

**Musik für Flöte, Violoncello, Klavier
und Mehrkanal-Sequenzen
zu dem gleichnamigen Film von
Carl Theodor Dreyer (1922)**

Text zur Musik

Am Anfang von Carl Theodor Dreyers Film **Die Gezeichneten** stehen zwei kurze, archaisch anmutende Filmsequenzen: ein russischer Bauer mit Pferd und eine Gasse mit jüdischen Handwerkern und Kleinhändlern. Diese beiden ersten Bilder lassen unmittelbar eine Welt erstehen, deren tiefer sitzenden Konflikte aber erst nach und nach gleichsam hervorbluten und ein anfänglich – trotz aller kulturellen Unterschiede zwischen der russischen und der jüdischen Bevölkerung – doch einigermaßen funktionierendes, gelegentlich sogar skurril-lustiges Miteinander in ein Blutbad, ein Pogrom der «Rechtgläubigen» gegen die «Anderen» verwandeln.

Dieses seit vielen Jahrhunderten andauernde Aufbrechen der immer gleichen Wunden, ein Schicksal das den Juden an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten immer wieder widerfährt, hat in Dreyers Film einen Gegenpol in der revolutionären Gestimmtheit der christlichen wie jüdischen Jugend: die Jüdin Hanne-Liebe als Protagonistin des Filmes und ihr Freund, der russische Arztsohn Sascha als Mitglied im revolutionären Untergrund.

Die Revolution, die 1905, wann Dreyers Filmhandlung spielen soll, als bürgerlich-liberale gedacht ist, hat einen Konfliktstoff, den ich in der Person von Hanne-Liebes Bruder Jakob herausgearbeitet sehe: der zum Christentum konvertierte erfolgreiche St. Petersburger Anwalt, den man als Inbegriff des assimilierten Juden verstehen kann, wird durch den Kontakt mit seiner Schwester, die ihrerseits der provinziellen Enge entfliehen musste, in einen Strudel unbewältigter Erinnerungswogen gestürzt. Seine Assimilation erscheint ihm selbst zunehmend mehr als Verrat an seiner «Rasse». Die kulturelle Abstraktion, die einhergeht mit der Liberalität, ist also nicht das, was man sich verspricht; sie ist keine Befreiung sondern eher eine Verdrängung – zumindest verstehe ich Dreyers Gestaltung der Person Jakob in diesem Sinne.

Ausgehend von diesem Konflikt-Dispositiv habe ich mir darüber Gedanken gemacht, wie sich so etwas mit Musik in Zusammenhang bringen ließe, denn ich wollte die Musik weder ausschließlich auf eine Funktion der passenden Klangkulisse noch auf ein paralleles Ausmalen der Handlungsdramatik hin ausrichten, also weder impressionistisch noch expressionistisch. Mir schwebte eher etwas vor, bei dem die Musik sich dem durch die Personen, Handlungen und Bilder hindurch fluktuierenden Konfliktstoff angleicht, oder dem Nachvollziehen desselben ein Gefäß bereitstellt. Die klassische Lösung ist die Programmusik oder die Leitmotivtechnik, d.h. verschiedenen Dingen – seien es Situationen, Gefühle, Personen usw. – werden mehr oder weniger passende musikalische Themen angeheftet. Deren Kombination lässt dann sozusagen eine der gesprochenen Sprache analogisierte «Klangsprache» entstehen. Das kann aber nur kitschfrei funktionieren, wenn es einen allgemeinverbindlichen musikalischen Bedeutungskanon gibt, was auch schon 1905 nicht mehr gegeben war, man denke nur an das Unverständnis, das der Musik Gustav Mahlers entgegenschlug, der auf Programhinweise verzichtete. So verfiel ich auf den Gedanken, nicht von der Bedeutung einzelner musikalischer Gestalten auszugehen, oder vielmehr dem Zwang aus dem Wege zu gehen, meinen musikalischen Erfindungen eine inhaltliche Bedeutung zu unterstellen und diese dann zu etwas zu konstruieren,

das wiederum nur verstanden werden kann, wenn ich die Bedeutungen im Vor- oder im Nachhinein erkläre und zuordne. Um das zu vermeiden, suchte ich Bedeutungen nicht in Gestalten zu fixieren, sondern in Relationen sich entwickeln zu lassen.

Es gibt ein triadisches Dispositiv, das durch die Musik als «strukturelle Pendelbewegung» permanent durchmessen wird: die 3 Zonen dieses Dispositivs sind auf der einen Seite Zitate jüdischer und russischer Volksmusik, dieser Zone diametral entgegengesetzt eine «abstrakte», von Melodie und periodischer Rhythmik befreite Klangwelt und zwischen diesen beiden ein mittlerer Bereich der freitonalen konzertanten Musik, die immer zu beiden Seiten hin offen ist. Die Pendelbewegung wahrzunehmen ist nun nicht ein Akt der Bedeutungszuschreibung, sondern – da durch und durch relational – ein für andere Konnektionen offenes Wahrnehmungsangebot, das als Filmmusik-Konzept den Blick des Zuschauers weiten kann und das nachdenkende Rezeptionsverhalten, das bei einem solchen Film – trotz aller Faszination der Dreyerschen Filmbilder – ja nicht auf ein rein sinnliches Goutieren reduziert werden kann, unterstützt, ohne den Weg der Gedanken vorschreiben zu wollen.

Die «strukturelle Pendelbewegung» ist also der Versuch, die Wahrnehmung zu öffnen für eine im Film angelegte Dialektik zwischen einer «Alten Welt» des provinziellen Aberglaubens und tief sitzenden Antisemitismus und einer «Neuen Welt» der urbanen freiheitlich-revolutionären Gestimmtheit, die aber abstrakte Utopie bleibt, da sie die «Bindungen» an die Vergangenheit nicht integrieren kann. Also schien mir ein weiterer Aspekt nötig, musikalisch unterstützt zu werden: es ist dies die Erinnerung, oder das in das Alltagsleben eingebaute Erinnern als ein vor allem in der jüdischen Tradition zentrales kulturelles Verhalten. Ich hatte mich schon sehr früh für eine Trio-Besetzung mit Flöte, Violoncello und Klavier entschieden; dazu kam noch eine Mehrkanal-Zuspielung aus dem Computer, wobei aber keine Computer generierten Klänge eingesetzt werden, sondern das live spielende Trio in zwei zusätzliche, virtuelle Klangräume hinein vervielfältigt wird. Der eine Klangraum ist gekennzeichnet durch quasi mikrospopische Mikrophon-Aufnahmen sehr nah an den Instrumenten, während der andere Klangraum eine größere Entfernung der Instrumente simuliert. Dieser «Fernklang» ist in meiner Musik immer verbunden mit Aspekten des Erinnerns, wie die als Zitate eingebaute jüdische Musik für mich immer so klingt, als erzähle sie von etwas Vergangenen. Der «Nahklang» hingegen – bei dem auch häufiger geräuschhafte Artikulationen der Instrumente zum Einsatz kommen – steht im Zusammenhang mit Aspekten der Verdrängung wie in Jakows Traum vom Tod und mit dem Auftauchen des Fremden im Bekannten, wie etwa die Russen nach und nach ihre altbekannten jüdischen Nachbarn als die «Anderen» stilisieren.

Insgesamt verstehe ich meine Filmmusik zu «Die Gezeichneten» nicht im Sinne einer «Begleitmusik zu einer Lichtbildszene» sondern eher als «Begleitmusik einer Filmwahrnehmung».