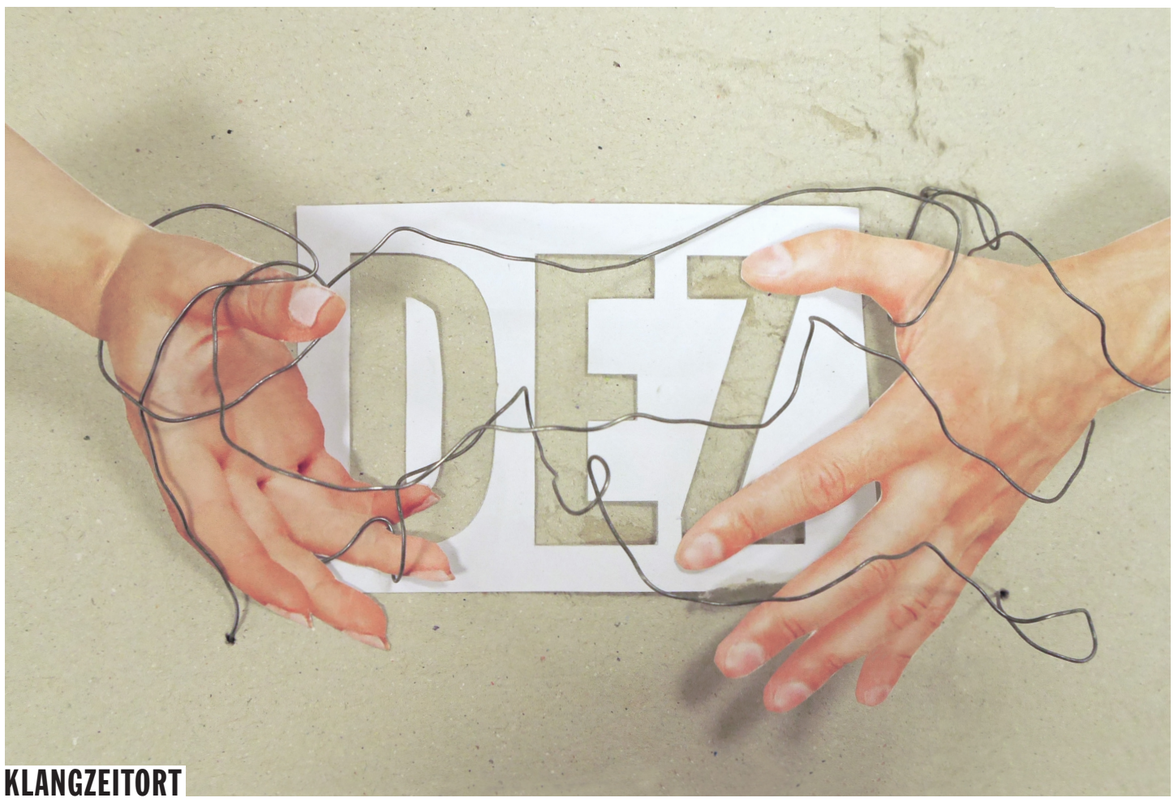

KLANGZEITORT

Eva Meyer

WAS IST DAS FÜR EINE MUSIK?

DEZ 2015

»Was ist das für eine Musik?«, fragt Denise im Café die Kellnerin. Sie antwortet: *»Ich weiß nicht, wovon sie sprechen.«* Und ich, die diese Szene im Film beobachtet, weiß es auch nicht. Denn obwohl dieser Film voll Musik ist, ist sie in dieser Szene nicht zu hören. Oder doch?

Rette sich wer kann (Das Leben) ist ein Film von Jean-Luc Godard, der sich von Anfang an der reduktiven Bedeutungsarbeit entzieht und stattdessen immer wieder die Frage nach der Musik aufwirft. Nehmen wir nur gleich die erste Szene: Paul ist im Hotelzimmer. Er telefoniert mit Denise. Und zu hören ist die »Selbstmordarie« aus der Oper *La Gioconda* von Amilcare Ponchielli. Wir könnten geneigt sein, sie als tragische Untermalung des Kommenden zu begreifen, wenn nicht plötzlich Paul protestierend gegen die Wand klopfen würde, die Sängerin nebenan – unsichtbar zwar, aber im On – zum Verstummen bringt und damit ihre Unabhängigkeit bestätigt. Erst als Paul das Zimmer verlässt, setzt der Gesang wieder ein und folgt ihm – jetzt ganz klar im Off – durch das Hotel, in die Rezeption hinunter, auf der Rolltreppe hinaus. Umgekehrt spielt in der letzten Szene das Orchester, dessen Musik zuvor im Off zu hören war, unversehens auf der Straße – sichtbar im On.

