

Musik im Stummfilm

Portrait Gene Coleman im ehemaligen Stummfilmkino Delphi anlässlich MaerzMusik 2013

Wie lässt sich ein **Stummfilm** zum Sprechen bringen? - Die akustische Stille des Stummfilms wird noch heute beispielsweise im Falle von *The Page of Madness* von Teinosuke Kinugasa aus dem Jahr 1926 auf YouTube kritisiert, wenn es keinen Soundtrack gibt. Mit Sound aus den 70er Jahren blockiert die GEMA die Wiedergabe auf YouTube. Ohne Sound fehlt etwas. Gene Coleman hat nun, sozusagen, aus der Struktur des Stummfilms *The Page of Madness* heraus Musik für diesen komponiert. Am Montagabend fand die Uraufführung mit dem Ensemble PHACE aus Wien im ehemaligen Stummfilmkino Delphi in Weißensee statt.



Gene Coleman ist diesjähriger Preisträger des „Berlin [Music](#) Prize“ und Fellow der American Academy in Berlin. Ihn interessiert insbesondere das Verhältnis von Film, Bild und Musik. Im Rahmen des Portraits am Montag wurde zunächst *Spiral Network* für Film und Ensemble mit Stimme, Shō, Koto, Bassklarinette, E-Gitarre, Violoncello und [Elektronik](#) uraufgeführt. *Spiral Network* funktioniert als Film (Nick Lerman) anders als *A Page of Madness*. Gene Coleman hat in Zusammenarbeit mit Nick Lerman nach den Konzepten von Buckminster Fuller und John Cage komponiert. Die Musik und der Film, Film-Musik wurde an diesem Abend somit auf ganz unterschiedliche Weisen inszeniert und vorgeführt.

Leider ist dieses Video, das Musik von UMG beinhaltet, in Deutschland nicht verfügbar, da die GEMA die Verlagsrechte hieran nicht eingeräumt hat.

Das tut uns leid.



A Page of Madness (1926 Japanese Silent Film) w/ Giya Kancheli, full m...



christomacin · 252 Videos

Die Frage danach, wie man einen Stummfilm zum **Sprechen** bringt, hatte bereits für die Produktion von *The Page of Madness* eine wichtige Rolle gespielt. In mehrfacher Hinsicht befasste sich die Avantgarde-Gruppe Shinkankaku-ha (Stil der neuen Wahrnehmung) um den Regisseur und Theaterdarsteller Teinosuke Kinugasa mit den Fragen des Sehens und Hörens. Dies fand in mehrfacher Hinsicht einen Niederschlag im Genre des Stummfilms.



Brachten andere, zeitgenössische Stummfilme sozusagen sich selbst durch den **Zwischenschnitt** von Texten als Ausrufe, Dialoge, Erzählungen etc. zum

narratologischen Sprechen, verzichtete Teinosuke Kinugasa bei 狂った一頁, Kurutta ippēji, dt. „Eine verrückt gewordene Seite“, ganz auf Einblendungen von Text. Was passiert, wenn eine derartige Erzählebene des Films ausfällt? Und welche Film-Strategien kommen bei 狂った一頁 zum Einsatz, um die narratologische Ebene möglicherweise auch zu unterlaufen?



Bevor zunächst auf *Spiral Network* zurück zu kommen sein wird, soll nicht unerwähnt bleiben, dass in 狂った一頁 eine Verschränkung der Erzählung vom **Wahnsinn** mit der allein filmisch-technischen Ebene des visuellen Mediums umgesetzt wird. Der Wahnsinn findet sozusagen als rein visueller statt. Einerseits wurde anhand des Films nach Hörensagen versucht, mit filmischen Mitteln die Sprache als Barriere für ein internationales Publikum zu umgehen. Zwischenschnitte von Text gibt es nicht, weil sie entweder eine japanische und/oder englische Fassung erfordert hätten. Andererseits spielt das Hören und Sehen als Wahrnehmung für eine Diagnose des Wahnsinns eine entscheidende Rolle wie beispielsweise bei [Kassandra](#). Denn wer etwas sieht, was nicht da ist oder was einem anderen Wissen entspringt, wird für wahnsinnig erklärt.



狂った一頁 spielt nicht zuletzt in einer nach europäischem, um nicht zu sagen, nach deutschem Modell, um 1920 in Asien hoch modernen Irren- oder Nerven- oder psychiatrischen **Anstalt**, wie man sagt. In einigen Sequenzen werden die männlichen und weiblichen Patienten, die ihr übriges Leben in Einzelzellen fristen, ganz nach dem Vorbild der [Psychiatrie](#), wie sie sich im 19. Jahrhundert an der Charité herausgebildet hatte, im Garten spazieren geführt. Während das Sehen der Ärzte und Krankenpfleger nicht weiter in Szene gesetzt wird, geschieht dies sehr wohl für einzelne Kranke. Sie starren Erscheinungen am Himmel hinterher, die für die anderen nicht sichtbar sind. Doch die erstaunliche Modernität von 狂った一頁 zeigt sich darin, dass in vielen Passagen genau diese vermeintlich offensichtliche Sichtbarkeit von Wahnsinn und Normalität filmisch ständig durchbrochen wird. Darauf wird zurück zu kommen sein.



