

Anno Mungen

Filme für Musik. Edgard Varèse und Bill Viola

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1636>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Mungen, Anno: Filme für Musik. Edgard Varèse und Bill Viola. In: *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 35: Film und Musik (2004), S. 69–87. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1636>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Anno Mungen

Filme für Musik

Edgard Varèse und Bill Viola

I

Mit dem Themenfeld „Film und Musik“ ist ein ebenso komplexer wie differenzierter Zugang zur Bedeutung der Musik innerhalb des multimedialen Arrangements des Films möglich, und dieses Themenfeld erweist sich dabei als vielfältiger und offener als der übliche Zugang zum Phänomen, wie er mit dem Begriff der Filmmusik verknüpft ist. „Film und Musik“ legt einen strukturellen Vergleich zwischen den einzelnen Ausdrucksformen des intermedialen Wechselspiels nahe, in dem die Bereiche Film und Musik gleichwertige Partner darstellen. „Film und Musik“ schließt zugleich Genres ein, die sich der engeren Begrifflichkeit von der Filmmusik widersetzen (wie etwa Konzertfilme oder Musikdokumentationen¹), aber umso mehr auf ein symbiotisches Verhältnis von bewegtem Bild und bewegender Musik hindeuten.

Nicht zuletzt umfaßt die Themenstellung auch ein Phänomen, das in der regulären Filmmusikforschung bislang kaum als eigenes Thema erkannt ist. Dieser Beitrag behandelt unter Berücksichtigung der Fragestellung der komplementären Ergänzung des Visuellen mit dem Akustischen das Phänomen, daß Filme für eine bestimmte Musik entworfen worden sind, von Siegfried Kracauer treffend als „verbildlichte Musik“ bezeichnet.² Dieses Phänomen wird an Filmen gezeigt, denen Musik von Ludwig van Beethoven und – mit dem hier

1 In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß meines Wissens bislang keine in sich geschlossene Systematik der Filmmusikforschung vorliegt, in der die verschiedenen Genres, die sich durch einen sehr unterschiedlichen Zugang zur Musik im Medium Film auszeichnen, adäquat unterschieden würden (vgl. hierzu Mungen 2003, S. 64-66). Am nächsten kommen die Kategorien Kracauers (1964, S. 202-213) einer solchen Systematik.

2 Kracauer 1960, deutsche Ausgabe 1985, S. 209

zentralen Beispiel des Aufsatzes – Musik von Edgard Varèse zu Grunde liegen. Es geht in diesem Beitrag nicht um die Rezeption klassischer Musik innerhalb der Filmmusik, wo Segmente von bereits vorhandenen Kompositionen im Rahmen der musikalischen Gesamtillustration eines Filmes Verwendung finden. Für die behandelten Fälle ist vielmehr die Gemeinsamkeit grundlegend, daß ein Stück Musik aus dem Bereich der so genannten klassischen Musik in seiner ganzen Form meist erhalten bleibt³ und dann bebildert wird. Ein weiteres Kriterium, das mit den hier zu Diskussion stehenden Filmen „für“ Musik verbunden ist, betrifft folgenden Umstand: In aller Regel bildet alleine die Musik bei solchen Adaptionen klassischer Musik die akustische Seite des filmischen Arrangements. Fremdgeräusche oder Dialoge sind gewöhnlich keine akustischen Bestandteile dieser Formen.⁴

In der Filmproduktion wird in der Regel eine Reihenfolge eingehalten, in der zunächst die Bilder hergestellt und der Ton und die Musik in einem zweiten Schritt diesen hinzugefügt bzw. angepaßt werden. Diese Reihenfolge korreliert mit dem Wahrnehmungsverhalten des Rezipienten eines Filmes. Bild und Musik werden zwar in der Aufführung eines Filmes in eine analoge Beziehung zueinander gesetzt: dennoch aber dominiert das Visuelle. T. W. Adorno und Hanns Eisler erklären diese Dominanz des Sehens kulturanthropologisch:

Die Anpassung an die bürgerlich rationale und schließlich hochindustrielle Ordnung, wie sie vom Auge geleistet wurde, indem es die Realität vorweg als eine von Dingen, im Grunde als eine von Waren aufzufassen sich gewöhnte, ist vom Ohr nicht ebenso geleistet worden. Hören ist verglichen mit dem Sehen „archaisch“.⁵

Hieraus leitet sich ein Verständnis ab, in dem Musik als die Verkörperung der bewußt gemachten und latent immer existenten Tönen der Welt aufgefaßt werden kann. Für die Situation der Musik innerhalb der benannten Wahrnehmungsdimensionen führen Eisler und Adorno weiter aus:

Während alle Kultur von solchen Tendenzen betroffen ist, treten sie an der Musik besonders drastisch hervor. Das Auge ist immer ein Organ der Anstrengung, Arbeit, Konzentration, es faßt ein Bestimmtes eindeutig auf. Dem gegenüber ist das Ohr eher dezentriert, passiv. Man muß es nicht wie die Augen erst aufsperrn. Mit ihnen verglichen hat es etwas Dösendes, Dumpfes. Auf diesem Dö-

3 Dies trifft für das Beethovenbeispiel in Disneys Fantasia insofern nur bedingt zu, als Kürzungen der Musik der Visualisierung zu Grunde liegen.

4 Dieser Beitrag ist nicht auf Vollständigkeit angelegt. Es geht vielmehr darum, eine erste Beschäftigung mit der Thematik mit der Anregung zu verknüpfen, diese Form der Musik im Film unter eigenen Gesichtspunkten zu untersuchen und so möglicherweise weitere Forschung zu stimulieren.

5 Eisler/ Adorno 1944, S. 41

sen liegt ein Tabu, das die Gesellschaft über Faulheit überhaupt verhängt hat. Musik ist immer schon ein Versuch gewesen, dies Tabu zu überlisten. Sie hat Dösen, Träumen, Dumpfsein selber zu einer Sache von Kunst, Anstrengung, von ernster Arbeit gemacht.⁶

Ein Film für Musik, so könnte man die schöne Einschätzung Eislers/ Adornos von der Musik für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand anknüpfend weiterführen, hilft dem Bewußtwerdungsprozeß und führt die so genannte absolute Musik wieder ihrem eigentlichen Zusammenhang zu und verknüpft sie so (erneut) mit den Themen, die sie aus der Welt schöpft.

Innerhalb des großen Gebiets der Filmmusik kommt dem Sonderfall, daß ein Film nach einer schon vorhandenen Musik gestaltet wird, insofern ein herausragender Stellenwert zu, als hier zwar die Musik zuerst da ist und die Bilder dieser Musik nur unterlegt sind, die Verhältnisse der Rezeption in ihrer Hierarchie sich deshalb aber nicht umkehren. Auch in einem Film „für“ Musik bleibt das Visuelle dominant, und das Akustische wirkt (in der Regel) vom Unterbewußten. In solchen Filmen wird der Frage nachgegangen, worin die bildliche Komponente (in der die Welt sich spiegelt) der Musik besteht. Mehr als in einem regulären Spielfilm, der durchaus ja bedeutende Musikanteile haben kann, wird hier die Eigenwertigkeit – die *Eigenbildlichkeit* – der Musik zum Gegenstand des Films. Die Musik wird im Angesicht der Filmbilder bewertet, gedeutet, verändert, ja: sogar einer Form der Analyse unterzogen. Vor allem die analytische Qualität des der Musik unterlegten, bewegten Bilds gilt es an dem Hauptbeispiel des Beitrags nachzuvollziehen. Die Filmbilder des amerikanischen Videokünstlers Bill Violas, die dieser zu Varèses Komposition *Déserts* gestaltet hat, sezieren die Vorlage, zerlegen die Musik in individualisierte Einheiten des Erlebens. Das Bild wird zum analytischen Instrument, die Musik in einer ganz bestimmten Weise zu erleben und zu hören.⁷

II

Bevor ich mich dem *Déserts*-Film Violas zuwende, soll ein kleiner Überblick über Formen der bildhaften Musikillustration gegeben werden.

