

Zeitschrift: Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband =
organe officiel de la Société fédérale des orchestres

Herausgeber: Eidgenössischer Orchesterverband

Band: 33 (1972)

Heft: 9-10

Artikel: Musik - gehört und gesehen

Autor: Pauli, Hansjörg

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-955711>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Musik - gehört und gesehen

Von Hansjörg Pauli

Der 1931 in Winterthur geborene Hansjörg Pauli, Schüler von Ernst Hess und des englischen Musiktheoretikers und -kritikers Hans Keller, ist ein bekannter Schweizer Publizist. Er war 1956-1960 Musikkritiker, 1960-1965 Präsentator für Neue Musik bei Radio Zürich, 1965-1968 Leiter der Musikabteilung im Hamburger Fernsehen, seit 1969 Dozent an der Hochschule für Fernsehen und Film in München. Er lebt als Rundfunkautor und Filmemacher in Bergamo (Italien).

Die Frage, wie Musik im Fernsehen darzustellen sei, wird in mehr oder minder regelmäßigen Abständen aufgeworfen und von den wenigen, die es betrifft, mit anhaltender Begeisterung, um nicht zu sagen Inbrunst diskutiert. Aufgeworfen wird sie immer dann, wenn eine öffentlich-rechtliche Anstalt oder eine größere Produktionsgruppe die Absicht bekundet, auf musikalischem Gebiet «einen Akzent zu setzen»; und die sie diskutieren, Redakteure, ein paar unermüdliche Kritiker, selten die Zuschauer, gehen in ihren Diskussionsbeiträgen entsprechend von der Voraussetzung aus, es sei wünschenswert, daß Musik ins Fernsehen komme.

Ich möchte meine Ueberlegungen zum Thema Fernsehkonzert damit einleiten, daß ich diese Voraussetzung selber schon einmal mit einem Fragezeichen versehe.

Warum, warum eigentlich soll Musik ins Fernsehen kommen?

Denn, grob formuliert: das Fernsehen wird doch immer wichtiger, und die Musik wird immer unwichtiger.

Daß das Fernsehen immer wichtiger wird, egal, ob man es nach der Art diverser etablierter Herrschaftssysteme als Instrument der gezielten Deformation versteht oder aber es zu einem der Information, gar der permanenten Kommunikation umzubauen beabsichtigt, geht unmißverständlich aus seiner Entwicklung hervor, der technischen wie der der Programme. Daß die Musik immer unwichtiger wird, läßt sich unter anderem dem Unbehagen entnehmen, das unter Produzenten und Vermittlern in jüngster Zeit wie ein Lauffeuer sich verbreitet hat: Unbehagen an der Vergeblichkeit des eigenen Tuns; der lang gehegte Glaube an den immanenten Sinn ästhetischer Evolution ist geschwunden. Beides zusammengenommen heißt aber, daß es sich in absehbarer Zeit kaum mehr wird verantworten lassen, kostbare Sendeminuten an eine Sache zu wenden, die fast schon belächelt zu werden droht wie das ehemals auch weitherum geschätzte Klavierspiel der höheren Tochter.

Warum also soll Musik im Fernsehen stattfinden?

Selbst einer, der von Haus aus dazu verpflichtet wäre, eine überzeugende und kräftig affirmative Antwort bereitzuhalten, der Musikchef des Westdeutschen Fernsehens, Manfred Gräter, reagiert auf diese Frage deutlich kontro-

vers. In einem BBC-Interview meinte er dazu, daß in unserer Epoche «das Aufsuchen von Konzertsälen und das Sich-Produzieren in Konzertsälen ein äußerst anachronistisches Ritual sei, dem man nicht mehr viele Ueberlebenschancen einräumen sollte», und zog daraus den Schluß, es werde nun für die Musik «zur Existenzfrage, im Fernsehen einen ebenso permanenten Platz zu erlangen wie im Hörfunk oder auf der Schallplatte». Im selben Interview aber wies er, nach seiner Einstellung zur Oper, insbesondere zur Fernsehoper befragt, den Gedanken entrüstet zurück, «mit der Einbalsamierung verwesender Kunstformen» sich zu befassen.

