

Malerei mit Zeit

Ensemble Ascolta initiiert Partituren zu Kurzfilmen der Stummfilmzeit

1 »Es gibt noch keinen Film, nur eine perverse Abart photographierter Literatur!« so Hans Richter in seiner Zeitschrift *G Material zur elementaren Gestaltung*, Nr. 5/6, April 1926. Zit. n.: Hans Richter. *Film ist Rhythmus*, hrsg. von Freunde der Deutschen Kinemathek e.V., Berlin 2003, S. 31.

2 Walter Ruttmann, *Kunst und Kino*, zit. n.: Jeanpaul Goergen (Hg.), *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, [o.O.] 1989, S. 73.

3 Zit. nach: Jeanpaul Goergen, ebd., S. 78.

Proben des Ensembles Ascolta mit Musik von Cornelius Schwehr zu Hans Richters surrealistischem Film *Vormittagsspuk* für die musik-theater-werkstatt 2006 im Hessischen Staatstheater Wiesbaden (©: Andreas Götz/Ascolta)

Spätestens mit dem großen Erfolg von Michel Hazanavicius' *The Artist* bei der diesjährigen Oscarverleihung ist klar geworden, dass der Stummfilm derzeit eine Renaissance erlebt. Offenbar erfüllt sich in seiner vermeintlichen Unverfälschtheit und Ursprünglichkeit eine Sehnsucht nach Authentizität, die das Zeitalter von Computeranimation und 3D-Technik hat wach werden lassen.

Ein wenn auch etwas anders gelagertes Interesse erlebt derzeit das Stuttgarter Ensemble Ascolta mit seinem Stummfilmprojekt, das es 2004 initiiert und das inzwischen beachtliche Umfänge angenommen hat. Gemeinsam mit ZDF/arte und verschiedenen Festivals sind dabei annähernd dreißig neue Partituren zu mehrminütigen Kurzfilmen aus der Stummfilmzeit entstanden. Komponisten und Komponistinnen wie Carola Bauckholt, Oliver Frick, Sven-Ingo Koch, Olga Neuwirth, Cornelius Schwehr, Martin Smolka oder Caspar Johannes Walther haben Musik für diverse experimentelle Kurzfilme von Hans Richter, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger und Viking Eggeling geschrieben. Teilweise existieren zu denselben Filmen inzwischen mehrere Partituren – besonders Hans Richters surrealistischer Film *Vormittagsspuk* (1928) sowie Walter Ruttmanns *Lichtspiel Opus I* (1919-21) haben es den zeitgenössischen Komponisten angetan.

Vermutlich ist es weniger die Sehnsucht nach Authentizität als vielmehr der bedingungslose Kunstanspruch, der heutige Kom-

ponisten am experimentellen, oft abstrakten Stummfilm der 1920er Jahre interessiert. Die Radikalität dieser Filme beeindruckt noch heute. Sie kündigt von einer Zeit, in der der Kampf zwischen dem »Film als photographierter Literatur« (Hans Richter)¹ und dem Film als neue Kunstform eigenen Anspruchs noch nicht entschieden war bzw. heftig diskutiert wurde. Bereits 1917 entwarf Walter Ruttmann in einem Manuskript eine Ästhetik des abstrakten Films, in der er den Film als Mittel der Reproduktion (von Theater, Pantomime oder Literatur) gegen den Film als eigenständige Kunstform abgrenzte: »Die Reproduktion eines Kunstwerks ist noch lange keine selbstständige Kunst. [...] Über Reproduktion ist man aber in keinem Fall hinaus gekommen. [...] Man hat sich verrannt, hat auf der Suche nach Kunst sich damit begnügt, das Kino künstlerisch zu kostümieren und herauszuputzen, anstatt ausgehend von seinem Wesen etwas Selbstständiges zu schaffen. Dass man nichts erreichte bis jetzt, liegt daran, dass man dieses eigentliche Wesen gründlich verkennt!«²

Walter Ruttmann war es dann auch, der 1921 mit seinem *Lichtspiel Opus I* den ersten noch erhaltenen abstrakten Animationsfilm schuf (und der 1927 mit dem neusachlichen Film *Berlin. Symphonie einer Großstadt* schlagartig berühmt wurde). Vom »absoluten Film« war damals die Rede. Die begriffliche Ähnlichkeit zur »absoluten Malerei«, die »reine Farbe« und »reine Form« propagierte, ist kein Zufall. Künstler wie Wassily Kandinsky, Paul Klee oder Piet Mondrian standen hier Pate. Auch Walter Ruttmann und Hans Richter waren von Haus aus Maler. Ruttmanns abstrakte Kurzfilme *Opus I-IV* waren daher nicht »gedreht«, sondern »gemalt«. Man sieht kolorierte eckige und runde Formen, die an- und abschwollen, auftauchen und verschwinden und in Interaktion miteinander treten. Die Neuartigkeit dieses Kunstgenres formulierte Ruttmann auf seiner Einladungskarte zur Uraufführung von *Opus I* 1921 mit entsprechendem Sendungsbewusstsein: »Dieses photodramatische Werk bildet den Anfang einer durchaus neuen Art von Kunstschöpfung. [...] Abseht von der Verkörperung der Ereignisse dieser Welt erhebt sich diese junge Kunst in einer Reinheit, die der Musik vergleichbar ist, zum Spiel und Gegenspiel von Motiven und Harmonien, die uns vielleicht an den Anfang einer neuen Kunst-epoche führen. Die Symphonie des Optischen, die vielleicht bisher nur eine Spekulation der Ästhetiker war, wird hier Ereignis.«³ Bildende Kunst, so sah man das damals, stieß damit in die Sphären der Musik vor, deren Merkmale Abstraktion, Bewegung und Rhythmus sind. Ruttmann selbst sprach von »Malerei



mit Zeit⁴. Immer wieder ist von »sichtbarer Musik« und »hörbarem Licht« die Rede – die Träume einer synästhetischen Farbenmusik klingen hier noch nach. Entsprechend gerne entlehnen die Filmtitel Begriffe aus der Musik: Hans Richter nannte seine Werke *Rhythmus 21* oder *Film ist Rhythmus* und Viking Eggeling *Symphonie Diagonale* oder *Horizontal-Vertikal-Orchester*.

