

# El pueblo nunca muere

Film von Mathias Knauer  
Kamera: Rob Gnant

Eine filmische Version von Klaus Hubers Komposition  
»Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet...«

*Mit Aufnahmen von der Aufführung des Werkes in Donaueschingen 1983 und dokumentarischem Material ist dieser Film in Zusammenarbeit mit dem Komponisten gestaltet worden.*

*Armut, Hunger, Unterdrückung und Ausbeutung und die Hoffnung auf Befreiung sind die Themen dieses oratorischen Werkes, das auf Texte von Ernesto Cardenal, Florian Knobloch, Carolina Maria de Jesus und George Jackson komponiert ist.*

16mm, Farbe und s/w, 62 Minuten, 25B/sec  
PCM EIJA-1 PAL stereo / Sepmag stereo / Commag mono

**attacca** Filmproduktion  
Hardstraße 87, CH-8004 Zürich  
Tel +41-1-493 49 11 – Fax/Tel: +41-1 493 49 61

## **El pueblo nunca muere**

Film von Mathias Knauer

nach der Komposition "Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet..."

für Mezzosopran, Tenor-Sprecher, Baßbariton, Knabensopran, 16 Einzelstimmen, Chor, Orchester und Tonbänder (1975 bis 1982)

von Klaus Huber

### **Texte von**

Ernesto Cardenal,  
Florian Knobloch, Carolina Maria de Jesus und  
George Jackson

### **Interpreten**

Anne Haenen, Mezzosopran: Theophil Maier,  
Tenor-Sprecher  
Paul Yoder, Baßbariton  
Schola Cantorum Stuttgart  
Südfunk-Chor Stuttgart  
Sinfonieorchester des Südwestfunks

### **Dirigenten**

Helmut Franz, Kenneth Jean, Burkhard Rempe,  
Arturo Tamayo

### **Musikalische Gesamtleitung**

Matthias Bamert

### **Kamera**

Rob Gnant  
Hansueli Schenkel, Bernhard Lehner, Otmar  
Schmid, Werner Zuber  
Eduard Winiger

### **Kameraassistentz**

Samir Jamal Aldin, Markus Fischer, Andrea  
Capella, Stephane Kleeb

### **Beleuchtung**

Andre Pinkus, Heinz Frutiger

### **Regieassistentz in Donaueschingen**

Cornelius Schwehr, Markus R. Dennig, Christian  
Rabe, Joachim Wendebourg

### **Musikaufnahme des Südwestfunks**

Wolfgang Wtorczyk, Anton Enders

### **Zusatzton**

Hans Peter Fischer

### **Schnitt**

Mathias Knauer, Georg Janett

### **Regie- und Schnittassistentz, Übersetzungen**

Stefania Quadri

### **Filmmischung**

Florian Eidenbenz  
Klaus Huber, Mathias Knauer

### **Digitaltontechnik**

Andreas Litmanowitsch

### **Grafik / Typografie**

Urs Graf

### **Produktionsleitung**

Rolf Schmid

### **Buch, Regie**

Mathias Knauer in Zusammenarbeit mit Klaus  
Huber

**Für ihre Hilfe schulden wir besonderen Dank**  
Josef Häusler – Christof Bitter – den Donaueschinger  
Musiktagen

Frank Pineda – Carlos Rincón – Josefina  
Steenbock und Germán Tellez

Leo Gabriel – Incine Managua – Video One  
Aarau.

Die Digitalton-Stereovorführungen verdanken wir  
dem Entgegenkommen und der Hilfe von Peter  
Münger - Dieter Holzwart - Alfred Bolliger und  
vor allem der engagierten Entwicklungsarbeit von  
Andreas Litmanowitsch.

Das Werk "Erniedrigt - geknechtet - verlassen -  
verachtet..." von Klaus Huber wurde mit freundlicher  
Genehmigung des Verlags G. Ricordi & Co.  
München verwendet. © 1985

### **Produktion**

Filmkollektiv Zürich AG

### **Vertrieb und Verleih**

attacca Filmproduktion  
Hardstraße 87, CH-8004 Zürich  
Tel. +41-44-493 4911 – Mob. +41-79-406 5903

KLAUS HUBER

ERNIEDRIGT – GEKNECHTET – VERLASSEN – VERACHTET...

Eine Einführung\*

*Alles, was ich mache, was ich ausdrücke, ist gegen die glatte Oberfläche gerichtet. Es ist unbequem, ohne den verführerischen Finish der reproduzierbaren Dinge, ohne die leichtverkäufliche, billige Politur des Einverständnisses.*

*Fürsprache für alle die, deren Stimme nicht gehört wird, deren Sprache verstummt.*

*Das Gewissen einer Gegenwart besteht aus den Gewissen jener, die nicht bereit sind, aufzugeben... (Selbstzitat aus ›Kunst als Flaschenpost?‹)*

Es geht heute nicht mehr an, hermetische Kunst auf eine idealere Zukunft hin zu schaffen. Cardenals Ruf »Steht alle auf, auch die Toten!« trifft – nicht zuletzt – auch den Künstler, auch den, der seinen Glauben daran hängt, es genüge, sich mit Komponieren als möglicher Selbstverwirklichung zu beschäftigen, als sei diese Kunst autonom.

