

macht, Querdenken zulässt und damit zudem öffentlich vermittelnd tätig ist.

So gesehen, würde ich die Studienzeit in Frankfurt eher als Schule des Lebens bezeichnen, die es ermöglichte, neue Blickwinkel auszutesten und daraus eigene Gedankenansätze zu entwickeln. Denn nur so kann Neues entstehen – mit der Bereitschaft, sich abseits der eingefahrenen Wege zu begeben und neugierig auf das zu sein, was das Leben zu bieten hat. Daß zu Beginn eine eher zufällige Begegnung im Kofferraum eines Autos stand, hat in diesem Zusammenhang vielleicht keine sonderliche Bedeutung, im Nachhinein betrachtet war es aber einer jener bezeichnenden Momente, der für eine offene, unkomplizierte Herangehensweise an neue Situationen stand. Grund genug, sich daran zu erinnern und dabei zu versuchen, diesen Augenblick in das mehr oder weniger imaginäre Gesamtkonzept einer lebendigen Filmgeschichte zu integrieren. Indem sie lebendig ist, findet sie nämlich leichter den Weg in die Öffentlichkeit und damit in eine kollektive Erinnerung als dem originären Ort, an dem Film und seine Geschichte zu Hause sind. Sobald die Bilder aus dem Kopf des Betrachters herausgeholt werden und durch eine Auseinandersetzung mit dem Gesehenen in die Erinnerung hineinwachsen können, entreißt man sie dem Vergessenwerden und gibt ihnen fast automatisch eine Lebensberechtigung: einen Platz in der Filmgeschichte. Dort angekommen können die Filme fröhlich auf ein zweites Leben jenseits von Box Office- oder Kunstansprüchen hoffen.

Ute Holl

VIERZEHN VERSUCHE, EINE OBERFLÄCHE ZU BESCHREIBEN

sotto voce, gesummt und gepfiffen, für



Nr. 1. (ANAGRAMM)

Der Film in Worten, Bilder in Musik, Musik als Schrift, ein Text zum Kino: unmögliche Übersetzungen, die wir ständig anfertigen. Unmögliche Oberflächen, die wir beschreiben. Gestörte Beziehungen, die wir ständig herstellen. Zwischen Text, Musik und Film entsteht ein Rauschen der Übertragung, nicht nur beim Schreiben, auch beim Filmen und beim Komponieren. Die Störung ist der Sinn der Vertonung, der Verfilmung, der Beschreibung. Oberflächen sollen sichtbar werden, die Materialität der Medien und damit das Hören, Sehen oder Schreiben und Lesen spürbar werden als Handlungen in der Welt, Aneignung und Reibung an reibungslosen Mustern. So kann, im Kino, das Sehen in den Blick kommen. Das läßt sich zeigen als Regen, an REGEN, einem Film und zum Musikstück. Beide korrespondieren, nicht nur miteinander. Der Film von Joris Ivens und die Komposition von Hanns Eisler, »Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben«, kommunizieren über das Kino, seine Räume und sein Geräusch. Im Visuellen wie im Klang. Und sie kommunizieren über die Welt, in der sich, anders als die Philosophen es wollen, nicht einfach Anker werfen läßt.¹ Gerade 1929 nicht, als Ivens den Film drehte, und noch viel weniger 1942, als Eisler die Filmmusik dazu komponierte. Beide Arbeiten, Film und

¹ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, »Das Kino und die neue Psychologie«, in: M. M.-P., *Sinn und Nicht-Sinn*, München 2000. S. 61-82. S. 71.

Musik, reißen Oberflächen auf, bilden jedoch gleichzeitig Fluchtlinien für neue Räume.

Ivens setzt an den Anfang seines Films die Beobachtung eines meteorologischen Phänomens, das ihm unversehens zum Schauspiel einer Stadt und ihrer Protagonisten wird – auch wenn ihm dieser Aspekt längst nicht reichte: »Ich hatte es unterlassen, die Reaktionen der Menschen einer Großstadt auf den Regen hinreichend zu betonen«². Möglicherweise jedoch ist das Soziale des Kinos nicht auf die Abbildung von Interaktionen beschränkt. Ivens dreht im Regen mit *REGEN* ein Schauspiel des Sehens auf der Leinwand. Die Ästhetik der Oberfläche produziert einen Seh-Raum, der von Anfang an ein sozialer ist.

Eisler geht, ganz anders, am Anfang von der Buchstäblichkeit aus: vom Anagramm. Er kombiniert Buchstaben, die Töne bezeichnen, läßt die Töne dann ihren eigenen Raum bilden. Bedingung dafür, daß Buchstaben oder Töne permutiert werden können, ist eine Leerstelle, der Zwischenraum, das Intervall: Was am Anfang Ordnung war, wird verwürfelt, und neue Ordnungen bilden sich vertikal und horizontal. So verstellt Eisler den musikalischen Raum, verknickt seine harmonische Oberfläche, bringt Klangfarben ins Spiel und verlängert das Nichts mit Fermaten.

Zuerst folgt Eislers Stück einer Logik der Schrift: *a, es, c, b*. Mit dieser Reihe beginnt die Partitur. *A, es, c, b*, wird dekliniert durch vierzehn Variationen, den Regen zu beschreiben. *A, es, c, b*, als Grundreihe, Umkehrung und Krebs, als Krebs der Umkehrung, gespiegelt, gedreht und rückwärts geschrieben. Ausgesprochen: *A, s, c, b*. Die Buchstäblichkeit aber läßt sich nicht hören. Jeder Ton breitet seine Umgebung aus, seine möglichen Nachbarschaften, seine Topologie. Die Musik illustriert nicht,

² Joris Ivens, *Die Kamera und Ich. Autobiographie eines Filmers*. Reinbek bei Hamburg, 1974, S. 30.

Nr. 1 (ANAGRAMM)

Hanns Eisler, Op. 70

ist nicht gefällig, sondern spannt einen Raum der Wahrnehmung auf. Die Musik ist keiner Tonart verpflichtet, sondern richtet die Relation von zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen, entwickelt sich aus vielen Zentren und braucht viele Ohren, offen und öfter, sie zu hören. Dazu mußte sie zuerst gespielt und aufgenommen werden: 1941 in New York.

Während Hanns Eisler mit den ersten Takten hören läßt, wie aus Struktur und Stille ein komplexer Raum entsteht, erscheint auf der Leinwand noch Typographie, die Titel: *REGEN. EEN FILM VAN: JORIS IVENS EN M.H.K. FRANKEN*. Sie künden den Zauber des Kinos erst an, Oberfläche, Zweidimensionalität, in einen Raum des Sehens zu verwandeln. Oberfläche zu verfilmen. Eislers Musik ist Ivens' Film, was die Transformation der Sinne angeht, um acht Takte voraus. Die Ohren tasten schon im Raum, während die Augen noch nicht schauen, sondern erst noch lesen: stur und linear.

