

Die hier vorgelegten Textfragmente stammen aus dem Original-Exposé, das noch auf vier Filme ausgerichtet war. Die Schwierigkeiten der Finanzierung führten zu einer Reduktion des Projekts auf drei Filme mit den Komponisten Urs Peter Schneider (1939), Jürg Frey (1953), Annette Schmucki (1968), also ohne Alfred Zimmerlin (1953), mit dem zusammen ich schon einen Film realisiert hatte (Die Farbe des Klangs des Bildes der Stadt) und der für mich schon eine Filmmusik komponiert hatte (Die Zeit mit Kathrin).

EINE KOMPONISTIN, DREI KOMPONISTEN VIER ARTEN DER ARBEIT INS UNBEKANNTE

Es gibt viele Zeitgenössische Komponisten, deren Werke sich im Rahmen dessen halten, was heute als Zeitgenössische Musik gilt. Diese Filmreihe interessiert sich für vier Komponisten*, deren Schaffen ich als ein Arbeiten ins Unbekannte verstehe. Dieser vage Begriff wird von keinem der Komponisten verwendet, würde keinem genügen, um seine Arbeit, seine künstlerischen Anliegen zu charakterisieren. Es wird gerade Sinn der Filmarbeit sein, die unterschiedlichen Motive, Ziele und Arbeitsweisen herauszuarbeiten. Es ist mir wichtig, nicht einen Ansatz, nicht eine Arbeitsweise als wegweisend hinzustellen – deutlich zu machen, dass es nicht einen Weg, nicht eine einzige Richtung ins Unbekannte geben kann. Daher vier Filme, ein Nebeneinander von sehr unterschiedlichen Personen, von verschiedenartigsten Arbeiten über die geltenden Normen und Konventionen hinaus.

INS UNBEKANNTE

Ich stehe der Musik, die im Zentrum dieser Filme steht, seit Jahren sehr nahe, verfolge mit grossem Interesse, was sich im aktuellen Musikschaffen tut, doch meine Motivation für diese Filmreihe ist auch eine aussermusikalische und ich denke, dass erst dieses zusätzliche Interesse den Filmen den Gehalt geben kann, der sie für ein grösseres Publikum zugänglich, anregend und auch emotional eindrücklich macht: Sich nicht zufriedengeben mit dem, was ist – Sehnsucht nach einer Erweiterung der Wahrnehmung und des Ausdrucks.

Die Komponisten, deren Person, Arbeit, Werk in diesen Filmen dargestellt werden soll, arbeiten nicht nur im musikalischen Bereich ins Unbekannte, sondern sind auch bereit, sich bei dieser Filmarbeit auf Unbekanntes einzulassen. Sie sind sich bewusst, dass es bei den Dreharbeiten um die Authentizität jedes Augenblicks gehen wird – das heisst : keine eingeübten Aussagen, nur unwiederholbare, lebendige Situationen.

Ein Ziel haben die musikalische und die filmische Arbeit gemeinsam: das Erreichen grösstmögliche Intensität.

* In diesem Exposé ist die Komponistin Annette Schmucki mitgemeint, wenn von „Komponisten“ die Rede ist.

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

Es gibt Zeitgenössische Musik, die sich im Rahmen dessen hält, was als Zeitgenössische Musik gilt.

Es gibt (und vor allem: Es gab) Vertreter der Zeitgenössischen Musik, die sich durch ihre Werke und ihre Äusserungen aggressiv und provokativ von allem abgrenz(t)en, was es an Musik gibt.

Und es gibt heute Komponisten, denen es kein Anliegen ist, sich vom Bestehenden abzugrenzen, denen es selbstverständlich ist, dass sich (ihr) künstlerisches Schaffen ins Unbekannte bewegt. Einige von ihnen sollen in diesen Filmprojekten mit ihrer Arbeit zur Darstellung kommen.

DIE WAHL DER KOMPONISTEN

Kriterien für die Wahl der Komponisten für diese Filmreihe:

Die Qualität der Werke überzeugt mich.

Es sind Komponisten, deren Arbeiten ich als ein Schaffen ins Unbekannte betrachte. („Arbeit ins Unbekannte“ ist für mich kein Qualitätskriterium. Es gibt Komponisten, deren Werke mich ebenso überzeugen, die jedoch nicht der besonderen Thematik dieser Filmreihe entsprechen.)

Innerhalb dieses thematischen Interesses, war es mir wichtig, Komponisten auszuwählen, in deren Schaffen unterschiedlichste künstlerische Ansätze, Ausrichtungen, Arbeitsweisen zur Darstellung kommen können:

Jürg Frey

Annette Schmucki

Urs Peter Schneider

Alfred Zimmerlin

Da sich die Filmarbeiten über die nächsten Jahre hinweg erstrecken werden, scheint es mir nicht sinnvoll, schon heute die Komponisten zu nennen, durch deren Arbeit die Filmserie erweitert werden könnte.

Der Anteil der Frauen ist in diesem Tätigkeitsbereich wesentlich kleiner als in dieser Filmreihe.

KURZBESCHREIBUNG DER FILME

4 x 60 Minuten.

In vier Filmen: ein Komponist und die Entstehung eines musikalischen Werks, beginnend vor der ersten Idee, endend mit den Proben für die Uraufführung des Stücks. Miterleben des Prozesses, einer Arbeit ins Unbekannte, befragt nach ihren Hintergründen und Methoden, um dem Menschen und seinen Motiven nahezukommen (und dadurch auch Zugang zu einer Musik zu finden, die vielen fremd sein dürfte).

Zu jedem der vier Filme ein „Nachtrag“: die Aufführung des Stücks.

Dauer offen (10 Minuten bis maximal 40 Minuten).

DIE MUSIK UND ÜBER DIE MUSIK HINAUS

Komponisten, die die Grenzen der Musik durch ihre Arbeit hinausschieben, die durch ihre Werke neue Erfahrungsmöglichkeiten schaffen – die etwas schaffen, das ihnen selbst unvorstellbar ist, das sich erst durch das Tun erschliesst. Ich werde sie bei ihrer Arbeit begleiten, das Entstehen eines Musikstücks bis zu seiner Aufführung. Ich werde vieles über die Probleme musikalischer Art erfahren, die sich bei dieser Arbeit ergeben; doch mein Interesse wird sich auf die Beweggründe dieser Arbeiten richten, auf das, was diese Menschen dazu bewegt, sich nicht zufriedenzugeben mit dem was (Musik) ist, mit ihnen über bekanntes hinausgehen – in Unbekanntes, in (ihnen und mir) Unvorstellbares.

