

Und wo, Monsieur Godard, sind unter den Bildern die Klänge daheim?

Et les sons, Monsieur Godard, où est leur place sous les images?

Und wo, Monsieur Godard, sind unter den Bildern die Klänge daheim?

In der nicht gerade durch grosse Inventivität sich auszeichnenden Gattung der Filmmusik machen die Tonspuren zu den Filmen von Jean-Luc Godard eine rühmliche Ausnahme. Egal, ob er mit abgebrühten Routiniers wie Michel Legrand, mit klassischen «Konserven» von Beethoven bis Arvo Pärt arbeitet, oder die Geräuschbänder selbst musikalisch strukturiert, immer ist bei diesem Filmemacher eine kompositorische Sinnfälligkeit vorhanden, die weit über das hinausgeht, was einem üblicherweise im Kino an Stimmungssaucen, mehrfach verwertbaren Soundtracks oder schlichten Belanglosigkeiten um die Ohren geschlagen wird. Mehr noch, die Aushöhlung der traditionellen Erzählweisen und die oft philosophischen Argumentationsstränge erzwingen hier einen cinematographischen Diskurs, der dem musikalischen aufs engste verwandt ist. Eine Analyse der kompositorischen Arbeit in den Filmen Godards kann sich deshalb nicht darauf beschränken, das Beziehungsgeflecht von Musik und Bild offenzulegen; es muss der Musikalität dieser Werke bis in die Kadenzen ihrer Kamerafahrten und der Polyphonie ihrer Bildmontagen nachgespürt werden.

Et les sons, Monsieur Godard, où est leur place sous les images?

Si la musique de film ne se distingue pas, en général, par des excès d'inventivité, la bande sonore des films de Jean-Luc Godard est l'exception louable. Qu'il recoure à de vieux routiers comme Michel Legrand ou à des «conserves» classiques, de Beethoven à Arvo Pärt, ou qu'il donne lui-même une structure musicale aux bruitages, ce metteur en scène jouit d'une sensibilité pour la composition qui va bien au-delà des bouillies sirupeuses, des bandes sonores interchangeable ou des banalités pures dont le cinéma nous rebat les oreilles. Bien plus: en épuisant les manières traditionnelles de raconter et en y mêlant souvent des arguments philosophiques, Godard crée un discours cinématographique qui se rapproche beaucoup du langage musical. Aussi, dans ses films, l'analyse du travail de composition ne peut-elle se borner à mettre en évidence les relations entre musique et image; il s'agit de retracer la musicalité de ces œuvres, jusqu'aux cadences des travellings et à la polyphonie du montage filmique.

Von Fred van der Kooij

Dem Andenken Abraham Comforts gewidmet

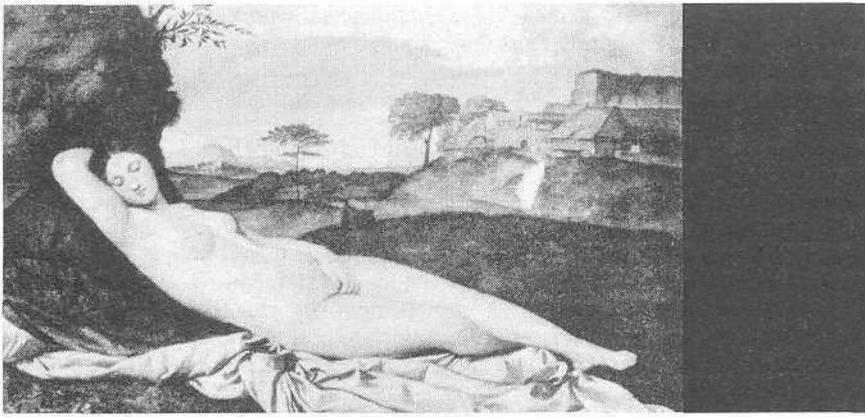
I.

«Woher kommt die Musik, die man da immer hört?» fragt eine Frau in *Sauve qui peut (la vie)* eine Serviererin. Aber diese hört keine Musik. Etwas später bemerkt auch eine Frau an einem Würstchenstand die Klänge der zur Szene angelegten Filmmusik. «Woher kommt diese Musik?» fragt sie ihren Freund. Der weiss ebenfalls keine Antwort, denn auch er hört gar nichts. Aber wir, die sie dort hören, lassen nicht nach, zu fragen: «Woher kommt im Film die Musik?»

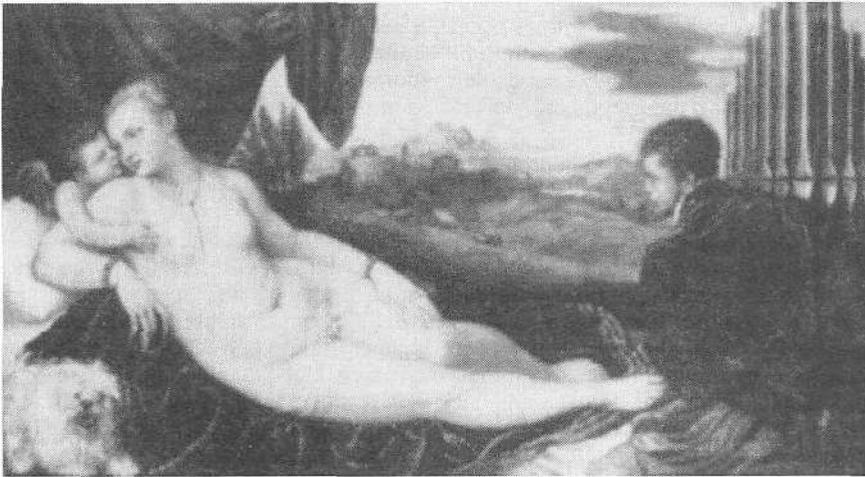
Sie kommt aus dem *off*, sagen die Fachleute; sie erklingt jenseits der Bilder, und das im wahrsten Sinne des Wortes: Sie wird dort festgehalten, buchstäblich festgehalten, auf einer sogenannten Licht- oder Magnetspur, genau am Bildrand, und zudem sind die Projektionsapparate so eingerichtet, dass sie unmöglich ins Bild kommen könnte, die Musik, auch wenn sie es wollte! Nur wenn der Regisseur es will, wenn er's unbedingt will, dann kann

eine Ausnahme gemacht und dem Zuschauer vielleicht mal ein Plattenspieler gezeigt werden, oder eine Jukebox, oder auch Musiker, wenn's hochkommt. Aber das nur in Ausnahmefällen. Im allgemeinen bleibt die Musik dort, wo sie hingehört, und das ist nun mal da, wo die Bilder *nicht* sind.

