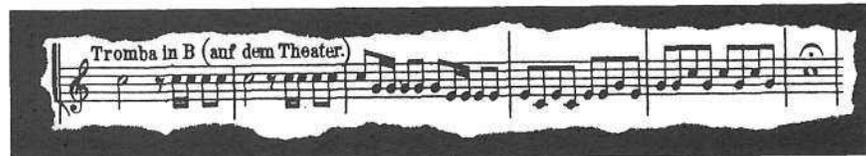


Gespräch über die Filmversion von Klaus Hubers «Erniedrigt – Geknechtet...»

Entretien sur la version filmée de «Erniedrigt – Geknechtet...» de Klaus Huber



(5)



(6)

Auch das ominöse Trompetensignal hat Beethoven revidiert. In L.2 (5) hatte er eine optimale Lösung gefunden. Der anfängliche Signal-Rhythmus wird im dritten Takt zugunsten der Triolenbewegung aufgegeben, wodurch alles Militärische vermieden wird und keine Monotonie aufkommt. Zudem erhält das Ganze durch die «weibliche Endung» eine humane Tönung. In L.3 (6) wurde nicht nur aus der weiblichen Endung eine männliche; das Ganze hat jetzt etwas Kriegerisch-Fanfarehaftes, die Faktur ist simpler, und es fehlt das Jubilierende der früheren Version.

Es gibt noch eine grosse Anzahl weiterer Details, die die Überlegenheit der ersten Fassung erweisen, doch wichtiger dürfte es sein, auf einen fundamentalen Fehler in L. 3 hinzuweisen, einen Fehler, der die präzise auskalkulierte Dramaturgie der früheren Version zerstört. Der Clou des Ganzen, jenes «befreiende», die Ankunft des Ministers ankündigende Signal, das in L. 2 noch an der richtigen Stelle plazierte war, nämlich vor dem Schlussabschnitt (analog zur Formanlage der Oper), kommt hier zu früh, und vor allem: es folgen noch 360 (!) Takte (anstatt 105 in L. 2). Schlimmer noch: Das Signal hat keinerlei Konsequenzen für die Fortführung des Stückes. Als ob nichts geschehen sei, als ob das Signal keine Bedeutung habe, pure Verzierung oder auch nur eine kuriose Unterbrechung des Geschehens sei, folgt nach einer Überleitung plus «fausse reprise» eine Wiederholung der Exposition. Damit ist aus einer dramatischen Opern-Ouverture ein Konzertstück geworden, ein symphonischer Satz, in dem das Trompetensignal wie ein Fremdkörper wirkt – es löst nichts aus, hat keinerlei Konsequenzen.

Fast könnte man das für mutwillige Verwüstung eines gelungenen, in sich schlüssigen Werkes halten. Vielleicht war es das auch, denn Beethoven hat ja nicht ganz freiwillig Hand an L. 2 gelegt, etwa weil er sie für verbesserungswürdig gehalten hätte, sondern er war nach einer missglückten Uraufführung der Oper gezwungen worden, nicht nur Striche zu machen, sondern auch einige Gesangsstücke sowie die Ouverture, die besonderes Missfallen erregt hatte, umzuarbeiten. Es scheint, dass er seinen Zorn, zu solch misslicher Arbeit gezwungen worden zu sein, an der doch schuldlosen L. 2 ausliess, indem er alles

dransetzte, es den verständnislosen Kritikern recht zu machen. Die Form war zu ungewohnt, zu unübersichtlich? Bitte, jetzt bekommt ihr die liebe alte Sonatensatzform, einschliesslich Reprise. Die Ouverture beginnt mit einem «sehr langen, in alle Tonarten ausschweifenden Adagio»? Gut, jetzt wird ein Drittel des Adagios gestrichen; keine Abschweifungen, keine Ausschweifungen; bleiben wir in C-Dur, mit einer kleinen, sicher verzeihlichen Ausweichung nach As-Dur, immerhin terzverwandt. Zu viele Dissonanzen? Gut, dann werden sie gestrichen.

