

Konzepte der Bebilderung musikalischer Kunstwerke im Fernsehen.

Anmerkungen zu ihrer Verwendung im Musikunterricht

JOSEF KLOPPENBURG

Maria Luise Schulten (Hg.): *Musikvermittlung als Beruf. - Essen: Die Blaue Eule 1993.*
(Musikpädagogische Forschung, Band 14)

Es muß nicht die Behauptung Adornos ad absurdum geführt werden, Musik im Fernsehen sei Brimborium, nämlich „ein Stück leerer Kulturbetrieb“¹ wenn es darum gehen soll, unterschiedliche Präsentationsformen der so genannten ersten Musik im Fernsehen vorzustellen und didaktische Konsequenzen zu erwägen. Bei meinen Überlegungen gehe ich von der Prämisse aus, daß die Versuche der Vermittlung von Musikverständnis im Musikunterricht heute mit audiovisuell geprägten Rezeptionsgewohnheiten der Schülerinnen und Schüler konfrontiert sind, und daß die Integration von Musikfilmen in den Musikunterricht neue oder erweiterte Rezeptionskategorien ermöglichen sollte. Meine Ausgangsfrage lautet: Wie kann im Musikunterricht sinnvoll mit dem Paradoxon umgegangen werden, daß bei einem Einbezug von Filmen zu „klassischer“ Musik den Schülerinnen und Schülern die Musik „des Musikunterrichts“ — und als solche grenzen sie diese von „ihrer“ Musik ab — in der ihnen vertrauten Verbindung von visueller und akustischer Schicht im Fernsehen als Unterrichtsgegenstände dargeboten werden?

Bei dem Versuch der Erörterung einer sinnvollen Integrationsmöglichkeit visueller und akustischer Präsentationen von Kunstmusik in die Vermittlung von Musikverständnis durch Musikunterricht unterscheide ich vier dramaturgische Konzepte der Visualisierung beziehungsweise der Bebilderung, die mir nach der Durchsicht einer Vielzahl von Produktionen exemplarisch erscheinen. Ich möchte sie kurz anhand von Beispielen vorstellen; das Kriterium der Auswahl bildet der intelligente und ungewöhnliche Einsatz filmischer Mittel und damit die Abgrenzung von den konventionellen Kamerapostierungen und -führungen bei gefilmten Konzerten oder bei Opernmitschnitten.² (Deren Verwendungsmöglichkeiten im Musikunterricht sind allerdings dann unbestritten, wenn Themen wie Instrumentenkunde, die Rolle eines Dirigenten oder das klassische Konzert im Unterricht behandelt und diese Unterrichtsinhalte visuell verdeutlicht werden sollen.) Anschließend werde ich diese Konzepte mit den Hypothe-

sen der ästhetischen Erziehung konfrontieren und Ziele des Einsatzes von Musikfilmen im Musikunterricht nennen.

Formen der Präsentation von Kunstmusik im Fernsehen

1. Montage von dokumentarischem Filmmaterial

„A personal view by Ken Russell“ nennt dieser seine Montage von dokumentarischem Bildmaterial und der Komposition „The Planets“ von Gustav Holst. Der Vorspann nennt Orchester und Dirigenten, während des Vorspanns ist das Orchester beim Stimmen der Instrumente zu hören. Mit seinen Bildfolgen, die exakt auf den Rhythmus der Musik schneidet, unternimmt Russell den Versuch, die Bezeichnungen der einzelnen Planeten, wie z.B. „mars, the bringer of war“ durch die Montage brennender Häuser, marschierender Soldaten, Militärparaden und Kriegshandlungen zu zeigen und zu kommentieren. Solche Kommentierungen nimmt er bei „venus, the bringer of peace“ auch vor in Form ironischer Kontrastierungen der Musik durch das Zeigen der Idyllik weiblicher Schönheit oder der Mühen kommerzialisierten Bodybuildings.

2. Visualisierung musikalischer Form

Der Musikregisseur Klaus Lindemann präsentiert in seinen Ligeti-Filmen die Instrumentalisten und Sänger bei der Aufführung der Stücke in Form virtuoser Montagen sowie über- und Einblendungen. Die Bildregie folgt der Partitur derart, daß auf dem Bildschirm — wie z.B. in der Produktion von „nouvelles aventures“ von 1969 — die Verläufe der Stimmeinsätze und der „Handlungsprogression“, insgesamt die strukturellen Zusammenhänge der Werke verdeutlicht werden.

