

künstlerische Angebote zu unterbreiten. Am Film *ENTRACTE* (1924) von René Clair (Regie) und Erik Satie (Musik) lässt sich beispielhaft zeigen, wie sich Künstler verschiedener Sparten untereinander abstimmen, um ein »absurdes« Gesamtkunstwerk herzustellen: Weder Handlung noch Musik ergeben einen nacherzählbaren Sinn; entscheidend ist, was im Rezipienten passiert. Ähnlich verhält es sich mit Luis Buñuels und Salvador Dalís *UN CHIEN ANDALOU* (1929), der – von einem Tango sowie Wagners Vorspiel zu *Tristan und Isolde* in monotoner Endlosschleife untermalt – beim Zuschauer (und -hörer) auf die Arbeit des Unbewussten baut.

Im Gegensatz zu jenen surrealistischen und dadaistischen filmmusikalischen Experimenten lösen sich die abstrakten Filme von Walter Ruttmann, Viking Eggeling und anderen ganz und gar von jedem Realismus, indem sie ausschließlich zweidimensionale Formen, Farben und Bewegungen zeigen; für Ruttmanns *OPUS II* (1921) komponierte der Komponist und Schönberg-Schüler Hanns Eisler die Musik. Nicht zuletzt ausgehend von dieser Erfahrung verfasste er schließlich im US-amerikanischen Exil, zusammen mit Theodor W. Adorno, das Standardwerk *Komposition für den Film*, das erstmals 1947 in englischer Sprache erschien. Flankierend hierzu entstanden mehrere filmmusikalische Arbeiten, die Adorno explizit als experimentell, d. h. bewusst und mit gleichsam naturwissenschaftlichem Blick die Möglichkeiten des Bild- und Tonmaterials auslotend, begreift: Eines der bekanntesten Ergebnisse ist der Film *REGEN* (Regie: Joris Ivens) mit der »experimentellen Musikfassung« (Adorno/Eisler 2006, 189) des Werkes *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* (1941). Mit der von Adorno und Eisler ausführlich beschriebenen Idee des audiovisuellen Kontrapunkts ist dem Experimentieren zugleich eine kontrollierende Instanz eingeschrieben.

Während Philip Glass' zivilisationskritisches Film- und Musikexperiment *KOYAANISQATSI* (1982, Regie: Godfrey Reggio), ähnlich wie Saties Musik zu *ENTRACTE*, mit der Baukastentechnik arbeitet, lotet Mauricio Kagel in seinem zum 200. Beethovenjubiläum, in Zusammenarbeit mit Künstlern wie Joseph Beuys entstandenen Film *LUDWIG VAN* (1970) aus, wie weit man – von einem internen Standpunkt aus – das bildungsbürgerliche Publikum strapazieren kann: Sehgewohnheiten werden ad absurdum geführt, Passanten belästigt und der seit den 1950er Jahren in Avantgardezirkeln verbreitete Trend, Musik als naturwissenschaftliches Experiment aufzufassen und zu inszenieren, ad absurdum geführt.

Experimente in den Künsten

Literatur, Film, Theater, bildende Kunst, Musik

Öffentliche Ringvorlesung
dienstags 18–20 Uhr
Leibniz Universität Hannover
Königsworther Platz 1
Conti-Hochhaus 1501, Raum 201

Experimente in der Musik:

19. Januar 2010

Dr. Nina Noeske

(Hochschule für Musik und Theater Hannover)



Nina Noeske

Filmmusikalische Experimente zwischen Bild und Ton, oder: Der betrunkene Klavierspieler

Literaturangaben

Adorno, Theodor W. u. Hanns Eisler: Komposition für den Film. Mit einem Nachwort von J. C. Gall u. einer DVD. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit (1960). Übers. von F. Walter u. R. Zellschan. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Konzept, Organisation und weitere Informationen:

Dr. Stefanie Kreuzer (Deutsches Seminar)

<http://stefaniekreuzer.de>

Experimentalfilm und experimentelle Musik haben – so aussichtslos eine präzise Definition dieser Phänomene ist – eines gemeinsam: Sie begeben sich in unbekanntes (und unwegsames) Terrain und rechnen nicht mit kommerziellem Erfolg. Was aber passiert, wenn sich beide zusammentun?

Seit den Anfängen des Films in den 1890er Jahren wurde mit dem neuen, damals noch »stummen« Medium experimentiert. Da die unnatürliche Stille im Kinosaal dem Publikum jedoch unheimlich war, wurden zunächst, von einzelnen Musikern oder eigens engagierten Orchestern, bekannte Kompositionen – in Ausschnitten oder ganz – gespielt, um die Bilderzählung klanglich zu untermalen; später kamen eigens für bestimmte Szenen vorgesehene Stücke (sog. »sheet music«) zum Einsatz. Dass es sich bei der Kopplung von bewegtem Bild und Ton immer zugleich auch um ein Wahrnehmungsexperiment ganz eigener Art handelt, legt Siegfried Kracauer mit seiner berühmten Erzählung vom »betrunkenen Klavierspieler« nahe. Dieser, unfähig, sich in seiner Improvisation an der Filmerzählung zu orientieren, vermochte dem staunenden jungen Mann ungeahnte Zusammenhänge zu offenbaren: »Gerade weil der alte Klavierspieler die Bilder auf der Leinwand nicht beachtete, veranlaßte er sie dazu, manche ihrer Geheimnisse preiszugeben. [...] Ab und zu paßte sich seine Musik dem dramatischen Geschehen mit einer Genauigkeit an, die mir um so miraculöser erschien, als sie völlig unbeabsichtigt war.« (Kracauer 1985, 191) So zahlreich die Möglichkeiten der Korrespondenz von Bilderzählung und Musik sind – die Beziehungen reichen von der musikalischen Stimmungsuntermalung bis zum filmmusikalischen Kontrapunkt, ja sogar zur selbstreflexiven Thematisierung des Mediums Ton –, so zahlreich sind die Versuche von Regisseuren, Drehbuchschreibern und Komponisten, entsprechende