In Dresden hängt ein Bild des venezianischen Malers Giorgione, auf dem eine nackte Venus ruht, die Augen sehnsüchtig geschlossen. Wer das Gemälde sieht, weiss: Sie hört Musik, die Schöne. Kein Zweifel möglich, wiewohl auf der ganzen Leinwand kein Instrument, kein Musiker zu sehen ist! Die Musik aber ist da, unüberhörbar suggestiv ins Bildgewebe hineingemalt, und dennoch ist sie ebenso unübersehbar *nicht* da, unsichtbar wie die Klänge selbst. Die Sache gebärdet sich ähnlich verflixt wie beim Film, denn von irgendwoher *muss* sie ja ertönen, die Musik! Nun, im Fall unseres Gemäldes gibt es eine Lösung des Rätsels: Giorgiones Schüler Tizian hat



Giorgione: Schlafende Venus



Tizian: Venus mit dem Orgelspieler

das Geheimnis vierzig Jahre später gelüftet, als er das Bild der Venus nochmals malte und dabei die *camera pictura* ein Stück weit nach links rückte. Dadurch kommt, wie ertrapt, ein Orgelspieler ins Bild, der dem optischen Sinnenreiz Klang verleiht. Damit hat Tizian sozusagen malerisch die Situation des Stummfilms erreicht: Die Musik sitzt dem Abgebildeten zu Füßen, wie die Lichtspielorgel der Leinwand im alten Kino. Giorgione war schon in die erotischen Mysteryspiele des Tonfilms vorgedrungen: Der leicht zum *off* hin abgewendete Kopf der Liebesgöttin, ihr gesenkter Blick, der etwas mehr Bewusstsein verrät als schlafend erzielbar wäre, die vom rosa Dämmerlicht umschmeichelte Materialität der Stoffe und der Landschaft, die nicht mehr analysierbare Quelle des Lichts, das wie eine Klangfarbe das Fleisch umschmeichelt – all das bildet eine Cinematographie der Sinnlichkeit in diesem Gemälde des Maestro Giorgione und kreiert im Jahr 1510 eine veritable Muse des Tonfilms! Denn paradoxerweise stellt sich die Frage, wo denn die Musik stecke, die da in den Bildern auftönt, erst seit die Musik der Leinwand nicht länger leibhaftig zu Füßen sitzt, sondern scheinbar restlos in ihr aufgegangen ist.

Setzen wir uns doch mal ins Kino und warten bis das Saallicht erlöscht. Gezeigt wird Godards *Vivre sa vie*. Das Signet des Verleihers leuchtet kurz auf, aber der Film scheint dennoch nicht

anzufangen. Wie Blinde starren wir auf das dunkel aufleuchtende Nichts, das die Projektionslampe, von Schwarzfilm geblendet, auf dieses leere Quadrat vor unseren Augen wirft. Dann ertönen Klänge von diesem Nichts her. Und aus dem Schwarz der Leinwand sondert sich eine Silhouette ab, die Umrisse eines Frauengesichts, mal von vorne, mal von der Seite gesehen, und bei jedem Einstellungswechsel kurz von dieser gleichen Musik begleitet, als würde Orpheus seine Euridyke Schritt für Schritt aus dem Schattenreich führen. Diese kurze musikalische Phrase wird die Frau während des ganzen Films, in dem sonst zumeist eine gespenstische Stille herrscht, kaum jemals verlassen. Nur ihren Tod muss die Frau ohne Musik antreten. Stumm fährt das Auto wie ein Henkerwagen an dem Fabriktor mit der Aufschrift «Enfers et fils» vorbei. Kurz darauf wird sie erschossen. «Ende» sagt der letzte Bildtitel, und erst dann und erneut im Dunkel spricht die Musik wieder, ertönt in doppelter Hinsicht von jenseits des Films.

Schön und gut, aber wo liegt dieses klangliche Jenseits? Weiss jemand den Weg dorthin? Ich verspreche, dass wir nicht eher aus diesem Kino herausgehen, als dass wir ihn gefunden haben, den Platz, wo die Klänge daheim sind! Schauen wir uns die ganze Konstruktion nochmals an: Da ist also ein Bildausschnitt und ein Ton, eine Bild- und eine Klangfläche sozusagen, die übereinander gelagert, aber nicht deckungsgleich

sind. Nicht ganz. Gerade bei einer guten, richtig installierten Tonanlage im Kino kann man feststellen: Das Klangbild ist um Entscheidendes grösser als das optische Bild. Mit anderen Worten: Musik und Geräusch klingen auch dort noch, wo das Bild schon längst an seine Grenzen stösst. Und mag die Kamera noch so weit seitwärts ausschwenken, nach links und nach rechts fahren oder auf einen Kran hochsteigen – den Klang holt sie nie ganz ein. Das aber hat Konsequenzen, denn das Ausserbildliche ist nicht einfach ein Bereich ausserhalb des Films, es ist eines der wichtigsten Bereiche des Films! Es enthält all das, was nicht, oder besser: noch nicht ins Bild geraten ist. Das Ausserbildliche, das *out-of-field*, speist den Film gewissermassen mit Aussenwelt, es ist seine unerschöpfliche Vorratskammer. Und der Ton scheint dabei den Laufburschen zu spielen. Er kündigt an, was bereits da ist, aber noch nicht im Bild: klanglich schon präsent, aber noch unsichtbar. Wie die Schritte von jemandem, der im nächsten Augenblick vor die Kamera treten kann.

Der Filmtheoretiker Noël Burch unterscheidet zwei Typen des Ausserbildlichen im Film: einen konkreten und einen imaginären. Konkret wäre alles, was sich ohne weiteres auch vor die Kamera locken liesse, imaginär der ganze Rest, der nie ins Blickfeld gerät und der Burch zufolge nichts weniger als die Unendlichkeit des Universums darstellen soll. Im Ton sind beide Typen vertreten: das Geräusch als das jederzeit auch visuell Konkretisierbare, die Musik als Statthalterin des Imaginären, als das, was zwar anwesend ist, aber sich dem Blick entzieht. Damit wäre endlich ihr Ort ausfindig gemacht: Sie befindet sich hier und nirgendwo zugleich. Sie haust im ewigen Dazwischen, ein Engel der Verkündigung im Schattenreich des Films. Es lohnt sich zu solch ehrwürdigen Begriffen zu greifen, denn die Handlungen, die von Musik signalisiert werden, sind von einer grundsätzlich anderen Qualität als jene, die von Geräuschen begleitet auf die Leinwand geschickt werden. Denn während Geräusche ein Ereignis ankündigen, verkündet Musik immer gleich das Schicksal. So wie der Trittschall bloss den Schuhen des Mörders vorausgeht, das Tremolo aber seinem Messer.

