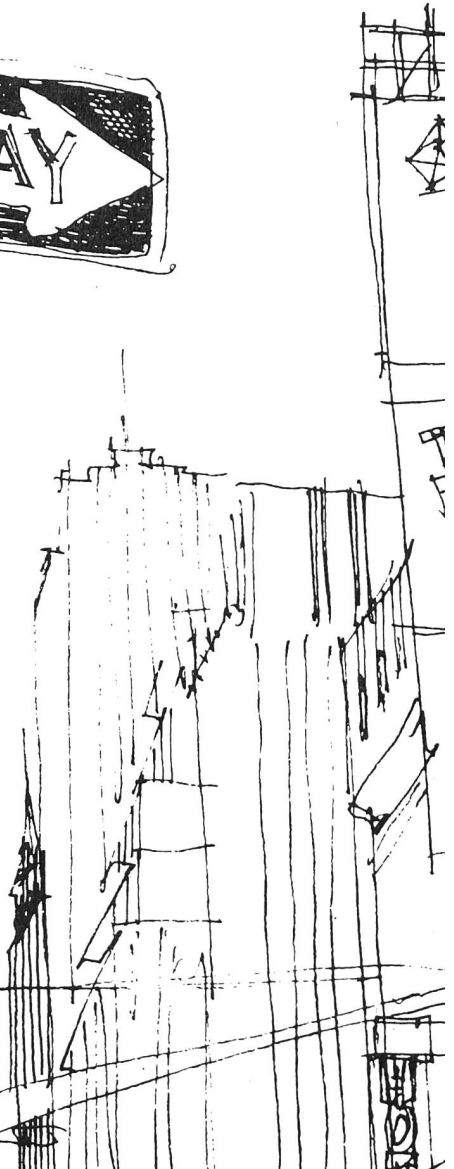
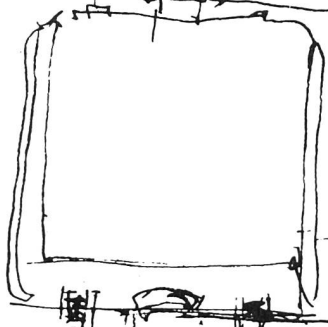
BROADWAY  
NEW YORK

BROADWAY

W 43. ST  
ONE WAY

ONE WAY

NO STOPPING ANY TIME



das Kino. Es geht um Authentizität. Musik und Kino: populäre Kultur, die aus der Nähe zum Lebensgefühl der Hörer/Zuschauer lebt; die mit den ihr jeweils eigenen Mitteln zum Ausdruck verhilft, was im Strom des Alltags da ist, aber unartikuliert bleibt: Der Atem der Steine. Die Melodie der Orte.

## SZENE 2

### **Das Kino ist die Schrift der Wirklichkeit (P.P. Pasolini)**

*Central Park. Eine Wiese. Bunte Drachen steigen auf, von ihren Besitzern an zwei Schnüren gehalten, so dass man sie lenken kann. Rot und gelb und grün kurven sie rasant durch das Blau des Himmels, beschreiben eine liegende Acht oder schlagen einen Haken. Der Wind, in dem sie ihren luftigen Tanz vollführen, trägt die Töne einer Gruppe von Trommlern über den Rasen. Schwarze, Juden, Portorikaner, der weisse Student aus dem mittleren Westen und der illegal eingewanderte Chikano: die unterschiedlichsten Menschen haben sich in einer Ecke zusammengefunden, um gemeinsam Musik zu machen.*

*Einige trommeln auf grossen Bongos, andere auf Marmeladeneimern. Einige schütteln Tamburine, andere mit Steinen gefüllte Konservendbüchsen. Ist einer der Spieler erschöpft, so wird er von einem der um die Gruppe herum im Gras lagernden Zuhörer abgelöst. Der Rhythmus schwillt an und wieder ab, aber er kommt nie zum Stillstand. Wie ein Gespinnst breitet er sich aus, verdichtet sich unter dem anfeuernden Rufen einiger Zuhörer zu komplexen Klangbildern und breitet sich dann wieder flächig aus, wie Wellen am Ufer, die am Ende ihrer Bewegung im Sande versickern. Schwebend ist der Rhythmus und organisch. Es gibt keinen Anfang und kein Ende, seine Grenzen sind fliessend wie auch die von Musikmachen und Musikhören. Nicht aus dem Streben auf einen Höhepunkt, sondern aus dem Reiz der ewigen Wiederkehr kommt die Spannung dieser Musik.*