Die **Komposition** *Spiral Network* knüpft an den Architekten und Schriftsteller Richard Buckminster Fuller und den Konzeptkomponisten John Cage an, wie Gene Coleman es selbst in seinem Stücktitel als Referenz deutlich macht. Denn Coleman interessierte für sein Programm am Montag die Frage:

Wie sollte ein Komponist heutzutage mit bewegten Bildern umgehen? Im 21. Jahrhundert ist das eine wichtige Fragestellung, angesichts der immensen Produktion von Werken, die Klang und Bild verbinden.
(Gene Coleman, Programmblatt Berliner Festspiele)



Man kann der Frage hinzufügen, dass die immense, kommerzielle **Produktion** von Filmen und visuell-akustischen Medien in Fernsehen und Internet, die bis in die Stadtmöblierung und in U-Bahnen vordringt, nicht zuletzt eine enorme Gewalt auf die Wahrnehmung von Menschen ausüben, sie strukturieren, zurichten, verändern, kanalisieren. *Spiral Network* leistet dieser Gewalt insofern Widerstand, als es von vorneherein andere Modi von Film und Musik praktiziert. Der Film wurde nicht nachträglich vertont, sondern zusammen mit Nick Lerman erarbeitet.



Das Publikum muss sich bei *Spiral Network* entsprechend auf eine völlig andere Ebene des Seenhörens einlassen. Die **Vorrangigkeit** des Sehens etwa wird von Anfang an durchkreuzt. Die Verhältnisse von Sehen und Hören, die den Film und eine Geschichte generieren, werden von Coleman anders komponiert.

Film und Musik verwenden auf vielfältige Weise gesprochene und geschriebene Sprache. Wir sehen und hören Texte in japanischer und englischer Sprache, die ich zusammen mit einigen Zitaten von Fuller verfasst habe. Manchmal sieht man den Text, bevor man ihn hört, ein andermal geschieht dies in gegenteiliger Reihenfolge. Und auf diese Weise wird eine andere Art von „audio-visuellem Kontrapunkt“ erzeugt. Der visuelle Stil des Textes im Film ist in hohem Maße von John Cages Poesie in seinem Buch „M“ beeinflusst.



Spiral Network zeichnet sich zunächst einmal durch eine relativ schnelle Schnittfolge unterschiedlichen Bildmaterials aus. Das **Bildmaterial** setzt sich aus Architekturaufnahmen, insbesondere Stahlkonstruktionen eines futuristischen Flughafenterminals oder eines Kongresszentrums, Kamerafahrten, Stills und extreme Nahaufnahmen, bearbeiteten Bildmaterials, Zeichnungen, Text, geometrischen Formen etc. zusammen. Doch nicht ein einzelnes Bauwerk, das man sicher identifizieren könnte, steht hier im Interesse der Komposition. Vielmehr geht es um die visuellen Strukturen der Stahl- und Glas-Konstruktion, die die Architektur quasi zum Schweben bringen. Das filmische Einzelbild wird, anders gesagt, nicht als Bild ausgestellt, sondern zum Material für die Komposition.



Während der Film läuft, dirigiert Simeon Pironkoff das Ensemble und der amerikanische Bariton Thomas Buckner, der ein ausgesprochener Fachsänger für neue Musik ist, steht seitlich rechts und singt passagenweise als sei's im **Nō-Theater**. Zumindest den Berichterstatter erinnerte die Aufführung in manchen Zügen an Nō, wobei Coleman gerade keine Musikdramatisierung anstrebt, wie sie visuell und musikalisch im Oktober in [Hougen-monogatari](#) durch die *Kansai Gakugeki Festival Association* stattgefunden hatte. Doch von der Instrumentierung — [Shō](#) und [Koto](#) — wie vom Ansatz des Gesangs dockt Coleman an Nō an, was visuell u. a. mit plakativen Einzelwort-Einblendungen auch kontrastiert wird.



Bildmaterial und Klang werden von Coleman in überraschende **Entsprechungen** gebracht, die Bilder, Zeichnungen nicht einfach vertonen, sondern in Strukturen und Geometriesierungen entsprechen. Denn Coleman versucht, „Geometrie auf unterschiedliche Art und Weise in (s)einen Kompositionen zu verarbeiten“. Er fasst dabei die Geometrie, wie sie Benjamin Betts erarbeitet hat, als einen Beschreibungsmodus auf, der an spiralförmige Wirbel erinnert.