»Jetzt ist nicht die Zeit für Literaturkritik noch für surrealistische Gedichte gegen Militärdiktaturen. Und wozu Metaphern, wenn die Sklaverei keine Metapher ist und keine Metapher der Tod im Fluß *das Mortes* und auch nicht die Todesschwadron?«

(Ernesto Cardenal: EPISTEL AN MONSIGNORE CASALDÁLIGA)

Die Herausforderung durch die konkreten Verhältnisse unserer Gegenwart sind so übermächtig, daß wir – nicht nur wir Künstler – wie gelähmt zurückbleiben. Und ich meine damit nun beileibe nicht nur die Wirklichkeit der Dritten Welt, sondern ebensosehr die unserer eigenen und jener, die man die Vierte nennt: die Ausgestoßenen, Erniedrigten, die Marginalen in unseren eigenen Städten und Ländern.

Was mich betrifft, kann ich nur sagen, daß diese Herausforderungen so übermächtig waren, daß sie bereits in der Vorbereitungsphase, als ich versuchte, Texte zu diesem Werk zusammenzutragen, Symptome von Arbeitslähmung, ja Totstellreflexe in mir produzierten. Und jetzt noch, Monate nachdem die Arbeit bewältigt ist, lähmt mir etwas die Feder, wenn ich versuche, mich über Konzept und Arbeitsprozeß zu äußern: ich bin mir der Absurdität meiner Situation als Komponist inmitten des satten, übersatten, immer wahnsinniger nuklear aufgerüsteten Europa wohl bewußt. Diesen Grundwiderspruch mit seiner ganzen Neurose, die uns alle befällt, wenn wir uns einem solchen Thema nähern, habe ich versucht, mitzukomponieren.

Ich versuche, in der Musik, die ich mache, das Bewußtsein meiner Zeitgenossen, meiner Brüder und Schwestern, die – wie wir alle – zu schlafenden Komplizen weltweiter Ausbeutung geworden sind, hier und jetzt zu erreichen, zu wecken.

Und dies mit einem nicht geringeren Anspruch als dem: ihr Denken und Fühlen aufzubrechen, zu erschüttern. Und sei es vorläufig, blitzartig, für ein paar wenige Sekunden, die nicht mehr auszulöschen sind.

Ich gebe gerne zu, daß dieser Anspruch über die Spiegelfunktion der Kunst um einiges hinausreicht. Gerade um soviel, daß das Prinzip Hoffnung am Horizont aufzudämmern vermag – die konkrete Utopie –: Veränderung der Zukunft durch die Gegenwart. Zu Beginn meines Werks, das ich Ernesto Cardenal und Ernest Bour gewidmet habe, stehen sich stammelndes Verstummen und zerreißender Schrei direkt gegenüber. Es ist dies für mich die einzig mögliche Weise, mich musikalisch kongruent zum Anfang des Leidenspsalms zu äußern: »Mein Gott, warum hast Du mich verlassen...«

Das Zusammenprallen von äußerstem Pianissimo (an der Hörgrenze) und äußerstem Fortissimo (an der Schmerzgrenze) bleibt zentral bedeutend für das ganze Werk, bezeichnet den Raum zwischen Ver-

\* 1983, revid. 1995 durch MK. nach der Version im Programmbuch WMD 1991.

stummen und Schrei und deutet die Richtung dieser Musik als Passion des ausgebeuteten, erniedrigten Menschen in unserer Zeit.

Voraus schicke ich einen VORSPRUCH – ›stumm‹, über Videoschirme –, der seinerseits zum Grundthema wird: Unterdrückung.

*Und nachdem er die Tiere gezähmt hatte, erfand  
der Mensch das Zähmen des Menschen.  
Den Feind nicht töten: ihn arbeiten lassen.  
Die Sklaverei als Basis der Industrie und der Anhäufung des Kapitals.*

### TEIL 1 – »Um der Unterdrückten willen...«

In den Psalmtext, der in der Nachdichtung Cardenals immer konkreter in die Gegenwart transponiert erscheint (*Maschinengewehre zielen auf mich... Man hat mir eine Nummer eingebrannt... Nackt brachte man mich in die Gaskammer...*), habe ich überdies die vier Wörter des Werktitels integriert, die immer wiederkehren (*Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet*)

Diese Textschicht, die sich durch den ganzen ersten Teil des Werkes in kleineren oder größeren Fragmenten hindurchzieht, in deutsch, englisch und spanisch, wird ausschließlich vom großen Chor, geleitet vom weitgehend unabhängig dirigierenden Chorleiter, in homophon-vielstimmigem Satz übernommen. Es ist dies sozusagen der objektive, historische Hintergrund, vor welchem sich die Passion Knoblochs, des Gießereiarbeiters vollzieht. Die Chorsätze sind, oft teilweise oder beinahe verdeckt von den turbulenten Vorgängen im Vordergrund – untereinander fortlaufend verknüpft durch Tonbandaufnahmen von Chor- und Sprechstimmen, deren Klanglichkeit sich mehr und mehr den Geräuschen einer Stahlgießerei annähert (Vocoderisierung).

So gewinnt die (objektivierende) Hintergrundschicht den Charakter eines ›cantus firmus in passacagliaartiger Verkettung, eines cantus firmus, der allerdings fortwährend vom Ersticktwerden bedroht erscheint.

Der Bericht des Gießereiarbeiters evoziert in seiner musikalischen Form eine monströse Maschinerie, realisiert durch die Aufteilung aller übrigen Ausführenden in sieben vokal-instrumental gemischten Gruppen. – Diese Gruppen ›arbeiten‹ unter vier verschiedenen Dirigenten, in unterschiedlichen, immer wechselnden ›Arbeitstempi‹: Eine grausam-rücksichtslose Interdependenz (*je weiter die Schicht fortschreitet...*), in welcher der beschwörende Ruf Knoblochs *Glaubt mir, Leute...* unterzugehen droht.