*Das Auf und Nieder der Hände auf den gespannten Fellen, das Stampfen der Füsse, das Zucken der Körper, der Schweiss auf den Gesichtern. Etwas dehnt sich aus und zieht sich zusammen. Der Herzschlag. Der Atem. Eine Musik ohne Botschaft, ohne Nachricht, viel älter als alle anderen Zeichen in der Welt.*

Film und Musik unterscheiden sich von allen anderen Kunstarten darin, dass sie

nur im Ablauf der Zeit existieren, in der Dauer. Ein Bild ist noch kein Film, erst die Aufeinanderfolge der Bilder setzt die Möglichkeit der Bewegung frei. Zwischen den Bildern entsteht die Bewegung. Nicht ein Ton ist schon Musik, sondern Rhythmus, Melodie entstehen als Beziehung zwischen den Tönen. Wie Film als rhythmisiertes Licht beschrieben wurde, so kann man Musik als rhythmisierte Luft verstehen. Der Film integriert viele andere Kunstarten, aber die Gemeinsamkeit, nur in der Zeit zu existieren, begründet zwischen Film und Musik ein anderes Verhältnis, als es zwischen Film und Architektur oder Film und Malerei besteht. Und diese Verwandtschaft ist von mehr als nur theoretischer Bedeutung.

Weitgehend losgelöst von Inhalten und vom Zwang zu erzählen belegen Experimentalfilme auf der Ebene der reinen Wahrnehmung die grosse Wechselwirkung zwischen Ton und Bild.

Eine Studie über den Rhythmus. YÜM YÜM: In einer starren Einstellung eine junge Frau auf einer Schaukel. Ihre nackten Beine sind bemalt, und sie bewegt sich vor einem Teppich mit bunten, grossflächigen Motiven hin und her. Werner Nekes hat den Film nach rein mathematischen Vorgaben geschnitten. Alle vier Felder erfolgt ein Schnitt. Das Vor und Zurück der Schaukelbewegung wird in Partikel zerlegt und unter anderen, metrischen Gesichtspunkten wieder zusammengesetzt. In einem seltsamen Tanz verbinden sich die Bewegungen der Frau auf der Schaukel mit den Bewegungen, die durch die Sprünge (Schnitte) im Material herrühren.

