

Kann Filmmusik authentisch sein?

Theorie und Praxis der Musik im ethnographischen Dokumentarfilm

Eine Bachelorarbeit von
Johannes Helberger

vorgelegt am
04.11.2009

Matrikelnummer: **17439**

Erstprüfer: **Prof. Oliver Curdt**
Zweitprüfer: **Prof. Uwe Schulz**

Erklärung

Hiermit versichere ich, die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt zu haben. Sämtliche verwendete Quellen sind im Text benannt und im Anhang gesondert aufgelistet. Wörtlich oder sinngemäß übernommenes Gedankengut ist als solches gekennzeichnet.

Ort, Datum

Unterschrift

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	1
2. Einleitung	2
3. Die Frage der Authentizität	
3.1 Authentizität im Dokumentarfilm	4
3.2 Kann Filmmusik authentisch sein?.....	5
4. Filmbeispiele und Analysen	
4.1 Wardance	9
4.1.1 Zum Film	9
4.1.2 Die Filmmusik.....	11
4.1.3 Betrachtung einer beispielhaften Szene.....	12
4.2 Lost Children.....	13
4.2.1 Zum Film	13
4.2.2 Die Filmmusik.....	15
4.3 Vergleich	17
5. Das Projekt „Silent Drum“	
5.1 Überblick	19
5.2 Projekt und Thema.....	19
5.2.1 Synopsis	19
5.2.2 Projektbeschreibung	20
5.3 Die Frage der Authentizität bei „Silent Drum“.....	22
5.4 Musik in Kenia	23
5.4.1 Klischee und Status Quo	23
5.4.2 Überblick über Kenias Musikkultur.....	24

6. Die Vorproduktion – den Zufall planen

6.1 Inhaltliche Vorbereitung.....	26
6.2 Technische Vorbereitung.....	28

7. Die Produktion – Musikaufnahmen im Land

7.1 Yunasi	32
7.1.1 Die Band	32
7.1.2 Vorbereitung und Komposition	33
7.1.3 Die Aufnahmen	36
7.2 Syokimau Women Group	40
7.2.1 Die Gruppe.....	40
7.2.2 Die Aufnahmen	41
7.3 Der kenianische Kinderchor.....	44
7.4 Musik im Bild.....	45
7.4.1 Der Kompromiss der unsichtbaren Mikrofonierung. 45	
7.4.2 Musik im Bild bei Silent Drum	46

8. Post-Produktion – die Stunde der Wahrheit

8.1 Das Material wird geprüft.....	49
8.2 Das Konzept – die Musik im Kontext zum Film.....	50
8.3 Thematische Funktionen der Musik.....	51

9. Fazit55

10. Anhang

10.1 Literaturverzeichnis.....	57
10.2 Abbildungsverzeichnis.....	58

1. Vorwort

Am Anfang einer künstlerisch-dokumentarischen Arbeit steht die Recherche und Diskussion. Schon längst bietet auch das Genre Dokumentarfilm die komplette Bandbreite der modernen Medien zwischen nüchterner Wissenschaftlichkeit und einem bunten, lauten und bisweilen sehr unseriös wirkenden Unterhaltungsprogramm. Scheinbar ist alles erlaubt. Das macht es dem Filmmacher nicht unbedingt leichter, einen Film zwischen den Polen absoluter Seriosität und reiner Unterhaltung zu positionieren. Das Gleiche gilt für den Filmmusiker, mit dem einzigen Unterschied, dass er eine gewisse Richtung seitens der Regie zumeist vorgegeben bekommt.

Gerade der ethnographische Film - als eine der puristischsten Formen des Dokumentarfilms - erfordert ein hohes Maß an Authentizität. Er ist ein Fenster zu einer fremden Kultur mit eigenen Riten und Klängen. Der Anspruch, diese angemessen und zugleich unterhaltsam darzustellen, erfordert gewissenhafte Recherche und Feingefühl.

Ist der Filmmusiker in diesem Genre dazu verdammt, sich auf das Sammeln von Klangmaterial zu beschränken? Oder ist es legitim, den Film über eine fremde Kultur mit einer „eigenen Note“ zu versehen? Kompilieren oder Komponieren? Die Frage der Authentizität im Dokumentarfilm ist ein schmaler Grat. Schnell ist es geschehen, dass der kritische Betrachter bei emotionaler Musik eine Verzerrung der dargestellten Realität vermutet, sich gar getäuscht fühlt. Ist eine möglichst „objektive“ Position seitens der Filmautoren demnach wünschenswert? Oder kann ein Dokumentarfilm den Betrachter in eine fremde Welt „entführen“, ohne sich den Vorwurf der Manipulation gefallen lassen zu müssen?

2. Einleitung

Argumente betrachten, Position beziehen und einen Weg finden, dieser Position in der Praxis gerecht zu werden. Das ist der Prozess, welcher dieser Arbeit zugrunde liegt. Der praktische Teil dieser Arbeit ist die Filmmusikproduktion zum ethnographischen Dokumentarfilm „Silent Drum“¹. Diese schriftliche Arbeit begleitet den praktischen Teil von den grundlegenden Fragen bis zur Durchführung der Produktion. Sie stellt mögliche Herangehensweisen dar und überprüft die Theorie an ihrer Umsetzbarkeit im konkreten Fall. Kernfrage hierbei ist, ob Musik im ethnographischen Film überhaupt authentisch sein kann. Zunächst sollen also Ansätze der Umgangsweise mit diesem Thema beleuchtet werden und mögliche Positionen abgesteckt werden. Anhand dieser Positionen findet eine Betrachtung zweier Filmbeispiele statt, welche thematisch dem Film des praktischen Teils ähneln. Hier soll die Theorie anhand praktischer Beispiele untersucht werden. Beide Filme behandeln das gleiche Thema und sind dennoch sehr unterschiedlich in ihrer Machart und dem Umgang mit Musik.

Ab Kapitel 5 geht es dann ausschließlich um den praktischen Teil der Arbeit. Die Produktion der Filmmusik wird von der Vorbereitung bis zur Fertigstellung der Komposition beleuchtet. Hier fließen die Ergebnisse der vorherigen Betrachtungen direkt in die praktische Arbeit ein. Spätestens in dieser Phase wird sich zeigen, wie und ob der theoretisch-ideologische Unterbau sich in ein konkretes musikalisches Konzept einarbeiten lässt.

¹ „Silent Drum“ ist ein Abschlussfilm des Studienganges Audiovisuelle Medien der Hochschule der Medien Stuttgart. Er wurde Mitte 2009 in Kenia gedreht. Gleichzeitig entstanden die Aufnahmen der Filmmusik. Näheres dazu findet sich in Kapitel 5.

Letztendlich sollen verschiedene Möglichkeiten der theoretischen, organisatorischen und technischen Herangehensweise aufgezeigt werden. Diese wiederum sollen als Erfahrungs- und Inspirationsgrundlage für jene dienen, die sich auch theoretisch, aber vor allem praktisch mit dem Thema Filmmusik im Dokumentarfilm auseinandersetzen.

Diese Arbeit beabsichtigt keine umfassende Darstellung des Themas im Allgemeinen. Vielmehr steht eine praxisbezogene Auseinandersetzung mit der Frage, ob Filmmusik im ethnographischen Film authentisch sein kann, im Vordergrund. Eine gewisse Kenntnis der Begrifflichkeiten wird vorausgesetzt. Die Grundlagen zu den Themen Dokumentarfilm, Filmmusik und Musikproduktion werden in zahlreichen Büchern hervorragend zusammengefasst und können somit an anderer Stelle nachgelesen werden. Insbesondere die in der Literaturliste enthaltenen Standardwerke sind diesbezüglich zu empfehlen.

3. Die Frage der Authentizität

3.1. Authentizität im Dokumentarfilm

Die Frage nach der Authentizität eines Dokumentarfilms scheint angesichts der aktuellen Entwicklung zu diversen Mischformen zwischen fiktiven und dokumentarischen Werken fast überholt. Doch gerade in einer Zeit, wo Synthetisches und „Echtes“ im Film ununterscheidbar verwoben ist, stellt sich diese Frage dringlicher denn je.

Dokumentarfilmproduktionen bemühen modernste Technik und ein Heer an 3D-Animateuren um vergangene oder mögliche zukünftige Welten zum Leben zu erwecken. Manche Spielfilme handeln in einer computeranimierten und trotzdem fotorealistischen Welt und keiner wundert sich mehr über Dinosaurier, fliegende Elefanten und mutierende Menschen. Im Gegenteil, selbst mühevoll gestaltete Sets und waghalsige Stunts werden mitunter achselzuckend hingenommen von einem Publikum, welches im Zweifelsfall Retusche und Computereffekte hinter diesen Erscheinungen vermutet. Heutzutage trauen die wenigsten ihren Augen, beziehungsweise dem, was diesen vorgeführt wird. Und das zu Recht, so könnte man meinen, angesichts diverser Werke windiger Verschwörungstheoretiker, welche mit den erstaunlichsten Bildanalysen und Aufnahmen zum Beispiel die Nicht-Existenz des Holocaust „beweisen“, oder eben ein Konglomerat aus geheimen westlichen Machtzirkeln für den internationalen Terror verantwortlich machen.

Wie so oft in der Medienwelt ist das Bunte, Laute und Unseriöse kommerziell oft erfolgreicher. Was legitim ist, wird vor allem im

Privatfernsehen zunehmend über Verkaufszahlen bemessen. Diesem Prozess stehen vor allem freie Film Autoren oft sehr kritisch gegenüber. Vor allem die dänische Bewegung „Dogma“² verfolgte mit einem strikten Regelwerk das Ziel einer höchstmöglichen Authentizität.

3.2 Kann Filmmusik authentisch sein?

Wo die Diskussionen der verschiedenen Lager bei Dokumentarfilmen mitunter sehr heftig ausfallen und der Vorwurf der Täuschung recht schnell aufkommt, so scheint es bei der Filmmusik im Dokumentarfilm doch fast ins Gegenteil verkehrt. Prinzipiell könnte man diesen Zustand als Komponist durchaus begrüßen, da einem die Hände ideologisch scheinbar nicht gebunden sind. Andererseits ist diese Vernachlässigung in der Diskussion einhergehend mit der Vernachlässigung der auditiven Ebene im Allgemeinen. So ist das Gros der dokumentarischen Werke im Fernsehen vor allem dadurch geprägt, dass die mitunter aufwendig produzierten Bilder meist mit austauschbaren und immer wieder verwerteten Stereotypen der großen Musikarchive unterlegt sind.