Im Ganzen: vor dem Hintergrund der historischen Dimension (Chor) die Passion des bis zur physischen Selbstaufgabe ausgebeuteten Arbeiters: *Man wird mich wie einen alten Lappen wegschmeißen...* Musikalisierung einer inhumanen, hybriden Arbeitssituation mit ihren daraus folgenden Streßerscheinungen. Diese Inhalte drücken sich – bis in die Behandlung der Stimmen und Instrumente hinein – in der ununterbrochenen Hektik und Motorik der Musik konkret aus, bis zu Erschöpfung und Auseinanderbrechen. Plötzliches Umschlagen der Aussage: der Chor, aus dem Hintergrund tretend, übernimmt die Führung, indem er die schließliche Befreiung aller Erniedrigten verkündet: *Um der Unterdrückten willen und weil die Ausgebeuteten klagen, werde ich mich erheben... Ich werde ihnen die Freiheit schaffen.*

Diesem Gesang der Hoffnung auf Befreiung, der musikalisch nichts anderes ist als die aneinandergerückte Wiederholung der vorausgehenden Chorfragmente, schließen sich Schritt für Schritt alle Instrumente und die 16 Einzelstimmen an – *Freedom... die Freiheit... la libertad.*

Es ist dies ein früh vorausgenommener Hinweis auf das hymnusartige Tutti des letzten Teiles (VII).

Hat dieser erste Teil die Ausbeutung in Zentren wirtschaftlicher und industrieller Macht mit ihrer zur Neurose tendierenden Hybris zum Thema, so gilt der

### TEIL II – »Armut, Hunger, Hunger«

dem Überlebenskampf einer schwarzen Mutter in den Favelas Brasiliens. Carolinas Tagebuchaufzeichnungen, welche die Passion der entrechteten Frau in ihrem täglichen Kampf gegen Hunger, Durst, Unge-

rechtigkeit, die ständige Sorge um das Überleben der Kinder festhalten, stehen hier im Vordergrund, als unnachgiebige Anklage: *das darf nicht wahr sein in einem so fruchtbaren Land wie dem unsern!*

Carolinas Aussagen habe ich im Brasilianischen belassen. Sie wird umgeben von vier Frauen, die ihre Anklagen kommentieren und diese zum größten Teil auch (ins Deutsche) ›übersetzen‹.

Auf einer zweiten Ebene vollzieht sich eine objektivierend-beschreibende Nachzeichnung der Slums. Sie wird gebildet durch Ausschnitte aus einem Gedicht Cardenals, in welchem er durch die Gassen des nicaraguanischen Elendsviertels Acahualinca geht. Die anklagenden Bilder in ihrer unbeschreiblichen Härte (*Kinder mit glasigen Augen, kränkliche, mickrige, elende, ausgemergelte Kinder... Der Mond flimmert über der Scheiße...*) münden in den wiederholten Ruf *La injusticia / Die Ungerechtigkeit!* Die Musikalisierung dieser zweiten Textschicht übernehmen wechselnde Ensembles aus Einzelstimmen (spanisch und deutsch).

Die Instrumente bilden, in fünf sich verändernden Gruppen, eine dritte Interpretationsebene, welche in gewisser Weise beide Textebenen vermittelt. Neben sehr viel geräuscherzeugenden Vulgärintstrumenten herrschen tiefe und tiefste, hohe und höchste Lagen und die entsprechenden Farben vor; der Klang bleibt leer, hohl, wie sehr auch immer er sich ›quält‹.

Kontraktion – Depression; Aggression – Leere (Luftgeräusche) wären einige unzureichend thematisierende Gegensatzpaare.

Carolina: *Hier in der Favela ist wieder ein Kind gestorben. Wenn es leben würde, würde es Hunger leiden.*

### TEIL III – »Gefangen, gefoltert...«

exponiert die Konsequenzen einer totalen Isolation am Beispiel des schwarzen amerikanischen Strafgefangenen George Jackson. Sein Monolog, in sich hineingefressen, zwischen Aufschrei und Verstummen, wird aufgebrochen durch mehrfach durchsickernde Bruchstücke: Fragmente einer Folterszene, fast erstickt, wie hinter Mauern, die Worte zwei Gedichten Cardenals entnommen. Eine dritte Schicht baut aus harten Orchesterschlägen einen unentrinnbar geschlossenen »Zeitkäfig« auf, dessen gesamtes Akkordmaterial aus der patriotischen Hymne "O say! Can you see..." abgeleitet ist. Die Orchesterschläge werden verschärft durch Schläge von Lederruten auf Rührtrommeln, Tomtoms, Pauken, Lederkissen... Solchermaßen wird nicht nur die Folterszene fragmentiert – vier Violoncelli über Gate-Schaltung attackieren Einzelstimmen –, auch die Stimme Jacksons wird rücksichtslos zerhackt, geschlagen, geschunden...

### TEIL IV – »Steht alle auf, auch die Toten«

bringt die Konfrontation des sich aus Unterdrückung und Finsternis erhebenden Volkes mit der brutalen Repression der Militärs (hier habe ich konkret an Somozas Nationalgarde gedacht).

Alle Ausführenden sind in zwei Hauptgruppen aufgeteilt: Piccolos, Blechbläser, zunehmend präpariertes Klavier, Schlagzeuger und einige wenige Streicher – diese quasi als Mitläufer auf akustisch verlorenem Posten! – bilden die massive *Repressionsgruppe*, welche in nicht weniger als neun Ansätzen jegliche Entwicklung der Musik hin zu befreiendem Ausdruck brutal niedertrampelt.