Schon in der Theatengeschichte und der Geschichte der Bildmedien des 19. Jahrhunderts finden sich viele Beispiele mittels verschiedener Bildmedien theatraleser Musikstücke. Zu nennen sind Aufführungen von Beethovensinfonien oder anderer Musik mit Bühnenaktionen, in denen bemalte, sich bewegende

⁶ Eisler/ Adorno 1944, S. 43

⁷ Die Metapher des Sezierens ist von Hartmut Böhme entlehnt; vgl. Böhme 2001, S. 6.

Leinwände, so genannte Wandeldekorationen, und Tableaux vivants gezeigt wurden.⁸ Tableaux vivants waren seit dem beginnenden 19. Jahrhundert ein eigenständiges theatrales Bildmedium, indem mit posierenden Schauspielern und Theaterrequisiten berühmte Gemälde oder andere Vorlagen, aber auch frei erfundene Bilder auf der Bühne dargestellt und meist mit Musik aufgeführt wurden. Im späteren 19. Jahrhundert hat es Aufführungen von großformatigen Projektionsbildern gegeben, mit denen Songs unterlegt wurden. Diese Praxis wurde in der Stummfilmzeit weitergeführt. Dort wurden die in den USA als Songslides bekannt gewordenen Projektionen mit Musik in den Pausen zwischen den einzelnen Filmen gezeigt und zu Gehör gebracht.⁹ Sowohl die Tableaux vivants mit Musik als auch die Songslides waren wichtige Vorläufer der ersten Tonfilmgeneration zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Von Anbeginn der Filmgeschichte war man daran interessiert, Bild und Ton (respektive Musik) miteinander zu synchronisieren. Bereits frühe Versuche Edisons mit dem Film um die Mitte der 1890er Jahre gehen vom synchronisierten Tonbild mit Film und Phonographen aus.¹⁰ So spielt W. K. L. Dickson, jener Mitarbeiter Edisons, der die Experimente 1894–1896 durchführte, im ersten „Tonfilm“ der Geschichte einen kurzen Walzer auf der Geige, zu dem zwei Männer tanzen. Der Geige spielende Dickson ist im Film sichtbar, wie er vor dem überdimensionierten Aufnahmetrichter steht. Die originale Walze des Phonographen konnte restauriert und dann in einer Aufführung mit dem Filmmaterial synchronisiert werden.¹¹

Weitere solcher Tonfilme sind vielfach seit 1903 belegt, als man kurzen Filmen den Ton von Schallplatten unterlegte. Es wurde versucht, die Filmbilder mit den Grammophontönen in „Einklang“ zu bringen, wobei nicht die gesprochene Sprache im Mittelpunkt der Bemühungen stand, sondern das gesungene Wort. Opernarien und -szenen bildeten die ersten filmischen Versuchsfelder, den Ton mit dem Bild zu synchronisieren. Der Filmpionier Oskar Messter führte diese Art der Filme in Deutschland ein. Die nicht weiter geregelte Synchronisation von Grammophon und Filmbild war als Verfahren von den Bedingungen der jeweiligen Aufführung abhängig und sorgte nicht immer für perfekte Ergebnisse. In diesen Tonbildern, denen meist Opernarien zugrunde lagen, fand nur selten so etwas wie eine In-Szene-Setzung der ursprünglichen Handlungssituation statt. Recht unbewegt verblieb der kostümierte Darsteller in

8 Mungen 2001, S. 337-341. Synonyme Begriffe für Tableaux vivants sind: im Deutschen Lebende Bilder und im Englischen Living Pictures.

9 Siehe hierzu Abel 2001.

10 Vgl. hierzu Loughney 2001.

11 Abbildung bei Loughney 2001, S. 218; zur Restauration ebd. S. 217.

einer Art erstarrten Pose verharren, wie sie an die Praxis der Tableaux vivants erinnert.

Bildnerisch in ganz anderer Weise als die Beispiele der Songslides und der Tonbilder zeigen, wurde in Filmen verfahren, denen umfangreichere Musikstücke zu Grunde liegen. Bei den erwähnten theatral-medialen Inszenierungen von Orchestermusik im 19. Jahrhundert standen vor allem Beethovens 6. Sinfonie, die *Pastorale*, im Mittelpunkt des Interesses. Dieses Stück eignete sich besonders gut für eine Bebilderung, weil Beethoven mit den fünf Sätzen ein Programm verbunden hatte, das eine konkrete Vergegenständlichung der Musik anregte. Ich möchte hier auf zwei Beispiele der filmischen Rezeption der *Pastorale* kurz eingehen.¹² Einmal handelt es sich um ein Stummfilmprojekt Alfred Lampels aus dem Jahr 1912. Obwohl dieser Film, bevor er aufgeführt werden konnte, verloren gegangen ist, sind wir durch die Memoiren eines Darstellers über dieses Projekt sehr gut unterrichtet. Das Drehbuch wurde zur Musik während der Filmaufnahmen dergestalt synchronisiert, daß ein Geiger ein Arrangement der Beethovensinfonie für eine Stimme spielte, während die Schauspieler die Vorgaben des Drehbuches umsetzten. Für die geplanten Aufführungen des Films war später der Einsatz einer Grammophonaufnahme mit den Wiener Sinfonikern geplant. Ein anderer Filmtitel aus der Werkstatt Lampels, *Die Moldau*, läßt auf die gleiche Grundidee schließen, Musik und Film zueinander zu führen. Hier wurde Smetanas sinfonische Dichtung mit gleichem Titel zum Ausgangspunkt eines Films.

Ikonographisch knüpfte der Stummfilm Lampels an die theatralen Beethovenprogramme des 19. Jahrhunderts an. Dem Film lag eine Geschichte zugrunde, deren Handlung in der Natur der alpenländischen Idylle angesiedelt war. Wie vielseitig das Assoziationsfeld eines bestimmten Musikstücks ausfallen kann, zeigt Walt Disneys *Fantasia* von 1942. In diesem Film unterlegte Disney bekannten Musikstücken von Strawinsky, Bach und Dukas sowie Beethovens 6. Sinfonie Zeichentrickfilme. In den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts war man auf der Suche nach einer künstlerisch anspruchsvollen Verbindung von Bild und Ton, in der die Musik nicht nur sekundäre Aufgaben übernehmen sollte. Man erkannte gerade im Medium des Zeichentrickfilms eine potentielle Lösung des häufig diskutierten Problems. Für Kurt Weill etwa, der, seit er zwangsweise Mitte der dreißiger Jahre Deutschland verlassen hatte, in Amerika arbeitete, bildete gerade dieses Genre mit seinem pantomimischen Potential das theoretische Ideal einer wirksamen Verknüpfung von bewegtem

¹² Siehe hierzu ausführlich Mungen 2001, S. 351-357.

