Bernhard König

Serialismus des Humors. Zu Benedict Masons „Chaplin Operas“

"Neue Musik" scheint sich - zumindest hier in Deutschland - seit einigen Jahren in einer deutlichen Umbruchsituation zu befinden, in einem zentrifugalen Prozeß der Auflockerung und Pluralisierung, der ehemalige Randbereiche oder gar Tabuzonen in die jeweiligen Mittelpunkte vieler disparater Interessen rückt, während das, was bisher Normalfall war, allmählich zu einer gleichrangigen Möglichkeit unter vielen zu werden scheint.
Dieser Normalfall bedeutete - und ist es rein statistisch gesehen wohl auch immer noch,[1] - daß sich "Neue Musik" in den allermeisten Fällen als autonome Musik verstand, deren intendierte Rezeptionsform die des ("klassischen") Konzertes war, eine Situation also, die mit all ihren Gegebenheiten institutioneller, räumlicher und gesellschaftlicher Art darauf ausgerichtet ist, die Musik ungestört in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu stellen.[2]
Aus dieser Autonomie - und den damit verbundenen Möglichkeiten einer höchst intensiven und konzentrierten Auseinandersetzung mit dem musikalischen "Material" und eines entsprechend spezialisierten Diskurses bezog und bezieht der Begriff "Neue Musik" einen Teil jener Emphase, die sich äußerlich in der Großschreibung des Wörtchens "Neu" manifestiert[3] und mit der er sich von anderen zeitgenössischen Musik-"richtungen" abgrenzt. Daß dieser Autonomieanspruch deutlichen Auflösungserscheinungen ausgesetzt ist, zeigt sich vielleicht in keinem Bereich deutlicher, als im gewandelten Verhältnis der "Neuen Musik" zum Film.

Es ist noch nicht allzu lange her, daß der Begriff "Filmmusik" im fachintern-umgangssprachlichen Jargon von Vertretern der Neuen Musik einen leicht despektierlichen Beigeschmack hatte und nur zu häufig als verächtliches Synonym für eine uneigenständige, an vorgegebenen Klischees orientierte Musik verwendet

---

1 Natürlich ist, wie ein Referent der GEMA auf meine briefliche Anfrage hin bemerkte, in "unserer heutigen pluralistischen Musikkultur" eine "klare statistisch verwertbare Trennung der Musiksparten kaum durchführbar" (Dr. Jürgen Brandhorst, GEMA-Musikdienst, in einem Brief vom 20.1.1995). Dennoch genügt eine kurze Durchsicht etwa von Verlagsprogrammen oder Veranstaltungschroniken (z.B.: "Klangraum - 40 Jahre Neue Musik in Köln", S.337-340), daß der bei weitem größte Anteil an Kompositionen, die der "Neuen Musik" zugerechnet werden, für den Konzertgebrauch konzipiert ist. "Neue Musik" scheint also zunächst eine Art Synonym für "zeitgenössische komponierte Konzertmusik" zu sein.

2 Vgl. hierzu in Hanns-Werner Heister, insbesondere S.47f (Autonomieprinzip als Distanzprinzip), S.55 (institutionelle Eigenständigkeit des Konzertes), S.386f (Objektzentrierung und Vereinzelung) sowie S.388f und S.521 (Ruhe und Ordnung/Die Norm der Stille)

3 Diese Sprachregelung, auf die sich die entsprechende "Szene" mittlerweile geeinigt hat, war keineswegs immer unumstritten: 1962 nahm Heinz-Klaus Metzger eine polemische Differenzierung zwischen "moderner Musik" und dem von ihm als "illusionär bzw. reaktionär" kritisierten Begriff "Neue Musik" vor (S.15-19).

wurde, die sich durch Effekthascherei, Plakativität und fehlenden Tiefgang auszeichnet.
Hatte das gesamte Metier der Filmmusik also durchaus noch bis vor wenigen Jahren etwas leicht Anrüchiges - bei "seriösen" Komponisten ebenso wie etwa auch bei "seriösen" Musikwissenschaftlern - , so erfreut es sich seit einiger Zeit eines regelrechten Booms; eine Entwicklung, die freilich nicht auf das Konto der Neuen Musik geht, sondern für die der kommerziellen Popmusik die eindeutige Vorreiterrolle zugesprochen werden muß: Innerhalb zweier Jahrzehnte[4] hat sich mit deren Videoclips eine Filmästhetik etabliert, die musikalischen Strukturen grundsätzlich stärker verpflichtet ist als narrativen Intentionen.
Was heute als audiovisuelle Massenware auf die KonsumentInnen von "viva" oder "mtv" niederprasselt, knüpft häufig eher an die frühen Filmexperimente eines Hans Richter oder an das französische Cinéma pur an, als an die letzten fünfzig Jahre der Filmgeschichte und so manches dieser Clips wäre noch vor wenigen Jahren allenfalls auf sektiererischen Independent-Festivals zu sehen gewesen und akzeptiert worden.
Mit der Verbreitung dieser neuen Vermittlungsformen[5] scheint sich auch eine kollektive synästhetische Wahrnehmung etabliert zu haben, ein rezeptives Bewußtsein, bei dem die Grenzen zwischen optischer und akustischer Wahrnehmung immer mehr verschwimmen.[6]
Der synästhetische Zeitgeist ist auch an der cineastischen und musikalischen Fachwelt nicht spurlos vorbeigegangen, auch hier ist das "Interesse an der Filmmusik (...) seit einigen Jahren merkbar gestiegen. Kinogänger, Schallplattensammler, Publizisten und Theoretiker bekunden es in gleicher Weise. Wie sonst nur vor einem halben Jahrhundert, diskutieren Experten über dramaturgische, psychologische und historische Aspekte des Metiers, reflektieren (heute) die ästhetischen Positionen eines Hanns Eisler oder Ennio Morricone, analysieren den Stilwandel der Hollywoodkomponisten oder kritisieren die kommerziellen Hintergründe der musikalischen Praxis." (Prox, 1979, S.9)
Und auch in der "Neuen Musik" hat sich diese Tendenz - wenn auch anfangs mit einer gewissen Trägheit - mittlerweile fortgesetzt, auch hier zeigt sich, gerade im subventionsträchtigen Jubiläumsjahr 1995, ein rasant verstärktes Interesse an multi-

---

4 Zur "Frühgeschichte" des Musikvideos vgl. B.Kopf: "If it moves, they will watch it" - Popvideos in London 1975-1985 (in: Bódy, S.196-211).