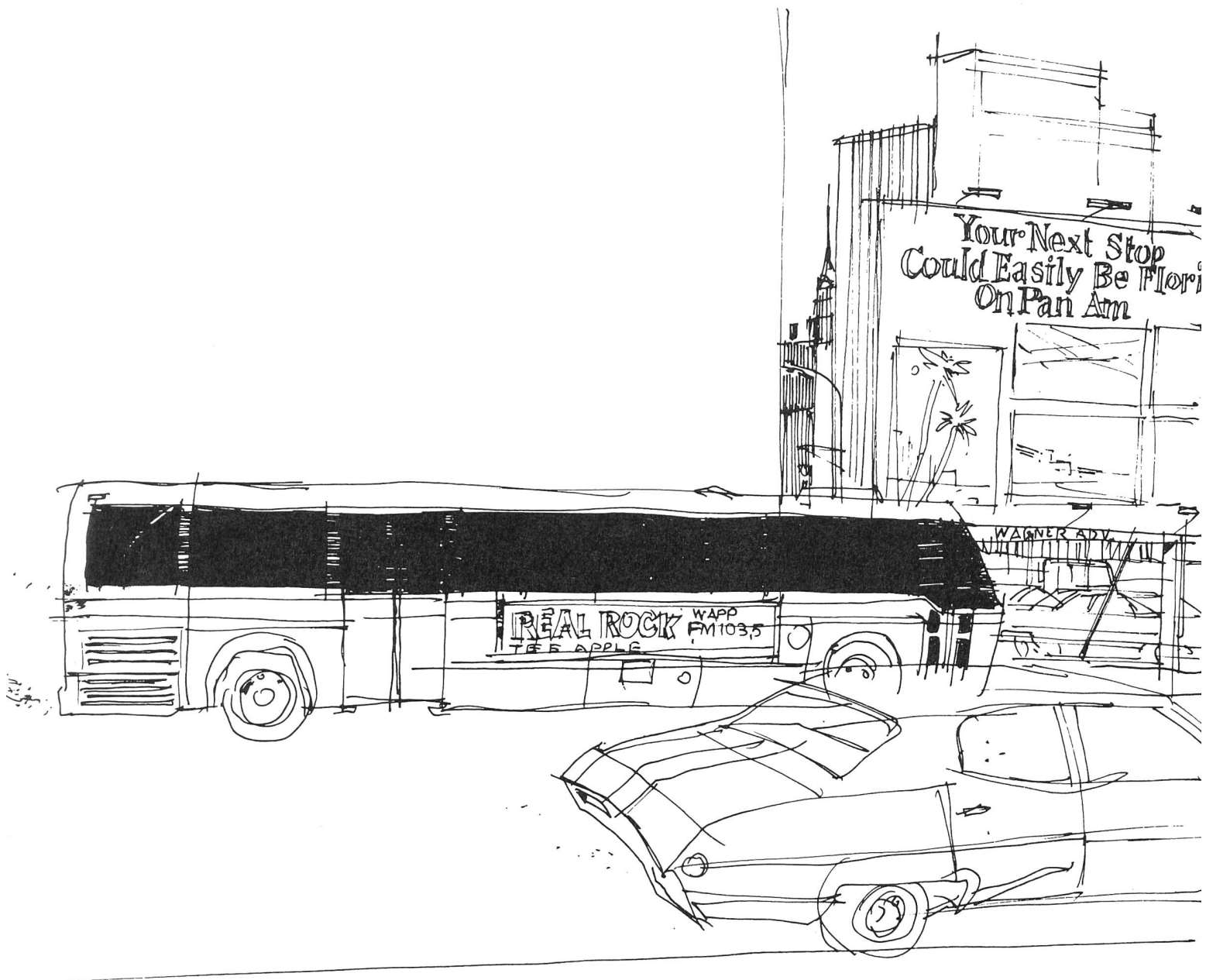
Den Bildern ist sehr laut ein rhythmisches Schlagen oder Trommeln unterlegt. Mehrmals wechselt auf der akustischen Ebene der Rhythmus, und automatisch sieht man auch eine andere Bewegungsfolge auf der Leinwand, obwohl doch objektiv der Takt auf der visuellen Ebene den ganzen Film über gleichbleibend vier Felder ist. Der Ton verändert die visuelle Wahrnehmung, sein Rhythmus dominiert das bildliche Erleben.

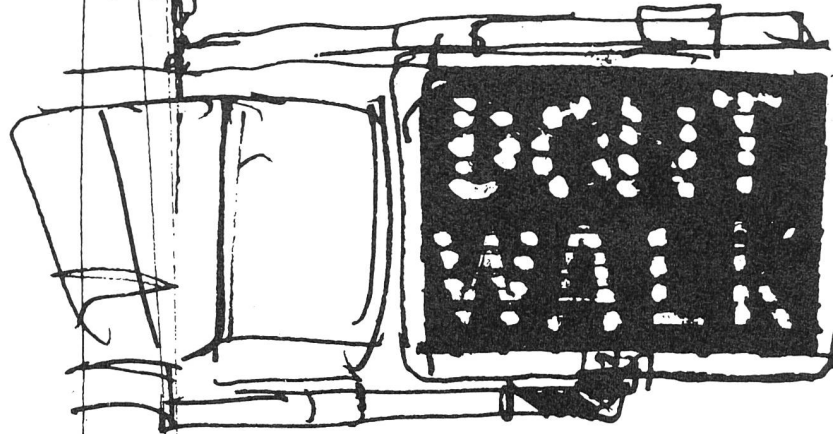
Es ist auffällig, dass Nekes in anderen Filmen wie HYNNINGEN oder GEFLECHT, in denen er Doppel- oder Mehrfachbelichtungen verwendet, den Bildern stets keinen Rhythmus unterlegt. Hier verwendet er einen Dauerton, der nur in Lautstärke und Tonhöhe variiert. Wie Kautschuk zieht dieser angehaltene Ton die verschiedenen Bildebenen zu einem einzigen Raumerlebnis zusammen. Was sich ohne diesen Ton als Überlagerung verschiedenster Zeit- und Raumebenen dargestellt hätte, wird durch die akustische Untermauerung verschmolzen.