Bild und Musik im Film.¹³ Aufgrund der hier zum Ausdruck kommenden Hoffnungen an eine neue Bild-Ton-Gattung verwundert es nicht, daß ein so bedeutender Dirigent wie Leopold Stokowski den musikalischen Part für Disneys Film übernommen hatte. Auch der Verantwortliche für die bildliche Seite, Oskar Fischinger, war Repräsentant einer Avantgarde, auf die die Bilder des *Fantasia*-Films nicht immer schließen lassen:

Und dann sind die Zeichentrickfilme zu erwähnen, die oft eine Mischung von Naturimitationen und Abstraktionen, mitunter auch nur Abstraktionen verwenden, um Musik in Bilder umzusetzen. Dieser Trend [...] kommt in den Filmen Oskar Fischingers zu voller Blüte. Seine eigenwilligen Schöpfungen bestehen aus Systemen sich bewegender geometrischer Figuren, die sich zusammenziehen und ausweiten, verlangsamen und beschleunigen, entsprechend der mit ihnen synchronisierten Musik von Liszt oder Brahms.¹⁴

Disney und Fischinger entwerfen zu Beethovens Musik eine Geschichte, die in traumverlorenen Sequenzen auf Irreales Bezug nimmt. Kracauer konstatiert fasziniert, gleichwohl kritisch, zu *Fantasia*: „Obwohl die Musik die Bilder erzeugt, wird sie ständig von ihnen überwältigt“.¹⁵ In der Tat wird Beethovens Musik von den Farben und Formen sowie von den Gestalten und der Phantasie-landschaft, in der die Schwerkraft aufgehoben ist, an den Rand gedrängt. Sie ist zwar nichts weniger als der Motor der Bilder, ihre Wahrnehmung aber geht ins Unbewusste.

Das mediale Konzept von *Fantasia* aber, das auf die Popularisierung von so genannter klassischer Musik zielte, erweist sich dem gegenüber als überaus modern. Das Interesse für den Film beruht auf einer anderen Ebene als der inhaltlichen und betrifft den Beginn der jeweiligen Sequenz, welche die Welt realer Wahrnehmung und diejenige der Phantasie verknüpft und ineinander übergehen läßt, so wie der Wachzustand eines Menschen vom Schlafzustand mit seinen Träumen abgelöst wird. Der Zuschauer sieht zunächst die als Schattenfiguren gegebenen Musiker des Orchesters auf einem Podium und hört wie diese ihre Instrumente einstimmen. Erst nachdem das Orchester begonnen hat zu spielen, setzt der Zeichentrickfilm ein und überblendet die prosaische Wirklichkeit des musizierenden Orchesters. Die Autoren des Films reflektieren somit (bevor die jeweilige Episode anhebt) sehr bewußt die Rezeptionssituation des Kinobesuchers – und zwar im Kontext von klassischer Musik. Die Phantasie eines vom Betrachter des Filmes zu imaginierenden Konzertbesuchers wird in Bewegung gesetzt und mit den Mitteln des Zeichentrickfilms sichtbar ge-

¹³ Mungen 2001a, S. 9

¹⁴ Kracauer 1964, S. 209-210

¹⁵ Kracauer 1964, S. 209

macht. Die Bilder, der Zuschauer in dieser Rolle nun zur Pastoralsinfonie Beethovens sieht, entführen ihn in eine Traumwelt mit Fabelwesen und phantastischen Landschaften. Der Titel von Disneys Film verkündet ein Programm: *Fantasia* ist ein Plädoyer, der eigenen Phantasie bei Anhörung von Musikstücken freien Lauf zu lassen, allerdings mit der vom Medium her gemachten Einschränkung, daß im Film natürlich genau diese Phantasie mit den Bildern Disneys und Fischingers wieder beschnitten wird.

III

Im Gegensatz zu Disneys *Fantasia*-Film, der auf große Publikumswirksamkeit zielte und auf Wirtschaftlichkeit bedacht sein mußte, handelt es sich bei Bill Violas *Déserts*-Film auf die Musik von Edgard Varèse um ein Projekt, das im Kontext der bildenden Kunst als Auftragswerk mit primär künstlerischem Anspruch entstanden ist. Vergleichbar in beiden Arbeiten aber ist die Grundvoraussetzung: Disney ebenso wie Viola „verbildern“ ein Stück klassischer Musik, und in beiden Fällen gehen Bild und Musik ein analoges Verhältnis ein, das heißt: sie wollen gleichzeitig wahrgenommen werden. Ein weiterer Vergleichspunkt betrifft die Situation der Inszenierung bezüglich der Musik als sichtbarem Phänomen im Konzertsaal. Der Wahrnehmungswechsel von Realität zum ‚Traum‘ war bei Disney genau an der Schnittstelle der Überblendung von den Schattenfiguren des (noch) sichtbaren Orchesters zu den Zeichentrickbildern verdeutlicht. Nicht nur geht es Viola primär auch um die Frage nach der Wahrnehmung, sondern auch er rekurriert auf das Sichtbare der Musik im Prozeß ihrer Entstehung: Er läßt das Orchester wie bei einem Stummfilm vor der Leinwand im dunklen Raum Platz nehmen. Während der Film gezeigt wird, führen die Musiker das Varèse-Stück live auf, und der Dirigent sorgt für die Synchronisation von Bild und Musik. Viola installiert hier eine räumliche Situation, die im Kontext eines historischen Rückverweises auf die Stummfilmzeit steht, die aber zugleich in den Traditionen der zeitgenössischen Kunst – vor allem der Performance- und Installationskunst – fußt. Daß die Musik live und sichtbar ausgeführt wird, hat eine besondere Bedeutung auch für den Film. In der Version, die vom Fernsehen ausgestrahlt wurde und meiner Analyse als Ausgangspunkt dient, ist das Orchester allerdings ausgeblendet und nicht sichtbar.

Der 1883 in Paris geborene und 1965 in New York gestorbene Edgard Varèse war einer der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts.¹⁶ In Paris

16 Zu Varèse allgemein vgl. Wehmeyer 1977 und Griffiths 2001.

ausgebildet, kam er zunächst nach Berlin und verließ Europa 1915, um in den Vereinigten Staaten, in New York, zu arbeiten. Sowohl als Komponist als auch als Dirigent setzte er sich hier für die Neue Musik ein. Sein kompositorisches Hauptschaffen fällt in die Jahre 1920-1936, wo er großbesetzte Orchesterstücke schrieb, die er allerdings zum Teil später, wie im Fall von *Bourgogne*, zerstört hat. Er ist dann erst wieder in den 1950er Jahren mit zwei großen Projekten an die Öffentlichkeit getreten: *Poème électronique*, für den von Le Corbusier entworfenen Pavillon von Philips zur Weltausstellung in Brüssel 1958, und *Déserts*, dessen Komposition er 1950 begann.¹⁷ Beide Stücke greifen auf die Möglichkeiten des „son organisé“, d.h. auf elektroakustische Klänge zurück, die durch ein vorab aufgenommenes Tonband in die Aufführung eingehen.

