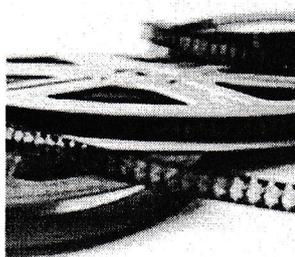


Mi, 30.03.2011 - 16:29

Interviews/Porträts  
Musikleben  
Musik für Film und Medien



## Film Musik Gespräche: Dirk Schaefer/Peter Tscherkassky

Seit sechs Jahren stellen Dirk Schaefer und Peter Tscherkassky gemeinsam Filme her – in einer Art File-Ping-Pong zwischen Berlin und Wien. Schaefer, der durch seine langjährige Zusammenarbeit mit dem Avantgardefilmkünstler Matthias Müller (Home Stories, 1990; Alpsee, 1995 etc.) bekannt wurde, zeichnet für die komplexen Soundscapes der beiden jüngsten Tscherkassky-Arbeiten Instructions for a Light and Sound Machine (2005) und Coming Attractions (2010) verantwortlich. Das Interview führte Stefan Grisseemann.

**Herr Schaefer, die Klangwelten, die Sie für Peter Tscherkassky entworfen haben, erscheinen – insbesondere angesichts der Werbefilm-Outtakes, die er in Coming Attractions bearbeitet – sehr „auratisch“, rätsel- und geheimnisvoll. Wie kommen Sie zu dieser Form?**

**Schaefer:** Was ich anstrebe, ist immer – nicht nur in der Zusammenarbeit mit Peter – eine gewisse Ambivalenz, etwas Uneindeutiges, Unerlöstes, das manchmal eher ironisch, dann wieder, wie Sie sagen, „auratisch“ ausfallen kann. Mir sind die Filme der Kuchar-Brüder ebenso lieb wie w+b heins Rohfilm von 1968

**Tscherkassky:** Das „Auratische“ hat Dirk tatsächlich autonom eingebracht. Der Werbefilm als Genre ist ja Arte Povera par excellence, daran ist nichts geheimnisvoll, da ist alles nur Oberfläche und Anbiederung. Es war mein Ziel, daraus etwas Erotisches, Geheimnisvolles zu machen. Dirk hat das sofort, ganz intuitiv verstanden.

**Ihr gemeinsamer Arbeitsprozess sieht vor, dass die Musik zu den bereits fertigen Bildern gesetzt wird. Wäre es aus Sicht des Komponisten auch umgekehrt denkbar?**

**Schaefer:** Denkbar schon, aber nicht besser – dazu liebe ich das intrikate Arbeiten am Detail zu sehr, das Spiel von Nähe und Distanz zwischen Ton und Bild. Und ich erlebe gern Überraschungen, Glücksmomente wie den, als ein uraltes Musikstück von mir sich perfekt an eine Sequenz der Attractions anlegen ließ.

**Ihre Soundtracks sind stark geräuschorientiert, da tickt, klappert, klirrt, rauscht, raschelt, zirpt und surrt es. Sind es die Plastizität und das enge Verhältnis zur „Wirklichkeit“, die Sie an diesen Klängen so reizen?**

**Schaefer:** Das gemeinsame Dritte, auf das Bild und Ton sich ja beziehen müssen, um miteinander zu kommunizieren, kann der Sinn sein, den man vermitteln möchte. Der ist im Avantgardefilm aber nicht einfach gegeben. Peter selbst hat dafür ja einmal die definitive Formulierung gefunden: Als Betrachter solcher Arbeiten sieht man sich selbst bei der Konstruktion von Bedeutung zu. Statt auf den Sinn konzentriert sich meine Tonarbeit daher meist auf etwas anderes, das ich in bewusster Polysemie gern Berührung nenne. Analog zum grobkörnigen Bild berühren uns die „Rauheit“ der Stimme oder der Geräuschanteil von Musik (das Kratzen des Bogens auf der Seite, Perkussion etc.) auf andere Weise als der Inhalt des Gesagten, der ästhetische und affektive Gehalt einer Komposition. Man könnte sagen: Ich möchte die vom Publikum zu leistende Arbeit am Sinn durch Faszination stimulieren.