Der musikalisierende Blickwinkel gehört zum Selbstverständnis des absoluten Films. Kein Wunder also, dass sich umgekehrt die zeitgenössische Musik auch heute noch dafür interessiert, Wesensverwandtschaften zum »absoluten Film« auszuloten – und sich dabei mit ihm auf Augenhöhe zu bewegen. Anstatt sich als Stichwortgeber für emotionale Zustände dem Bild unterzuordnen, besteht hier die Möglichkeit, eine eigene künstlerische Aussage neben das Bild zu stellen. Ein nicht ganz unproblematisches Unterfangen im Hinblick auf Filme, die bereits für sich reklamieren, so etwas wie Musik zu sein.

Schon Max Butting, der zu Walter Ruttmanns *Lichtspiel Opus I* eine Musik für Streichquintett schrieb – es ist eine der wenigen erhaltenen Originalpartituren zu einem der Kurzfilme, für die auch nicht immer Musik vorgesehen war –, fühlte ein gewisses Unbehagen bei der Aufgabe, Ruttmanns Film zu vertonen. Denn, so schrieb er rückblickend: »Tatsächlich war der Film eine dreiteilige Sonatine.«⁵ Entsprechend wählte Butting eine dreiteilige Form, in der er ein kontrapunktisches Spiel mit thematischem Material entfaltete. Dass seine Musik mit ihrem elegischen Charakter recht traditionell wirkte, war ihm bewusst – und er hatte dafür eine Begründung: »Musikalisch hatte ich nicht viel Neues versuchen können, denn der Film war ja gemalte alte Musik.«⁶ Offenbar wirkte der »absolute Film« auf ihn weniger radikal und neuartig als er heute allein wegen seiner überraschend abstrakten Sprache wirkt.

Die Lösungen der Komponisten für das Ensemble Ascolta sind erwartungsgemäß unterschiedlich und reichen von völliger Unabhängigkeit vom Film (wie etwa Cornelius Schwehrs Partitur zu Hans Richters *Vormittagsspuk*) bis zur minutiösen Synchronisation (wie Oliver Fricks Musik zu Ruttmanns *Opus I*). Dass Hanns Eislers Postulat vom Kontrapunktieren des Films die Komponisten noch immer umtreibt, ließ sich auf dem Stuttgarter Festival *Sinfonie der Bilder* im vergangenen Oktober beobachten, wo das Ensemble Ascolta verschiedene Konzerte in ein Symposium mit Vorträgen und Diskussionsrunden einband. Und doch zeigte sich hier bald, dass das gern bemühte Gegensatzpaar Eigenständigkeit

versus Verdopplung des Films durch Musik zu kurz greift. Gerade Oliver Fricks detailverliebte Bild-Ton-Abstimmung macht aus Ruttmanns abstraktem Figurenspiel erst ein Drama. Die Partitur ist ohne den Film zwar kaum sinnvoll denkbar, doch bezieht sie sich interpretierend und nicht verdoppelnd darauf.

Dass der Begriff der Verdopplung zur Beschreibung des Verhältnisses zwischen Film und Musik grundsätzlich ungeeignet ist, weil er eine Eindeutigkeit impliziert, die bei der Übersetzung in ein anderes Medium gar nicht gegeben sein kann, wurde auch in der Gegenüberstellung der drei Partituren von Cornelius Schwehr, Martin Smolka und Carola Bauckholt zu Hans Richters *Vormittagsspuk* deutlich. Sowohl Smolka als auch Bauckholt verknüpfen ihre Musik sehr eng mit den Vorgängen im Film – und doch sind die Ergebnisse durch die Instrumentalbehandlung und die unterschiedlichen Akzentuierungen der Bildmotive sehr verschieden.

Ganz anders wiederum geht Sven-Ingo Koch in seiner Musik für Ruttmanns *Opus IV* vor, indem er dem bisweilen heftigen Flimmern der Balken und Streifen eine leise und fragile Musik entgegensetzt. Und Rafael Nassif hat für Hans Richters *Rhythmus 21* zwei verschiedene Tonbandmusiken geschrieben. Die eine arbeitet mit einem Fluss aus elektronisch generierten, hochfrequenten Klängen, die andere collagiert Improvisationen auf der arabischen Oboe Mizmar. Zwei denkbar unterschiedliche Filmmusiken, die aber eines gemeinsam haben: die Beschränkung auf jeweils eine Klangfarbe, was wiederum den reduzierten bildsprachlichen Mitteln in Richters *Rhythmus 21* entspricht.

So unterschiedlich die Lösungen sein mögen – mit dem Projekt des Ensembles Ascolta ist eine fruchtbare Auseinandersetzung mit dem experimentellen Stummfilm aus musikalischer Perspektive angestoßen worden. Und sie ist noch lange nicht zu Ende. ■

5 Max Butting, aus seinem Nachlass, zit. n. Programmheft *Film und Musik. Avantgardefilme der zwanziger Jahre*, hrsg. von der Stadt Oberhausen – Westdeutsche Kurzfilmtage in Verbindung mit dem Sekretariat für gemeinsame Kulturarbeit NW 1983, S. 34.

6 Ebd.