5 ...an die freilich die Frage zu richten wäre, ob sie tatsächlich so "neu" sind, wie sie sich gebärden, oder ob sie lediglich die uralte, "archaische" Einheit von Musik und Bewegung in eine medial konsumierbare und damit der Gegenwart angemessene Form zu transformieren versuchen.

6 Meinem persönlichen Eindruck nach (den ich freilich im Rahmen dieser Arbeit nicht belegen kann) hat etwa die Hartnäckigkeit, mit der Klänge oder musikalische Strukturen bestimmte *Bilder* evozieren, in den letzten Jahren massiv zugenommen, so daß gerade Neue Musik häufig als "latente Filmmusik" rezipiert wird. Auch der Reiz von "Zufallschoreographien", die durch die Kontrapunktierung disparater szenischer und musikalischer Verläufe entstehen - einstmals beliebtes Element etwa im Musiktheater John Cages - ist längst zum Allgemeingut geworden: durch den übergestülpten walkman wird die reale Welt zum Dauer-Videoclip (so wie zu Zeiten, in denen die Straßen noch leerer waren, das Autoradio jeden Ausflug in einen "Easy Rider"-Film verwandeln konnte.)

media-Konzepten. Hier sind es - neben dem eher stagnierenden Bereich explizit "experimenteller" Konzepte - vor allem die Neuvertonungen alter Stummfilme, die sich regen Interesses von Komponisten, Musikern, Publikum und Veranstaltern erfreuen.[7]

Hinter dem Phänomen, daß ausgerechnet Filme, die siebzig Jahre alt und älter sind, zum Betätigungsfeld für musikalische Experimente werden, könnte natürlich zunächst ein eher profaner Grund vermutet werden: Im Gegensatz zu Neuproduktionen sind sie nicht auf eine Amortisierung horrender Produktionskosten angewiesen, so daß Musik nicht zum Rentabilitätsfaktor werden muß. Es kann also leichter ein teurer Kompositionsauftrag vergeben werden, ohne daß dieser zwangsläufig mit der Hoffnung auf kommerzielle "Zweitverwertung" verknüpft sein muß, wie dies etwa bei "main title songs" prominenter Popmusiker der Fall ist.

Auch dafür, daß die Komponisten diese sich ihnen bietende Möglichkeit dankbar annehmen, lassen sich schnell vergleichbar profane Beweggründe benennen: Stummfilme sind geduldig. Ihre Autoren leben nicht mehr, haben - abgesehen von groben "Musikfahrplänen" der Verleihfirmen[8] - meist keine musikalischen Konzepte hinterlassen, die Filme gelten als allgemein verfügbares "Kulturgut". Während beispielsweise niemand darauf käme, einen Tonfilm neu zu vertonen,(es sei denn aus Gründen der Neusynonchronisation oder der Restaurierung), stellt die Neukomposition von Stummfilmmusik ein Pendant zum modernen Regietheater dar: Die filmische Vorlage liefert eine formale Architektur, fordert einen ästhetischen Anspruch, garantiert die Aura des anerkannt wertvollen Kunstwerkes (mitsamt dem entsprechenden Publikumsinteresse) und bietet so insgesamt einen gleichermaßen unverwüstlich stabilen wie flexiblen Rahmen für maximale interpretatorische Freiheit, deren Individualität stets erkennbar bleibt.

Als alleinige Erklärung dafür, weshalb sich das neuerwachte Interesse der "Neuen Musik" am narrativen Kino mit solcher Ausschließlichkeit auf alte Spielfilme zu beziehen scheint[9], können die genannten Gründe freilich nicht befriedigen.

Ein wichtiger weiterer Grund scheint mir der Aspekt einer doppelten Antiquiertheit zu sein, die sowohl von den Komponisten als auch vom Publikum (wenn auch aus jeweils unterschiedlichen Beweggründen) nicht nur in Kauf genommen, sondern regelrecht gesucht wird: der Antiquiertheit lebendiger, körperlich anwesender Musiker

---

[7] "Publikumswirksame Vorführungen haben sich international durchgesetzt, wobei die Stätten der Begegnung zunehmend von den Kinosälen in die Theater- und Konzerthäuser wechseln (fast scheint es, als ob Stummfilme dort heimisch würden).(...) Die neue Partnerschaft von Cineast und Musiker in der Pflege des Stummfilmerbes datiert seit den siebziger Jahren. (...) In kürzester Frist und in einer Art geschichtlicher Rekapitulation durchmaß sie noch einmal die historischen Etappen der Lichtspielbegleitung: vom Pianisten und Ensemble zum Salonorchester, fernerhin zum Organisten und zur großen sinfonischen Besetzung. Darüber hinaus erprobt sie zeitgemäße Methoden: elektronische Anwendung, Minimalmusic, Jazzimprovisation, performance-ähnliche Inszenierungen." (Prox, 1988)

[8] Der Begriff des "Musik-Fahrplans" entstammt einem Zitat von Paul Dessau in Stock, S.114.