2. INTRODUKTION

Joris Ivens' Film beginnt mit einem Blinken der Leinwand, mit Glitzern und Glänzen. Die erste Einstellung zeigt, von oben aufgenommen, eine Wasseroberfläche. Reflektionen im Sonnenlicht, die Amsterdamer Passanten treffen, wo immer sie gehen. Das Wasser schaut da jeden anders an. Im Kino werden wir durch solche Reflektionen nicht unterschieden, sondern optisch gleich gestellt. Der Raum der Projektion zerfällt derweil in Funkeln. Die zweite Einstellung des Films ist in flacherem Winkel aufgenommen, schräg übers Wasser, die Reflektionen des Lichts bilden Kreise, Ellipsen, schwankende Muster, schwappen ineinander und vermischen sich. Aus Punkten und Linien konstruiert Ivens den Raum einer Stadt im Regen. Er eröffnet seinen Film mit der Frage, was im Kino Oberfläche sei und wie sie im Licht moduliert wird. Er untersucht, wie Formen auf der Wasseroberfläche mit der Empfindlichkeit der Filmschicht korrespondieren.

Erstens also zeigt Ivens ein reines Lichtspiel. Zweitens kommt 1929, im Jahr des Mannes mit Kamera, Bewegung ins Spiel: ein Lastkahn fährt vorbei, wellt das Wasser, bildet Sonnenflecken. Dann wird ein zweiter Anfang gesetzt, den Eisler mit dem Einsatz des Klaviers betont: ein Blick auf Giebel einer alten Stadt, »es war einmal ...«, und hat doch keine Geschichte. Schließlich wird die Ruhe solcher Räume durch eine Serie von Bewegungen abgelöst: Dampfer, Schiffe, Autos, Karren, Räder und Kähne gleiten durchs Bild. Triolen in den Streichern: »Halbe schlagen, vorwärts!«, steht in der Partitur, avanti, popolo, als könnte jemand auf die Idee kommen, rückwärts zu spielen im ungerichteten Raum der Zwölftonmusik. Nicht Formen und Gestalten, sondern Licht und Bewegung beschleunigen sich, beziehen sich gegenseitig, nur aufeinander, in klaren Konturen. »So verstärkte ich zum Beispiel die scharfe Helligkeit des Sonnenlichts, welche dem Regen vorausgeht, in dem ich klar umrissene Bewegungen von Licht und Schatten einsetze.«³

a tempo
16 Halbe schlagen, vorwärts!
aber nicht zu sehr

a tempo
Halbe schlagen, vorwärts!
aber nicht zu sehr

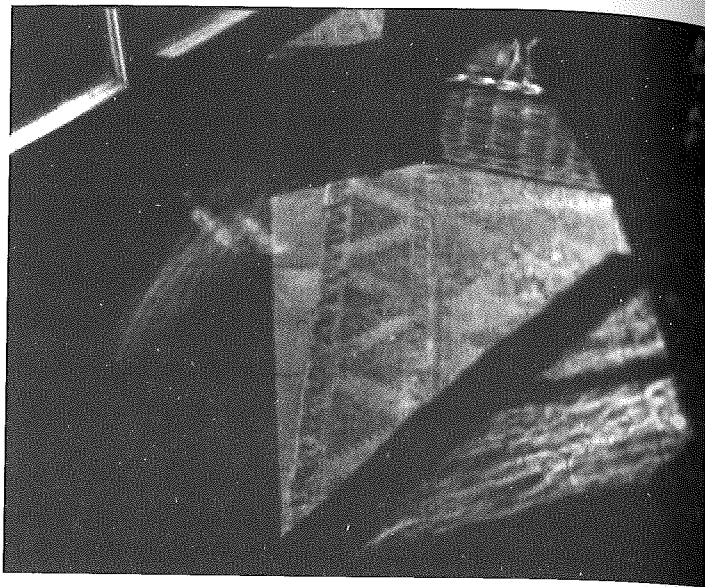
Ans Ende der Eingangssequenz setzt Ivens das komplizierteste Bild des Films. Es verschränkt alle Elemente des kinematographisch Optischen: Eine Fensterscheibe, in der sich Sonnenstrahlen brechen, schließt sich, von innen aufgenommen, über der Diagonalen der Komposition und schiebt damit das Schattenspiel ihrer eigenen Flecken über ein Teppichmuster, das darunter liegt. Hat sich die Scheibe selbst aus dem Bild gedreht, fallen ihre Reflexionen ins Objektiv der Kamera und bilden neue Lichtformen. Konturen, ma non troppo. Schicht um Schicht von Licht legt sich übereinander. Was in Worten nur mühsam zu beschreiben ist, was sich in der Fotografie nicht analysiert, entsteht im bewegten Bild als Gewebe der Sicht. Von außen werden wir orientiert in der Welt. »Wenn ich wahrnehme, denke ich nicht die Welt, sie organisiert sich vor mir.«⁴ Das Kino ist kein Fenster zur Welt, es ist Verzerrung, die uns darin festzurrt.

Eisler hat das gesehen. Das temperierte Klavier, das in Triolen die Bewegungsarten begleitet hatte, um danach eine Zeitlang zu schweigen, hört mit dem Fensterbild auf, musikalische Grundordnung zu schaffen im akustischen Raum. Das Band von Welt und Wahrnehmung läßt sich nicht vernünftig denken, es wirkt.⁵ Doch während Phänomenologie meint, »die Welt,

3 Ivens, *Die Kamera und Ich ...*, a.a.O., S. 28.

4 Merleau-Ponty, »Das Kino und die neue Psychologie«, a.a.O., S. 70.

5 »Der Film läßt sich nicht denken, er läßt sich wahrnehmen.« Merleau-Ponty, »Das Kino und die neue Psychologie«, a.a.O., S. 79.



mit der wir in Kontakt sind, mit der gesamten Oberfläche unseres Seins zu sehen⁶, nimmt Eisler Ivens Zweifel auf, was diese Oberfläche und ihre Evidenz angeht: die Oberfläche bildet Räume, Imaginationen, Täuschungen, Unentscheidbarkeiten und versetzt dem Sein ein paar Risse. Eisler komponiert daher keine Kammern, sondern Passagen: Als »*ppp (misterioso) quasi Kontrabaß*«, schreibt die Partitur vor, habe der Pianist Variation Nr. 2 mit dem sich schließenden Fenster, das neue Welten öffnet, zu beenden.

Nr. 3. (CHORAL-ETÜDE)

Anhand von Nr. 3 hat Hanns Eisler seine Regen-Komposition selbst kommentiert. Sie soll als »avanciertestes Material«⁷ zeigen, was Musik im Kino kann. In einem Forschungsprojekt an der New School for Social Research hatte Eisler von 1940 bis

6 Merleau-Ponty, »Das Kino und die neue Psychologie«, a.a.O., S. 73.

7 Theodor W. Adorno/Hanns Eisler, *Komposition für den Film*. Frankfurt am Main, 2006. S. 110.

1942 zusammen mit Adorno für ein Rockefeller-Stipendium Kompositionen für den Film untersucht, Möglichkeiten, das »neue musikalische Material« ins Kino zu bringen und neue audio-visuelle Erfahrungsräume zu eröffnen. »Es war Krieg, ich war politischer Emigrant – also was machen?«⁸ Auch Adorno, der das Buch nach Eislers Tod edieren wird, will im Grunde nur schnell zeigen, daß Filmmusik Ersatz ist für die verfallende gesprochene Sprache. »Wahrscheinlich ist die ursprüngliche Absenz des Dialogs und das Eintreten der Musik in den Film wie alle Entwicklungstendenzen des Kapitals durch die Entwicklung der technischen Produktivkräfte vermittelt.«⁹ Soviel zur kurzen Geschichte kritischer Filmmusiktheorie. Festgestellt wird zunächst die Differenz der Medien und die der Sinne: »Die Tatsache, daß das Auge die dingliche Welt vermittelt, nicht aber das Ohr, hinterläßt ihre Spur auch in der autonomen künstlerischen Gestaltung: noch die bloß geometrischen Figuren der absoluten Malerei erscheinen wie abgesprengte Trümmer der Realität, noch die größten Illustrationen der Programmmusik verhalten sich zur Realität höchstens so wie der Traum zum wachen Bewußtsein ...«¹⁰ Übergangsräuschen, Übersetzungsverbot. Der Klang der Dinge im Kino, Sound und Stille, die mit dem Tonband Einzug in die akustische Welt gehalten hatten, kommen im Research Project noch nicht vor. Akustisch müssen die Dinge erst noch geweckt werden.