Will ein Komponist einem Anspruch an Authentizität und filmisch-dokumentarischem Niveau gerecht werden, welches über die Fließbandproduktion der TV-Journale hinausgeht, wird es schwer, definierter Regeln habhaft zu werden. Genauer gesagt gibt es keine klaren inhaltlichen Regeln, was die Filmmusik betrifft. Vielmehr ist es wichtig, den Begriff Authentizität in diesem Zusammenhang zu beleuchten und zu einer Art Wertesystem zu finden.

² Das Manifest Dogma 95 richtet sich insbesondere gegen die zunehmende Wirklichkeitsentfremdung des Kinos und verbannt Effekte und technische Raffinessen, Illusion und dramaturgische Vorhersehbarkeit. (http://de.wikipedia.org/wiki/Dogma_95)

Manfred Hattendorf widmete der Authentizitätsfrage im Dokumentarfilm ein ganzes Buch. Trotzdem wird das Thema Filmmusik auch hier eher peripher behandelt. Einerseits ist er der Meinung, dass sich die Frage nach Authentizität einer Musik nicht „restriktiv-normativ beantworten“ lässt. Zugleich stellt er jedoch Folgendes fest:

*„Auch Töne können als authentisch bezeichnet werden. Offensichtlich ist dies, wenn z.B. in einem Film über Fernfahrer nur Musik zu hören ist, die bei einer solchen Fahrt im Radio aufgenommen wurde.“*³

Es gibt also scheinbar die Möglichkeit, eine Filmmusik völlig authentisch zu gestalten. Die ausschließliche Verwendung so genannter Originaltöne als sicheres Fahrwasser der Authentizität? Eine einleuchtende Betrachtung. Bedeutet dies im Umkehrschluss, dass jedwede nachträglich zugefügte Musik automatisch die dargestellte Realität verfälscht? Nimmt man dem Filmautor mit dieser Eingrenzung nicht wichtige Möglichkeiten, das Gezeigte in neuen Kontext zu setzen?

Um der eigenen Verantwortung in dokumentarischen Werken gerecht zu werden, muss man sich zunächst von dem Vorurteil trennen, dass Dokumentarfilme eine objektive Realität darstellen könnten. Die Forderung nach dem Bezug zur Realität ist durchaus gerechtfertigt, die Vorstellung ein Film könne „objektiv“ sein, ist hingegen reine Illusion. Diesbezüglich fordert Schneider „*Ehrlichkeit statt Objektivität*“, wenn er Folgendes schreibt:

„Da die Seh- und Hörperspektiven im Film immer künstlich gestaltet sind (sei es durch die individuell-typologische oder durch die gesellschaftlich-

³ Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität, S. 157, UVK-Medien, 2. Aufl. Konstanz 1999

politische Determination des Filmemachers), kann es bei der filmischen Erfassung von Realität nie um die ideologische Schimäre einer „Objektivität“ (oder Wertfreiheit, Neutralität, Wissenschaftlichkeit, Sachlichkeit...) gehen, sondern um die Erkennbarkeit der Manipulationsmittel.“⁴

Die Erkennbarkeit der Manipulationsmittel im Sinne der technischen Nachbearbeitung zu fordern, geht jedoch an die Grenzen des filmgestalterischen Wunsches, einen möglichst hohen Grad an Immersion⁵ beim Rezipienten zu erreichen. Ein Dilemma, welches so leicht nicht lösbar scheint.

Schneider, der selber ein sehr erfolgreicher Filmmusikkomponist ist, kommt der künstlerischen Praxis jedoch sehr nah, indem er dafür plädiert, *das Kriterium „Authentizität“ auch als „dramaturgische Stimmigkeit“⁶ zu verstehen. Was für Dogmatiker ungeheuerlich erscheint, ist angesichts der Vielschichtigkeit der menschlichen Wahrnehmung von Realität nur folgerichtig. Will man Realität in einem Werk darstellen, so muss also dieser Vielschichtigkeit Rechnung getragen werden. Schneider führt dazu die Begriffe der inneren und äußeren Realität ein, welche die beiden Pole beschreiben sollen, zwischen denen sich das facettenreiche Spiel der „dramaturgisch stimmigen“ Musik bewegt. Der „äußeren Realität“ als „dokumentarische Echtheit im fotografischen/aufnahmetechnischen Sinne“ steht die „innere Realität“ als „Erlebnisseite, emotionale Wahrheit, dokumentarische Echtheit im Sinne subjektiver Richtigkeit“ gegenüber. Diese Öffnung des Authentizitätsbegriffs ist ein richtiger und wichtiger Schritt, um der immateriellen Kunstform Musik und ihrer in Verbindung mit*

⁴ Prof. Dr. Schneider, Norbert Jürgen: Musik im dokumentarischen Film, S.14, Ölschläger Verlag, 1.Aufl. München 1989

⁵ „bei dem Prinzip „Immersion“ geht es darum, „die Erscheinung des Illusionsmediums unter die Wahrnehmungsschwelle der Betrachter herabzusenken, um die Intensität der transportierten Botschaft zu maximieren. Das Medium wird unsichtbar.“ Grau, Oliver: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart, S. 135, Dietrich Reimer Verlag, 2. Auflage 2002 Berlin

⁶ Schneider, Musik im dokumentarischen Film, S. 98

Filmbildern oft sehr subtilen Wirksamkeit gerecht zu werden. Allerdings bedeutet diese sehr differenzierte Betrachtungsweise, dass eine eindeutige Bewertung anhand eines normativen Kriterienkatalogs nicht stattfinden kann. Über die Authentizität einer Filmmusik, im Sinne der „dramaturgischen Stimmigkeit“, kann demnach nur im Einzelfall und im Bezug auf das jeweilige filmische Gesamtwerk und seinem thematischen Hintergrund geurteilt werden. Für den Komponisten kann dies letztendlich nur bedeuten, sich gewissenhaft mit Inhalt und Hintergrund des zu vertonenden Filmes auseinander zu setzen. Der Authentizitätsgrad seiner Komposition wird jedoch erst beim kritischen Betrachter und im Diskurs der öffentlichen Meinung festgestellt werden können.

4. Filmbeispiele und Analysen

Im Folgenden werden zwei Beispiele des ethnographischen Dokumentarfilms beleuchtet. Beide sind mit der Produktion im praktischen Teil dieser Arbeit in vielerlei Hinsicht vergleichbar.

„Wardance“ und „Lost Children“ behandeln das gleiche Thema in der gleichen Region auf völlig verschiedene Art. Beide porträtieren Kindersoldaten im Norden Ugandas. Dabei unterscheiden sich die stilistischen Mittel auf visueller, auditiver, sowie der dramaturgischen Ebene jedoch stark. Zudem verfolgen beide Filme bezüglich der dargestellten Authentizität gänzlich andere Ansätze, die sich auch in der Musik widerspiegeln.

4.1 Wardance

4.1.1 Der Film

Wardance handelt von Kindern in einem Flüchtlingslager in Nord-Uganda. Der Film handelt auf zwei Ebenen. Eine Ebene sind die persönlichen Schicksale der Protagonisten. Hier erzählen die Kinder jeweils alleine von ihren schlimmsten Erlebnissen im Bürgerkrieg. Manche von ihnen verloren ihre Familien auf brutalste Weise, andere wurden von den Rebellen entführt und als Kindersoldaten missbraucht. Die zweite Ebene des Films erzählt die Vorbereitung der Kinder auf den National Music Contest. Der Film führt von den schrecklichen Erinnerungen der Kinder immer wieder zurück in die Musikproben und zeigt sie tanzend, singend und lachend auf ihrer „Rettungsinsel“ Musik. Wie eine Art Countdown werden die Tage bis zum finalen Event heruntergezählt, bis dann letztendlich der große

Triumph erfolgt. Die Kinder gewinnen beim „National Music Festival of Uganda“ und fahren stolz zurück in ihr Flüchtlingslager.

Wardance könnte in die Sparte „großes episches Kino“ eingeordnet werden. Das Gefühl von Hollywood begleitet den Film mit all seinen Vor- und Nachteilen. Die Bilder sind dermaßen eindrucksvoll und ästhetisch komponiert, dass sie den Betrachter schnell in diese Welt entführen. Jedoch lässt einen gerade diese Perfektion der Bilder stark daran zweifeln, dass nur Vorgefundenes dokumentarisch eingefangen wurde. Im Gegenteil - der Film wirkt stellenweise, als sei er strikt nach Drehbuch verfilmt, um seine epische Größe zu erlangen. Vieles, was im Verlauf des Films passiert, wirkt bei näherer Betrachtung gekonnt inszeniert oder zumindest geschickt eingefädelt. Zum Beispiel kommen im Verlauf zwei professionelle Musiklehrer aus der Hauptstadt und trimmen die Kinder fortan auf das Ziel, Champion zu werden. Diese wurden mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit nicht vom Staat oder Hilfsorganisationen, sondern eben vom Filmteam engagiert.

Sieht man sich in den Kritiken um, so wird der Film von Dogmatikern und Filmautoren zerrissen, während er von den Kino-Fans gefeiert wird. Zweifellos entwickelt der Film gerade durch seine photographische Ästhetik eine enorme Kraft und zeigt letztendlich doch eine tragische Wahrheit auf, welche dem westlichen Publikum nur in seltenen Fällen so personalisiert nahe rückt. Das vermittelte Gefühl, dank der Musik sei letztendlich „alles gut“, könnte jedoch wiederum als Zerrbild einer Realität gesehen werden, in welcher dieser doch eher kleine Lichtblick nicht den geringsten Einfluss auf die unbeschreibliche Tragödie Ugandas hat.

4.1.2 Die Filmmusik

Verantwortlich für die Filmmusik von Wardance sind vor allem George Acogny als „Music Supervisor“ und das Komponistenteam der Firma „Asche & Spencer“. Letztere stehen für groß klingende, emotional sehr wirkungsvolle Musik, in welcher das softwarebasierte Komponieren jedoch oft nicht zu überhören ist. Sie produzieren seit Jahren für Hollywood Filme und große Werbe-Produktionen. Ihr „großer Sound“ hat meistens einen eher elektronischen und synthetischen Touch.