Das hat Godard in einer ebenso witzigen wie ingeniosen Szene vor Augen geführt. In *Sauve qui peut (la vie)*, jenem Film, in dem immer wieder gefragt wird, woher denn die Klänge kämen, die man da im Kino hört, tritt die Musik zweimal leibhaftig vor die Kamera. Mit verheerenden Folgen, wie sich zeigen wird!

Die erste Szene spielt in einem Hotelzimmer. Ein Mann telefoniert und dazu erklingt die Stimme einer Operndiva. So weit, so üblich. Doch bald merkt der Zuschauer: Die Frau singt zwar von ausserhalb des Bildes, aber das ist in diesem Fall das Badezimmer von nebenan. Und schon stört sie! Verärgert klopft der telefonierende Mann gegen

die Wand, und – gesittet wie die Klänge sind – der Gesang verstummt. Kurz darauf verlassen beide das Hotel, Mann und Diva. Doch Letztere übt schon wieder die geläufige Gurgel. Belcantisierend nimmt sie den Lift und sinkt singend auf Rolltreppen durch eine Einkaufshalle dem Ausgang zu. Es ist nicht zum Zuschauen! Zum Glück sieht man auch fast nichts, denn raffiniertweise lässt Godard, statt das weissgott anstrengende Vokalisieren der Diva in Nahaufnahmen zu decouvrieren, die szenische Präsenz ihres Gesangsaktes im Zwielficht, indem sie entweder singend im Gegenlicht erscheint oder in einer riesigen Totale auf wenige sich bewegende Farbpunkte reduziert wird. So entsteht ein äusserst witziges Spiel mit der Angemessenheit von Filmmusik. Diese Arie, als Tonkonserven den gleichen Bildern unterlegt, hätte durchaus passend das gutbürgerliche Ambiente des Hotels unterstrichen; in denselben Räumen aber real ausgeführt wirkt sie auf einmal völlig daneben. Und gerade weil Godard einen im Umklaren darüber lässt, ob die Frau nun wirklich singt oder nicht (und damit die Grenze zwischen Im-Bild-Sein und Ausser-Bild-Sein raffiniert verwischt), macht er die grundlegende Zwitterhaftigkeit von Filmmusik transparent: Sie gehört zum Film und hat dennoch in ihm keinen Platz. Aber sie spielt Schicksal! Und wie!

Denn das Nicht-von-dieser-Welt-Sein der Sängerin hat noch eine zweite, eine tragische Bedeutung, wie erst das Ende des Films enthüllen wird. Sie ist der Todesengel des Mannes, den sie da begleitet. Wie Atropos führt sie ihn ein in einen Film, den er nicht überleben wird. Und wenn der Tod ihn einholt, erscheint ein zweites Mal die Musik, diesmal in einen Hinterhof deplaziert und wie vom Himmel gefallen, um dem Helden einen Abgesang zu widmen. Die befremdliche Diva, die ebenso unmotiviert aus dem Film wieder verschwindet, wie sie darin aufgetaucht war, und die keine andere Funktion zu haben schien, als den Hauptdarsteller – einen Mann namens Godard und seines Zeichens ebenfalls Filmregisseur – in den Film einzuführen, stellt sich im nachhinein als Walküre heraus, die dem Godardschen alter ego die *Forza del Destino* vorsingt. «Zeige Deine Macht, Schicksal» wird bald darauf, einen Satz Beethovens zitierend, eine Bratschistin in *Prénom Carmen* murmeln. Und der Film, der auf jenen mit dem Tod des Regisseurs unmittelbar folgt, *Passion*, wird voller Requiemklänge sein. Und siehe: Auch da begegnet ein Filmregisseur einem Engel, aber bezeichnenderweise gerade nicht zur Musik einer Totenmesse, sondern zu den weit unverfänglicheren Klängen des Dvorakschen Klavierkonzerts. Schliesslich hat Godard, der im Jahre 1973 einen ähnlich schweren Autounfall erlitt wie sein Namensvetter in *Sauve qui peut*, im Gegensatz zu diesem überlebt, so dass er sein Ringen mit Engeln wieder für wesentlich ungefährlichere Schicksals-

schläge aufsparen kann, wie sie ihm der Schaffensprozess in Hülle und Fülle zu bieten scheint.

II.

Bildlich gesprochen: Die Musik ähnelt dem Infrarot; sie ist gewissermassen am Rand des Visuellen zu orten, dort wo die Lichtwellen in Wärme übergehen. Die Geräusche wären dann am anderen Ende des Sichtbaren zu suchen und dem Ultraviolett gleichzustellen, das sich, wie jeder Kameramann weiss, wie ein Nebel, wie ein die Bilder verunklärender Schleier auf den Film legen kann. Vor allem in der Nähe von Wasseroberflächen geschieht das leicht. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass das Geräusch sich in Godards jüngsten Filmen mit dem Meer verbündet hat, dass es dort mit den Wellen in einem unablässigen gemeinsamen Kampf gegen Klarheit und Eindeutigkeit sich verschworen zu haben scheint. Geräusch und Meer sind geradezu zu einer verschwisterten Metapher des Ungeordneten, des Chaos geworden: Sinnbilder jener Totalität, die das Kameraauge zwar dauernd umringen, aber nie ganz erfassen wird. Zweimal schon hat Godard den Lautréamontschen Lobgesang auf den grossen Unbekannten im Film zitiert: «Je te salue, viel Océan.»

Auch die epidemische Redseligkeit in diesen Filmen, wovon im Ohr des Zuschauers oft nur ein vom Wortsinn abstrahiertes Dröhnen übrig bleibt, dieser Plapperbandwurm aus hochpoetischen Zitaten, philosophischen Sentenzen und Kalauern ist jenen Geräuschbädern verwandt, die, wie das Meeresrauschen und das Autobahntosen, den Urschlamm sämtlicher Geschichten verkörpern. In derart amorphen Grauzonen, die das Godardsche Universum überziehen wie die blinden Flecken die ersten Mercatorschen Weltkarten, ist die *massa confusa* des Unentdeckten, des Noch-nicht-Gestalteten immer gegenwärtig. Von *Sauve qui peut (la vie)* über *Prénom Carmen* und *King Lear* bis zum neuesten Glanzstück *Nouvelle Vague* schlagen der Atlantik und der Genfersee ihre Wellen, als wären sie bloss die Strophen einer einzigen, unaufhörlichen Ode. Wie Strandgut spülen die Klänge das Szenische ans Ufer des Sichtbaren, als wäre es bloss Abfall und auch der Film nur das Resultat einer Überschussproduktion der endlosen Wellenbewegung seiner Klänge. Und eine Arbeitsteilung herrscht da zwischen Geräusch und Musik wie die zwischen Echolot und Netz. Musik, die schöne Fischerin, darf die Bilder ans Land ziehen, die die Geräusche signalisiert haben, darf sie bergen aus dem Dunkel der Meerestiefe. Ja, das Meer ist bei Godard zu einer zentralen Metapher geworden für das Ausserbildliche, für jenes filmische Territorium, wo wir schon den Klang geortet haben. Das Meer ist, wie die Unschärfe, der Schwarzfilm und der blaue Himmel, ein Versuch der Visualisierung des *off*. *Passion* fängt mit einem ebensolchen Himmel an. Zu den Anfangstakten von