Frage: Wo endet der Houtgout und wo beginnt die Fäulnis?

Noch vor zwei Jahren habe ich gefordert, das kreative Potential des Fernsehens sei gegenüber dem rein reproduktiven und distributiven zu emanzipieren. Inzwischen bin ich etwas vorsichtiger geworden; genauer gesagt: etwas mißtrauischer. Natürlich tut solche Emanzipation not; aber was hülfe es, wenn sie bloß zu einer meinetwegen noch so attraktiven neuen Kunstform führte, einer neuen Sparte, die wiederum als etwas Abgespaltenes ihr Eigenleben hätte in einer höheren Sphäre des schönen Scheins? Und die, sobald der erste Schock sich abgenutzt hätte, wiederum dem Unbehagen verfielen, mit dem alle Kunst heute zu kämpfen hat?

Doch führt uns das vom Thema Fernsehkonzert weg; lassen wir's also. Ich stelle meine Frage neu.

Ist es, von der Musik her gesehen, wünschenswert, liegt es im Interesse der Musik, daß sie Einzug hält ins Fernsehen?

Die Antwort scheint nun nicht mehr schwierig. Musik, beziehungsweise der Akt ihrer Reproduktion, in dem sie sich für die Großzahl der Konsumenten erst materialisiert, ist ebensowohl zum Sehen da wie zum Hören.

Denken wir an den Pianisten, der das Podium betritt, zum Flügel schreitet, gemessen das Publikum grüßt, sich setzt, ein wenig noch den Stuhl hin- und herschiebt, dann den Rücken strafft, die Arme anwinkelt und schließlich zu spielen beginnt: Da steckt ein ganzes Repertoire von Gesten drin, die scheinbar nichts mit den musikalischen Texten zu tun haben, deren Bedeutung man aber schnell inne wird, wenn man ihrer, der Gesten beraubt ist; etwa zu Hause vorm Plattenspieler, wo derlei Musik aus dem Nichts kommt, jäh, unvermittelt, und alleweil eine Spur zu laut. Und wenn er, der Pianist, dann zu spielen beginnt, setzt ja ein neues Theater ein, ein audio-visuelles, synchron zum musikalischen Text sich entwickelndes; ein Furioso etwa kann er ebensowenig distanziert vortragen wie ein Misterioso: Im einen Fall wird er seine Wut buchstäblich und offensichtlich in den Flügel hauen, im anderen nahe ans Instrument herangehen, um hineinhorchend die abgeblendeten Klänge hervorzurufen. Wer das sieht, hört intensiver.

Ich zitiere Dieter Schnebel: «Bemerkt man, wie während einer Grazioso-Musik hinten der Schlagzeuger die Beckenteller nimmt, sie schon gegeneinander hält, ja sie ühend in einem bestimmten Rhythmus bewegt, dann vor Ta-

tendurst förmlich bebend zum Dirigenten schaut, als ob er's kaum erwarten könnte, bis sein großer Augenblick kommt; sieht man gleichzeitig rechts daneben drohend Schalltrichter emporkommen, weil die Blechbläser ihre Instrumente anwärmen, so verliert die leichte Musik ihre Harmlosigkeit, weiß man doch, daß in diesem Piano sich etwas zusammenbraut, und ahnt schon, was da bald losbrechen wird. Das Schauen verschafft dem Hören Perspektive — zur Zukunft — und läßt Zusammenhänge erkennen.»

Der Fall scheint also klar. Fragwürdig ist nicht, ob Musik ins Fernsehen gehört, fragwürdig ist eher, ob Musik woandershin als ins Fernsehen überhaupt paßt, ob nicht das Fernsehen als bislang einziges audio-visuell determiniertes Massenmedium ihr exakter und umfassender gerecht wird als Rundfunk und Schallplatte, die sie, um erneut Schnebel zu zitieren, «zu einem bloß Hörbaren schrumpfen lassen».

