

17 Akustische Epiphanien im Kino

Die Aufgabe des Tons im Reich des Sichtbaren, gezeigt am Beispiel des Films *Suna no onna*

für Anton Haefeli

Die neue Ordnung erscheint durch den Parasiten, der die Nachricht stört.
Er verwirrt die alte Reihe, die Folge, die Botschaft, und er komponiert eine neue.
*Michel Serres*¹

Die Malaise der Filmmusik hängt nicht unerheblich mit dem Umstand zusammen, dass gute Komponisten sich – zumindest professionell – nicht fürs Kino interessieren. Der einsame Abstecher Igor Strawinskys in die Klang Sümpfe Hollywoods, *Four Norwegian Moods* (1942), bescherte uns seine wohl schlechteste Partitur. Und dass andererseits Arnold Schönberg für seine *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (1929–30) keinen konkreten Film anvisierte, ist ebenso bekannt wie symptomatisch. Als dann auch Olivier Messiaen vom musikalisch immerhin versierten Alain Resnais, der bereits mit Hanns Eisler zusammengearbeitet hatte, angefragt wurde, für dessen *L'Année dernière à Marienbad* (1961) die Musik zu komponieren, und daraufhin höflich ablehnte, folgte er also bereits so etwas wie einer Tradition. Als Ersatz schlug er einen seiner Schüler vor – mit desaströsen Folgen. Resnais' ursprüngliche und durchaus brillante Konzeption für die Tonspur geistert jetzt nur noch als Gerücht durch das fertige Werk. Ebenso wenig Glück war diesem Regisseur in der Zusammenarbeit mit Hans Werner Henze beschieden. In ihrem gemeinsamen Film *L'Amour à mort* (1984) wird die Handlung immer wieder von längeren Passagen unterbrochen, in denen das Bild bis zur völligen Schwärzung zurücktritt und die Klänge eines Kammerensembles die narrative Führung übernehmen. Das gemahnt erstaunlicherweise weniger an Intermezzi, in denen die Musik anzutreten hätte, das soeben Gesehene reflexiv abzufedern; vielmehr scheint in diesen Zwischenspielen die geheimnisvolle Handlung des Filmes zu sich zu kommen, als würden die Klänge nicht wie üblich das Geschehen begleiten, sondern vielmehr ihren wahren Kern darstellen, als gingen wir in diesen Zwischenspielen den verlöschenden Bildern erst eigentlich auf den Grund. Die atemberaubende Schönheit dieses Einfalls wird aber vom Umstand dupliert, dass die frei-atonalen Passagen recht kunstgewerblich daherkommen – was bei einem Komponisten wie Henze allerdings kaum überrascht. Nur: Wundert es da am Ende noch, dass Resnais' gelungenster Umgang mit Filmmusik, in *On connaît la chanson* (1997), bescheiden mit Schnulzen operiert?

Als vor einiger Zeit die BBC die glorreiche Idee hatte, bedeutende Filmemacher mit ebensolchen Komponisten zusammenzubringen, kam es zur Gemeinschaftsarbeit der Gebrüder Quay, deren *Institute Benjamenta* (1995) zu den herausragenden Filmen der letzten Jahre zählt, mit keinem Geringeren als Karlheinz Stockhausen. Aber so eindrücklich das Resultat, der Kurzfilm *In Absentia* (2000), auch ist, es ist ebenso symptomatisch, dass Stockhausen, der mir gegenüber offen bekannte, an Filmmusik nicht interessiert zu sein, keine neue Komposition beisteuerte. Vielmehr brachte er eine bereits bestehende Partitur in das Projekt ein, die besondere Abmischung eines Ausschnittes aus *Paare vom Freitag aus Licht* (1991–94).

So überrascht am Ende das Fazit kaum, das eigentlich bestürzt machen sollte: Nach mehr als hundert Jahren gibt es schwerlich eine Filmmusik, die es lohnt, dass man sich ihr

¹ Michel Serres, *Der Parasit*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1987, S. 283

widmet. Ich persönlich kenne nur zwei Filme, deren Musik aktiv dazu beiträgt, ein Meisterwerk zu generieren: *Novyj Vavylon* (*Das Neue Babylon*, 1929) von Grigori Kosintjew und Leonid Trauberg, wozu Dimitri Schostakowitsch eine sarkastisch-melancholische Partitur beisteuerte, und das hier zu analysierende Werk *Suna no onna* (*Die Frau in den Dünen*).² In beiden Fällen entstand zudem eine wirklich zeitgenössische Musik. Das allein würde als Auszeichnung fast genügen, inmitten all der hoffnungslos verspäteten Spätromantik, mit der sonst die Tonspur zugekleistert wird. Aber bei der Musik, die Toru Takemitsu für *Suna no onna* schrieb, werden darüber hinaus einige Kompositionsprinzipien aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erstmals und – wie ich meine – wegweisend für die kinematografische Dramaturgie fruchtbar gemacht. Und wenn dieser Komponist auch Henze darin gleicht, dass er kaum generell als bedeutend apostrophiert werden kann – und wir werden den heimlichen Ghostwriter seiner Partitur noch kennen lernen –, so ist das Resultat seiner Anstrengung in diesem besonderen Fall schlicht sensationell zu nennen.

17.1 Verloren im Sand

Die Sandkräuselungen zu seinen Füßen sahen plötzlich wie erstarrte Wellenkämme aus. Was für Musik würde wohl erklingen, wenn es Tonwellen wären, sann er nach.

Kobo Abe³

Ein Mann durchquert eine Dünenlandschaft. Die Suche nach seltenen Insekten treibt ihn hierher. Einmal die Entdeckung einer neuen Spezies zu machen, ach, das würde ihn mit einem Schlag aus seiner Angestelltenanonymität herauskatapultieren. Und so streift unser Held in der Freizeit gebückt von Sandhügel zu Sandhügel. Doch auch die Arbeit an der eigenen Unsterblichkeit kann auf Dauer ermüden, und so legt er sich hin – und schläft sogleich ein. Als er aufwacht, ist der letzte Bus weg, und gäbe es da nicht ein paar freundliche Bauern, wäre ihm ein echtes Malheur passiert. Gastfreundlich führen ihn die Landleute zu einer Hütte. Seltsam ist



Filmbeispiel 17.1

² Japan 1964, Regie: Hiroshi Teshigahara; Musik: Toru Takemitsu. (Eine Version des Films erschien als DVD unter dem Titel *The Woman in the Dunes* in der *Milestone Collection*. Aber seit kurzem liegt auch die um einiges längere Originalfassung (148') in einer mehrere Filme Teshigaharas umfassenden Kassette der *Criterion Collection* vor. Die Zeitangaben in meiner Analyse beziehen sich aber noch auf die kürzere ‚internationale‘ Fassung des Werks.)

Ein möglicher weiterer Kandidat, *Kuhle Wampe* (1932), muss ausscheiden, weil hier der wahrlich seltene Fall eintritt, dass die filmische Arbeit von Slatan Dudow nicht das Niveau der Musik Hanns Eislers erreicht.

³ Kobo Abe, *Die Frau in den Dünen*, aus dem Japanischen von Oscar Benl und Mieko Osaki, Berlin 1981, S. 148 (das Original erschien 1962.)



Filmbeispiel 17.2

nur, dass das Refugium am Grunde einer tiefen Grube liegt und nur mit Hilfe einer Strickleiter erreichbar zu sein scheint. Ehe der Mann seine Lage begreift, wird uns Zuschauenden klar, dass da einer in eine heimtückische Falle gelockt wird. Und tatsächlich: Am nächsten Morgen ist die Strickleiter weg und der Held ein Gefangener. Wenn auch kein ganz einsamer. Denn in der Hütte lebt eine junge Frau, die von den Bauern dort festgehalten wird, um eine völlig sinnlos erscheinende Ordnung zu wahren: Nacht für Nacht hat sie den heruntersickernden Sand wieder aus der Grube zu schaufeln. Und da die Arbeit für sie allein zu schwer ist, stellen die Dörfler aus der Nachbarschaft ihr jetzt diesen Städter zur Seite. Wen wundert es, dass der Auserwählte umgehend die Flucht plant. Fünfmal wird er es im Verlauf der Filmhandlung versuchen und viermal dabei scheitern (Filmbeispiel 17.2). Als er beim letzten Mal unerwartet erfolgreich ist, dreht sich dieser Mensch doch wirklich nach wenigen Schritten um und kehrt schnurstracks in seine Gefängnisgruft zurück. Zwei Ereignisse haben diese seltsame Wandlung ausgelöst: Erstens sind sich, was kaum zu vermeiden war, sich die beiden Hüttenbewohner – auch erotisch – nähergekommen, und zweitens hat der Mann dort unten eine bemerkenswerte Entdeckung gemacht: Mit dem Dünen sand als Filter lässt sich Süßwasser gewinnen. Und wenn das auch kaum für eine Eintragung in eine naturwissenschaftliche Publikation ausreichen dürfte, der Mann hat damit endlich so etwas wie einen Lebenssinn gefunden, hier unten, inmitten dieser sonderbaren Schicksalsgemeinschaft des Dünenvolkes.

Zumal in der Kurzfassung springt ins Auge, wie stringent die Narration, ihrer leicht absurden Färbung zum Trotz, voranschreitet. Bis in die Akteinteilung wird das Drehbuch klar von den Fluchtversuchen strukturiert, so dass sich bei aller Ereignisarmut ein zielgerichteter

Prozess herausschält. Der Plot baut sich schnörkellos aus Ursache-Wirkungs-Ketten auf. Ganz anders dann die Wirkung der filmischen Realisierung: Dem Kinogänger erscheinen die Gesetze der Kausalität außer Kraft gesetzt. Ein unfassbares, sich jedem Zugriff entziehendes Fatum legt sich über die immer gleiche Szenerie. Es ist, als stelle der Film nachgerade den Minuswert eines Plots dar. Für diesen Widerspruch zwischen Narration und Erlebnis ist primär die Musik verantwortlich. Ihr Eingreifen suspendiert nicht nur die kausalen Zusammenhänge, sie ändert darüber hinaus das Zeitempfinden. Es mag erstaunlich klingen, aber sogar die filmische Raumerfahrung wird mittels Musik transformiert. Derart entscheidend ist ihr Eingreifen, dass wir ohne Übertreibung von einer dritten Protagonistin im Drama reden können.⁴ Wie aber schafft die Musik das?

Dass Klänge narrativ gesehen Verzögerungsinstanzen sind, leuchtet auf Anhieb ein. Eine Liebeserklärung dauert in Musik gesetzt nicht etwa deshalb länger, weil dadurch ein Zuwachs an Information entstünde, nein, die Übermittlung braucht vertont schlicht mehr Zeit. Konfrontiert mit der natürlichen Geschwindigkeit von Dialogen erweist sich die Musik als ein Bote in Zeitlupe. Das hat Folgen für die Rezeption. Wo noch das klassische Melodram schier an der Diskrepanz der sich überlagernden Zeitverläufe des gleichzeitigen Sprechens und Musizierens zerbricht, greift jede Filmmusik – und wenn sie auch nur als schmachtende Klangtapede hinter eine verliebte Plauderei geklebt wird – aus dem gleichen Grund nachhaltig ins Zeitempfinden der Zuschauer ein. Die Klänge machen den cineastischen Chronos so elastisch wie die Seile einen Boxring. In den allermeisten Filmen ist diese Abfederung gratis zu haben, denn sie lässt sich kaum vermeiden. In *Suna no onna* aber wird diese zeitdehnende Eigenschaft von Musik zu einer die Rezeption zutiefst prägenden, alles Kausale geradezu außer Kraft setzenden Qualität. Dies gelingt nicht zuletzt, weil Toru Takemitsu auf neue Erkenntnisse der zeitgenössischen Musik zurückgreifen konnte. Musik als strukturierte Zeit zu betrachten, war schließlich eine der wesentlichsten Entdeckungen der sogenannten Darmstädter Schule und insbesondere von Karlheinz Stockhausen, der mit seinem Aufsatz „...wie die Zeit vergeht...“ (1956) die theoretische Grundlage dazu lieferte. Ganz diesem Konzept entsprechend, geht Takemitsu davon aus, dass ein Film aus der Überlagerung und Konfrontation von zumindest zwei an sich autarken Zeitmaßen gebildet wird – einem filmischen hier, einem musikalischen dort –, deren inneres Pulsieren sich fortwährend gegenseitig beeinflusst und transformiert. Dafür ein erstes Beispiel.

In seiner verzweifelten Wut ob der Einsperrung greift der Mann nach einem Spaten und schlägt ihn zerstörerisch gegen eine Innenwand der Hütte (Filmbeispiel 17.3).

Da die Frau ihn daran zu hindern sucht, weisen die Attacken einen unregelmäßigen Rhythmus auf. Dagegen ist ein gleichförmig repetierendes Schlagzeugmotiv gesetzt. Es fängt mit einem Arpeggio aufwärts an und schließt nach einem metrischen Leerschlag mit einem tiefen Ton. Zunächst auftaktig mit dem Lärm des ersten Spatenschlages synchronisiert, poten-

⁴ Teshigahara selbst wies dem Sand eine so prominente Rolle zu: „Hier [in *Suna no onna*] war die Herausforderung, wie man die vielen Ausdrucksformen des Sands – nicht als Landschaft, sondern als Person, als lebendiges Wesen – darstellen kann. Der Film hat drei Hauptfiguren: den Mann, die Frau und den Sand,“ (Horoshi Teshigahara, zit. nach „Die Retrospektive. Filmographie II“, in: Klaus Volkmer (Hg.), *Traum – Fenster – Garten. Die Film-Musiken von Takemitsu Tôru*, München 1996, hier S. 87). Welche entscheidende Rolle die Musik bei dieser Aufwertung spielt, erahnte der niederländische Filmtheoretiker Ruud Visschedijk, als er feststellte, dass in diesem Film „the ominous rarefied glissandi of the violins and the electronically amplified sounds almost turn sand and wind into a third protagonist,“ Ruud Visschedijk, Writing for Film is a Passport to Freedom in: Ruud Visschedijk und René Wolf (Hg.), *The Power of Silence. The Film Music of Toru Takemitsu*, Amsterdam 1996, S. 8. Den Autoren möchte ich an dieser Stelle herzlich danken für die großzügige Schenkung eines Exemplares ihrer Bücher.

ziert es anfangs den Aggressionsakt. Dann aber beginnen sich die beiden Impulse auseinanderzuschieben: zum einen, weil die Frau den Rhythmus des Spatens ab der dritten Attacke durch ihre Gegenwehr verzögert, zum anderen, weil beide Rhythmen unterschiedlichen Zeitmaßen gehorchen und deshalb bereits bei dem zweiten Spatenhieb auseinanderlaufen. Während also das erste Arpeggio auf den ersten Spatenschlag bezogen erklingt, ertönt der tiefschwingende Gongakzent, der das kurze Motiv abschließt, wie ein Vorschlag zur zweiten