Ravels Klavierkonzert für die linke Hand schweift die Kamera suchend den Luftraum ab. Wie ein Ariadnefaden zieht sich eine Flugzeugspur durch die ungestalteten Wolkenformationen. Dann trägt die Suche erste Früchte: Bilder tauchen auf, stumm noch, wie bloss vom tiefen Klang des Orchesters empor ans Licht gehoben: Eine junge Frau in einer Fabrik; ein Mann im Auto und dieselbe junge Frau auf dem Fahrrad daneben; ein etwas eleganteres Paar, in irgendeine Aktion verwickelt. Bilder, sinnlos zunächst, wie das Strandgut am Meeresufer, aber ein erster Fang ist gemacht. Ab jetzt wird der Film seine Kreise immer enger schliessen, behutsam und allmählich das unermessliche Gebiet jenseits des Filmausschnitts mal ein-, mal ausgrenzend. Dabei schneidet Godard mit Vorliebe hart und abrupt in

spielsweise bei den Menschen im Film, nistet sich in deren psychischen Hohlräumen ein und mimt dort, einer Bauchrednerin gleich, den inneren Monolog des parasitär besetzten Körpers; macht das Gezeigte zum Resonanzkörper des Gehörten und zeigt, wie ein Stimmungsbarometer, den inneren Druck der Figuren an. Unter uns gesagt, es ist der Musik vollkommen gleichgültig, ob das Besetzte, das sie zu be-seelen vorgibt, ein Mensch oder ein Baum ist, entscheidend ist nur: Es hat Hohlräume.

III.

Musik hören ist wie Blicke auf das Abwesende werfen. Zumal in den Filmen von Godard, der auch die Geräusche mit Vorliebe ohne die dazugehörigen Gegenstände vorführt, sie gewissermassen

ambulischen Zauber einer Geisterwelt. Erst der Ton macht das Schattenspiel leibhaftig. In *Nouvelle Vague* schweigen die Personen oft, wenn sie im Bild sind, obwohl auf der Tonspur das Reden weitergeht. Und sofort wirken sie wie abwesend, wie Fremdkörper in einer Welt, in die sie nicht hineingehören. Doch kaum öffnen sie den Mund, kaum vermählen sich Ton und Bild, wechseln die Figuren aus ihrer Nicht-Zeit ins Präsens, werden unsere Zeitgenossen. «Er hofft ihre ganzen Körper zu sehen, ausgestreckt über ihre Stimmen», heisst es in *King Lear*, dem bis heute vorletzten Streich des Meisters. Der Klang im Film ist demnach nicht zuletzt Körperersatz. Sogar der Nacktheit dort verleiht ein Streicherklang erst Sinnlichkeit. Das ist ein ästhetischer Kopfstand, wie Godard ihn liebt: Ausgerechnet die Töne, die wir gerade mühsam im Jenseits der Bilder geortet haben, verleihen diesen ihre Diesseitigkeit. Und beileibe nicht durch den Kontrast. Im Gegenteil: Der Ton ist ein Ersatz für den im Kino nicht in Anspruch genommenen Tastsinn. Er täuscht vor, dass der Zuschauer das berühren kann, was er sieht, dass es wirklich da ist und nicht bloss eine ingenieure optische Täuschung. Deshalb unterlässt Godard nichts, nicht mal das Gewalttätigste, um den Tönen in seinen Filmen den Eindruck physischer Präsenz zu verleihen. Seine Filme sind voll von taktilem Schall: Gewehr-schüssen, zugeknallten Autotüren, Mövenkreischen, Motorenlärm, dem Brausen der Brandung, dem Dröhnen von Flugzeugen – und penetrantem Telefonklingeln eben.

Wiederum zu Anfang eines Films (diesmal handelt es sich um *Prénom Carmen*) klopft Godard – er selbst spielt den Patienten einer Irrenanstalt – sämtliche Gegenstände seines Krankenzimmers ab. Debussy soll so Abschied von der Welt genommen haben. Mit einem Messer schlug er an Gläser: Der Klang als Beweis für die Körperlichkeit der Welt. «Mal vu» hämmert Godard, kaum hat er die Welt auf ihren Schall hin abgeklopft, in seine Schreibmaschine. Doch genügt es ihm nicht, die Töne als Morsezeichen der Wirklichkeit seinen Filmen hinzuzufügen. Er will die ganze Leibhaftigkeit! Vor die Wahl gestellt, entweder blind zu werden oder seine Hände zu verlieren, würde dieser Filmemacher, wie er einmal gestand, allemal die Blindheit vorziehen! Also forciert er die Töne, bis sie einen fast anspringen; schneidet hart in die Klänge hinein, gleich ob es sich dabei um Traktorgeräusche oder ein Streichquartett handelt. Denn je härter und willkürlicher der Schnitt, desto mehr physische Energie setzt er frei. «Ich will die Musik heraus-schnitzen, Klangblöcke vorführen. Das interessiert mich: So weit zu kommen, dass ich den Klangraum aus-höhlen kann. Schon beim Filmen von Instrumentalisten bekomme ich ein körperliches Gefühl von der Musik. Vor allem bei der Geige. Es sieht aus, als ob dort etwas herausgehobelt wird.» Im entlebten Schattenreich der filmischen