**Wie hoch ist Ihre Autonomie als Komponist in der Arbeit mit Tscherkassky?**

**Schaefer:** Ich genieße die größte denkbare Freiheit – weil Peter mir, wofür ich ihm nicht genug danken kann, voll und ganz vertraut. Er kann sich das aber auch leisten, denn das, was bei mir ankommt, ist in

Diese Website durchsuchen:

 
[Newsletter](#)
[RSS](#)
[music austria auf](#)



[music austria](#)
[Jazz/Improvisierte Musik](#)
[Neue Musik](#)
[Pop/Rock/Elektronik](#)
[Weitmusik](#)
[Musikleben](#)
[Charts/Nähkästchen](#)
[Frauen/Musik](#)
[Institutionen](#)
[Kulturpolitik](#)
[Medien](#)
[Musikausbildung](#)
[Musik für Film und Medien](#)
[Musikvermittlung](#)
[Musikwirtschaft](#)
[Preise](#)
[Studien](#)
[Urheberrecht](#)
[Alle Artists](#)

gewissem Sinn bereits ein fertiger, kompletter Film und braucht eigentlich keinen Ton. Das ist zumindest die für meine Arbeit notwendige leitende Fiktion.

***Und? Brauchen avanciert gestaltete Filme denn Musik, Herr Tscherkassky? Was fügt sie Ihren Filmen hinzu?***

**Tscherkassky:** Der Unterschied ist eklatant. Bei Attractions habe ich schon während der Arbeit an den Bildern einen Ton mitgedacht, den ich noch gar nicht kennen konnte. Wüsste ich, dass meine Filme stumm blieben, so würde ich auch den visuellen Teil ganz anders gestalten. Das Visuelle kommuniziert sich schneller als Musik. Und dann ist es ja so: Das Kino ist ein Medium, das den Sehsinn und den Hörsinn anspricht; wenn man das Medium in all seinen Möglichkeiten ausschöpfen will, ist der Ton natürlich als wesentlicher Teil zu sehen.

***Nun haben Sie zwischen 1982 und 1987 aber selbst einige Stummfilme hergestellt.***

**Tscherkassky:** Die Berücksichtigung des Tons ist eine Regel, aber kein Gesetz. Ich liebe den stummen Film. Es kann etwa sehr spannend sein, kommerziellen Filmen den Ton abzudrehen: Sie ändern ihren Charakter fundamental. Man nimmt plötzlich viel konzentrierter auch Details wahr, denn der Ton, wie er üblicherweise gestaltet wird, führt zu einem gerichteten Sehen. Der Blick beginnt angesichts eines stumm gezeigten Films zu schweifen: Er sucht sich, was ihm wichtig erscheint. Wenn man den Ton wieder zuschaltet, bemerkt man, dass er wie ein Wegweiser funktioniert.

***Kann man Tonspuren nicht genauso ambivalent, ebenso offen gestalten wie die Bilder?***

**Tscherkassky:** Natürlich. Ich würde für die von Dirk gestalteten Soundtracks in Anspruch nehmen, dass sie dieses Richten des Blicks eben nicht vornehmen. Dennoch kann man mit dem Ton starke Akzente setzen – ein Beispiel wäre die Schuss-Sequenz in Instructions, in der auch verdeutlicht werden soll, was es heißt, wenn die Angelsachsen vom shooting a film sprechen, was es bedeutet, einen Film aus einzelnen Kadern zusammen zu setzen, die einem dann wie Projektile um Ohren und Augen fliegen.

***Kann es nicht sein, dass Ihre Bilder eben schon allein sehr stark, vielleicht zu stark sind?***

**Tscherkassky:** Ich finde das, wie gesagt, nicht. Diese Filme sind so gearbeitet, dass sie Ton brauchen. Ich finde auch, dass sie durch die Musik ungemein gewinnen. Natürlich, ich kann mir vorstellen, dass einzelne Passagen etwa in Instructions auch ohne Ton funktionieren würden; aber sie funktionieren mit Musik eben besser. Peter Kubelka setzt bekanntlich dagegen, dass die Tonspur eines Films im selben Moment wie das Bild entstehen sollte – und vom Schöpfer der Bilder selbst angefertigt werden müsste.