Während die Versuche von Nekes das Augenmerk auf die Trägheit der Wahrnehmung lenken, hat Godard es dagegen verstanden, seine Bild/Tonexperimente stets in die Handlung von Spielfilmen einzubetten. Sie gehen ein in die Geschichte und in das Erzählen der Geschichte. In SAUVE QUI PEUT (LA VIE) gibt es diese seltsam sphärische Musik, die über dem ganzen Film schwebt. Wir Zuschauer hören sie, wenn Nathalie Baye sie hört, aber die sie im Film umgebenden Figuren sie nicht hören und auf ihre Frage nach der Musik nur fragend und leicht zweifelnd schauen. Ein anderes Mal, an der Theke einer Bar, horcht eine schöne Dame immer wieder nach oben, doch ebenso wie die anderen Gäste in der Bar hören wir die Musik nicht, die an ihr Ohr dringt. Und weitere Permutationen. Ein Klang, dessen ständige Präsenz sich manifestiert im Wechsel seiner Anwesenheit und Abwesenheit für den Zuschauer/Zuhörer. Ein Film, der die Frage stellt nach dem Raum, dem die Musik angehört.

In PASSION hat Godard die Musik konventioneller eingesetzt. Ungebrochen verleiht die Musik Beethovens in diesem Film einzelnen Szenen und Bildern Pathos, ein Pathos, das manchmal dem banalen Geschehen auf der Leinwand unangemessen erscheint und in Ironie umkippt. Gezielt karikiert Godard in PASSION dagegen eine Konvention des modernen Spielfilms. Es ist mittlerweile ein Standard der Schnitttechnik, den Ton überlappen zu lassen, auch wenn der Schnitt zeitlich und räumlich einen Sprung bedeutet. Man «hört» die Überlappung nicht, sie trägt vielmehr dazu bei, dass man den Bildschnitt weniger «sieht». Godard verwendet dieses Verfahren auch, nur dass er den Ton nicht sanft ausblendet, sondern überstehen lässt und dann einfach abschneidet. So betont er nicht nur die Tonmontage, sondern lenkt auch den Blick ausdrücklich auf den Bildschnitt, weil beide so offensichtlich auseinanderklaffen. Ein Mittel, um etwas unsichtbar zu machen, wird so umfunktionierte, dass es plötzlich betont, was es vertuschen sollte.

Godard war der erste, der von Bildern und Tönen sprach. Und im Vorspann von SAUVE QUI PEUT (LA VIE) heisst es: «Ein Film komponiert von Jean-Luc Godard». Aber Godards Methode ist vor allem eine der Dekomposition, des Auseinandersetzens. Seine Filme sind eine intensive Suche nach dem Kino, und so verbinden sich in ihnen nicht Musik und Bilder, sondern sie wirken sichtbar aufeinander ein. In den Montagen und Collagen von Alexander Kluge, in denen Dokumente und Fiktion, Standbilder und Filmbilder aufeinander





**THE LORD  
JESUS CHRIST  
DIED TO SAVE  
SINNERS -  
HE DIED  
TO SAVE**

dertreffen, ist der Raum des Films eine Assoziation, eine Idee. In ihnen wirkt die Musik daher stets wie ein Zitat, verweist auf etwas ausserhalb des Films Liegendes.