[9] Die Frage ist natürlich ebenso polemisch wie spekulativ: relevant für eine Mitarbeit von Komponisten Neuer Musik an *neuen* Spielfilme wäre natürlich zunächst vor allem ein Interesse der Produzenten und Regisseure an Neuer Musik.

einerseits und (zumindest für heutige Sehgewohnheiten) unvollkommener, mitunter unscharfer und flackernder Schwarzweißfilme andererseits.[10]
Für das Publikum entspricht diese Antiquiertheit sicherlich einem "nostalgischen" Bedürfnis, das sich - wie es bei restaurativen Sehnsüchten ja oft der Fall ist - nicht zuletzt aus einer mehr oder weniger klar eingestandenen Ablehnung von bestimmten Aspekten der Gegenwart speisen könnte.
Wenn Heister bereits über das Konzert als Veranstaltungsform schreibt:

> "In Strukturierung und Gruppierung des Publikums, in der Art seiner zwischenmenschlichen Beziehungen bzw. in deren Reduktion kehren jene Isoliertheit und Kälte der Welt draußen wieder, denen man in der reineren, harmonischen Welt des Konzertes als Vereinigung zu entgehen hofft. Die im Konzert eine Gemeinschaft bilden, bleiben einander als Subjekte, Individualitäten, Persönlichkeiten fremd und fern. Der konzertspezifische zwischenmenschliche Bezug befriedigt kaum das Bedürfnis nach Harmonie, Geborgenheit und Wärme, die als Kompensation von Realerfahrung gesucht werden."(S.388f)

so gilt diese Beobachtung sicher in verstärktem Maße für das Kino, das den einzelnen Zuschauer durch den verdunkelten Raum, die technische Künstlichkeit des Gegenübers und das Fehlen des gemeinsamen Applauses als verbindendem Ritual in noch stärkerem Maße isoliert.
Mit der sich anbahnenden digitalen Revolutionierung der Filmproduktion dürfte sich dieser Aspekt der "Kälte" noch zugespitzt haben, die museale Sehnsucht die sich im derzeitigen "Stummfilm-Boom" ausdrückt, könnte eine Art "romantische" Gegenreaktion auf computeranimierte Schauspieler und virtuelle Landschaften sein.
Auch für die Komponisten scheint die doppelte Antiquiertheit alter Stummfilme mit Live-Musik besondere Attraktivität zu besitzen, was in erster Linie als ein Interesse daran gedeutet werden kann, eine konzertähnliche Situation zu schaffen und dies auch ästhetisch zu legitimieren.
Aufgrund der Patina des Vergangenen, die der körperlichen Anwesenheit eines Musikers im Kino stets anhaftet, ist jeder Versuch, eine solche Konzertsituation im Zusammenhang mit einem zeitgenössischen narrativen Film herzustellen, von vorneherein ein Anachronismus; und selbst wenn ein neuproduzierter abendfüllender Spielfilm mit Live-Musik in der derzeitigen Kinolandschaft theoretisch vielleicht durchaus auf Publikumsinteresse stoßen könnte, stünden seiner Verbreitung unüberwindliche vertriebs- und aufführungstechnische Barrieren im Wege.[11]

---

[10] Vgl. hierzu Bernhard K. Hilburg, der unter anderem belegt, daß die Anwesenheit lebendiger Musiker im Kino von einzelnen Kritikern wie z.B. Paul Hindemith bereits gegen Ende der Stummfilmära als ärgerlicher Anachronismus empfunden wurde.(S.49)

[11] Meines Wissens gibt es bislang keinen neueren Versuch, einen größeren, mit Livemusik aufzuführenden Stummfilm zu produzieren. Die vereinzelten Neuproduktionen von Kurzfilmen mit Live-Musik, die mir bekannt sind, haben entweder explizit "experimentellen" Charakter (das Projekt "Bodo - ein Filmkonzert" von Waldemar Grams und Jörg Hintzer wurde bezeichnenderweise als "künstlerisches Entwicklungsvorhaben" mit Mitteln des nordrhein-westfälischen Ministeriums für Wissenschaft und Forschung finanziert, vgl Grams, o.S.) oder sie thematisieren gerade den anachronistischen bzw.

Für die Aufführung alter Stummfilme mit Livemusik - die ja in keiner Weise anachronistisch, sondern höchst authentisch ist und damit zunächst auch keine grundsätzlichen ästhetischen Fragen aufwirft - können solche konzertähnlichen Situationen wie gesagt ohne Rücksicht auf einzuspielende Produktionskosten geschaffen werden. Den Komponisten bietet sich dadurch die Möglichkeit, ihre Musik - dem "synästhetischen Zeitgeist" entsprechend - in einen audiovisuellen Zusammenhang zu stellen, ihr aber gleichzeitig durch ihre räumliche Präsenz ein hohes Maß an Aufmerksamkeit zu sichern und ihr die Position einer mit dem Film mindestens gleichberechtigten Ebene zu geben - eine Rezeptionssituation, die für Filmmusik gewiß alles andere als selbstverständlich ist.

Die vielleicht virtuosesten und vielschichtigsten Beispiele dieses Genres dürften Benedict Masons "Chaplin operas" sein, Kompositionen zu den drei 1917 entstandenen Zweiaktern "Easy Street", "The Immigrant" und "The Adventurer": Partituren, die allen Gesetzen einer "dienenden" Filmmusik Hohn sprechen und die interpretatorische Freiheit des Komponisten auf die Spitze treiben, ohne dabei ihren Charakter einer respektvollen Hommage an Chaplin zu verraten.
Die "Chaplin operas" sind nach Kompositionen zu René Clairs Farce "Ein italienischer Strohhut" und Lew Kuleschows Satire "Die seltsamen Abenteuer des Mr. West im Lande der Bolschewiki" die dritte große Stummfilmvertonung Masons. Bei aller handwerklichen Virtuosität und Experimentierfreudigkeit im Detail stehen die beiden ersten Werke spürbar in der (wenn auch vielfach gebrochenen) Tradition einer dem 19. Jahrhundert verpflichteten Bühnen- und Filmmusik: Die Musik zum "Italienischen Strohhut" überrascht mitunter durch einen beinahe operettenhaften Charakter, der Partitur zu "Mr. West" liegt die poetische Vorstellung der "Filmvorführung einer russischen Kommune in einer großen Scheune rund 350 km von Moskau entfernt" zugrunde:

> "Zum Ereignis eilen die Einwohner von weither herbei trotz Kälte und trotz der Aussicht auf unbequeme harte Holzbänke. Einige Musiker aus der Gegend begleiten den Film mit nachhaltigem Enthusiasmus und dem Habitus oder Professionalismus einer Zirkustruppe, deren persönliche Eigenarten sich im Fortgang der musikalischen Darbietung mehr und mehr bemerkbar machen" (Mason, Programmtext).

