

Hans J. Wulff:

Rez. zu: Jürg Stenzl: *Jean-Luc Godard - musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*. München: edition text + kritik 2010, 464 S.

Der folgende Text erschien zuerst in: *Musicologica Austriaca*, 30, 2011, S. 229-232.
URL der Online-Ausgabe: <http://www.derwulff.de/8-114>.

Seitdem die drei sowjetischen Filmemacher Sergej M. Eisenstein, Wsewolod I. Pudowkin und Grigorij W. Alexandrow 1928 in ihrem „Manifest zum Tonfilm“ die Forderung formulierten, im kommenden Tonfilm die Tonspur als orchestrale Kontrapunkt visueller und akustischer Bilder einzusetzen, ist die Diskussion über den textsemiotischen Status und die ästhetischen Funktionen insbesondere der Filmmusik nicht abgebrochen. Es ging den drei Regisseuren um die Forderung, den Ton nicht mit dem Bild zu synchronisieren, sondern ihn gerade in Asynchronität zu verwenden, um so Bedeutungspotentiale auszunutzen, die bei platter Einheitlichkeit von Bild und Ton nie zugänglich sein könnten. Vor allem die Frage nach der Eigenständigkeit und der musikalischen Qualität der Filmmusik hat sich immer wieder auch dem Problem zuwenden müssen, ob die Musik im Film nur dienende Funktion hat, die Emotionalität der Handlung oder der Figuren zu illustrieren, die sichtbare Handlung musikalisch zu wiederholen, vielleicht auch den Film leitmotivisch zu erschließen und den Zuschauer zu orientieren. Dass Musik selbst ein neben allen anderen Zutaten eines Films gleichberechtigtes Element der Montage oder gar ein formgebendes Element sein kann – die Forderung ist oft erhoben, aber als analytische Frage selten aufgeworfen worden.

Jürg Stenzl nimmt gerade jene These aber als Ausgangspunkt seiner Untersuchung zum Gesamtwerk Jean-Luc Godards. Schon im Titel signalisiert er den Wechsel des Standpunktes: Godard wird hier als Musiker, nicht als Regisseur ausgewiesen. Damit wechselt das Primat der Beschreibung – nun sind es musikalische Strukturen, die als ordnungs- und formgebende Faktoren in der Werkanalyse untersucht werden müssen. Für eine morphologische Theorie filmischer Werkstrukturen stehen nun nicht mehr narrative Entwicklungen, Dynamiken sozialer Beziehungen, argumentative und assoziative Strukturen primär des visuellen Materials (sowie der Dialoge, aufgesprochener Erzähler- und Erklärerstimmen und ähnliches) über allem anderen, sondern man muß auf die Suche gehen nach den Strategien,

die das Gesamtmaterial nach musikalischen Formprinzipien gliedern. (Nicht nur, sollte man ergänzen, weil evident ist, dass Godards Filme auch Geschichten erzählen, Diskursives entfalten, reflexiv sind etc.)

Allein die Wahl eines so exponierten Ausgangspunktes der Beschreibung verdient Aufmerksamkeit. Dass Stenzl sich Godard als Kronprinzen seiner These ausgewählt hat, ist sicherlich kein Zufall, haben sich dessen Filme doch von Beginn an mit der Tradition der „großen Erzählung“ auseinandergesetzt, auf der Suche nach einer Kritik an der repressiven Dominanz des Erzählerischen im Kino, nach Formen einer Vermählung von Narrativem und Diskursivem, nach einer Reflexion des Repräsentationsapparates „Kino“ in einem weiteren Sinne. Zu den Dramaturgien der Musik bei Godard liegen eine ganze Reihe von Analysen vor (und keine der monographischen Darstellungen verzichtet auf ein Kapitel zum Thema). Aber eine derart umfassende und detailreiche Untersuchung, wie Stenzl sie vorlegt, ist bislang nicht entstanden. Und vor allem nicht in der Rigorosität der Methoden, wie Stenzl sein Unternehmen durchführt: Soll wirklich die Durchwebung aller Form mit musikalischen Strukturen gefunden werden, ist es nötig, sich mit größter Sorgfalt in die Mikroanalysen zu vertiefen. Die Analyse eines Zehnminütens (*Armide*, aus dem Ominibusfilm *Aria*, Großbritannien 1987) wird dann zu einer mehr als zwanzigseitigen Darstellung (316-339) – mit erstaunlichen Ergebnissen, weshalb sich schnell zeigt, dass der Aufwand lohnt.