Alle diese marschartigen Repressionsmusiken sind eingeführt durch ›marschierende Truppen‹ auf Tonband, nach deren Tempo jene sich sklavisch auszurichten haben – die marschierenden Truppen als ›Importware‹.

Die andere Hauptgruppe erhebt sich aus fast verschütteten, stammelnd stöhnenden Anfängen (*nunca ...muere...*) zu immer größerer Kraft der Befreiung (*patria libre o morir!* – *La tierra comun!*) und schließlich zum AUSBRUCH (*Reißt die Zäune ein. Steht alle auf! Die Erde allen gemeinsam!*) und zum AUFSTAND (*Steht alle auf, auch die Toten!* – *Das große Brot erhebt sich!*).

Endlich vereinigt sie sich in weitgeschwungenen Kantilenen der Freiheitszuversicht (syllabische Musik der Instrumente) in hohen und höchsten Lagen, in höchstem Glanz.

Eine dritte – wiederum die objektiv-historische – Textschicht überlagert sich den zwei Hauptgruppen: Ausschnitte aus einem Gedicht Cardenals, ›Die Bäuerinnen von Cuá‹, welches den Terror der Nationalgarde gegenüber der Landbevölkerung protokolliert: Aussagen von Frauen jeden Alters über Erpressung, Vergewaltigung, Verschleppung, Massaker (*Viele hörten die Schreie von Cuá – Wimmern des Vaterlandes in Wehen*).

Diese Textschicht habe ich ausschließlich dem Chor vorbehalten, der gegen Ende immer mehr ins Sprechen übergeht, welches hier expressive Bedeutung annimmt: *Wir wissen nichts von ihnen! – Aber sie haben sie DOCH gesehen – ihre Träume sind subversiv...*

#### TEIL V – »Senfkorn«

der unmittelbar anschließt – verknüpft durch das fast unhörbare Liegenbleiben der erreichten Randtöne während einer sehr langen Fermate – ist Same und Ausgangspunkt, aber auch Ziel und Mittelpunkt der ganzen Konzeption: die utopische Prophetie einer Welt des Friedens.

Hier erscheint, eingelassen in den Gesamttablauf wie ein Fenster vollkommener Hoffnung, als äußerster Punkt der Befreiung des Menschengeschlechts das Friedensreich, Cardenals Reich Gottes auf Erden. Es wird *verkündet* von der Stimme eines Knaben (Jesaja: Ein kleiner Knabe wird sie führen...).

Cardenals Nachdichtung von Psalm 36 vermeidet andererseits alles Verklärende, bringt im Gegenteil harte, konkrete Aussagen, die der Knabe in der Landessprache spricht, nicht singt, unabhängig von einer äußerst zarten, introvertierten Musik: *Verlier nicht die Geduld, wenn du siehst, wie sie Millionen machen... Ihre Aktien sind wie das Heu auf den Wiesen.*

*Senfkorn* habe ich im Mai 1975, vier Jahre vor dem Beginn der Arbeit an *Erniedrigt...* für eine kleine Kammerbesetzung komponiert. Es ist dies meine erste Komposition auf einen Text Cardenals, dessen Bücher ich allerdings schon seit Jahren las. – Ohne damals bewußt eine Verbindung zu meinem späteren, sich bereits in Umrissen andeutenden Plan eines großen Werkes zu sehen, erscheint merkwürdigerweise im *Senfkorn* bereits jene ganze Spannweite im Keim.

#### TEIL VI – »Amanecer« / »Tagesanbruch«

In diesem Teil – er ist mit dem vorangehenden wiederum durch eine lange Fermate der gleichen Randtöne verknüpft, die schon die Teile IV und VI verbanden –, wird die in äußerster Ferne auf leuchtende Utopie des Friedensreiches nun konkret: das Erwachen des Menschen beim Anbrechen des Tages (*Noch dunkler wurde die Nacht, doch darum, weil es Tag wird*) in einem Land, das mit hochgespanntesten Erwartungen in eine friedliche Zukunft blickt.

Cardenal ist mit dem zugrundeliegenden Gedicht ein Text von erstaunlicher Nähe der Matutin-Dichtungen eines Ambrosius gelungen (*Schon krähen die Hähne... Steht auf von euren Betten, euren Matten...*), welcher gleichzeitig klarste politische Aufforderungen in alltäglichen Tätigkeiten enthüllt: *«Die Träume trennten uns von einander, doch das Erwachen vereint uns... Steh auf, Pancho Nicaragua, nimm die Machete, es gibt viel schlechtes Gras zu schneiden, nimm die Machete und die Gitarre!*

Ich habe versucht, ein aus der Abfolge von nur drei vieltönigen Akkorden bestehendes, sich fast unmerklich, aber kontinuierlich veränderndes, weit gespanntes Klanggebilde zu entwerfen, das durch die dauernd wechselnde Instrumentation und sein zartes Pulsieren in verschiedensten Zeitebenen, atmet: *Das LAND – der SEE – der HIMMEL*: Symbole der Freiheit, wie sie im Gedicht des anschließenden VII. Teiles angesprochen werden und den Bogen schließen.

Darüber sind – in einer unabhängigen Ebene – sozusagen jener der menschlichen Tätigkeiten – Geräusche, Klangtropfen, konkret tierische Rufe wie ein Netz ausgebreitet. Ihre Dichte, wie auch die der Singstimmen, nimmt nach der Mitte hin zu (*Ich singe ein Land, das bald geboren wird*). Es sind dies vor allem Holz- Metall- und Stein-geräusche, dazu das Hantieren mit Eßgeschirr, »Vogelrufe«, das »Brüllen von Tieren«, alles möglichst konkrete Klänge.