Filmbeispiel 17.3

Spatenattacke. Die innere Periodizität der Musik wird somit verschleiert, da sie sich wegen der fortwährend wechselnden Bezüge zur szenischen Aktion (und zu deren akustischen Akzentsetzungen) nur verzögernd im Verlauf der Sequenz als das etablieren kann, was sie in Wirklichkeit ist: ein unbeirrbar geradliniges Repetieren. So erweist sich erst bei der dritten optischen Attacke, dass das Arpeggio mit jenem tiefen Ton zusammen ein autonomes Motiv bildet. Aber kaum wird dies klar, tritt das rhythmische Gebilde schon wieder in einen neuen zeitlichen Bezug zum Klang des Spatens, diesmal als ein stark verzögertes Echo. Die Wirkung ist paradox. Und gerade darin zeigt sich das Raffinement des an sich einfachen kompositorischen Eingriffes: Die Musik scheint weniger auf die aktuellen Ereignisse zu reagieren, als diese vielmehr mit ihrem fatalistischen Pulsschlag hervorzurufen.⁵

Dass die Klänge tatsächlich eine lenkende Rolle im Drama beanspruchen, wird in dem Moment deutlich, als es der Frau nach der dritten Spatenattacke gelingt, den Mann von seinem Zerstörungsvorhaben abzuhalten und beide nach hinten zu Boden gehen. Im Fallen stützt sich der Mann instinktiv ab, um dann betreten feststellen zu müssen, dass es ihre Brust ist, an der er Halt sucht. Augenblicklich schlägt die Stimmung um, und es knistert erotisch. Doch die Periodizität des Doppelschlages bleibt davon unbeirrt. Sogar als sofort darauf ein Beben die Hütte erschüttert und durch die Risse des Daches eine Sandlawine auf das liegende Paar heruntergeht, wird der eiserne Puls des Motivs nicht in Mitleidenschaft gezogen. Im Gegenteil, die unerbittlichen Klangostinati scheinen die Ereignisse vielmehr wie ein Fatum herbeizuzitieren.⁶ Dadurch etabliert die Musik eine Art Scheinkausalität, die alle realen Ursache-Wirkungs-Ketten in den Hintergrund drängt. Ein unmittelbarer Bezug von Aufbegehren über Begehren hin zu Bestrafung wird von den Klängen insinuiert, indem sie suggestiv Ereignisse verklammern, die nüchtern gesehen wohl mehr der Zufall zusammenführte. Die Vorfälle

⁵ Der für die Avantgarde-Musik jener Tage ungewöhnlich repetitive Charakter dieses Schlagzeugmotivs findet sich damals sonst nur in der Musik Iannis Xenakis. Wir werden noch sehen, dass dieser Bezug alles andere als zufällig ist. Vgl. Rudolf Frisius, Konstruktion als chiffrierte Information. Zur Musik von Iannis Xenakis in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.), *Iannis Xenakis (Musik-Konzepte)*, Bd. 54/55, München 1987, S. 91–160, insbesondere S. 103–104.

⁶ Bereits das wütende Aufspringen des Mannes zu Beginn dieser Sequenz wurde in diesem Sinne von einem pizzikato gespielten Streicherakkord ausgelöst.

in der Sandgrube scheinen einem radikal anderen Pulsschlag zu gehorchen als jenem, der unsere klugen Gehirne mit Sauerstoff versorgt.

Solche Sequenzen sind beispielhaft für die Gewieftheit, mit der in diesem Film die inneren Abläufe dergestalt musikalisiert werden, dass das Zeitempfinden nachhaltig berührt wird und die Erzählung in sich zu kreisen beginnt. Ähnliches bezweckt die Verwendung der Stille. Da mehr oder weniger lange Unterbrechungen auch in konventioneller Filmmusik gang und gäbe sind und ihre Beeinflussung des inneren Pulsschlages eines Films demnach fast so etwas wie einem Automatismus gleichkommt, hat sich gerade hier die Fähigkeit eines Komponisten zur aktiv eingreifenden Lenkung der Zeitmanipulation zu erweisen. Dabei erfährt man ganz nebenbei, wie gut die Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und dem Regisseur an dieser Schnittstelle zwischen Geschehen und Erfahrung, zwischen Beobachten und Erleben gelingt. Denn hier

eine gemeinsame Strategie zu entwickeln, ist für die Lenkung der filmischen Rezeption von entscheidender Bedeutung. Zwei Maßnahmen etablieren in *Suna no onna* die Stille als Strukturelement. Die eine ist die bis zum völligen Verstummen reichende Ausdünnung der Tonspur, die andere ein sorgfältiges Fragmentieren der Musik *innerhalb* ein und derselben Filmsequenz, wodurch die Pausen zu einem wirkungsvollen Bestandteil eines in sich geschlossenen musikdramaturgischen Bogens werden.



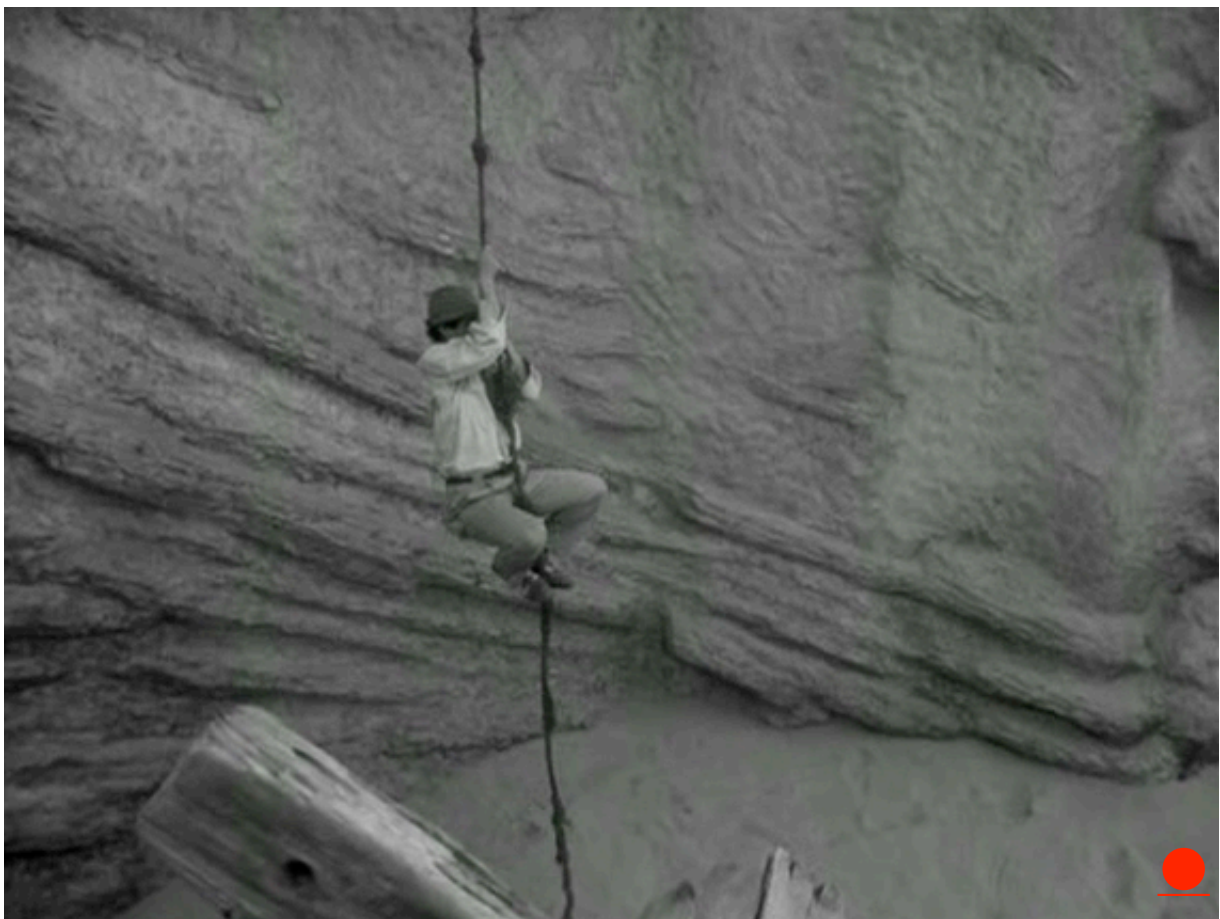
Filmbeispiel 17.4

Als der Mann zum ersten Mal Insekten fotografierend in den Dünen erscheint, verschwindet sogleich jegliches Geräusch von der Tonspur bis auf die wenigen trockenen Klicks des Auslösers seines Apparates (Filmbeispiel 17.4). Gerade durch seine minimale Präsenz hebt just dieser Klang die Szene aus dem Bereich des nackten Stummfilms; vielmehr wird die Stille dadurch zum Ereignis, es entsteht so etwas wie ein „lautes Schweigen“. Eine Variante dieses Prinzips wird dann mit dem harten Wegschneiden der Tonspur arbeiten, etwa in jener Einstellung, die das Davonfliegen eines Raben in plötzlicher Totenstille zeigt. Auch dort wird ein akustisches Nichts von höchster Intensität erzeugt. Die Musik selbst erfährt eine ähnliche Behandlung, nur dass hier der Tonschnitt nicht länger mit dem Bildschnitt zusammenfällt, sondern das Hinzukomponierte mitten in einer Sequenz und dort mit Vorliebe inmitten einer Einstellung plötzlich verstummt, um kurz darauf, und ohne dass sich die dramatische Grundsituation auch nur im Geringsten geändert hätte, wieder zu erklingen. So gelingt es Takemitsu immer wieder, das Nichterklingen hörbar zu machen. Mit an sich einfachen Maßnahmen wie diesen wird der Kinogänger daraufhin konditioniert, die gesamte Tonspur als eine einzige durchkomponierte Faktur zu begreifen. (Wie wir noch sehen werden, trägt die gleiche konse-

quente Durchdringung von Musik und handlungsinhärentem Geräusch wesentlich zu diesem Eindruck bei.)

Darüber hinaus hilft die Dominanz der Stille, das Zeitempfinden gehörig durcheinanderzurütteln. Im Kino nämlich wirken die Wechsel zwischen Stummfilmpassagen und jenen mit Synchronon wie seltsame Rückungen im Zeitgefüge der Bilder: Plötzlich verstummt, erscheint das Geschehen jeweils wie aus der Gegenwart gekippt.⁷

Aber so listig die Manipulation der Zeit im Einzelnen betrieben sein mag, der betreffende Mechanismus ist an und für sich bekannt. Wirklich neuartig dagegen ist die Methode, mit der in diesem Film die Musik das Raumempfinden transformiert, als handle es sich dabei um eine die optischen Parameter miteinbeziehende Modulationsaufgabe. Auch hier besticht das Grundverfahren durch äußerste Einfachheit und dürfte in der reinen Beschreibung mitunter gar simpel anmuten. Denn das Verfahren besteht im Wesentlichen darin, optische Prozesse unmittelbar in akustischen zu spiegeln. Seine konkrete Anwendung innerhalb der dramaturgischen Gesamtstrategie wird sich allerdings als alles andere als naiv erweisen. Schauen wir aber zuerst den Schauplatz dieses Films etwas genauer an (Filmbeispiel 17.5).



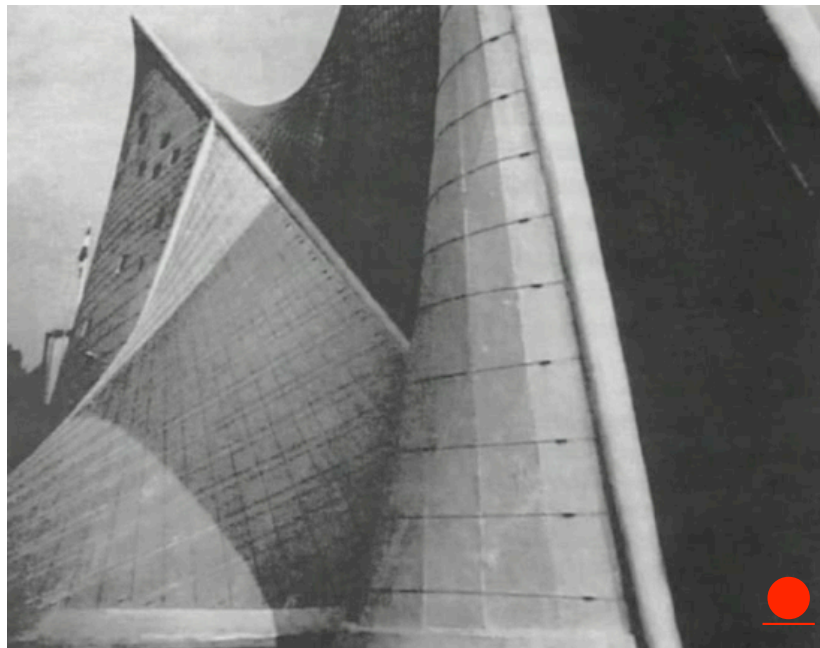
Filmbeispiel 17.5

⁷ Zudem trägt Regisseur Hiroshi Teshigahara durch eine ausgetüftelte szenische Auflösung das Seine dazu bei, etwa wenn er in den dialogintensiven Passagen mit Plansequenzen in Halbtotalen arbeitet, die der Dichte der verbalen Information wie verzögernd entgegenarbeiten. Wir werden am Ende dieser Analyse auf die Kameraarbeit, soweit sie Prinzipien der Musik von Takemitsu wie einen Reflex aufzunehmen scheint, noch genauer eingehen.

Am Grunde des Sandkraters gelegen, wird die Hütte vom herabrutschenden Sand allmählich verschüttet. So gesehen ist *Suna no onna* ein Drama der Entropie, und um dessen Fabel zu konstruieren, musste nur die aristotelische Theaterregel von der Einheit des Raumes um den zweiten Maxwellschen Hauptsatz der Thermodynamik erweitert werden, wonach die Entropie der Welt einem Maximum zustrebt. Diesem Axiom zufolge hat die unbelebte Welt die natürliche Tendenz, sich auf einen Zustand immer größerer Unordnung zuzubewegen. Aber das ist *unsere* Sicht der Dinge. Von der Natur aus betrachtet artikuliert sich da lediglich ein Ruhebedürfnis, das mittels einer möglichst vollkommenen Durchmischung aller Elemente erreicht wird. Nun kann ironischerweise auch Kultur als Ausdruck eines ebensolchen Ruhebedürfnisses angesehen werden. Nicht umsonst sprechen Menschen vom „Stillen“ ihrer Bedürfnisse. Ein Dach über dem Kopf gegen Wind und Wetter sowie eine sorgfältig abgestimmte Diät gegen die inneren Blähungen – auch der Mensch will irgendwann seinen Frieden haben. Man könnte also füglich behaupten, das Drama der Entropie entstehe einzig daraus, dass zwei Ruhebedürfnisse miteinander in Konflikt geraten. In unserem Film haben die sich immer wieder in Bewegung setzenden Sandmassen ihr natürliches Ruhebedürfnis gleichsam klanglich verinnerlicht; der Umstand, dass der natürliche Gegenspieler der beiden Menschen am Grunde der Grube sein Begehren am deutlichsten musikalisch artikuliert, bildet sogar den Grundeinfall dieses Films. So weit, so gut – nur: wie klingt Entropie?

Takemitsu fand dafür eine bestechende Lösung, und zwar in Europa. Dort hatte wenige Jahre zuvor ein junger griechischer Architekt als Assistent von Le Corbusier am Entwurf eines Pavillons für die Weltausstellung von 1958 gearbeitet, für den das bautechnisch höchst heikle Prinzip schräg gewölbter Wände eingesetzt wurde, jenen von Sanddünen und -mulden nicht unähnlich (Filmbeispiel 17.6). Es gibt auch eine mathematische Formel, mit deren Hilfe sich diese sogenannten Regelflächen berechnen lassen.⁸ Wie diese Kalkulationen genau aussehen, tut hier wenig zur Sache; wichtig ist, dass sich die gekrümmte Fläche aus einer Schar von Geraden zusammensetzt.