---

retrospektiven Aspekt, indem sie beispielsweise auch filmisch an eine Stummfilmästhetik anknüpfen. Die gegenwärtige Stummfilmrennaisance beschränkt sich also voll und ganz auf den Abspielbereich. Daß dies freilich nicht zwangsläufig für alle Zeiten so bleiben muß, zeigt Hilburg (S.50), wenn er mit Blick auf den immer schwerer werdenden Überlebenskampf der Kinos gegenüber anderen Medien den Gedanken entwickelt, daß "eines Tages die Premierenkinos wieder mit Bühnen und Orchestergräben ausgestattet sein werden."

Daß die "Chaplin operas" in ihrer kühnen Eigenständigkeit und ihrem um vieles freieren Umgang mit der Tradition beim ersten Hinhören nur wenige Gemeinsamkeiten mit den beiden vorausgegangenen Stummfilmmusiken zu besitzen scheinen, verdankt sich offenbar nicht nur einem bewußten Ausweichen vor allzu routinierter biographischer Kontinuität, sondern vor allem auch den besonderen Anforderungen der filmischen Vorlage: "Chaplin ist", so erläutert Mason in einem Einführungstext zu seiner Musik, "so sehr zum Mythos geworden und seine komödiantischen Einfälle sind so bekannt oder vorhersagbar, daß sie nicht mehr jener Musik bedürfen, die sie bisher begleitete" (1991).
Freilich gibt es auch hier Momente, in denen filmische Abläufe mit ungebrochener Freude an der bekräftigenden Verdopplung musikalisch synchronisiert werden. In "Easy street" etwa, in dem Chaplin vom Taugenichts zum heldenhaften Polizisten aufsteigt, gibt es eine Szene, in der er - soeben durch die Begegnung mit einer jungen Missionshelferin vom Saulus zum Paulus geläutert - unschlüssig vor einer Polizeiwache auf- und abgeht und sich schließlich widerstrebend entschließt, den Beruf des Polizisten zu ergreifen und so ein völlig neues Leben zu beginnen.
Das Orchester wiederholt hier in etüdenhafter Gleichförmigkeit (Vortragsbezeichnung: endless) eine chromatisch leicht variierende absteigende c-moll-Tonleiter, die sinnfällig die innere Blockade des Vagabunden illustriert und gleichzeitig Chaplins perfekte Choreographie eines unschlüssigen Zauderns exakt synchronisiert. Insbesondere die abschließende Beschleunigung dieser Passage, die den letzten entscheidenden "Ruck" illustriert, mit dem Chaplin die Schwelle der Polizeistation überschreitet, entwickelt sich so organisch aus der vorangegangenen Periodizität, daß sie Chaplins Spiel endgültig zum Ballett werden läßt.
Isoliert betrachtet, ist die Vertonung dieser Szene pures "Mickey mousing" und könnte tatsächlich in jedem Disney-Film auftauchen, ohne besonders aus dem Rahmen zu fallen.
Daß Mason indes solche Zeichentrickeffekte nicht um ihrer selbst willen einsetzt, sondern mit ihrer Hilfe eine neue musikalische Form kreiert, zeigt die unmittelbar folgende Szene: Chaplin hat inzwischen die Polizeiwache betreten und wird als neuer Berufsanwärter prüfend von einem Polizeioffizier gemustert. Der zackige Streicherrhythmus, der dazu erklingt, könnte in jedem B-movie als "Polizei-Leitmotiv" durchgehen. Der Hörer hat allerdings nur ganze zwei Sekunden Zeit, um sich auf das neue Motiv einzustellen: Genau so lange nämlich dauert es, bis der begutachtende Polizist Chaplin einen prüfenden Schlag vor die Brust versetzt, dieser reflexartig zurückschlägt und sich eine spontane Keilerei zu entwickeln droht, die der Polizist mit versöhnlicher Geste im Keim erstickt.
Innerhalb von vier Takten wirbelt dieses Geschehen die Musik auf: "Störende" triolische und dissonierende Bläserakkorde verdoppeln die ersten aggressiven Gesten, auf dem Höhepunkt der (ganze sieben Sekunden dauernden) Auseinandersetzung gerät die bis dahin eher brav anmutende Streicherbegleitung aus dem Lot und wird zu einem komplizierten Quintolenrhythmus beschleunigt.