In dieses fluktuierende, das »Erwachen« evozierende Klangbild, habe ich, als ein weiteres Netz, die menschlichen Stimmen hineinkomponiert, einander »zurufend«, integriert in den beginnenden Morgen und die morgendlichen Tätigkeiten (*Es ist Zeit, das Feuer zu schüren... Bringt eine Öllampe, damit wir unsere Gesichter sehen...*).

(Hier müßte ich erwähnen, daß die Teile IV und VI vorauskomponiert wurden, nämlich zwischen Herbst 1978 und Frühling 1979, allerdings in einer rein instrumentalen Fassung für 15 Instrumentalisten. Sie »verdanken« in dieser ersten Form ihre Entstehung einer ganz konkreten Erfahrung: Die grausame und, wie sich später zeigen sollte: erfolglose Niederwerfung der nicaraguanischen

Freiheitsbewegung durch die Nationalgarde, die Massakrierung des Volkes, vor allem aber der Jugendlichen, entfachten in mir Zorn und Empörung. Ich ließ andere Arbeiten liegen und schrieb für Arturo Tamayo und Studenten aus Freiburg diese beiden Instrumentalsätze, als Zeichen meines Protestes. – Das Werk heißt *Ich singe ein Land, das bald geboren wird*. Es ist Ernesto Cardenal und dem Volk von Nicaragua gewidmet. – Während der Teil, ›Steht alle auf, auch die Toten‹, stark überarbeitet und erweitert wurde – man müßte eigentlich von einer Rekomposition sprechen –, habe ich Teil VI praktisch unverändert übernommen, mit Ausnahme der hinzukomponierten Singstimmen.)

#### TEIL VII – »Das Volk stirbt nie«

In einem Ausbruch aller Kräfte verbinden sich Chor und Einzel stimmen zu einer hynnusartigen Prosodie. Sie skandieren, in Spanisch, von Knobloch und Carolina und Jackson unterstützt, die lapidaren Sätze Cardenals: *Das Volk ist unsterblich / Lächelnd tritt es aus der Leichenhalle / Ich singe ein Land, das bald geboren wird / Das Volk stirbt nie*. Und schließlich *Der See, an einigen Stellen blau, an anderen wie Silber und Gold / Am Himmel fliegen die Reiher*.

Über diesen Chorzeilen ist das gesamte Orchester in vier Gruppierungen ausgespannt (insgesamt, mit Chor und Einzelstimmen, sind es wiederum sieben Gruppen, wie in I, hier aber, im Gegensatz zum Beginn des Werkes, wo größte Zersplitterung herrschte, zu einem starken, integrativen Ganzen vereinigt.

Jede Instrumentengruppe trägt auf ihre Art zum *Hymnus des Volkes* bei: Die erste, statisch-akkordisch, indem sie, als Mutterklang, das gesamte Tonmaterial jedes Abschnitts clusterartig ausspannt. Die zweite durch rhythmisierte Veränderungen des jeweiligen Anfangsakkords. Die dritte und wichtigste entwickelt die zugrundeliegende Intervallfolge ostinatoartig-einstimmig, etwa im Sinne eines sehr weit gespannten Glockenschlagens. Und die vierte bringt abschnittsweise – den Chorzeilen überlagert – den Auferstehungschoral *Christ lag in Todesbanden*, in einem der Bachschen Sätze, als Zitat (4 Blechbläser und Kontrabaß). Das gesamte Tonhöhenmaterial dieses Teiles habe ich aus diesem Zitat entwickelt: die Auferstehungshoffnung des Chorals transponiert in unsere Gegenwart und säkularisiert im Erklingen des Glockenschlagens.

Durch stets in ihrer Reihenfolge veränderte Wiederholungen immer anderer Kombinationen der Gruppen wird eine nach der anderen zu Ende geführt, bis nur das fortwährend sich behauptende Glockenschlagen übrigbleibt (quasi ostinato, nur noch Schlagzeuge).

Der den I. Teil meines Werkes abschließende, ebenfalls hynnusartige *Gesang der Hoffnung auf Befreiung* wird in diesem letzten Teil aufgenommen und eingelöst. Er wird hier Realität.

Dem Verlauf ist ›strophig‹ überlagert ein doppeltes Play-Back des Tonbandes, welches die choralartig kreisende Tendenz der Musik wiederholt, fortführt und verräumlicht:

»Das Volk stirbt nie.«

\*

Abschließend einige Bemerkungen zur extremen Komplexität dieser Musik und im Zusammenhang damit zur abschnittsweise variierenden Besetzung des Werkes.

Die extremste Komplexität erreicht diese Musik im ersten Teil, und zwar durch eine »Polytempik«, die durch die gleichzeitige Übereinanderschichtung dauernd wechselnder unterschiedlicher Tempi entsteht. Es ist natürlich klar, daß ein derartiges kompositorisch rücksichtsloses Vorgehen mit seiner potenzierten Polyphonie der verschiedenen Zeitebenen sich auf eine (vordergründige) Textverständlichkeit negativ auswirken muß. Nun ist allerdings das Sich-Verstehen, das Verstandenwerden, gerade nicht ein Merkmal von inhumanen, hybriden Arbeitssituationen unserer industrialisierten Gesellschaft. Wie könnte demnach ein Komponist, will er konkret beim Thema bleiben, die ein- bis zweidimensionale Textverständlichkeit überhaupt anstreben wollen? Ähnliches gilt für die Teile II und IV.