Da der junge Architekt namens Iannis Xenakis leidenschaftlich an Musik interessiert war, begann er



Filmbeispiel 17.6: das Philips-Pavillon

⁸ In seinem Buch *Iannis Xenakis und die stochastische Musik. Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik* (Bern 1996) gibt André Baltensperger folgende Definition von Regelflächen: „Regelflächen (,surfaces réglées‘) sind allgemein gewölbte Flächen im Raum, die durch Geraden, [...] durch Bewegung längs Leitlinien oder Leitkurven erzeugt werden. Durch jeden Punkt einer Regelfläche gehen somit eine oder zwei Geraden, welche eine Tangentiale bilden, die ganz in der Fläche liegt.“ (S. 551, Hervorhebungen im Original). Ich danke Peter Neitzke für die kritische Durchsicht meiner bautechnischen Erläuterungen.

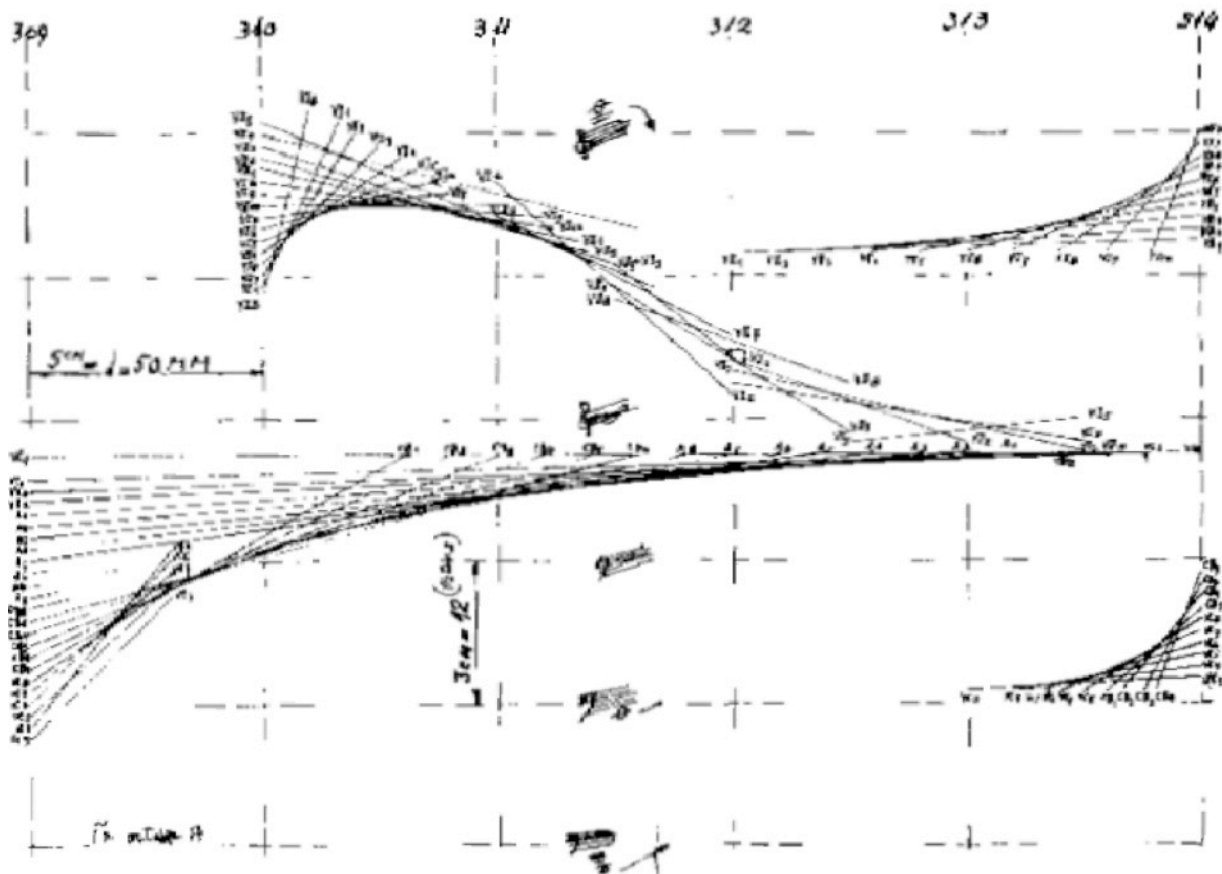
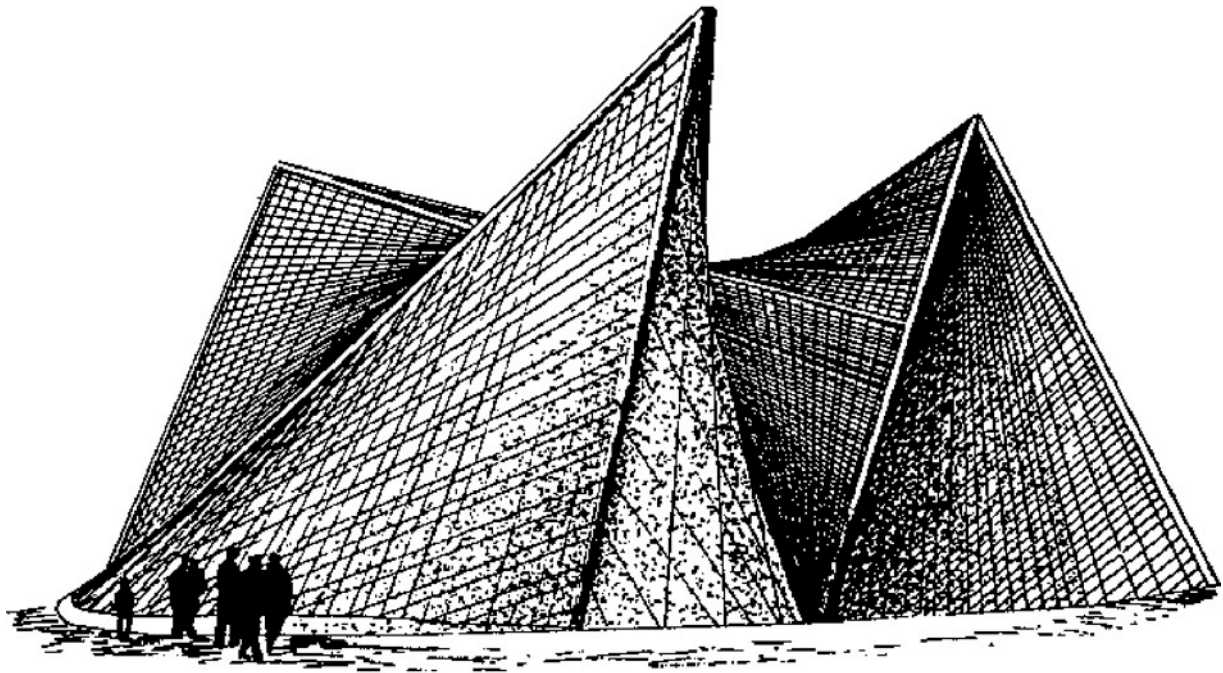


Abb. 17.2-3: Berechnung der Regelflächen

sich eines Tages zu fragen, wie denn diese aus Linien gebildeten Regelflächen wohl klingen würden. Und da der gerade Weg zwischen zwei Tönen – Euklids Gesangslehrer zufolge – ein Glissando ist, entstanden aus den Bündeln von akustisch interpretierten Geraden klingende Gleitflächen (Abb. 17.2-3 und NB 17.1).

Eingedenk dieser Entstehungsgeschichte wird zudem die für seine Kompositionskollegen damals ketzerisch klingende Meinung Xenakis' verständlich, wonach Musik kein Zeitphänomen sei, sondern ein räumliches Ereignis darstelle, das sich gewissermaßen nur der Bequemlichkeit halber in Parametern der Dauer auszudrücken beliebe. „Musik“, so sagte er in einem Interview, „existiert im wesentlichen außerhalb der Zeit. Die Zeit dient der Musik nur dazu, sich in ihr klanglich zu verwirklichen. [Sie] dient als Medium, durch das sich die außerzeitliche Struktur eines Stückes entfalten kann.“⁹

Diese Konzeption ähnelt auffallend einem zentralen Klangkonzept der klassischen japanischen Musik. In seiner Dissertation über Takemitsus Konzertmusik hat Kenjiro Miyamoto dieses Konzept kurz erläutert: „In der japanischen Musik wird nicht in erster Linie eine Botschaft durch gespielte Töne bezweckt, sondern der Raum, der durch die gespielten Töne geschaffen wird, spielt die größte Rolle.“¹⁰ Ein dergestalt vom Klang evozierter Raum wird „Ma“ genannt.

„Das Ma ist etymologisch betrachtet ein urjapanischer Begriff, der einen begrenzten Raum bezeichnet, sowohl in räumlicher als auch in zeitlicher Hinsicht. In der sprachlichen Praxis kann es umfangreiche Bedeutungen haben, räumlich wie ein Raum, ein Zimmer, [...] zeitlich wie eine Pause, ein Interim, eine Gelegenheit usw.“¹¹

The image displays a complex musical score for the piece 'Metastasis' by Iannis Xenakis. It consists of multiple staves, each with a unique, non-standard notation system. The notation includes various symbols, lines, and markings that represent sound and dynamics rather than traditional pitch and rhythm. The score is organized into several systems, with labels like 'H.Z.', 'V.Z.', 'A.', 'V.C.', and 'C.B.' on the left side. Dynamic markings such as 'pp', 'f', and 'ff' are visible throughout the score.

Notenbeispiel 17.1: Die ‚Gleitflächen‘ von *Metastasis*

⁹ Iannis Xenakis, zit. nach Bálint András Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, aus dem Englischen von Peter Hoffmann, Zürich 1995, S. 82–83

¹⁰ Kenjiro Miyamoto, *Klang im Osten – Klang im Westen. Der Komponist Tôru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*, Saarbrücken 1996, S. 153

¹¹ Ebd., S. 150

Und weiter:

„Der Interpret [oder in diesem Fall der Komponist] versucht ständig, die Töne im Ma (Raum) herauszuhören.“¹² „Gerade dadurch, dass die Musik durch die Integration der Umwelt, des Raumes zustande kommt, nähert sie sich den Natur- und Umweltgeräuschen an und stellt ein Kontinuum von Klängen dar, das dem gleicht, was man Stille nennt.“¹³

Aber es brauchte offenbar einen Anstoß aus Europa, um Takemitsu auf dieses Phänomen in der eigenen Tradition aufmerksam zu machen. Als im Jahr 1961 Xenakis Japan besuchte, traf er sich dort mit einigen Komponisten der jüngeren Generation, unter ihnen auch Toru Takemitsu. Dieser war, wie sein griechischer Kollege, als Komponist Autodidakt und schrieb bereits damals neben seiner europäisch orientierten Konzertmusik eine enorme Menge an Filmmusik. Die Partitur für *Suna no onna* wird, drei Jahre nach dem Treffen mit Xenakis entstanden, immerhin schon seine zweiunddreißigste sein. Innerhalb des gleichen Jahres brachte er es gar auf die rekordverdächtige Menge von zehn Filmmusiken; insgesamt schrieb er nicht weniger als dreiundneunzig. Die Musik zu *Die Frau in den Dünen* gilt als seine beste. Im Jahr 1961 muss die Begegnung mit Iannis Xenakis, der ihm in einem Gespräch eindringlich geraten haben soll,¹⁴ sich ernsthaft mit der gerade für zeitgenössische Komponisten eminent wichtigen japanischen Musiktradition auseinanderzusetzen, großen Eindruck auf ihn gemacht haben.¹⁵ Davon legt neben *Suna no onna* (1962) und *Coral Island* (1962) nicht zuletzt sein Klavierkonzert *Arc* (1964) Zeugnis ab, dessen Struktur er, wie eine erhaltene Skizze zeigt, als das akustische Abbild einer Landschaft verstanden haben will, bei

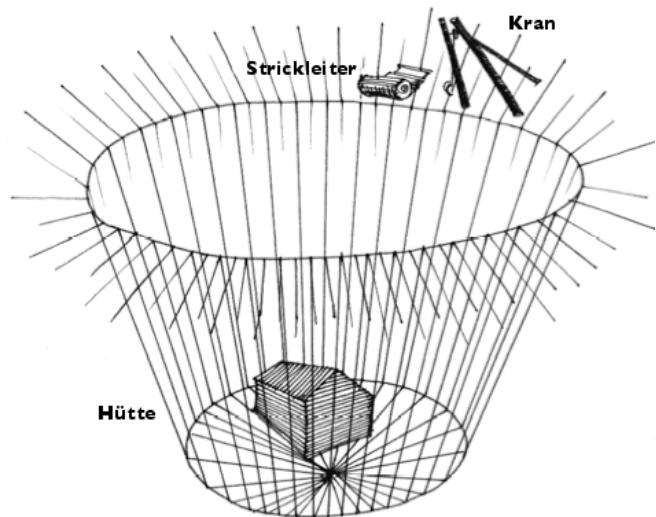


Abb. 17.4: Die Gleitflächen in *Suna no onna*

¹² Ebd., S. 152

¹³ Ebd., S. 155

¹⁴ „Während meiner Gespräche mit Takemitsu und anderen begabten Musikern stellte ich fest, dass die meisten japanischen Komponisten ihre wunderbare althergebrachte Musik gar nicht kannten; sie verstanden sie nicht und interessierten sich auch nicht für sie.“ Xenakis, zit. nach Varga (wie Anm. 9), S. 41.

¹⁵ Ich trete mit dieser Darstellung in klaren Dissens zu den entsprechenden Darlegungen in der bereits zitierten Dissertation von Kenjiro Miyamoto (wie Anm. 10), der den Einfluss der japanischer Musik bei Takemitsu um einige Jahren früher („etwa 1957/58“) ansetzt und die Begegnung mit Xenakis dabei völlig ignoriert. Es sind mehrere Faktoren, die meiner Ansicht nach Miyamotos Fehleinschätzung begünstigt haben. Die beiden wichtigsten: 1. In Takemitsus Musik tauchen erstmals ein Jahr nach der Begegnung mit Xenakis eindeutige Einflüsse der japanischen Tradition auf, und zwar in der Musik zum Film *Harakiri* (1962), was Miyamoto deshalb übersieht, weil er die Filmmusik vollständig ausklammert. Takemitsus Filmmusik war aber immer ein wichtiger Ort, Neues auszuprobieren. So weisen die Versuche mit den Xenakisschen Glissandoclustern in *Suna no onna* auf das Stück *Coral Island* aus dem gleichen Jahr voraus. Theoretisch setzt die Auseinandersetzung mit der eigenen japanischen Musiktradition sogar noch deutlich später ein, die ersten Essays dazu erscheinen nicht vor 1968. 2. glaubt Miyamoto den Selbstdarstellungen Takemitsus allzu blauäugig. Es kommt ihm gar nicht in den Sinn, dass der Komponist seine Biografie in dieser Hinsicht frisiert haben könnte, wie er es offensichtlich bereits bei seinem Umgang mit den Praktiken der *Musique concrète* tat. Obwohl sich dieser Einfluss nachweisbar erst zwei Jahre nachdem er 1953 erstmals mit dieser Innovation aus Paris konfrontiert wurde, in seiner eigenen Musik bemerkbar macht, hält das, wie Miyamoto selbst berichtet, Takemitsu keineswegs davon ab, in einem Text aus dem Jahr 1960 die Idee zu einer *Musique concrète* sich selbst zuzuschreiben und kühn auf das Jahr 1948 zurückzudatieren.

fällig einem statischen Pianissimoklang, vor dem der Prozess eine veränderte Reprise erlebt. Dazu finden sich die tiefen Streicher, nachdem sie sich kurz zu einem gegenläufigen Glissandopaar getrennt und gekreuzt haben, in einem liegenden Sekundintervall wieder. Kurz darauf starten die Geigen in ihrer hohen Lage mit regelmäßigen Glissandobewegungen ihrerseits ein leises Pulsieren, an dessen Ende erneut ein eingeworfenes Klangmoment im Stil des frühen Pierre Boulez steht, das etwa doppelt so lang dauert wie das erste Klangfenster. Dann bringen die Streicher die ganze Sequenz mit einer abrupt abbrechenden Crescendobewegung zu Ende.