***Das klingt, wie oft bei Kubelka, nach einem starken Gesetz – und scheint der „Gesetzlosigkeit“, die in der Avantgarde grundsätzlich herrschen sollte, zuwider zu laufen. Sie halten seine Kritik dennoch für produktiv?***

**Tscherkassky:** Durchaus. Kubelka geht eben vom völlig autonomen Künstler aus, was aus seiner Biografie gut zu verstehen ist. Er begann seine Arbeit zu einer Zeit, als es darum ging, den Film aus dem industriellen Herstellungskontext zu lösen und als genuin moderne Kunst zu etablieren. Es ist sein Verdienst, dass ihm dies gelungen ist. Heute aber steht die Filmkunst nicht mehr dort, wo sie um 1960 stand. Wir müssen solche fundamentalistischen Positionen inzwischen nicht mehr derart vehement vertreten – abgesehen davon, dass die Geschichte des Avantgardefilms unzählige hochklassige Soundtracks externer Komponisten kennt. Ich nehme mir die Freiheit, mit einem genialen Musiker wie Dirk Schaefer zusammen zu arbeiten. Das macht Spaß, und es verändert das Ergebnis – sehr zu meiner Zufriedenheit. Sollte ich jedoch irgendwann wieder einen stummen Film machen wollen, weil es dem Material zugute käme, wenn man es mit ungerichteten Blick betrachtete, so würde ich es tun.

***Wie viel (und welche) Informationen oder Wünsche liefert der Filmmacher dem Komponisten in Ihrem Fall denn vorab?***

**Schaefer:** Bei den Instructions hat Peter ganz allgemein erläutert, worum es ihm geht, konkret aber, so weit ich mich erinnere, nur einen Wendepunkt hervorgehoben, den man bitteschön auch hören sollte. Bei den Attractions gibt es (anders als im Fall der Instructions, wo fast das gesamte Bildmaterial aus einer Quelle kam) ein Spiel mit Verweisen auf vielen Ebenen. Peter hat mir das erläutert; der Ball lag dann bei mir – und ich musste für mich entscheiden, welchen Verweisen ich wie folgen wollte. Dazu kamen einige konkrete Klangvorschläge. So dachte Peter für die erste Trockenhauben-Sequenz zum Beispiel an eine Orgel – und ich habe sie ihm auch geliefert. Nur klingt sie nicht wie eine Orgel! Da wiederholt sich in gewisser Hinsicht das Spiel mit den Verweisen auf frühes Kino und Avantgardefilm, die man nachvollziehen kann, aber nicht muss. Für den Anfang schlug Peter Klaviermusik vor; ich habe dann Fragmente aus Saties Musik für Entr'acte verwendet, also einen weiteren Avantgarde-Bezug hergestellt. (Wobei Satie seinerseits auf Kintoppmusik anspielt – und das bereits in den zwanziger Jahren!)

**Der Arbeitsprozess zwischen Ihnen beiden funktioniert so: Peter Tscherkassky schickt Dirk Schaefer auf elektronischem Weg stumme Filmszenen von Wien nach Berlin, dort werden diese vertont, zurück nach Wien gesandt und mit Anmerkungen des Filmemachers wieder nach Berlin übermittelt, wo der Feinschliff des Soundtracks vorgenommen wird?**

**Tscherkassky:** Ja, wobei die Ergebnisse in nahezu allen Fällen schon im ersten Entwurf hervorragend sind. Dirk will ohnehin von mir nur wissen, ob die Richtung, in die er gerade arbeitet, stimmt. Der Rest läuft buchstäblich von allein.

**Ähneln diese Arbeitsprozesse jenen, die Sie von Matthias Müller her kennen?**

**Schaefer:** Als wichtigste Übereinstimmung könnte man vielleicht das Prinzip Collage nennen. Peter und Matthias schaffen aus zweiter Hand atemberaubende Bildwelten, und beide sind Perfektionisten, die bewusst eine Leerstelle lassen: die Tonspur. Was bei mir als stumme Montage ankommt, ist immer schon etwas Fertiges, das ich zunächst einmal einfach nur anstaune. Matthias und ich kommen aus derselben Stadt und demselben Umfeld, wir waren befreundet, bevor wir Filme gemacht haben. Vor diesem gemeinsamen Hintergrund hat sich im Lauf der Jahre ein bestimmter Stil der Filmvertonung entwickelt, der ganz wesentlich von vertrauensvoller Distanz lebt: zwischen Bielefelder Bildern und Berliner Tonspur. Die Fruchtbarkeit einer solchen Distanz hat sich in der Zusammenarbeit mit Peter, zwischen Wien und Berlin, bestätigt. Im Vergleich scheint mir Matthias etwas mehr strukturelle Vorgaben zu machen; früher hat er oft Musik als Referenz angeschleppt, um das Reden über die Vertonung zu erleichtern. Bei beiden habe ich erlebt, wie glücklich sie waren, wenn sie ihren eigenen Film gewissermaßen als Geschenk zurückerhielten, mit einer Tonspur als Schleife drum herum.