Das Ergebnis der Untersuchung fällt vorerst als vernichtendes Urteil über Hollywoods Praktiken, auch die Kollaboration von Eisenstein und Prokofjev in ALEXANDER NEWSKIJ wird scharf kritisiert. Zu den »Vorurteilen und schlechten Gewohnheiten« der Filmmusik gehört Leitmotivik ebenso wie Streben

8 Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht*. Gesammelte Werke, Band 7. Leipzig und (Lizenzausgabe) München, 1975. S. 14

9 Theodor W. Adorno, »Entwurf zum Filmmusikbuch«. Ediertes Typoskript in: Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, a.a.O., S. 147–154. S. 152.

10 Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, a.a.O., S. 65.

nach Wohlklang oder Musik, die im Kino unauffällig bleiben will. Nicht »optisch gerechtfertigt«¹¹ darf Filmmusik sein, noch illustrativ. Die gängigen Archivpraktiken der Studios gründen auf Stereotypen und beliefern die Toningenieure mit Klang-Klischees, bedienen kulturindustrielle Ökonomie. Kompositionen für den Film sollten sich, schreiben die Komponisten-Kritiker, weder »ganz und gar dem Bildvorgang unterordnen«¹² noch »absolute Äquivalente« zwischen Tonarten oder Farben bilden, sie sollen auf jeden Fall nicht repräsentieren. Im Hinblick auf die Produktivkräfte und welche Melodie sie pfeifen, müssen sich die Forscher nicht um die Logik der Ohren kümmern, um Lichttonverfahren oder Studioakustik: was zu kritisieren ist, steht auf dem Papier. Eisler jedoch fügt der kritischen Bestandsaufnahme doch noch eigene Beispiele hinzu, wie es besser zu machen sei: vierzehn Arten, Filmmusik weder industriell noch illustrativ, sondern als autonome Form ins Kino zu bringen, den Dingen und auch den Nicht-Dingen einen Raum zu geben, keinen Sinn.

Nr. 3 von Op. 70 ist Eislers Probe aufs Exempel. Er extrahiert zuerst die Bildidee in Ivens' Sequenz: »Wind und Beginn des Regens«. Dann konfrontiert er verschiedene Schemata: Choral und Etüde. Das Getragene des Oratoriums, an das Arnold Schönberg die Frage nach dem Volk gebunden hatte¹³; und das Unnachgiebige der Etüde, des Einübens einer technischen Fertigkeit, wie sie deutlich an die Ent-Auratisierung des Kunstwerks im Kino erinnert, die Walter Benjamin beschrieb. Eisler vervielfältigt Schönbergs Modell, legt Schichten, komponiert sein eigenes Fensterbild: Die Choralform des Oratoriums wird bei ihm in einem *Cantus firmus* hörbar, der sich durch die Instrumente zieht: nicht ein Volk, sondern dessen vielfältige

11 Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, a.a.O., S. 18.

12 Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, a.a.O., S. 113.

13 vgl. dazu Adornos Kommentar der Oper *Moses und Aron*, in: *Sakrales Fragment*

Aspekte, verschiedene Blicke zeigen sich da. Auch die Etüdenform unterstreicht im Film die Serie und die Vielfalt, das Fehlen von Perspektive und Zentrum im Bild des Windes, die Einübung mithin in die neue Wahrnehmung des Kinos: Licht und Bewegung. Außerdem setzt Eisler in seine Regen-Musik, hinter Adornos Ohren, ein Geräuschaftes, beispielsweise in Nr. 3 in einer Passage für die Geige, die »mit den Trillern, fast geräuschaft den Wind gibt«¹⁴. Der Wind und die sichtbare Erregung der Blätter im Wind begründen die Schönheit des Kinosehens. Siegfried Kracauer hat sie im Englischen selbst geräuschaft ausgedrückt: »The ripple of leaves stirred by the wind.«¹⁵ Vier Arten, einen i-Laut wiederzugeben. Theorie des Films. Materialität der Poesie auch hier. Und ebenso komponiert Eisler: Geräuschaft, aber nicht illustrativ; Wind, aber nicht blättert, mitten in der Materie, aber nicht unbedingt dinghaft, das ist Eislers Kunst der Komposition.

Nr. 3 (CHORAL-ETÜDE)

44 *♩ = 168 (die ♩ immer treiben)*

Ivens geht ganz ähnlich vor. Er zeigt nicht einfach »Wind und Beginn des Regens«, sondern die filmische Schwierigkeit, Wind und Regen in Bewegungen der Dinge und der Menschen sichtbar zu machen. Seine Filme, darunter ein Porträt des Mistral und ein Projekt über die Brandung, zeigen, was nicht selbst sichtbar wird, was keine eigene Oberfläche hat, aber Oberflä-

14 Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, a.a.O., S. 110.

15 vgl. Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. London, Oxford, New York. Reprint, 1973. S. 31.

chen anderer Dinge aufruft. Ivens filmt Wolken, die sich zusammenbrauen und am Himmel entlang jagen, Vogelschwärme, die von Böen getragen werden. Er filmt Stoffe und Tücher, Marquisen und Segel, die im Wind anfangen zu flattern. Er nimmt die wässrigen Oberflächen auf, in denen die Spiegelungen der Stadt durch den ersten Windstoß, durch die ersten Regentropfen gestört werden. Er zeigt Spiegelungen und ihre Inversion, ihre Auflösung durch die Trübung des Wassers und wie das Schauen dabei ins Spiel kommt. Er zeigt, wie Menschen auf Regen reagieren und wie die Natur. Das wiederum betont Eisler: »In Takt 46-47 ist dann das Schütteln der Äste in die, ebenfalls im ganzen Stück maßgebende, Idee eines Klavier- »Einwurfs« umgesetzt, der formal-musikalisch jeweils etwas wie einen Nachsatz zur Choralstrophe bedeutet. So determiniert die Filmform im kleinsten die musikalische.«¹⁶ Und so wiederholt die musikalische Form für das Hören, was die Montage als Sichtbarmachen des Sehens unternimmt.

Damit entgeht Eisler – haarscharf, denn schon tropft es in Cello und Klavier – der Verführung durch Programmusik und Leitmotivik, die das Buch über Filmkomposition strikt ablehnt: Leitmotive seien »trademarks, an denen man Figuren, Gefühle und Symbole hat erkennen können (...), das größte Mittel der Verdeutlichung ...«¹⁷ heißt es. Leitmotive sind Beschriftungen des Bildes, Halsbänder, wie Vertov meinte, die das Sichtbare an Ketten legen, domestizieren, lesbar machen. Hingegen ist »Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben« eine Komposition, die Ohren und Augen in eine Spannung zueinander versetzt. Sie ist vom Spektrum der Klänge getragen, von Materialitäten, nicht von Motiven. Nicht einmal von Tonhöhen oder Melodien. Eisler setzt nicht nur Kontrapunkt, sondern Klangfarben zum Bild. »Das eigentümlich Brütende der Stelle wird

16 Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, a.a.O., S. 110.