Die Filme sollen auch für ein Publikum von Interesse sein, das nicht zum kleinen Kreis der Konzertbesucher von Zeitgenössischer Musik gehört. Dieses Interesse muss sich aus dem Miterleben des Entstehens von Musik ergeben und an den Menschen, die sich bei ihrem Tun nicht im Rahmen des (ihnen) Bekannten halten.

Meine Aufmerksamkeit für diese Musik, für die Klänge, für musikalische Strukturen verbindet mich auch mit dem Menschen, dem dieser künstlerische Ausdruck Anliegen ist. Und: Mein Interesse für den Menschen lässt mich auch aufmerksamer hinhören auf die Musik, die er schafft.

Die Komponisten sind sich bewusst, dass ich ihnen als Laie gegenüberstehe, als jemand, dem musikalische Dinge sinnlich und konkret vermittelt werden müssen. So entsteht eine Anschaulichkeit, die die Arbeit an einem musikalischen Werk auch einem breiteren Publikum zugänglich machen wird. Und die Komponisten sind mit einer Person konfrontiert, die auch dann, wenn es um einen einzelnen Klang geht, immer an grundsätzlichen Fragen interessiert ist, die wissen will, warum einem Entscheid solches Gewicht zukommt, die die Dringlichkeit der Anliegen verstehen will. Ein Gegenüber, das sich nicht nur für das entstehende Werk interessiert, sondern immer auch für den Menschen, sodass immer auch die Frage mitschwebt „Und warum ist Dir das wichtig?“

Es ist jedoch keineswegs Anspruch dieser Filme, das einzelne Werk aus der Psyche oder der Lebensgeschichte des Komponisten heraus zugänglich zu machen (wie das beispielsweise in all den filmischen Doku-Fiktionen über Musiker der Romantik üblich ist). Von Interesse ist die Haltung des Komponisten zu seinem künstlerischen Tun – über das einzelne Werk hinaus. Und in diesem Zusammenhang kann seine Geschichte, können seine Lebensbedingungen sehr wohl zur Darstellung kommen: Wie kommt es, dass es ihn drängt, immer über das hinauszugehen, was Musik gerade noch eben für ihn war? Oder müsste man es umgekehrt sagen: Wie kommt es, dass er sich unter Musik immer etwas vorstellt, das jenseits dessen liegt, was Musik heute ist? Wie kommt es, dass diese Arbeit ins Unbekannte in seinem Leben eine solche Dringlichkeit hat?

Ich hoffe, diese Filme ermutigen, nicht nur im Rahmen des Bekannten zu leben, machen Lust, sich auf Unbekanntes einzulassen.

Das mag etwas didaktisch und absichtsvoll klingen, doch beschreibe ich hier nur, was mir das Erleben solcher Werke, die Kontakte und Freundschaften zu solchen Menschen seit vielen Jahren vermittelt hat. Und natürlich hoffe ich, etwas von meinen Erfahrungen werde auch in die Filme einfließen und von ihnen ausstrahlen. Mein Interesse gilt nicht nur der Musik, ist umfassender – dies ist die Motivation meiner filmischen Arbeit, treibt sie in eine Richtung voran, die einem Film erst seinen Zusammenhang, seinen Sinn, seine Intensität und Emotionalität geben kann.

Ahnungen, Utopien: Es gibt mehr Klänge, als sich das Ohr erträumen kann.

Ahnungen, Utopien: Es gibt mehr Möglichkeiten der Wahrnehmung, es gibt mehr Möglichkeiten des Tuns.

Das Leben muss sich nicht im engen Rahmen des Bekannten halten, es kann weiter, reicher sein.

Offenheit für Fremdes, für Unbekanntes.

FILMISCHE ÄSTHETIK (ÜBERBLICK)

Herausgegriffene Schwerpunkte aus den Kapiteln:

ARBEITSWEISE UND FILMISCHE FORMEN

ELEMENTE DES FILMS

BILD UND TON – TECHNIK UND GESTALTUNG

Diese drei Seiten kann überschlagen, wer die ausführlichen Texte zu lesen gedenkt.

Ich gehe mit dieser Kurzfassung das Risiko ein, dass meine Aussagen hier – losgelöst von ihren Motiven, Hintergründen und ihrer Konkretisierung in der filmischen Arbeit – als relativ zufällige Prinzipien erscheinen können.

Am Anfang meiner Filmprojekte stehen drei Motivationen: das Interesse für ein Thema, das Interesse für bestimmte Menschen und ihr Tun, das Interesse an der Weiterentwicklung meiner Filmsprache. Doch lassen sich meist leicht Bezüge zwischen meinen ästhetischen Anliegen und meinen Themen herstellen. Hier, wo es inhaltlich um Komponisten geht, deren Schaffen ich als eine Arbeit ins Unbekannte verstehe, dürften die Parallelen besonders deutlich sein.

Film als (Kunst-)Werk

Film nicht als Medium (das Vorgedachtes zu einem imaginierten Publikum transportieren soll) sondern als Werk, geschaffen um in den öffentlichen Raum gestellt zu werden, wie eine Plastik, wie ein Bild, wie ein Musikstück.

Der Autoren-Standpunkt:

Ich empfinde es nicht als Widerspruch, wenn ich meinen Autorenstandpunkt nicht da definiere, wo mir mein Wissen gesichert erscheint, sondern da, wo ich meine Fragen habe. Der Standort ist da, wo ich heute stehe, meine Antworten sind immer von gestern, und ich hüte mich, das, was mich nicht mehr beschäftigt, einem Publikum zuzumuten. Das heisst: Film als Aufzeichnung von Momenten aus dem Prozess des Forschens, transparent als vorübergehende Wahrheiten.

Film als Aufzeichnung eines Prozesses

Nicht „So ist es.“ Sondern „So habe ich es erlebt.“

Der Blick des Autors

Die Person des Autors ist nicht nur über das „Ich“ des Off-Sprechers zu identifizieren, sondern ist auch sinnlich präsent als Gegenüber der Person vor der Kamera – der Blick zur Kamera ist der Blick zum Autor (der diese Kamera führt) – und die Worte richten sich konkret an denjenigen, der da schaut und wissen will.

Authentizität

Ich habe das Wort „Authentizität“ in Bezug auf meine früheren Arbeiten nie verwendet, da die Anwesenheit einer Filmequipe immer die Situation mitprägt. Doch nun hat dieses Wort in meiner Arbeit einen neuen Sinn erhalten: Es geht um die Authentizität der Aufnahmesituation, um das, was im Wissen um die Kamera und in Reaktion auf diese geschieht. Es geht um den unverstellten Moment des Drehens. Die aktuelle Befindlichkeit der Person vor der Kamera ist der Ausgangspunkt jeder Szene.