Durch derartig auf die Spitze getriebene Synchronität - der man in Masons Musik häufiger begegnet - entsteht eine Art von "musikalischem slapstick", der eine ganze Reihe von Parallelen zu seinen filmischen Pendants aufweist: Ähnlich wie beim Standardmotiv des filmischen Slapstick, der Tortenschlacht, werden mit bekannten musikalischen Mitteln immer wieder Erwartungen aufgebaut; ähnlich wie bei manchen gelungenen slapstick-Szenen werden diese Erwartungen weder bedient noch enttäuscht, sondern auf unerwartete Weise übererfüllt: Die musikalische Synchronisation wird von Mason - und das gerade unterscheidet seine Komposition auch in ihren affirmativsten Abschnitten von Mickey-mouse-Musik - so konsequent durchgehalten, daß kurz angedeutete Symmetrien sofort wieder zerstört werden, das Formprinzip der Übersynchronisation sich - in seiner Funktion als "formendes", "ordnendes" Element - ständig selbst zum Opfer fällt und regelmäßig in visuell legitimiertes Chaos mündet.
Doch auch wo Masons Musik über längere Passagen Symmetrien aufweist, ist sie alles andere als konventionell: Mehrfach taucht beispielsweise auf der rhythmischen Ebene das beliebte Stummfilmmusik-Clichee des Wechselbasses auf - jedoch in derartig verfremdeter (und wiederum das filmische Geschehen kommentierender) Instrumentation, daß auch dieses Stilzitat umgehend wieder zum Slapstickeffekt wird. Wenn beispielsweise Chaplin auf der Polizeitstation erfährt, daß sein Einsatzgebiet die berühmt-berüchtigte "Easy street" sein wird, hört man an den Luftgeräuschen der Bläser förmlich, wie ihm "die Knie weich werden".
Und wenn sich kurz darauf in eben dieser Easy street eine furchterregende Straßengang formiert, dann wird das harmlose rhythmische Pattern durch die unartikulierten Laute des Solosprechers zum Ausdruck ebenso monströser wie primitiver Brutalität und damit zur puren Komik.
Solche kurzen Andeutungen übersichtlicher Periodizität oder klarer rhythmischer Strukturen sind freilich in Masons Musik eher die Ausnahme. Vielmehr veranlaßt gerade die Tendenz zum Anarchisch-Chaotischen den Komponisten zu einer höchst komplexen, im Verhältnis zum Höreindruck mitunter scheinbar überdeterminierten Schreibweise, die noch dem wüstesten Tumult feine Nuancen abgewinnt. Die wiederholten Auftritte der verarmten und in ewige Keilereien verwickelten Bewohner von Easy street, Chaplins Einsatzgebiet als Ordnungshüter, werden von einem solchen strukturierten Durcheinander begleitet: Die Musik bietet mit einer polytonal verschachtelten Dreiklangsmelodik und -harmonik anfangs noch vermeintliche Orientierung, der notierte Vierertakt ist noch als solcher hörbar. Mit jeder Wiederkehr gerät das musikalische Geschehen jedoch stärker aus den Fugen und ähnelt schließlich in seiner rhythmischen Struktur dem "Nicht-Zusammenspiel" einer außer Rand und Band geratenen Kindergruppe, in dem jede musikalische Schicht starrköpfig ihren eigenen Gesetzen oder intuitiven Eingebungen folgt.
Besser als jede harmonisch-rhythmische Analyse vermögen die Vortragsangaben der einzelnen Teile den Charakter der Musik zu beschreiben, die sich von *mad* über *punchy* und *manic* bis zu *chaotic* steigern.

Parallel zur randalierende Straßengang sieht man angeschlagene Polizisten, die dem gewalttätigen Treiben in Easy street zum Opfer fielen, von ihrem Einsatz zurückkehren und die Polizeistation in ein Lazarett verwandeln. Für die Hilflosigkeit der Ordnungsmacht findet Mason das musikalische Bild einer um sich selbst kreisenden Melodik, die in ziel- und richtungslosen Anläufen immer wieder ins Leere läuft.
Auch hier wird also - wie an vielen anderen Stellen der Partitur - neue musikalische Form geriert , indem relativ vordergründige illustrative Einfälle konsequent musikalisch umgesetzt werden - gänzlich anders als beim klassischen "Mickey-mousing", wo die Suche nach musikalischen Analogien stets in den engen Grenzen eines romantischen oder impressionistischen Vokabulars verläuft.
Manches scheinbar Vordergründige und Naheliegende in Masons Musik ist - und darin ähnelt sie nun dem spezifisch Chaplinesken slapstick -bei aller Lust am Klamauk kein reiner Selbstzweck, sondern wird zum Träger subtiler Vielschichtigkeit oder zum Anlaß sich verselbstständigender virtuoser Artistik. Wo immer Chaplin das Handlungsgeschehen zum Stocken bringt und es zum bloßen Vorwand und Ausgangspunkt exkursartiger choreographischer Einlagen werden läßt, folgt Mason ihm kongenial: So beispielsweise in einer der "typischsten" Chaplin-Szenen, in der dieser erstmals allein und schutzlos seinem Widersacher, dem Anführer der Easy-street-Horde, begegnet. In vollendeter Choreographie wird hier genüßlich das Katz-und-Maus-Spiel zwischen harmlos tuendem, chancenlosem und dennoch listig auf seine Chance wartendem Schwächling und tumb-mißtrauischem Kraftmeier zelebriert.
Mason läßt hier seinen Solosprecher - vom Orchester sehr zurückhaltend begleitet - englische Abzählreime sprechen: "Stagger Ragger Roany, my fat pony, one two three four five six seven."[12] Obwohl musikalisch völlig unvermittelt und auch in seiner Beziehung zum Film nicht unbedingt naheliegend, wirkt die Stelle unmittelbar ebenso witzig wie plausibel. Das Verstehen erfolgt gewissermaßen "unterirdisch": Daß hier eines der klassischen Stummfilmmotive mit musikalischen Mitteln auf seine archaischen Wurzeln im Kinderspiel zurückgeführt wird, daß sich gleichzeitig durch Chaplins aussichtslose Situation eine Verwandtschaft zwischen eben diesen Kinderversen und magischen Beschwörungsformeln erhellt, daß mit den Reimen das filmische Geschehen verspottet und verniedlicht, gleichzeitig aber ihnen selber alles Harmlose und Niedliche genommen wird - all dies muß man nicht rational nachvollziehen, um es intuitiv zu verstehen. Schon hier wird deutlich, daß, so phantasievoll Mason das Spiel mit der Übersynchronisation auch betreibt, dieses nicht mehr ist als die "benutzerfreundliche" Oberfläche seiner Musik. Selbst dort, wo er - wie in den bisher aufgeführten Beispielen - illustriert und synchronisiert, geschieht dies meist im Dienst einer übergeordneten musikalischen Metaphorik.