Es zeigt sich dabei auch, dass Mikroanalysen in dieser Detailliertheit für filmwissenschaftliche Arbeit ganz ungewohnt sind (außer man untersucht Feinstrukturen der Bild- und Tonmontage). Das Vorgehen Stenzls ist für den Filmwissenschaftler ungewohnt. Allerdings öffnet es auch den Blick auf die Unterschiede, die der Begegnung und Kooperation der beiden Disziplinen entgegenstehen, die an der Forschung zur Filmmusik notwendig beteiligt sind: Musik- und Filmwissenschaft. Für die meisten Filmwissenschaftler ist es zum einen die mangelnde

Kenntnis der musikalischen Formensprachen und der (formalen) Operationen, in denen das (filmische) Material musikalisch erschlossen wird, die eine Untersuchung des Stenzl'schen Vorgehens unmöglich machte; zum anderen ist es die bare Kenntnis des Materials, das in der filmmusikalischen Gestaltung benutzt wird, sowie seiner inneren Strukturen – viele Anspielungen müssen diffus oder unerkannt bleiben, Muster und Variationen der Musik nur oberflächlich erkennbar; auch die Traditionen der musikalischen Genres (etwa des Musiktheaters) sind dem Filmologen meist unbekannt. Ein Buch wie das vorliegende kann nur von einem Musikwissenschaftler geschrieben werden. Seine akribische Untersuchung macht deutlich, wie viel Arbeit zu einer Annäherung der beiden Disziplinen nötig sein wird, wie vieler Übersetzungen auch im Methodischen es bedarf, bis ein gemeinsamer Zugang gefunden ist. Interessant ist allerdings, dass sich die syntaktischen und vor allem semantischen Horizonte von Populärmusik auch dem Musikologen nicht zwingend erschließen, entstehen deren Bedeutungshorizonte mehr in einem Feld von Aneignungen als im Kontext eines Werkes, sind darum diffuser, stärker an Zeitgenossenschaft gebunden, oft mit Subjektivem durchsetzt. Die Untersuchung und das Verständnis von Filmmusik kann nicht in die Summe von „musikalischer Formenlehre + Filmanalyse“ aufgelöst werden, soll damit behauptet sind, sondern enthält eine Fülle weiterer Probleme, auf die auch die traditionelle Musikwissenschaft keine schlüssigen Beschreibungslösungen parat hat.

In Stenzls Untersuchung sind es formale Operationen, die Bild und Musik meist gleichberechtigt integrieren. Auch wenn sie unabhängig zu sein scheinen, stehen sie doch nicht nebeneinander, so könnte man eine überraschende These formulieren, der Stenzl nachhängt, sondern bilden eine komplexe Einheit, eine polyrhythmische und multithematische Einheit. Godards Filme gehen über eine Reflexivität, die aus dem Auseinandertreten der gewohnt solidarisch gesetzten Informationskanäle (zumindest Bild und Musik, zudem fast immer in Koordination mit der Ton- und Geräuschspur im weiteren Sinne) entspringe, weit hinaus. Stenzl deutet in seiner Godard-Untersuchung nur an, dass das hochartifizielle Verfahren dieser Filme einer Kontextualisierung in den diskursiven Feldern moderner ästhetischer Diskussionen bedarf, in Verbindung mit Techniken wie der Collage, des Pointillismus, einer allgemeinen Polyphonie oder Vielstimmigkeit, assoziationsistischer und multimodaler Techniken und ähnlichem gebracht werden

muss, um ihren Status in spätmoderner Kunstproduktion abschätzen zu können.