Bezugnehmend auf Strömungen in der französischen Musik, die etwa Eric Satie vertrat, aber auch anknüpfend an Konzepte des Amerikaners Charles Ives, war die Idee einer Verräumlichung der Musik für Varèse zentral. Mit dem Raumfaktor der Musik ist ein Aspekt angesprochen, der zum einen die an sich maßgeblich an der Zeit ausgerichtete Struktur der Musik vernachlässigt und außerdem Aspekte anderer Kunstformen – vor allem aus dem Bereich der bildenden Kunst – bewußt in den Musikbegriff einbezieht. Seine Musik verweigert sich herkömmlichen formalen Modellen, wie Grete Wehmeyer herausstellt, die ihre eigene Analyse von *Déserts* ausgehend von den Tonclustern der Musik auf das Vorhandensein von musikalischen „Episoden“ oder „Anekdoten“ gründet.¹⁸ Der räumliche Aspekt der Musik wird bei Varèse über die flächige Anlage der Motivik erzielt, die mittels der Klangfarben (vor allem des Schlagzeugs), in die Tiefe geweitet wird. Seine Musik erscheint somit eher als statisch und nicht als ‚sich-entwickelnd‘. *Déserts*, das 1954 in Paris mit großem Skandal uraufgeführt wurde,¹⁹ war das Werk, mit dem Varèse sein fast zwanzigjähriges Schweigen als Komponist gebrochen hatte.

Es gibt zahlreiche Anhaltspunkte, darunter viele eigene Aussagen Varèses (s.u.), die belegen, daß *Déserts* ursprünglich nicht als reines Orchesterstück konzipiert war, wie es in Paris zur Uraufführung kam, sondern daß diese Musik idealerweise im Kontext eines Filmes zu realisieren sei.²⁰ Darüber hinaus hat Olivia Mattis gezeigt, daß *Déserts* in einem frühen Stadium der Konzeption sogar als Teil eines großen multimedialen Spektakels angelegt war, das über mehrere Stunden Dauer verschiedene Medien hätte zusammenführen sollen – ganz nach Varèses Devise der verräumlichten Musik, wo Bild und Ton zwei

17 Griffiths 2001, S. 274

18 Wehmeyer 1977, S. 83-85

19 Mattis 1992, S. 190

20 Mattis 1992, S. 193ff. und Wehmeyer 1977, S. 81f.

Seiten des selben Phänomens ausmachten²¹: „the final musical incarnation of *Déserts* is but one aspect of a grand, apocalyptic conception which combined visual images with the organized sound.“²²

Varèse war als Verfechter einer multimedialen Kunstkonzeption, die an den Ideen des Gesamtkunstwerkkonzeptes orientiert war, auch am Film als künstlerischer Ausdrucksform interessiert. Varèse hat für den Film gearbeitet und die Musik zu zwei Künstlerdokumentationen von Thomas Bouchard (über Fernand Léger und über Joan Miró) beigeleitet. Bei der Partitur zu dem 1946 uraufgeführten Léger-Film handelt es sich um eine Kompilation eigener Orchesterstücke, während er für den Miró-Film auch die Musik anderer Komponisten verwendete.²³

Für Hollywood mit seinen Kriterien des Marktes allerdings hatte Varèse wenig übrig, schon deshalb, weil er hier trotz einiger Versuche mit seinen ungewöhnlichen Ideen einer Musik für den Film (s.u.) nicht reüssieren konnte. So hatte er für den Film *Carnegie Hall* von Borris Morros Musik vorgelegt, die er aber dann wieder zurückgezogen hat.²⁴ *Carnegie Hall*, wie er später in die Kinos kam, ist insofern ein interessanter Fall, als hier eine Spielfilmhandlung den Rahmen stellt, klassische Musik mit berühmten Interpreten (die sich im Film wie Leopold Stokowski etwa selbst spielen) innerhalb der Konzertsituation zu präsentieren. Am Rande paßt also auch dieser Film zur hier vorgestellten Thematik, bietet aber kaum interessante Ansätze der Lösung in der Gegenüberstellung von Musik und Bild, da die Bebilderung der Musik innerhalb der (nachgestellten) Aufführungssituation eher in den Bereich des Konzertfilms fällt.

Varèse brachte dennoch eine gewisse Faszination für Walt Disneys *Fantasia* mit. Dieser Film hatte ihn wegen der Möglichkeiten der Popularisierung von klassischer Musik beeindruckt, so daß er 1952 zunächst den Plan verfolgte, das *Déserts*-Projekt mit Disney und dessen Mitarbeitern Fischinger und Stokowski zu verwirklichen, zwei Künstlern, die er sehr schätzte.²⁵ Zu einem solchen *Déserts*-Film à la Disney aber ist es nicht gekommen. Zu unvereinbar waren die ästhetischen Positionen. Dies wird in einem Brief Varèses von 1940 deutlich, wo er seinen Standpunkt einem Filmproduzenten in Hollywood erläutert. Hier entwirft Varèse seine Vorstellungen einer Musik für den Film einge-

21 Mattis 1992, S. 188: „Image and sound were two sides of the same phenomenon for the composer.“

22 Vgl. hierzu Mattis 1992, S. 190

23 Mattis 1992, S. 202; zum Thema Varèse und Film ebd., S. 198-203

24 Mattis 1992, S. 203

25 Mattis 1992, S. 193; zu Fischinger ebd., S. 188f

hend, indem er Bezug nimmt auf sein Konzept des „son organisé“, des elektroakustisch vorproduzierten Klangs des Tonbands:

A new dramatic situation in a motion picture will call for a corresponding new use of the organized sound, its direct purpose being to achieve an adequate response. ... Much of the criticism of the over-loud blaring of the conventional symphony orchestra throughout the march of a film comes from a realization – conscious or unconscious – that the emotional appeal of the music is too reminiscent of past experiences and does not correspond directly enough to actions taking place on the screen There is a discrepancy between actual happenings and a sound commentary produced entirely by concert instruments which had already reached their climax in the 18th and 19th centuries, and whose texture cannot possibly suggest the sounds we expect to find surrounding the action nor the visually logical source of these sounds. ... [When] on the screen we see a tremendous cataclysm of nature, cyclone or tornado for example, the accompanying commentary by a large symphony orchestra is too apt to evoke for the hearer not this particular, real drama of nature, but rather a gesticulating conductor leading his men through a tempest of William Tell or The Flying Dutchman or any other too well-remembered program music. Why not startle the imagination into a realization of the actuality of the unfolding drama (whether of nature or of human lives) by the use of combinations of sound possible today but which never before today could have been produced?²⁶

Varèses Ideal einer Musik für den Film ist gemessen an den damals geltenden, von Hollywood gesetzten Standards unorthodox. Er bezieht mit Blick auf die Stellung des stark gestikulierenden Dirigenten sogar eine Kritik am üblichen Konzertbetrieb in diese Konzeption von Filmmusik mit ein.²⁷ Eine ideale Filmmusik, so Varèse, solle nicht primär Assoziationen an Bekanntes abrufen. Vielmehr sei mit höchst individualisierten Klangschichtungen Neues zu evozieren. So wie eine bestimmte Filmszene in ihrer Eigenart eine ganz bestimmte, singuläre „dramatische Situation“ – wie er schrieb – herstelle, so müsse eine gute Filmmusik genau auf das Einzigartige dieser Situation reagieren – entgegen der Auffassung, daß Filmmusik das Abrufen von bekannten Gefühlsmodellen unterstützen bzw. herleiten solle. Eine solche ‚aktuelle Klanglichkeit‘ wäre – so Varèse – insbesondere mit den neuen Mitteln der Zeit gut zu verwirklichen. Der Hinweis, daß eine solche aktuelle Klanglichkeit bislang nicht verfügbar sei, ist als Vorgriff auf Varèses elektroakustische Verfahren der Nachkriegszeit zu deuten. 1940 schon hat Varèse an eine Musik für den Film gedacht, wie er sie dann später für sein *Déserts*-Projekt unter Einbeziehung elektroakustischer Musik verwirklicht hat.