... Zusammen mit den großartigen Filmbildern von Nick Lerman und einigen Zeichnungen, die ich angefertigt habe, finden sich in Teil 1 auch einige Bilder von Betts – wunderschöne Wirbelformen, die den Klangwirbeln in der Musik entsprechen.



Die **Wirbel** als geometrische Form wie sie Coleman als ebenso lose wie berechnete „Klangwirbel“ in der Musik komponiert, werden mit den Wirbeln aus [Geometrical Psychology or The Science of Representation](#) ([Open Library](#)) an *Abstract of the Theories and Diagrams of B. W. Betts* by Louisa S. Cook, 1887 in London verlegt, entsprechend verschnitten. Wie Louisa Cook in ihrem Vorwort vermerkt, ist die *Geometrical Psychology* von Betts und dessen Diagramme und Zeichnungen entgegen der mathematischen Berechenbarkeit keinesfalls leicht zu verstehen. Denn es bedarf der Hilfe der „Eastern philosophy“ für das Verständnis von „Betts’s symbology“. Auf diese Art erweisen sich die *corollas*, wie es im englischen Original heißt, nicht nur als unklar oder dunkel, sondern elastisch in ihrer „symbology“.

... Mr. Mohini M. Chatterji, a grandson of the learned Rajah Rammohun Roy, through his extensive acquaintance with Eastern philosophy, has been of the greatest help in clearing up the obscurities of Mr. Betts's symbology. So curiously enough the leading idea of Mr. Betts's Science of Life, that of polarity, finds a double illustration, for not only has his male thought been taken up and completed by a woman, but his Western thought has also found its complement and explanation in that of the East... (p. 8)



Die **Unklarheiten**, „obscurities“, die Cook mit Hilfe der indischen Philosophie von höchster, genealogischer Reputation klären konnte, sind keinesfalls zufällig. Gerade in den psycho- wie symbolologischen Wissenschaften der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts machen sie wie in der [Graphologie von Jean-Hippolyte Michon](#) einen wesentlichen Zug des Schreibens und der Wissenschaft aus. Der deutsche Übersetzer und Herausgeber R. Pophal von Jean-Hippolyte Michon *System der Graphologie* von 1893 merkt noch 1965 in seinem Vorwort die „Unklarheiten seiner Ausdrucksweise, die die vielgerühmte Klarheit des französischen Ausspruchs »ce qui n'est pas clair n'est pas française« Lügen strafte,“ (S. XIII) an.



Wie bereits die **Instrumentierung** von *Spiral Network* andeutet, überschneiden sich japanische, europäische und elektronische Klänge. Auf diese Weise erzeugt Coleman einen „Klangraum“, in dem sich Westliches und Östliches allerdings nicht unter Behauptung von Repräsentation überlagern, schichten, verwirbeln. In mehrfacher Hinsicht knüpft Coleman zwar an John Cage an. Doch korrespondiert *Spiral Network* nicht weniger mit dem Absoluten Film beispielsweise von Walter Ruttmann und seinen Lichtspielen — *Lichtspiel opus 1* bis 5 (1921 bis 1925) — oder seinem *Berlin – Sinfonie der Grosstadt* (1927).



Die **Eröffnungssequenz** von *狂った一頁* ist schon deshalb bemerkenswert, weil sie 1926 in Japan entsteht und filmisch geradezu Ruttmanns *Sinfonie der Grosstadt* vorwegnimmt. Die schnellen Schnitte und Überblendungen beispielsweise von Straße, Regen, Auto und drehendem Autorad erzeugen bereits einen Rhythmus und eine Desorientierung, die nicht nur die Modernität als Schnelligkeit einer Grosstadt erzeugen. Vielmehr noch rufen die Überblendungen sowie das Aus- und Einzoomen einen Schwindel oder Wirbel hervor, der mit dem Medium Film aufs Äußerste verschränkt wird und bis zum Schluss kaum einen Ruhemoment finden wird.



Zwar wird Yasunari Kawabata, der 1968 den Literaturnobelpreis erhielt, als Autor der **Originalgeschichte** angegeben, doch dies bedürfte einer genaueren Überprüfung. Stattdessen kann man sich auf die wirklich atemberaubenden filmischen Mittel beschränken, weil der Film eben auch nicht nur als Verfilmung konzipiert wurde. Es ist nämlich eine wichtige Frage, wie weit *狂った一頁* den Zuschauer nicht nur von der Geschichte eines Wahnsinns erzählt oder ihn in diesen mit hineinzieht oder zum Komplizen macht. Denn narratologisch bleibt durchaus offen, ob die Frau des Wärters in der Anstalt, der ihr reicher Ehegatte ist, wirklich verrückt ist oder ob sie sich nur vor den Herausforderungen der Modernität in die Anstalt als Kehrseite der Moderne flüchtet.