Die Filmmusik in Wardance hat im Prinzip drei Ebenen. Eine Ebene ist die Musik, welche die Kinder selber in ihren Proben und Auftritten spielen. Hier handelt es sich also um „Musik im Bild“. Die zweite Ebene ist die speziell für den Film komponierte Musik von Asche & Spencer. Diese spielt vor allem in den dramatischen Erzählungen der Kinder eine entscheidende Rolle. Düstere moderne Synthesizer-Flächen (engl. Pads) verwandeln die assoziativen dunklen Bilder des Dschungels in ein Horrorszenario. Diese Musik verfließt hier mit einem Sounddesign, welches mit Schüssen, Rebellenschreien und Ähnlichem die Schauplätze der Gräueltaten zu gespenstischem Leben erwecken. Sehr effektiv wird hier die Emotion des Rezipienten angestachelt und dafür gesorgt, dass die ohnehin schon schlimme Geschichte ihre Wirkung nicht verfehlt. Die dritte Ebene ist die der episch großen World Music. Hier wurde bei bekannten Größen des Genres wie Doudou N'Diaye Rose und Ayub Ogada eingekauft. Gerade Ayub Ogadas Musik findet sich in vielen Filmproduktionen mit afrikanischem Hintergrund (z.B. The Constant Gardener, Long Way Round etc.) wieder. Die Musik verfehlt Ihre Wirkung nicht. Sie transportiert Hoffnung und Melancholie gepaart mit afrikanisch angehauchten Klängen und besitzt gerade in Verbindung mit den Bildern durchaus „Gänsehaut-Potenzial“.

Der Film startet und endet mit World Music. Zwischendurch kommt sie meist als Überleitung zwischen den verschiedenen Handlungsblöcken. Vor allem nach den düsteren Geschichten ertönt sie meist kombiniert mit Impressionsbildern von Mensch und Natur und transportiert so, alles andere als subtil, eine Mischung aus Weltschmerz und Hoffnung.

Bezüglich der Authentizität der Filmmusik bleibt der Film auch hier dem Filmkonzept treu. Hier wird dick aufgetragen und unmissverständliche Emotion transportiert. Während Ayub Ogada zumindest aus dem Nachbar-Land Kenia kommt, so ist Doudou N'Diaye aus dem Senegal und hat somit ähnlich viel mit Uganda zu tun wie Eros Ramazotti mit Irland. Man möge diesen zugegebenermaßen etwas platten Vergleich verzeihen. Er soll lediglich verdeutlichen, mit welcher Vereinheitlichung das Thema hier musikalisch dargestellt wird. Einerseits drückt die Musik die „passende“ Emotion aus, andererseits ist es doch ein großer kultureller Versatz, wenn ein Porträt Ugandas mit einer arabisch angehauchten Musik Nord-West-Afrikas unterlegt ist

4.1.3 Betrachtung einer beispielhaften Szene

Die Verwendung der verschiedenen Ebenen der Filmmusik lässt sich sehr gut in einer Sequenz ab Minute 43 betrachten. Soeben wurde ein gefangener Rebellen-General von einem der Kinder interviewt. Hier erfährt der kleine Ex-Kindersoldat, dass sein Bruder einer angeordneten Massentötung aller Fahrradkuriere zum Opfer gefallen sei. Auf die Frage, warum sie so viele schreckliche Dinge tun, wird man mit der Antwort aus dem Interview entlassen, dass die Rebellen auch nur Befehle ihrer Vorgesetzten befolgen und nichts dagegen machen können. Hierauf folgt der Einsatz eines sehr traurigen World-Music Stückes welches mit Landschaftsbildern

kombiniert wurde. Die Harmonie des Songs geht über in eine unheimliche Synthesizer-Fläche, welche mit düsteren Trommeln aus Sample-Libraries angereichert ist. Der Junge, welcher kurz zuvor das Interview durchführte, beginnt seine Geschichte zu erzählen. Man sieht ihn vor einer ärmlichen Hütte, während er schildert, wie er eines Tages den Befehl erhielt, zwei wehrlose Bauern mit einer Hake zu erschlagen. Die stehenden Bilder sind ähnlich dunkel eingefärbt wie die Musik und bilden den Nährboden, sich die grausame Geschichte vorzustellen. Am Ende der Geschichte des Jungen wird die düstere Fläche langsam wieder melancholisch und blendet über in die Musik der tanzenden Kinder, welche nun wieder beim Musizieren und Tanzen gezeigt werden, bevor die nächste Geschichte erzählt wird. Diese bietet eine Abwechslung des Schemas, da sie gänzlich ohne untermalende Flächen und Trommeln auskommt. Zum einen entsteht so eine bedrückende Stille und zum anderen sieht und hört man das Kind am Grab des Vaters so bitterlich weinen, dass hier jede Art der musikalischen Erhöhung von Emotion geschmacklos wäre.

4.2 Lost Children

4.2.1 Der Film

Auch Lost Children erzählt von der Tragödie der Acholi, jenem Stamm in Nord-Uganda, welcher am meisten vom Bürgerkrieg betroffen ist. Die Protagonisten sind hier ausschließlich ehemalige Kindersoldaten, welche in einem Auffanglager betreut werden. Der Film startet und endet mit einem Zusammenschnitt Furcht erregender und verstörender Bilder von Exekutionen, Massengräbern und den Überresten von Verstümmelungsorgien.

Im Film selbst begleitet man hauptsächlich drei Protagonisten vom Zeitpunkt der Ankunft im Lager bis zur „Rückgabe“ an ihre Eltern oder Verwandten. Zwischendurch sieht man die Versuche der pädagogischen Hilfskräfte, die Traumata der Kinder aufzuarbeiten. Szenen aus dem gemeinsamen Leben im Lager wechseln sich ab mit den persönlichen Schreckensgeschichten der Protagonisten. Ähnlich wie bei Wardance hören wir hier das Kind sprechen, während assoziative Bilder und Klänge für emotionale Verstärkung sorgen. Nahezu alles Gesprochene wird mit deutschen Stimmen im Voice Over Verfahren (also über die Originalspur gesprochen) übersetzt, statt Untertitelt. Diese ästhetisch etwas fragwürdige Herangehensweise an die Übersetzungen schadet jedoch der gefühlten Nähe, welche die spontane Kameraführung oft zu erreichen vermag. Vor allem die Erzählungen der Kinder verlieren stark an Wirkung, da die Stimmen deutscher Kinder in diesem Zusammenhang emotionale Authentizität vermissen lassen. Die Geschichten selbst sind jedoch dermaßen drastisch, dass der Inhalt auch emotionslos vorgelesen den Rezipienten berührt. Ebenso erfahrbar für den Zuschauer ist das Gefühl der ständigen Bedrohung. Konstant hängt diese Atmosphäre über dem Lager der Kinder - kein Ort scheint vor den Überfällen der LRA (Lord Resistance Army) sicher zu sein. Diese ständige latente Angst, die sich vor und hinter der Kamera aufbaut, ist nicht nur durchweg spürbar, sondern wird auch zu einer Methode, um Spannung zu erzeugen.

Lost Children wirkt um einiges realer als Wardance. Er ist in seinen Bildern und dem dramaturgischen Spannungsbogen längst nicht so perfekt konstruiert. Ginge man von einem polarisierten Spannungsfeld zwischen Hollywood und dem dänischen „Dogma“ aus, so wäre Lost Children eher auf der Seite des Dogma zu finden,

⁸ Prof. Dr. Schneider, Norbert Jürgen: Musik im dokumentarischen Film, S.73, Ölschläger, 1.Aufl. München 1989

während Wardance eindeutig Hollywood-ähnliche Schemata verfolgt.

4.2.2 Die Filmmusik

Die Musik in Lost Children besteht hauptsächlich aus Filmmusik des deutsch-türkischen Komponisten Ali N. Askin. Die Musik untermalt die Geschichten und Geschehnisse auf emotionaler Basis. Zwischen oft afrikanisch angehauchten Melodien (meistens gespielt von einer Harfe) findet man auch Klavierstücke und flächenartige Untermalungen von Celli und Violinen. Eine Art roter Faden in der Musik entsteht eher durch den erkennbaren Klang der Instrumente, als durch ein musikalisches Hauptthema mit Wiedererkennungswert.

Die Filmmusik spielt sich selten in den Vordergrund und hat eben so selten einen eindeutigen Charakter. Die musikalische Untermalung der grausamen Geschichten könnte man in ihrer Emotionalität als eine Mischung zwischen trauriger Melancholie und verstörender Grausamkeit beschreiben. Oft wird diese Stimmung durch die Streicher mit lang stehenden Tönen untermalt, welche Spannung erzeugen. Ansonsten erreicht Askin die Erzeugung von Spannung oftmals durch die Verwendung düsterer Flächen aus elektronischen Klangerzeugern.

Einige Fahrtszenen im Film sind mit einer Art „Spezialagententhema“ mit elektronischen schnellen Klängen vertont. Die „innere Realität“ des Filmautors wird hier stark spürbar, da einem so die ständige Gefahr eines Überfalls auf das Kamerateam bewusst bleibt. Zum Ende hin hat der Film auch ein paar freudigere Szenen, wie zum Beispiel das Wiedersehen zwischen einem entführten Kind und seiner Mutter. Hier ist die Musik mit freudigen Rhythmen am eindeutigsten in ihrer Emotionalität.

Zusätzlich zur komponierten Filmmusik bietet auch dieser Film einige Momente mit Musik im Bild, welche, mal durch Tanzrituale oder aus dem Radio kommend, die lokalen Bräuche spürbar macht. Besonders in den Tanzritualen ist auffällig, dass hier die Musik wohl nur mit einem Mikrofon aufgenommen wurde, da sie an Plastizität vermissen lässt. So gibt es eine Szene in der Kirche, in welcher man zahlreiche gezupfte Saiteninstrumente sieht, jedoch nur den Chor hört.

Bezüglich der komponierten Filmmusik entsteht die Frage, inwieweit hier Authentizität gewahrt wurde. Vor allem, wenn an manchen Stellen die Harfe Melodik und Klang eines afrikanischen Saiteninstrumentes zu imitieren scheint. Jedoch ist der Klang der Filmmusik so stark mit künstlichem Hall angereichert, dass sie wiederum als solche erkennbar bleibt. Es ist ein schwerer Kompromiss, den Askin hier eingeht. Die Musik der gezeigten Kultur wird zwar aufgenommen, klingt aber stark nach europäischer Interpretation und behält die Klangfarbe eines modernen computerbasierten Projektstudios.