«Prénom Carmen»: Godard als Onkel Jean-Luc mit Krankenschwester

die Töne hinein. Das lässt Einlullendes erst gar nicht aufkommen und macht die manuelle Arbeit am Film unüberhörbar. Als hätten die Klänge sonst keinen Platz hier, als wären sie eine Nummer zu gross für den Film, als müssten Musik und Geräusch rabiat zurechtgeschnitten werden, um in das Prokrustesbett des Bildausschnittes hineinzupassen. Doch woran soll die Musik sich halten inmitten all dieser Bilder, in die sie so unverschuldet hineingeweht wurde? Denn hier ist schliesslich nicht ihr Ort. Ihr Leib ist anderswo. Was bleibt ihr also anderes übrig, als wie ein Parasit sich innerhalb der Bilder einen neuen Leib zu suchen, in dem sie wenigstens temporär wohnen und sich halbwegs wohlfühlen kann? Als anständiger Parasit bevorzugt sie Hohlräume. Sie liebt die Leere! Verständlicherweise, denn eine Leere im Bild ähnelt eben noch am ehesten dem, was nicht im Bild ist. Nennen wir es also Heimweh, wenn sie zu Wolken, Landschaftstotalen und verlassenem Gegenden und Räumen eine grössere innere Beziehung hat als, sagen wir, zu Lastwagen und Vorratskammern. Und wo keine Leere vorhanden ist, sucht sie sich eben Ersatz, bei-

entleibt. Der Anfang von *Soigne ta droite* zeigt einen Blick von hoch über den Wolken auf die Erde hinab. Es ist die Perspektive der Entrückung, der Blick von jenseits des Films auf seinen Gegenstand, die Welt – ein musikalischer Blick sozusagen. Dazu ertönt dann allerdings das genaue Gegenteil eines «fernen Klangs», nämlich das aufdringlich präsente Klingeln eines Telefons, und eine Stimme stellt, die Leibhaftigkeit des Klangs mit der Entrücktheit des Bildes lapidar verbindend, fest, dass da ein Telefon läutet am Ende des Jahrhunderts.

Der Klang ist leibhaftig abwesend. Man muss schon zu derartig paradoxen Formulierungen greifen, um zu beschreiben, was im Kino vor sich geht. Da täuscht ein Ton greifbare Nähe vor und das, was er signalisiert, ist nicht da. Aber die Simulation des Abwesenden gerät täuschend, das muss man dem Ton lassen. Man schaue dagegen einen Stummfilm wirklich stumm an, vor allem wo auf der Leinwand die Leute reden! In *Vivre sa vie* hat Godard es in extenso vorgeführt: Die Menschen werden zu Gespenstern, mehr noch, alles was gezeigt wird, bekommt den somn-

Projektion geht der Klang gewaltsam auf die Suche nach dem verlorenen Körper. Aber die amputierte Sinnlichkeit des Kinos ist nicht wirklich wieder zusammenzuflicken. Man streichelt keine Brust dort, nur weil Schubert dazu klingt, und in der furios zugehauenen Türe klemmt kein Zuschauer sich die Finger ein. Die körperliche Nähe ist eine fingierte, eine durch und durch künstliche.

Dennoch: Würde man einen Godard-Film mit einem Boxmatch vergleichen, so wären die Geräusche die Schläge, die dort ausgeteilt werden und hart auf die Körper prallen, die Musik aber ähnelte mehr dem Tänzeln der Kontrahenten, bevor sie richtig zulangen. Ja, vielleicht ist es so am plausibelsten erklärt: Die Musik lässt die Schatten tanzen und verleiht ihnen auf diese Weise eine neue, die Wirklichkeit überhöhende Körpersprache. Übrigens: Etienne de Condillac hat dieses Geheimnis schon vor zweihundert Jahren ausgeplaudert, als er beschrieb, wie die Musik «durch ihren Rhythmus unsere Körper anreizt, die Stellungen und Bewegungen der verschiedenen Leidenschaften einzunehmen.» Und das ganz konkret: Immer wieder verleitet das Hören von Musik die Figuren in diesen Filmen zum Tanzen. In allen Werken, in denen Godards ehemalige Lebensgefährtin Anna Karina die Hauptrolle spielt, wird getanzt, sobald in einer Szene Musik erklingt, und das wahrlich nicht, weil die Schauspielerinnen dafür eine auffallende Begabung mitbrächte. Noch in der viel später entstandenen *Passion* verleiten die Klänge von Dvoraks Klavierkonzert die in dieser Hinsicht auch nicht gerade von Apoll geküsste Hanna Schygulla zu einigen Tanzschrittlchen und umgekehrt sehen die wild-chaotischen Prügel Szenen dort sofort wie Ballette aus, sobald Musik dazu klingt. Zeigt das nicht am schlagendsten, dass die Körperlichkeit, die die Klänge den Bildern verleihen, nicht von dieser Welt ist? Sobald Musik sich mit den Bewegungen der Personen auf der Leinwand synchronisierend verbindet, bekommen diese etwas Irreales, und mögen sie sich blutige Nasen dabei schlagen! Ihr Schattendasein, ihre Abwesenheit zur Zeit der Vorführung wird auf einmal betont. Das unterscheidet die Musik wieder von den Geräuschen, und macht begreiflich, warum Godard die beiden Ebenen so pedantisch trennt: Was der einen durch Aufdringlichkeit nicht gelingt, komplementiert die andere durch Entrückung.

IV.

Die Bilder müssen sich bei Godard um die Klänge bemühen, nicht umgekehrt. Die Erzählfetzen, die vor allem den jüngsten Filmen ihren Verlauf geben, scheinen wie der Musik abgehört. «Das ist, was mich wirklich interessiert», verriet Godard vor einiger Zeit einem Journalisten, «die Musik zu sehen, zu versuchen, das, was man hört, zu sehen. Die Musik erzählt viele Geschichten und auf eine Art und Weise, die den Leuten sehr gefällt; sie schläfert ein und

macht gleichzeitig wach. Aber wie man von einer Note zur anderen kommt und wie man eine Geschichte erzählt, das interessiert mich sehr. Mir beispielsweise kam die Idee des Banküberfalls» – gemeint ist eine Szene in *Prénom Carmen* – «beim Hören einer gewissen Stelle in Beethovens zehntem Streichquartett. Würden die Musiker aufhören zu spielen, ich hätte keine Ideen mehr.» Nun, letzteres mag vielleicht allzu höflich der Musik als Organ- und Blutspenderin für das Godardsche Schaffen die Reverenz erweisen, – klar macht es dennoch, wie der Musik von diesem Cineasten eine Art Vor-Bild-Funktion eingeräumt wird. Musik geht bei ihm den Bildern voraus. Wie aus dem Land der Blinden führen die Klänge die Ereignisse ans Licht, bringen sie zum Vorschein. Die Geschichte wird der Musik, zumal in einem Film wie *Prénom Carmen*, buchstäblich abgehört. Die Demonstration der Godardschen Methode gelingt hier besonders plastisch, weil die Musiker selbst dafür auf die Szene gebeten werden und so eine filmische Diagnose dieses Mit-Tönen-etwas-zum-Vorschein-Bringen möglich wird. Es ist, als ob Godard, wie ein mit Stethoskop bewaffneter Arzt, der Musik gebietet, sich oben frei zu machen, und diese darauf im klinisch beobachteten Prozess ihrer Erzeugung dem geschulten Auge des Medikus keuchend und hustend Geschichte auf Geschichte aufischt.