Musikbeispiel 17.1

In zweifacher Hinsicht wird hier Musik als raumbildende Instanz eingesetzt. Erstens, indem mit einem auch von Xenakis oft praktizierten Kunstgriff – zwei in extrem entgegengesetzten Lagen ertönende Demarkationslinien stecken einen selbst leer bleibenden Tonraum ab – ein stummes, quasi außerzeitliches Ortsvolumen simuliert wird. Und zweitens werden die Glissandi mit kleinen Sandlawinen in audiovisueller Parallelführung verknüpft, und schon vereint sich die Musik im bewährten Analogieverfahren mit den Dünen. Womöglich wird sich der Leser, von soviel Mimesis angestachelt, fragen, was denn hier die Boulezschen Plingplongs jener Klangfenster bedeuten mögen? Dies wird tatsächlich nicht sofort klar. Bei 7'46" etwa erklingen sie abermals zu Impressionen der Sandwüste, dagegen in der 22. Minute, und abermals ins bekannte Streicherband eingebunden, zu Bildern der nackten, schlafenden Frau. Das Auftreten dieser Klangeinsprengsel wirkt denn auch lange dramaturgisch rätselhaft, so als habe diese Musik ihren Gegenstand noch nicht ganz gefunden, oder besser gesagt – denn darin steckt des Rätsels Lösung – als sei es dieser akustischen Evokation noch nicht gelungen, entsprechend Visuelles an die Oberfläche und somit auf die Leinwand zu treiben. Kurz, wir haben es mit einer Epiphanie vor der Erfüllung zu tun. Denn erst in der 59. Minute – ziemlich genau in der Filmmitte – löst sich das Geheimnis auf, und Analoges zu den Klängen dringt ins Reich des Sichtbaren. Wie wir noch sehen werden, fällt dieses Ereignis nicht ohne Grund mit dem ersten großen Moment der Resignation des Helden zusammen. Was geschieht? Um den meist verborgen bleibenden Bauern außerhalb der Grube zu signalisieren, dass er sich geschlagen gibt, schwenkt der Mann vom Dach der Hütte ein langes Bambusrohr, an dessen Spitze ein Feuer lodert. Wie durch ein Wunder dräniert diese Flamme Wasser aus dem Sande (Filmbeispiel 17.8). Wohl nach dem Cantus firmus unserer aller Existenz, dem „*les extrêmes se touchent*“, entzieht die Hitze den staubtrockenen Hängen Feuchtigkeit. Und sofort füllen Makroaufnahmen von überdimensional großen Wassertropfen die Leinwand, und zu deren trägem Träufeln bildet der

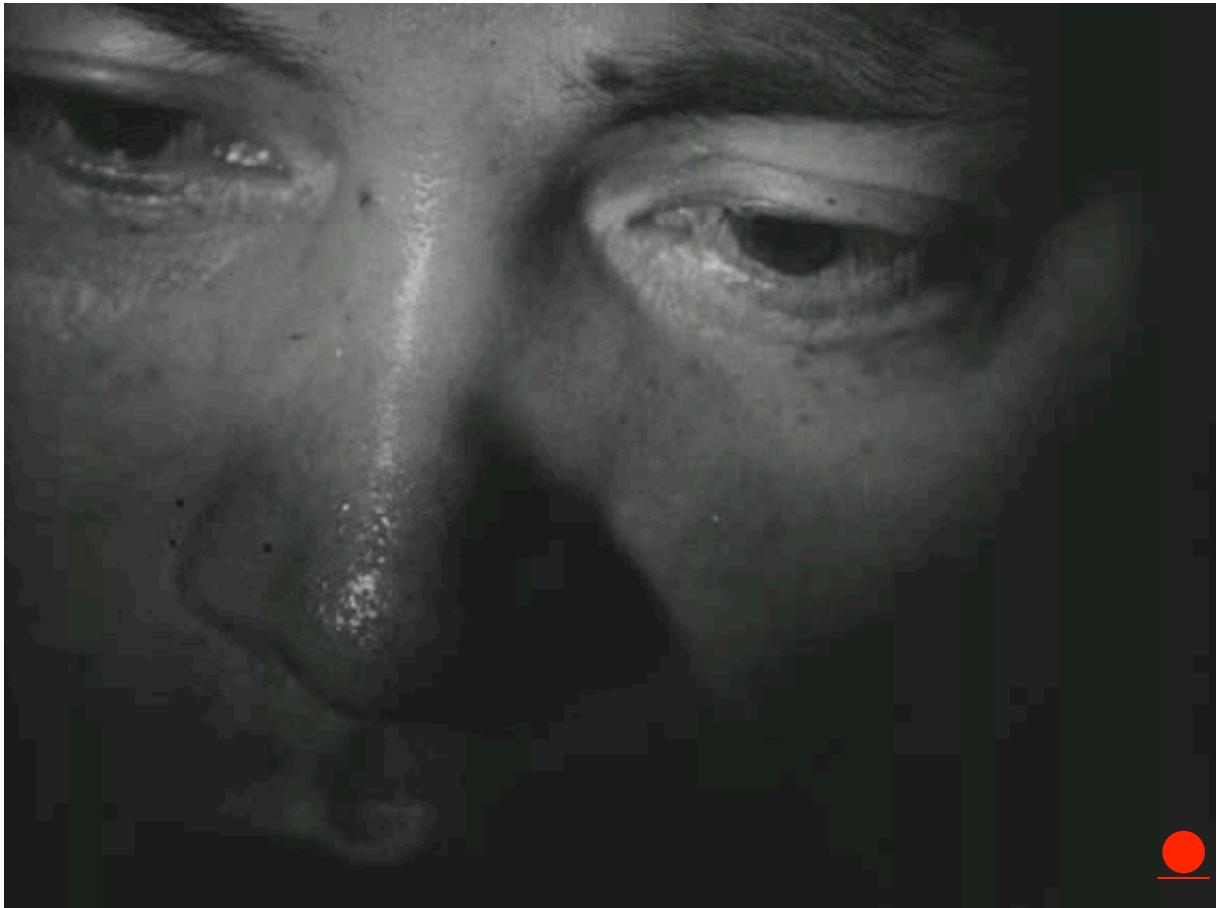


Filmbeispiel 17.8

kammermusikalische Klingklang endlich die maßgeschneiderte Entsprechung. Der Vorgang ist bemerkenswert, ist doch die ganze narrative Strategie – ihre Moral, wenn man so will – insgeheim darauf ausgerichtet, dass dieser Mann sein Gefängnis am Ende als den eigentlichen Sinngeber seines Lebens und somit als Zuhause erkennt. Wie es unsere Plotsynopsis bereits vorweggenommen hat, manifestiert sich dies darin, dass er eine Methode entdecken wird, aus Sand mittels Filterung Wasser zu gewinnen. Symptomatisch zeigt ihn die letzte Einstellung des Films zu den filigranen „Wasserklangen“ – jenem Boulezschen Plingplong – über eine bereits halbgefüllte Tonne gebeugt. Dass diese Wende sich in Form jener vom Feuer angesaugten Wasserflecken genau dann ankündigt, wenn der Held mit seinem Aufbegehren erstmals scheitert, ist für den in *Suna no onna* dargestellten Konflikt zwischen Mensch und Natur kennzeichnend. Das Kausalmuster der Fluchtversuche wird buchstäblich von einer anderen Wirkungskraft verdrängt, die nicht länger dem einsichtigen Muster von Ursache und Wirkung gehorcht. Und genau für diese Art von höherer Instanz – diese Metagalaxie, wie Takemitsu wohl sagen würde – steht die Musik. Nicht nur weil sie, wie das Beispiel des Wassers zeigt, den Ereignissen oft weit vorseilt, nein, sie enthält darüber hinaus all jene kausal undurchsichtigen Beziehungen, die diesen seltsamen Ort bestimmen. Und die Musik enthält sie als kryptische Ziffern bereits bei ihrem ersten Erklängen, denn das dortige Auftreten des Streicherglissandos schloss jene musikalische Wasserfiguration schon förmlich mit ein. Genauer gesagt, die Wassermusik der Klangfenster wird von dem das Abrutschen des Sandes akustisch nach- (oder besser vor-)zeichnenden Geigenklang hervorgebracht, ohne dass dazu eine kompositorische Entwicklung, das heißt eine logisch strukturierte Beziehung zwischen beiden, nötig wäre. Damit enthält diese Sequenz – wie es einer guten Exposition ja auch ansteht – im Kern bereits den ganzen Film.

Die Verdrängung einer zielgerichteten Narration, die Manipulation ihrer Zeitstruktur sowie die Umlenkung ihrer Klangwelt in Richtung Raumsimulation, all diese zunächst einmal formal ins Ohr springenden Elemente entpuppen sich nachträglich als inhaltlich motiviert, denn sie markieren Verschiebungen innerhalb unserer Wahrnehmung dieses Dramas, die gebündelt so etwas wie eine dritte Protagonistin entstehen lassen, eine, die ebenso präsent wie ungreifbar, ebenso unerbittlich wie letztlich unvorhersehbar ist. Nennen wir sie der Einfachheit halber Naturgewalt. Sie stellt sich allen aktiven Bestrebungen zumal des Mannes in den Weg und drängt dem Leben in der Grube schrittweise ihren und nur ihren Rhythmus auf. Schicksalhaft dürfen wir sie wohl nennen, weil sie wie in einer altgriechischen Tragödie aus einer für uns Menschen recht unbehaglichen Situation der nicht einsichtigen Allpräsenz heraus agiert. Nur wer sich ihr unterwirft, wird von ihr getragen, so lautet die fatalistische Spielregel. Bei der Frau funktioniert das bereits, aber sie lebt auch schon seit einer Ewigkeit hier. Obwohl auch sie innerhalb des Sandmeeres ein unaufhebbarer Fremdkörper bleiben muss, wirkt sie wie ein Teil dieser Natur. Das hat wiederum Konsequenzen für die Musik. Indem diese nicht nur Leitklänge zu Naturereignissen bildet, sondern sich ebenso sehr einer menschlichen Figur anzuverwandeln hat, öffnet sie sich zwangsläufig dem Bereich nachvollziehbarer Emotionen und führt deren Auslagerung in klingende Gebilde durch. Das Spannende ist nun, dass die Streicherglissandi, die bis anhin die Bewegung des Sandes ausdrückten, jetzt zusätzlich, wenn auch auf seltsame Art, für das Bewegtsein der Menschen in diesem Sandloch einzustehen haben.

Wie wir gesehen haben, funktioniert die Analogiesetzung von Sand und Glissandobewegung über Xenakis' Prinzip der Regelfläche. Von mancher Aktfotografie wissen wir aber, dass auch nackte Körper als Regelflächen aufgefasst werden können, reihen sich doch zumal die Frauen in den entsprechenden Fotobänden oft zu endlosen Hügellandschaften. Genau die-



Filmbeispiel 17.9

ses Prinzip der erotischen Landgewinnung greift der Film auf. Als der Mann nach der ersten Nacht in der Hütte aufwacht, sieht er, dass die Frau neben ihm unbekleidet schläft (Filmbeispiel 17.9). Sie macht das weniger der Verführung als des Selbstschutzes wegen, denn am Sand in den Kleidern riebe sich sonst die Haut wund. Der Vorgang offenbart sich somit als dialektisch: Die Frau schützt sich, indem sie sich der angreifenden Natur schutzlos aussetzt. Auch hier manifestiert sich ein weiteres Mal die in dieser Grube herrschende Sonderkausalität, gegen die sich der Mann noch lange und buchstäblich mit Händen und Füßen wehren wird. Für den Augenblick aber betrachtet er regungslos fasziniert den nackten Rücken der Frau, während der bekannte Streicherklang mit einer leichten Variante einsetzt (ab 21'22"). Dazu erscheint eine knappe Bildmontage, die die Übertragung dieses Leitklangs auf den ruhenden Hügel des Körpers und somit die Erweiterung des Ausdrucksbereichs jener Glissandi ebenso poetisch wie unmittelbar mitvollzieht.

Kraft einer Schiebeblende legen sich die Kurven des Sandes nun auch über seine eigene liegende Gestalt. Dann bringt eine Doppelbeleuchtung einer weiteren Sandschicht die Analogie zu Wasserwellen ins Spiel, und zwar just in dem Moment, da kurz die Boulez-artige Figuration erklingt²⁰, woraufhin abschließend auf die Untersicht eines Sonnenschirms überblendet wird, der über dem Esstisch der Hütte hängt. Dessen Stäbe erweisen sich als nichts

²⁰ Dies zu einem Zeitpunkt, da die eindeutige audiovisuelle Koppelung von Wasser mit dieser Klangfigur noch nicht vollzogen ist. Wir sehen auch hier wieder, wie strategisch in diesem Film mit den Mechanismen der Bedeutungsproduktion umgegangen wird.

anderes als die Geraden einer einfachen Regelfläche. (Womit wie nebenbei auch das charakteristische Prinzip der Verkettung von Ton und Bild in diesem Film selbstreflektierend preisgegeben und als Technik einsichtig gemacht wird.)²¹

Welche Konsequenzen hat dies alles nun für die musikalische Wirkung? Bereits in ihrer Zuordnung zu den Bewegungen der Dünen zeigten die Glissandi einen höchst doppeldeutigen Ausdrucksgehalt, spiegelten sie doch bereits dort mehr als nur deren „Innenleben“. Weil wir alle Ereignisse des Films eindeutig aus der Perspektive des Mannes erleben und die Tradition von dramatischer Musik, zumal in ihrer filmmusikalischen Spielart, bevorzugt dazu dient, die Identifizierung der Zuschauer mit den Protagonisten zu stärken, lässt es sich, allein schon der Gewöhnung wegen, kaum vermeiden, die jeweils gehörten Klänge in Bezug zum Helden zu setzen. Und schon erzeugt der über einem dumpf raunenden Bassfundament sich erhebende hohe, zunächst lang ausgehaltene Streicherklang den Topos einer bangen Erwartung.²² Da von den Dünen für den Mann darüber hinaus eine reale Bedrohung ausgeht, erfahren wir diese Verbindung von Sand und Geigenklang als durchaus schlüssig. Komplexer wird das emotionale Abbild, sobald die gleiche Streicherfaktur auch auf die Frau übertragen wird. Wie deren Nacktheit im Augenblick der Zuweisung klar signalisiert, spielt die erotische Annäherung eine wichtige Rolle im fragilen Beziehungsgeflecht zwischen den beiden Protagonisten. Da die scheuen körperlichen Annäherungen von den Glissandobündeln begleitet werden, entsteht eine höchst ambivalente Stimmungslage, die mit „banger Erwartung“ nur unvollständig beschrieben wäre. Hier, wie auch in anderen Teilen der Filmmusik, profitiert Takemitsu vom Umstand, dass das von ihm genützte avantgardistische Idiom ein bis dahin dramaturgisch *nicht* genütztes und somit auch nicht *abgenütztes* ist. Wie einem in Sachen Semantik Debütierenden wohnt dieser neuartigen Klangstruktur die Mehrdeutigkeit förmlich inne. Umso erstaunlicher, wie treffsicher Takemitsu dieses Ungefestigte seines Klangmaterials, dieses dem Drehort selbst vergleichbare Auf-Sand-gebaut-Sein in seinem ganzen emotionalen Reichtum zu nützen weiß. Momente einer leisen Bedrohung spielen da ebenso eine Rolle wie jene der Schutzlosigkeit, und beide sind unentwirrbar verwoben mit Zärtlichkeit und sexuellem Begehren. Doch damit hätten wir immer noch nicht den gesamten hier aktivierten Bedeutungsreichtum jenes Streichermoments ausgeschritten, der im Verlauf des Films insgesamt fünfzehnmal in minimal voneinander abweichenden Varianten auftaucht. Dennoch soll hier lediglich von drei weiteren Sinnstiftungen die Rede sein.