In diesen Zusammenhang gehört sicher auch die simultane Verwendung verschiedener Sprachen. Nur sehe ich in ihr keinesfalls eine künstlerische Konsequenz des »Einander nicht verstehen Könnens«, sondern vielmehr die Anerkennung der kulturellen und gesellschaftlichen Identität jeder Sprache.

Nun wird aber andererseits ein dramaturgisches Konzept im Aufbau des ganzen Werkes wirksam, das sich vereinfacht so formulieren ließe: von extremer Komplexität in den Teilen I und II zu größtmöglicher Geschlossenheit in den Teilen VI und VII, oder: von potenziertem »Pseudo«-Polyphonie zu »echter«, »verbindender« Polyphonie.

MATHIAS KNAUER

## Einige Notizen zum Film ›El pueblo nunca muere

(Aus dem Exposé zum Filmprojekt, Juni 1983)

Die Aufnahmen vom Ensemble werden öfters scheinbar unabhängig vom oder scheinbar gegen den Rhythmus der Musik montiert. Sie scheinen zufällig einzutreten und zu wechseln, ähnlich zufällig wie das Auftreten von Solo und Ensemble, wie es auf den ersten Blick wirken mag. (Wirklich ist es natürlich keine Unabhängigkeit, sondern ein jedesmaliges Setzen eines Bildwechsels, aber eben zu einem Zeitpunkt, der mit den musikalischen Abläufen nicht unmittelbar gekoppelt ist.)

Angestrebt wird nicht die Verdoppelung der ohnehin hörbaren Oberflächenstruktur der Musik durch den Schnitt, erst recht nicht die scheinbar synchrone Untermalung von Realszenen durch Musik (schon von daher drängt sich ein möglichstes Stillestehen der Musik während der Real-Exkurse auf. Nichts Zeigefingerndes. Hingegen die Idee eines arbeitsteilig von den beiden Produktivkräften Ton und Bild erzeugten Texts.

Je unabhängiger die Montage sich gegenüber der hörbaren Oberflächenstruktur der Musik verhält, umso kräftiger wirken an entscheidenden Stellen Synchronismen wie selbst das Ausfallen des Bildes (Einsatz von Titel oder Schwarz).

\* \* \*

Wenn einer im Flügel eine Kette auf die Saiten wirft oder mit einem Schlägel auf den Metallrahmen haut; die Gesten mancher Schlagzeuger-Aktionen, überhaupt alle außergewöhnlichen, undomestizierten Artikulationsweisen, verweisen auf mehr als nur den innermusikalischen Text.

Ohne diese zu Zeichen herabzuwürdigen, sollen die Konotationen einzelner Instrumentalaktionen des Stückes doch leicht unterstrichen werden.

Da nun hier durch die Beschriftung des rein Instrumentalen durch die Texte der Stimmen solche auf Allegorisches tendierende Assoziationen naheliegend sind, gilt es damit äußerst sparsam umzugehen. Auch hier: nicht mehr als Fermente – »Überzeugen ist unfruchtbar«.

\* \* \*

Ebenso wie man beim Drehen eines Dokumentarfilms nicht ohne ein klares, auf eine eindeutige Lösung zielendes Konzept auskommt, braucht man wiederum einen Überschuß, Spielmaterial, mit dem man in der Montage noch gestalten kann: Rhythmen verschieben, gewichten, Raumbeziehungen verändern. Dies gilt auch hier: gedreht werden mußte bei der Aufführung mit einer genauen Vorstellung von der Découpage, aber mit Verdoppelungen, Überschneidungen, damit der so gewonnene Stoff des Montierens noch formbar blieb.

Dies bedeutet nicht Beliebigkeit, wie bei jenen Regietechniken, wo eine Szene ›zur Sicherheit‹ – aus allen möglichen Winkeln aufgenommen wird, um dann beim Schnitt noch alle ›Freiheiten‹ zu haben. Solches führt zu einer Verflachung, einer minderen Intensität der einzelnen Einstellung. Müssen in diesem Fall alle Bilder noch in allen Schnittkombinationen verwendbar sein, also unspezifisch, im Bildaufbau denn auch spannungsarm bleiben, so dürfen wir uns von solchem – unproduktivem – Aufschub nicht leiten lassen.

Im Widerstand, den ein Material, weil es sich mit den Intentionen des Drehens vollgesogen hat, seiner Umformung entgegensetzt, kräftigt sich schließlich die Montage, die Form.

**Präsenz, Absenz.** Eine Musik erklingt – aber das Werk ist dabei nie voll gegenwärtig. Weder die Partitur noch eine Aufführung sind das Werk: sie verweisen bloß darauf; stellen es dar, als Notation oder Aufführung. Was aber gemeint ist, muß abwesend bleiben.



Gleich auch wie die Aufführung einer Partitur stellt die Filmaufnahme einer Aufführung eine Realität her, die nur auf das gemeinte Abwesende verweisen kann – auf den ins Visuelle nicht übersetzbaren Sinn, der sich, vielleicht, im Hören und Zusehen erschließt.

Ein Stück zu filmen – wir sehen von Musiken ab, deren Zweck sich in der Schaffung einer Gelegenheit zu musikantisch selbstgenügsamer Aktion erschöpft – stellt daher ähnliche Aufgaben wie die filmische Formulierung eines historischen, sozialen, politischen oder philosophischen Zusammenhangs mit nichtfiktionalen Mitteln: selbst die volle Präsenz von Zeugen, Zeugnissen, Spuren verweist nur auf den notwendig abwesenden, weil seinem Wesen nach nur *auf einem Umweg* abbildbaren Gegenstand. Das Sichtbare ist Index, Verweis, Spur – obwohl es selber leuchtende, intensivste Präsenz sein muß, um lesbar zu werden.

