

Klänge, die unter die Haut kriechen

Die Komponistin Hildur Guðnadóttir erfindet das Prinzip Soundtrack gerade neu. Einen Oscar hat sie schon, nun erscheint ihre Musik zum Film „Tár“.

Das Haus in Weißensee, im ruhigen Norden Berlins, sieht unscheinbar aus. Rote Fassade, dahinter ein einziger Raum, vielleicht eine alte Werkstatt, inzwischen weiß gestrichen wie eine Galerie. In dem alten Arbeiterviertel wird kaum jemand ahnen, dass hier Kino- und Musikgeschichte geschrieben wird. Hinter den hoch liegenden Fenstern hängen gigantische Spiralen von der Decke, große Metallobjekte, Skulpturen vielleicht? Sind es aber nicht. Hier arbeitet die isländische Komponistin Hildur Guðnadóttir mit ihrem Team. Die vermeintlichen Skulpturen sind nur zum Klingeln da.

„Ich sitze eben nicht jeden Tag am immer gleichen Platz hinter einem Rechner und einem Keyboard“, sagt sie. „Ich möchte beim Komponieren sehr beweglich bleiben, offen für Eindrücke aller Art. Alles andere würde die Neugier töten.“

Hildur Guðnadóttir wird in Island geboren, lernt als Kind zunächst Cello, ganz klassisch, spielt bald aber in Indie- und Elektro-Bands. Nach einem Musikstudium in Reykjavík geht sie nach Berlin an die Universität der Künste, bleibt in der deutschen Hauptstadt, arbeitet mit dem ebenfalls aus Island stammenden Musikgenie Johann Jóhannsson. In Berlin konnte man sie eine Zeit lang auch hin und wieder live sehen, mit Cello, ein wenig Gesang und etlichen Effektgeräten, hinter viel Bühnennebel, als Gesamtkunstwerk aus Sound, Effekten und Ambient Music. Und dann kam Hollywood.

„Filmmusik passt besonders gut zu meiner Vorstellung von Musik“, sagt sie, „denn jedes Mal ist alles anders, ich fange jedes Mal von null an. Ich lese das Drehbuch und versuche, in der Story zu leben, ihren Rhythmus und ihre Welt zu spüren.“ Das tut sie dann auch, egal, wie groß der Auftraggeber ist, und damit hat diese erst 40 Jahre alte Frau sich etwas erkämpft, das es eigentlich nicht gibt. Normalerweise wird Filmmusik zu den fertigen Bildern komponiert. Guðnadóttir aber schreibt zum Drehbuch, sie liefert oft schon ab, noch bevor wirklich gedreht wird.

Das funktioniert, weil es so ungewöhnlich ist. Für den Drogenkriegerthriller „Sicario 2“ aus dem Jahr 2018 benutzte sie einfach nur bizarre Perkussion, die wie schwere Maschinen oder das Kreischen von Metall klang. Das war fremdartig und böse. Für die HBO-Serie „Chernobyl“ fuhr sie dann selber in ein stillgelegtes Atomkraftwerk, verwendete nur, was sie dort tagelang aufnahm, vom Schlag gegen ein Rohr bis zum Quietschen eines toten Ventils. Es entstand eine rasselnde, dröhnende, vibrierende Musik, wie das Atmen eines Riesen. Und für den Film „Joker“ benutzte sie viel ihr eigenes Instrument, das Cello – aber wie: Heiser kreischen die Saiten, winzige Tonhöhenverschiebungen bringen das Gehör durcheinander. Eine Musik, die langsam immer weiter ins Verstörende hinübergleitet. Hildur bekam den Oscar für die beste Komposition. Als vierte Frau überhaupt.