Erstens: Nach dem bald darauf vollzogenen Liebesakt verdurstend, rennt der Mann, heimgesucht von einer Wasser-Fata-Morgana aus der Hütte hinaus (ab 56'08"; Filmbeispiel 17.10). Draußen blendet ihn die Sonne, und augenblicklich fraternisiert sich jener hohe Streicherklang, der gerade noch dem ausgetrockneten Sand seine Stimme lieh, mit dem grellen Licht, und dem Mann wird vom scharfen Geigenton nicht weniger ins Auge gestochen als

²¹ Interessant ist, dass Takemitsu wenige Jahre bevor er an *Suna no onna* zu arbeiten anfang, im Kino eine Szene sah, die die Gleichstellung von Frau und Berglandschaft bereits vorwegnahm. In seinem Aufsatz ‚Conversation on Seeing‘ schreibt er: „Some time ago when I saw Kenji Mizoguchi's *Yuki Fujin Ezu* [1950] there was a scene with a mountain that appeared to me as a female form“; Takemitsu (wie Anm. 16), S. 37. Dass die hier analysierte Bedeutungserweiterung in Richtung humaner Ausdruckswerten an einer Frau vorgenommen wird, ist nicht zufällig, wird damit doch nur allzu deutlich das Weibliche als etwas Naturhaftes und Fremdes aufgefasst. Bemerkenswert ist nur, wie schwer nachvollziehbar diese immerhin jahrhundertlang prägende Auffassung uns heute bereits geworden ist.

²² Wir haben es also mit einer Musik zu tun, die im selben Moment etwas objektiv abbildet und der subjektiven Reaktion darauf Ausdruck verleiht.

vom brennenden Tageslicht.²³

Zweitens: Um dem Mann die Gefangenschaft so angenehm wie möglich zu machen, verdient die Frau mit Heimarbeit ein Radiogerät, damit ihrem Gast wenigstens akustisch der Kontakt zur Außenwelt erhalten bleibt. Als dieser Heimempfänger am Ende geliefert und der Mann ihn einschalten wird, leistet sich Take-mitsu einen nachgerade zynischen Witz: Aus dem winzigen Lautsprecher klingt in schöner Fremdheit ein Walzer von Johann Strauß. Der Abspielanlage gemäß ist deren Streicherklang bis auf die hohen Formanten weggefiltert worden, und zusätzlich ziehen die Walzergeigen ihr Melos mit absteigenden Portamenti, nicht unähnlich den auskomponierten Glissandi sonst im Film (Filmbeispiel 17.11). So wird auch Strauß' Musik zur klingenden Regelfläche und damit als Signal einer möglichen Alternative zur Existenz in der Sandgrube restlos denunziert.

Zum Schluss dieses Abschnittes ein Beispiel aus der Anfangsphase des Films (ab 5'23"). Ermüdet von der Insektensuche, hat sich der Mann für einen Moment hingelegt. Während er sich aus dem Off darüber beklagt, dass er beruflich bloß als Nummer in einer anony-



Filmbeispiel 17.10



Filmbeispiel 17.11

²³ Eine ähnliche Synästhesie mit in etwa vergleichbaren Streichergesten gibt es in Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960), wo die Glissandi sowohl das Pendel des stetig zustechenden Messers während des Duschmordes mit Unerbittlichkeit aufladen als auch später das überstrahlende Licht einer Glühbirne bis zur Blendung intensivieren.

men Gesellschaft figuriert, verdichten sich seine Gedanken auf der visuellen Ebene zu einem erotischen Tagtraum, in dem eine weibliche Gestalt, die offenbar seine Gattin repräsentiert, über ihm erscheint (Filmbeispiel 17.12). Dazu ertönt erneut die Klangstruktur mit den Streicherglissandi. Ein Bezug zwischen den drei sich disparat überlagernden Ebenen aus Sprache, Bild und Musik ist zu diesem Zeitpunkt für die Zuschauer kaum sinnvoll herstellbar, dies obwohl



Filmbeispiel 17.12

die Hand des Mannes den Sand streichelt, als wäre es der Körper der gleichzeitig imaginierten Frau. In diesem Stadium und mit dieser formalen Verdichtung – die extremste im ganzen Film – verhindert die Konstellation, in der hier die Musik erklingt, den Nachvollzug ihres allfälligen Sinngehalts; sie klingt geradezu funktionsfrei, so als handle es sich um absolute Musik. Das trägt gewaltig. Die Musik verkündet vielmehr stark verschlüsselt die eigentliche „Lösung“ des in Bild und Sprache geschürten Konflikts, bringt sie doch zu diesem frühen Zeitpunkt Sand und Frau in eine Beziehung, die den Ausbruchswillen des Mannes mit einbezieht. Die ganze Grube erscheint hier wahrhaft in der Nusschale.

Die Komposition für *Suna no onna* weist neben den Streicherbewegungen noch drei weitere Musiktypen auf, wenn auch in höchst unterschiedlicher Dominanz. Vokales etwa gibt es nur selten. Ein einziges Mal summt die Frau während der Pflege des erkrankten Mannes ein japanisches Kinderlied vor sich hin. Dennoch ist auch das eingebunden in eine subtile Arbeit mit der Stimme. Denn in wenigen wichtigen Momenten wird die immer wieder äußerst reduzierte Tonspur von Atemgeräuschen bestimmt, sei es von schwerem Schnaufen oder von Stöhnen. Wenn der erste Streichermoment bei 4'39", statt wie üblich vom Dialog oder von den Geräuschen des Ambientes abgelöst zu werden, in den raumakustisch völlig isoliert stehenden Klang des Atmens überführt wird, mutiert die Stimme zu einem Element in der Kompositionsarbeit. Zumal unmittelbar darauf das Geräusch des Meeres montiert ist, das seinerseits wieder in das allein auf der Tonspur übrig bleibende, quasi solistisch einsetzende Klicken des Fotoapparats mündet. Gewandelt gegenüber dem vorangehenden Instrumentalklang hat sich dabei nur eines: Die Musik, die bis dahin im Off des virtuellen Orchestergrabens ausharrte, bedient sich mit einem Mal unmittelbar szenischer Komponenten. Das wird noch deutlicher beim Auftauchen des Radios. Da der daraus erklingende Walzer, wie wir gesehen haben, als Teil der Regelflächenmusik betrachtet werden kann, taucht damit sogar eine am deutlichsten dem Bereich der traditionellen Filmmusik zuzurechnende Klangwelt unmittelbar am Handlungsort des Films auf. Dieses gelegentliche Hineinrutschen der Musik in der sogenannten Diegese scheint überhaupt ein Prinzip der akustischen Organisation dieses Films zu sein.

Sogar die – neben Instrumental- und Vokalsequenzen – dritte Klangkategorie, mit der Takemitsu operiert, jene der Elektronik, wird einmal ungewöhnlich eng an das visuelle Geschehen herangeführt. Unmittelbar nach der Schaufelsequenz, von der bereits die Rede war, setzt ein Sandbeben ein, dessen Nachklingen mit Delay-Effekten verfremdet wird. Lange bevor die Techniken der Klangskulpturierung im Kino Einzug halten,²⁴ wird hier – und das ist das Bemerkenswerte an dieser Art der Klangmanipulation – ein bildsynchrones Geräusch elektronisch bearbeitet.

Ein zweites Prinzip des späteren Sounddesigns, das hier vorweggenommen wird, betrifft die Art, wie Musik und die Geräusche der Szene miteinander verknüpft werden. Seit Max Steiner bedienen sich die Filmkomponisten dazu eines vom Zeichentrickfilm herkommenden Verfahrens, das aus naheliegenden Gründen „Mickey-mousing“ genannt wird. Dabei werden die szenisch notwendigen Geräusche von der Musik imitierend weitergeführt. Ganz anders geht Takemitsu vor. Obwohl er mit seinen Regelflächen dem musikalischen Naturalismus keineswegs entsagt, funktionieren seine Zusammenführungen von Musik und Originalton nicht nach dem üblichen Verfahren der Angleichung. Das wird sich noch in einem späteren Beispiel zeigen, wenn die Streicherglissandi auf das Geräusch von Sandgeriesel stoßen. Zunächst aber lohnt es sich, noch kurz bei der Elektronik zu bleiben, weil wir dort ein weite-



Filmbeispiel 17.13

²⁴ Offiziell geschah dies mit Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979), aber die Vorläufer reichen bis in die frühesten Tonfilme zurück. In *King Kong* (1933) etwa werden die Schreie der prähistorischen Monster bereits durch Tonbandmanipulationen erzeugt, und in *Dezertir* aus dem gleichen Jahr funktioniert Wsewolod Pudowkin die Geräusche der Szene fortwährend zu einer *Musique concrète avant la lettre* um.

res Merkmal der künftigen Praxis elektroakustischer Klangbearbeitung vorgebildet finden: die Unauffälligkeit ihres Einsatzes. Typisch dafür ist eine Stelle, an der eine sonst den Streichern vorbehaltene Regelfläche auftaucht, die sich bei genauerem Hinhören als elektronisch produziert herausstellt (Filmbeispiel 17.13). Durch solch wiederholtes „Fremdgehen“, das sich auch bei den anderen Klangtypen feststellen lässt, wird erreicht, dass die höchst unterschiedlichen musikalischen Elemente, aus denen diese Filmmusik gebaut ist, ohne die geringste Einebnung miteinander verknüpft werden können. Diese unterirdischen Bezüge zwischen den ansonsten autonom agierenden instrumentalen, vokalen und elektronischen Teilen sind erneut ein Beispiel für die Sorgfalt, mit der hier Filmmusik als Kunstform ernst genommen wird. Ähnlich prägt ein diskretes Inbeziehungsetzen auch das Verhältnis zwischen Musik und Synchrongeräusch. Wie wir bereits nachweisen konnten, kennzeichnet es ebenso die seltsam indirekten innermusikalischen Beziehungen zwischen Streicherglissandi und den Boulezschen Einwürfen. Wenig verwunderlich ist daher, dass Analoges auch bei der vierten und letzten Klangkategorie nachgewiesen werden kann, den Schlagzeuginterventionen. Mit achtzehn Ereignissen ist diese Kategorie quantitativ sogar die bedeutendste.²⁵

Obwohl es dieser Filmmusik nicht an rhythmisch scharf artikulierten Eingriffen fehlt (der hochdramatische Kontrapunkt in der Spatenszene lieferte dafür bereits ein einschlägiges Beispiel), wird das Schlagzeug zumeist so eingesetzt, dass dessen Klänge zu einer Verunsicherung innerhalb der jeweiligen emotionalen Situation führen. Vor allem die häufige Verwendung von Gongs lässt eine Serie von affektiv schwer greifbaren „Klimazonen“ entstehen, die alles, was die Dialoge an Eindeutigkeit einbringen, hinterhältig zersetzen.

Da stehen der Mann und die Frau vor der Hütte und plaudern. Als Wechselrede wirkt diese Szene wie eine sanfte Annäherung zwischen den beiden – er fotografiert sie, sie wünscht ihm ein Radio –, und schon scheint so etwas wie Normalität in diese kafkaeske Welt einzuziehen (Filmbeispiel 17.14). Nur dass diese Szene von einem völlig unabhängig dazu gesetzten, in sich repetierenden Gongmotiv begleitet wird, das dieser Begegnung jegliche Alltäglichkeit nimmt. Erhöht wird unser Befremden noch durch die Zufälligkeit der Einsätze. Nach einer Minute hört der akustische Treibsand nämlich so unmotiviert wieder auf, wie er einsetzte, um nach zirka anderthalb Minuten – unsere beiden Protagonisten haben mittlerweile ins Innere der Hütte gewechselt und trinken Sake – genauso ungeführt wieder von neuem anzufangen. Gewiss, weil der Mann zum vierten Mal die



Filmbeispiel 17.14

²⁵ Auch unter diesen Schlagzeugsequenzen gibt es übrigens eine, die im klassischen Sinn zu einer szenischen, zur *source music* wird. In der einzigen Massenszene, die der Film kennt, wollen die am Rand des Grabens versammelten Dorfbewohner die beiden Protagonisten dazu nötigen, in aller Öffentlichkeit Liebe zu machen. Dabei wird die Stimmung wesentlich von Trommeln aufgeheizt, die entsprechend im Bild erscheinen (ab 1h 33'30").