Rette sich wer kann (Das Leben) ist ein Filmtitel, ein Doppeltitel, den zu finden Godard einige Zeit gebraucht hat: »Ich glaube gerade dieses *zwischen* ist das, was existiert. Und wenn dieser Film einen Doppeltitel trägt, dann vielleicht deshalb, weil da der Wunsch war, ihm einen kommerziellen und einen klassischen Titel zu geben: *Rette sich wer kann*, ein Schlagwort. Aber gleichzeitig hatte ich auch den Wunsch, ihn »Das Leben«, »Die Freude«, »Der Himmel«, »Die Leidenschaft« zu nennen, oder irgendetwas in der Art…Mit dem Doppeltitel wollte ich gleichzeitig einen besonderen Effekt erzielen, nämlich die Möglichkeit, einen dritten Titel entstehen zu lassen. So kann sich jeder einen Titel montieren, der ihm ganz gut gefällt … Film heißt nicht: ein Bild nach dem anderen, sondern ein Bild plus ein Bild, woraus ein drittes Bild entsteht. Dieses dritte Bild wird übrigens vom Zuschauer in dem Augenblick gebildet, wo er den Film sieht.«

Dieses dritte Bild ist für mich die Musik. Als Klammer ist sie bereits im Filmtitel enthalten, ein Bezug zum Außen des Films, auf der Suche nach Bildern jenseits der klassischen und kommerziellen Form der Repräsentation, indem sie verschiedene Linien innerhalb und außerhalb des Films verbindet. Zunächst ist sie vielleicht nur eines dieser Satzzeichen, von denen Adorno sagt, dass sie die Musik in die Sprache einschreiben und damit die Schrift der Stimme anähneln. »In keinem ihrer Elemente ist die Sprache so musikähnlich wie in den Satzzeichen. Komma und Punkt entsprechen dem Halb- und Ganzschluß. Ausrufungszeichen sind wie lautlose Beckenschläge, Fragezeichen Phrasenhebungen nach oben, Doppelpunkte Dominantseptimakkorde; und den Unterschied von Komma und Semikolon wird nur der recht fühlen, der das verschiedene Gewicht starker und schwacher Phrasierungen in der musikalischen Form wahrnimmt.«

Bekanntlich sieht Adorno einen Zusammenhang zwischen einer von ihm in der Literatur diagnostizierten »Idiosynkrasie gegen Satzzeichen« und dem Zerfall des »Schemas der Tonalität«, eines Schemas, das die Berührung von Musik und Sprache bewahrt hat und dessen Zerfall sie auseinandertreibt, so dass er »die Mühe der neuen Musik recht wohl als eine um Satzzeichen ohne Tonalität darstellen könnte«. Wenn aber die Musik gezwungen sein soll, »in Satzzeichen das Bild ihrer Sprachähnlichkeit zu bewahren«, während »die Sprache ihrer Musikähnlichkeit« nachhängt, »indem sie den Satzzeichen mißtraut«, kommt es jetzt auf die Klammer an, die den Schein des Kontinuums dieser Erzählung unterbricht und eine neuartige Berührung von Musik und Sprache in Bildern einer dritten Art stiftet.

Nicht zufällig handelt es sich um das Leben, das in Godards Filmtitel in einer Klammer dahingestellt bleibt. Die Klammer hält das Unhaltbare zusammen, indem sie gleichermaßen Beziehung wie Distanz ausübt. Und weil es ums Leben geht, ist hier nicht mit einer abschließenden »Enklave« zu rechnen, die einem »Gesamtbau« entbehrlich wäre. Nein, diese Musik ist keinesfalls etwas für Mußestunden. Für Adorno sind beispielsweise Prousts »eingeklammerte Parenthesen« ausgesprochene »Denkmäler der Augenblicke«. Sie sind Fenster im Gesamtbau der Erzählung, in denen sich die »dunklen temps durée« auf ihre eigenen Rhythmen öffnen. Sie lösen die narrativen Elemente aus den Zusammenhängen, die sie einem Inhalt unterwarfen, doch nicht ohne in der Suspendierung der Erzählung ein endloses Vorher und Nachher der losgelösten Elemente mitzudenken und mitschwingen zulassen.