## SZENE 3

**Dauerhaft ist nur, was in den Rhythmen ist (Robert Bresson)**

*Union Square. Eine Subway Station. Der buntbemalte Wagen schiesst ins Dunkel. Der ertümlische Lärm, der dabei entsteht, verbürgt die Teilnahme an der grossen Zirkulation, die die Stadt ist. Eingehüllt vom gleichbleibenden Tosen der Wagen bewegen sich die Fahrgäste ohne eigene Anstrengung im dunklen Tunnel, unterqueren Strassen, ganze Bezirke der Stadt New York. Ohne ihr Zutun setzen sie über unsichtbare Grenzen.*

*In der Ecke des Wagons ein Neger, der tänzelnd hin- und herspringt. Dabei trommelt er mit den Fingern flüchtig auf allen Gegenständen in seiner Reichweite, kickt kurz mit dem Fuss gegen die Haltestange, die Wagentür, die Lüftungsklappe. Knapp und genau sind seine Bewegungen. Und kontrolliert. Die Hände fliegen wild über die Graffiti an den Wagenwänden, die seine Altersgenossen dort eintätowiert haben. Alle Bewegungen integriert zu einem unablässigen Tanz mit den Dingen. Eine Musik hört man nicht, ausser dem Klappern und Rattern der Wagons auf den ausgeleierte Geleisen. Alle Glieder und Fasern des Tänzers sind aufs äusserste angespannt, die motorischen Zuckungen scheinen wie unbewusste Entladungen, mit denen er die Energien seines Körpers auf die ihn umgebenden Gegenstände gleichmässig verteilt.*

*Die trommelnden Finger, die kickenden Füsse, die fliegenden Arme, sie funktionieren wie Blitzableiter und laden den Raum auf mit der Präsenz dieses jungen Schwarzen, dessen Gesicht völlig frei ist von Spannungen. Weder Nervosität und Hektik noch Angst und Aggressivität entstellen seine schönen Züge.*

Musik der stummen Bilder. Und Musik und stumme Bilder. Warum die ersten bewegten Bilder auf der Leinwand die Zuschauer geängstigt haben? Diese Frage ist einer der immer wiederkehrenden Ausgangspunkte für die verschiedensten theoretischen Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Film. Also lieber anders herum. Würde man nämlich fragen, warum gerade die Musik ihnen diese Angst nehmen konnte, so käme man eher auf: den Raum. Und auf seine Veränderung, sei-

ne zunehmende Gestaltung durch den Menschen. Klangraum und Bildraum. Auch hier berühren sich (technisch reproduzierte) Musik und Film auf seltsam innige Weise: Beide produzieren mit den ihnen eigenen Mitteln einen virtuellen, einen künstlichen Raum.

Der Raum. Das ist erst einmal etwas, in dem man sich bewegen kann. Unser Gefühl für einen Raum entsteht immer aus der akustischen und der visuellen Wahrnehmung. Und aus der Bewegung (oder der Erfahrung von Bewegung) im Raum, die diese Wahrnehmung unterschiedlich verändert. Das Visuelle und das Akustische, die sich gegenseitig ergänzen. Aber sich auch relativieren. Die aber auf jeden Fall für das Raumerlebnis zusammengehören. Klangraum und Bildraum.

So wie die Zuschauer vor den ersten bewegten Bildern erschrecken, so verblüfft waren sie, als sie zum ersten Mal eine Musik vom Grammophon hörten, ohne dass sie das Orchester sehen konnten. Etwas in der unmittelbaren Wahrnehmung Verbundenes wurde separiert. Eine weitere Komponente in der künstlichen Auffaltung der Dimensionen des Raums, die mit der Erfindung der Fotografie begann. Heute schaut niemand mehr irritiert und sucht nach einem Lautsprecher, wenn ihn im Supermarkt, in der Ladenpassage, an der Tankstelle, in der Hotelhalle, im Taxi, ja überall Musik berieselt. Eingehüllt in Musik schlafen wir ein, und eingehüllt in Musik wachen wir morgens wieder auf. Die Töne strukturieren die Wahrnehmung des Raums. Vielleicht wissen wir es noch nicht, aber haben wir unsere Wirklichkeit - das, was wir den Raum des Realen nennen - nicht längst als eine Inszenierung akzeptiert? ECHTZEIT von Costard und Ebert: kein Science-Fiction-Film.