Flucht plant und am Anfang der Szene nur draußen steht, um seine Chancen abzuklären und im Anschluss auch nur deshalb Sake serviert, damit die Frau einen tieferen Schlaf hat, können die Gongschläge ohne weiteres dazu in Beziehung gesetzt werden. Und dennoch: Mehr als bloß ein Rest an Irritation bleibt, zumal in den beiden anderen Szenen, die ebenfalls von solch stoisch-unberührten Gongschlägen unterfüttert sind (bei 28'04" und 1h40'00"), keinerlei versteckte, von der Musik in Alleinvertretung ausgeplauderte Dramatik auszumachen ist. Bedeutsam und die Verwirrung noch verstärkend erscheint vielmehr der Umstand, dass die Gongsequenzen nur in Szenen auftreten, die eben alltägliche, die Beziehung nicht eindeutig prägende Begegnungen zwischen beiden Hauptfiguren zeigen. So betrachtet schafft die Musik hier eine Atmosphäre der Latenz, die in dieser Sandgrube jede Tendenz zur Normalität bereits im Ansatz unterspült. Dass eine derartige Klangwirkung ausgerechnet in jenen intimen Kammerspielen erfolgt, die konventionellerweise der psychologischen Durchdringung der Figuren vorbehalten sind, ist noch in einer weiteren Hinsicht bemerkenswert. Für Takemitsu lösen diese Gongschläge nach eigener Aussage und in Übereinstimmung mit der japanischen Tradition genau das Gegenteil einer Introspektion aus. „The Japanese temple gong“, so hält er in einem seiner Aufsätze fest, „speaks without personal identification: its sound seems to melt into the world beyond persons, static and sensual.“²⁶ Dennoch lässt sich nicht überhören, dass auch diese Klangsicht Entscheidendes Xenakis verdankt, der mit der Tonbandkomposition *Orient-Occident* (1960) erstmals die extrem periodischen Rhythmen – auch hier auf der Basis von Gongschlägen übrigens – in die zeitgenössische Musik einführte (Musikbeispiel 17.2). Vielleicht nicht ganz zufällig handelt es sich dabei ebenfalls um eine Filmmusik, die erst noch vier Jahre vor *Suna no onna* entstand. Dennoch ist Takemitsus Hinweis auf die Tradition seines eigenen Landes keine bloße Rauchpetarde, besagt sie doch eindeutig, dass jene langsamen, ritualisierten Schlagmuster wohl nur in westlichen Gehörgängen eine Mimesis seelischer Befindlichkeiten auslösen.²⁷ In Wirklichkeit repräsentieren sie, wie wir es bei den akustischen Regelflächen feststellen mussten, eine ominöse dritte Instanz, die wir etwas summarisch als Naturgewalt etikettiert haben.



Musikbeispiel 17.2

Typisch an diesen zu Eindringlingen mutierten Klangschaten ist, dass sie trotz ihrer dauernden Präsenz schwer dingfest zu machen sind. War die Musik als Regelfläche noch den Sandlawinen zuzuordnen, so schleicht sie sich als Gongmotiv in den Gefühlshaushalt der Protagonisten ein, ohne daran belangbar zu partizipieren. Mit der gleichen Doppeldeutigkeit, mit der Geigenglissandi chamäleonartig gleich auch vom Körper der Frau Besitz nehmen, täuschen die Gongrhythmen eine innere Verfassung der beiden Figuren bloß vor. Auch hier findet demnach eine Suspendierung üblicher Kausalbezüge statt. Wenn wir dagegen diese Gongschläge einer wie auch immer gearteten objektiven Naturgewalt zuschlagen, ist damit noch nichts darüber gesagt, was dies innerhalb der Konstruktion des Plots überhaupt bewirkt. Gleichwohl wird klar, dass die Musik in all diesen Fällen einen dritten Protagonisten etabliert, der wie ein ungebetener Kostgänger bei den beiden anderen Unterschlupf findet, um dort seine zersetzende Mimikry zu betreiben. Für diese Deutung spricht ein erstaunlicher Befund:

²⁶ Takemitsu (wie Anm. 16), S. 10–11

²⁷ Ich bin allerdings der Meinung, dass Takemitsu wie viele Japaner des 20. Jahrhunderts in dieser Hinsicht über eine Art *double entendre* verfügt, das heißt, dass er eine musikalische Faktur sowohl im Sinne der japanischen Tradition als auch mit westlich geschulten Ohren hören kann. Die innere Ambivalenz der Musikdramaturgie in *Suna no onna* wäre dafür nachgerade die Probe aufs Exempel.

Dank einer kühnen akustischen Invention wird dieser dritten Instanz ein Phantomleib in Form einer Klangprothese verliehen. Als sich Mann und Frau das erste Mal erotisch näher kommen, wird ihre sich aneinander reibende Haut in Großaufnahme gezeigt; sie ist voller Sandkörner (Filmbeispiel 17.15). Scheinbar naturalistisch sind diese auch zu hören. Aber statt, was den Körperbewegungen entsprechen würde, Reibgeräusche zu produzieren, klingt ein Sandrieseln, dessen Klang nicht auf Haut, sondern, wenn auch leise, auf Metall oder eine ähnlich harte Fläche prasselt. Durch diese kleine, aber entscheidende Verfremdung wird das Geräusch nicht nur musikalisiert, sondern der Vorgang bekommt eine Taktilität, die sowohl auf den gezeigten Körper verweist als sich von ihm freimacht. Zumal sich umgehend in Bild und Ton die Regelflächen der Sandhänge wieder dazumischen. Demnach ist diese vom Klang erzeugte haptische Präsenz mit den gezeigten Körpern nur scheinbar identisch. Schauen wir erneut die Szene mit dem Spaten an, so zeigt sich, dass auch dort mit Hilfe der Musik ein unsichtbarer dritter Protagonist physisch spürbar wird. Es ist, als würde die Gewalt des Mannes durch eine ausschließlich akustisch vorhandene Gegenpräsenz in die Knie gezwungen. Es sind jedes Mal die Töne, die mit größter Suggestivkraft die Epiphanie eines Gegners auslösen, mit dem, einmal als Pseudosubjekt in den Raum hineinprojiziert, nicht zu spaßen ist.

Auch das weitgehend verschüttete Wissen um die Körperlichkeit von Klängen verdankt Takemitsu wohl der Begegnung mit der Musik Xenakis'. Denn kaum ein anderer rückt seinen Zuhörern derart ungezogen zu Leibe und raut die Töne zu Reibflächen auf, an denen sich die Ohren wundhören dürfen. Das ist der andere Aspekt von Xenakis' Konzeption einer



Filmbeispiel 17.15

Musik als räumlicher Erfahrung; ihre Körperlichkeit inthronisiert eine Klangwelt, nach der das Kino, diese Heimat der Schattengestalten, nachgerade lechzt.²⁸

Die quasi autarken Einsätze – sei es bei den verschiedenen Schlagzeugmotiven oder bei den mehr orchestralen Sequenzen – zeigen ein Grundprinzip dieser Musik bezüglich ihrer hinterlistigen Verzahnung mit dem dramatischen Verlauf. Das lässt sich einfach veranschaulichen, wenn wir mit Hilfe einer Szenenbeschreibung der Beziehung zwischen musikalischen und optischen Gesten noch etwas beharrlicher nachgehen.

17.2 Klanggesten der Unendlichkeit

Un drame dont le premier personnage est l'infini. L'homme est le second.
*Victor Hugo*²⁹

Die ausgewählte Sequenz bildet im Film die Brücke zwischen dem zweiten und dritten Sandbeben; musikalisch gesehen handelt es sich um die 16. Intervention. Am Anfang steht der Mann noch benommen in der Türöffnung der Hütte, während sich ringsum die Attacke der Natur allmählich beruhigt und im knarrenden Holz nach und nach ausschwingt (Filmbeispiel 17.16). Am Ende wird er zum Spaten greifen und damit ungewollt eine weitere Erschütterung auslösen. Wie für die Filme der fünfziger und sechziger Jahre nicht untypisch, ist der die Handlung begleitende Synchronon auf ein Minimum beschränkt, sodass die das Geschehen prägende Stille zumeist nicht gestört wird, wenn sich etwas im Bild bewegt. Vielmehr wird das Ohr dank dieser Reduktion für sonst leicht zu Überhörendes geschärft.³⁰

Das zeigt sich gleich zu Beginn des ausgewählten Abschnitts, als ein dichter Dialog über eine extreme, fast in den Mikrobereich vordringende Großaufnahme der Hände der Frau gelegt wird und erst mit drei Sekunden Verspätung ein Geräusch hinzutritt, das aus einer schwer analysierbaren Mixtur von leisem Geschirrklang, dünn klappernden Essstäbchen und dem Reiben von Sand gebildet zu sein scheint und konsequenterweise auch wieder aufhört, *bevor* die Einstellung zu Ende ist. Eine Scheinsynchronität dieser Art bereitet auf den musikalisierten Einsatz des Sandrieselns vor, das noch eine Spur dezidierter ist und mitten in der nächsten Einstellung einsetzt. Es wird die Szene vier Einstellungen lang begleiten, bis es wiederum halbwegs in der sechsten – erneut ohne ersichtlichen Anlass – verstummen wird. (Dies

²⁸ Im Kino spielt der Ton nicht selten die Rolle eines Jean-Paulschen Leibgebers. Und das nicht erst, seit Surround und Subwoofer die Klänge ohne Umwege in unsere Magengegend zu pumpen trachten. À la recherche du corps perdu, zeigte die sonst so makellose Mimesismaschine des Films eine empfindliche Abbildungslücke im Bereich des Tastsinns. Gerade weil die Nachäffung des Lebens auf der Leinwand so glänzend gelang, offenbarte sich das dort Gezeigte auf den zweiten Blick als reiner Schimärentanz ohne wirkliche Leibhaftigkeit. Von Anfang an kennt die Filmgeschichte unzählige Kompensationsversuche. Sie reichen Zügen, die von auf die Kamera zurasen, bis zum Einsatz des Plastizität nachgerade erzwingenden Weitwinkelobjektivs. Aber erst der Ton, oft leichtfertig als flüchtigste aller medialen Erscheinungen abgetan, verleiht dem kinematischen Schatten Körper oder wenigstens eine akzeptable Simulation derselben. Das zeigt keiner besser als Carl Theodor Dreyer, der den Abschied des Stummfilms in seinem ersten Tonfilm *Vampyr* (1931) mit einer Geistergeschichte besiegelte. Kaum je sind Dialoge und Geräusche entrückter als in diesem Meisterwerk eingesetzt worden, aber als dann darangegangen wird, den Helden bei lebendigem Leibe einzusargen, spürt der Zuschauer das plötzlich aus der weichgezeichneten Tonspur ausbrechende Knarren des Bohrers, als ob dieser unmittelbar in die eigenen Knochen eindringen würde.

²⁹ Victor Hugo, *Les Misérables*, 2me partie, livre septième, chap. 1, (Gallimard) Paris 1995, Bd. 1, S. 653

³⁰ Die Klarheit der (nachsynchronisierten) Dialoge steht in den Filmen dieser Epoche immer in einer seltsam verqueren Beziehung zum szenischen Raum, weil die gleichzeitig auftretenden Handlungen akustisch nahezu vollständig unterdrückt werden.



Filmbeispiel 17.16

ist übrigens das erste Mal, dass dieses für die spätere erotische Sequenz so wichtige Geräusch auftritt.) Mit dieser sechsten Einstellung wird eine neue Abwandlung jener behutsam problematisierten Bild/Ton-Beziehungen ins Spiel gebracht. Abermals in extremer Großaufnahme zeigt sie das rechte Auge der Frau, die langsam den Blick hebt, bis kurz ein Lichtfenster in ihrer Pupille aufleuchtet (Filmbeispiel 17.17). Zu dieser Bewegung ertönt ein leises Holzknarren, das in einer derartig ausgedünnten Tonspur unwillkürlich wie der seltsame Synchronon des sich hebenden Augenlids anmutet. Statt aber komisch zu wirken, gewinnt der Blick der Frau eine beunruhigend taktile Präsenz. Es ist, als würde hier der verspätete Beweis jener uralten Theorie angetreten, wonach der Blick eine aus dem Inneren quellende physische Kraft ist, die die ins Visier genommene Welt erst zu häuten hat, bevor sie sichtbar wird.³¹ Mit der nächsten Einstellung setzt dann einer jener Momente ein, in denen eine Klanggeste auf eine körperliche reagiert; ein Reagieren, das wörtlich zu nehmen ist, verhält sich der Ton dabei doch wie ein Echo. Plumper gesagt: Er kommt immer ein bisschen zu spät. Dadurch erklingt ein Schlagzeugakzent erst mitten in einer heftigen Kopfbewegung. Das widerspricht glatt der üblichen Gepflogenheit von Filmmusik, die nur dann verspätet auf ein innerfilmisches Ereig-

³¹ „Empedokles glaubt augenscheinlich das eine Mal, dass wir durch Heraustreten des Feuers ‚aus unseren Augen‘ ... sehen, [...] bald aber infolge der Ausflüsse, die die von uns gesehenen Gegenstände absondern... (Aristoteles, Von der Sinneswahrnehmung, zit. nach: Wilhelm Capelle (Hg.), *Die Vorsokratiker; Die Fragmente und Quellenberichte*, Stuttgart 1968, S. 230. Und später, erneut Aristoteles: „[Die Vorsokratiker] lassen sämtliche Wahrnehmungen durch Berührung erfolgen.“ (S. 430).



Filmbeispiel 17.17

nis reagiert, wenn dem Prozess einer Bewusstwerdung Ausdruck verliehen werden kann; wenn also etwa eine verdächtige Person im Verlauf eines Kriminalplots eine entlarvende Äußerung macht oder eine entsprechende Handlung vollführt und die Musik dies mittels eines klingenden Aha-Erlebnisses zu Protokoll bringt.

Die Unkonventionalität des Musikeinsatzes auch in dieser Szene zeigt sich noch deutlicher in der nachfolgenden musikalischen Echowirkung. Durstig fällt der Blick des Mannes auf eine Schnapsflasche. Er trinkt so viel und so gierig, dass er sich ernsthaft verschluckt. Wohl jeder Hollywoodkomponist hätte das knappe Schlagzeugmotiv als moralische Warnung über die Subjektive der Sakeflasche gelegt (Filmbeispiel 17.18). Takemitsu dagegen verzichtet dankenswerterweise auf die Predigt,³² ja er lässt sogar den gestischen Höhepunkt der Trinkaktion – anders als bei der heftigen Kopfbewegung vorhin – vorübergehen, um erst zu einem Zeitpunkt, als die dramatische Kurve mit dem erlösten Aufatmen des Mannes bereits wieder zur Neige geht, den erregten Einwurf anzubringen. Obwohl der Klang demnach mit eindeutig abnehmender Alertheit auf die Ereignisse reagiert, hat er noch immer Kraft genug, ein weiteres musikalisches Ereignis in die Arena zu schicken: Bis zum Ende unserer Sequenz wird leise ein hohes Glissandoband der Streicher die Luft in der Hütte mit sanfter Erregung schwängern. Eine wiederum heftige Körpergeste wird von der Musik zunächst souverän negiert. Erst wenn sich der Mann resigniert auf den Boden niedersinken lässt, reagiert ein Pizzi-

³² Der Drehbuchdialog schiebt sie etwas verstohlen nach, indem die Frau aus dem Off ein „Es ist schlecht für dich“ offeriert.

katoakzent darauf, wenn auch wieder mit notorischer Verspätung. Dafür gelingt es mit diesem Einwurf umso akkurater, die Glissandofläche abzuschalten. Wie so vieles im Leben nur im Zusammenhang Sinn ergibt, klärt sich auch das Befremden ob dieser Echotechnik, sobald wir sie innerhalb eines größeren Zusammenhangs betrachten. Die Eingliederung des Ausschnittes zwischen zwei Sandlawinen haben wir bereits erwähnt. Wie nun ein Blick auf das Formschema beweist (ab 45'40''), wird die erste Sandlawine von der



Filmbeispiel 17.18

Musik initiiert. Eingedenk unserer These vom dritten Protagonisten können wir ohne weiteres von einer Auslösung der Katastrophe durch Musik sprechen. Dem echohaften Nachhinken geht also eine vorantreibende Aktivierung voraus. Und wie wir uns erinnern, spielt in der anschließenden Spatensequenz die Musik in ihrem unbeirrbaren Regellaß nachgerade Katz und Maus mit dem humanen Befinden, bis auch dieses wiederum eine Katastrophe auslöst. Dabei wird erst noch das für die mittlere (Sake-)Sequenz so typische Nachklappern der Musik in der folgenden Spatenszene kompositorisch wieder aufgenommen und bis zu seinem rhythmischen Gegenteil (vom Nachschlag zum Auftakt) entwickelt, als würde dem Prinzip förmlich eine Durchführung gegönnt.