Im Film ist es die Verlangsamung des Bilderflusses durch Zeitlupe und Stoptricks, eine Entdeckungsreise, auf die Godard sich gerne einlässt: »Sobald man ein Bild in einer Bewegung stoppt, die aus 25 Bildern besteht, wird einem klar, dass es in einer gerade gefilmten Einstellung, je nachdem wie man sie stoppt, plötzlich eine Unzahl von Möglichkeiten gibt.« Da kann ihm schon der Gedanke kommen, »an der Stelle, wo gerade der Ton einsetzte, Musik einzufügen. Wir haben dann ganz einfach den Dialog angehalten, und es stellte sich heraus, daß in diesem Film der Dialog auch angehalten werden konnte, ohne daß dadurch eine Lücke entstand.« Denn diese Lücke ist nicht nur Dauer, wenn die Verlangsamung eine Spannung beschleunigt, die sich an die Musik halten kann und nicht mehr dramatisch oder psychologisch motiviert werden muss. Sie markiert die Bewegungen der Personen in jeweils eigenen Konstellationen, in einer Partitur, die ihnen unterschiedliche Richtungen und Geschwindigkeiten vorgibt.

Die Erzählung des Films fasst *Swissfilms* so zusammen: »Denise verlässt Paul, der Isabelle begegnet, die Denise trifft, die Paul nicht vergisst, der an Isabelle denkt. Ihre Musik begleitet sie.« Doch da gibt es auch noch Paulette und Céline, Pauls Exfrau und die gemeinsame Tochter; und nicht zu vergessen: Marguerite Duras. Viele Frauen also, die einen eigentümlichen Reigen bilden, dessen anscheinendes Zentrum, Paul, am Schluss stirbt und doch nicht tot ist, schließlich ist – so seine Rede auf dem Boden liegend – das Leben nicht wie ein Film vor seinen Augen abgelaufen. Stattdessen gibt es Musik. Die gleiche Melodie, die am Anfang von einer Sängerin zu hören war, »wird am Ende von einem Orchester aufgegriffen, das Thema wurde jedoch von einem Musiker ein wenig auf moderne Musik umgearbeitet, denn « Godard bevorzugt »moderne Musik«. Vielleicht, weil sie mehr Fragen stellt als antwortet? Weil sie hilft, eine Reihe von Fragen genauer zu stellen und ihnen »fast eine Art Übereinstimmung« mit dem Film verleiht? Wenn das Orchester, das im Off zu hören war, schließlich vor unser aller Augen auf der Straße steht und »man im Travelling am Orchester vorbeifährt, fühlt man sich etwa so, als säße man in einer Straßenbahn und nähme die Musik, die draußen wie ein Tramper herumsteht, im Vorbeifahren mit. Die Musik wird wieder in den Film einverleibt, sie kann zu etwas anderem werden«, wenn sich Paulette und Céline vom untoten Paul abwenden und ins Offene gehen.

Die Musik bildet kein Ganzes, eher eine Grenze, eine Außen und Innen verbindende Membran, welche beide aufeinander bezieht oder einander entgegensetzt. Das Innen ist Psychologie und Vergangenheit, das Außen ist Welt und Zukunft. Beide umschließen sich, tauschen sich aus, können im Grenzfall ununterscheidbar werden. Ihre Interaktion zieht eine Grenze, die weder dem einen noch dem anderen zugehört. Wie kann man unterscheiden, ob

etwas von innen oder von außen kommt? Ob der Tod die Membran in beide Richtungen durchstößt oder ob eine Neubildung der Membran entsteht, die Innen und Außen in ein unvergleichliches Verhältnis bringt und den Tod in ein neues Leben übergehen lässt? In eine Pluralität von Weisen des In-der-Welt-Seins, des Zugehörens zu Konstellationen, die vielleicht unversöhnlich sind und dennoch miteinander koexistieren?