Ein anderer wesentlicher Aspekt des Filmmusikideals von Varèse, wie es

²⁶ Mattis 1992, S. 201

²⁷ Siehe hierzu das Varèsezitat am Schluß des Aufsatzes.

sich aus den verschiedenen Quellen rekonstruieren läßt, ist ebenso unorthodox wie die hier zum Ausdruck kommende Verweigerung von Hörerwartungen im Film. Idealerweise, so läßt sich aus den Vorüberlegungen zum *Déserts*-Projekt schließen, wäre nach Varèses Vorstellung die übliche Reihenfolge innerhalb der Filmproduktion umzukehren gewesen: erst also müsse die Musik vorliegen, auf die der Film dann reagieren könne.²⁸ Mit der Musik zu *Déserts* ist demnach Filmmusik realisiert worden, wie Varèse sie idealisierte.

Als weiterer wichtiger Hinweiskatalog für die besondere Ästhetik Varèses einer Musik für den Film läßt sich das „Proposal“ für die Bebilderung bewerten, das Varèse 1952 verfaßte und recht konkrete Anweisungen enthält, wie der Film zu *Déserts* zu gestalten sei. Der Text ist gerade aus der Perspektive der hier verfolgten Thematik ein wichtiges Dokument. Er stellt einen übergeordneten Rahmen in Ergänzung zur Musik selbst her, in dem die filmische Arbeit sich entfalten sollte. Er sei hier ausführlich zitiert:

The idea of the project is to produce a picture new in conception in its relationship between images and sound. Not a travalogue or anecdotal [sic], this picture will reveal certain aspects of the U.S.A., its theme being the American Deserts. – By deserts must be understood all deserts: deserts of earth (sand, snow, mountain,) deserts of sea, deserts of sky (nebulae, galaxies, etc..) and deserts in the mind of man. – For this multiple conception of deserts, visual image and sound will be used in its unique way to communicate the beauty and the mystery of that solitude which finds such an intense, though perhaps not consciously understood, response in every human heart. ... – For the realization of my project the score will be written first, rehearsed and recorded on the sound track. Duration, 20 to 30 minutes approximately. The score will be a complete unit in itself. The dynamic tensions, rhythms (or better RHYTHM, element of stability) will naturally be calculated with the film as a whole in mind. The director of the photography will familiarize himself thoroughly with the score and details will be discussed before he starts his shooting expedition. From the film material he brings back, a choice will be made, a continuity extracted, in which images, sequences etc. will be used to obtain planes and volumes which will be organized and so composed as to obtain a final montage to be fitted to the already existing musical construction. The views of earth, sky, water will be filmed in parts of the American deserts: California (Death Valley,) New Mexico, Arizona, Utah, Alaska: sand deserts, lonely stretches of water anywhere, solitudes of snow, steep deserted gorges, abandoned roads, ghost towns etc. For star galaxies, nebulae, mountains of the moon, existing photographs could be used. Camera: 35 millimeter, black and white, infra-red (if desirable colour) telescopic. The whole must give a sense of timelessness, legend, Dantesque apocalyptic phantasmagoria. – I have chosen deserts because I feel them and love them, and because in the United States this subject offers unlimited possibility of images which are the very essence of a poetry and magic and which few people realize are to be

²⁸ Vgl. das Interview mit George Charbonnier, im frz. Original bei Mattis 1992, S. 339. In deutscher Übersetzung bei Wehmeyer 1977, S. 81.

found in this country. – I think that the time is ripe for such an undertaking. People realize more and more that quality not only counts but is beginning to pay. It might also be interesting to stress later on that this is the first time that a score has been written with a film in mind before the photographs were taken. – There will be no expenses for actors, narrator, sets etc. I plan to use an instrumental ensemble of twenty men, and a small chorus of the same number. The expenses to be figured on will be: chorus, ensemble, conductor, recording, filming, photographers, sound men, travelling etc.²⁹

IV

Der 1951 in New York geborene Bill Viola gilt als einer der bedeutendsten Videokünstler unserer Zeit. Das Video wird in Violas Arbeiten in den Kontext einer Installation gestellt. Das bewegte Bild wirkt somit nicht für sich alleine, sondern erfüllt in Kombination mit klanglichen Ereignissen einen Raum, den der Künstler gestaltet. Dies geschieht etwa in der Video- und Sound-Installation *The Greeting* von 1995, die auf ein Bild des italienischen Renaissancekünstlers Pontormo zurückgeht. In *The Greeting* wird die Begrüßung zweier Frauen in extremer Verlangsamung gezeigt, die reale Dauer der Szene von 45 Sekunden auf 10 Minuten Spielzeit des Videos gedehnt. Das Video zeigt sich auf einer Leinwand in einem dunklen Raum und wird von langsam sich verändernden Klängen begleitet.³⁰ Bei dieser Arbeit Violas fällt im Kontext früher Bild-Ton-Installationen des 19. Jahrhunderts der unterhaltenden Kunst (s.o.) die Nähe zur Darstellungsform des *Tableau vivant* auf. Viola stellt ein Gemälde der italienischen Renaissance nach und versetzt es in einen Bewegungszustand, der jeden Ausdrucksmoment der Figuren als Einzelgeste erfahrbar werden läßt.³¹ In erweiterter Form greift Viola auf diese Tradition des Lebenden Bildes auch im *Déserts*-Film zurück, allerdings in stark abgewandelter Form. In den Partien des Films, die auf den Menschen direkt Bezug nehmen

29 Dieser zu Varèses Lebzeiten nicht publizierte Text lag einem Brief Varèses an Merle Armitage vom 4. Juli 1952 bei; hier zitiert nach Mattis 1992, S. 195f.

30 Viola 1999, S. 122

31 Hartmut Böhme (2001, S. 9) erkennt m.E. diese historische Dimension, wenn er die Installation als „kitschige Video-Nachstellung[en]“ eines Gemäldes bezeichnet. Im weiteren Umfeld der geradezu musikalisch zu nennenden Ästhetik Violas, die im *Tableauprinzip* aufgegriffen wird und fast opernhafte Züge trägt, scheinen mir Arbeiten dieser Art sehr zentral zu sein. Als Ausgangspunkt für Violas stark musikalisch geprägte Kunst kann seine Begegnung mit dem Pianisten und Komponisten David Tudor und die mehrjährige Zusammenarbeit mit dem Künstler im *Rainforest*-Projekt seit 1973 gelten (hierzu kurz Viola 1999, S. 196). Zu Violas Beziehung zur Musik siehe auch seinen Text „The Sound of One Line Scanning“, in: Viola 1995, S. 153-168.