Allein: der Fall ist klar nur in der Theorie. Die Praxis lehrt uns, daß Musik, sobald sie ins Fernsehen gerät, automatisch Schaden leidet. Warum?

Ich komme an dieser Stelle nicht darum herum, die Praxis kurz zu beschreiben; Praxis: das heißt die gängigen, die bekannten Techniken der Transposition eines musikalischen Ereignisses von einem Medium, dem Konzert, in ein anderes, das Fernsehen; Transposition, die Probleme stellt nur schon insofern, als die technischen Kapazitäten des Rezipierenden, des Konzertbesuchers, von denen der vermittelnden Apparatur sich unterscheiden. Konkreter gesagt: Der Konzertbesucher sieht die Bühne, auf der Musik gespielt wird, von einem Punkt, nämlich seinem Platz aus. Er kann sie gesamthaft erfassen, als Totale; er kann sie mit seinen Blicken gleichsam abtasten, in einem Schwenk; er kann sein Augenmerk auf einen bestimmten Ausschnitt richten, was, die in Konzertsälen übliche Entfernung zwischen Besucher und Bühne vorausgesetzt, etwa der Einführung einer Kreisblende entspricht. Der Fernsehregisseur dagegen baut mehrere Kameras — Manfred Gräter fordert ein Minimum von sechs — an verschiedenen Punkten auf; jede ist nicht nur nach Belieben schwenkbar, sondern verfügt über einen Satz von Objektiven mit unterschiedlicher Brennweite, was, aufs menschliche Auge übertragen, noch einmal einer Multiplikation der Standorte entspricht, und die eine oder andere wird wohl auch mit einem Transfokator ausgerüstet sein, also kontinuierliche Fahrten zwischen Kamerastandort und Bühne simulieren können. Wie nun diese Fülle von Möglichkeiten ordnen?

In der Praxis der Abbildung, der Bebilderung musikalischer Ereignisse unter Verwendung des optischen Materials, das in diesen Ereignissen anfällt, lassen sich drei Attitüden unterscheiden. Ich versuche sie kurz zu charakterisieren.

1. Die Partitur ist das Regiebuch. Gefordert wird die pietätvolle Unterordnung der technischen Möglichkeiten des Fernsehens unter den formalen Verlauf der Musik — etwa so, daß gegensätzliche Themen optisch gegeneinander abgesetzt werden, daß Exposition und Durchführung in einem Sonaten-

satz durch einen harten Schnitt getrennt sind, die Reprise dagegen wie die Exposition beginnt, daß ganz allgemein Tutti-Stellen im Orchestersatz zu Tutti-Einstellungen in den Kameras führen, also Totalen, während solistische Aktionen in Großaufnahmen herausgegriffen werden.

2. Die Inszenierung wird emanzipiert. Inszenierung nicht im Sinne hollywoodesker Spielereien mit Bühnenbildern, Orchesterpodien von unterschiedlicher Höhe, Beleuchtungseffekten und dergleichen mehr, sondern verstanden als bewußter, demgemäß dosierter Einsatz der Fernstechnik, insbesondere der Technik der Aufnahme mit elektronischen Kameras: Einsatz etwa von rasanten Schnittfolgen, von Mehrfach-Ueberblendungen, Schwarz-Weiß-Verschiebungen, Trickblenden und Stanzverfahren bei deutlicher Bevorzugung der Großaufnahme.

3. Der Bildverlauf wird dynamisiert. Vehikel solcher Dynamisierung ist ein Aufnahmeverfahren, bei dem die elektronischen Kameras unausgesetzt in Bewegung sind und sich konsequent vor neutralem, meist schwarzem Hintergrund ablösen. Das Bild steht selten still, und harte Schnitte sind, wenn nicht gewollt, vermieden; im kontinuierlichen Bildfluß wechseln die Perspektiven unablässig und geraten zuweilen so sehr aus dem gewohnten Kontext, daß Naheinstellungen instrumentaler Aktionen wie ungegenständliche Zeichen wirken.