17 Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, a.a.O., S. 12.

besonders durch die Setzweise erreicht. Cello und Klavier gehen unisono, aber so, daß keine Klangverstärkung, sondern eine besondere Färbung des Klanges statthat.«¹⁸ Daher die Widmung der »Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben« an Schönberg, der sich eine Komposition in Klangfarben erdachte, »... von der ich fest glaube, daß sie jenem uns näher bringen wird, was Träume uns vorspiegeln; daß sie unsere Beziehungen zu dem, was uns heute unbelebt scheint, erweitern wird ...«¹⁹ Immer derselbe Übergang: Vierzehn Arten, den Traum ins Wache zu tragen.

Nr. 4 (Scherzando)

Scherzando ist nicht nur heiter, sondern provoziert die Gemütlichkeit im Bild. Klangfarben heißt nicht, sich's wohnlich machen in einer *musique d'ameublement*, sondern vielmehr, die Tapeten herunterreißen. Schichten von Obertönen statt Oberflächen hören lassen. Unmittelbar kann neue Musik den Charakter wechseln: Impassibilité ist ihre Tugend.²⁰ Nachdem die Violine am Ende von Nr. 3 ein irrwitziges *accelerando* hingelegt hat, nachdem ein alter Angler die Flucht ergriff, während das Cello zuletzt den Choralsatz aufnahm und schloß, werden mit Nr. 4 Vögel aufgescheucht über dem Wasser und flattern weiß und verzeifelt durchs Bild. Die beschleunigte Bildmontage wird durch komplexe Rhythmen der Streicher angetrieben.

Die Rhythmen verschieben die Zeitwahrnehmung, während Tropfen die Leinwand in Wellen legen. Steine werden nicht gehöhlt. Wellen breiten sich aus, bilden Lichtformationen, Überlagerungen, scheuchen die Oberflächen auf. Es läßt sich aber nicht mehr sagen, wie tief das Wasser ist. Das Bild hat keine Tiefe mehr, Pfützen sehen aus wie Kanäle, von den Bächen fließt es in die größeren Flüsse, und jede Einstellung wird Sintflut.

18 Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, a.a.O., S. 111.

19 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig, 1911, S. 471.

20 vgl. Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, a.a.O., S. 41.

Bild und Musik treten in Korrespondenz. Musik und Bild sind »eingeschnappt«. ²¹ Und genau jetzt werden zum ersten Mal Risse sichtbar: Regen ist nicht für alle gleich. Die einen schließen das Mansardenfenster, die anderen haben kein Dach über dem Kopf. Die einen spannen den Regenschirm auf, andere haben keinen. Vergeblich versucht eine alte Frau, die Straßenbahn zu stoppen. Deren Räder lassen das Wasser hoch spritzen. Beschirmt wandern die Bürger durch die Stadt, während Straßenhändler mit ihrem Karren fliehen. Aus dem fahrenden Auto ist der Regen ein Spaß, auf der Straße wird er unausweichlich, füllt die Nässe das ganze Bild. Auch hier werden Verhältnisse nicht illustriert, sondern in ihrer Materialität gezeigt. Nicht Sentiment, sondern Wahrnehmung. »... wie die Zuschauer nach ihren Regenschirmen suchten und überrascht waren, als sie draußen vor dem Kino das Wetter freundlich und trocken vorfanden.« ²²

Nr. 5

Das konstruktivistische Experiment von Ivens' Film heißt, alle Effekte des Regens in den Blick zu nehmen, und ihre Interferenz. »Bei diesen Dutzenden miteinander wirksamen Faktoren

²¹ vgl. Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, a.a.O., S. 64.

²² Ivens, *Die Kamera und Ich*, a.a.O., S. 28.

bekommt man das richtige Gefühl für die Praxis des Filmens ...« ²³. Ivens zeigt, wie sich im Regen die Oberflächen des Bildes und die Oberflächen der Stadt überlagern. Was naß ist, glänzt und wird immateriell. Die Welt wird im Regen zum Bild, noch bevor sie fotografiert ist. Volumen löst sich auf. Das Zeichen übt Mimikry an Störung. Das Weltbild verliert an Dimension. Der Film verliert die dingliche Welt aus den Augen. Bewegung im Regen ist Bewegung durch Licht. Bewegungen werden unsicher. Die Kamerafahrt auf dem Rad gerät ins Rutschen. Jede Einstellung im Regen legt Neuland frei: »Die Filmerfahrung bei Regen waren äußerst gering, denn normalerweise hört der Kameramann mit seiner Arbeit auf, wenn die ersten Regentropfen fallen.« ²⁴ Ivens filmt zuerst den glänzenden Asphalt einer Straße im Regen, er erfindet die Klangfarbe »Noir« für das Kino. Die Mechanik eines Fahrrads, seine Übersetzung von Kräften, verdoppelt sich in der Symmetrie der spiegelnden Pfützen und setzt neue Rhythmen ins Bild.

Hanns Eisler überträgt die sichtbaren Oberflächen, das »häufig wechselnde Licht des Regens« ²⁵ durch die Instrumentalisierung: Flöte, Klarinette, Violine, Viola, Cello und Klavier. Klangfarben bilden die Musik. Holzbläser und Streicher. Violine und Viola lösen sich ab. Das Klavier ist ein Cage-Klavier: es macht immer wieder Stille, auf der die anderen Instrumente durch den Raum gleiten wie die Vögel im Wind. Die Farbe eines Instruments wird deutlicher, wenn ein anderes plötzlich fehlt. Komponiert ist mit Klangfarben und ihren Überlagerungen.

Nr. 6

Drei kleine Mädchen unter einem großen Cape hüpfen durch den Regen. Sekundenlang. »In unserem Fall bestimmte der Regen den Ablauf und schrieb das Drehbuch. Er führte die Kame-

²³ Ivens, *Die Kamera und Ich*, a.a.O., S. 27.

²⁴ Ivens, *Die Kamera und Ich*, a.a.O., S. 26.

²⁵ Ivens, *Die Kamera und Ich*, a.a.O., S. 27.

ra auf geheime, wasserglänzende Wege, von denen wir niemals geträumt hatten, als wir den Film entwarfen.«²⁶ Die Dimensionen des Kinos haben die des Traums reorganisiert. Nicht Bedeutung und Symbole, sondern die Relationen unter den nur aufeinander bezogenen Elementen bilden, was es zu sehen gibt. Freud hat die Logik des Traums als Beziehungen von Zeichen bezeichnet: »Man würde offenbar in die Irre geführt, wenn man diese Zeichen nach ihrem Bildwert anstatt nach ihrer Zeichenbeziehung lesen wollte.«²⁷ Strukturelle Psychoanalyse untersucht danach die Topologien, die diese Zeichensysteme als symbolische Ordnung herstellen.²⁸ Das Kino bringt die Topologien zum Changieren, ins Rutschen, konfrontiert sie mit dem Imaginären und den Spiegelbildern, setzt sie zurück ins Reale der Welt: Drei Mädchen synkopieren den Rhythmus des Regens mit sechs Kniestrümpfen und einem schwarzen Cape. Nirgends Symbole. Ivens zeigt gleich anschließend, daß auf hell beleuchtetem Wasser die Regenmuster dunkel sind, auf dunklem Wasser werden Tropfen hell. Egal, ob jemand spricht. Es muß aber jemand hinschauen.