---

[12] Die Verse entstammen, laut Quellenverzeichnis der Partitur, einer Sammlung von "Chidren's games of street and playground".

Gleichzeitig entsteht aus der konsequenten Orientierung am Film und dem weitgehenden Verzicht auf große musikalische Bögen etwas höchst eigen-artiges: ein akustische Film, eine "Chaplin opera" eben, für die Mason ja nicht umsonst auch eine rein konzertante Version als mögliche Aufführungsform intendiert hat. Daß dies (anders als bei anderen Filmmusiken) durchaus möglich ist ohne der Wirkung der Musik Abbruch zu tuin, verdankt sich paradoxerweise gerade dem weitgehenden (zumindest scheinbaren) Verzicht auf eine übergeordnete formale Logik im herkömmlichen Sinn. Die Musik zu "Easy street" gerät, hört man sie ohne Film, zu einer surrealen Erzählung voller imaginärer "action". Mason hat damit eine Musik-sprache gefunden, die jener eingangs beschriebenen veränderten Wahrnehmung Rechnung trägt, die uns ohnehin jegliche - auch "absolut" gemeinte - Musik häufig als latente Filmmusik hören läßt.

Die künstlerischen Möglichkeiten, die dieses "visuelle Hören" eröffnet, werden vor allem in der letzten der drei operas ausgelotet und mitunter geradezu exzessiv auf die Spitze getrieben: In der Musik zu Chaplins Film "The Adventurer" - ein Titel, der auch programmatisch für die Musik stehen könnte.
Abenteuerlich bereits die ersten Takte, in denen Mason ein winziges filmisches Detail zum Anlaß für eine höchst originelle Variante von musikalischer Synchronisation nimmt. Chaplins Film beginnt mit einer Verfolgungsjagd, die nach dem Ende des Vorspanns unmittelbar in vollem Gange ist. Kurioserweise wird diese Einstellung in der vorliegende Kopie mit einem angeschnittenen Schuß eröffnet, von dem nur noch der verfliegende Pulverdampf zu sehen ist.
Eben diese Detail eines "knapp verpaßten" Schusses hat Mason offenbar dazu inspiriert, die imaginäre Vorgeschichte der sichtbaren Verfolgungsjagd musikalisch zu illustrieren: Solange der Vorspann läuft, imitiert das gesamte Ensemble mit Stimmen und Perkussionsinstrumenten Schüsse, Schreie und Rufe, die allerdings eher an fröhlich "Mord und Totschlag" spielende Kinder denn an irgendein ernsthaftes Geschehen gemahnen. Der "verpaßte" Schuß des beginnenden Films ist der letzte, der musikalisch synchronisiert wird, alle folgenden - nunmehr sichtbaren - Schüsse bleiben völlig stumm.
Anstelle der "Übersynchronisation" des ersten Filmes tritt zu Beginn des letzten also die "latente Synchronisation" einer nicht vorhandenen Filmszene - ein Prinzip, das im folgenden noch auf die Spitze getrieben wird: Während die Verfolgungsjagd auf der Leinwand ihren Fortgang nimmt, schlägt die Musik so deutlich eigene Wege ein, daß man buchstäblich das Gefühl bekommt, im "falschen Film zu sitzen". Der Solosprecher vollzieht einen akustischen Zeitsprung, indem er eine Situationsbeschreibung des Schicksals britischer Emigranten in den USA um 1910 verliest, die inhaltlich zwar zum Schicksal des von Chaplin dargestellten flüchtigen Sträflings passen könnte, die aber mit solch martialischer Stimme vorgetragen wird (Vortragsbezeichnung in der Partitur: Quasi Bogart - Chandler - film noir), daß man sich augenblicklich ins Hollywood der 50er Jahre versetzt fühlt.