3. Erläuterungen und Präsentation an ungewöhnlichem Ort

In der Aufnahme der „Gruppen“ von Karlheinz Stockhausen verunsichert der Regisseur Olivier Mille zunächst durch den ungewöhnlichen Ort der Aufführung: das Stück wird in einem Werk der französischen Eisenbahngesellschaft SNCF in Straßburg gespielt. Nachdem auf der Bildfläche durch ruhige Kamerabewegungen und Einstellungsfolgen mit dem Ort vertraut gemacht ist (Bilder von Hallen, Schienen, Waggons und der Fabrikation oder Reparatur von Lokomotiven etc.), erläutern die drei Dirigenten des Stückes (M. GIELEN, P. EÖTVÖS

1 Theodor W. ADORNO, Ein „Spiegel“-Gespräch, in: Der SPIEGEL 1988, S. 569.

2 Siehe hierzu Klaus Ernst BEHNE, Bilder zur Musik — Fesseln, Fragen oder Freiräume? Überlegungen zum musikalischen Kunstwerk im Fernsehen (Teil 2), in: Neue Zeitschrift für Musik 1988,4, S. 12-17.

und A. TAMAYO) die musikgeschichtliche Bedeutung der „Gruppen“ von Stockhausen, die dirigentischen Koordinationsnotwendigkeiten, die spezifische Melodieführung durch Ergänzungen der drei Gruppen und die Korrespondenzen der Klangfarben. Anschließend erfolgt die Aufführung des Stückes in diesen Fabrikhallen. Die Kameras sind so postiert, daß sowohl einzelne Musiker und Instrumentengruppen als auch die Dirigenten und alle drei Orchester gezeigt werden können.

4. Die narrativen Musikfilme von Adrian Marthaler.

Der Regisseur Adrian Marthaler dreht mit Musikern als Schauspielern und/oder Musikern und Schauspielern zu Musikwerken Filme, deren Inhalte und Sujets er aus dem betreffenden Musikstück „ableitet“. So handelt „Tzigane“ von Ravel von einem Stierkampf, das „Concerto in F“ von Gershwin von einem Pianisten als Boxer im Ring, der „Danse makabre“ von Saint-Saens von einem alkoholisierten Geiger, der mit dieser Musik nicht einmal einen Landstreicher in den leeren Konzertsaal zu locken vermag. Daneben gibt es Produktionen, in denen außer den gegenüber dem „eigentlichen“ Aufführungsort solcher Musik fremden Spielorten und -räumen die Interaktionsformen der Musiker im Vordergrund stehen. Diese werden oft in Metaphern gekleidet — wie die Konkurrenz der Pianistin und Klarinetistin um die Gunst der Kollegen in einer Bar in der „Rhapsodie in blue“ von Gershwin (Hans-Christian Schmidt bezeichnet sie auch als „Beziehungsspiele“³) „Falsche“ Räume, Musiker als Schauspieler und Sportler, der Dirigent als Torero oder Voyeur, surrealistisches Ambiente, eine Pianistin, die die Akkorde zu Anfang des Klavierkonzertes in b-Moll von Tschaikowsky zunächst offensichtlich falsch aber ohrenscheinlich richtig spielt und sich dann einen Fingernagel bricht, dienen der Bewußtmachung der erstarrten Rituale eines Musikbetriebes, in dem nur die konzertante Präsentation eines „klassischen“ Musikwerkes als angemessen gilt. Außerdem sind die Absichten erkennbar und formuliert⁴, mit diesen Produktionen möglicherweise die Akzeptanz dieser Musikwerke von einem solchen (Fernseh-)Publikum zu erwirken, deren Hörkategorien diese Musik nicht einschließen, und so die Kluft zwischen der so genannten E-Musik und dem Alltag der Fernsehzuschauer zu verringern, diese Musik also in die Alltagskultur des Fernsehpublikums zu integrieren.

3 Hans Christian SCHMIDT, Das Fernsehen als moralische Anstalt? Überlegungen zum musikalischen Kunstwerk im Fernsehen (Teil 1), in: Neue Zeitschrift für Musik 1988, 2, S. 3-8. Hier unterteilt Schmidt in „Beziehungsspiele“, „Ausstellung“ und „Klangräume“.

4 Siehe Armin BRUNNER, Kann und darf man Musik sichtbar machen? Überlegungen zum musikalischen Kunstwerk im Fernsehen (Teil 3), in: Neue Zeitschrift für Musik, 1988, 6, S. 23-20.