Nr. 7 (SONATINA)

Sonatina, das Klangstück, geht mit der gleichen Instrumentalisierung weiter wie Nr. 6. Am Anfang wandern drei ältere Damen durch den Regen, die Straße entlang, erinnern an die Mädchen, doch jede trägt ihren eigenen Schirm und wirft die klobigen Schuhe wie Viertelnoten auf die Partitur. Dann ist die Bildfläche übersät mit runden Schirmen. Die nächste Einstellung zeigt konzentrische Kreise von Tropfen in der Regenrinne, danach löst sich das Straßenbild in Pointillistisches auf, wird

26 Ivens, *Die Kamera und Ich*, a.a.O., S. 25.

27 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung. Gesammelte Werke*. London, 1940-1952. Band II/III, S. 284.

28 Vgl. Jacques Lacan, »Das Seminar über E.A.Poes ›Der entwendete Brief‹«, (1957) in: *Schriften 1*, Freiburg, Olten 1973.

durch Scheiben von Autos und Bahnen gefilmt, so daß sich Oberflächen über Oberflächen bewegen. Nicht Stimmungen werden wiedergegeben, sondern wie sich aus Oberflächen Zeichenbeziehungen ergeben und etwas bilden, was aus dem Inneren der Wahrnehmung abgerufen wird: Erinnerungen. An Regentage. An Gehen durch Pfützen. An den Rhythmus der Tropfen auf einen Regenschirm, wenn man an der Bushaltestelle wartet.

Die Instrumentalisierung macht die Stimmungen der Musik. Zuweilen wirkt der Regen blechern – wenn die Töne der Geige und Flöte gegen die Obertöne des schnell gehämmerten Klaviers anarbeiten – und manchmal wirkt er warm, wenn Bratsche und Cello ihre Klänge schichten, wie am Anfang von Nr. 8.

Die Instrumentalisierung von *REGEN* ist die von »Pierrot Lunaire«, jener Vertonung von 21 Gedichten Albert Girauds, dreimal sieben, die Schönberg 1912 schrieb. Zweimal sieben Stücke über den Regen schreibt Eisler für Ivens. Ebenfalls als Quintett: für Schönberg. Geige und Bratsche spielen alternierend, teilen sich einen einzigen übergroßen Umfang, ergänzen ihre Obertonstruktur, vernähen ihre Klangfarbe. Mit der Struktur von zweimal sieben Stücken, als Hommage an Schönberg, skandiert Eisler den Ivens-Film. Gibt der organlosen Filmhaut ein Skelett. Überzieht einen durchgehenden Bildfluß, eine lange Montage von Schattierungen mit 14 Kapiteln. Teilen. Unterteilungen.

Aus dem Wissen seiner Freunde macht Eisler einen neuen Film: die Kompositionstechnik seines verehrten Lehrers Arnold Schönberg – »politisch ein Spießkerl«²⁹ – wendet er auf den langen fließenden Film seines alten Freundes Joris Ivens, der, nach *BORINAGE*, *SPANISH EARTH* und *THE 400 MILLION*, Balladen für den Kommunismus, Anfang der vierziger Jahre für das *Office of War Information* arbeitet. Wie fast alle Exilanten. In

29 Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge*, a.a.O., S. 64.

New York, wie 1942 Eisler und Adorno. Brotarbeit³⁰. Mithilfe von Schönbergs Klangfarben skandiert Eisler die Montage von Ivens. Stellt den Pierrot Lunaire in den Regen. Setzt Störungen in das Film-poem, das bis dahin niemanden gestört hatte. Perforiert die Oberflächen mit akustischer Poesie, um darauf, nicht dahinter, das soziale Drama als eines der Wahrnehmung freizuklopfen. Befreit mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen den Regen aus seiner ästhetischen Selbstbespiegelung. Das hämmert das Klavier in die Oberfläche.

The image shows two systems of musical notation for 'Nr. 8 (INTERMEZZO)'. Each system consists of three staves: Flute (Fl.), Viola (Vi.), and Violoncello (Vc.). The first system starts at measure 217 and the second at measure 220. The notation is dense and complex, featuring many accidentals and dynamic markings such as 'pp' and 'pp sfacc.'. The music is written in a style characteristic of the Second Viennese School, with a focus on timbre and texture.

Nr. 8 (INTERMEZZO)

Intermezzo, Zwischenbemerkung, außer der Zeit, angewandter Anachronismus: Joris Ivens, als er REGEN dreht, denkt an Paul Verlaine³¹. »Il pleure dans mon cœur comme il pleut dans la ville«. Fünf Arten, mit Vokalen die Kehle abzuschneiden. Das muß aber erst jemand aussprechen. »Il pleure sans raison, dans ce cœur qui s'éceure ...«. Im gleichförmigen Regen verliert der gescheiterte Kommunarde Verlaine die Farben von Paris aus den Augen. Fängt an zu saufen und zu seufzen. Dichtet in poetischen Klangfarben weiter. Wie schon vorher. Läßt sich gehen:

³⁰ Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge*, a.a.O., S. 18.

³¹ vgl. Ivens, *Die Kamera und Ich*, a.a.O., S. 26.

»Et je m'en vais | Au vent mauvais ...«. Das mußte jemand eines Tages in Bilder transponieren oder in Musik. »... qui m'emporte | Deçà, delà, | Pareil à la | feuille morte«. Dasselbe Herbstlied wurde 1944 von der BBC übertragen, um der Résistance den Beginn der Landung in der Normandie zu signalisieren. Wer hat sich denn das ausgedacht, das Gedicht eines schwulen, alkoholkranken, depressiven, langhaarigen Kommunarde als *allonsenfants* gegen die Faschisten? »Les sanglots longs des violons de l'automne blessent mon cœur d'une langueur ...«. Vielleicht aus nachrichtentechnischen Gründen, weil die deutsche Abwehr so ein oszillierendes Gemälde aus Vokalen niemals decodieren könnte? So einen Mont St. Victoire aus Worten? Aber die Deutschen wußten schon (vom bleichen Ernst Jünger in Paris?), daß es um die zweite Strophe ging, »Tout suffocant | Et blême, quand | Sonne l'heure, | Je me souviens | Des jours anciens | Et je pleure ...«. Die Stunde schlägt. 1942 jedenfalls war Eisler spätestens klar, daß auch die härtesten Strategen nicht mehr auf die Sinnlichkeit der sinnlichen Wahrnehmung verzichten durften, da Sinnlichkeit mit den schönen neuen und technischen Medien Teil der Politik geworden war. Strategie, Interface zwischen Macht und Empfindung. Keine Signale mehr sondern: Es geht durch die Welt ein Geflüster. Keine Signale mehr. Politik wird Angelegenheit der Empfindlichkeit. Weniger der Vernunft. Umso wichtiger, es für das Kino und seine Kompositionen zu bedenken »... Il pleure sans raison ...«. Kann sein, daß Eisler auch Ivens daran erinnern wollte, der 1942 einen Werbefilm für Shell drehte. Immer wieder hat Eisler später Hölderlin gegen den »Roten Wedding« in Anschlag gebracht.³² »Wollen wir nicht alle Sachen politisieren! Wollen wir einige Gebiete der Ästhetik herausnehmen und sie nicht so einfügt politisieren.«³³ Aber Oberflächen waren ihm dennoch als

³² Vgl. Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge*, a.a.O., S. 178 ff.