Letztendlich ist die Filmmusik gerade durch ihre wenig eindeutige emotionale Stellungnahme sehr passend. Wenn man einem achtjährigen Ex-Soldaten zuhört, wie er kindlich lachend und wie selbstverständlich von seinen grausamen Taten erzählt, so ist es eben nicht nur traurig, sondern auch unheimlich und auf gewisse Weise ernüchternd. Er ist ein misshandeltes Kind, aber auch ein mehrfacher Mörder, der scheinbar Gefallen an dem zynischen „Spiel“ der Macht durch Waffen und Gewalt gefunden hat. Es ist gerade diese Ambivalenz der Gefühle zwischen Mitleid, Angst und Verachtung, welche die Musik gekonnt widerspiegelt. Dies gelingt ihr durch unerwartete harmonische Wendungen, in welcher eine anklingende Trauer sich im nächsten Moment als Ausdruck von

Bedrohlichkeit entpuppt, ohne jedoch diese Emotionen eindeutig werden zu lassen.

4.3 Vergleich

Im Vergleich beider Filme lässt sich feststellen, dass Wardance auf der auditiven Ebene sehr viel professioneller klingt. Das mag daran liegen, dass das Budget dieser Produktion sicherlich signifikant höher war als bei Lost Children. Auffällig wird der Unterschied zum Beispiel bei Szenen mit Musik im Bild. Während Wardance wirklich das Gefühl vermittelt, bei den Musikproben mittendrin zu sein, so wirken die Ton-Aufnahmen bei Lost Children sehr eindimensional. Man muss jedoch auch erwähnen, dass „Musik im Bild“ einer der thematischen Schwerpunkte von Wardance ist, während diese Situationen bei Lost Children eher Nebensache sind. In Wardance wandert die Kamera in manchen Szenen von Instrument zu Instrument und das Ohr „wandert mit“. Das jeweils nah sichtbare Instrument steht auch akustisch im Vordergrund. Im Gegensatz dazu sieht man bei Lost Children auch diverse Instrumente im Detail, ohne dass diese hörbar in den Vordergrund rücken. In diesen Szenen ist also die akustische Position des Zuschauers nicht an die visuelle Perspektive gekoppelt.

Bezüglich der Filmmusik klingt Wardance letztendlich afrikanischer. Wie schon besprochen bedeutet dies jedoch nicht, dass sie auch gleichermaßen die Kultur Ugandas verkörpert. Generell ist die Musik immer opulent und oft genug auch kitschig. Lost Children hat im Gegensatz dazu eine sehr einheitlich klingende Filmmusik, welche sowohl klanglich als auch kompositorisch eher reduziert ist.

Welche Musik nun authentischer ist, bleibt schwierig zu beantworten. Lost Children kann zu Gute gehalten werden, dass die Komposition der Musik speziell für den Film angefertigt wurde und somit die innere Realität des Autors direkt Pate für den Soundtrack stand. Die „Effekthascherei“ bei Wardance hinterlässt beim kritischen Betrachter doch immer wieder das Gefühl, das Gehörte und Gezeigte sei zu groß, um echt zu sein. Andererseits bekommt der Film seine starke emotionale Wirkung nicht zuletzt von den durchdringenden, oft schmerzerfüllten Gesängen Ogadas und N'Dours. Bekanntermaßen wirkt kein Instrument so stark auf Menschen wie eine menschliche Stimme. Demnach kann man die Wahl der beiden Künstler durchaus mit ihrem Ausdruck einer inneren Realität, welche von Weltschmerz und Hoffnung getränkt ist, rechtfertigen.

Letztendlich sind beide Filme sehr gelungen. Wardance ist ein Film, dessen Soundtrack man sicherlich gut vermarkten kann. Die Musik in Lost Children ordnet sich funktional stets dem Geschehen unter. Sie bleibt durch ihre wenig eingängige Art nicht beim Zuschauer haften, ist jedoch gerade wegen ihrer emotionalen Ambivalenz sehr kunstvoll und passend.

5. Das Projekt „Silent Drum“

5.1 Überblick

„Silent Drum“ (AT) ist ein Dokumentarfilm, welcher als praktischer Teil dieser Bachelorarbeit entstanden ist. Die Regie führte Lisa Schöffner, während meine Aufgabe hauptsächlich aus der Produktion und Komposition der Filmmusik bestand.

Abgesehen von den Problemen, denen man in einer fremden Kultur bei einer Musikproduktion gegenübersteht, geht es im Folgenden auch um die Herangehensweise bei den Aufnahmen. Des Weiteren findet eine Überprüfung der Brauchbarkeit des Materials bezüglich der intendierten Wirkung des Films statt. Die Problematik der Authentizität war Teil der konzeptionellen Überlegungen und soll anhand dieses Projekts am praktischen Beispiel diskutiert werden.

Bevor es jedoch zur Beleuchtung des praktischen Teils geht, soll dem Leser mit einer Synopsis und einer Projektbeschreibung erläutert werden, um was für einen Film es sich hier dreht. Auch lässt sich aus den beiden folgenden Abschnitten die intendierte Wirkung des Films und dessen Musik herauslesen.

5.2 Projekt und Thema

5.2.1 Synopsis

„Silent Drum“ führt uns nach Kenia, in eine Welt aus Stille und afrikanischen Klängen. Durch die gehörlosen Schüler der Machakos school for the deaf lernen wir Kinder kennen, denen auf Grund ihrer Gehörlosigkeit soziale Abgeschlossenheit auferlegt ist. Durch die

Gehörlosenschule und vor allem die Musik wird ihnen zum ersten Mal die Möglichkeit gegeben, sich selbst auszudrücken und mit anderen Menschen in Kontakt zu treten. Es ist nicht ihr Schicksal, das im Vordergrund steht, sondern ihre persönlichen Geschichten, ihre Wahrnehmung, ihre Leidenschaft, ihre Ängste und Träume. Am Ende steht die verbindende Kraft der Musik, die nicht nur die einzelnen Geschichten zusammenführt, sondern auch zeigt, dass es keiner Sprache Bedarf, um miteinander kommunizieren und die selben Gefühle erleben zu können.

5.2.2 Projektbeschreibung



Abb. 1 Tanzprobe an der „Machakos School for the Deaf“

Der ethnographische Dokumentarfilm „Silent Drum“ begleitet die gehörlosen Schüler der Machakos School for the deaf in Kenia bei ihren Vorbereitungen zum National Music Competition for the deaf. Ohne auch nur einen Ton zu hören, schaffen es diese Kinder, auf einzigartige Weise Rhythmus und Klang spürbar zu machen.

In diesem Dokumentarfilm werden vier Schüler hervorgehoben und ihre Geschichten erzählt. „Silent Drum“ begleitet seine Hauptfiguren immer wieder zu den Musikstunden. Diese Treffen führen wie ein roter Faden durch die filmische Handlung, denn mit dem Zusammenkommen der Kinder werden auch ihre unterschiedlichen Handlungsstränge zusammengeführt. Der Betrachter begleitet die vier Protagonisten unter anderem nach Hause in ihre Dörfer und lernt ihre Familien kennen. Fernab von der heilen Welt der Gehörlosenschule werden so ihre eigentlich harten Lebensumstände aufgewiesen. Auch deshalb springt die Erzählung immer wieder in die Subjektive der gehörlosen Kinder. Man sieht durch ihre Augen und nimmt ihre kindliche naive Haltung ein. Zum einen verstärkt sich dadurch der Kontrast zu ihren schweren Lebensbedingungen. Zum anderen bleibt so auch ihre besondere Wahrnehmung von Klang und ihre Leidenschaft für die Musik ständig präsent. Die Umsetzung dieser Subjektiven erfolgt auf mehreren Ebenen. Zum einen durch unmittelbare Interviews mit den Kindern in Zeichensprache über ihre ersten Sinneseindrücke, den Verlust ihres Gehörs und ihr faszinierendes Gespür für Musik und Rhythmus.

Eine weitere Ebene ist das Sounddesign, das immer wieder die gefühlte Stille der Kinder für den Zuschauer greifbar macht. Im Kontrast dazu steht eine lebendige und authentische Filmmusik. Sprache tritt als Kommunikationsmittel in den Hintergrund, denn es ist die Musik, die den Kindern das Selbstbewusstsein gibt, über sich hinauszuwachsen und den Rhythmus ihres Volkes nach außen zu tragen und zu zelebrieren. Eben diese Kraft der Musik als Mittler von Leidenschaft und Gefühlen will „Silent Drum“ mit den Schülern der Machakos School for the Deaf darstellen. Dennoch ist „Silent Drum“ kein reiner Musikfilm. Neben der Vorstellung dieses Musikprojektes macht er auf die klägliche Lage von Gehörlosen in einem Entwicklungsland wie Kenia aufmerksam.

5.3 Die Frage der Authentizität bei Silent Drum

Die Frage, wie authentisch Silent Drum werden soll, begleitete dieses Projekt seit es nur eine Idee war. Was ist erlaubt, was verwerflich, was gar mutwillige Täuschung? Dies sind Fragen, welche im Verlauf der Beschäftigung mit dem Thema eher an Schärfe gewinnen und eine annehmbare, klar definierte Lösung scheint nahezu unmöglich.

Prinzipiell kann man sagen, dass Silent Drum sich keinem dogmatischen Regelwerk der Filmwissenschaft unterwerfen will. Der Film spielt mit „subjektiven“ und „objektiven“ Perspektiven und versucht, einen ausgesuchten Teil der vorgefundenen Realität in einer möglichst ästhetischen Form so zu verpacken, dass die Geschichte unterhaltsam und spannend bleibt. Jedoch gibt es den eigenen Anspruch, authentisch im Sinne der Ehrlichkeit gegenüber dem Betrachter und den Protagonisten zu bleiben, so dass nicht das Gefühl aufkommt, getäuscht zu werden.

Wie im Kapitel *„Kann Filmmusik authentisch sein?“* erörtert, hat die musikalische Ebene des Dokumentarfilms einen weitaus größeren Spielraum, wenn es darum geht, was das kritische Publikum als authentisch, beziehungsweise passend empfindet. Dem Filmmusiker stellen sich zu Beginn eines Projekts deshalb folgende Fragen: Wie weit soll die Filmmusik die äußere und wie weit die innere Realität widerspiegeln? Also wie weit gehen zum Beispiel die filmmusikalischen Mittel im Bereich der emotionalen Einflussnahme? Und wie stark soll sich in der Musik die Kultur des Landes widerspiegeln? Was ist also authentische „äußere Realität“ in einem Film, der in Kenia im Gebiet der Akamba spielt?