Der Entscheid für eine solche Arbeitsweise kann aus ethischen Motiven getroffen werden. Doch geht es mir neben der Beziehung zu den Menschen vor der Kamera und zum Publikum auch um die weitaus höhere Qualität der so entstehenden Filmaufnahmen, um eine Lebendigkeit, eine Spontaneität, eine Intensität, die sich nie einstellt, solange dem Publikum etwas vorgemacht werden soll.

Durch dieses Etablieren der Drehsituation entsteht kein Anspruch nach einer Pseudo-Spontaneität durch schlechte Lichtverhältnisse, Wackelkamera und schlechte Tonaufnahmen. Jede Aufnahme wird sorgfältigst vorbereitet – genaueste Arbeit mit wenig Lichtquellen – beste Tonqualität (Wahl der Mikrophone, Tonaufzeichnung auf DAT-Geräte, digital Stereo).

Nähe, Persönliches

Die Vertiefung ins Private muss so weit reichen bis wir in einen Bereich vordringen, der uns alle angeht; so entsteht kein voyeuristischer Blick auf die abgebildete Person sondern ein Interesse für die eigene Situation, Betroffenheit.

Der Autor ist das kritische Gegenüber des Dargestellten.

Der Autor stellt sich nicht in den Dienst der Selbstdarstellung des Komponisten, sondern ist dessen kritisches Gegenüber.

Offenheit

In jedem Bild die Spannung zwischen dem thematischen Interesse, das diese Filme als Ganzes bestimmt und der Aktualität der Aufnahmesituation, die immer reicher ist, die immer mehr anbietet als einen plakativ fassbaren „Bild-Inhalt“.

Keine Bilder, die etwas auf einen Begriff bringen wollen

Cadragen, die sich nicht von einem Gegenstand, nur vom Menschen vor der Kamera bestimmen lassen. Cadragen, die verschiedenes gleich-gültig nebeneinander zeigen, es nicht in einen Argumentations-zusammenhang stellen.

Bilder, die nicht zu einem Blick „durch das Bild hindurch auf die Sache“ einladen, sondern die auf ihre Weise von den Formen und Farben der Welt sprechen.

Sehr feine elektronische Bearbeitung: Keine naturalistischen Bilder – Farben, die man erlebt, weil sie hinzutreten. Originalton, auf den man aufmerksam wird, weil man erlebt, wie er hinzutritt – wie er mit Einstellungen beginnt und endet.

Keine Hierarchie der filmischen Mittel

In einem Film, der vom Autor als ein Geflecht von Strängen verstanden wird, werden die thematischen und formalen Elemente nicht als sogenannte Ebenen gedacht, die in hierarchischen Beziehungen, in dienenden Funktionen zueinander stehen: Keine Bilder, die einen Kommentar illustrieren sollen.

Keine Argumentation

In einem Film, der keine Meinungen propagieren will, sondern sich als Bericht versteht, der die Zuschauer an einem Prozess teilhaben lässt, gibt es keine Ursache zum Argumentieren, keinen Grund für einen argumentativen Umgang mit Bildern und Worten.

Worte nicht als Erklärungen, Bilder nicht als Illustrationen

Die Off-Texte haben die Form von Notizen aus einem Arbeitstagebuch. Sie richten sich von ihrer sprachlichen Form her nicht an ein Publikum (es sind keine „Kommentare“). Sie sind im Film hingestellt, um wie die Bilder des Films in all ihren Aspekten betrachtet zu werden. Sie erklären die Szenen nicht, sondern bereichern sie. Sie degradieren die Bilder nicht zu Illustrationen. Neben der Bild/Ton-Erzählung läuft der parallele Strang einer Wort-Erzählung – zwei Erzählungen, die von den Zuschauern, den Zuhörern auf vielfältigste Weise miteinander in Beziehung gebracht werden.

Die Produktivität des Zuschauers

Ein Film, der nicht argumentiert, sondern Lust macht zum genauen Hinschauen und Hinhören. Und je genauer man hinschaut und hinhört, desto grösser wird das Vergnügen daran. Und vielleicht bleibt sogar etwas davon erhalten – nach dem Film – draussen auf der Strasse, beim nächsten Film, beim nächsten Musikhören.

AUTHENTIZITÄT DES MOMENTS DER FILMAUFNAHME

Da Absichtserklärungen zu einem anstehenden Filmprojekt naturgemäss weniger anschaulich sein können, als das, was sich an vorangegangenen Werken konkret darstellen lässt, hier einige Aspekte filmischer Gestaltung an meinen letzten Filmarbeiten dargestellt.

Zu Inszenierung, Bildgestaltung, Kameraarbeit, Montage, Dramaturgie, Off-Text

ARBEITSWEISE UND FILMISCHE FORMEN

ENTWICKLUNG FILMISCHER FORMEN VON „WEGE UND MAUERN“ ZU „SERIAT“ ZU „DIE ZEIT MIT KATHRIN“ ZU „INS UNBEKANNTE“.

Prinzipien filmischer Gestaltung (1993):

Im Herbst 1993 schrieb ich für das Jahrbuch CINEMA 39 den Text „Ästhetik ist nicht wertfrei“ mit dem Untertitel „Die Art der Gestaltung eines Films bestimmt auch die Art seiner Wahrnehmung“. Die darin dargestellten Gestaltungsprinzipien gelten für mich heute noch.

Die wichtigsten Punkte aus dem Text von 1993 kurz zusammengefasst:

Ich verstehe Film nicht als ein „Medium“, mit dem schon Gedachtes (und Geschriebenes) zu einem Publikum transportiert werden soll. Meine Filme sind Aufzeichnungen des Forschens. Aus diesem Prozess heraus kommt der Film zu seiner Gestalt. Der Film erzählt seine Geschichte, die Geschichte seines Entstehens.

Ich schrieb 1993: „Ich empfinde es nicht als Widerspruch, wenn ich meinen Autorenstandpunkt nicht dort definiere, wo mir mein Wissen gesichert erscheint, sondern da, wo ich meine Fragen habe. Der Standort ist da, wo ich heute stehe, meine Antworten sind immer von gestern, und ich hüte mich, das, was mich nicht mehr beschäftigt, einem Publikum zuzumuten. Das heisst: Film als Aufzeichnung von Momenten aus dem Prozess des Forschens, transparent als vorübergehende Wahrheiten.“

Der Film geht von Fragen aus und führt zu differenzierteren Fragen; doch am wichtigsten ist das, was unterwegs – Szene für Szene – erlebt werden kann.

In einem Film, der keine Meinungen propagieren will, sondern sich als Forschungsbericht versteht, gibt es keine Ursache zum Argumentieren, keinen Grund für einen argumentativen Umgang mit Bildern und Worten.