³³ Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge*, a.a.O., S. 155.

Sinnlichkeiten Faustpfand des dialektischen Denkens. In diesem Sinne ist zu verstehen, daß er seinem Sohn, dem Maler Georg Eisler, als der ihn in der DDR besuchte, erklärte: »Weißt Du, hier trägt alles, nur nicht der Schein.«³⁴ Regen in Ostberlin.

Nr. 9

Zur Krise des Oberflächensehens gehören vor allem die Wolken: sie ziehen weit hin über alle Welt und sie entziehen sich jeder Perspektive, allen Koordinaten. Wolken sind das, was nicht repräsentiert werden kann. Der Kunsthistoriker Hubert Damisch erinnert in einer Theorie der Wolken daran, daß in der Frührenaissance der perspektivische Raum der Repräsentation als geschlossener mit der Geschichte, l'histoire, verbunden ist, weil alles, was ist, in diesem Geschichtsraum seinen gegenwärtigen Ort haben muß.³⁵ Gerade auch das, was außerhalb des Rahmens und nicht sichtbar ist, bleibt darin fest an Ordnung und Ortung gebunden. Solcher Raum setzt, etwa mit Albertis Della Pittura, durchaus auf eine Dynamisierung der Intervalle, als Verhältnisse von Oberflächen, Räumen und Körpern. Bereits Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer aber haben diesen geometralen Raum als tragende Ordnung auf die Probe gestellt. Sie taten dies durch verschiedene Arten, die Wolken zu beschreiben, zu zeichnen und zu malen. Wolken waren in architektonischer Funktion in der Malerei bekannt, als Stütze für Engel, Heilige und Mäzene, kamen als meteorologisches Phänomen jedoch kaum vor. Leonardo galten Wolken als Körper ohne Oberfläche, aber nicht ohne Substanz, und sie waren Indikatoren für Kräfte, die wirkten, ohne selbst nicht sichtbar werden zu können. Der perspektivische Raum erfährt durch die

34 Georg Eisler zum Abschluß der »Podiumsdiskussion über den Zeitgenossen Hanns Eisler«, in: *Hanns Eisler der Zeitgenosse. Positionen – Perspektiven, Materialien zu den Eisler Festen 1994/1995*. Leipzig, 1997. S. 84–100.

35 Hubert Damisch, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*. Paris, 1972. S. 214.

Nr. 9
258

263

267

Kurse Pause in der Dauer einer Fermate

pp copr. non legato

Kurse Pause in der Dauer einer Fermate

sub-pp

E. P. 12867

Wolken eine Perturbation, eine Störung. »Die Wolke«, schreibt Damisch »trägt auf subtile Weise den Widerspruch ins Herz der Repräsentation, in dem sie auf den Riß im menschlichen Raum hinweist, und auf die mehr oder weniger gewaltsame Einfügung der Dimension einer Transzendenz in das geometrische Koordinatensystem bildlicher Darstellung.«³⁶ In *REGEN* verweist die

Wolke auf die Genealogie der Dinge, die traumhaft sind, aber nur in der Realität vorkommen.

Eisler schreibt in Nr. 9 Tonwolken in die Partitur, keine Cluster im strengen Sinne, sondern Töne, die ihre Repräsentation, als Notenbild oder als Frequenz, zum Flimmern bringen und die Ohren irritieren, klirrende Klänge, die niemals in klare schöne Sinus-Kurven übersetzt werden könnten, sondern ständig Interferenzen bilden: Eisler schreibt durchgängige Triller für's Klavier. Zwei nebeneinander liegende Saiten stören sich in ihren Schwingungen. Der Klang des Klaviers wird – viel falscher läßt es sich kaum in Worten beschreiben – unscharf.

Nr. 10 (PRESTO ETÜDE)

Nach Wolkentönen im Klavier folgt jetzt die schnelle Etüde als brillantes Klavierstück. Eduard Steuermann aus Galizien – Bruder von Salka Viertel, Schwager von Berthold Viertel, Star unter den kalifornischen Exilanten, Komponist und Schönbergs »ergebener« Schüler: »Ich habe eigentlich einen besseren Musiker überhaupt in meinem Leben nicht kennengelernt«³⁷ – läßt das Klavier selbst seine glasklaren Tropfen in die Welt regnen. Nicht Triller, sondern der ungerührte, etüdenorientierte Weg durch den entharmonisierten, bodenlosen, randlosen Raum der Zwölftonkomposition. »Thema hervor!« ruft Eisler am Anfang und Eduard Scheuermann wird davongetragen, »...et je m'en vais | Au vent mauvais ...« in eine unbekannte Welt, selbst für Schönberg-Schüler. Allein ist das Klavier, wie es im ganzen »Pierrot Lunaire«, den Steuermann fast zeitgleich in Kalifornien einspielt, niemals allein ist. Es rast durch den Tonraum, bis es am Ende wieder dicht nebeneinander liegende sechs Viertel schlägt, crescendo, um sogar noch im Rhythmus Recht und Ordnung eines musikalischen Raums zu sprengen. Das Klavier

36 Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge*, a.a.O., S. 76.

37 Siegfried Kracauer, *Theorie des Film. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main, 1985. S. 40

schlägt sich durch zum Visuellen. Nicht Illustration ist das Klavier, sondern Begleitung zu einem Gesang der Dinge im Bild.

REGEN reduziert das Bild auf glänzende Flächen und studiert doch akribisch jedes Ding. Was Regen macht mit Steinen, Pflaster, Schindeln, Glas, mit Stoffen, mit Rauch und Dampf wird jetzt im close-up aufgenommen, verflacht und wiederum zum Seh-Problem. Siegfried Kracauer bezeichnete die Reduktion von Dimensionalität im Bild als fotografisches Verfahren ästhetischer Entfremdung »... dadurch, daß die dreidimensionale Erscheinung ins Flächenhafte übertragen und aus dem Zusammenhang ihrer Umwelt«³⁸ herausgelöst wird. Er fordert allerdings, daß dabei »der Rohstoff des Lebens« als »in sich berechtigtes Element« anerkannt bleibe. REGEN, schreibt Kracauer, gehöre zu den wenigen Filmen, die beides leisteten, insofern er »materielle Phänomene um ihrer selbst willen festhalte...«³⁹

Rudolf Arnheim läßt den Grad der Dimensionalität von Kinobildern schwanken zwischen zwei und drei: »Der Film wirkt weder als reines Raumbild noch als reines Flächenbild, sondern als ein Ineinander von beidem. *Filmbilder sind immer zugleich flächig und räumlich*.«⁴⁰ Das Zugleich kann sich für die Wahrnehmung in ein Nacheinander im Sinne eines Vexierbildes auflösen. Es bildet sich in jeder Ansicht ein Feld, das seine eigenen Kräfte spielen läßt. In der Komposition erlaubt das Flächige nicht nur »eine stärkere Betonung der perspektivischen Überschneidung«⁴¹, sondern mit dem räumlichen Eindruck fällt auch »Größenkonstanz« und »Formkonstanz« weg: »So bringt die Verringerung der räumlichen Tiefe einen sehr willkommenen Schuß Unwirklichkeit in das Filmbild«, eine, die den Be-

38 Kracauer, *Theorie des Film*, a.a.O., S. 67/ 68

39 Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Frankfurt am Main, 1979. S. 27. (Kursiv im Original)

40 Arnheim, *Film als Kunst*, S. 27.

41 Arnheim, *Film als Kunst*, S. 84.

trichter gefangen nimmt, wenn »die dekorative und inhaltliche Bedeutung bestimmter Überschneidungen Macht (gewinnen), sich dem Auge des Beschauers als beschauenswert aufzudrängen.«⁴² Leider kannte Arnheim das Bild des sich über seinem Schatten schließenden Fensters nicht. Arnheim untersucht die farblosen Oberflächen im Kino als verblüffend hyperreale Abbildung der Dinge, aber Ivens geht ganz anders vor und untersucht mit den glänzenden und dampfenden Oberflächen nicht nur die Außenhaut der Dinge, sondern auch die Oberflächen des Films selbst: er provoziert ein haptisches Sehen, das sich dem perspektivischen ganz entzieht.