»Making Movies«. So heisst eine Langspielplatte der Dire Straits. Auch ein Programm: Musik als Film. Das ist ein Spiel. Aber es ist keine zufällige, beliebige Vertauschung. Auf der Platte gibt es das Stück «rollergirl». Der Song erzählt davon, wie sich durch Musik und durch Musik und Bewegung der Raum der Stadt verändert. Sich verändert, indem seine Wahrnehmung gestaltet wird. Refrain: «she gets rock'n'roll in a rock'n'roll station / and a rock'n'roll dream / she is making movies on location / she don't know what it means / but the musik make her wanna be the story / and the story was whatever was the song, what it was / rollergirl don't worry d.j. plays the movies all night long».

Echo des verlorenen Sinns. Etwas hat sich ereignet. Szenen aus der Inszenierung der Stadt New York. Aber es hätte

auch Berlin sein können. München kaum. Frankfurt möglicherweise. Etwas hat sich ereignet. Ein Rhythmus? Eine Melodie? Alle reden von Krise. Aber Widerstand, das ist nicht unbedingt eine Frage des Kampfes. Eher von Angst. Aber auch von Authentizität. Denn von Angst reden viel zu viele. «Nicht darüber, dass versucht wird, sich den Bedrohungen, unter denen es mit der Kunst zu erzählen zu Ende geht, zu entziehen, sondern durch diese Drohungen hindurch, inmitten dieser Drohungen kann die Figur des Erzählers errettet werden. Mut nützt nichts. Und wenn ich sage, nur inmitten der Drohungen wird den Drohungen widerstanden, dann meine ich nicht, sich dem Kampf zu stellen - keinen Heroismus -, sondern ihn zu unterlaufen.» (R. Thiessen)

Echo des verlorenen Sinns. Etwas hat sich ereignet. Nur von einer Sache sollte gesprochen werden: Film und Musik. Aber geht das überhaupt: nur von einer Sache sprechen? Und dabei fehlt noch so vieles. Dass von FLASHDANCE, von STAYING ALIVE und von CARMEN nicht die Rede war, ist leicht als Absicht zu erkennen. Dass über die Musikfilme, die Les Blank über alte Bluesmusiker gemacht hat, nicht gesprochen wurde, hat andere Gründe. Dass aber Straub und Bach sowie Schönberg unerwähnt blieben, erscheint nur auf den ersten, falschen Blick hin selbstverständlich. Obwohl es um populäre Musik ging, wäre bei diesen Klassikern vielleicht der Grundstein für vieles zu finden gewesen.

Wie das Balladeske der Songs von Tom Waits die Erzählstrukturen von Coppolas ONE FROM THE HEART bestimmt. Davon hätte gesprochen werden müssen. Wie der Bassist und der Klarinetist in Rivettes MERRY GO ROUND nicht nur die Musik zum Film machen, sondern auch bei der Ausübung ihrer Arbeit im Studio zu sehen sind. Und was es bedeutet, dass sie ihren eigenen Raum mit in den Film bringen. Davon hätte die Rede sein müssen. Und von RENALDO AND CLARA natürlich, einem Film von Bob Dylan. Aber auch von Cyd Charisse, wie sie tanzt zur Jazzmusik der 50er Jahre in Nicholas Rays PARTYGIRL. Und unbedingt auch davon, wie Dean Martin und Rickie Nelson in RIO BRAVO singen, einfach nur singen.

Vorabdruck aus: Jahrbuch Film 84/85, Hanser Verlag

Skizzen aus: American Dreams © Maurice Kennel mit freundlicher Genehmigung des U.Bär Verlags, Zürich