Der Film besteht aus einem Geflecht von thematischen und formalen Strängen, die in ihrem Zusammenwirken, die als Ganzes Sinn machen.

In einem Film, der vom Autor als ein Geflecht von Strängen verstanden wird, werden die thematischen und formalen Elemente nicht als sogenannte Ebenen gedacht (Ebenen, die in hierarchischen Beziehungen, in dienenden Funktionen zueinander stehen: Bilder, die einen Kommentar illustrieren sollen; Filmmusik, die einer Szene zu dienen hat).

Im Idealfall ist jede Einstellung ein kleiner Film, der auch für sich allein stehen könnte, der aus sich heraus Sinn macht – also keine Einstellung im Film, die erst in einem Montagezusammenhang Sinn machen würde.

Film und die Produktivität des Publikums:

Ich mag Filme nicht, die vom Autor als „Medium“ verstanden, als Transportmittel benutzt werden und auf ein imaginiertes Publikum ausgerichtet sind. Ich mag Filme, die geschaffen sind, um als (Kunst-)Werke in den öffentlichen Raum gestellt zu werden – wie eine Plastik, wie ein Bild, wie ein Musikstück – als Gegenstand der Auseinandersetzung, Filme die so beschaffen sind, dass sie die Lust wecken, sich mit ihnen in all ihren Details zu befassen. Das schönste, was ich im Kino erleben kann, ist, wenn ich während des Films immer genauer hinschaue und hinhöre, sodass etwas davon erhalten bleibt, wenn ich wieder draussen auf der Strasse stehe und wenn ich das nächste Mal ins Kino gehe.

OFFENE FRAGEN (1993):

Im Aufsatz von 1993 hatte ich aber auch Fragen zu meinen filmischen Formen notiert, eine Veränderung meiner Filmarbeit gefordert:

„Manchmal empfinden Zuschauer, in meinen Filmen würden die Personen bei sogenannten Interviews (bei Äusserungen zum Autor hinter der Kamera) aus ihrer Alltagswirklichkeit – aus der Rolle – heraustreten und über diese reden; es finde eine Verfremdung im Sinne von Brechts Theatertheorie statt. Es ist aber das Gegenteil der Fall. Die verbalen Äusserungen der zentralen Personen des Films sind die selbstverständlichsten Darstellungen, die der Film zeigt, während das, was als das Normale des Films gesehen wird – die Selbstdarstellung von Personen, die die Kamera ignorieren -, von grosser Künstlichkeit ist. Ich bin mir unsicher, wie sich meine dokumentarische Arbeit in diesem Bereich weiterentwickeln könnte. Offensichtlich ist es doch sehr fragwürdig, wenn in meinem Film „Wege und Mauern“ (1982) eine unsichtbar bleibende Filmequipe von drei Personen in einer kleinen Gefängniszelle anwesend ist, um die nächtliche Einsamkeit eines Gefangenen aufzunehmen.“

Wenn in meinem Film „Wege und Mauern“ Personen vor der Kamera Teile ihres Alltags vorstellen/zeigen/spielen, hat es sich mir aufgedrängt, dass sie an bestimmten Stellen aus diesem „Rollenspiel“ heraustreten, um sich dazu, zu ihrem Leben, zu ihren gesellschaftlichen Rollen zu äussern. Es entstanden Szenen, in denen die zentralen Personen des Film mir und dem Tonoperateur (alle im Bild) gegenüber sitzen und sich zu ihrer Person, zu ihrem Tun äussern. Heute scheint mir, das Heraustreten der Personen aus ihren Rollen zerstöre die Poesie des Films. Im Film „Die Zeit mit Kathrin“ ist das Gefilmtwerden Ausgangspunkt des Films und so gibt es gar keine Rolle, aus der Katharina Bohny aussteigen könnte um darüber zu reden – das Verhalten der Kamera gegenüber ist nicht die verfremdend wirkende Ausnahme, sondern das Selbstverständliche.

KONSEQUENZEN:

Authentizität des Moments der Filmaufnahme.

Für den Film „Die Zeit mit Kathrin“ habe ich meine Arbeitsweise weiterentwickelt (und aus der Arbeitsweise ergeben sich bei mir die filmischen Formen). Einerseits geht es mir darum, von den „Darstellern“ nicht mehr zu fordern, mir Stücke ihres Lebens vorzuspielen und dabei so zu tun, als wäre keine Kamera auf sie gerichtet, als würde kein Mikrophon über ihnen schwebend jeden ihrer Schritte begleiten. Ich mag die Rolle des Regisseurs nicht mehr, der Laien eine Szene so lange wiederholen lässt, bis sie seinem kritischen Blick „natürlich“ erscheint. Und es ist mir wichtig, keinen gestalterischen Aufwand mehr zu betreiben, der nur darauf angelegt ist, den Zuschauern etwas vorzumachen – Konstruktion einer Pseudo-Authentizität. So ist „Die Zeit mit Kathrin“ von einer Haltung bestimmt, die Szene für Szene als Teile einer gemeinsamen Arbeit (vor und hinter der Kamera) an einem Thema versteht und auch als das erscheinen lässt. Der Ausgangspunkt des Films: Eine Schauspielschülerin, die neugierig darauf ist, sich und ihre Möglichkeiten – zusammen mit einem Filmautor – zu erforschen. Oder wie es im Film aus der Broschüre der Schauspielschule zitiert wird: „Die Schauspielschule ist ein Ort, wo erforscht wird, was der Mensch ist und was er darüber hinaus noch alles sein könnte.“ Der Film ist die Aufzeichnung und die Reflexion dieses

Prozesses. Der Schauspielunterricht ist nicht Thema des Films, doch bin ich genügend Dokumentarfilmer, um das Konkrete in all seinen Facetten ernst zu nehmen, auch wenn mein Interesse durch den Unterricht hindurch auf etwas anderes gerichtet ist, auf eine Person und ihre Entwicklung.

Ich habe das Wort „Authentizität“ in Bezug auf meine früheren dokumentarischen Arbeiten nie verwendet, da ich mir immer bewusst war, dass die Anwesenheit einer Filmequipe die Situation mitprägt. Doch nun hat dieses Wort in meiner Arbeit einen neuen Sinn erhalten: Es geht nicht um Naturalismus, nicht um die Illusion einer von der Filmarbeit unbeeinflussten Situation – im Gegenteil: es geht um die Authentizität der Aufnahmesituation, um das, was im Wissen um die Kamera und in Reaktion auf diese geschieht. Es geht um den unverstellten Moment des Drehens. Die Person vor der Kamera muss niemandem etwas vormachen; wenn sie ängstlich oder verlegen ist, braucht sie dies nicht zu verstecken – ihre aktuelle Befindlichkeit ist der Ausgangspunkt jeder Szene.