Für den Film „Tár“ nun (der beim Festival von Venedig gezeigt wurde und im Februar in deutsche Kinos kommt) hat Hildur Guðnadóttir noch einmal total verändert, was Filmmusik zu machen überhaupt heißen und sein kann. Das Psychodrama von Regisseur Todd Fields dreht sich um die fiktive Dirigentin Lydia Tár, die ein großes Orchester leitet – es wird nicht ausdrücklich gesagt, aber gut sichtbar handelt es sich um die Berliner Philharmoniker. Der Film spielt in Berlin und in der internationalen Klassikszene. In einem Haifischbecken also, in dem die Karrierefrau Tár letztlich zerrieben wird. Der Film ist so bedrückend wie beeindruckend; es wäre keine Überraschung, wenn die Hauptdarstellerin Cate Blanchett im kommenden März dafür ihren dritten Oscar bekäme.

Das Paradox des Films ist: Es geht um Musik – Tár dirigiert, komponiert und probt –, aber er hat kaum Musik. „Tár“ hat gleichsam musikalische

Prinzipien verinnerlicht. So schreitet die Hauptfigur Lydia Tár immer mit einem Pulsstempo von 120 Schlägen pro Minute aus. Cate Blanchett bekam dafür einen versteckten Minikopfhörer ins Ohr und hörte immer einen klickenden Takt, wie das bei Bands auf der Bühne manchmal üblich ist. So etwas einer Schauspielerin zu geben, damit sie sich im Takt bewegt, das dürfte bisher einzigartig in der Filmgeschichte sein. Und es war eine Idee Hildur Guðnadóttirs. Ihr Musikbegriff erstreckt sich eben viel weiter als üblich. Eine junge Cellistin, in die die harte Karrierefrau Tár sich zu verlieben scheint, geht immer im Tempo 60 – halb so schnell. Gelassener, indifferenter, selbstsicherer.

„Ich wollte Musik diesmal von einem neuen Blickwinkel her angehen, als etwas Unsichtbares, rein Psychologisches“, sagt Guðnadóttir. „Wollte erforschen, wie Musik den Leuten

die Streicher des Orchesters in Glissandi über die Saiten und durch die Tonhöhen, immer wieder kommt alles auf einmal zu schönstem Wohlklang zusammen und drifft dann doch wieder auseinander. Die Musik erweckt für einen Moment die Illusion, alles sei gut, und lässt dann alles wieder zerfallen – und genau das tut auch die Geschichte des Films. Der Effekt ist einfach, aber genial.

Zwei Orte scheinen zu helfen, wenn man so neuartig über Musik denkt: Island und Berlin. Island war immer eine sehr kleine musikalische Gemeinschaft. Als Mozart starb, Beethoven gerade nach Wien ging, entstand in Reykjavík überhaupt erst die erste Klassikszene. Heute hat Island eine der modernsten Konzerthallen der Welt, hat den Pianisten Víkingur Ólafsson, die Musik des leider so früh verstorbenen Jóhann Jóhannsson, und Björk und Sigur Rós



Hildur Guðnadóttir bei einem Benefizkonzert für die Ukraine in Berlin Foto Imago

unter die Haut kriecht, unbemerkt, ob sie wollen oder nicht. Sounds wie ein anderer Welt finde ich nun einmal interessant.“

Der Soundtrack ist, noch viel mehr als ihre bisherigen, ein Anti-Soundtrack. Das Album zum Film, das nun bei der Deutschen Grammophon erscheint, enthält auch kurze Orchesterproben, erklärende Worte von Guðnadóttir, ein bisschen Klavierspiel von Cate Blanchett. Wie der Film Musik einsetzt, kann das Album trotzdem nicht auffangen. Denn da geht es eher um Psychologie.