Nehmen wir uns den Vorgang am Beispiel jener Streichquartett-Passage, in der laut Godard ein Bankraub stecken soll, einmal vor und beobachten, wie der musikalische Anschlag einen kriminellen freisetzen kann. Beim Hauptverdächtigen handelt es sich um den ersten Satz von Beethovens opus 74, genauer gesagt um die Takte 77 bis Schluss. Gewiss, ein Banküberfall ist nicht unbedingt das allererste, was einem zu dieser Musik einfällt, aber es lässt sich nicht überhören, dass die Stelle verschiedene dramatische Kurven durchläuft, die sie für filmmusikalische Zwecke durchaus verwendbar macht. Und in der Tat enthält schon das summarische Drehbuch zum Film einige ziemlich detaillierte Anweisungen, wie die Handlungsabläufe in der Bank mit den Klängen synchronisiert werden sollen. Da wird das Auftreten der Protagonistin taktgenau angegeben, oder es heisst etwa: «Das Schiessen hat wieder angefangen, zusammen mit den schrecklichen und lärmenden Akkorden des zehnten Quartetts.» Und am Drehort war Godard, einem Augenzeugenbericht zufolge, peinlichst darauf bedacht, dass jeder szenische Ablauf rhythmisch und formal genau mit der ab Band eingespielten Musik übereinstimmte. Immer wieder musste die Darstellerin der Carmen eine Treppe synchron zu einer Pizzikatostelle hinabsteigen. Wegen des ohrenbetäubenden Ballerns der dazu abgefeuerten automatischen Waffen stellte sich das allerdings als eine schier unmögliche Aufgabe heraus.

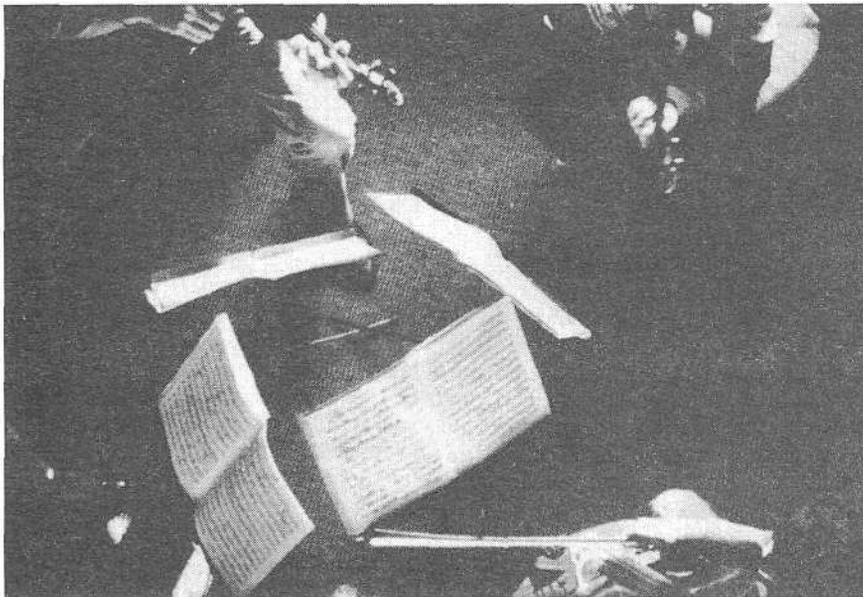
Die pedantische Genauigkeit inmitten

der Willkür kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sowohl Aufnahmeprotokoll wie Drehbuch eine recht konventionelle choreographische Umsetzung beschreiben. Der Arbeitsvorgang ähnelt jenem auf einer Musikbühne: die Musik wird gestisch nachgespielt. Im Film hat das allerdings den Nachteil, dass wegen des in diesem Medium grösseren Gewichts des Bildlichen die Musik zu reiner Begleitung herabgewürdigt würde und Godards ursprüngliche Absicht, die Musik den Bildern vorausgehen zu lassen, für den Zuschauer nicht mehr nachvollziehbar wäre. Tatsächlich aber sieht die Szene, wie sie dann im Film erscheint, entscheidend anders aus. Die wichtigste Wandlung bewirkt das reale Erscheinen des Streichquartetts, und zwar – als weitere folgenreiche Massnahme – nicht in Form einer Konzertverfilmung, sondern eines halb dokumentierten, halb inszenierten Probenmitschnitts. Denn auf einer Probe muss sich die

Ebene ist eine weitere Verkettung durch die Hereinnahme von Zitaten aus Beethovens Tagebuch gegeben, die von einer Bratschistin gesprochen werden. Im filmischen Zusammenhang wird etwa Ludwigs Hadern mit dem Schicksal zur Beihilfe zu kriminellen Handlungen profaniert, etwa wenn es heisst: «Handle anstelle zu fragen!», was sich die Bankräuber denn auch kein zweites Mal sagen lassen. Die Bratschistin, die jene und ähnliche Aufrufe auf ihrem Pult liegen hat, ist die fünfte im Quartett, und damit eindeutig überzählig. Godard hat sie unter die Spielenden gemischt, weil er mit ihrer Hilfe eine weitere musikalische Vorgabe zum Szenischen überdeutlich herausstellen möchte: die gestischen Bewegungen des Musizierens. «Mit dem Körper!» ruft der Primarius leitmotivisch schon zu Anfang des Films. Indem die Bratschistin spielende Schauspielerin nur zum Schein musiziert, kann sie – die Gesten übertreibend – das einzige Sichtbare an

Nouvelle Vague bei den beiden Ertrinkensszenen vorgemacht, die die spiegelbildlichen Achsen der Handlung bilden. Hier erreicht die Musik ihren Höhepunkt, bricht gar ab, deutlich *bevor* das eigentliche Ertrinken vollzogen ist. So werfen die Bilder ihre Klänge voraus wie Schatten.