Eine tonlose **Version** des Stummfilms von leider schlechter Qualität ist zumindest zur Zeit [auf YouTube](#) einsehbar. Im ehemaligen Stummfilmkino, dem letzten Stummfilmkino, das in Berlin gebaut wurde, bevor die Kinos 1929 für den Tonfilm umgerüstet werden mussten, wurde am Montag eine exzellente Kopie auf der Sammlung des George Eastman House gezeigt. Allein die filmischen Mittel – Schnitt, Überblendung, Zoom, Kamerafahrt, Belichtung, Wiederholung - lassen sich durchaus beobachten.



Mit dem Mittel des **Screenshot** kann sogar bei der schlechteren Kopie auf YouTube nahegelegt werden, dass sich die Kugel auf der Bühne bei der Tanzdarbietung langsamer oder exakt mit der Geschwindigkeit des Films beim Drehen (24 Bilder pro Sekunde?) übereinstimmt. Denn im Unterschied zur Tänzerin sind die Muster der Kugel scharf. Während doch gerade das Muster wie die Bewegung der Kugel eine Unruhe über den modernen Tanz hinaus in den Film bringen, führt die Kugel genau das vor, was der Film auf der Rolle macht.



Einmal abgesehen davon, dass am Schluss unklar bleibt, ob der reiche Ehegatte, der durch seine **Verkleidung** als Wärter seine Frau nur aus der Anstalt befreien wollte, sich entscheidet in der Anstalt zu bleiben oder er mit den Aufnahmen von gutbürgerlichen Wohnstraßen nur von einer Befreiung seiner Frau geträumt hatte, werden von ihm in einer Schlüsselszene Nō-Masken an die Anstaltsinsassen verteilt. Anders gesagt: das Thema der Maske betrifft in *狂った一頁* unmittelbar den Wahnsinn oder auch den Wahnsinn als Maske. Doch gerade in dieser Hinsicht zelebriert *狂った一頁* als Film gerade keine Normalität, sondern erinnert selbst an die Brüchigkeit von Wahrnehmung.



Wieweit die **Überblendungen** von Gitterstäben mit Musikinstrumenten oder auch blitz- wie cartoonartigen Zerstörungszeichen zur Sichtbarkeit gelangen, ist durchaus fraglich. Denn sie sind anscheinend als Einzelbild in den Film geschnitten, d. h. sie bleiben unterhalb der Ebene einer eindeutigen Sichtbarkeit, entziehen sich durch das Abspulen des Films und sind doch sichtbar gewesen. 狂った一頁 arbeitet mit zahlreichen dieser filmischen Mittel, die eher komponiert und kontrastiert werden, als dass sie in eine chronologische Ordnung gebracht werden könnten.



狂った一頁 kann durchaus von der „Radikalität der filmischen Sprache“, wie es Gene Coleman formuliert, gesehen werden. Die **Radikalität** unterscheidet den Film von den meisten, wenn nicht allen Stummfilmen, die zu jener Zeit gedreht werden, weil sie eben auch eine Verständlichkeit der Sprache an ihre Grenzen führt. Gene Coleman hat „mit geschichteten Texturen und Klangfarben“ bei seiner Komposition gearbeitet.

... Der zentrale Aspekt ist, dass Klänge die Wahrnehmung eines filmischen Inhalts in starkem Maße verändern können – vor allem, wenn man sich wirklich die Zeit genommen hat, die Struktur des Films zu analysieren... wenn Klänge jenseits „musikalischer“ Normen verwendet werden, kann dies die emotionale und psychologische Bandbreite beim Erleben des Films beträchtlich erweitern...



Die Uraufführung von *A Page of Madness* war in vielfacher Hinsicht ein einmaliges **Ereignis**. Denn die Komposition des Films war selbst schon so außergewöhnlich, dass sich nur zeitweise genauer auf die Musik achtend hören ließ. Sie verrichtete sozusagen ihr Werk am Film auch unterschwellig. Während allerdings in damals üblichen Stummfilmpartituren für Orchester oder Wurlitzer-Orgel ein ganzes Arsenal an Klingel, Glocken und Schlagzeugen zum Einsatz kam, um die Klingel im Bild auch hörbar zu machen, sie gleichsam repräsentationslogisch einzusetzen, verlegte Gene Coleman seine Komposition entschiedener auf die Struktur des Films. Film-Musik!



Torsten Flüh

[MaerzMusik](#)

noch bis 24. März 2013