Gerade in der Vorproduktionsphase, in welcher der Film nur als Idee existierte und der fremde Kulturkreis Kenia schwer zu fassen war, waren diese Fragen schwer zu beantworten. Gerade die Gefahr, in einem stereotypen und klischeehaften Bild Kenias zu verhaften, ist groß angesichts der informativen Angebotslage hierzulande. Sucht man kenianische Musik im Internet und Musikgeschäften, so kriegt man zunächst ein sehr eindimensionales Bild geboten.

5.4 Musik in Kenia

5.4.1 Klischee und Status Quo

„Oft findet sich zu authentischen Bildern eines spezifischen Objekts eine nur grobmaschig „chinesisch“, „lateinamerikanisch“ oder „afrikanisch“ klingende Musik, die mit mitteleuropäischen Interpreten und Instrumenten eingespielt worden ist.“⁸

In unserer europäisch geprägten Gesellschaft herrschen nach wie vor starke Vorurteile über die Musik Afrikas. Zum einen gibt es das Klischee von Urvölkern, welche trommelnd und marginal bekleidet wilde, exzessive Tanzrituale durchführen. Ein weiteres, etwas moderneres Klischee sind die rhythmischen Chöre, wie man sie aus großen Filmproduktionen wie „Lion King“ kennt. Beide Klischees sind gar nicht so weit von der Realität entfernt und spiegeln doch nur einen kleinen Teil der musikalischen Kultur Afrikas wieder. Das Problem des Klischees beginnt schon damit, dass hierzulande meist schlicht und ergreifend von „Afrika“ geredet wird, egal ob es nun eigentlich um den Senegal oder Südafrika geht. Natürlich kann die Kenntnis aller 53 Staaten und der noch viel zahlreicheren Volksgruppen und Stämme Afrikas nicht als Allgemeinwissen vorausgesetzt werden. Ein Bewusstsein für die enorme Multikulturalität und Heterogenität Afrikas ist jedoch eine wichtige

Vorraussetzung für einen respektvollen Umgang mit unseren „Nachbarn“ im Süden. Die weit verbreitete Verallgemeinerung der Kultur Afrikas verleitet so manchen Filmmusiker, sich über gewisse regionale Beschränkungen des Gezeigten hinweg zu setzen. Wer jedoch dem Anspruch an filmmusikalischer Authentizität gerecht werden will, sollte sich einen Überblick über die regionale und nationale Musikkultur des entsprechenden Landes verschaffen.

5.4.2 Überblick über Kenias Musikkultur

Die folkloristische Musik Ost-Afrikas ist stark geprägt von den ursprünglichen Ritualen der verschiedenen Stämme. Jeder dieser Stämme hat seine traditionelle Musik, welche jedoch in den meisten Regionen zunehmend in Vergessenheit gerät. Einzig die Massai bilden eine Ausnahme, indem sie ihre Tradition als Nomadenstamm bis heute hartnäckig gegenüber dem westlichen Einfluss bewahren. Nahezu jede Volksgruppe hat jedoch eine moderne Folklore (auch „Regional Pop“ genannt), welche stark im alltäglichen Leben vertreten ist. Jede Provinz Kenias hat mindestens einen Musiksender, welcher den ganzen Tag die jeweilige Folklore-Musik des dortigen Volkes spielt und die Beschallung nahezu sämtlicher Bars und Restaurants dominiert. Die Texte sind meist in der jeweiligen Stammes-Sprache verfasst und werden von einer mehr oder weniger modernen Instrumentierung begleitet. Meist ist es eine Kombination von Schlagzeug, E-Gitarren und Bass, welche die Basis dieser Musik bildet. Im Gegensatz zum Instrumentarium sind jedoch Melodik und Polyrhythmik sehr stark von der modernen Musik unseres Kulturkreises unterscheidbar.

Großen Einfluss auf die Kultur des Landes hatte die Kolonialisierung durch verschiedene Völker im Laufe der Jahrhunderte. Zunächst waren es arabische und indische Völker, welche die Küstenregionen

Ost-Afrikas besetzten und sich mit den Einheimischen mischten. Hier entstand die Landessprache Swahili (zweite Amtssprache nach Englisch) und eine eigene Musikkultur, welche sich hauptsächlich in der Taraab-Musik bis heute widerspiegelt. Etwas später kamen christliche Traditionen ins Land, welche sich bis heute stark mit allen Musikstilen mischen. Sowohl der Gospel in der Kirche (meist durchsetzt mit den jeweiligen Rhythmen des lokalen Stammes), als auch die Pop-Musik sind stark vom christlichen Glauben geprägt.

Es gibt verschiedene Richtungen, die sich in der populären Musik des heutigen Kenia stark bemerkbar machen. Erheblichen Einfluss haben die modernen angloamerikanischen Musikstile. Interessant ist vor allem, dass gerade die Genres großen Zulauf haben, deren Gründung den Nachkommen der afrikanischen Sklaven in Amerika zugeschrieben werden kann. Vor allem sei hier Hip Hop, Reggae und Ragga zu nennen.

Allgegenwärtig in Kenia ist der Pop, welcher eine Art Mischung aus Gospel, europäisch-amerikanischen Song-Strukturen und afrikanischer Perkussionskunst ist. Stark geprägt wurde dieser vom kongolesischen Benga seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. Auch heutzutage sind die großen Künstler aus dem Kongo, aber auch aus Tansania in ganz Ost-Afrika sehr populär.

6. Die Vorproduktion – den Zufall planen

„Dem beobachtenden und lauschenden Charakter des Dokumentarfilms entspricht eine tendenzielle Beschränkung auf vorgefundene Musik, die je nach dichterischer Abstraktion auch versetzt (asynchron) als Filmmusik aus dem off eingesetzt werden kann. Fremdmusik ist auf jeden Fall behutsam einzusetzen, ...“⁹

Aus dem Anspruch, vorgefundene Musik zu verwenden, ergibt sich das Problem der geringen Planbarkeit der Musikproduktion. Wichtiger wird in diesem Zusammenhang, sich darauf vorzubereiten, die „vorgefundene Musik“ adäquat einzufangen. Hier wird der Aspekt der technischen Vorbereitung auf eine schwer planbare Produktionsumgebung eminent wichtig. Vorab sollte dennoch so weit wie möglich klar sein, was gesucht wird. Denn dies besitzt einen starken Einfluss auf das, was gefunden werden kann. Hierzu ist die eigene Positionierung in Bezug auf den Umgang mit der musikalischen Ebene im filmisch-dokumentarischen Werk von Bedeutung. Um dem gestellten Anspruch gerecht zu werden, wird also zunächst eine Position bezüglich der musikalisch-ästhetischen Mittel gesucht, um dann die richtigen Vorbereitungen treffen zu können.

6.1 Inhaltliche Vorbereitung - welche Realität soll die Musik darstellen?

Ursprünglich ging es darum, Silent Drum zu einem „märchenhaften“ Dokumentarfilm zu machen und die Mystik des traditionellen Tanzrituals, welches die Protagonistinnen aufführen, zu transportieren. Demnach sollten hauptsächlich traditionelle und

⁹ Prof. Dr. Schneider, Norbert Jürgen: Musik im dokumentarischen Film, S.69, Ölschläger, 1.Aufl. München 1989

regionale Musik anstatt der modernen urbanen Musikkulturen im Soundtrack verwendet werden. Mittlerweile ist jedoch klar, dass der Film weitaus weniger märchenhaft ist und starke Realitätsbezüge zur Lage der Protagonisten aufweist. Der Film richtet sich an ein breites Publikum, soll die Zuschauer mitreißen und emotional erlebbar sein. Um dies zu erreichen lag der Gedanke nahe, traditionelle Musik mit filmmusikalischen Anteilen und westlichen Einflüssen zu mischen. Die Musik bekommt sozusagen eine überbrückende Funktion zwischen der dargestellten Fremde und der Gefühlswelt des Betrachters. Wie sich später herausstellen sollte, führte die Mischung von Aufnahmen traditioneller Musikstücke mit klassischen filmmusikalischen Mitteln doch zu einer sehr kitschig und aufgesetzt anmutenden Musik. Deshalb wurde entschieden, beide Mittel zu verwenden, jedoch nie gleichzeitig in einer Komposition. Zudem sollten sie deutlich unterscheidbar sein. Dies ist auch ganz im Sinne der geforderten „Ehrlichkeit“ bezüglich der Authentizität des Materials und der „Erkennbarkeit“ des Autors.

Schneider, der die möglichen Umgehensweisen mit Filmmusik zu diversen Genres des Dokumentarfilms schon fast wie ein Regelwerk postuliert, vertritt in seinen Äußerungen zum ethnographischen Film eine ähnliche Meinung. Er betrachtet die *„Verwendung von Originalton-Musik“* als *„eine grundlegende Bedingung.“* Es sei jedoch *„legitim, die subjektive (z.B. europäische) Perspektive des Filmmachers durch Verwendung einer stilistisch freien Filmmusik zu verdeutlichen.“* Jedoch sollte sich diese *„...unbedingt von der originalen Musik der beobachteten Kulturgruppe unterscheiden. Jegliche Imitation der fremden Musik (womöglich mittels Elektronik) mindert infolge einer Verwischung der Authentizitätsgrade den Wert eines ethnographischen Films.“*¹⁰

¹⁰ Prof. Dr. Schneider, Norbert Jürgen: Musik im dokumentarischen Film, S.74, Ölschläger, 1.Aufl. München 1989

Da Silent Drum im heutigen modernen Kenia spielt, sollte auch der aktuelle Zeitbezug in der verwendeten Musik enthalten sein. Zu diesem Zweck wurde die Gruppe Yunasi engagiert, welche Ostafrikanische Traditionen mit modernen Musikstilen mischt und somit eine weitere Brücke darstellt, um dem hiesigen Publikum den Zugang zur dargestellten Fremde zu erleichtern.