Nr. 11. (ÜBERLEITUNG)

Nicht vergessen werden darf das Rauschen auf jener Aufnahme, die im Dezember 1941 in New York eingespielt wurde, unter Exilanten, in nur aufeinander bezogenen Beziehungen. Dirigent ist Rudolf Kolisch, Schönbergs Schwager, am Klavier Eduard Scheuermann, und Tossy Spivakovsky spielte die Violine. Exilanten in einem unsicher beschirmten Klangraum, im Studio, mitten im Krieg. Der Klangraum wird aus der Mischung hinaus auf Schallplatte gepresst, gerillte Oberfläche, und nach Kalifornien spedit, wo daraus wiederum ein neuer Raum entsteht, Öffentlichkeit des Exils im Privaten. Am 24. April 1942 heißt es bei Bertolt Brecht im Arbeitsjournal: »höre bei ADORNO eislers platten mit der regenlyrik. sie ist sehr schön, hat etwas von der chinesischen tuschzeichnung.«⁴³ Den Film dazu gab es bei Adornos nicht, die Arbeit galt als Eislers Research- und Brotjob. Aber Brecht merkt sofort, daß es um Oberflächen geht. Das geht ihn an und gefällt ihm nicht. Er meckert unöffentlich, unheimlich viel. »Also Sie sehen, Brecht hat sich den ›Regen‹ tatsächlich öfters angehört und war damit –

42 Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*. Erster Band 1938–1942. Herausgegeben von Werner Hecht. Frankfurt am Main, 1973. S. 424.

43 Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge*, a.a.O., S. 16.

ganz zufrieden. Brecht hat in dem Tagebuch nicht vermerkt, daß er auch darüber enorm geflucht hat. Er war von dem Stück sowohl angezogen als abgestoßen. Angezogen hat ihn das, was er chinesische Tuschzeichnung nennt: die Feinheit der Arbeit. Abgestoßen war er von einer Art Tui-Haltung. Sich in diesen schwierigen Zeiten so eindringlich mit dem Regen – und nicht nur mit dem Regen, sondern mit der Art, wie es regnet – zu beschäftigen, hielt er irgendwie für unmoralisch. Das hat Brecht nicht im Tagebuch aufgezeichnet. Das weiß ich aber, da er ja – ich sage es Ihnen ganz offen – hinter meinem Rücken darüber auch Wutanfälle bekommen hat, was völlig in Ordnung ist, denn Freundschaften sind ja nicht nur gegenseitige Lobhudelei.«⁴⁴ Eisler wird, in seinen Gesprächen mit Bunge, nicht mehr über Oberflächen nachdenken, sondern den Regen als Symbol verstehen wollen. Er wird seine schönste kryptische Exilanten-Kammer Musik übersetzen in das, was allen einleuchtet: »In vielen Sprachen steht für Trauer auch der Regen. (...) So war gewissermaßen ›Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben‹ auch: die vierzehn Arten, mit Anstand traurig zu sein.«⁴⁵ Regen ist ein geschützter Trauer-Raum. Aber eben nicht nur das. Wieder hat Brecht Recht. »Denn der Brecht war nicht für solche Symbole«⁴⁶. Regen ist nicht nur Symbol, sondern Dispositiv, Blick auf die Dinge, Ohnmachtstruktur, explizit. Das verursacht bei Brecht den Wutanfall. Regen ist das akusmatische »M« der Exilmusik: »eilend, treiben, schattenhaft« heißt es für Nr. 11. Das hätte Brecht natürlich lieber selbst gemacht.

Später in Berlin erklärte Brecht den Regen zu »einem seiner Lieblingstücke«⁴⁷, wie Eisler sich erinnert, und das wiederum war eine politische Haltung, denn in der DDR ehrte man Eisler, den Komponisten der Nationalhymne, »beargwöhnte (...)»

44 Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge*, a.a.O., S. 16.

46 Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge*, a.a.O., S. 18.

47 Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge*, a.a.O., S. 18.

gleichwohl den Schönbergsschüler wegen seiner zwölftönigen Neigungen, die auch der »Regen« bezeugte.«⁴⁸

376 *eilend, freibend, schallhaft*

Nr. 12

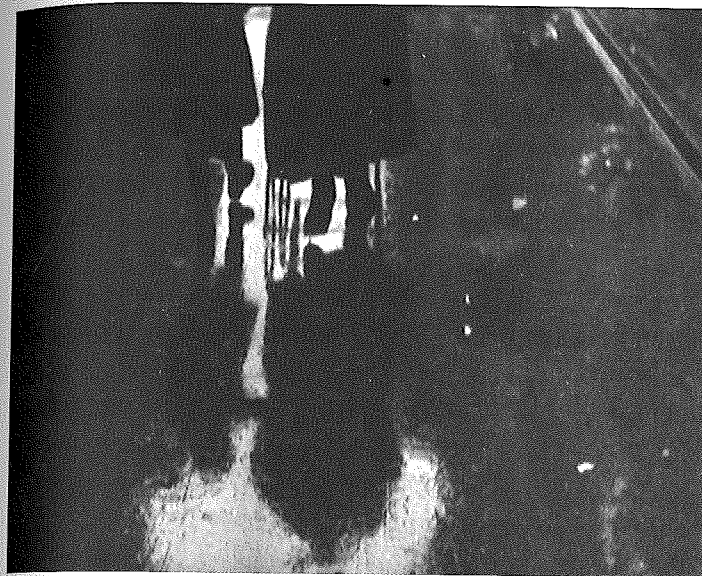
Für Arnold Schönberg war der Raum musikalischen Denkens ein ganzer, und er lag näher an Freuds Konzept einer Struktur von Zeichenbeziehungen: »Der zwei- oder mehrdimensionale Raum, in dem musikalische Gedanken dargestellt werden, ist eine Einheit. Obwohl die Elemente dieser Gedanken dem Auge und Ohr einzeln und unabhängig voneinander erscheinen, enthüllen sie ihre wahre Bedeutung nur durch ihr Zusammenwirken, ebenso wie kein einzelnes Wort allein ohne Beziehung zu anderen Wörtern einen Gedanken ausdrücken kann. Alles, was an irgendeinem Punkt dieses musikalischen Raumes geschieht, hat mehr als örtliche Bedeutung. Es hat nicht nur auf seiner Ebene eine Funktion, sondern in allen anderen Richtungen und Ebenen und ist selbst an entfernter gelegenen Punkten nicht ohne Einfluß.«⁴⁹ Zwölftonmusik und eine Montage gleichwertiger, aufeinander bezogener Bilder versucht ein Hören und Sehen jenseits von Symbolen, unterwegs zwischen den Zeichen und unter ihren Relationen. Im Rauschen der Schallplatte hören wir, daß es um Übertragungen geht. Dennoch kann über die Musik, die Filme, die Oberflächen nur dann gesprochen werden, wenn der Versuch gemacht wird, sie zu beschreiben. Auch

⁴⁸ Adorno, »Zum Erstdruck der Originalfassung«. In: Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, a.a.O., S. 136-138. S. 137.