**Es ist wohl nicht ganz falsch zu behaupten, dass es keine direktere Kunst als die Musik gibt. Sie zielt in der Regel ganz unmittelbar auf die Emotion des Rezipienten. Sehen Sie bisweilen auch die Gefahr einer Dominanz der Musik über die Bilder?**

**Schaefer:** Am ehesten im Bereich des Humors, der bei Attractions ja eine große Rolle spielt und den ich im Ton mal subtiler, mal drastischer akzentuiere. Wenn so ein Witz scheitert, ist das unerträglich – wie jenes früher im Kino geläufige Auslachen einer Figur durch die Filmmusik. Bei einigen Sequenzen bin ich mir bis heute nicht ganz sicher, ob die Leute sich wegschmeißen – oder ob man eher die Filmsequenz wegschmeißen kann, weil ich sie ruiniert habe ...

**Tscherkassky:** Die Gefahr einer Dominanz der Musik besteht natürlich. Ich würde mich bemühen, zu aufdringliche Musiken nicht zu verwenden. Bei Dirk taucht diese Gefahr aber nicht auf: Seine Soundtracks sind sehr zurückhaltend, spielen sich nie in den Vordergrund. Das macht ihn als Filmkomponisten so aufregend. Dirk denkt eigentlich wie ein Trickfilmmusiker: Er passt sich jedem Schnitt, jeder Bewegung im Bild intuitiv an. So läuft er gar nicht erst Gefahr, die Bilder zu erdrücken. Dirk ist jemand, der den Dialog und nicht die Dominanz sucht.

**Aber es wäre auch ein Problem, wenn die Musik als bloßes Affektmittel im Hintergrund bliebe? Sie muss eine ähnliche Bedeutung haben wie die Bilder?**

**Tscherkassky:** Natürlich. Deshalb kann ich mir beispielsweise aktuelle Hollywood-Produktionen kaum anschauen, denn da wird mir kein Bild mehr geliefert, das nicht schon durch eine unauffällige Hintergrundmusik gefärbt und manipuliert wird. Da wird präzise vorgegeben, was man zu fühlen hat: Das ist eine Entmündigung des Zuschauers, die in der Geschichte des Tonfilms ihresgleichen sucht.

***Instructions for a Light and Sound Machine ist viel geräuschhafter als Coming Attractions. Wie hat sich das ergeben?***

**Schaefer:** Peter hat für Instructions die sehr nachvollziehbare Devise ausgegeben: Mit Ennio Morricone zu konkurrieren, der Sergio Leone's The Good, the Bad and the Ugly – die Hauptbildquelle in Instructions – bekanntlich vertont hat, habe eh keinen Sinn. Da meine selbst gesetzte Spielregel war, mein Klangmaterial komplett aus dem Leone-Film zu beziehen, blieb mir kaum etwas anderes übrig als der Verzicht auf „Musik“ im herkömmlichen Sinne. Bei den verspielten Attractions hingegen war mir – im Gegensatz zu den rigiden Instructions – schnell klar, dass ich auf ganz unterschiedliche Weisen an die Vertonung der Sequenzen gehen musste: mal geräuschhafter, fast naturalistisch, mal mit Musik und fast clipmäßig.

**Tscherkassky:** Ich lasse Dirk, schon aus Respekt vor seinen Fähigkeiten als Komponist, aber auch aus Neugier auf die Ergebnisse, so viel Autonomie wie möglich. Dirk ist aber wie ich: Er liebt es auch, mit Vorgaben zu arbeiten. Deshalb mache ich Found-Footage-Filme: Ich will nicht in den Ozean des Alles-ist-möglich springen, verfolge lieber eine Ästhetik des Handicaps. Wenn einige Dinge bereits vorgegeben sind, wird die Arbeit spannender.