Unschwer sind die drei Attitüden als drei bereits historische Phasen zu identifizieren: die erste, über die nur die wenigsten Regisseure und Produzenten je hinausgekommen sind, stammt aus den Anfängen der sechziger Jahre; die zweite, zu der frühe Beispiele aus dem schwedischen Fernsehen bekannt wurden, hatte ihre Hochblüte 1966/67 beim Westdeutschen Fernsehen in Köln; die dritte wurde 1969 wiederum vom Westdeutschen Fernsehen eingeleitet.

Und die Versuchung ist groß, die Abfolge der drei Attitüden oder Phasen als Fortschritt zu deuten. Fortschritt, der er vom einseitig cinéastischen Standpunkt aus ohne Zweifel auch ist. Aber wir sprechen hier ja nicht von Kino, sondern von der Abbildung musikalischer Ereignisse im Fernsehen — also hauptsächlich vom Verhältnis zwischen Bildern und Musik.

Dazu sind zwei Punkte zu bedenken.

Der erste betrifft die Musik. Was will sie? Und wie?

Die einen versuchen, den Sinn von Musik exakt zu definieren als die Summe der Ueberlegungen, die hinter der Technologie eines Stücks sichtbar werden. (Sie sollten nicht ganz außer acht lassen, daß solcherart herauspräparierter Sinn mit der Realität, nämlich der Wirkung eines Stücks, nichts zu tun haben braucht; manche Musik hat im Laufe einer auf falschen Voraussetzungen aufbauenden Tradition, Tradition der Wiedergabe wie der Rezeption, eine Aura erhalten, durch die ihr Sinn nicht mehr zu dringen vermag — Beethoven als Untermalung zu den Kriegsberichten der Nazis). Die anderen versuchen, den Sinn von Musik abzulesen an den Affekten, die in den Figu-

ren und Klängen eines Stücks laut werden. (Sie sollten nicht vergessen, daß die Zuordnung zwischen musikalischer Figur und Affekt weder eindeutig sein kann noch unverrückbar ist; daß sie abhängig ist von der Geschichte der Rezeption von Musik, die Geschichte schlechthin spiegelt). Ich will die beiden Positionen hier nicht gegeneinander ausspielen. Wichtiger ist: Von beiden aus gelangt man zu wie immer fragwürdigen oder gesicherten Ergebnissen nur, wenn man ein Werk in all seinen formalen Verästelungen überblickt — den Stellenwert sei's einzelner technologischer Entscheidungen, sei's punktuell gesetzter Affekte abzuschätzen weiß, ihr Gewicht im Rahmen des Formganzen, der Gesamtheit sei's der technologischen Entscheidungen, sei's der Affekte kennt.

Der zweite Punkt betrifft das Bild. Was vermag es?

Zunächst einmal: mehr als die Musik. Falsch wäre es zwar, obenhin zu behaupten, die Informationskapazität des menschlichen Auges sei der des Gehörs überlegen. Richtig aber ist, daß wir alle von den Augen weit häufiger und weit präziser Gebrauch machen als von den Ohren; Psychophysiologen nennen ein Verhältnis von etwa 80 zu 20. Das heißt zweierlei: daß Zeit im Film sich anders artikuliert als Zeit in der Musik und daß ein Fernsehkonzert nicht primär als visuell gestützte Darbietung von Musik konsumiert wird, sondern eher umgekehrt als musikalisch unterspülte Bilderfolge. Als Bilderfolge nun wird es gemessen an den Bilderfolgen, die sonst über Bildschirm und Kinoleinwand flimmern; unterliegt es den Sehweisen, die fixiert wurden von Fernsehspiel und Spielfilm, deren handwerklich-technische Glätte es von allem Anfang an visierte: nicht nur, was in den Bildern gezeigt wird, hakt sich fest, sondern viel stärker noch, wie es gezeigt wird — die Semiotiker lehren uns, daß unabhängig vom Bildinhalt eine Nahaufnahme etwas anderes «heißt» als eine Totale, eine Kette von Schnitten andere Eindrücke hervorruft als ein Schwenk oder eine Fahrt, eine Montage anders wirkt als eine lange Einstellung. (Sie sollten nicht übersehen, daß die Bedeutung dieser Darstellungsmittel sich nicht abstrakt rubrizieren läßt; jeder Film, der etwas auf sich hält, definiert seine eigene Bildhierarchie).