(s.u.), bleibt das Tableauprinzip wirksam, ohne jedoch, daß eine konkrete Vorlage auszumachen wäre wie im Falle des Pontormobiles.

Violas Film zu Varèses Musik entstand 1994 auf Einladung des Ensemble Moderne in Frankfurt in Zusammenarbeit mit dem ZDF und Arte.³² Ziel dieses Auftrags war es, etwas von den ursprünglichen Ideen Varèses posthum zu realisieren. Viola hatte von folgendem Materialbestand auszugehen: In der Komposition Varèses liegen ca. 25 Minuten Musik vor, die für vierzehn Bläser, Klavier, eine große Schlagzeuggruppe und zwei Tonbänder mit organisiertem Klang geschrieben ist. Varèses Musik arbeitet mit Klangfarben, die einander schnell mit ihren verschiedenen Nuancierungen ablösen und eine eigene, unreguläre und komplizierte Rhythmik ergeben. Der Parameter der Klangfarbe verknüpft in Varèses Musik die Bereiche der instrumentalen, live gespielten Musik mit der elektroakustischen Musik vom Tonband und wirkt darüber hinaus als verbindendes Element zum Film Violas.

Anknüpfend an Varèses „Proposal“ (s.o.) erzählt Viola keine Geschichte im Sinne einer Filmhandlung. Zwei Ebenen der Bilderzählung lassen sich unterscheiden. Zum einen zeigt Viola Ansichten der Außenwelt: Landschaftsbilder sehr gegensätzlicher Art, die durchaus an die Vorgaben Varèses anknüpfen. Dem gegenüber steht die Innenansicht eines Raumes, die an drei Stellen des Films interpoliert wird, frei von Viola erfunden ist und keine Entsprechung im „Proposal“ Varèses hat. Die Filmbilder der Außenansichten reihen mehr oder wenig deutlich identifizierbare Inhalte aneinander. Manche Bilder sind verzerrt und erscheinen somit abstrahiert von ihrer ursprünglichen Gegenständlichkeit. Diesen Außenansichten steht ein mit elektrischen Lampen erleuchteter Innenraum gegenüber. Hier befindet sich ein Tisch, an dem ein Mann Platz nimmt, dort eine Suppe isst, sich ein Glas Wasser eingießt und schließlich am Ende des Films in das bis dahin unsichtbare Wasser des Vordergrundes eintaucht. Die überraschende Schlußsequenz nimmt explizit auf die Licht- und Farbenmetaphorik Bezug, die an Varèses Partitur anknüpft. So wie in der Musik der Parameter der Klangfarbe als gemeinsamer Bezugspunkt von instrumentaler und elektroakustischer Musik wirkt, so ist das Licht verknüpfendes Merkmal der als so gegensätzlich geschilderten Landschaften des Äußeren und des Inneren. Mit der rudimentären Handlung des Films ist das Thema Violas angezeigt. Viola geht es um die Überwindung der Oberfläche: „In short, landscape is the link between our outer and inner selves“.³³ Der Gegensatz von Äußerlichkeit und

32 Viola 1999, S. 197.

33 Im Text: „Landscape as Metaphor“, in: Viola 1995, S. 253-255, hier S. 255.

Innerlichkeit, für den die Metapher der „Landscape“³⁴ entsteht, scheint sich gerade in diesem Schluß aufzuheben.

Anhand des ersten Teils des Filmes, der die erste Interpolation des Innenraums einschließt,³⁵ möchte ich einiges Grundsätzliche zum Verhältnis von Bild und Ton zeigen. Drei Punkte sind mir hierbei wesentlich. Erstens werde ich Allgemeines zur Struktur von Bild und Musik ausführen. Zweitens werde ich anhand der großformalen Disposition von Film und Musik auf inhaltliche Aspekte zu sprechen kommen, die sich auf den Titel von Musik und Film *Déserts* – also Wüsten – beziehen. Hierbei steht der Landschaftsbegriff Violas im Mittelpunkt. Drittens werde ich auf die analytische Qualität der Bilder, auf die sezierende Kraft des Mediums Film in Relation zur Vorgabe des Films, zur Musik, eingehen.

V

1. Viola reagiert mit seinen Bildern unmittelbar auf die Struktur der Musik. Immer wieder korrelieren Bildwechsel mit Einsätzen bestimmter Instrumente oder Instrumentengruppen in der Musik. Deutlich werden solche Übereinstimmungen etwa am Schluß der ersten Sequenz, wo das Flirren des Bildes von vergleichbar inkonsistenter Klanglichkeit in der Musik gespiegelt wird. So findet der Wechsel zum relativ lang stehen bleibenden Bild des Horizonts in der Wüste gleichzeitig mit einem Tutti-Einsatz in der Musik statt. In auffälliger Synchronität mit der Musik erfolgen die Blitze, die je mit einem kurzen Klavier- und Bläserinsatz zusammenfallen. Die Blitze Violas greifen gleichsam malerisch die klangliche Gestalt bei Varèse auf – fast in der Art, wie ein Komponist mit einer Tonmalerei auf ein Bild reagieren könnte. Viola macht dieses doppelnde Prinzip in Bild und Musik keineswegs zur Regel. Meist gehen Bildrhythmus und der Verlauf der Musik in ihrer etwas kantigen Art eher ein Nebeneinander ein, das vielfach zu bedeutungsvollen Kontrasten führt. Die Mo-

34 Siehe hierzu insbesondere die Schriften Violas. Er versteht „Landscape“ nicht notwendigerweise als konkreten Ort: „Perception over Time Transforms the Landscape into Story. [...] The concept of Dreamtime and its song lines is an extraordinarily complex and beautiful system. In it, the landscape is engaged as a living thing, and the earth's features are revealed as places where the totemic beings of the mythic time, called 'the Dreaming', emerge, reenter, and/ or transform the surface of the earth. The landscape itself is an imprint, the living embodiment of the mythic time still accessible to those living today. Walking through the landscape then becomes a re-telling of the stories of these beings, usually through singing.“ Vgl. seinen Text „The Visionary Landscape of Perception“, in: Viola 1995, S. 219-225, hier S. 220.

35 Das Ende der ersten Interpolation ist bei etwa 6'40“.

mente, in der die Bilder gleichzeitig mit bestimmten Einsätzen der Musik zusammenfallen, bilden gewissermaßen die Scharniere, welche die doppelte zeitliche Schiene von Musik und bewegtem Bild kurz zusammenfügen.

2. Varèses großformale Disposition wird an dem hier besprochenen Ausschnitt im ersten Wechsel der Ebenen von außen nach innen deutlich. Viola ordnet den beiden Bereichen, die Varèses Stück mit der Orchestermusik und der elektroakustischen Musik vom Band vorgibt, die bilderzählerisch unterschiedlichen Ebenen des Films zu. Ikonographisch entwickelt Viola zwei kontrastierende Bereiche, die auf Varèses Stück zurückgehen. Diese gegensätzliche Anlage zielt ebenso wie andere Elemente auf das für Viola grundlegende Gegenüber von Außen und Innen, von Landschaft als einem physischen Raum und von Landschaft als einer individualisierten Vorstellung.³⁶ Die Wüste als Metapher recurriert auf innere Zustände des Menschen in Isolation und Einsamkeit. Die Wüste aber ist für Viola zugleich der Ort, wo „unendliche Zukunft und unendliche Vergangenheit zusammenfallen“,³⁷ also ein kosmischer Zustand oder Raum.