Denise insistiert, dass sich »im Körper und im Kopf« etwas »gegen Wiederholung und das Nichts« stemmt und dass dieses Etwas »das Leben« ist, »eine etwas schnellere Geste, ein Arm, der zur Unzeit herabfällt, ein etwas langsamerer Schritt … ein Hauch von Unregelmäßigkeit…eine falsche Bewegung. Alles das, was in diesem lächerlichen Quadrat des Widerstandes gegen die leere Ewigkeit des Arbeitsplatzes noch etwas geschehen läßt … Diese Grimasse…dieses Aushaken, das Leben ist es, was sich anklammert« und in Musik von Außen zwischen uns einfügt, uns affiziert und reflektiert. Das aber wäre eine Reflexion, die sich in der Musik abspielt und nicht aufhört, die Nicht-Wahl zu wiederholen: »Wähle! … Nein, ich wähle nicht … Du wählst! … Ich wähle nicht … Ich wähle nicht …« – und also der Wiederholung selbst Zeit gewinnt. Sie verweist weniger auf die Unentschiedenheit einer Geisteshaltung als dass sie das Merkmal der Unentscheidbarkeit in die Körper versetzt, die nun nicht mehr auf eine lineare Erzählung zählen können. Sie zählen mit, sie erzählen zwei entgegengesetzte Richtungen zusammen – eine, die von den äußeren Bildern zur Wahrnehmung geht, und eine andere, die von den Ideen zur Wahrnehmung geht –, nur gehalten in der Demontage ihrer Zuordnungen, die unsere Erwartung musikalisiert und neu verhandelt.

Godards (und Anne-Marie Miévilles) Film bemüht dafür eine »Großaufnahme der Tauschbeziehungen im Allgemeinen«, die Pornographie, in der die Lustschreie der Frau »als eine Art Kontrollton für den Mann« fungieren und seine Macht bestätigen. Im Film wird daraus eine Szene, in der ein Chef seinen Angestellten Thierry, sowie Isabelle und eine zweite Prostituierte, Marilyn oder Nicole, in Bild und Ton positioniert, verkettet, orchestriert:

Chef: *… gut, das Bild ist ok, jetzt machen wir mal den Ton, wenn ich mit meinem Schuh Deine Brüste berühre, sagst Du aie, und Du lutscht ihn … mach mal …*
Prostituierte: *Aie*
Angestellter: *Oh*

Chef: *Du Thierry, wenn sie an Dir saugt, sagst oh … und du leckst ihr die Furche, nun los …*
Prostituierte: *Aie*
Angestellter: *Oh*

Chef: *Und Du, wenn er Dich in den Hintern beißt, machst Du he, wie in der U-Bahn, wenn ein Typ eine unpassende Geste macht … los, Thierry.*
Isabelle: *He*

Chef: *Und danach tust Du mir etwas Lippenstift drauf, nur einmal, und wenn ich Dich anlächle, küsst Du mich … so, dann mal los!*
Prostituierte: *Aie*
Angestellter: *Oh*
Isabelle: *He*

Das Bild ist ok. Zu sehen sind Gesichter in Großaufnahme, der Chef und besonders Isabelle über den Blumen, die auf dem Bürotisch stehen. Das Telefon klingelt, während die Sprache als Mittel der Machtergreifung sich demontiert und in pornographischen Vokalen verflüchtigt. Doch wie geht es weiter? Kann die Regression zur Entdeckung werden? Zur Entdeckung einer Kombinatorik, eines multiplen Kommentierungs- und Verweisungszusammenhangs zwischen dem, was auf die Bilder einwirkt und dem, was ihre Reaktion darauf ist? Und kann sie sich dafür einen Fixpunkt schaffen, von dem aus alles in der Musik zu hören ist?

Ein Fixpunkt könnte Marguerite Duras sein, die kommt, um einen Film zu zeigen, selbst aber nicht gezeigt werden will. Sie ist das abwesende Zentrum des weiblichen Reigens und wir hören ihre Stimme im Off: »Sehen Sie das Ende der Welt, die ganze Zeit, in jeder Sekunde, überall … Schreiben heißt ein wenig zu verschwinden, dahinter zu sein.« Das kann nicht gezeigt werden, doch kann diese Nichtpräsenz zu einem Mehr an Präsenz werden, zu einer Kunst der Suggestion oder sogar einer des Appells. In ihrer Leere erreicht sie eine Sogwirkung und bringt das Schweigen zum Sprechen. Sie ist eine singende Stimme, die diskret beschwört. Wir behalten nur ihre melodische Linie, die Struktur einer abwesenden Geschichte, die verborgen bleibt und uns zwingt, ihre Zeichen wiederherzustellen und zu verändern.