Vielleicht beruhte Beethovens Zorn auch darauf, dass er sich hatte zwingen lassen. Einen Parallellfall haben wir beim *Streichquartett op. 130*. Er hatte sich überreden lassen, die Fuge, Ziel- und Höhepunkt des Ganzen, abzutrennen und ein neues, weniger «schwieriges» Finale zu komponieren. Nun hätte er versuchen können, auf Kontrapunkt zu verzichten und dennoch ein gewichtiges Schlussstück zu schreiben, um die Formidee des Werkes zu retten. Das tat er nicht; er verfertigte stattdessen ein harmloses, nettes kleines Rondo, offenbar in der optimistischen Annahme, künftige, aufgeklärtere (?), fortgeschrittene (?) Geschlechter würden begreifen, dass ein so anspruchsvolles Stück nicht die Krönung von op. 130 sein kann, würden also die Fuge wieder dort einsetzen, wo sie hingehörte. (Beinahe 150 Jahre musste er warten, bis das LaSalle-Quartett den Anfang machte.)

Ähnliche Erwägungen mögen auch bei der Entstehung von L. 3 eine Rolle gespielt haben. Nur dass mehr als 175 Jahre danach noch immer nicht der Wert der ursprünglichen Fassung erkannt wird. Fast scheint man sie bereits eingesargt zu haben, denn vielfach wird ihr die angestammte Opus-Nummer (72a) genommen und der L. 3 zugeeignet; 72b ist offenbar nicht mehr gut genug für dieses angebliche Meisterwerk.

Wolf Rosenberg

Gespräch über die Filmversion von Klaus Hubers «Erniedrigt – Geknechtet...»

Mathias Knauer arbeitet gegenwärtig zusammen mit Klaus Huber an der Fertigstellung einer filmischen Version von dessen Oratorium «Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...». Huber, der am 30. November 60 Jahre alt wird, thematisiert in diesem auf Texten von Ernesto Cardenal, Florian Knobloch, Carolina Maria de Jesus und George Jackson basierenden Werk Unterdrückung, Ausbeutung und die Hoffnung auf Befreiung. Mit Bildern von der Konzertaufführung des Werks und Bildern aus der Wirklichkeit, auf die es sich bezieht, gestaltet Knauer eine Version, die weder Konzertverfilmung noch Illustration der Musik ist. Hansjörg Pauli, selbst seit langem mit Musik und Film sowohl theoretisch wie praktisch beschäftigt, spricht mit dem Autor über den Film, der an den Solothurner Filmtagen Anfang nächsten Jahres uraufgeführt wird.

Entretien sur la version filmée de «Erniedrigt – Geknechtet...» de Klaus Huber
A présent, Mathias Knauer travaille avec le compositeur pour mettre sur pied la version filmée de l'oratorio «Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...». Huber aura 60 ans, le 30 novembre. Dans son oeuvre, il explique sur des textes d'Ernesto Cardenal, Florian Knobloch, Carolina Maria de Jesus et George Jackson ce que veut dire destruction et indignité de l'homme mais aussi espérance. Knauer forme par des images de la représentation musicale et des tableaux de la réalité à laquelle se rapporte l'oeuvre, une adaption qui n'est pas un concert filmé ni une illustration de la musique. Hansjörg Pauli s'occupe depuis longtemps pratiquement et théoriquement de la musique et du film, parle avec l'auteur du film qui sera projeté l'année prochaine, aux Journées de film de Soleure.

Hansjörg Pauli: Zunächst scheint es mir wichtig, dass ich meine Situation ein bisschen kläre: Ich habe das Stück von Klaus Huber einmal gehört in Donaueschingen, in dieser berühmten Donaueschinger Situation – man geht zwar hin, um Musik zu hören, im Effekt ist es dann aber so, dass man eine Reihe von alten Freunden trifft, die man mindestens ein Jahr lang nicht mehr gesehen hat; man hat eine Reihe von Gesprächen angebrochen, die schwelen noch sozusagen im Hinterkopf, möchten weitergeführt werden; dann ist Konzertbeginn, und man geht eigentlich in ein Konzert hinein, ohne dass man allzu viele Valenzen noch frei hätte für das, was auf einen zukommt. Bei mir kam letztes Jahr dazu, dass ich noch eine Arbeit abzuliefern hatte, die nicht ganz zu Ende geschrieben war – ich muss also sagen: Ich kenne das Stück eigentlich kaum.