Den Abschnitten, in denen die Musik ausschließlich live vom Ensemble gespielt wird, unterlegt Viola die Außenräume: die Ansichten der Wüste und des Meeres sowie andere Landschaften, in denen meist die Natur mit den vier Elementen Wasser, Feuer, Luft und Erde thematisiert wird. So wird „Wasser“ im Verlauf des Films als Fläche gezeigt; die sichtbar gewordene flirrende Luft einiger Einstellungen greift diese Struktur von der in Bewegung befindlichen Wasseroberfläche in materieller Spiegelung auf. Der Mann stürzt sich in der letzten Sequenz in dieses Wasser, er durchtrennt somit die Oberfläche. Ihm folgt die Tischlampe, die in dieses Wasser gezogen wird und wie auf wunderbare Weise auch unter Wasser nicht aufhört zu brennen: Eine schöne Utopie in der Überschreibung von Außen und Innen.³⁸

Den drei Interpolationen der Tonbänder weist Viola die Sequenzen des Innenraumes mit dem Tisch, seinen Requisiten und dem Mann zu. Wie in der ersten Interpolation wird später im Film an zwei weiteren Stellen eine vergleichbare Gegenüberstellung von Außen- und Innenraum durchgeführt. Im Übergang zum ersten interpolierten Teil mit seinen elektroakustischen Klängen verdunkelt sich das Bild kurz. Mit dem Aufblenden erscheint der Raum, in dessen

36 Vgl. hierzu Violas schriftlichen Entwurf für *Déserts* vom Oktober 1993, in: Viola 1995, S. 261-264, bes. S. 262.

37 Im Interview mit dem ZDF, das der Ausstrahlung der Fernsehversion von *Déserts* vorausging.

38 Abbildungen der brennenden im Wasser befindlichen Lampe siehe Viola 1999, S. 115 sowie Viola 1995, S. 264. Siehe außerdem die Skizze zum Entwurf, Viola 1995, S. 261.

Mitte ein Tisch steht. Starkes Licht fällt von links ein. Auf dem Tisch steht die Lampe, die später in das Wasser eintauchen wird. Die elektroakustisch hergestellten Klänge stehen einerseits mit dem künstlichen Licht des Innenraums in Verbindung, lassen sich aber andererseits auch auf die verlangsamte Bewegung des Mannes in ihrer ebenfalls zeitlupenhaften Verzögerung beziehen. In der Zusammenstellung bei Viola erweckt es fast den Eindruck, als würde die Musik nun das Innenleben des Mannes in seiner Komplexität akustisch erfüllen. Ausgerechnet das Elektronische konnotiert Viola mit dem Menschlichen.

3. Die Farbgestaltung spielt in Violas Film eine bedeutende Rolle. Schwarz-Weiss-Sequenzen stehen solchen Abschnitten gegenüber, in denen eine einzige Farbe dominiert oder hervorgehoben wird: so zu Beginn etwa das Blau des Himmels, wenn die Blitze auftauchen, oder das Rot des Feuers. In Bezug auf die Musik läßt sich Violas Umgang mit der Farbigkeit, wo je eine Farbe pro Sequenz sehr deutlich hervorgehoben wird, wie folgt deuten. Varèses Musik ist in ihrer Gesamtklanglichkeit eher kaleidoskopisch angelegt. In seiner Musik, die eine gewisse Einförmigkeit in ihrer hohen Ausdifferenziertheit vorstellt, wird kontinuierlich Wert auf ein großes Klangfarbenspektrum gelegt. Die kurze, immer wieder auftauchende Hervorhebung einer einzelnen Farbe bei Varèse bettet sich ein in die Vielfalt der Stimmen. Zwei Grundfarben aber lassen sich deutlich unterscheiden, die gleichsam omnipräsent in verschiedenen Schattierungen vorhanden sind. Eines dieser Farbidrome operiert mit dumpfer und tiefer Klanglichkeit und eines mit höheren und schrillen Tönen. Viola verwertet diese Grundfarben Varèses, indem er sie an ausgewählten Stellen als Ganzes und somit als einen Teilaspekt der Musik gleichsam auf eine größere Fläche ausdehnt, während Varèse die Einzelfarben eingehen läßt in den Gesamtklang, sie also eher pointillistisch verwertet. Das dunkle Blau des Himmels und das Schwarz-Weiß des Beginns greifen die tiefen und beunruhigenden Grundfarben bei Varèse auf, während das lodernde Rot des Feuers den aufgeregten Klangballungen der höheren Lagen der Instrumente zugeordnet ist.

VI

Bill Viola stellt Musik, die zwar als Filmmusik gedacht war, aber bis zu Violas Film ihr Gegenmedium nie gefunden hatte und nur als Konzertmusik rezipiert worden ist, in einen bildhaften Kontext. Die abstrakteste der Künste, die Musik, wird mit den Mitteln des Films unserer eigenen Existenz so wieder näher gebracht. Nicht der Anblick eines musizierenden Klangkörpers wird mit der Musik konnotiert, sondern Bilder, die künstlerischer Individualität entspringen.

Varèse hatte ähnliches im Sinne gehabt, wie sein 1952 geäußelter Kommentar zur herkömmlichen Konzertsituation, deutlich macht: „I no longer believe in concerts – the sweat of conductors and the flying storms of virtuosos“ dan-druff³⁹ Varèse wollte die Musik in Bezug zur Umwelt des Menschen neu definieren, und zwar mit Bildern dieser Welt und nicht mit (wie zufällig entstehenden) Bildern von hart arbeitenden Musikern. Violas Film belegt die gegenseitig ergänzende Energie von Musik und bewegtem Bild. Sein Film analysiert die Musik Varèses in diesem Sinne.

Wie aber läßt sich diese Deutung Violas weitergehend interpretieren?

Landschaft wird in Violas *Déserts*-Performance auf drei qualitativ unterschiedlichen Ebenen thematisiert:

1. Landschaft wird in der äußeren Vorstellung als Abbildung von etwas, also die Landschaft als Wüste in ihrem konkreten Sinne als Topographie thematisiert. Dieser Aspekt der äußeren Abbildung aber ist sowohl für Varèse mit seiner Gestaltung von *Déserts* als auch für Viola mit seinen im Konkreten verhafteten Bildern nur der Ausgangspunkt, dem sich ein tieferes Verständnis des Landschaftsbegriffes in Musik und bildender Kunst anschließt.

2. Die synästhetisch angelegte Analogie der Farbdramaturgie von Bild und Ton geht über diese äußere Vorstellung schon deutlich hinaus und ist durch Violas Bilder stark kosmisch geprägt – vor allem durch die immer wieder zu findende Assoziation an die vier Elemente. Farbe gerät in der Musik wie im Film zum wichtigsten künstlerischen Ausdrucksmittel.