6.2 Technische Vorbereitung - das mobile Tonstudio

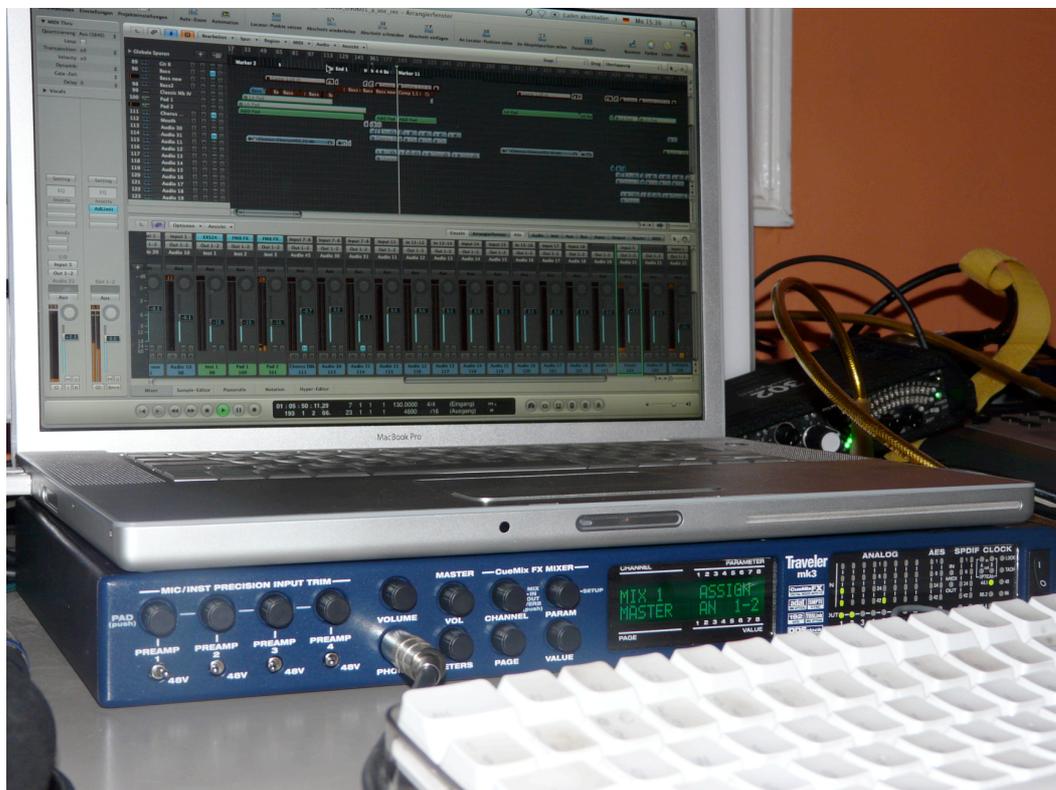


Abb. 2 MacBook Pro, MOTU mk3 Traveler und vorgeschalteten Sound Devices 302

Die technische Komponente der Produktion spielt in dieser Arbeit eine eher untergeordnete Rolle. Jedoch soll an dieser Stelle auf die technischen Vorbereitungen eingegangen werden, da diese essenziell waren, um die Produktion der Filmmusik vor Ort durchführen zu können.

Die wichtigste Frage in der Planungsphase war es, wie ein voll funktionsfähiges Tonstudio mitgeführt werden kann, ohne unnötig viel Gepäck mitzunehmen. Einerseits sollten die Aufnahmen modernen Qualitätsansprüchen genügen und andererseits auch in widrigen Umständen erstellt werden können. Da nicht klar war, was einen im kenianischen Hinterland erwartet, war zudem eine hohe Flexibilität aller Komponenten dringend notwendig, um auf diverse Unwägbarkeiten reagieren zu können. Eine der wichtigsten Überlegungen war es, wie zur Not auch ohne Stromanbindung Aufnahmen und Produktionen durchgeführt werden können.

Ein weiterer gravierender Punkt war das Thema Mikrofonständer. Produkte für mobile Produktionsumgebungen gibt es zuhauf, jedoch richten die Hersteller von Mikrofonständern nach wie vor ihr Hauptaugenmerk auf Standfestigkeit und damit auch auf ein erhebliches Eigengewicht. Nach Erkundigungen bei diversen Herstellern auf der Musikmesse in Frankfurt wurde klar, dass an die mobile Lösung für Mikrofonständer einfach noch nicht gedacht wurde. Letztendlich war die Lösung dieses Problems im Bereich des Licht-Equipments zu finden. Die Firma „dedolight“ ist seit Jahren Spezialist darin, professionelles Licht-Equipment klein und mobil zu halten. Die Stative der klassischen Dedolights sind nicht nur leicht, sondern auch auf ein minimales Volumen zusammenklappbar. Zusätzlich war die Überlegung, dass während der Filmproduktion mit höchster Wahrscheinlichkeit nicht alle Licht- und Tonstative gleichzeitig gebraucht werden, weshalb drei Stative reichen mussten. Allerdings lässt sich im Nachhinein auch sagen, dass in komplexeren Interviewsituationen ein weiteres Stativ doch sehr wünschenswert gewesen wäre, da hier sowohl eine gute Ausleuchtung, als auch eine stabile Mikrofonpositionierung wichtig sind. Zusätzlich zu den beiden Stativen waren auch handliche Klemmstative von K&M im Gepäck, welche sich in Aufnahme-

situationen mit vielen Mikrofonen als durchaus praktisch erwiesen und den fehlenden Querbalken der Dedo-Stativ ausglich.

Für stromunabhängige Aufnahmesituationen fanden sich folgende Lösungen. Für reine Aufnahmen ohne Overdubs¹¹ bot sich die Verwendung des Sound Devices 744t Mehrspurrekorder an, welcher sowieso für die Filmtone-Aufnahmen im Gepäck war. Hiermit ließen sich vier Kanäle gleichzeitig in sehr hoher Qualität aufnehmen. Da dieses Gerät nur zwei Mikrofonvorverstärker integriert hat, war es jedoch nötig, ein Sound Devices 302 davor zu schalten, um auch wirklich vier Mikrofone verwenden zu können. Beide Geräte arbeiteten sehr stabil und gaben im Akkubetrieb auch nach mehreren Stunden nicht auf.



Abb. 3 Das akkubetriebene Tonaufnahme-Equipment bei den Aufnahmen mit der „Syokimau Women Group“

¹¹ Overdub ist die aus dem Englischen übernommene Bezeichnung für die Tonaufnahme über eine bestehende Tonaufnahme.

Für die Aufnahmen mit Yunasi, welche eine DAW-basierte¹² Pop-Produktion mit Overdub-Verfahren war, empfahl sich eine andere Kombination. Hier kam ein MacBook-Pro mit der Software „Logic Studio“ als Basis zum Einsatz. Als Audio-Interface wurde die MOTU-Traveler mk3 verwendet, welche sich entweder über Firewire aus dem Akku des Laptops oder einen Akkugürtel speisen lässt. Gerade die Möglichkeit der Anbindung an den Akkugürtel war bei dieser Produktion sehr hilfreich, da dieser trotz seines Gewichts ein nicht wegzudenkender Teil des Film-Equipments und somit ohnehin verfügbar war. Die Stromanbindung in Kenia war zwar letztendlich nicht so selten wie wir befürchtet hatten, jedoch waren Stromausfälle an der Tagesordnung.

Als Haupt-Mikrofone wurden zwei Schoeps CCM4 Nieren verwendet. Zusätzlich waren noch zwei Beyerdynamics MC-930 Kleinmembran-Mikrofone mit Nierencharakteristik im Gepäck. Des Weiteren kam ein dynamisches Mikrofon (Shure beta58) für die direkte Abnahme von Perkussion zum Einsatz. Bei den Aufnahmen der Syokimau Women Group wurde zusätzlich noch das Schoeps CMIT 5U eingesetzt, welches mit seiner Supernieren-Charakteristik ansonsten für die Aufnahmen des Filmtons verwendet wurde.

Ein nicht zu unterschätzender Gewichtungsfaktor sind die diversen Kabel, welche man für mehrkanalige Tonaufnahmen benötigt. Mit diversen Adaptionen wurden die vorhandenen Kabel multifunktional genutzt. Dennoch machten sie im Gepäck allein mehr als 20kg aus und sorgten bei Gepäckkontrollen für Misstrauen seitens der Sicherheitsbeamten.

¹² DAW steht für „Digital Audio Workstation“ und ist ein computergestütztes System für Tonaufnahme, Musikproduktion, Abmischung und Mastering, das sich durch eine hohe Integration von Komponenten innerhalb des Systems auszeichnet.

7. Die Produktion – Musikaufnahmen im Land

7.1 „Yunasi“



Abb. 4 Das Produktionsteam von „Silent Drum“ mit der Band „Yunasi“

7.1.1 Die Band

Die Band Yunasi kommt aus Nairobi, der Hauptstadt Kenias. Sie versteht sich als Afro-Fusion-Band, welche traditionelle Stile und lokale Sprachen mit modernen Musikstilen mischt. Die Bandmitglieder kommen aus verschiedenen Stammeszugehörigkeiten und bringen somit Sprache und Instrumente aus diversen Regionen Kenias zusammen. Zusätzlich spielen auch die modernen Instrumente wie Bass, Gitarren, Schlagzeug und Keyboard eine wichtige Rolle in ihren Kompositionen. Yunasi absolvierte diverse

internationale Tourneen und gewann unter anderem den „The next Big thing“ Award der BBC im Jahr 2007 in London.

Da der Film sich hauptsächlich an ein europäisches Publikum wendet und auch die Protagonisten aus sämtlichen Kulturkreisen Kenias zusammenkommen, passte die Band mit ihrem kulturverbindenden Hintergrund sehr gut in das Filmkonzept.

7.1.2 Vorbereitung und Komposition



Abb. 5 „Yunasi“ in der Kompositionsphase

Eine so erfahrene und erfolgsverwöhnte Band wie Yunasi ist gar nicht so leicht zu überzeugen, an einem Low-Budget Projekt wie „Silent Drum“ teilzunehmen. Letztendlich wurde sich darauf geeinigt, im Ausgleich für die Kompositionsarbeit ein Musikvideo für die Band zu produzieren.

Einerseits war es Glück, dass die Thailand-Tour der Band aufgrund der politischen Aufstände in Thailand abgesagt wurde, da diese auf den gleichen Zeitraum fiel wie unsere Produktion. Andererseits war in der Band eine deutliche Missstimmung zu spüren, da jedes Bandmitglied für sich nun diesen Verdienstaufschlag in anderen Bands und Musikprojekten erarbeiten musste. Somit wurde die gemeinsame Kompositionsphase erheblich erschwert, da die Motivation einiger Musiker sich in Grenzen hielt und deren zeitliche Verfügbarkeit stark eingeschränkt war.

Die inhaltlichen Vorgaben an die Band und somit die Richtung, welche erreicht werden sollte, war folgende: Die traditionell kenianischen Instrumente sollten im Vordergrund stehen. Die Verwendung synthetischer „Beats“ stand außer Frage und sprachlich sollte kein Englisch verwendet werden. Die Stimmung sollte Melancholisches mit Hoffnungsvollem verbinden und der Text sollte keinen direkten Bezug auf Inhalte des Films nehmen, da eine „Dopplung“ des Themas in Bild und Musik nicht als wünschenswert erachtet wurde. Natürlich sollte sich die Band in das Thema des Films einfühlen und dies als emotionale Grundlage der Komposition verwenden.