Der Entscheid für eine solche Arbeitsweise kann aus ethischen Motiven getroffen werden. Doch geht es mir neben der Beziehung zu den Menschen vor der Kamera und zum Publikum auch um die weitaus höhere Qualität der so entstehenden Filmaufnahmen. Wenn sich die Situation vor der Kamera ganz selbstverständlich als Filmarbeit zu erkennen gibt, kann eine Lebendigkeit, eine Spontaneität, eine Intensität entstehen, die sich nie einstellt, solange einem Publikum etwas vorgemacht werden soll.

OFFENE FRAGEN (1999)

Zum Film „Die Zeit mit Kathrin“: Um eine möglichst grosse Authentizität der Aufnahmesituation zu erreichen, ist der Blickkontakt zwischen der Person vor der Kamera und dem Autor sehr wichtig, denn der Film erzählt auch etwas von der gemeinsamen Geschichte, von den gemeinsamen Fragen, von der gemeinsamen Arbeit. Ein Blick von Katharina zur Kamera wird vom Publikum als ein Kontakt zum Filmautor interpretiert, zum „Ich“ des Tagebuchschreibers. Doch an der Kamera steht nicht der Autor sondern stellvertretend für ihn, ein Kameramann. Was im Film selbstverständlich wirkt, hatte in der Wirklichkeit der Aufnahme-Situation etwas Künstliches an sich, etwas das meinem Wunsch nach Authentizität nicht entsprach. Ich, der Autor des Films, war für Katharina hinter dem Kameramann verborgen (damit Katharinas Blick nicht zwischen verschiedenen Personen umherirrte) und sah das Bild auf einem Kleinst-Monitor, der hinten an die Kamera montiert war (damit ich beim Drehen gegenüber dem Kameramann meine Wünsche anbringen konnte). Die Resultate dieser Arbeitsweise befriedigten in den Sequenzen, in denen Katharina im Unterricht einem Lehrer oder Partner gegenüberstand – in erster Linie auf diese konzentriert war.

Hingegen musste eine andere Lösung für Aufnahmen gefunden werden, in denen sich Katharina zum Autor/zur Kamera hin äussert. Daher war ich in solchen Situationen selbst am Sucher der Kamera. So wurden (als Resultate der engen Zusammenarbeit und vieler Gespräche zwischen Katharina und mir) Aussagen von einer Direktheit und Intensität möglich, die gegenüber einem Kameramann, dem sie immer nur einzelne Tage begegnete, nicht hätten entstehen können. Damit ich mich vollkommen auf Katharina und ihre Aussagen konzentrieren konnte, bediente der Kameramann Otmar Schmid die Kamera, für Katharina hinter einem Tuch verborgen; er sah das Bild auf einem Videomonitor, bediente die Kamera mit dem Schwenkarm und über die Fernbedienung des Zoom-Motors.

Nach Abschluss der Dreharbeiten wurde mir klar, dass ich für künftige Filme eine Arbeitsweise entwickeln muss, die die persönliche Beziehung vom Autor zum Dargestellten in eine damit übereinstimmende Aufnahmesituation umsetzt.

KONSEQUENZEN – WEITERENTWICKLUNG DER FILMARBEIT

Wenn mir die Authentizität der Drehsituation wichtig ist, um eine möglichst grosse Intensität und Lebendigkeit der dargestellten Person zu erreichen, muss der Blick der Kamera mit dem Blick des Autors übereinstimmen – muss die Person vor der Kamera die Möglichkeit haben, sich direkt an mich zu richten (nicht an meinen Stellvertreter, den Kameramann). Das heisst, dass ich selbst die Kamera führen muss, mit der die dargestellte Person konfrontiert ist, zu der sie hinblickt, zu der hin sie sich äussert.

(Kameraarbeit ist mir nicht fremd: Für meine ersten Filme habe ich selbst die Kamera geführt. Und auch später gab es in meinen Filmen immer wieder Sequenzen, die ich selbst drehte.)

Also wird in dieser Film mit zwei Kameras aufgenommen:

Die erkundende Kamera:

Eine Kamera, die sich selbstverständlich in der Umgebung des Protagonisten bewegt: Der Komponist in seinem Raum.

Die Kamera der Begegnung:

Der Autor UG, von dem das Interesse an der Komposition ausgeht und zu dem die Komponisten (teils seit Jahren) in Beziehung stehen – Voraussetzung für die Lebendigkeit und Intimität der Situation vor der Kamera: Der Komponist als Gegenüber.

ELEMENTE DES FILMS

Der Dokumentarfilm nimmt das ernst, was im Moment ist – das Konkrete, das Sichtbare, das Hörbare, doch geht es immer auch um etwas, das nicht direkt zur Darstellung kommt, das aber diesen Filmen erst einen Sinn gibt, der über „Komponistenporträts“ hinausführt – in einen Bereich jeder künstlerischen Arbeit – in einen Bereich, den auch das Publikum kennt: die Sehnsucht nach Schritten über das Bekannte hinaus, nach einer Erweiterung der Möglichkeiten der Wahrnehmung und des Tuns.

DER ZENTRALE STRANG DES FILMS: DAS ENTSTEHEN EINES MUSIKALISCHEN WERKS

Jeder dieser Filme umfasst, je nach Arbeitsweise des Komponisten, einen Zeitraum von 6 Monaten bis zu einem Jahr. In mehreren Phasen vermittelt mir der Komponist den Stand seiner Arbeit, sagt und demonstriert an Instrumenten (macht für mich als Laien nachvollziehbar), was ihn zur Zeit beschäftigt – gibt Einblicke in das entstehende Werk – auch Irrwege, Umwege, das Verwerfen von Entstandenem, Neuanfänge.

Während ein Komponist gleich Noten auf Papier schreibt, erarbeitet ein anderer seine Musik an einem Instrument, zieht ein dritter Interpreten hinzu, um die Möglichkeiten eines Instruments oder einer Stimme zu erforschen. Die unterschiedlichen Arbeitsweisen werden deutlich, die individuellen Wege, wie aus Gedanken und Materialien etwas eine Form anzunehmen beginnt, zu seiner Form findet, zu einem Werk wird.

DIE PERSON, DAS PRIVATE, DIE UMGEBUNG

Das Interesse richtet sich nicht nur auf das musikalische Werk, sondern auch auf den besonderen Aspekt der Arbeit ins Unbekannte. Die Motive dafür sind nicht nur innerhalb der Musik zu finden; ihnen nachzugehen, bedeutet auch, sich mit dem Menschen zu befassen, der im Zentrum des Films steht – mit dem Leben, das er führt – mit den Menschen, mit denen er zusammenlebt – mit dem Leben in seiner Wohnung, im Quartier, in der Gemeinde.