3. Für das Landschaftsverständnis Violas ist die Auflösung der Oberfläche, das Eintauchen in das Innere (oder das Äußere) zentral. Die Szenen des Innenraumes lassen eine Assoziation zu, die an die Tableauästhetik – sogar mit kunsthistorischem Bezug wie im Pontormobild, doch weniger konkret – zulassen. Der Mann ließe sich als eine Art Eremiten kennzeichnen, der sich in sich selbst zurückgezogen hat: Nahrung, Wasser, ein Buch sowie vor allem das Licht sind ihm bei dieser Emigration ins Innere wesentliche Begleiter. ‚Wüste‘ wird somit als Ort der Kultur und der Hoffnung gekennzeichnet. Wenn die Außenräume (meist) Bilder der Natur wiedergeben, so zeigen sich in den Szenen des Innenraumes Bilder der Zivilisation, wie es vor allem durch das elektrische – also künstliche – Licht symbolisiert ist. Violas Figur rekapituliert hier einen Topos der Kunstgeschichte: Er erweist sich als so etwas wie ein moderner Hieronymus, der sich in die Wüste seiner eigenen Einsamkeit zurückgezogen hat, um seine Studien zu betreiben, dann aber die Oberfläche durchbricht und in die

39 Mattis 1992, S. 191

Außenwelt regelrecht (wieder) eintaucht. Als garantiere nur der Austausch von Außen und Innen und von Innen und Außen die menschliche Existenz.

Mit seinem Bildern konkretisiert Viola die Musik Varèses: sowohl als Landschaften des Äußeren als auch als Landschaften des Inneren. Das Durchstoßen der Oberfläche, der Übergang vom einen in den anderen Zustand, ermöglicht den Zugang in eine andere Welt. Bei Varèse ist dieses Gegenüber von Außen und Innen durch eine ähnliche Klanglichkeit der beiden Bereiche instrumental ausgeführter Musik und der elektroakustischen Klänge gegeben. Nicht als Konkretisierung einer Topographie, aber als Konkretisierung eines individualisierten menschlichen Zustands, des Eremiten, läßt sich Violas Varèse-Deutung verstehen.

Obwohl die behandelten Beispiele von Filmen für Musik sehr unterschiedliche künstlerische Konzepte – wie etwa an Disney und Viola zu sehen war – verfolgen, läßt sich doch festhalten, daß hier Konzertmusik (im weitesten Sinne) in einem bildhaften Kontext erscheint. Ebenso wie Varèse war auch Disney nicht an dem Bild der spielenden Musiker interessiert. Er überblendete die Konzertrealität mit traumverlorenen Bildern eines imaginierten Musikhörers. Ein früher Verfechter für Musikfilme dieser Art, mit der eine Popularisierung von klassischer Musik einhergehen sollte, die auch Disney verfolgte, war kein geringerer als Claude Debussy. 1913 formulierte er folgendes:

Indessen bleibt uns ein Mittel, den Geschmack an der symphonischen Musik bei unseren Zeitgenossen wieder zu wecken: Führen wir absolute Musik und Film zusammen! Der Film ist es – der Filmstreifen als Ariadnefaden –, der es uns ermöglicht, aus diesem beunruhigenden Labyrinth herauszufinden. [...] Die zahllosen Zuhörer, die sich bei der ‚Matthäuspassion‘ oder gar bei der ‚Missa solennis‘ langweilen, fänden zu ihrer ganzen Aufmerksamkeit und Empfindung zurück, wenn die Filmleinwand sich ihrer Nöte annähme. Man könnte sogar Augenblicke im Film festhalten, die der Autor während der Komposition seines Werkes durchlebt hat ...⁴⁰

Trotz einer solchen Vision, in der Film zum wichtigen Medium der Musikrezeption werden sollte, blieben Filme für Musik die Ausnahmen in der Filmgeschichte. Der Sonderfall, daß Filmbilder entlang der Musik gestaltet sind, aber läßt wesentliche Erkenntnisse über das Problemfeld der illustrativen Komponente von Bild und Musik innerhalb des Gesamtarrangements von musikalisierten Bildern zu. Im Film mit Musik werden Bilder fortlaufend mit einer musikalischen Aussage konfrontiert, und der Film gerät zur Quelle der Musik. Betrachten wir einen Film, in dem der Musik ein wesentlicher Anteil zukommt,

⁴⁰ Debussy 1913, S. 216f.

aufmerksam, so können wir über die Filmbilder auch Aussagen über die Musik gewinnen. Musik und Film werden im Film in komplementärer und sich gegenseitig befruchtender Weise zu einem Gegenüber.

Literatur

- Abel, Richard: That Most American Attractions, the Illustrated Song. In: Richard Abel und Rick Altman (Hrsg.): *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington und Indiana 2001, S. 143-155.
- Boehme, Hartmut: Video, ergo intineror. – Reisen ins Imaginäre in der Videokunst Bill Violas. In: www.culture.hu-berlin.de/HB/texte/video.html, 31.12.2001.
- Debussy, Claude: *Monsieur Croche*. Sämtliche Schriften und Interviews (hier: 1913). Hrsg. von François Lesure und übersetzt von Josef Häusler, Stuttgart 1974.
- Eisler, Hanns und Theodor W. Adorno: *Komposition für den Film* (1947). Hamburg 1996.
- ISadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2. Ausg., Band 26: Griffiths, Paul; Varèse, Edgard, Artikel, S. 273-280.
- Jolivet, Hilda: Varèse. Paris 1973.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films*, 1960, deutsche Ausgabe Frankfurt 1985
- Loughney, Patrick: *Domitor Witnesses the First Complete Public Presentation of the [Dickson Experimental Sound Film] in the Twentieth Century*. In: Richard Abel und Rick Altman (Hrsg.): *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington und Indiana 2001, S. 215-219.
- Mattis, Olivia: *Edgard Varèse and the Visual Arts*. Ann Arbor 1993.
- Mungen, Anno: *The Music is the Message: The Day Jimi Hendrix Burned His Guitare*. Film, Musical Instrument, and Performance as Music Media. In: Ian Inglis (Hrsg.): *Popular Music and Film*, London: Wallflower 2003, S. 60-76.
- Mungen, Anno: „BilderMusik“ – Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom frühen 19. bis zum 20. Jahrhundert. St. Augustin: Gardez! Verlag [Druckfassung in Vorbereitung, erscheint 2004, zugleich Habilitationsschrift Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2001].
- Mungen, Anno: *Theatermusik als Filmmusik*. Kurt Weills „Dreigroschen“-Musik als Adaption für den Film von G.W. Pabst. In: *FilmExil* 14 (2001a), S. 9-24.
- Viola, Bill: *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973 – 1994*. Hrsg. v. Robert Violett in Zusammenarbeit mit dem Autor, Cambridge/London 1995.
- „Bill Viola“, Publikation anlässlich der Ausstellung 1999 des Withney Museum of American Art, New York (Kuratoren: David A. Ross und Peter Sellars), mit Beiträgen von Lewis Hyde, Kira Perov, David A. Ross und Bill Viola, New York: Withney Museum of American Art (zusammen mit Flammarion [New York, Paris]) 1999.
- Viola, Bill (u.a.): *From a conversation with Bill Viola, Peter Sellars and David Ross on June 26th 1999 at San Francisco Museum of Modern Art*, in: www.sfmoma.org/escape/viola/noathtml/content/inter04a.html, 31.1.2001
- Wehmyer, Grete: *Edgard Varèse*. Regensburg 1977.