Das erste musikalische Treffen fand in einem Proberaum in einem Slum namens Uhuru statt. Die Bedingungen waren natürlich alles andere als optimal, für die Findungsphase reichte es jedoch. Um möglichst viel verwertbares Material für die Filmmusik zu sammeln, wurden alle Signale auf dem Weg zur PA durch das Audiointerface geschleift und aufgenommen. Zusätzlich wurde eine AB-Stereofonie mittels Hard-Disk-Rekorder (Sounddevices 744t) aufgenommen. Da dieser Aufbau unter den schwierigen Bedingungen jedoch relativ viel Zeit kostete, wurde in den weiteren Vorbereitungstreffen auf dieses Mehrspur-Aufnahmeverfahren verzichtet. Die beiden weiteren

Vorbereitungstreffen wurden lediglich mit einer AB-Stereofonie aufgenommen, um die verschiedenen Ideen auszuwerten und grob zu arrangieren.

Die Gefahr dieser Produktion war eindeutig, dass hier Musik für einen Film komponiert wurde, der zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht gedreht worden war. Um die Musik später als Hauptthema in verschiedenen Variationen und Situationen im Verlauf des Films einsetzen zu können, empfahl sich eine Art modularer Aufbau des Arrangements. Zunächst sollte es verschiedene Abschnitte in der Musik geben. Jeder dieser Abschnitte sollte eine leicht unterschiedliche Emotionalität ausdrücken und sich langsam aufbauen. Die einzelnen Instrumente und Stimmen sollten so gut wie möglich getrennt voneinander aufgenommen werden, um diese im Film auch einzeln verwenden zu können.

7.1.3 Die Aufnahmen



Abb. 6 Das mobile Tonstudio im Einsatz bei den Gesangsaufnahmen

Die Aufnahmen des Songs verteilen sich letztendlich auf verschiedene Termine. Nachdem klar wurde, dass die zunächst geplanten Räumlichkeiten aufgrund ihrer Akustik und störender Hintergrundgeräusche nicht geeignet waren, wurde das „Indigo-Studio“ des World-Music-Künstlers Abbi für eine Nacht gemietet. Da das Arrangement nur in groben Zügen festgelegt war, bedurfte es genauer Planung, um die vorhandene Studiozeit effektiv zu nutzen. Bei dieser Aufnahmesession stellten sich einige kulturelle Herausforderungen. Zum einen führte der kenianische Umgang mit Zeit dazu, dass das ab 20 Uhr gebuchte Studio erst ab 22 Uhr nutzbar wurde. Der letzte Musiker traf um 1:30 Uhr Nachts im Studio ein. Zusätzlich wurden trotz mehrmaliger Bitten viele Dialoge in Cheng

(der für Nairobi typische Slang, ein Mix aus Englisch und Swahili) geführt. Dies erschwerte die kreative Zusammenarbeit enorm.

Die kompletten Aufnahmen fanden direkt auf dem mitgebrachten Equipment statt. Das Studio diente lediglich als relativ trocken klingende Räumlichkeit mit einer brauchbaren Verkabelung. Ein paar Shure sm58, zwei RODE NT-55 und diverse Kopfhörer des Studios wurden auch verwendet. Teilweise wurden die Vorverstärker der beiden Sounddevices-Geräte in Kombination mit den vier MOTU-Vorverstärkern genutzt, um bis zu 8 Kanäle gleichzeitig aufnehmen zu können.

Im ersten Durchlauf wurde hauptsächlich die Perkussion aufgenommen, während Bass, Keyboard und Nyatiti (gezupftes Saiteninstrument) in der Regie zur Erstellung von Pilotspuren mitspielten. Hier handelte es sich um zwei Djembes, zwei Shaker und ein Kürbis-artiges Instrument namens „Riecko“ oder auch „Calabash“. Shaker und Djembe wurden jeweils mit einer Kleinmembran-Niere aufgenommen. Alle Mikrofone waren so gerichtet, dass sie möglichst wenig Signal der jeweils anderen Instrumente empfangen. Die Calabash bedurfte einer besonderen Mikrofonierung. Bei diesem Instrument handelt es sich um einen halben getrockneten Kürbis (siehe Abb. 7). Dieser lag mit der offenen Seite nach unten auf einer großen quadratischen Holzkiste, welche mit ihrem kleinen Loch auf der Oberseite als Klangkörper fungierte. In der Kiste lag ein dynamisches Mikrofon um den Bass-Drum-artigen Tiefbass abzunehmen, der mit einer Art Faustschlag erzeugt wurde. Auf die Oberseite des Kürbisses wurde eine Schoeps-Niere gerichtet, um die mit den Ringen des Perkussionisten erzeugten hellen Rhythmen einzufangen.



Abb. 7 Die Calabash im Aufnahmerraum des Indigo-Tonstudios

Im zweiten Durchlauf folgte das Schlagzeug, welches im letzten Drittel des Stückes dazukommt. Aufgrund der begrenzten Auswahl an Mikrofonen ergab sich folgende Konfiguration. Zwei RODE NT-55 (Kleinmembran-Niere) als Overheads. Hi-Hat und Bass-Drum Front (Kick) wurden mit den BeyerDynamics-Mikrofonen abgenommen, während Snare, Bass-Drum Hinterseite und Toms jeweils mit dynamischen Mikrofonen (Shure sm57) versehen wurde. In den weiteren Durchgängen wurden erst die Nyatiti und dann die Gitarre mit jeweils zwei CCM4 (Niere) aufgenommen.

Nach einer Auswertung und Bearbeitung des aufgenommenen Materials ging es dann zum zweiten Studiotermin. Erfreulicherweise war hier ein sehr kompetenter Ton-Ingenieur namens Bruno anwesend. Dieser hatte auch schon die Aufnahmen des international erfolgreichen Albums „Nairobi“ der Band durchgeführt.

In diesem Studio wurden Gesänge und Chöre mit einer Schoeps-Niere aufgenommen. Das Klangbild war mehr als zufrieden stellend und verwunderte doch alle Beteiligten, da das Mikrofon im Gegensatz zu den Klassikern der Vokal-Mikrofon-Elite mit einer Länge von ca. 10cm ein absoluter Winzling ist.



Abb. 8 Davis Ngalah, Dominic Odhiambo und Simon Maranga bei den Gesangsaufnahmen

Als das Arrangement stand, wurden Bassist, Gitarrist und Keyboarder jeweils alleine in unsere temporäre Unterkunft eingeladen und dort aufgenommen. Dies war sehr hilfreich, um die Übergänge zwischen den einzelnen Parts in Ruhe melodisch ausarbeiten zu können. Wie die Musik im Film verwendet wurde, lässt sich im Bereich Post-Produktion nachlesen.

7.2 Syokimau Women Group



Abb. 9 Die Syokimau Women Group

7.2.1 Die Gruppe

Die Syokimau Women Group ist eine Art Folklore-Gruppe in Machakos, dem Drehort des Films. Die Gruppe umfasst in etwa zwanzig Frauen, die meisten von ihnen sind über fünfzig Jahre alt. Sie spielen rituelle Musik der Akamba vorwiegend auf Festlichkeiten und zu anderen speziellen Anlässen. Die Musik ist sehr textlastig und dieser ist zu einem großen Teil improvisiert. In einer Art „Call and Answer“ singt die Stammesführerin einen Text, welcher dann im großen Gesamtchor melodisch beantwortet wird. Zu den rhythmischen Gesängen tanzen die alten Damen sehr impulsiv mit Schellen an Schultern und Füßen. Zusätzlich haben einige der Frauen auch eine Art Pfeife im Mund, auf der sie mehr oder weniger rhythmisch pfeifen. Diese Pfeifen sind jedoch so durchdringend und schief in Ihrer Tonalität, dass sie auf Wunsch auch mal weggelassen

wurden. In einem der zwei aufgenommenen Stücke wurde zusätzlich eine Trommel verwendet.

7.2.2 Die Aufnahmen

Die Aufnahmen mit den alten „Ladies“ bedurften einiger Improvisation, denn es war organisatorisch nicht möglich, sie vorher zu treffen oder Ihre Musik zu hören. Des Weiteren trafen wir uns in einem Stadion-Park mitten in der Kleinstadt und hatten somit keinen Strom und ein gewisses Maß an Umgebungsgeräuschen. Da jedoch nur Original-Aufnahmen und keine Overdubs oder Editierarbeiten vor Ort nötig waren, wurde alles mit der zuvor erläuterten Vier-Kanal-Variante des akkubetriebenen Harddisk-Rekorders aufgenommen. Zunächst wurde gehört, aus welcher Richtung die wenigsten Störgeräusche kamen. Diese wurde als Aufnahmerichtung für die AB-Stereofonie gewählt. Die Stammesführerin (Hauptstimme) wurde mit einem zusätzlichen Mikrofon (Schoeps CMIT 5U Hyperniere) aufgenommen. Das Shure sm58 stand bereit für die Trommel, wurde jedoch im ersten Stück (ohne Trommel) in Fußhöhe für die Schellenrhythmen positioniert.



Abb. 10 Bei den Aufnahmen der Syokimau

Schwierig war es, den richtigen Kompromiss in der Entfernung der Mikrofone zur Gruppe zu finden. Erstens bewegen sich die tanzenden Sängerinnen sowohl in der Tiefe als auch in der Breite des „Raumes“ sehr viel und zweitens führt eine größere Entfernung natürlich auch zu mehr Nebengeräuschen in der Aufnahme. Letztendlich wurde das AB-Mikrofon relativ hoch gesetzt und leicht nach unten geneigt. Die Tänzerinnen bewegten sich dafür relativ nah an den Mikrofonen, was ein sehr lebendiges Klangbild ergab und die enorme Bewegungsintensität der Gruppe sehr schön widerspiegelt.



Abb. 11 AB-Stereofonie

Um verschiedene Einsatzmöglichkeiten im Film zu geben, wurden beide Stücke auch „acapella“ aufgenommen. Hierzu stellten sie sich in einer rechteckigen Formation in einem Abstand von ca. 2,5 m zur AB-Stereofonie.