Begleitet wird diese Rezitation durch eine äußerst plastische, gestenreiche Musik, die illustrativ sein könnte, wenn sie in irgendeinem erkennbaren Zusammenhang zum Geschehen auf der Leinwand stünde. Stattdessen entpuppt sie sich, während im Film die Verfolgungsjagd ihren Fortgang nimmt, zunehmend als Aneinanderreihung von Phrasen, klingt ein wenig wie ein zufallsgeleiteter Raubzug durch mehrere Jahrzehnte US-amerikanischer Action- und Krimimusik.
Ähnlich enzyklopädisch ist die textliche Ebene angelegt. In rasch wechselnden Rollen und Sprechhaltungen rezitieren Solosprecher und Sopranistin Textfragmente, deren einziger Zusammenhalt untereinander und zum Film in bestimmten "Reizwörtern" zu bestehen scheint: Chaplins Auftauchen aus einer Sanddüne hinter dem Rücken eines Polizisten wird von einer ganzen Sammlung literarischer Zitate zum Thema "Sand" kommentiert ("to see the world after so many grains of sand"), die Tatsache, daß dieser Polizist kurz darauf einschläft, ist Anlaß genug, um aus dem Inhaltsverzeichnis eines medizinischen Ratgebers über das Schnarchen ("Snoring. What Makes you do it. How you can Stop.") zu zitieren: "nasal snoring, obesial snoring, pseudo snoring, neurotic snoring...".
Der Gesamteindruck ist verwirrend: Die Filmhandlung gerät in einen Wirbel aus abschweifenden musikalischen und textlichen Assoziationen, die Musik klingt gestisch untermalend ohne daß sie tatsächlich erkennbar mit den Bildern korrespondieren würde. Erst ein deutlicher Tutti-Impuls, der das Umfallen eines von Chaplin genarrten Polizisten markiert, versöhnt wieder für einen Moment durch seine Synchronität und ermöglicht dem Publikum einen befreienden Lacher.
Was sich in diesen wenigen Anfangstakten abgespielt hat, ist zwar keine Materialexposition im herkömmlichen Sinne, ist aber gleichwohl in vielerlei Hinsicht repräsentativ für das Folgende. Keine Sekunde vergeht im "Adventurer", in der Masons Musik nicht strotzen würde von Gags, skurillen Assoziationen und Einfallsreichtum. Immer wieder gerät das Orchester außer Rand und Band, wird auf Tierstimmen, Sirenen und Pfeifen durcheinandergetrötet, werden die Zwischentitel des Films von den chorisch sprechenden Musikern nachgeäfft, die im nächsten Moment wieder virtuose Höchstleistungen auf ihren Instrumenten vollbringen müssen (selbst die Widmungsträger vom "Ensemble Modern" stöhnten unter den technischen Schwierigkeiten der Partitur). Auf der Textebene wechseln sich ehrwürdige Zeugnisse literarischer Hochkultur (das Quellenverzeichnis der Partitur nennt beispielsweise "Ulysses" von James Joyce und "Through the Looking-Glass" von Lewis Carroll) mit puren Nonsense-Texten, kindlichem Gestammel und vokaler Lautmalerei im Stil von Comic-Strips ab.
Die Fülle des Materials erscheint so inflationär, daß der Versuch einer Analyse innerhalb des hier gegebenen Rahmens bereits am Versuch einer bloßen Beschreibung scheitern müßte. Dennoch lassen sich aus der unübersichtlichen und unüberschaubaren Vielfalt der Partitur einige Grundprinzipien herausfiltern, die sich gewissermaßen als ein verworrenes Knäuel roter Fäden durch das ganze Stück ziehen.

Das wichtigste dieser Prinzipien ist das bereits genannte der "latenten Synchronität" zu einem imaginären Film, der parallel zu jenem auf der Leinwand läuft. Masons Musik bleibt stets Filmmusik, aber der Film, den sie illustriert, scheint vor dem inneren Auge des Komponisten abzulaufen als ein Gemisch aus schweifenden Assoziationen und skurrilen Einfällen, die sich stets an irgendeinem Detail des "echten" Films entzünden, um dann mit ihrer eigenen Logik weitergesponnen zu werden. Dabei ist die zugrundeliegende Haltung konstant "chaplinesk": Mason springt mit dem Film ebenso respektlos um, wie der echte Chaplin auf der Leinwand mit den von ihm gefoppten aristokratischen Spießern und den ihn verfolgenden Polizisten und Nebenbuhlern.
Wenn Chaplin bei seinen brillant choreographierten Verfolgungsjagden und Versteckspielen immer wieder unerwartete Haken schlägt, sich selbst und andere maskiert und demaskiert, erstarrte Konventionen unterläuft oder despektierlich nachäfft, tut es die Musik ihm nach - mit einem gewichtigen Unterschied: Chaplins Treiben auf der Leinwand sind enge physikalische Grenzen gesetzt, der größte Teil des Films spielt sich in einer zusammenhängenden Zeitspanne und an einem Ort ab - der Villa einer Familie der "upper class".
Masons Musik hingegen schert sich nicht um zeitliche Kontinuität oder räumliche Einheit. Die "Dramaturgie des Zickzack", wie sie diesen Film bestimmt, das Prinzip des Unvorhersehbaren, scheinbar Assoziativ-Zufälligen (etwa im Umgang Chaplins mit allerlei Requisiten, die ihm beiläufig in die Hände geraten) wird bei Mason nicht nur auf die musikalische Binnenstruktur übertragen, sondern auch auf übergeordnete Parameter wie den der musikalischen Stilistik oder den der Erzählhaltung der musikalischen Kommentierung. In chaplineskem Tempo rast die Musik durch verschiedene Jahrzehnte der Filmmusikgeschichte, springt innerhalb weniger Sekunden zwischen Extremen wie der - weiter oben beschriebenen - "Übersynchronität" und einer völligen Autonomie hin und her, schwankt in kürzester Zeit zwischen Anklängen an biedere Stummfilmbegleitung und Auswüchsen anarchischen Krawalls. Eine längere Tanzszene etwa - um nur ein Beispiel zu nennen - gerät musikalisch zur fröhlichen Kakophonie, die das kracauersche Motiv des betrunkenen Pianisten aufs ganze Orchester überträgt - und ist doch gleichzeitig auch eine gelehrte Abhandlung über ein halbes Jahrhundert Tanzmusik im Film, das hier in denkbar komprimiertester Form in Zitaten und Pseudozitaten anklingt, parodiert und verfremdet wird: Fred Astaire und Frank Sinatra geben sich mit Chaplin ein Stelldichein und werden schon im nächsten Moment von einer trommelnden Kinderhorde überrannt.
Mit alledem konstruiert Mason so etwas wie einen "Serialismus des Humors": Das Lachen selbst und seine möglichen Nuancen werden gewissermaßen zum kompositorischen Material; einem Material, das sich - säuberlich sortiert - auf einer langen Meßlatte einreihen ließe, die vom anspruchsvollen Cineasten- oder Musikologen-Scherz bis zur krachend kalauernden Zote reichen würde.