Für die sowohl filmende als auch schreibende Duras sind Zeichen keine Tatsachen. Das ihr wesentliche Zeichen ist das der Begegnung, ein idiosynkratisches Satzzeichen, das einen Film des Bilds und einen Film der Stimmen trennt und erneut verbindet. Nicht nur befreit sie die Stimme aus ihrer, wie sie sagt, »verschraubten« Lage in der Synchronisation des normalen Kinos. Sie befreit sie auch von der Allmacht über den Film, die ihr im Off

üblicherweise zukommt. Stimme und Bild ergänzen sich nicht mehr zu einem Ganzen, wenn Stimmen und Töne weder richtig drinnen noch draußen sind, sondern sich auf einer Irrfahrt befinden, auf der inwendig und auswendig zusammenläuft, was sich nicht abbildet oder beschreibt: *Der Lastwagen*, der für Duras alles Geschriebene enthält und alle Inhalte vermischt, in dem alle Argumente zusammenfließen, alle die ihr wichtigen Themen – und bei dessen Anblick Paul jedes Mal eine weibliche Sprache passieren sieht. »Was ist das für eine Musik?« Sie gibt den Handlungen der Personen jeweils spezifische Rhythmen, Klangfarben, Intensitäten und verbindet sie in »Melodielinien« zu einer »Kartographie der Figuren«, in der sich ihre »Verläufe, Entwicklungen und Intervalle« zeigen und uns »erst allmählich« die Themen zu erkennen geben: »Das Imaginäre, die Angst, der Handel.«

Diese Themen können wohl einzelnen Akteuren zugeordnet werden, doch indem sie aus der Begegnung entstehen, verändern sie sich in der konsequenten Musikalisierung des Denkens im Spiel von Differenz und Wiederholung.

[Fortsetzung folgt →**JAN**]

Film:
Rette sich wer kann (Das Leben) [Sauve qui peut (la vie)],
Regie: Jean-Luc Godard, Buch: Anne-Marie Miéville,
Musik: Gabriel Yared, Schweiz/Frankreich 1980.
Der Lastwagen [Le camion], Buch und Regie: Marguerite Duras, Frankreich 1977.

Literatur:
Theodor W. Adorno, »Satzzeichen«, in: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main 1958.
Jean-Luc Godard, *Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben)*, Berlin 1981.

Eva Meyer, Autorin und Filmemacherin in Berlin. Bücher u.a.: *Zählen und Erzählen. Für eine Semiotik des Weiblichen* (1983, Neuaufl. 2013), *Die Autobiographie der Schrift* (1989), *Tischgesellschaft* (1995), *Von jetzt an werde ich mehrere sein* (2003), hrsg. mit Vivian Liska: *What does the Veil know?* (2009), *Frei und indirekt* (2010), *Legende sein* (2015).
Filme (mit Eran Schaerf) u.a.: *Documentary Credit* (1998), *Flashforward* (2004), *Sie könnte zu Ihnen gehören* (2007), *Pro Testing* (2010).

Impressum
KLANGZEITORT, ein gemeinsames Institut für Neue Musik der UdK Berlin und der HfM Hanns Eisler Berlin
Leitung: Wolfgang Heiniger, Irene Kletschke, Daniel Ott und Iris ter Schiphorst
Redaktion: Irene Kletschke, Iris ter Schiphorst und Cornelia Schmitz
Text: Originalbeitrag von Eva Meyer (Dezember 2015)
Gestaltung: Boris Brumnjak, Saori Shiroshita und Müller+Hess
© Copyright Berlin 2015