Wichtig ist mir auch, deutlich zu machen, dass diese Komponisten nicht von „Musen“ umgeben sind, sondern von eigenständigen Personen mit einer eigenen Geschichte und eigenen Interessen, mit einem eigenen künstlerischen Werk. Es sind Partnerschaften im Bereich des künstlerischen Schaffens, die auf einem gegenseitigen Nehmen und Geben beruhen.

Der Film wird auch Lehrtätigkeiten zur Darstellung bringen. Das Lehren ist für diese Komponisten nicht nur ein Broterwerb, sondern auch ein wichtiger Kontakt zu einer jüngeren Generation von Musikern.

In den Sequenzen, in denen wir mit Komponisten unterwegs sind, gibt es zwei Formen der Darstellung: Bilder, die den Komponisten unterwegs zeigen.

Bilder, die die Umgebung des Komponisten zeigen (nicht „subjektive“ Einstellungen, sondern Bilder, die sich der Filmautor von der Welt des Komponisten macht). In diesen Sequenzen wird der Originalton besonderes Gewicht erhalten: von welchen Geräuschen ist dieser Mensch alltäglich umgeben, mit welchen Klängen ist er konfrontiert.

DAS EINSTUDIERN DES WERKS

Diese Komponisten sind an den Proben für die Uraufführung ihres Werks beteiligt, können noch Einfluss nehmen auf die Art der Interpretation, können das Werk auf Grund der Erfahrungen bei den Proben noch verändern.

Ein Wendepunkt der Bildgestaltung: Während die Kamera bis zu diesem Punkt auf den Komponisten gerichtet war, schaut sie jetzt vorwiegend mit dem Komponisten auf die Interpreten. Zusammen mit ihm schauen wir hin, hören wir hin, auf das einzelne Instrument, auf den einzelnen Klang und verfolgen Diskussionen um Formen der Interpretation. Die Arbeit an Feinheiten der musikalischen Gestaltung lässt die Anliegen des Komponisten hervortreten – nicht in Theorien, sondern praktisch, sinnlich, in feinsten Nuancen hörbar.

Die „erkundende Kamera“ schaut mit dem Komponisten auf die Interpreten; teils ist er von hinten sichtbar mit im Bild, teils sind es Bilder, die seinem (und unserem) Blick entsprechen.

Die „begegnende Kamera“ ist immer bereit, um eine Bemerkung des Komponisten zum Filmautor aufzuzeichnen.

DER OFF-TEXT

Wenn hier von den Off-Texten die Rede ist, wird dabei auch eine Haltung deutlich, die mir in meiner filmischen Arbeit wichtig ist. Es geht um den Zusammenhang zwischen der Form der Texte und der Produktivität des Publikums.

Die Off-Texte haben die Form von Notizen aus einem Arbeitstagebuch. Sie richten sich von ihrer sprachlichen Form her nicht an ein Publikum (wie das Tagebücher an sich haben) und dies bestimmt auch die Haltung des Sprechers, der sich nicht an ein imaginäres Publikum wendet sondern aus den vorliegenden Text-Fragmenten zitiert. Diese Texte sind im Film hingestellt, um wie die Bilder des Films in all ihren Aspekten genau betrachtet zu werden. Sie erklären die Szenen nicht, degradieren die Bilder nicht zu Illustrationen. Neben der Bild/Ton-Erzählung läuft der parallele Strang einer Wort-Erzählung – zwei Erzählungen, die von den Zuschauern, den Zuhörern auf vielfältigste Weise miteinander in Beziehung gebracht werden.

Die Texte können einen Aspekt aus dem „privaten“ Gespräch eines Abends in zwei Sätze zusammenfassen. Oder eine lange Aussage vor der Kamera, die im Film keinen Raum finden könnte, wird in eine konzentrierte Form gefasst. Doch darf daraus nie „eine Information“ gemacht werden; immer müssen die Texte Bericht bleiben, Erzählung, Teil der Geschichte des Musikstücks und des Films (was nicht ausschliesst, dass ihnen wichtige Informationen entnommen werden können).

Film-Nachtrag:

DIE URAUFFÜHRUNG DES WERKS

Der Film – der Prozess der Arbeit eines Komponisten an seinem Werk – ist nach 60 Film-Minuten zum Abschluss gekommen. Die Aufführung steht bevor. Damit endete der Film.

Direkt danach könnte die Aufzeichnung der (öffentlichen?) Aufführung des Werks gezeigt werden. Es ist jedoch auch möglich, dass sie nach einem Unterbruch oder am nächsten Abend oder eine Woche später gezeigt wird. Der Entscheid dürfte von der Dauer des jeweiligen Musikstücks abhängen. Da wir also davon

ausgehen müssen, dass der Film nicht in jedem Fall direkt in die Aufführung des Werks übergeht, ist es wichtig, die Musik mit einem kurzen Moment der Ruhe zu umgeben: Zu Beginn beispielsweise ein Bild aus der Partitur über das eine Folge von Schriften einkopiert ist: Titel des Werks, der Komponist, die Interpreten, Ort und Datum der Uraufführung.

Wichtig scheint mir, dass die Erfahrungen, das Wissen aus der Entstehungsgeschichte des Werks, sich nicht in der Bildgestaltung niederschlagen, sondern dass wieder eine möglichst grosse Offenheit dem Werk gegenüber erlangt wird, damit dies auch dem Publikum so weit wie möglich gelingen kann. So darf die Bildgestaltung nicht in Grossaufnahme das betonen, was in der Zusammenarbeit des Komponisten mit dem Interpreten Gewicht bekam und die Bild-Montage darf der Musik nicht vorgreifen. Tendenziell soll in der Aufzeichnung das Interesse dem Ensemble gelten, dem Musiker mit seinem Instrument (also nicht Grossaufnahmen von Personen, von Händen, von Instrumenten). Die Aufzeichnung soll Bilder anbieten, in denen das Publikum selbst etwas entdecken kann, in denen es selbst sein Interesse einem Detail zuwenden kann. Zooms und Montage-Umschnitte folgen dem möglichen Publikumsinteresse; wenn im Bild etwas wichtig geworden ist, soll es auch optimal zu erkennen sein.