Obwohl sich mittels Analyse also durchaus eine Logik freilegen lässt, bleibt diese in der unmittelbaren Rezeption verschleiert, oder anders gesagt: Die Unterwanderung der Kausalität fordert auch hier ihren Tribut. Wird es demnach nicht Zeit, dieses Phänomen einer pausenlos verschleierten Ursache-Wirkungs-Relation einmal direkt bei den Hörnern zu packen? Gewiss wird sich dabei zeigen, dass Ereignisse ihre Sinnfälligkeit selten wie Kuhglocken um den Hals tragen. So real sie auch sein mögen, in ihrem Wozu und Warum verschließen sie sich nur allzu gern. David Humes ernüchternde Einsicht, dass mittels Erfahrung an sich kausale Abläufe in ihrer inneren Logik nicht begriffen werden können, ist bekanntlich nie widerlegt worden: „Let an object be presented to a man of ever so strong natural reason and abilities; if that object be entirely new to him, he will not be able, by the most accurate examination of its sensible qualities, to discover any of its causes and effects.”³³ Und neu ist die Situation am Grunde des Sandkraters für unseren Helden nun wahrlich. Doch Erlösung naht, denn es gibt eine Theorie, die dieses besondere In-die-Welt-gesetzt-Sein, das unser Film thematisiert, aufs Einsichtigste erfasst hat: die Wahrnehmungstheorie von Egon Brunswik (1903–1955). Er selbst hat sie eine ökologische Psychologie genannt. Sie soll hier nur, soweit sie einen direkten Bezug zu unserem Thema aufweist, dargestellt werden.

³³ David Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding* [1748], Section 4, Part 1, hg. von Tom L. Beauchamp, Oxford 1999, S. 109

Kernstück dieser Theorie ist die initiale Unsicherheit aller Erfahrung. „Die Umwelt, an die sich der [Mensch] anpassen muss, erweist sich“, so Brunswick, „als teilweise unberechenbar [...] und [ist] nicht mehr als probabilistisch vorhersagbar.“ (S. 68–69) Ja, man muss sogar von einem „inhärenten Gewirr der kausalen Textur der Umwelt“ (S. 44) sprechen: „Erstens gibt es Ambiguität in der Richtung von der Ursache zum Effekt. Zweitens gibt es auch Ambiguität in entgegengesetzter Richtung, vom Effekt zur Ursache“ (S. 70). Will der Mensch überleben, braucht er aber stabile, halbwegs verlässliche Verhältnisse, und diese sind nur dann möglich, „wenn der Organismus in der Lage ist, eine kompensatorische Balance angesichts des relativen Chaos innerhalb der physikalischen Umwelt zu erreichen“ (S. 38). Somit liegt unsere Leistung als Lebewesen „in der aktiven Unsicherheits- bzw. Mehrdeutigkeitsreduzierung.“³⁴ Da wir aber leider „in keinem direkten Kontakt zu den Objekten der Welt [stehen], sondern nur zur Oberfläche der Umwelt“, also auch dort „in einer nicht eindeutigen Beziehung zu den Objekten“³⁵, eröffnet sich Wahrnehmung bloß als „Möglichkeitsraum“, basiert sie doch „auf unvollständiger Evidenz“³⁶. Das setzt für das Überleben eine klare Priorität: Weit wichtiger als die Präzision ist die Geschwindigkeit, mit der Unsicherheiten in der Wahrnehmung behoben werden. „Das Lebewesen muss eine kompensatorische Strategie entwickeln, [um] Mehrdeutigkeiten in Eindeutigkeiten [zu] überführen.“³⁷ Da dies mit letzter Sicherheit nicht möglich ist, agiert der Mensch als „intuitiver Statistiker“.³⁸ Dabei wird immer ein Rest an Umwelt bleiben, der „sinnlos“ in unser Leben eingreift. Hier bildet das die Natur ebenso prägende Phänomen der Redundanz eine willkommene Medizin; ohne Redundanz wäre der menschliche Verarbeitungsmechanismus hoffnungslos überfordert. Deshalb spricht Brunswick konsequenterweise von ihm als einem „Gegenmittel zu Mehrdeutigkeit“³⁹.

Für *Suna no onna* ist diese Redundanzthese, die sich auf der Tonspur in den minimal variierten Wiederholungen der Gleitflächenmusik ebenso zu bewahrheiten scheint wie in der rituellen Repetition einfachster Schlagzeugformeln, von großer Tragweite. Eine prägnante Neuformulierung von Brunswiks Ansicht durch Bernhard Wolf macht das besonders deutlich: „Redundancy [...] is essential for the transmission of messages which is indicated by noise, equivocality, and unpredictability. Communication would break down without redundancy. In a special sense vicarious functioning and redundancy are identical concepts because redundancies are the features of all temporary findings in the vicarious functioning process.“⁴⁰ Mittels Klang bildet sich die von der Entropie befallene Natur in *Suna no onna* einen dritten Protagonisten, der in einem grausam zu nennenden Initialisationsritus der Redundanz einen aufsässigen Erdling so lange umpolt, bis dieser sich seinem Schicksal ergibt. „Freiheit ist die Einsicht in die Notwendigkeit“, behauptete bekanntlich schon ein vergleichbarer Terrorist, der

³⁴ Egon Brunswick, zit. nach Annekatrin Klopp, Ein Mangel avanciert zum leitenden Prinzip – Das Konzept der Unsicherheit in Egon Brunswiks Wahrnehmungstheorie, in: *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*, hg.von Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämper, Wiesbaden 1998, hier S. 257

³⁵ Ebd., S. 256

³⁶ Brunswick, zit. nach Bernhard Wolf, Vicarious Functioning as a Central Process-Characteristic of Human Behaviour, in: Kurt R. Fischer und Friedrich Stadler (Hg.), „*Wahrnehmung und Gegenstandswelt*“, *Zum Lebenswerk von Egon Brunswick (1903–1955)*, Wien 1997, S. 63

³⁷ Klopp (wie Anm. 34), S. 261

³⁸ Brunswick: „Relationships cannot be foolproof. [...] The best [an individual] can do is to compromise between cues so that his posit approaches the 'best bet' on basis of all probabilities, or past relative frequencies, or relevant interrelationships lumped together.“ (zit. nach Klopp, [wie Anm. 34], S. 263)

³⁹ Brunswick, zit. nach Wolf (wie Anm. 36), S. 88

⁴⁰ Ebd., S. 121–135, hier S. 133

allerdings zu seinem eigenen Schaden weit weniger mit neuer Musik am Hut hatte als die Sandhügel hier.⁴¹

Die große Leistung Toru Takemitsus, wie immer mit diskreter Unterstützung seines Ghostwriters Xenakis, ist somit eine dreifache. Mit der Musik zu diesem Film hat er nicht nur ein höchst originelles Konzept realisiert und sinnlich nachvollziehbar gemacht, was angesichts seinen gedanklichen Komplexität nicht gering zu bewerten ist; Filmbeispiel 17.19 gibt noch einmal ein Übersicht über den verwendeten Musikarten. Zugleich hat er weitab der üblicherweise in Filmmusiken gehandelten Gebraucht-

waren gezeigt, wie außerordentlich fruchtbar der Einsatz noch unverbrauchter (weil zur Entstehungszeit noch avantgardistischer) Klangidiome sein kann, ja, wie die zeitgenössische Musik sich generell wohl weitaus besser als die traditionelle für das noch reichlich junge Medium Film eignet. Und damit hängt auch sein dritter und letzter Triumph eng zusammen: mit einem Prinzip, das hier schlagwortartig als das des „dritten Protagonisten“ bezeichnet wurde, klar gemacht zu haben, dass Filmmusik weit mehr sein kann als eine bloß dienende, sich dem vorgegebenen Plotverlauf geflissentlich unterwerfende Instanz.



Filmbeispiel 17.19

17.3 Der dritte Protagonist

Das Ereignis hat statt als *Präsenz*
Dieter Mersch⁴²

Ich möchte diese Analyse nicht beenden, ohne auf den Einfluss der Musik auf den Stil dieses Films hinzuweisen, zumal sich damit eine weitere Sicht auf das, was im Titel Epiphanie genannt wurde, verbinden lässt.

Dass Tonspuren wie diese nur zustande kommen, wenn Regisseur und Komponist aufs engste zusammenarbeiten (und zudem der Komponist, was womöglich noch seltener ist, ein profundes Wissen der filmischen Wirkungsmöglichkeiten hat), wurde bei vielen der vorangegangenen Beispiele bereits klar. Ebenso unüblich dürfte aber eine Kameraführung sein, die in ihrer Wirkung dieser Musik Takemitsus wesensverwandt ist. Und damit sind nicht an erster Stelle die quasi musikalisierenden, weil fast abstrakten Montagesequenzen gemeint, die immer wieder das Geschehen wie Zwischenspiele unterbrechen (Filmbeispiel 17.20). Gemeint ist vielmehr der originelle Einsatz der Handkamera (oder einer Kamera mit äußerst gelockertem Schwenkkopf, was in diesem Fall auf das Gleiche hinausläuft). Ein solcher Einsatz tritt hauptsächlich am Anfang der Begegnung der beiden Protagonisten auf. Es sind zumeist lange Einstellungen, und fast alle zeigen sie eine ähnliche Kadrange: Über den Rücken des Mannes hinweg wird in einer Halbtotale das eher nebensächliche Tun und Lassen der Frau beobachtet (Filmbeispiel 17.21). Dieses behutsame Beobachten erzeugt bei einer so frei geführten

⁴¹ Gemeint ist natürlich Josef Stalin.

⁴² Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 403



Filmbeispiel 17.20

Kamera unzählige, äußerst geringfügige Rekadrungen. Weil es sich dabei um einen sogenannten *over-the-shoulder-shot* handelt, läge es nahe anzunehmen, dass hier die misstrauische Observation von Seiten des Mannes umgesetzt wurde. Aber so etwas wird im Erzählkino üblicherweise (und wohl auch adäquater) durch eine in Gegenschüssen verankerte Subjektive realisiert. Zudem werden über der angeschnittenen Schulter einer Person kadrierte Einstellungen weitaus ruhiger gedreht, als hier der Fall ist, soll durch sie doch erreicht werden, dass der Zuschauer bequem die gleiche Observation machen kann wie die in Rückenansicht gezeigte Figur. Nein, in dem unsteten Kameraauge instal-



Filmbeispiel 17.21

liert sich vielmehr suggestiv ein dritter Beobachter, der weder mit dem männlichen Protagonisten noch mit uns identisch ist. Dafür zeugt die hier inszenierte Blickführung mit ihren winzigen Nervositäten von einem fast tierischen, zumindest nicht menschlichen Verhalten. Irgendetwas nicht mechanisch Betrachtendes wird hier simuliert, das über den klassischen Gegenschuss dennoch genügend in das gegenseitige „Beschnuppern“ der beiden Akteure integriert ist, um nicht die Erwartung zu erzeugen, es wäre *wirklich* ein Dritter im Raum; eine Erwartung, die früher oder später mit einem Gegenschnitt auf diesen kuriosen Gast einzulösen wäre.

In *Suna no onna* lassen sich somit insgesamt vier Blickpositionen feststellen, jene des Mannes (1), jene (augenscheinlich unterprivilegierte) der Frau (2), jene der Natur, die wir als „den dritten Protagonisten“ dingfest machen konnten (3), und der in diese innere Konstellation hineinprojizierte Blick des Kinozuschauers (4).

Weil die Position (3) auch eine beobachtende ist, fällt sie mit unserer (4) partiell zusammen, wenn auch die Sichtweisen keineswegs identisch sind. Das Originelle am Konzept dieses Filmes ist ja gerade, dass hier die sonst so selbstverständliche Identität von Kameraposition und Blickperspektive der Kinogänger problematisiert wird. Das geschieht, wie wir anhand der insektenartig bewegten Handkamera schön beobachten konnten, mittels einer höchst widersprüchlichen Verschränkung eines persönlichen Standpunktes (unseres eigenen) mit einem fremden, weil außerhumanen Blick. Damit ist aber zugleich die moralische Strategie des Films benannt. Denn letztlich zielt sie darauf ab, dass ein humaner und ein nichthumaner (sprich kameramechanischer) Blick die sonst im Kino stillschweigend vorausgesetzte Deckungsgleichheit verlieren. Dadurch wird eine Verschiebung erreicht, die in der Substitution unseres Blickstandpunktes durch die suggestive Subjektivierung eines Apparates besteht, was zwar grundsätzlich zum Kern der filmischen Wirkung gehört, üblicherweise aber nicht wie ein Phantomsujet aus der Latenz heraustritt.

Übrigens: Indem am Ende der Mann (1) die Position der Natur (3) akzeptiert, gegen die er einen Film lang angekämpft hat, übernimmt er zudem die Position der Frau (2), wodurch die bis dahin dominierende männliche Sichtweise kritisiert und zugunsten des weiblichen Standpunktes revidiert wird.

Die Musik nun ermöglicht diese fundamentalen Umwälzungen gerade durch die ihr innewohnende Mehrdeutigkeit. Wie wir gesehen haben, erzeugen die Klänge für jede der vier Positionen einen jeweils eigenen Sinngehalt. Dazu wieder ein (der Deutlichkeit halber leicht verkürztes) Beispiel: Ausgehend von der prinzipiellen Analogiebildung Sand-Glissando-Körper, die für die Position 3 steht, drücken die Streicherglissandi in der Szene mit dem Frauenakt für Position 1 etwas leicht Beängstigendes aus, für Position 2 aber die Einheit mit dem Naturgeschehen und für uns, die wir Position 4 innehaben, die gespannte Erwartung auf das, was aus dieser Konstellation folgen mag. Die Musik hilft demnach dem Bild, die dualistische Logik, die für unsere Sprache so typisch ist und sich auch hier in der Ursache-Wirkungs-Schematik der nackten Plotterzählung manifestiert, erfolgreich zu überwinden. An deren Stelle tritt ein mehrpoliges, vagierendes Denken, das bei Klängen und Bildern nun mal besser aufgehoben ist als bei literarischen Konstruktionen.