Musikfilme und Musikunterricht

In diesen kurz skizzierten Konzepten steht eine wie auch immer zu definierende Werkdeutung — eine visuelle Orientierung an den Kompositionsprinzipien — nicht immer im Vordergrund. Sie wird zwar von Klaus Lindemann angestrebt, in den Filmen von Mille oder Marthaler ist sie nicht beabsichtigt. Und sie kann mit der Kamera, mit Bildmontagen und Musikern als Schauspielern auch schwer geleistet werden. Solche Filme sind subjektive Interpretationen von Musikstücken mit filmischen Mitteln. Dazu nimmt der Regisseur Marthaler bewußt in Kauf, sich sehr weit von der Komposition wegzubegeben. Die Integration eines Filmes von Adrian Marthaler in einen Musikunterricht, in dem es um die Vermittlung von Musikverständnis geht, kann meines Erachtens sinnvoll nur innerhalb des theoretischen Rahmens der ästhetischen Erziehung erfolgen, deren Intentionen Jürgen Zimmer in Form von Hypothesen in seinen „Thesen zur Kunsterziehung“ formuliert hat.⁵

- der ästhetischen Erziehung könnte eine *kompensatorische Funktion* zukommen, indem sie flexibles Verhalten erwartet. Starre Persönlichkeitsstrukturen können so aufgelockert werden, und Spielräume werden geschaffen, in denen erstarrtes Rollenverhalten abgebaut werden kann. Durch die freigesetzte Kreativität können unbewußte Sperren durchbrochen werden, dann Emotionalität differenziert und innere Konflikte gelöst werden.
- Der ästhetischen Erziehung könnte eine *kognitive Funktion* zukommen, die darin bestehen könnte, „vorgegebene Merkmalssysteme und Lösungsmuster umzustrukturieren und spielerisch neue Lösungsmuster zu finden“.
- Der ästhetischen Erziehung könnte eine *bewußtmachende Funktion* zukommen; gemeint ist ein Auflösen und ein Analysieren des Status quo, um somit das Gewohnte einmal anders zu sehen. Dies schaffe „zugleich Voraussetzungen für neue Entwürfe“.
- Der ästhetischen Erziehung könnte eine *befreiende Funktion* zukommen, die als Spielraum zu verstehen ist, „als Chance, sich lustvoll für eine Weile um die sonst verinnerlichten Zwänge nicht zu kümmern,“
- Der ästhetischen Erziehung könnte eine *utopische Funktion* und eine *real-utopische Funktion* zukommen, indem in der Schule spielerisch Entwürfe zur Verbesserung des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens entstehen. Zimmer spricht von dem „befreienden Moment der Kunst“, das dann das Ghetto Schule mit den Schülerinnen und Schülern verläßt, um in der Realität ganz oder teilweise umgesetzt zu werden.

5 Hier formuliert in enger Anlehnung an die Zusammenfassung in: Karin PATT-WÜST: Alternative musische Bildung: Versuch einer handlungsleitenden Theorie musischer Bildung heute, Frankfurt/M.: R.O. Fischer 1980 S. 80 ff.

In einem solchen Verständnis ist die Integration der oben angesprochenen Filme in den Musikunterricht möglich. Sie wirft aber die Frage auf nach einer zu erweiternden Mediennutzung in der Schule. Sicherlich reicht es nicht aus, wenn wir AV-Zentren einrichten und mit der Videokamera üben und experimentieren, aber die unterschiedlichen Formen der Musikfilme zeigen Wege auf, die auch zu einer praktischen Umsetzung motivieren, wenn „neue Lösungsmuster“ gesucht werden. Dann wird den Schülerinnen und Schülern durch einen Einsatz dieser Filme im Musikunterricht die Möglichkeit gegeben, mit Fernsehbildern ein Musikstück auch subjektiv zu interpretieren. Die Behandlung solcher Filme darf also nicht nur ihren Nachvollzug und ihr Verständnis zum Ziel haben, sondern sie muß darüber hinaus zu eigenen Produktionen veranlassen. Die Ziele der Verwendung von Musikfilmen im Musikunterricht sind dann,

- eine Annäherung an Musikstücke zu erleichtern, die außerhalb der Präferenzspektren von Schülerinnen und Schülern liegen,
- die Konventionen des Musiklebens zu reflektieren,
- eigene Filme zu entwerfen und zu produzieren, und
- insgesamt beizutragen zu einer größeren ästhetischen Urteilsfähigkeit.

Allerdings besteht auch die Gefahr, daß durch solche Marthaler-Filme, in denen der „klassische“ Konzertbetrieb sehr stark persifliert wird, bei Schülerinnen und Schülern bestehende Ressentiments gegen „klassische“ Musik und ihre Darbietungsformen verstärkt werden können und somit die wünschenswerte Akzeptanz weniger vertrauter Musikrichtungen erschwert wird. Sind nicht die Rituale und Starkulte in der Rock- und Popmusik ebenso kritikwürdig?

Dr. Josef Kloppenburg
Friedrich-Karl-Str. 5
1000 Berlin 42