Deinen Film nun habe ich in dem Zustand, in dem er sich im Augenblick befindet – man könnte von einem Rohschnitt reden, du bist mitten in der Montage – dreimal gesehen, und somit steht er mir nun näher als das Stück, von dem du ausgegangen bist. Ich kann also keine Vergleiche ziehen. Ich kann nur meine Eindrücke schildern. Und die sind eigentlich widersprüchlich. Denn erstens sehe ich, dass du das Stück nicht im platten Sinne verfilmt hast, sondern umgesetzt in ein, ja, autonomes filmisches Werk. Und zweitens kommt es mir gleichwohl so vor, als hättest du das Stück weitgehend intakt gelassen.

Mathias Knauer: Es war immer unsere Absicht, eine *filmische Version* zu machen, also nicht das Stück, wie es bei Fernsehübertragungen von Konzertwerken geschieht, abzufilmen; es war also von Anfang an klar, dass auch Eingriffe in die Komposition erforderlich würden. Da waren Klaus Huber und ich uns einig.

Es ist ja so, dass die Erfahrung etwa am Fernsehen zeigt, dass Musik im Film eine wesentliche Trübung erfährt, eine Reduktion der Komplexität in jeder Hinsicht. Die Tonwiedergabe, zumal bei 16-mm-Filmen wie in unserem Falle, ist unzureichend; der Zuhörer kann im Konzertsaal seine Aufmerksamkeit frei auf einzelne Schichten eines so komplexen Stückes richten, hier ja besonders auch wegen der räumlichen Disposition der bis zu sieben Teilgruppen des Ensembles...

H. P.: ... ohne dass ihm dabei die anderen notwendigerweise verloren gehen...

M. K.: ... Genau! – Während die Leinwand ja nur ein Angebot macht: man sieht, was einen das Bild sehen lässt; man hört vorwiegend die Instrumente, die im Bild erscheinen; der Rhythmus der Musik wird eine neue des Filmes überlagert, was das Durchhören eines Stückes ausserordentlich erschwert. So wird bereits die Fernseh wiedergabe etwa einer halbstündigen Symphonie zu einer beschwerlichen Angelegenheit und ist weder visuell noch musikalisch befriedigend. Es konnte also nicht darum gehen, dieses Konzert zu dokumentieren, sondern eine genuine Filmversion zu gestalten.

Und dann geht es uns auch darum, mit einem Film auch andere Hörer zu erreichen – andere als die Hörer neuer Musik, die zu Aufführungen wie in Donaueschingen kommen. Wir möchten ja mit diesem Film auch einen Beitrag für die Solidaritätsbewegungen abliefern, und vielleicht auch die Erfahrung vermitteln, dass es noch ganz andere, viel reichere musikalische Möglichkeiten gibt, einen Aufschrei, Protest, eine politische Reflexion zu formulieren, als es üblicherweise bei politischen Veranstaltungen geschieht. Es geht also um den Versuch, das Werk, das Klaus Huber für den Konzertsaal komponiert hat, hinauszutragen in eine viel grössere Öffentlichkeit.

H. P.: So ungenau meine Erinnerung an die Donaueschinger Aufführung ist: Es scheint mir doch, dass du, wo du kompositorische Eingriffe vorgenommen hast, sehr behutsam vorgegangen bist; mir fehlt vom Stück nichts, was ich nicht auch wieder in deinem Film vorgefunden hätte.

M. K.: Im Augenblick ist ja noch ganz wenig gekürzt. Das Stück dauert über siebzig Minuten, mit den Übergängen zwischen den sieben Teilen, die recht lang sind und im Konzertsaal unproblematisch. Zwischen den Teilen vertauscht ja ein Teil der Musiker die Plätze, um in wechselnden Gruppierungen zu wirken – das gehört hier zur Komposition nicht in einem technischen, sondern in einem «szenischen» Sinne.