Am faßbarsten wird diese Bandbreite in der Rolle des Solosprechers, der im Verlauf des Films sämtliche nur denkbaren Verkörperungen eines "Kinoerzählers" durchläuft: Mal produziert er Geräusche wie King Kong oder Donald Duck, mal zitiert er anachronistisch Filmisches, als wären einem Synchronsprecher die Textbücher durcheinandergeraten, dann wieder wird er wahrhaft zum Kino-Erzähler, indem er beginnt, vom Kino zu erzählen - und von seinem Verhältnis zur Musik. Adornos und Eislers Filmmusik-Buch wird ebenso zitiert wie einschlägige Interviewpassagen von Jacques Tati und am Beginn der Sprecherpartie steht eine Passage aus einem Brief Jean Cocteaus an Igor Strawinsky: "Cher Igor, va vite voir le film de Chaplin...".
Auch die Musik ist voll von solchen Fundstücken und Anspielungen und indem all dies in atemberaubender Verdichtung aufgewirbelt und ineinander verschachtelt wird, indem der tatsächliche Film auf der Leinwand ständig mit den latenten Hör-Filmen konkurrieren muß, erfährt Chaplins ohnehin schon turbulenter Aktionismus eine gewaltige Beschleunigung und Verdichtung, die nach einer Weile zum Problem wird: Die Rasanz des audiovisuellen Gesamteindruckes droht in Nivellierung umzukippen. Mason scheint dies gespürt zu haben und hat zweimal, genau an jenen Stellen, an denen die Dichte unerträglich geworden ist und nur noch als undifferenzierbarer Klangwust wahrgenommen werden kann, zum brutalsten, lautesten und aufdringlichsten Effekt gegriffen, der in diesen Momenten denkbar ist: zur Generalpause.
Der Hilferuf einer Mutter, deren Tochter von einer Kaimauer ins Hafenbecken gestürzt ist, wird ebenso durch eine solche "schreiende" Pause akzentuiert wie ein kleines Kunststück von subversiver Akrobatik, mit dem sich Chaplin auf einer Stehparty den Inhalt des Sektglases seines Nachbarn zu beschaffen weiß. Die plötzliche Stille markiert nicht nur Gags, die sonst im audiovisuellen Dauer-Bombardement unterzugehen drohten, sie wiedersetzen sich auch erfolgreich jedem Abstumpfungseffekt beim Zuschauer, indem sie ruckartig die Reizschwelle wieder senken, einen Moment des Luftschnappens bieten und so zu neuer Konzentration zwingen.
Masons Musik - dies zeigen spätestens diese beiden Stellen - treibt nicht nur mit ihrer filmischen Vorlage ihr respektloses Spiel, sondern auch mit uns Zuschauern. Wenn sie das ohnehin schon rasante Tempo des Films um ein Vielfaches beschleunigt und aufheizt, dann gerät sie oft an die Grenze zur puren Reizüberflutung und scheint damit den Film zu überfordern und zu erschlagen. Aber vielleicht entspricht die so gewonnene Dichte und Atemlosigkeit, die so gar nicht zu unserem für gewöhnlich eher nostalgischen Umgang mit der "Ikone" Chaplin passen will, ja dem Tempo, das diese Filme einst für Chaplins Zeitgenossen hatten und das unserer videoclip-geschulten Zeitwahrnehmung zu entgehen droht.

Vor allem aber rettet diese Musik das verstörende, anarchische Element dieser Filme in die Gegenwart (und rettet es, wie Mason selbst zutreffend anmerkt, vor Chaplins eigener Sentimentalität), indem sie Distanz schafft, beständig befremdet und verfremdet - und bei alledem umwerfend komisch ist. Bei aller Respektlosigkeit ist Mason damit eine Hommage an Chaplin gelungen, wie sie respektvoller nicht sein kann. Wie wirkungsvoll dieser chaplineske Umgang mit eingefleischten Seh- und Hörgewohnheiten zu funktionieren scheint, zeigt wohl nichts besser als die Tatsache, daß - nach Auskunft des Dirigenten Frank Strobel - ausgerechnet überzeugte Cineasten immer wieder unter Protest den Konzertsaal verließen.
Und ich bin sicher: Auch Chaplin selbst hätte protestiert.

(1995)

Quellen

Bódy, Veruschka/Weibel Peter (Hgg.): Clip, Klapp, Bum. Von der virtuellen Musik zum Musikvideo. Köln 1987.

Grams, Waldemar/ Hintzer Jörg: "Abschlußbericht des künstlerischen Entwicklungsvorhabens »Das Filmkonzert«. (Manuskript). Münster 1995.

Heister, Hanns-Werner: Das Konzert - Theorie einer Kulturform. 2 Bde.. Wilhelmshaven 1983.

Hilburg, Bernhard K.: „»99 Jahre sind vergangen« Einige kritische Anmerkungen zur gegenwärtigen Stummfilm-Euphorie". In: 99 Jahre Kino in Köln (Programmheft). Köln 1995.

Mason, Benedict: "Anmerkungen zur Musik", in Programmheft MusikKino 30.3.-1.4.1991 der Kölner Philharmonie.

Ders.: "Ein italienischer Strohhut: Die Musik", in Programmheft "Konzert spezial" der Bochumer Symphoniker, 12.1.1995.

Ders.: "Neue Musik für alte Filme. Ästhetische und methodische Erwägungen". (Manuskript des Vortrages vom 7.4.1988 in der Alten Oper Frankfurt).

Ders.: ohne Titel, Programmheft Musik und Stummfilm der Alten Oper Frankfurt, 5.-10.4.1988.

Metzger, Heinz-Klaus: Musik wozu. Literatur zu Noten, hg. v. R. Riehn. Frankfurt 1980.

Prox, Lothar: Vorwort in: Programmheft "Musik und Stummfilm" der Alten Oper Frankfurt. Frankfurt 1988.

Ders.: "Perspektiven einer Wiederaufbereitung von Stummfilmmusik". In: Stiftung Dt. Kinemathek 1979, S. 9-22.

Stock, Walter: Film und Musik. Eine Dokumentation über Musikfilm und Filmmusik, hg. v. Bundesarbeitsgemeinschaft für Filmarbeit und Medienerziehung e.V.. Aachen 1977.