Eine der Aufgaben unserer Filmarbeit ist demnach, diesen Sachverhalt nicht zu verdecken, ihn vielmehr zu verdeutlichen, sinnfällig zu machen.

Weder also soll der Schein entstehen, als habe man als Zuschauer, da wir – im Unterschied zur Radioübertragung oder Schallplatte, also der elektroakustischen Abbildung – nun auch Bilder von der Aufführung sehen, mehr von dieser miterlebt (denn man erfaßt ja nicht mehr, sondern anderes), noch etwa der Eindruck, die Konkretetheit der photographischen Bilder hälfe einem Mangel der Musik ab, die unkonkret bleiben müsse, weil sie nur aus Tönen und Worten sich zusammensetzt.

Jede unreflektierte Umsetzung musikalischer Werke für die Leinwand leistet unweigerlich dieser Ideologie Vorschub, verdeckt also das Werk mehr, als daß sie einen Zugang dazu schüfe. Es ist eine regelmäßige Beobachtung beim Betrachten musikalischer Fernsehübertragungen, daß sie, je enger sie der Partitur, der musikalischen Oberfläche folgen zu müssen meinen, desto mehr den Hörer bei den optischen Äußerlichkeiten, die Nebeneffekte bei der Vermittlung des musikalischen Sinnes durch die Interpreten sind, befangen halten.

Es gibt dabei kein gedankliches ›Wegblicken‹ des Hörers, und dies umso weniger, als fast immer der Ehrgeiz der Inszenatoren oder ihre verinnerlichten Normen für Einstellungslängen, ›Notwendigkeit‹ von Abwechslung und dergleichen den Zuschauer mit ständig neuen bildlichen Attraktionen von der Musik ablenken.

(Am allerwenigsten läßt sich natürlich der Sinnzusammenhang einer Partitur an Mimik, Gestik, den Faxen oder gar an Resultaten der Transpiration von Dirigenten ablesen, wie einige Regisseure zu vermuten scheinen.)

Demgegenüber zeigt die Erfahrung, daß wider Erwarten eine sehr freie Auflösung, die vor allem mit aus dem sichtbaren Aspekt der Musik-Arbeit, aus den zweckmäßigen Bewegungen der Musiker abgeleiteten Nah- und Großaufnahmen operiert, daneben die weite Totale benutzt und auf die ständige Darstellung des Raums der Aufführung, des ganzen Orchesters und seiner Teilgruppen usw. verzichtet, den Blick auf das Werk weniger verstellen kann.

Außer bei weiten Totalen, die keine Details erkennen lassen und die daher das Zuhören wenig behindern, ist ja bei den meisten Einstellungen ein Teil der Stimmen hors champ. (Hansjörg Pauli hat in seinem Film *Stravinsky-Weekend* von 1972 einen ganzen Satz eines Orchesterstücks in der unscharfen Totalen gezeigt, die nur die markantesten gestischen Momente erkennen ließ: Minuten eines intensiven Musikhörens, bei dem das Ohr ganz aktiv wird – nicht nur wegen der freilich aufregenden Impertinenz des Regisseurs, sich etwas logisch Konsequentes zu gestatten.

Entsteht demnach, wo die Inszenierung kontinuierlich sich der Oberfläche entlangtastet, die wenn auch unfreiwillige Wirkung, was hors-champ sich ereignet, sei ›Begleitung‹ des Sichtbaren, wird meistens der Sinn vor allem einer Komposition neueren Datums verfälscht. (Es liegt hier nicht dasselbe vor wie im Konzert, wo Zuhörer vorübergehend einzelnen Stimmen oder dem Solisten ihr Augenmerk widmen: eine Einstellung ist zwingend; der Blick im Konzertsaal aber bleibt frei.)

Es gilt also, diesen Umstand des (immer mit Ausnahme der Totalen) unvermeidlichen hors-champ nicht als eine Behinderung hinzunehmen, sondern daraus die Konsequenzen zu ziehen und die Chance zu sehen, ihn zum Ausgangspunkt einer besonderen Technik der Découpage zu nehmen.  
Aus diesen Überlegungen leiten wir die folgenden Forderungen ab:

1

Es gilt, sich mit dem historisch-sozialen Faktum der Dominanz des Gesichtssinns über das Gehör auseinanderzusetzen. Dies geschieht mittels der Unterbrechung des abgebildeten Aufführungszusammenhangs durch die Realaufnahmen, sowie durch relativ häufige Einstellungen auf Teile des Ensembles, die offensichtlich im Augenblick wenig zum akustischen ›Vordergrund‹ beitragen. Dazu gehört das wartende Orchester zu Beginn des Vorspruchs, das Insistieren auf den Instrumentalisten im ›Senfkorn‹ nach dem Einsatz des Knabensoprans usw. Umgekehrt zeigen Nahaufnahmen uns Aspekte, die erst durch das Verharren auf einem Ausschnitt während des scheinbar asynchronen Agierens der übrigen Musiker deutlich werden (etwa die ›Knochenarbeit‹ der Instrumentalisten, die den ersten Solotext von Knobloch kontrapunktieren.

2

Wir vermeiden jede einfach illustrative Wirkung (des Bilds zur Musik wie umgekehrt), also die einfache Dependenz, Koppelung oder den Synchronismus der beiden Dimensionen. Das schließt selbstverständlich nicht aus, daß Bilder als ›Legende‹ oder Reflexion der musikalischen Schicht stehen, oder umgekehrt, oder daß der Synchronismus an wichtigen Stellen als Mittel eingesetzt wird.