Kehren wir zurück zu den drei Attitüden im Umgang mit musikalischen Darbietungen. Sosehr sie sich in ihrem Verhältnis zum technischen Potential des Fernsehens voneinander unterscheiden, sie haben eines gemeinsam: sie gehen von einem vorgegebenen musikalischen Formverlauf aus und versuchen, aus diesem einen adäquaten filmischen Formverlauf zu entwickeln.

Das scheint nicht weiter verwunderlich; anders läßt sich die Aufgabe, ein Musikstück ins Fernsehen zu bringen, ja wohl auf Anhub nicht verstehen. Aber so natürlich dieser Ansatz sich ausnimmt: er ist falsch.

Ich sagte, daß Musik, sobald sie ins Fernsehen gerät, genauer: sobald sie als Werk Ganzes im Fernsehen abgebildet wird, automatisch Schaden nehme. Ich kann jetzt präziser werden:

Wer strikt der Partitur folgt und auf den Einsatz avancierter technischer Mittel verzichtet, etwa in der Hoffnung, die Zurückhaltung, die er im visuellen Bereich übt, komme dem akustischen zugute, schaffe Raum für die Musik, provoziert lediglich Langeweile — nur schon, weil der Informationsgehalt seiner Bilder nicht ausreichen dürfte, um das Auge zu fesseln, erst recht aber, weil Zeit in der Musik sich anders artikuliert als Zeit im Film, mithin die sklavische Abbildung eines noch so kohärenten musikalischen Formverlaufs keinen kohärenten filmischen Formverlauf ergibt, sondern puren Unsinn, der vorweg die Bereitschaft zu jeglicher Art von Rezeption abbaut.

Wer demgegenüber die Inszenierung emanzipiert, steigert zwar den Informationsgehalt seiner Bilder und gewinnt im visuellen Bereich ein Material, dessen Breite es ihm gestatten dürfte, einen in sich stimmenden filmischen Formverlauf zu finden. doch nun auf Kosten der Musik. Einmal brechen die aufgeladenen, «interessanten» Einstellungen die musikalischen Figuren, denen sie zugeordnet sind, aus dem musikalischen Formganzen, das allein ihren Sinn bestimmt, heraus und legen sie punktuell, momentan fest, eben weil Bilder so viel stärker ansprechen als Töne, und dann drängt die Abfolge solcher Einstellungen, gerade wenn sie filmisch bewältigt ist, jede noch so gute Musik unweigerlich in die Rolle von Begleitmusik zurück: Das Fernsehkonzert wird zum musikalisch unterspülten Film, je mehr es als Film befriedigt.

Was ich oben als die dritte Attitüde in der Aufarbeitung musikalischer Ereignisse für den Bildschirm bezeichnete, scheint den einzig gangbaren Weg zwischen Skylla und Charybdis zu suchen. Gar zu finden: denn die Stilisierung der einzelnen Bilder bis hin zum abstrakten Zeichen reizt die Aufmerksamkeit von den Bildinhalten her, ohne Affekte vorschnell zu fixieren; so entsteht ein Freiraum, in dem Musik sich rezipieren läßt. Einsträngig angelegten Charakterstücken mag das angemessen sein. Doch komplexere musikalische Formen nachzuzeichnen, will auch so nicht gelingen. Denn komplexere musikalische Formen kommen zustande über komplexere Mechanismen der Verknüpfung; hier aber, in den Produkten, die der dritten Attitüde entstammen, werden solche Mechanismen auf die beiden Extreme hin polarisiert: direkte Fortspinnung als Aneinanderreihung der Einstellung über schwarz, und Bruch als Schnitt. Für eine Musik, die seit Haydn auf die integrale Vermittlung, die permanente Ueberleistung aus ist, reicht das nicht mehr.