Siebzig Minuten also, das ist für einen Film ganz unmöglich. Ziel ist es, den Film auf eine Vorführrolle zu bringen, damit nicht durch einen Unterbruch eine Störung der Zeitstruktur erfolgt, die ja in einem Film nun festgelegt ist, auskomponiert sozusagen. Das heisst, der Film sollte eine Stunde dauern, jetzt ist er noch vier Minuten zu lang. Das ist nun aber sehr schwierig, denn es hat sich gezeigt, dass die Zeitstruktur des Stückes sich Kürzungen, zumindest in einigen Sätzen, widersetzt. Nur im ersten Satz haben wir auf dem Papier Konjekturen vorgesehen, die in der Realisation dann auch zu überzeugen vermochten; in den anderen Teilen müssen wir, indem wir die neue Gestalt unserer Version zum Ausgangspunkt nehmen, die Rekomposition am Schneidetisch machen. In der Montage, die sehr aufwendig und umfangreich ist, entwickelt sich ja ein Film, und von diesem neuen «Körper» werden wir die Überlegungen für Eingriffe in die Partitur ableiten.

H. P.: Dass du bisher so äusserst behutsam mit der Konzertversion umgegangen bist, so wenige Veränderungen vorgenommen hast, bedeutet doch, dass du dich sehr stark der musikalischen Dramaturgie – ich möchte fast sagen: ausgeliefert hast. Und die Dramaturgie eines musikalisch so bilderreichen, so vehement deutlichen Stückes ist ja nun beileibe nicht identisch mit der Dramaturgie eines Films. Ich stelle mir vor, dass du da in nicht unbeträchtliche Schwierigkeiten geraten bist.

M. K.: Das Stück selber hat eine Dramaturgie, die für einen mittellangen Film nicht ungeeignet ist. Es kennt, was wir bei Dokumentarfilmen anstreben, eine Reihe von Zuspitzungen und Entspannungen; es bringt eine Abfolge von Themen, die sich wie in einem Film sinnvoll zu einem Ganzen zusammenfügen ...

H. P.: ... und es ist in Kapitel geteilt, die je nach einem eigenen Formprinzip gestaltet werden können.

M. K.: So habe ich es auch in meinem vorhergehenden Film («Die unterbrochene Spur») gemacht; jede der 28 Filmsequenzen ist nach einem eigenen, aus der vorliegenden Thematik abgeleiteten Formprinzip gebaut.

Hier nun wurde aus den Grundstrukturen eines jeden der sieben Teile ein Formprinzip abgeleitet, daraus ein Drehkonzept entwickelt, das, wie immer beim Film, dann in der Montage überformt wird. Man redet ja mit gutem Recht davon, dass das Drehen die Kritik des Drehbuchs, der Schnitt eines Filmes die Kritik des Drehens darstellt.

H. P.: Sprechen wir vielleicht ein bisschen konkreter von diesen Formprinzipien. Du verwendest in deinem Film unterschiedliche visuelle Materialien. Nämlich einerseits Bilder, die du in der Konzertsituation von Donaueschingen gefunden hast, also Bilder von ausführenden Musikern, und andererseits Bilder aus der im Stück angesprochenen Realität: Wochenschauausschnitte, Fotodokumente, Einstellungen aus der Arbeitswelt, aus den Elendsvierteln von Zentralamerika, später auch Landschaftsaufnahmen. Diese beiden visuellen Materialien verbindest du untereinander und bringst sie zusammen mit dem akustischen Material, dem Stück von Klaus Huber. Wie?

M. K.: Wir wollten versuchen, die Bilder mit der Musik arbeiten zu lassen, ohne illustrativ zu werden, also ohne die Musik mit Bildern zu illustrieren, aber auch ohne die Musik in den zweiten Rang zu versetzen.

H. P.: Ohne die Musik zur «Filmmusik» zu degradieren.

M. K.: Umgekehrt gibt es auch Passagen, so der ganze sechste Teil, «Amanecer», wo Bilder von der Aufführung ganz ausbleiben. Da kann man sagen, nähert sich die Funktion der Musik jener traditionellen im Film.