Offen möchte ich halten, ob der Ort des Konzerts und eine Totale des Publikums gezeigt werden sollen. Im Zusammenhang der Filme würde dies Sinn machen: Von der oft einsamen Arbeit des Komponisten ist diese Aufführung der Schritt an die Öffentlichkeit. Aber es könnte auch sinnvoll sein, sich im Interesse einer möglichst guten Tonaufnahme für eine Aufzeichnung ohne Publikum zu entscheiden, denn man muss immer wieder erleben, wie sehr an Konzerten Zeitgenössischer Musik (die sehr leise sein können), das Husten eines Zuschauers oder Aussengeräusche (Kirchenglocken, Autos aus nasser Strasse) stören können. (Ein guter Kompromiss wäre ein Konzert mit Publikum in einem Radio-Studio.)

BILD UND TON – TECHNIK UND GESTALTUNG

Der Komponist und die Entstehung eines musikalischen Werks, beginnend vor der ersten Idee bis zu den Proben für die Uraufführung.

Der Anspruch der „Authentizität der Aufnahmesituation“ hat nicht zur Folge, dass Abstriche an der Bildqualität gemacht werden. Wichtig ist mir eine höchstmögliche Qualität der Aufnahmen durch Beleuchtung und Konzeption der Bildgestaltung (das heisst: sorgfältige und zeitaufwändige Vorbereitung) und grösstmögliche Intensität des Geschehens vor der Kamera (das heisst: Situationen schaffen, die Offenheit, Spontaneität, Lebendigkeit ermöglichen und fördern).

BILD-GESTALTUNG

LICHT

Zusätzliche Lichtquellen dürfen die Menschen vor der Kamera nicht stören. Das Licht soll mit einfachen Mitteln aber sehr sorgfältig eingerichtet werden. Ein Licht, das konsequent von den vorhandenen Lichtquellen (Fenster, Glühbirnen) ausgeht, diese wenn nötig verstärkt und dort leichte Konturen setzt, wo Umrisse ins Dunkel abfallen könnten. Die Lichteingriffe beschränken sich darauf, das zu korrigieren, was bei einer Bildaufzeichnung verlorengeht, wobei Mischlichteffekte nicht verwischt werden sollen, um über die warmen und kalten Lichtanteile das Räumliche, Körperliche zu verstärken.

CADRAGE

In jedem Bild die Spannung zwischen dem thematischen Interesse, das diese Filme als Ganzes bestimmt und der Aktualität der Aufnahmesituation, die immer reicher ist, die immer mehr anbietet als einen plakativ fassbaren „Bild-Inhalt“. Während des Drehens Offenheit gegenüber allem, was da ist, auch wenn im Moment nicht augenfällig ist, wie es am Ganzen Teil hat.

Bilder, die nichts auf einen Begriff bringen wollen, deren Cadragen sich allein vom Menschen vor der Kamera oder von einem Gegenstand bestimmen lassen. Bilder, die verschiedene Gegenstände gleich-gültig nebeneinander zeigen, ohne dass deswegen Distanz genommen oder eine kürzere Brennweite gewählt wird – also keine Tendenz zu Totalen. In jedem Bild der Eindruck von einem unfassbaren Ganzen, vom Geheimnis der Person vor der Kamera (die man so gut kennenlernt), vom entstehenden Musikstück (von dem man so viel erfährt).

BILD-BEARBEITUNG

Elektronische Bearbeitung: Die Farbsättigung wird etwas reduziert, die Gradation des Schwarz/Weiss-Anteils wird steiler: Schwarz/Weiss-Bilder, deren dunkle Grautöne in Schwarz wiedergegeben sind, deren helle Grautöne in Weiss wiedergegeben sind; die Farben sind zurückgenommen,

A. Der Komponist, das Entstehen des Werks

1. DIE ERKUNDENDE KAMERA

In Situationen, in denen der Komponist auf eine Tätigkeit oder auf eine Person vor der Kamera konzentriert ist, beispielsweise bei der Zusammenarbeit mit einem Interpreten.

Vorwiegend Handkamera, in sorgfältig erkundender Bewegung – immer nach dem besten Blickwinkel suchend (so selbstverständlich wie auch das Publikum den bestmöglichen Standort wählen würde). Die Kamera ist auf die Person konzentriert, soll aber durch ihre Bewegungen auch den Raum erlebbar machen. (Der Film soll keinesfalls von frontalen, zweidimensionalen Bildern dominiert werden.)

2. DIE KAMERA DER BEGEGNUNG

In Situationen, in denen sich der Komponist zum Autor Urs Graf (UG) hin äussert.

Handkamera, die in direktem Blickkontakt die Beziehung zwischen dem Komponisten und UG miterleben lässt – Nahaufnahmen.

Damit eine grösstmögliche Authentizität und damit auch Intensität erreicht werden kann, scheint mir wichtig, dass der Komponist nicht einen Kameramann, sondern den Autor des Films zum Gegenüber hat, von dem das Interesse für seine Musik und seine aktuelle Arbeit ausgeht (und mit dem das Gespräch teils schon seit Jahren geführt wird).

B. Die Person und ihre Umgebung

Nahe Umgebung.

Der Film wird sich nicht auf die Entstehung des musikalischen Werks beschränken. Auch die Lebensbedingungen, die Wohnung, das Zusammenleben mit anderen Personen wird immer wieder den Blick erweitern und die Darstellung der Person bereichern. Auch in diesen Sequenzen ist mir die Authentizität der Darstellung wichtig, das heisst, keine Szenen, in denen Personen uns Teile ihres Lebens vorspielen. Sie verhalten sich gegenüber einem (filmenden) Besucher – einem Besucher, der viel Zeit hat, den man auch mal vergessen kann, wenn etwas getan werden muss. Doch es ist jederzeit möglich, dass jemand zum Autor spricht, der mit laufender Kamera dabei ist, oder dass dieser eine Frage stellt, sich in ein Gespräch einmischt. Entscheidend auch hier: die Lebendigkeit des Geschehens vor der Kamera.

Weitere Umgebung.

Das Interesse gilt jedoch nicht nur der Privatsphäre des Komponisten, sondern auch seiner weiteren Umgebung, dem Quartier, der Ortschaft.

Ausgangspunkt beispielsweise: Blicke aus der Nähe des Komponisten auf die Umgebung: „mit dem Komponisten aus dem Fenster schauen“ oder „das sehe ich, wenn ich bei ihm aus dem Fenster schaue, während er arbeitet“ – also Aufnahmen, die nicht eindeutig als „Subjektive“ einer Person zugeordnet sind. Oder: Die Kamera begleitet den Komponisten, zeigt ihn, wie er sich in seiner weiteren Umgebung bewegt, wie er Leuten begegnet, sich mit Freunden trifft, Musik-Unterricht erteilt, als Zuhörer zu einem Konzert geht. Auch diese Aufnahmen können Sequenzen einleiten, die nicht eindeutig dem Blick des Komponisten oder

UG als „Subjektive“ zugeordnet sind: Bilder aus dem Quartier, aus der Ortschaft – von Lebensweisen, sozialen Zusammenhängen, von Gewerbe, Industrie, Natur, Architektur, von der Geschichte des Ortes erzählend.