Ich meine, die Aufgabe, zu einem vorgegebenen, in sich geschlossenen musikalischen Formverlauf einen visuellen Formverlauf zu kreieren, der erstens jenem entspricht, zweitens neben ihm zu bestehen vermag, ohne ihn drittens zuzudecken oder durch Resonanzeffekte, da, wo offenkundige Synchronitäten Bild und Ton gleicherweise hochschaukeln, sonstwie zu zerstören — diese Aufgabe ist ebensowenig lösbar, wie ein System von überbestimmten Gleichungen lösbar ist.

Aber wer stellt sie uns eigentlich?

Was, außer falsch verstandener Kulturfrömmigkeit, zwingt uns, daran festzuhalten, ein Werk als Werk mit Haut und Haar abzubilden? Wenn ein Stück schon Schaden nimmt, wird es integral aufgezeichnet, warum dann nicht diesen Schaden ihm im voraus, gezielt und kontrolliert, zufügen? Warum nicht das Stück vorweg auseinanderschrauben, kürzen, durchlöchern und die Trümmer aufheben in einer neuen formalen Einheit, die nun ohne vergebliche Rücksicht auf den Formverlauf der Musik gewonnen werden kann? Warum den stolzen Anspruch, ein Werk als Werk ins Fernsehen zu bringen, nicht endlich aufgeben zugunsten des viel bescheideneren Anspruchs, über ein Werk zu informieren — das heißt, die Elemente, die Eigenarten, die das Werk konstituieren, zu zitieren, und das nun in voller Kenntnis dessen, was bisher geleistet worden ist; die Zitate einzubauen in einen Zusammenhang, der ihnen maximale Wirkung, kalkulierbare Wirkung sichert, und in diesen Zusammenhang alles einzubringen, was der adäquaten Rezeption der Musik förderlich ist: Probenausschnitte, Arbeitsgespräche, Ausweitungen vielleicht sogar in außermusikalische Bezirke, was weiß ich? Von der Musik her betrachtet könnte das Fernsehkonzert so eine Funktion bekommen.

Gewiß: der Anstrich des Objektiven, den es sich so gerne gibt, bliebe dabei auf der Strecke. Aber er ist ohnehin verlogen. Ein in so hohem Maße technische Eingriffe auf allen nur erdenklichen Ebenen bedingendes Medium wie das Fernsehen kennt grundsätzlich keine Objektivität. Daß im Fernsehkonzert, wie ich mir's vorstelle, die Person des Machers deutlich in den Vordergrund gerückt würde, daß das Fernsehkonzert, wie ich mir's vorstelle, sich offen dazu bekennen würde, die Sicht eines einzelnen auf ein Werk zu vermitteln, wäre insofern nur heilsam.

Nämlich förderlich nun über den Bereich der Musik hinaus einem vernünftigen Verhältnis zwischen Konsumenten und Medium.

Y aura-t-il encore des musiciens en l'an 2000?

Par Rudolf Leuzinger

L'auteur est soliste de basson à l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich. De 1942 à 1968 professeur à l'Ecole Supérieure de Musique à Zurich. Fondateur de l'orchestre des Semaines internationales de Musique à Lucerne. Secrétaire général de la Fédération Internationale des Musiciens. Président de la Société des Interprètes Suisses.

Lorsqu'en 1949, la Commission Consultative des Employés et Travailleurs Intellectuels recommença pour la première fois depuis la fin de la guerre à s'occuper, au sein de l'Organisation Internationale du Travail, des problèmes