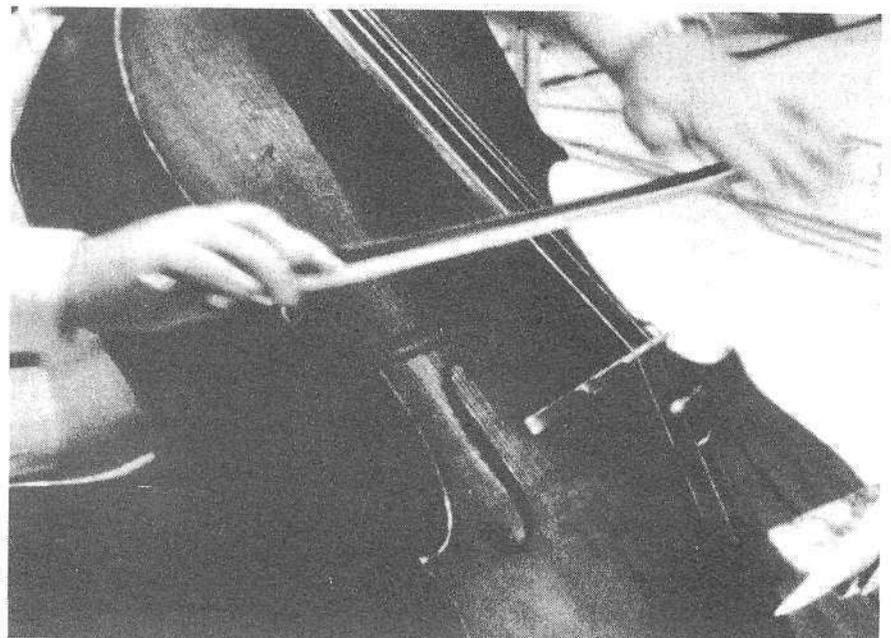
H. P.: Freilich mit einer ganz anders gearteten Wirkung. Es hat nach dreiviertel Stunden sich eine Hörweise durchgesetzt, die das erlaubt.

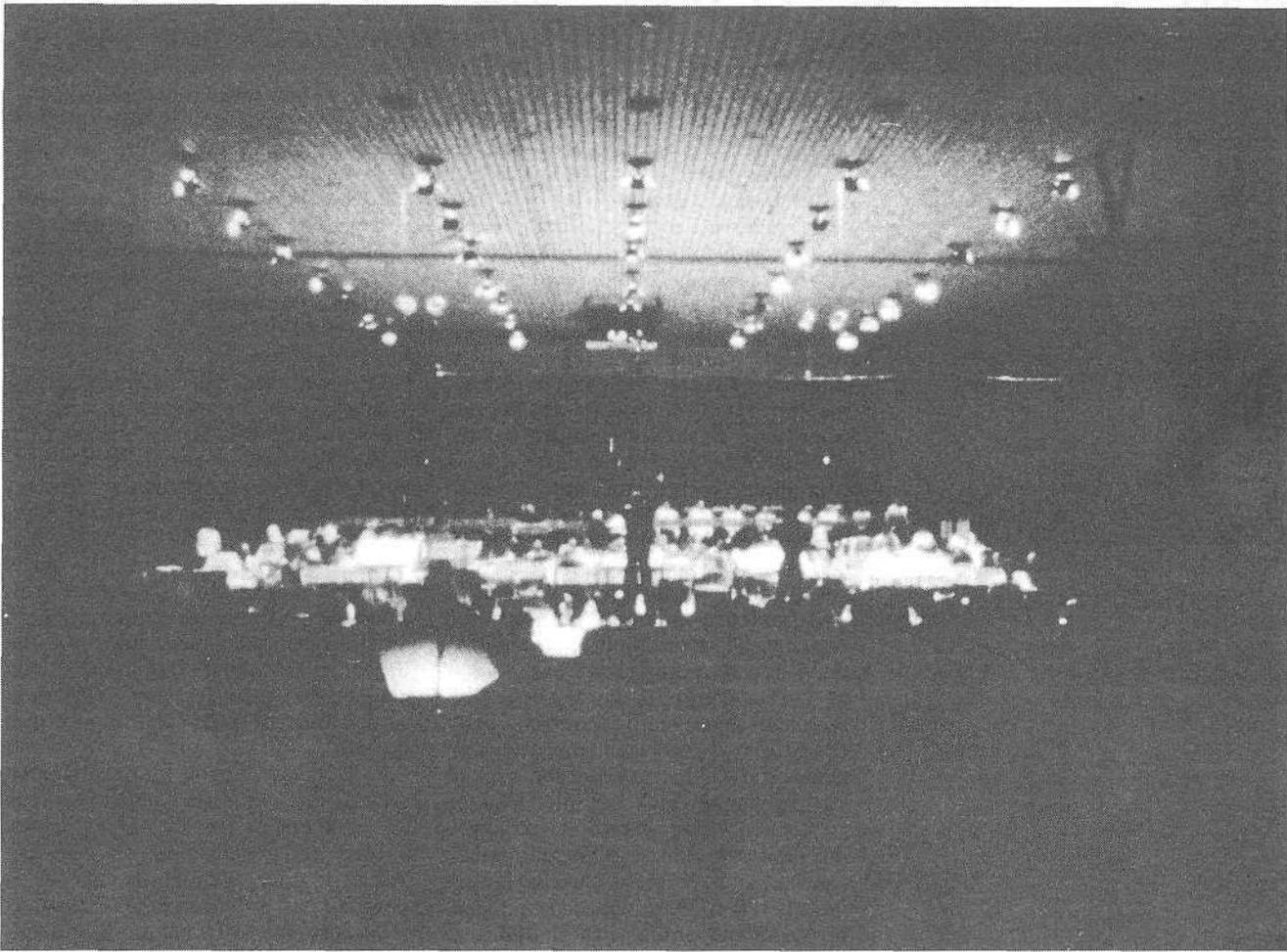
M. K.: Im Verlauf der fünf ersten Teile hat ja eine Art Überblendung stattgefunden: Der erste Teil befindet sich durchaus in einer gewissen Nähe zu herkömmlichen Musikfilmen, und es findet dann Schritt für Schritt eine Entwicklung von der Konzertsituation bis zur Dominanz der «Realbilder» statt. Das war also der Plan, am Anfang die Situation des Konzerts zu exponieren, eine Orientierung zu geben; im ersten Satz von den Konventionen auszugehen, die wir kennen.