TON-AUFNAHMEN

Beginn des Films: Totale eines Ortes, schwarz/weiss, stumm – Anhebung der Farbsättigung, bis das schwarz/weiße Bild in den realen Farben leicht eingefärbt ist – gleichzeitig Aufblendung des Originaltons. Die Geräusche erscheinen im Film zusammen mit den Farben, sind verbunden mit der Sinnlichkeit, dem Konkreten eines Ortes. Die Originaltöne erscheinen nicht als selbstverständlich zu den Bildern gehörig, sondern treten zu den Bildern hinzu – wodurch sich die Aufmerksamkeit auf sie richtet.

Durch den ganzen Film hindurch setzen die Originaltöne zusammen mit dem Bildschnitt ein, um am Ende der Einstellung mit dem Bildschnitt wieder abzubrechen (also keine „Ambiancen“, die künstlich Verbindungen von Einstellungen herstellen und eine Pseudo-Zeitkontinuität innerhalb von Sequenzen vortäuschen sollen).

Der Komponist vor der Kamera, sich in Worten und Klangbeispielen zum Stand seiner Arbeit äussernd.

O-Ton (synchron zum Bild), ein Mikrofon an Galgen beim Komponisten, ein Ansteck-Mikrofon bei UG (hinter der Kamera), digitale Tonaufzeichnung auf zwei Kanälen.

Die Umgebung des Komponisten, Wohnung, ums Haus, im Quartier, die Ortschaft.

O-Ton (synchron zum Bild). Teils der Komponist im Bild, teils Aufnahmen der Umgebung in der er lebt und arbeitet, bei denen den Tönen besonderes Gewicht zukommt – Aufnahmen, die die Aufmerksamkeit für Alltagsgeräusche schärfen. Diese Aufnahmen werden meistens auf Anregung der Komponisten entstehen, die besonders sensibel auf das reagieren, was im Quartier zu hören ist – eine Sägerei, ein bestimmtes Windgeräusch, ein Gartentor usw.

Beispiel: Im Arbeitszimmer ein Fenster, draussen im Garten ein Baum im Wind, zu hören sind die Kinder vom Pausenplatz des nahen Schulhauses. Das heisst: Einstellungen, in denen sich das Ohr auf die Klänge zu konzentrieren beginnt. Im Alltag nehmen wir oft Geräusche bewusst wahr, weil die Tonquelle nicht offensichtlich ist – da beginnen wir aufmerksam hinzuhören. So sollen auch hier Klänge zu hören sein, die sich nicht dadurch erledigen, dass sie durch das Bild definiert werden.

Die Arbeit des Komponisten mit Interpreten um die Möglichkeiten eines Instruments zu erkunden und beim Einstudieren des Stücks.

Solisten oder kleine Ensembles: Ein Mikrofon an Galgen bei den Interpreten und ein Ansteck-Funk-Mikrofon beim Komponisten. Digitale Tonaufzeichnung auf zwei Kanälen.

Grössere Ensembles: Gestellte Mikrophone bei den verschiedenen Instrumenten oder Instrumenten-Gruppen (Live-Mischung) und ein Ansteck-Funk-Mikrofon beim Komponisten (für Äusserungen zu den Musikern und zu UG). Digitale Tonaufzeichnung auf zwei Kanälen.

Off-Texte (Notizen aus dem Arbeits-Tagebuch von UG)

Sprecherstimme, in ihrem Ausdruck zwischen sachlichem Zitieren vorliegender Notizen und dem persönlichen Ausdruck aus dem Inhalt der Texte. Nahe am Mikrofon gesprochen.

MONTAGE

Der Aufbau des Films wird vom Entstehen eines musikalischen Werks bestimmt, doch werden die Blicke auf die nahe und fernere Umgebung des Komponisten nicht einer Logik des Hauptstrangs der kompositorischen Arbeit untergeordnet – die Montage stellt keine argumentativen Zusammenhänge her, sondern betont die Vielschichtigkeit und den Reichtum der Lebensbedingungen. Es soll keinesfalls der Eindruck erweckt werden, eine Komposition würde konsequent und geradlinig entstehen. Die Montage versucht das Ineinanderfließen verschiedenster Motive, Bedingungen und Geschehnisse in ihrer Form mitvollziehbar zu machen. Das musikalische Werk entsteht aus dieser Lebensgeschichte heraus – wegen ihr und trotz ihr. In den einzelnen Sequenzen versucht der Film möglichst viel Nähe und eine möglichst weitgehende Genauigkeit zu erreichen. Durch die (nicht argumentative) Montage dieser Elemente bleibt das Geheimnis des Musikstücks und das Geheimnis des Menschen vor der Kamera erhalten.

Die Erscheinungsbild der Filme ist geprägt vom Wechsel zwischen zwei unterschiedlichen Arten von Sequenzen:

- 1.) Sequenzen, in denen durch eine Folge von Einstellungen miterlebt werden kann, was zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort geschieht – teils in einer Raffung der Zeit (beispielsweise in sieben Minuten: Darstellung einer Stunde Realzeit)
- 2.) Sequenzen, in denen durch eine Folge von relativ kurzen Einstellungen miterlebt werden kann, was innert zwei Wochen in diesem Haus, in dieser Ortschaft, im Leben des Komponisten geschieht – Fragmente, Impressionen, Vielfalt des Lebens, Reichtum und Banalität des Alltäglichen. – Unterschiedliche Orte, Fragmentierung der Zeit (beispielsweise in einer Minute: Darstellung des Lebens eines Komponisten während sechs Wochen in der Familie, in der Ortschaft, auf Reisen in Europa).

Filmischer Nachtrag: **URAUFFÜHRUNG DES MUSIKALISCHEN WERKS**

Aufzeichnung der Uraufführung, 10 bis maximal 40 Minuten.

Die 60-minütigen Filme enden nach der Einstudierung des Stücks durch die Interpreten – wenn die Aufführung bevorsteht. Die Aufführung des Musikstücks wird als eigenständiges filmisches Werk realisiert, das direkt nach dem Film oder zu einem späteren Zeitpunkt gezeigt werden kann (oder auch als eigenständige Aufzeichnung).

Die Aufführung des Musikstücks wird mit mehreren Kameras aufgenommen (3 bis 5 Kameras, abhängig von der Grösse des Ensembles und dessen musikalischen Funktionen).