Goethe hat einmal vom Streichquartett behauptet, dass man dort hören könne, wie sich «vier vernünftige Leute miteinander unterhalten» und in einem verbreiteten Musiklexikon wird die Gattung geradezu als das Beispiel per se «der idealen Weltsicht und des hohen Menschenbilds der Klassik» hervorgehoben. Dass bei Godard just das Streichquartett zur Viererbande verkommt, die sich vom ersten Satz von Beethovens opus 74 zu einem Banküberfall inspirieren lässt, hat allerdings System bei diesem Meister der Profanierung. Seine von vielen gerügten Liebäugeleien mit den Ursprungsmythen des Christentums etwa sind, wenn man sie genau anschaut, äusserst listige Umpolungen – nicht unähnlich jenem Vorgehen von Zauberkünstlern, die sich gewisser Tricks aus dem Repertoire grosser Vorgänger bedienen, um ihnen, gerade dort, wo sie offensichtlich ausgeleiert sind, einen neuen überraschenden Dreh zu geben. Im Grunde ist schon das Vor-die-Kamera-Schleppen der Musik eine Profanierung. Godard hat es immer wieder vorgeführt: Aus ihrer überlegen-behaglichen Position jenseits der Bilder ins Filmlicht gerückt, verhaspelt sich die schöne Cécilia wie ein schüchternes Mädchen auf der Bühne einer Schulfeier, plappert nervös über Nebensachen, über Probenzoff und Bogenstriche, patzt liederlich, wie jener Klavierspieler, der in *Weekend* auf einem Bauernhof eine Mozart-Sonate herunterklimpert, stösst ab, wie jene durch leichte Sicht von unten betont schlechten Zähne der Sängerin in *Soigne ta droite*, wirkt apathisch wie die Rolling Stones in *One plus one*, oder eben bloss medioker, wie das mit Dattervibrato ausgestattete Prat-Quartett in *Prénom Carmen*. Vor die Kamera gezerrt, verwandeln sich die Engel in Kanalarbeiter. Nur unbeobachtet in ihrem akustischen Jenseits kommt sie ungeboren zu sich und kommentiert in ihrer nur schwer entschlüsselbaren Fremdsprache die Bilder. Während sie in *Passion* etwa im *off* mit Chören, Solisten und grossem Orchester hantiert, tritt sie auf der Szene nur in Form einer winzigen Mundharmonika auf, die einem dann auch bald auf den Wecker geht. Und im Streichquartett von *Prénom Carmen* reduziert die *stand-in*-Dame im Ensemble den Musizierakt auf eine fast einfältige Zirkelbewegung des Bogens – ebenso wie das lapidare Gefinger an den Tasten eines Flügels in *Nouvelle Vague* fern von dem, wozu die Musik im Schutz des *off* fähig ist. Also keine voreilige Versöhnung, keine Kumpanei zwischen Ton und Bild, kein frivoles Fraternalisieren im schützenden Dunkel des Kinos! Und dennoch: «Ach, Frau Nachbarin, wie vieles verbindet



«Prénom Carmen»: Das Streichquartett spielt Beethoven

Musik zwangsläufig zum Szenischen hin öffnen: Dialoge treten auf, weil die Interpretation halt auch besprochen werden muss, und die Blicke und Gesten sind naturgemäss vielfältiger als während einer ununterbrochenen Ausführung. Damit hat der Filmmacher sozusagen schon einen Fuss in der Tür. Da bricht etwa der erste Geiger das Spiel ab und sagt: «Das ist die Durchführung. Jetzt wird es viel dramatischer.» Und weil dazu die vor einer Bank patrouillierende Gendarmerie gezeigt wird, bezieht sich diese Bemerkung gleichermassen auf die musikalischen wie auf die filmischen Ereignisse, die da kommen werden. So verwundert es auch nicht, dass ein ausgezählter musikalischer Auftakt nicht Musik in Gang setzt, sondern das Startzeichen für den Beginn des Überfalls liefert. Dadurch wird die Musik in eine neue Beziehung zu den Ereignissen gestellt. Das geht bis zu Wortspielen, etwa wenn einer der Räuber «D'accord!» ruft, als würde er neue Munition aus dem Musikzimmer anfordern. Auf der verbalen

Musik, ihre Erzeugung, hervorheben, um damit sozusagen Aktionen auf der szenischen Ebene vorzubilden. Die Geste wird so die Fortsetzung der Musik mit anderen Mitteln. Godard hat das einmal überspitzt so formuliert, dass es in diesem Film «nicht wichtig (sei), ob man den Ton hört. Es ist die Bogenbewegung, die zählt.» Konsequenterweise wird das musizierende Quartett dann auch mal ohne Ton vorgeführt.

Doch damit ist das Beziehungsgeflecht immer noch nicht ganz aufgedrösel. Es bleibt noch zu untersuchen, wie sich das kompositorisch Vorgegebene zu dem gewissermassen Nachgespielten verhält. Und da zeigt sich generell, dass, entgegen dem Eindruck, den Drehbuch und Beobachtungen am Drehort hinterliessen, die musikalischen Ereignisse ihren szenischen Entsprechungen grundsätzlich vorgeschoben sind, was ja schon durch die Hinzunahme einer Quartettprobe präjudiziert wurde. Es entsteht eine Art kanonische Beziehung zwischen beiden. Am demonstrativsten hat Godard das in seinem jüngsten Film

uns hier.» Und wenn es nur die Geste wäre! Sie ist das einzige konkrete Verbindungsglied in dieser Mesalliance von Ton und Bild. Denn in der Geste treffen sich die im Klang aufgehobene Körperlichkeit der Musik und die Schattenleiber des Films. Der demonstrativ kreisende Bogen in *Prénom Carmen* macht bloss plakativ sichtbar, was ohnehin in den Klängen steckt.

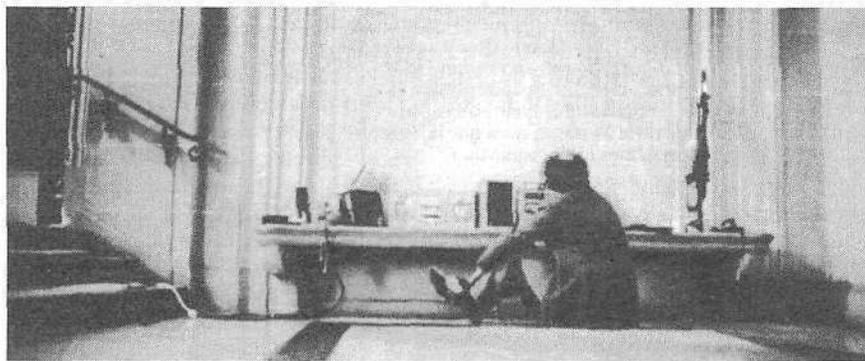
Es sieht ganz danach aus, als mühe sich Godard nicht vergeblich ab. Und dennoch: Was er auch immer versuchen wird an Überlistungen, Vergewaltigungen, Verführungen und Zwangshochzeiten – die Ferne des Klangs im filmi-

bearbeiteten Rohmaterials, zum Schrotthaufen des filmischen Recyclings. Die gleichmacherische Behandlung der Musenschwestern, ihre erzwungene Zusammenlegung in der cinematographischen Kolchose steht – wie könnte es dort auch anders sein – unter dem Zeichen, die Arbeit an und mit ihnen sichtbar zu machen. Das führen die ausgedehnten Beleuchtungsproben in *Alphaville* ebenso unverfroren vor wie die musikalischen Proben in *Soigne ta droite*. Bei Godard muss eben die ganze Kunstfamilie mitanschaffen, und wer sich wehrt, wie das Streichquartett in *Prénom Carmen*, wird vom