H. P.: Vorsicht mit dem Wort «Konventionen»! Der erste Teil ist ja durchaus nicht konventionell, auch wenn er vorwiegend Bilder von der Aufführung enthält. Es gibt da Montagen, die mit Mitteln der Fernsehproduktion kaum zu realisieren, schon bloss technisch nicht möglich wären.

M. K.: Natürlich. Wir geben also am Anfang mit den Bildern aus der Gieserei eine kleine Vorgabe, die mit der Musik arbeitet — Bilder, die dann fast verschwinden gegenüber den Bildern der Aufführung, gleichsam nur im Hinterkopf wirken. Im zweiten, dritten und vierten Teil dann erscheinen zusehends mehr, auch immer bedrängendere Dokumentarbilder, bis zum sechsten Teil, wo kein Musiker zu sehen ist.

Ich war sehr überrascht, als wir zum ersten Mal den Film zusammenhängend betrachtet haben, dass sich die Befürchtung, es könnte als Folge des gewählten Formprinzips der Kontakt zu der Komposition verloren gehen und es würden die ganz kurzen Bilder von den Ausfüh-





(Bilder aus der Arbeitskopie)

renden im siebenten Teil geradezu grotesk fremd erscheinen, sich als unbegründet herausstellte. Dass also die Bilder zu Beginn des Films, vielleicht auch weil sie nicht zu sehr verbraucht worden sind, sich so stark eingepägt haben, dass man sich durchaus das Ensemble immer noch mit vorstellen kann.

Das ist mir wichtig: nicht immer wieder die gleichen Aufnahmen bringen zu müssen, ohne aber im geringsten das Stück als eine Art Alibi zu benutzen, um auf seinem Rücken einen Film zu realisieren, der die emotionalen Leistungen der Komposition zugunsten eines der Musik fremden Unterfangens ausbeutet.