Ein Kernbegriff der Stenzl'schen Analyse ist das Konzept der *Interpolation* (lat., = auffrischen, umgestalten), das in fast allen Fällen der Verwendung vorgefundener Musiken zur Anwendung kommt (und als Begriff im übrigen mehrfach von Godard selbst verwendet worden ist). Gemeint ist damit zum eine die Veränderung des ursprünglichen Textes (bis hin zu seiner Manipulation mittels Tonbandaufnahmen), zum anderen ein abrupter Wechsel musikalischer Formen, eine Rekombination elementarer Formen in Abstimmung mit dem visuellen Material resp. der Narration oder Argumentation. Es sind neben Wiederholungen vor allem Fragmentarisierungen, die zumindest Bruchstücke des ursprünglichen signifikativen Kontextes in immer neuen Kontexten aktualisieren oder modifizieren. Manches steht dabei ganz im Dienste einer wirkungsästhetischen Kalkulation, wenn etwa in *Weekend* (1967) nach einer Schießerei zu blutüberströmten Gesichtern lyrische Fragmente und Stücke eines Chansons den Bildern angelegt werden, so einen Verfremdungseffekt herstellend, der das Geschehen aus der baren Repräsentation eines Handlungsablaufs herausbricht und zu tieferer Reflexion öffnet.

Oft wird die Ganzheitlichkeit der Vorlage zertrümmert, selbst zusammenhängende Melodiephrasen werden zerlegt. Die Eigenständigkeit des musikalischen Ausdrucks bleibt dabei unbeschädigt, bleibt eine eigenständige Stimme in der Vielheit der Ausdrucksmittel des Films und seiner verschiedenen Ordnungsformen. Stenzl führt seine Untersuchung an der Chronologie der Filme Godards entlang, was plausibel ist, weil die Verfahren des Musikeinsatzes im Lauf der Jahre verfeinert und um weitere Strategien angereichert wurden. Es geht nicht um Godards Verständnis von Musik, sondern um die Techniken, mit denen er sie in seinen Filmen einsetzte. Tatsächlich zeigt sich schnell, dass noch in den frühen Filmen die Musik textbezogen, oft als Mittel verwendet wurde, die syntaktischen Gliederungen von Filmen anzuzeigen. Das ändert sich aber schon früh. Es kommt zur Übertragung schon musikalisch artikulierter Bedeutungen, die mit den Figuren- und Themenkonstellationen sowie Tiefenthemen der Filme koordiniert werden, dabei gleichwohl Eigenständigkeit bewahren und sich zu „Klangfeldern“ ausentwickeln (wie schon in *Alphaville*, 1965). Das geht über eine Kontrapunktik im herkömmlichen Sinne hinaus,

deutet auf Strategien einer „enthierarchisierenden Montage“ von Bild, Bewegung und Musik hin, die sich nicht mehr dem Diktat der Handlung unterordnet.

Bei alledem weist Stenzl immer wieder auf tiefere Sinnhorizonte hin, in die die ästhetische Praxis der Godard'schen Filme hineinzielt. So plausibel die Ausgangsthese, Godards Musikmontagen auf eine entwickelte musikalisch-kompositorische Kompetenz des Regisseurs zurückzuführen, ausgeführt und

so stimmig die Untersuchung einzelner Strategien dieser polyphonen Montagepraxis geraten ist, so bleibt der Kontext dieser ästhetischen Methode bis zum Ende greifbar – es sind die Katastrophen, die menschlichen Leiden und die blutigen Niederlagen, die das Schlüsselthema vor allem von Godards späten Werken bilden und zu deren Be- oder Verarbeitung schlüssige ästhetische Verfahren gefunden werden mussten.