DEZ — VERANSTALTUNGEN

6. — 18 Uhr — **Konzert »De natura sonorum«** — *HfM Hanns Eisler Berlin, Charlottenstraße 55, Studiosaal*
Das Berliner Lautsprecherorchester, ein Konglomerat aus mehr als 32 Klangkörpern aus Lautsprechern, Treibern und Transducern, steht im Zentrum eines einwöchigen Workshops, an dessen Abschlusskonzert neue Werke von Jonas Siepmann, Fabrizio Nocci, Evelyn Saylor, Alexander Choeb, Ben Düster und anderen Studierenden zur Aufführung kommen. Elektronische und elektroakustische Musik bekommen, gespielt von den KomponistInnen selbst, physische Präsenz in realen, künstlichen und virtuellen Räumen.
Leitung: Kirsten Reese und Wolfgang Heiniger

5.–**8.** — **Workshop** mit dem **Ensemble Kuraia** — *UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Kleiner Vortragssaal*
Das baskische Ensemble Kuraia aus Bilbao ist zum dritten Mal zu Gast bei klangzeitort. Das Ensemble, das mit »Musikene«, der Hochschule des Baskenlands, eng zusammenarbeitet, bietet den Kompositionsstudierenden der *UdK Berlin* und *HfM Hanns Eisler* die Möglichkeit, mit den MusikerInnen Skizzen für das Ensemble auszuprobieren und gemeinsam zu erarbeiten. Im Abschlusskonzert am 8. Dezember kommen neben Klassikern und Stücken aus dem Repertoire des Ensembles auch Kompositionen von Studierenden zur Uraufführung, die diese im Vorfeld komponiert haben.

7. — 16–19 Uhr — **Vortrag** von **Gabriel Erkoreka (Komponist)** und **María Eugenia Luc (Komponistin)** — *UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Raum 310*
Die baskischen Komponisten Gabriel Erkoreka und María Eugenia Luc stellen ihre eigenen Werke vor.
Gäste sind herzlich willkommen!

8. — 19.30 Uhr — **Konzert des Ensemble Kuraia** — *UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Joseph-Joachim-Saal*
Das baskische Ensemble Kuraia ist zum dritten Mal zu Gast bei klangzeitort. In ihrem Konzert präsentieren sie Stücke von jungen Studierenden der *UdK Berlin* und *HfM Hanns Eisler*, »Klassiker« der Neuen Musik von Toshio Hosokawa sowie Kompositionen der baskischen Komponisten Gabriel Erkoreka und María Eugenia Luc.
Programm:
Daniel Martínez Roura, »…strsión…(IS)aac« für Geige, Cello, Flöte, Klarinette, Klavier und Zuspielung
Michaela Catranis, »Manic« für Geige, Cello, Flöte, Klarinette und Klavier
Sören Nils Eichberg, »Heptagon« für Geige, Cello, Flöte, Klarinette und Klavier
Fabian Zeidler, »Konnex« für Geige, Cello, Flöte, Klarinette und Klavier
Gabriel Erkoreka, »Ametsak« für Geige, Cello, Flöte, Klarinette und Klavier
María Eugenia Luc, »Eta hostoz hosto« für Geige, Cello, Flöte, Klarinette und Klavier
Toshio Hosokawa, »Stunden Blumen« für Geige, Cello, Klarinette und Klavier

VORSCHAU — VERANSTALTUNGEN IM JANUAR 2016

22.–**25.** — *Gutshof Sauen – Die Begegnungsstätte der künstlerischen Hochschulen Berlins*
Workshop 1 »Performance – Intermediale Kunst. William Kentridge, Jean Dubuffet, Jan Svankmajer«
Leitung: François Sarhan
Workshop 2 »Konzeptionelle Musik – Land Art. Richard Long, Tom Johnso, Nancy Holt, James Turrell, Raymond Murray Schafer«
Leitung: Daniel Ott
Die Workshops sind offen für Interessierte aus allen Kunstsparten.
Vorbereitungstreffen: **Do, 14. Januar 2016**, 16 Uhr, *UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Raum 310*
Weitere Infos und Anmeldung bis 15. Dezember 2015 an Elsa Franz, Tutorin: e.franz@udk-berlin.de

klangzeitort
Universität der Künste Berlin — Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin
Institut für Neue Musik

Kontakt — KLANGZEITORT
Ein gemeinsames Institut für Neue Musik der UdK Berlin und HfM Hanns Eisler Berlin
Bundesallee 1–12, 10719 Berlin
www.klangzeitort.de, contact@klangzeitort.de
Tel. 030/3185-2701