***Macht die Musik Ihre Filme nicht auch zugänglicher?***

**Tscherkassky:** Wahrscheinlich. Aber das ist für mich keine motivierende Überlegung. Ich denke, dass ich ein gutes Gespür für die visuelle Gestaltung meiner Filme habe. Ich fände es nicht gut, nun auf der Tonebene zu dilettieren, nur um sagen zu können, dass ich das alles allein hergestellt habe. Von Filmemachern selbst gestaltete Tonspuren tendieren dazu, eher flächig zu sein, sie bleiben oft im Geräuschbereich hängen.

***Die Tonspur in Outer Space, um nur ein besonders prominentes Beispiel zu nennen, haben Sie doch selbst gestaltet?***

**Tscherkassky:** Stimmt. Aber dieser Ton entstand aus dem Originalsoundtrack des Ausgangsfilms selbst, den ich wie die Bildebene collagiert habe, er ergab sich also, fast wie eine Forderung, aus der Materialität jenes Spielfilms, den ich da bearbeitete. Man könnte es also so formulieren: Wenn ich selbst eine Idee habe, wie ich den Ton zu einem meiner Filme gestalten könnte, dann lege ich auch persönlich Hand an. Übrigens habe ich Ideen für mindestens zwei Filme, bei denen der Ton von mir kommen müsste. Einer davon wird Ein Lied for Kubelka heißen.

***Wäre ein Tscherkassky-Film denkbar, der von einer vorgegebenen Komposition ausgeht?***

**Tscherkassky:** Natürlich. Ich hatte bereits ersten, vorsichtigen Kontakt mit dem französischen Musique-concrète-Künstler Luc Ferrari aufgenommen, weil ich die Idee hatte, eine seiner Kompositionen zu verfilmen. Leider verstarb er 2005. Es ist jedenfalls keineswegs so, dass ich die Bilder für grundsätzlich wichtiger halte als die Musik. Ich fände es sogar sehr interessant, wenn Dirk mir eine fertige Komposition anbieten würde, die ich dann zu visualisieren hätte.

***Kann Musik an sich schon „filmische“ Qualität entwickeln? Wenn ja: wie?***

**Schaefer:** „Filmisch“ ist für mich am ehesten ein Transformationsgeschehen: Entmusikalisierung der „Musik“ in Richtung Geräusch bei gleichzeitiger Musikalisierung der Tonspur.

**Tscherkassky:** Ich halte vor allem die Musique concrète für eminent filmisch. Die konkreten Klänge evozieren automatisch so etwas wie ein Bild, das dann in Verbindung mit weiteren Klängen noch plastischer

wird – als wär's ein lebender Organismus.

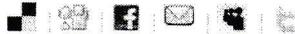
**Schaefer:** Wenn Musik – welcher Gattung auch immer – Teil des filmischen Ganzen wird, verändert sie sich. Hitchcock wusste das. Er sagte: „If you put music to film, it's really sound.“ Sprich: Der final cut der Filmmusik ist die Tonmischung. Wer für den Film komponiert, muss dafür einen Sinn haben. Glücklicherweise bin ich Komponist, dialogue editor, Sounddesigner und Mixer in einer Person. Zudem verwende ich gelegentlich bewusst und erkennbar „filmische“, mit Kino assoziierte Klänge, etwa die typischen Querschläger-Geräusche aus Spaghetti-Western in Instructions oder das stummfilmhafte Klaviergeklimper zu Beginn von Attractions.

**Dirk Schaefer's Soundtracks sind digitale Kompositionen, die Peter Tscherkassky's streng analogen filmischen Prozess zumindest materiell stark kontrastieren.**

**Tscherkassky:** Ich hab' ja kein Problem mit digitaler Tonerzeugung. Es deutet nämlich nichts darauf hin, dass analog generierte Musik von digital erzeugten Klängen je verdrängt werden könnte. Auf der Bildebene besteht diese Gefahr aber sehr wohl. Mir geht es um die Errettung des analogen Bildmaterials, wo es de facto aber nichts mehr zu retten gibt, denn die analoge Fotografie wird aus dem Alltag verschwinden und ein rein museales Phänomen bleiben. Meine Filme sind, so gesehen, auch Widerreden.

---

WEITERSAGEN:



---

LINKS:

[Dirk Schäfer \(IMDb\)](#)  
[Peter Tscherkassky](#)  
[Sixpack Film](#)