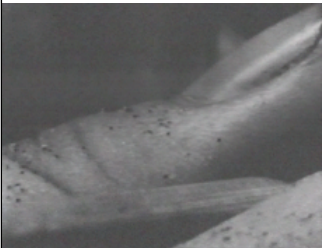
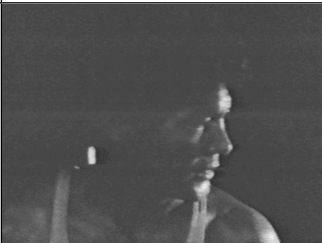
Mit jenem ominösen „dritten Protagonisten“ tritt, wie gesagt, so etwas wie der Schein einer Subjektivität auf den Plan. Diese bewusst nachdoppelnde Formulierung deutet bereits an, dass wir es hier mit einem Paradoxon zu tun haben. Und tatsächlich etabliert sich sowohl kameratechnisch wie in den musikalischen Eingriffen das in sich widersprüchliche Phänomen eines abstrakten Subjekts. Wir haben es hier demzufolge weniger mit einem Agenten als mit einer Agens zu tun. Und ich meine, dieses sogar benennen zu können: In all den Simulationen



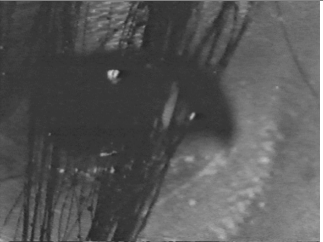



schlägt sich in *Suna no onna* ein eigenartiges Präsenzphänomen nieder, das zwar grundsätzlich allen Kunstwerken gemeinsam sein dürfte, aber nur selten eine nahezu greifbare Identität freisetzt. Jedes Mal, wenn sich in einem ästhetischen Gebilde das Gefühl von Gegenwart intensiviert, häutet sich gewissermaßen dieses Präsenzgefühl von der reinen Erscheinung. Die Suggestion eines Subjekts, das dadurch entsteht, ist ebenfalls nicht mit dem des allgegenwärtigen Autors identisch. Vielmehr handelt es sich um ein eigenartiges Vergegenwärtigen im Abbilden, das ich in dieser Deutlichkeit nur in der filmischen Darbietung kenne, wo die Entmaterialisierung der Projektion zwangsläufig in eine seltsame Spannung zum suggestiv Haptischen des mechanisch-realistischen Abbildungsvorgangs tritt. Da vergegenwärtigt sich ein Geschehen, indem es seine Unvollkommenheit dadurch kompensiert, dass es sich hinterrücks verdoppelt. Weil Kunst „gleichsam im Medium von Re-Präsentation Präsenz vor[täuscht]“⁴³ kann sich das suggestive Gefühl von Anwesenheit leicht vom Akt des Erscheinens lösen und subjektartig verselbständigen. Da erscheinen dann, wie es Lotte Eisner etwa in den Filmen des deutschen Expressionismus feststellen konnte, auf einmal „beseelte Landschaften“⁴⁴. *Suna no onna* geht, so glaube ich, noch einen Schritt weiter. Wie der Klang dort etwa in den erotischen Szenen als eine Art Phantomleib die umringende Natur mit ins Spiel bringt, so spinnen auch einige der Kameraführungen die Präsenzsuggestion eines dritten Protagonisten, seine sinnliche Vorspiegelung, weiter und unterstützen raffiniert dessen (vordringlich mit akustischen Mitteln ausgelöste) Epiphanie.


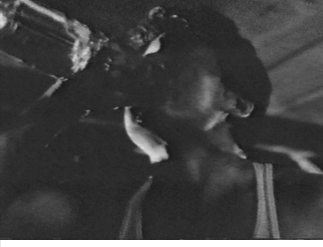




⁴³ Dieter Mersch, ebd., S. 408. Die hier vertretene These wurde von diesem höchst aufschlussreichen Buch angeregt, wenn mir auch bewusst ist, dass ich dazu Merschs Ansichten, wie man so schön sagt, in einer gewissen Weise produktiv missverstehen musste. Das hier nur skizzierte Phänomen scheint aus dem inhärenten Doppelwesen aller ästhetischen Wahrnehmung zu resultieren, die zugleich „eine intensivierte Anschauung der momentanen und [...] einer imaginären Gegenwart“ erzeugt (Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000, S. 119). Gerade diese Dialektik von Präsenz und Nicht-Präsenz ermöglicht in *Suna no onna* die Ahnung eines abstrakten Subjekts.




⁴⁴ Lotte Eisner, *L'Ecran Démoniaque, Influence de Max Reinhardt et l'expressionisme*, Paris 1952; dt. Ausgabe: *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt am Main 1980, S. 157. Eisner verweist in diesem Zusammenhang auf Rudolf Kurtz und dessen *Expressionismus und Film*, Berlin 1926, Reprint Zürich 1965; dieser spricht beispielsweise vom „Stimmungsgehalt der Natur selbst, der zwar nicht greifbar in den Gegenständen gegeben ist, der aber zwangsläufig mit- und hineingeführt wird“ (S. 52).

**Anhang 1: Die Bezüge zwischen optischen und akustischen Gesten.
Ein szenisches Protokoll einer Sequenz (47'40''-49'52'')**

		<i>Handlung</i>	<i>Musik & Geräusch</i>	<i>Dialog</i>
1		Nach einem Sandbeben beruhigt sich alles wieder.	Knarren des Holzes der Hütte	
47'44'' 2		Extreme Großaufnahme ihrer Hände, die voller Sand sind. Sie hält zwei Essstäbchen.	(47'47'') Geräusch wie von Essgeschirr und Sand	ER: Was können wir tun? SIE: Wir haben keinen Sand geschoben. Wir haben ihn zwei Nächte lang liegen lassen. E: Was ist mit dem Wasser? Warum hilfst du mir nicht ein bisschen? S: Nun, in dem Fall müssen wir arbeiten.
48'13'' 3		Halbnah, Schwenk: Er geht zur Tür.	(48'23'') Sandrieseln	E: Ein Affe könnte derartige Arbeit lernen.

48'20'' 4		Nah auf sie		S: Ein Affe? Wirklich?
48'27'' 5		Groß auf den Mann, Profil		
48'31'' 6		Sehr groß auf ihr Auge. Sie hebt langsam den Blick.	Knarren von Holz (48'38'')	
48'34'' 7		Groß auf ihn. Er dreht sich rückblickend um.	Schlagzeugakzent	
48'39'' 8		Halbnah auf Sake-Flasche		
48'41'' 9		Halbnah auf Mann. Er geht von der Tür zur Fla- sche, nimmt sie und trinkt gierig.		

48'50" 10		Halbnah auf Flasche. Der Mann greift hin.		
48'52" 11		Gegenschuss auf ihn, wie vorhin. Er trinkt, ver- schluckt sich, spuckt kräf- tig aus, setzt erneut an, atmet dann erlöst auf.	(49'03'') Pizz.Akzent startet leisen hohen Streicherklang (kleine Gliss)	SIE (aus dem Off:) Es ist schlecht für dich.
49'04" 12		Erhöht: nah auf Frau		
49'07" 13		Nah auf Mann. Er holt zum Schlag aus.		E: Mein Atem brennt.
49'24" 14		Bewegungsschnitt: Halb- totale, Rückenansicht. Er schlägt wütend etwas vom Tisch.	O-Ton von Synchron- schlag	
49'26" 15		Halbnah auf Frau in Au- genhöhe. Sie schaut vom Tisch auf nach oben in Richtung des Mannes.		

49'28'' 16		Nah. Rückenansicht des Mannes.		
49'36'' 17	 	90° Umschnitt. Nah auf Mann in Profil. Er steht, dann geht er langsam vorwärts. Am Ende setzt er sich resigniert auf den Boden.	Streicherpizz. beendet hohen Streicherklang ,	ER: Es ist sinnlos. Dieser Sand, es könnte ein Stadt verschlingen, sogar ein Land.

Zeichenerklärung für das Formschema der nächsten Seiten (Anhang 2)



A	=	Schlagzeugakzente
A1	=	Klopfen auf Korpus
A2	=	Trommeln (quasi source)
A3	=	Gongs
B	=	Hohe Streicher (Gliss.flächen)
B1	=	Tiefe Streicher
C	=	Boulez-Klingklang
D	=	Gesang (Szenemusik)
E	=	Radio (Walzer)
⚡	=	Elektronik



Anhang 2: Formschema von *Suna na onna*

Zeit	Szene	Dialog	Geräusch	Musik	
0h00'39	Vorspann		0'46 Stadtgeräusche Zugrattern, Ansagen (Stadt klingt nach) 1'10 Stadtambi	1'05 Akzent 1'18 Akzent A, A1 1 1'20 Klopfen auf Instr.Korpus 1'36 Schlag (↗elektr.?) 1'42 Korpusklopfen 2'08 Schlag (elektr.?)↗ 2'13 ↗Elektr. & Korpus- klopf. 2'23 Streichergliss. B Hoch beginnend mit Boulez- chen Einwüfren C ←bis 4'39	Stille
0h02'23	Mann auf Insektensuche		D Atmen des Mannes Meeresgeräusch (nur leises Fotokli- cken, etwas Sand)		Stille
	<i>Dokumentarisch</i>				
0h05'23	Erotischer Traum <i>Stilisiert</i>	Sofort 1. Offstimme		5'23 Tiefe Streich. B1 bis 5'48 - 6'09 Hohe Streicher B und Klar. Tiefe Streicher bis ?	3 4
0h07'00	Bauer offeriert Über- nachtungsmöglichkeit. Stil. Sandbilder Handkamera	1. Dialog		7'46 à la Boulez, kurz C	5
0h08'34	Die Hütte im Sandloch		Knarren Strickleiter		
0h10'11	1.Begegnung mit Frau				
0h11'40	Das Essen	Dialog			

0h15'51	Insektensammlung und Alltag „Zufallskadrage“ (Frau)	Off: Bauer			
0h19'06	Das Sandschaufeln	Seilquietschen			
0h21'22	Die nackte Frau		21'24 B (Hohe Str.) 22'07 „Boulez“-Einwurf bis 22'17 abrupt.	6 Stille	
0h24'12	Abschied und 1. Fluchtversuch		24'53 Akzent I A 25'02 Akzent 2 26'07 Akzent 3	7	
0h26'32	Rückkehr in die Hütte	Monolog	26'32 B1/A3 (Kb & Gongs=Elektr. ⚡)	8	
0h26'30	1. Sandbeben	27'38 Erdbeben	B Hohe Str. Bis 28'05		
0h28'02	Aufstehen der Frau. Gespräch „Zufallskadrage“	28'05 Lampenglas	28'04 A3 Gongs, Elekt.) bis 28'53 Ausblende	9	
		Mützenwurf „Pats!“	30'12 A3 Gongs		
		30'12 Löffelwurf	bis 30'25 Ausblende	10	
0h31'04	„Zufallskadrage“ 2. Fluchtversuch				
		Geräuschfläche	31'09 Akzent A 31'45 Akz. + Hohe Str. B	11	
0h32'50	32'15 Sandlawine Mann verletzt in Bett, Frau wäscht ihn (Handkamera)	Stöhnen D Dialog Wasserschöpfen	32'50 (Frau singt) D	12 Stille	
0h35'40	Er knebelt sie	Glas klirrt, Brett klappt			
0h37'10	3. Fluchtversuch, im Korb	Wind (erstmal)			
0h38'35	Insektensammlung Die Wochenration	Off-Stimme	39'01 Akzent A Akzent	13 Stille	

0h42'58	Motte im Glas. Sandlawine. <i>Interludium I</i>			43'00 B Streichgliss, Schlzg, 14 Bassklar (Mond) Bis 43'21	
0h43'25	Mann befreit Frau wieder				
0h45'40	Haus wird beobachtet.	45'40 Hohes Schleif.	45'40 Hohes Schleifen Akzent GP	15	
	Sandlawine <i>Interludium II</i>	45'48 Sandlawine	45'48 Elektron wird Instr. bis 46'14		
0h46'40	Sand auf der Haut Sandbeben II Erotische Annäherung 49'02 Sake-Schluck	Sandknarren–rieseln	48'35 Akzent, wie 1 A 49'02 Akzent (Streichpizz.) Hohe Str. B Bis 49'50 (Akzent: Strpizz)	Stille 16	
0h49'52	Mit Schaufel gegen Wand. Kampf & Erotik. Sandbeben III	49'52Schaufel Erdbeben Delay –Effekt	49'52 Doppelakzente A	17	
			Hohe Streich B Bis 51'02	18 Stille	
0h51'18	Körperreinigung und Liebesspiel	Atem D Sandrieseln	51'18 Hohe Str. B	19	
0h55'50	Sand und Krähe <i>Interludium III</i>		bis 56'00	Krähe stumm Stille	
0h56'08	Erschöpfung nach der Liebe. Durst. Wasser-Fa- ta-Morgana		56'50 Akzent (Harfe) A 56'56 Akzente (Harfe) 57'10 Tief Str dann hohe B(1) bis 59'30 abrupt'	20	
0h59'20	Die Sonne blendet den Mann, er kapituliert.			Stille	
	Wasservisionen <i>Interludium IV</i>	Feuersignal (min.)	1h00'30 'Boulez' C bis 1h01'18	21	
1h01'25	Wassereimer kommt. Sie trinken	Tropfen Wassereimer	1h01'57 Gongs,elekt A3 bis 1h02'10	22	

1h02'15	Sandräumen II (zu zweit jetzt)		Sandschaufeln Schleppen Säcke	1h03'50 Schlzg+Elekt A	23
		Statement Frau		 diskret, viele Pausen Instr (B-Klar.) setzt sich durch bis 1h05'25	
1h05'50	Sand rutscht. Mann knüpft Fluchtseil. Gespräch.	off:Bauern	Sturm		
1h08'32	Mann späht wg Flucht Er fotografiert Frau			1h08'36 Gongs A3	24
				bis 1h09'31	
1h10'20	Gemeinsames Sake- Trinken			1h10'57 Gongs A3	25
				bis 1h11'16	
1h11'16	Das Bad. Erot. Annäh.				
1h13'25	4. Fluchtversuch, mit Seil		Wind		
1h18'47	Fluchtweg und Treib- sand		Wind	1h18'48 B Hohe Str dann Kb,	26
		Dial mit Bauern	(Wind bleibt)	'Boulez'-Einwürfe (4x) C bis 1h22'20	
1h24'13	Insektensammlung und Fass im Sand				Stille
				1h24'20 Hohe Str. B	27
				Fl. Einwurf Bis 1h26'30	
1h26'28	Ration und Bitte um Ausgang	Dial mit Bauer			
1h27'18	Korallenarbeit und Verbrennung der Insek- ten	Dialog		1h29'32 Korpusklopfen A1 (Seq. oft wiederholt) bis 1h33'27 (mit Akzent)	28
1h33'30	Bauern wollen Sex se- hen.	Dialog	Wind	 A2	29
				1h34'36 Trommel („source“) bis 1h38'25 (mit Minikadenz)	
1h39'46	Krähe.		Wind		
	Entdeckung: Krähefalle voller Wasser			Akzent (7x Gong) A3	30
		Tanz	Wind	Bis 1h43'22	

1h43'38	Drainage-Arbeit und			A3	31
			Wind	1h43'48 Gong Motiv neu, 3x	
	Krankheit der Frau				32
				1h47'00 Str und Trommel bis 1h47'12 AB	
1h47'20	Insekt und Abholen der Frau	Stöhnen	Wind		
		D		1h50'38 Radio (Walzer) E bis 1h50'51	33
	Hochziehen Frau		Quietschen Kran	1h52'38 Trommelakzente  34 bis A 1h54'05	
1h54'02	Strickleiter 5. (Nicht-)Flucht. Das Meer		Wind	1h56'20 Kurzmotiv (Slzg)  35 bis 1h56'50 A	
1h56'57	Rückkehr zur Wasser- gewinnung		Leiser Wind	1h57'28 Fl. Str. Harf klar. C Bis 1h58'37 mit Akzent	36
		Offstimme		1h58'38 Hohe Str. B Cresc bis „End“ 1h59'13	37
1h58'37	Abspann: Vermistmeldung				
1h59'13					