C. G. Jung sagte, wer sich seinen inneren Dämonen nicht stelle, werde ihnen in der Außenwelt wieder begegnen. Und so wird Lydia Tár ständig von seltsamen Klängen verstört, nachts geweckt, da brummt irgendwo ein Gerät. Beim Nachbarn piept ein Alarm in einer großen Terz. Kleinigkeiten, die sich Guðnadóttir alle mit ausgedacht hat. Sie löst damit ein Versprechen des großen Komponisten John Cage ein, der einmal sagte, wer Musik hören wolle, könne auch einfach das Fenster öffnen. Er meinte damit: Alles ist potenziell Musik. Was für den 1992 verstorbenen Meister von Happening und Fluxus galt, zeigt die Isländerin heute auf neue Art.

Ein Stück hat sie allerdings für den Film ganz regulär komponiert. Eines, das die Figur Lydia Tár im Film für ein Kind schreibt, „Für Petra“. Da gleiten

und auch wieder richtig interessant. Wer dort Musik macht, muss sich über Genre Grenzen und Dünkel hinwegsetzen, einfach weil es so wenige Leute gibt. Und dann kam Deutschland dazu: „Berlin wirkt Wunder bei mir“, sagt Guðnadóttir. „Ich mag das Tempo, das Timing der Stadt. Es ist so schwer und so langsam. Wenn ich hastige Orte wie New York besuche, höre ich meine eigenen Gedanken kaum noch. In Berlin kann man nachdenken, verschwinden, allein sein, das ist wichtig für meine Kunst.“ Sie scheint das sehr ernst zu nehmen, redet fast nie mit Journalisten, ins Fernsehen geht sie sowieso nie. Auch das kleine Gespräch, das diesem Artikel zugrunde liegt, war drei Jahre lang angefragt.

Und dann muss sie auch schon schnell weiter zu Aufnahmen für ihr neues Musikvideo. Sie spielt darin Cello in einer großen Halle, das Video wird wohl mit Drohnen aufgenommen, die Details sind geheim; nicht einmal die Leute von der Plattenfirma dürfen in die Halle. Vielleicht weil der große Effekt erst am Ende kommen soll, mit voller Wucht. „Das Gute an Musik und Sound ist“, sagt Guðnadóttir, „man kann damit richtig hinterhältig sein, die Leute emotional beeinflussen.“

THOMAS LINDEMANN

Das Album „Music from and inspired by the Motion Picture Tár“ unter anderem mit Cate Blanchett, ist gerade bei Deutsche Grammophon erschienen.



Anja Kampe als Brünnhilde an der Berliner Staatsoper Unter den Linden

Foto Monika Rittershaus

Der Code der Oper

In Berlin haben zwei der besten Opernregisseure den „Ring“ auf die Bühne gebracht: Stefan Herheim und Dmitri Tcherniakov. Doch eine Beziehung zwischen Musik und Aktion herzustellen, schafft nur einer.

Wenn man die Pausengespräche in einer Opernpremiere hört, wie zuletzt beim neuen „Ring des Nibelungen“ an der Berliner Staatsoper, und die ersten Kritiken liest, scheint es in der Oper um vieles zu gehen, aber kaum je um das, was doch ihr Ziel sein sollte: Musiktheater. Die Gespräche kreisen ums Bühnenbild, um das Setting, in dem der Regisseur das Stück anlegt – seine Deutung –, um die Stimmen der Sänger, um den Dirigenten. Was in den Bühnenbildern und dem Setting geschieht und in welchem Verhältnis das zur Musik steht, scheint keine große Rolle zu spielen, dabei ist es doch das, was wochenlang geprobt wurde und was die musiktheatralische Qualität einer Aufführung bestimmt.

Wagner selbst hat sich kaum zur Opernregie geäußert, was erstaunlich ist, ging es doch fast keinem Künstler vor oder nach ihm so sehr darum, richtig verstanden und aufgeführt zu werden. Er veröffentlichte unzählige programmatische Schriften, erklärte sich in „Mitteilungen an seine Freunde“, Briefen und Gesprächsnotizen. (Diesen Selbsterklärungsdrang vererbte er übrigens auch seinen Figuren im „Ring“, vor allem Wotan und Alberich mit ihren Monologen.) Auch wenn Wagner zur Regie nichts publizierte, lassen sich aus seinen musikphilosophischen Überlegungen doch Hinweise ableiten, die bis heute inspirierend sind.