H. P.: Das Werk ist ungeheuer vielschichtig; es ist in seiner Aussage absolut klar, aber es sind da sehr zahlreiche Schichten übereinandergewirrt. Wenn man nun Fremdmaterial einsetzt, dokumentarisches Material, stösst man den Betrachter auf *eine* Schicht, und die anderen sind dann notwendigerweise in den Hintergrund gedrängt — man nimmt den Betrachter sozusagen bei der Hand, gibt ihm einen Leitfadens in die Hand, nach dem er die Musik hören muss. Aber da du sehr sparsam anfängst mit diesen Vorgaben, diesen zusätzlichen Vergegenständlichungen der Musik vermittelt der dokumentarischen Bilder, sehr behutsam damit umgehst, nachher wieder sehr grosse und offene Orchesterbilder bringst — ich denke da vor allem an diese grosse, symmetrische Totale, die Platz schafft

wieder für die gesamte Musik —, vermeidest du eine fatale Eingeleisigkeit. Sowie die Orchesterbilder kommen, kann der Betrachter wieder alles hören, aber nach dem, was er vorher gesehen hat, was ihm vorher an Konkretisierungen angeboten worden ist, hört er anders. Nicht verengt, aber gerichtet.

M. K.: Eine grosse Gefahr war, in eine ungute illustrierende Haltung hineinzukommen. Bei den selbergedrehten Aufnahmen, den Landschaften, den Bildern von Elendshütten, die wir in Zentralamerika gedreht haben, war uns voll bewusst, dass die «Realbilder» Aussparungen haben müssen für das, was der musikalische Text in den Gesamtzusammenhang einbringt. So ist es die Musik, die, etwa im zweiten Teil, von den Menschen redet, während die Bilder dazu als eine Art Hintergrund fungieren. Genauso durfte, was im dritten Teil in den Foltersequenzen dargestellt wird, keinesfalls mit Bildern ausgepinselt werden. Das wäre peinlich gewesen und hätte der Haltung der Komposition ganz widersprochen. Die Aufgabe war hier, die Bilder ähnlich abstrakt zu halten, wie es die Darstellung etwa einer Folterung mit musikalischen Mitteln ist, also die Folter mit gestischen Formen des Films zu übersetzen. Wir zeigen also nicht eine Folterszene, sondern einerseits Instrumental- und Vokalaktionen, andererseits etwa den Blick durch die Gitterstäbe eines Gefängnisses auf den Hof, während sich die komponierte Folterszene zuträgt.

Es gibt so Bild-Ton-Kontrapunkte, die

neue, eigentümliche Wirkungen ergeben. So wenn wir durch abrupte, ja brutale Montagen dem musikalischen Text eine aggressive Rhythmik überlagern, Akzente einbringen und so den Text verändern, so dass er ganz anders wirkt als im Konzertsaal.

H. P.: Du zeigst allerdings die Folterszenen im Orchester. Und zwar so ... ich muss sagen: Je öfter ich nun den Film gesehen habe, um so mehr gingen mir diese Sachen an die Nieren. Denn nach allem, was man erfahren hat, überträgt man das ja in der eigenen Imagination sofort. Etwas wie das kurze Bild, wo der Cellist mit dem Bogen die Saiten schlägt, oder die Schlagzeugaktionen. Da gibt es offensichtlich eine von Huber komponierte Dimension, die im Konzert verloren geht, da man ja weit weg sitzt — du holst sie heraus, mit einer Deutlichkeit, die nichts zu wünschen übrig lässt.

M. K.: Es ist interessanter, die leisen Stimmen des sich nach der Unterdrückung wieder vorwagenden Volkes in der Partitur zu kombinieren mit den Bildern der Repressionsmaschinerie, von Panzern, Soldaten, als umgekehrt da, wo die Repression sich in der Partitur zuträgt, wo Marschmusik, Dixieland usw. zu hören sind, Bilder der massiven Unterdrückung zeigen. Das schliesst Synchronismen nicht aus, aber es darf nicht dazu kommen, dass das Spiel zwischen Bild und Ton neutralisiert wird. Ich hoffe natürlich, dass damit auch das Hören aktiviert wird, das heute ja an allen Fronten zurückgedrängt wird.