Comptes rendus Berichte

Ligeti égaré dans les scories

Zürich: Tage für neue Musik



Godard hört Beethoven während der Dreharbeiten zu *«Prénom Carmen»*

© Le Monde de la musique

schen Raum, ihre Fremdheit wird bleiben. Die Musik weht von draussen herein in das filmische Gehäuse wie des Nachbars Radio. Und wenn sie sich auch Mühe gibt, sich auf die Ereignisse dort ernsthaft einzulassen, bleibt immer ein Hauch von Unbeteiligtsein, ja Exotik haften, als wäre sie eine Thai-Tänzerin in einer helvetischen Bierschenke. Schlimmer noch: In *King Lear* klingt es geradezu, als wäre die Musik eingeschlafen unter den Bildern, als ob sie ihren Schatz, wie der Drache in Wagners *«Siegfried»*, auch schnarchend sicher horten kann. Fast bis zum Stillstand hinuntertransponiert, verstärkt sich so noch ihr vorsprachlicher Charakter, was noch dadurch betont wird, dass auch Sprachaufnahmen zu einem in unverständlicher Tiefe raunenden Brei verlangsamt wurden. Nur selten reckt sich der Klang in die Höhe und gewinnt, für kurze Zeit, sprachähnliche Gestalt. So weckt man ihn und damit die Gefühle.

V.

Das eingezäunte Tohowabohu dieser Filme kennt, ähnlich wie der musikalische Serialismus, keine Hierarchie. Zwischen Popmusik und Klassik wird ebenso übergangslos und dramaturgisch unvermittelt hin- und hergeschaltet wie zwischen Tag- und Nachtszenen. Das immer wieder auftauchende Fragment aus der Rheinischen Symphonie von Schumann in *Made in USA* hat eine ähnlich abstrakte zeichensetzende Funktion wie der gelbe Bademantel in *Le mépris*. Und der auf poetischen Dünger hin durchhackerten Weltliteratur ergeht es in einem Film wie *Nouvelle Vague* ähnlich wie dem klassischen Musikrepertoire in *Détective*: Beide werden zu einer Art Zulieferbetrieb vor-

Meister persönlich eines besseren belehrt: «Die Zeiten sind hart für Früchtchen wie unsereins.» Schon Platon hat in den «Gesetzen» das Komponieren als die Vermischung von allem mit allem als Anarchie gerügt. Doch heute findet man im Lateinwörterbuch für das Wort *composita* die Übersetzung «Geordnete Verhältnisse». Der geschichtliche Doppelsinn des Begriffs «Komponieren» bezeichnet haargenau die Godardsche Methode, sie ist die eines Buchhalters des Chaos. Grundgestalt seiner Montage ist das Fragment. Um die Musik in seine Filme überhaupt integrieren zu können, muss Godard fragmentarische Klangstrukturen aber erst herstellen. Er tut dies entweder gewaltsam durch harte, nicht musikimmanente motivierte Schnitte oder indem er die Musik in jenem Zustand vorführt, wo sie zwangsläufig unvollendet erklingt: bei der Probe. Der eigens für einige Filme komponierten Musik geht es da übrigens nicht viel besser: auch sie wird von der Godardschen Schere wie eine Tonkonserve behandelt. Mit den handlich zerschnittenen Ergebnissen nagelt er dann seine Filme nach eigener Harmonielehre zusammen. Im Altgriechischen bezeichnet das Wort *harmoniai* weniger einen Akkord als jene Klammern, die Schiffsbauer benützten, um die Hölzer zusammenzufügen, aus denen sie ihre Boote bauten. Ähnlich halten bei Godard die Klänge das Strandgut zusammen, das vom unendlichen Ozean des Möglichen ans Land gespült wird. So baut dieser kleine Selbstständige im grossen Filmbetrieb seine cinematographischen Flosse, um damit eben jenen alten Ozean befahren zu können.

Fred van der Kooij

«Car je suis persuadé qu'il n'eût été aucunement embarrassé si on lui eût dit de peser dans une balance tout l'air qui est autour de la terre, ou de mesurer toute l'eau qui tombe chaque année sur sa surface, et qui n'eût pensé plus de quatre fois avant de dire combien de lieues le son fait dans une heure, quel temps un rayon de lumière emploie à venir du soleil à nous, combien de toises il y a d'ici à Saturne.» C'est ce qu'écrivait Usbek à Hassein, dans une Lettre persane, en 1716, le 10 de la lune de Chabhan.

Zürich n'est pas Smyrne, certes. Pas plus que Ligeti un efrité. Mais celui-là se pourrait rallier, de par son panchronisme, à Towneley et Hooke, à Gassendi, Mersenne et Huyghens, à Römer et Halley, sûr aussi au laconisme péremptoire de Corto Maltese! Voilà les balises que laissait filer ce compositeur pour que l'on ne marche pas grand'erre, et non le fait, comme le laisse lire le programme, qu'il est peu joué en Suisse. En outre qu'il incarne un paradigme de fidélité, fort de sa reconnaissance générale, n'est pas faire montre d'originalité dans le choix arrêté (mais alors Holliger, mais alors Jarrell?). Ou la bouderie du public fut-elle plutôt due à la carence malencontreuse du moindre fil conducteur, à l'absence d'un thème déterminant un programme précis et cohérent qui seul peut trouver l'adhésion d'un vaste auditoire tout ajuponné à ses habitudes? Ou fut-ce la longueur excentrique de certains concerts?

Kunsthau, 29 novembre

De *Tiefer + Tiefer*, quintette avec piano (1983) d'Edu Haubensak, brève musique d'ambiance d'une surprenante naïveté, on passait à Terry Riley et son couru *Rainbow in Curved Air*, version revue et horrifiée par Katrina Krimsky, longue musique mignarde pour film série B, aux interminables rêvasseries folklorisantes et implacablement tonales. Suite à ces croque-sols vint l'heureuse création de *L'archer, l'arc, la flèche et le blanc* ou *L'éloge de l'irritation*, pour petite formation (Ensemble für neue Musik, remarquable de précision pour un texte tout en finesse) et piano. Jacques Demierre, conduit par quelques repères écrits, y improvisa,