3

Mit Ausnahme der Teile V und VI konstituiert sich das raum-zeitliche Kontinuum immer nur entweder in der Tonspur oder im Bild, während in der jeweils anderen Schicht Diskontinuität vorherrscht. Die Sicht auf die Aufführung entsteht wie durch eine Reihe von Fenstern, die bisweilen den Blick freigeben, während andere Fenster den Blick auf die zitierten Bilder der Realität erlauben.

4

Aufbrechen der raum-zeitlichen Kontinuität der Aufführungssituation, nicht aber der räumlichen Logik. Um Mißverständnissen vorzubeugen: wo eine Aufnahme von Ensemble erscheint, hat diese absolut konkret, klar, räumlich logisch (etwa betreffend die Achsen) und musikhandwerklich sinnvoll zu sein – von ihrem Sinn in Bezug auf die Komposition nicht zu reden. Keine Impressionismen, Fahrten oder Schwenks zum Selbstzweck oder andere Gratiseffekte. Hingegen wird diese Konkretheit, Präsenz eben aufgebrochen, um an anderer Stelle wieder darauf zurückzukommen. Eine Art des Off also: wo reale Bilder sichtbar sind, ist das Konzert, wo das Konzert erscheint, die reale Welt im Off.

\* \* \*

**Einstellungen.** Für jeden der Teile des Stücks braucht es für die Konzertbilder einen Satz von klar definierten, im Aufbau eigenständigen und gegeneinander abgehobenen Einstellungen.

Die Umstände einer dokumentarischen Aufzeichnung der Aufführung erlauben nur eine beschränkte Zahl von überzeugenden Standpunkten für die Kameras. Das darf nun aber nicht dazu führen, von den möglichen Standpunkten aus (unter Nutzung der Zoomobjektive) beliebig die Cadrage zu manipulieren. Auch um den Preis eines weniger idealen Ausschnitts ist die eindeutige, erkennbare und damit auch einprägsame Einstellung dem wohlherzogen Cadrieren vorzuziehen.

Innerhalb der Spanne von Totalen/weiten Totalen und der Nahaufnahme sollen selten Zwischenstufen stehen. Die Nahaufnahmen werden (außer jenen der Solistenkameras) bei den Proben separat aufgenommen. Während der Aufführung herrschen die kurzen Brennweiten vor, klar gefaßte Bilder, die nicht nach den unplastischen langen Brennweiten hin verwässert werden sollten.

\* \* \*

**Kulešov-Effekt.** Ein französischer Fernsehfilm über Tango (mit dem Cuarteto Cedron, Piazzolla u.a.) mischt, zunächst nicht uninteressant, dokumentarische Szenen von Polizeirazzien, Demonstrationen von

Müttern Verschollener mit Aufnahmen von den spielenden Musikern, die sehr intim gehalten sind (aber intim wohl auch wegen des Playbackverfahrens – weh tut es, denn jede wirkliche Nähe geht verloren, wenn in einem Zimmer gespielt wird, dazu aber der sterile Ton des Studios klingt).

Was gleich auffällt: wenn immer man mit der Kamera auf den Köpfen der Musiker verweilt, fühlt man sich von der Musik abgelenkt. Es entsteht ein Effekt, als ob die Musiker, während sie diese traurige, wehmütige Musik spielen, an die Realität ihrer Heimat dächten, die in den schwarzweißen Realszenen immer wieder kurz aufscheint.

Ruht die Kamera hingegen auf den Instrumenten, der Gitarre oder dem Bandoneon, denkt die Musik an die betrauerte Wirklichkeit. Dies ist interessant, reich, tief; jenes bleibt banal und ein Gratisseffekt.

\* \* \*

*Une image trop attendue (cliché) ne paraîtra jamais juste, même si elle l'est. (R.Bresson, Notes.. p.33)*

Es geht weniger um die Frage, die naheliegt: ob man in den Niederungen des Klischees, der *images de marque*, landen muß oder nicht, wenn man das gewählte Verfahren praktiziert. Vielmehr hängt alles nur an der Frage des Wie: *wie* diese Bilder konkret im Zusammenhang fungieren, ohne als Klischee zu wirken (verdoppelnd, nichts hinzufügend) – seien das nun die Real- oder die Konzertaufnahmen.

Es geht um die Wahrscheinlichkeit ihres Eintretens, die Art, wie sie mit den verinnerlichten Wahrscheinlichkeiten des Betrachters spielen. Und natürlich um die Haltung, die sich in der Art ihres Eingebautseins manifestiert. Etwa um den Unterschied, der einer ums Ganze ist: ob sie mit einer Scheu oder mit auftrumpfender Selbstverständlichkeit auftreten; ob sie Same, Keim oder volle Präsenz sein wollen.

\* \* \*

*L'œil sollicité seul rend l'oreille impatiente, l'oreille sollicitée seule rend l'œil impatient. Utiliser ces impatiences. Puissance du cinématographe qui s'adresse à deux sens de façon réglable. (p.62)*

Je weniger Bildinformation (informationstheoretisch gesehen, nicht also Sinn), umso besser die Durchhörbarkeit der Tonspur.

So wie man nachts im Walde Laute hört, die man, geblendet vom Gesichtssinn, von Raumtiefe und Plastizität der sichtbaren Erscheinungen, am Tage gar nicht wahrnimmt, regen die dunklen Bilder im Kino den Gehörsinn an. Was man, im Schattenhaften, nicht sehen, bloß erahnen kann, möchte man erlauschen.

Äußerste Aktivierung des Gehörsinns da, wo Gefahr droht: schockhaft das abstrakte Schwarz in den Filmen.