Alle Musik stellt für ihn die Frage nach ihrer ästhetischen Daseinsberechtigung, nach „jenem verhängnisvollen Warum?“, wie er schreibt. Absolute Musik, die das Warum? aus sich selbst heraus beantworten zu können glaubt, betrachtete er als eine ungesättigte Zwischenstation der Musikgeschichte, zwischen der aus dem Tanz geborenen Instrumentalmusik des Barocks und, als geschichtlichem Höhe- und Endpunkt, dem – seinem – Musikdrama. In der Instrumentalmusik lieferte der Tanz die Begründung für die Musik, im Musikdrama das Geschehen auf der Bühne.

Für Wagner gibt es also eine zwingende Beziehung zwischen Aktion und Musik. Und zwar nicht nur eine der Synchronität („dumm doppeln“

nannte das der Regisseur Harry Kupfer), sondern eine von Ursache und Wirkung. Die szenische Aktion löst die Musik aus. Sie ist es, die den Komponisten zu komponieren, das Orchester zu musizieren und den Sänger zu singen legitimiert.

Übersetzt in die Praxis der Probebühne heißt das, dass der Regisseur der Musik ihr inhärentes szenisches Profil abzulauschen und es in Blicke, Gesten und Gänge, Lichtstimmungen und Verwandlungen zu übersetzen hat, in ein Geschehen, das nun wiederum diese Musik aus sich hervorbringt. Der Sänger muss mit seiner Aktion die musikalische Reaktion hervorrufen, er muss der Musik zuvor kommen, sodass idealerweise die gesamte Partitur im Jetzt aus der Inszenierung zu entstehen scheint. (Um wie viel muss er früher sein als die Musik? Tja, das ist eine Sache des Gespürs. Vielleicht um so viel früher, wie ein guter Operndirigent, sagen wir Antonio Pappano, seiner Sängerin den Einsatz gibt.)

Wenn Brünnhilde im neuen „Ring“ zu Beginn der „Götterdämmerung“ erwacht, dann darf nach dieser Überlegung nicht sie auf den ersten Akkord des Orchesters reagieren, sondern ihre Bewegung muss den Akkord hervorrufen. Für die Sängerin ist das natürlich viel schwerer, denn sie wartet nun nicht mehr auf ihr musikalisches *Go!*, sie muss alles neu erschaffen, auch im weiteren Verlauf des Abends, sie muss die Oper komponieren und dirigieren. Reagiert sie hingegen nur, entsteht der sehr häufige Eindruck, die Aktion erzähle uns etwas, was wir ohnehin schon wissen, und dem sei eine konzertante Aufführung vorzuziehen.

Berlin ist in der vermutlich einmaligen Situation – die auch mit guten Argumenten kritisiert wird –, dass zwei der besten Opernregisseure fast gleichzeitig den „Ring“ auf die Bühne gebracht haben, Stefan Herheim letztes Jahr an der Deutschen Oper, Dmitri Tcherniakov jetzt an der Staatsoper. Neben allen äußerlichen Unterschieden der Ansätze und Handschriften der beiden (genau gleich alten) Regisseure sind die Inszenierungen diametral verschieden in ihrem Umgang mit der Musik. Herheim inszeniert jede musikalische Wendung, Tcherniakov fast keine.