⁴⁹ Arnold Schönberg, »Komposition mit zwölf Tönen«, in: A. Schönberg, *Stil und Gedanke*, Frankfurt am Main, 1992. S. 112. Und die Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte dieses Textes, S. 237.

wenn die Beschreibung das Geräusch nicht trifft und das Geräusch das Bild nicht. Eine Geschichte des Regens, des Windes oder des Rauschens muß immer ein Risiko bleiben.

Nr. 13



Nr. 14

Die Bilder und Klänge zusammen sind ein anachronistisches Gespinnst: 1929 drehte Joris Ivens *REGEN*, ein »Film-poem«. 1941 komponierte Hanns Eisler eine Kammermusik zu diesem Film: »Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben«. 1941 wurde sie in New York aufgenommen. Eine Filmkopie mit einer Tonspur aus dieser Zeit ist nicht »überliefert«, nicht gefunden, nicht gerettet worden. 2005 wurde mittels digitaler Technik eine 35mm-Filmkopie von Joris Ivens' *REGEN* mit der wieder entdeckten Originaleinspielung von Eislers Kammermusik synchronisiert. Eine visuelle und eine akustische Beschreibung des Regens, ein Kamera-Auge von 1929 und ein Studio-Ohr von 1941, Exilanten und Tui-Bürger, die im Raum der Musik Kommunisten

werden, andere Kommunisten, die das in Hollywood im Wohnzimmer anhören, und solche, die in Hollywood falsche Signale geben, und sich über Regenlyrik ärgern. Exilanten in einem Raum, in dem man nicht einfach »Anker werfen«⁵⁰ kann. Exilanten in einer Welt, in der es 1942 enger wird. Alle rücken zusammen, und die Oberflächen trügen oder inspirieren. Kommunist heißt in Kalifornien jetzt Gefahr. *A, es, c, b* ist ein Monogramm für Arnold Schönberg, dem Eisler die Komposition zum 70. Geburtstag widmete – am 13. 10. 1944, als op. 70. Damals zählte Eisler längst nicht mehr mit, wieviel er komponiert hatte. Die 7 und die 0 stehen für die Permutation von Tönen, zu »Regen« oder zum »Pierrot«. Ein e spielt die Flöte unter das a. Für Eisler oder für Exil oder einfach für enger, eines der vielen Anagramme von Regen. Aber Buchstäblichkeit ist nicht zu hören. Buchstäblichkeit ist höchstens zu sehen. Durch alle Raster hindurch wird für jemanden geschrieben. Die Buchstaben sind das Geringste am Versuch, Oberflächen zu beschreiben. Noten auf Linien sind das Geringste am Beschreiben eines Klangs. Die Zahlen sind das Geringste an der Methode einer Komposition mit nur auf einander bezogenen Tönen.⁵¹ Das Gefunkel auf der Leinwand ist erst der Anfang von einem Bild.

50 vgl. Merleau-Ponty, »Das Kino und die neue Psychologie«, S. 71.

51 vgl. Schönberg, »Komposition mit zwölf Tönen«, a.a.O., S. 110.

Der Originaltitel des im folgenden als *Das unvollendete Portrait* bezeichneten Films ist unbekannt, ebenso das genaue Jahr seiner Entstehung. Es handelt sich um eine Gaumont-Produktion, von der eine Kopie im Nederlands Filmmuseum existiert, deren Titel und Zwischentitel niederländisch sind. In der Cinémathèque Française wird der Film wie folgt geführt:

Le Portrait ovale / (Het onvoltooide portret) / 1910 | 19 min /
Réalisation / Léonce Perret [attribué] / Un veuf inconsolable
veut retrouver dans sa seconde épouse l'image de la morte.

Dominique Païni bezieht sich auf den Film in seinem Aufsatz *Léonce Perret, le dernier symboliste* wie folgt: »Man kann nicht mit Sicherheit sagen, wer *Le portrait inachevé* [*Het onvoltooide portret/Das unvollendete Portrait*] realisiert hat. Ich habe den Film mehrmals gesehen, in einer Kopie, die vom Nederlands Filmmuseum restauriert, aber nicht identifiziert wurde. Ein faszinierender Film, dessen *Mise-en-scène* an den Stil Perrets erinnert, besonders in der Organisation der Innenräume mit ihrer charakteristischen, dramatisierenden Raumentiefe.«¹ Der Inhalt des Films lässt sich kurz zusammenfassen: Pierre malt an einem Portrait seiner Geliebten, Jeanne, und verliert sie kurz darauf durch einen von ihm verschuldeten Jagdunfall. Er trifft eine Frau, die ihr ähnlich sieht, und sie werden ein Paar; sie entdeckt jedoch, daß sie die Doppelgängerin einer Toten ist, die er immer noch liebt. Daraufhin kleidet und frisiert sie sich in einer Weise, daß sie der Toten vollständig gleicht und tritt so ihrem Geliebten gegenüber.

Diese Handlung erinnert an zwei literarische Erzählungen: Zum einen an *Bruges-la-morte* von George Rodenbach (1892),

¹ Païni, Dominique: »Léonce Perret, le dernier symboliste«. In: Bastide, Bernard; Gili, Jean A.: *Léonce Perret*. Paris 2003, S. 111-118. (Übers. H.K.)

UNERHÖRTE ERFAHRUNG

Texte zum Kino

Festschrift für Heide Schlüpmann
zum Geburtstag

*herausgegeben
von Doris Kern und Sabine Nessel*

Stroemfeld

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar

ISBN 978-3-86600-035-3

Copyright © 2008
Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main/Basel
Alle Rechte vorbehalten. All Rights Reserved.
Druck und Verarbeitung: TZ Verlag & Print GmbH, Roßdorf
Printed in Germany

Umschlaggestaltung: Sabine Hartung

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem
Papier gemäß ISO 9706

Bitte fordern Sie die kostenlose Programminformation
beim Verlag an:
Stroemfeld Verlag
D-60322 Frankfurt am Main, Holzhausenstr. 4
CH-4054 Basel, Altkircherstr. 17
info@stroemfeld.de
www.stroemfeld.com

Annette Brauerhoch
Noll Brinckmann
Renate Chotjewitz
Gunter Deller
Jenny Flügge
Ulrich Gooß
Herbert Gschwind
Mirjam Hansen
Sabine Hartung
Ute Holl
Claudia Honegger
Alexander Horwath
Karola Gramann
Hermann Kappelhoff
Heike Klippel
Thomas Küpper
Eric de Kuyper
David Landolf
Michel Leiner
Mariann Lewinsky
Burkhardt Lindner
Alexander Losse
Lilo Mangelsdorff
Mal Seh'n Kino
Brigitte Mayr, Synema
Matthias Müller
Laura Mulvey
Michael Omasta
Susanne Opfermann
Winfried Pauleit
Nia Perivolaropoulou
Patrick Primavesi