Am Ende des Prologs der „Götterdämmerung“ verdüstert sich die Musik. Die mediokre Welt der Gibichungen kündigt sich an, der nahe Tod Siegfrieds, der Untergang der Götter. All das vollzieht sich in wenigen Takten. Die heitere Musik des Rheins und der Liebe Siegfrieds wird von Brünnhilde wirkt auf einmal wie verschimmelt. Bei Herheim bedecken Alberich und sein Sohn Hagen während dieser Musik den die Räume dominierenden Konzertflügel mit einem weißen Laken und stellen sich, kurz vor dem entscheidenden Harmoniewechsel, einander gegenüber (für Nerds: das überraschende e-Moll im zwölftletzten Takt des Vorspiels). Alberich scheint seinen Sohn auf den Mord Siegfrieds einzuschwören. Auf diese Weise antizipiert, entfaltet die Musik ihre Kraft, und es läuft dem Zuschauer kalt den Rücken herunter.

Bei Tcherniakov geht dieser Moment innerhalb einer imposanten szenischen Verwandlung ununszeniert unter, und so hält er es mit beinahe allen musikalischen Impulsen. Er verweigert die szenische Motivierung der Musik, die nun, Wagner zufolge, die Frage nach ihrem Warum? stellt. Sie löst sich vom dramatischen Geschehen und regrediert zu atmosphärischen Soundtrack.

Wie kann es sein, dass einer der besten Opernregisseure der Gegenwart, der in Moskau und Paris einen bewegenden „Eugen Onegin“ inszeniert hat, einen faszinierenden „Boris Godunow“ in Berlin, letztes Jahr den spannenden „Fliegenden Holländer“ in Bayreuth – dass dieser Regisseur auf das stärkste Mittel seiner Kunst verzichtet? Gehört für ihn die Verschmelzung von Szene und Musik ebenso zum alten Eisen wie Gold, Tarnhelm, Schwert und Feuerzauber, die in seinem „Ring“ keinen Platz haben? Wenn die Musik nicht szenisch motiviert wird, ist das jedoch keine – jederzeit legitime und notwendige – Neuinterpretation des Werks, sondern eine Neuinterpretation der Gattung Oper. Zu ihrem Vorteil?

Die vielen Buhs gegen Tcherniakov mögen zum Großteil von konservativen Zuschauern stammen, die seine Entmythologisierung des „Rings“ ablehnen. (Ob sie sich, wie immer unterstellt wird, einen Siegfried im Bärenfell von 1876 oder 1930 zurückwünschen, ist zu bezweifeln. Vermutlich ist es eher eine Bühnensprache der Siebziger- und Achtzigerjahre, nach der sie sich sehnen, die Sprache Patrice Chéreau oder Harry Kupfers, vielleicht sogar Robert Wilsons.) Einige Buhs mögen aber auch auf die Entmusikalisierung dieses „Rings“ zielen. Und die Mehrheit der Zuschauer kann den Grund ihres Unbehagens vermutlich gar nicht benennen, registriert aber eine gewisse Unberührtheit nach den vier Opernabenden – von der Begeisterung für die Sänger und den Dirigenten Christian Thielemann einmal abgesehen.

Und das mag genau daran liegen, dass Tcherniakov den Code der Oper nicht nutzt, trotz der vielen intelligenten, mit herrlichem Humor entwickelten Szenen wie dem Walkürenritt im Seminarraum, den Normen als Kaffeeklatsch von Omas, die sich alte Geschichten erzählen, oder dem sehr bewegenden Trauermarsch, bei dem das gesamte Personal der Oper von Siegfried Abschied nimmt.

Wenn das Geschehen auf der Bühne die Musik aus sich hervorbringt, dann gelingt die allerunwahrscheinlichste Verschmelzung der disparaten Elemente Raum, Licht, Spiel und Musik. Dann kann das unmögliche Kunstwerk Oper sich ereignen. *Prima la musica?* Nein: *Prima le parole*, die auch den Raum, das Licht und das Spiel der Sänger enthalten, im Dienste der *musica*, und diese im Dienste des Theaters. Wenn das eintritt – nur dann, leider –, kann Oper die größte Kunstform von allen sein.

JAN SCHMIDT-GARRE

Der Autor ist Film- und Opernregisseur. Sein letzter Dokumentarfilm „Fuoco sacro“ kam 2022 in die Kinos.