Abb. 12 Aufnahmen der acapella-Version

Kulturell lässt sich sagen, dass die Zusammenarbeit dank des Dolmetschers sehr positiv verlief. Jedoch waren Spezialwünsche wie die acapella-Aufnahmen oder der Verzicht auf die traditionellen Pfeifen schwierig durchzusetzen. Beidseitiger Respekt half jedoch, auch mit diesen kulturbedingten Missverständnissen umzugehen.

7.3 Der kenianische Kinderchor

Die Aufnahmen des Schulchores einer Dorfschule in Machakos kamen zufällig zustande. Aufmerksam auf sie wurden wir zwei Tage vor Abreise. Die Aufnahmen fanden kurz darauf auf dem Schulhof in einer Pause statt. Die Gesamtsituation war schwer unter Kontrolle zu halten. Am schwierigsten war es, die Nebengeräusche der anderen spielenden Kinder zu minimieren. Zusätzlich kamen andere Lehrer mit ihren Klassen, in der freudigen Erwartung aufgenommen zu werden. Diese fingen zwanzig Meter weiter schon mal zu proben an. Dann wurde der kleine Chor von den größeren Schülern

verdrängt und letztendlich wurde der Chor zahlenmäßig riesig, jedoch musikalisch nicht unbedingt besser. Diverser weiterer Schwierigkeiten zum Trotz wurden mit Hilfe einer AB-Stereofonie doch ein paar annehmbare Aufnahmen gemacht.

7.4 Musik im Bild

7.4.1 Der Kompromiss der „unsichtbaren Mikrofonierung“

Musik, deren Quelle im Bild zu sehen ist, stellt wohl die zweifelsfrei authentischste Filmmusik im Dokumentarfilm dar. Jedoch bedürfen diese Situationen besonderer Planung und Sorgfalt in der Aufnahme. Das Grundproblem in der Aufnahmesituation ist sicherlich, dass Mikrofone meist nicht im Bild der Kamera zu sehen sein sollten (vom Live-Auftritt von Musikern auf der Bühne mal abgesehen). Wenn die Chance besteht, die Performance mehrmals zu wiederholen, ist das relativ unproblematisch, da die tonrelevanten Aufnahmen entweder ganz ohne Kamera, oder aber bei einem Durchlauf für Nahaufnahmen gemacht werden können. Aber selbst hier ergibt sich dann spätestens im Schnitt das Problem, die Bilder des einen Takes auf den Ton des anderen zu legen, ohne einen rhythmischen oder sonstigen Versatz sichtbar zu machen. Bei näherer Betrachtung entsprechender Szenen bei Spiel- und Dokumentarfilmen wird deutlich, dass dies ein weit verbreitetes Problem ist, welches dem musikalisch erfahrenen Betrachter bisweilen den Spaß am Film vermiesen kann. Vor allem, wenn die Musik in gleicher Art nicht wiederholbar ist, wie zum Beispiel bei improvisierten Musikstücken, kann auf die Variante der zeitlich getrennten Aufnahmen von Bild und Ton nicht zurückgegriffen werden. Bezogen auf die Authentizität ist diese Vorgehensweise ohnehin eine Grauzone, welche möglichst vermieden werden sollte.

Soll Musik im Bild tontechnisch so aufgenommen werden, dass sie eine hohe Präsenz und Nähe aufweist und auch zu einem anderen Zeitpunkt im Film als Filmmusik fungieren kann, müssen Kompromisse gefunden werden. Die erste wichtige Voraussetzung ist die klare Absprache mit Kamera und Regie. Hier gilt es zu definieren, von wo, mit welchem Ausschnitt, in welche Richtung gedreht wird. Es kann nicht Sinn und Zweck der Übung sein, den Kameramann so weit einzuschränken, dass die bildliche Aufnahme darunter leidet, jedoch ist es meist ein Kompromiss beider Seiten, der zum „Erfolg“ führt.

Die zweite Möglichkeit, die man in Betracht ziehen sollte, ist die Verwendung von versteckten Mikrofonen. Mit Hilfe von Funksendern, kleinen Lavalier-Mikrofonen und Gewebekleid kann man die Mikrofone im Bild quasi „unsichtbar“ machen. Die Störanfälligkeit für dieses Prinzip ist jedoch sehr hoch und sollte nicht ohne eine sichere Alternativ-Mikrofonierung unternommen werden. Sinnvoller ist es, diese Variante eher als Chance für einen sehr direkten Klang mit zu planen, sich jedoch nicht auf die Verwendbarkeit des Signals zu verlassen.

Die dritte Variante besteht darin, das Mikrofon als Teil der filmischen Realität und Notwendigkeit sichtbar im Bild anzubringen. Diese Variante ist jedoch in vielen Fällen aus ästhetischen Gesichtspunkten nicht anwendbar.

7.4.2 Musik im Bild bei Silent Drum

Im Film Silent Drum spielt die Musik der Protagonisten eine große Rolle. Weiterhin gab es den Anspruch, diese auf möglichst hohem Niveau aufzunehmen. Die Musik ist im Prinzip ähnlich wie bei der Syokimau-Women-Group, bis auf den Unterschied, dass bei den

gehörlosen Schülern nicht gesungen wird. Dies bedeutet, dass die Musik sich aus dem Rhythmus der Trommel, der Schulterkranz-Schellen und der Pfeifen zusammensetzt.

Es gab zwei verschiedene Situationen, bei der Musik im Bild aufgenommen wurde. Zum einen die Tanzproben der Schülerinnen, zu denen ich auch die gemeinsame Probe mit der Syokimau-Women-Group zähle, und zum anderen den Auftritt beim „Education Day“, der im Film als Höhepunkt der Erzählung fungiert.

In den Proben wurde die Richtung der Kamera vorher festgelegt. Die komplette Probesituation wurde mit einer AB-Mikrofonierung als Hauptmikrofon aus der Kameraachse aufgenommen. Zusätzlich wurde das Richt-Rohr-Mikrofon für die Aufnahme der Trommel als einziges wirkliches Instrument verwendet. Mit dieser Konfiguration konnte ein plastisches Stereobild der Proben und Formationstänze eingefangen und mit dem dezidierten Trommelsignal für zusätzliche Präsenz des Grundrhythmus gesorgt werden.



Abb. 13 Die gehörlose Tanzgruppe beim „Education Day“

Der Auftritt der Gruppe am „Education Day“ bedurfte genauer Planung. Er war als Highlight des Films geplant und wurde nur einmal aufgeführt. Alle Fehlerquellen mussten vermieden werden. Die genaue Positionierung der Tänzer auf der relativ großen Stadionwiese war bis kurz vor Auftritt nicht klar und erschwerte die Vorbereitungen. In einem Umfeld wie diesem war es jedoch möglich, Kabelwege (natürlich dezent) im Bild zu haben, da es auch Mikrofone und Technik seitens der Veranstalter gab. Auch hier wurde eine AB-Stereofonie aus Richtung der vereinbarten Kamera-Achse aufgebaut. Da die Trommlerin zur Tanzgruppe gerichtet auf der Trommel und mit dem Rücken zur Wand der Tribüne saß, eröffnete sich spontan eine besondere Möglichkeit. In einer kleinen Ecke zwischen Wand und Treppenaufstieg, direkt hinter der Trommel, wurde ein verkabeltes Lavaliermikrofon angebracht. Dieses Mikrofon mit Kugelcharakteristik wurde somit zu einem Grenzflächenmikrofon umfunktioniert und war zudem noch ziemlich gut geschützt vor anderen Nebengeräuschen. Zudem war der Pegel der Trommel an diesem Punkt so hoch, dass sämtlicher Hintergrundschall völlig vernachlässigbar wurde. Dieser Glücksfall erwies sich als durchaus förderlich für die Aufnahme, auch wenn das Mikrofon qualitativ einer Studioaufnahme keine Konkurrenz macht. Außerdem gibt das Signal eher den Bass-Anteil der Trommel wieder (da hinter der Trommel aufgenommen), als dass es dem Anschlag Präsenz verleihen würde. Hierzu fand das Richtmikrofon Verwendung, um eben diesen Anschlag der Trommel aufzunehmen.

8. Post Produktion – die Stunde der Wahrheit

In der Post Produktion entscheidet sich, wie brauchbar das gesammelte Material ist. Das musikalische Material wird „gesichtet“ und anhand des Filmschnitts auf Tauglichkeit überprüft. Zumindest in dieser Produktion konnte erst hier entschieden werden, welche Musik wie verwendet wurde.

8.1 Das Material wird geprüft

Nachdem der Schnitt einige Zeit (mehr als 3 Monate) in Anspruch nahm, konnte die aufgenommene Musik zum Film angelegt werden. Zunächst musste das Material jedoch in eine Form gebracht werden, die diesen Arbeitsgang ermöglicht. Hierzu wurde sämtliches Material einer Art Vormischung unterzogen, um die verschiedenen Musikstücke als Stereospur im Schnitt anlegen zu können.

Sehr schnell wurde klar, dass zum Beispiel die Aufnahmen des Schulchores als Filmmusik wohl keine Verwendung finden würden. Die künstlerische Leistung des Chores war einfach zu mangelhaft. Was im direkten Gegenüber noch einen gewissen kindlichen Charme des Unperfekten hatte, ist als für sich stehende Musik nicht wirklich als Genuss zu bezeichnen. Zumal die Musik auch wenig Urtümliches beinhaltet, sondern stark von christlichen Gospelgesängen geprägt ist. Dennoch wurden zwei Stücke ausgewählt und vorgemischt, um im Schnitt die Möglichkeit einer Verwendung zu haben (Beispiel auf CD Track 4).

Die Musik der Syokimau Women Group ist ebenfalls alles andere als perfekt und glatt. Jedoch ist hier das eindeutig kulturell Urtümliche so stark spürbar, dass die Musik ihren eigenen Zauber und Charme

entwickelt. Die alten Damen husten und keuchen zwar des Öfteren, jedoch tragen genau diese „Fehler“ dazu bei, die ungeheure Energie spürbar zu machen, welche sie in ihren Tanz legen. Vor allem die acapella Aufnahme des Stücks Kinze (CD Track 2) lässt sich als Filmmusik durchaus verwenden. Von Syokimau wurden jeweils zwei Mischungen gemacht. Eine Version, welche möglichst natürlich klingt und eine, die mit Halleffekten und einem Kompressor aufbereitet wurde.

Die Aufnahmen der Band Yunasi bedurften einer etwas spezielleren Herangehensweise. Da diese von Anfang an als eine Art Materialsammlung geplant waren, wurde hier das Stück in mehreren Versionen ausgespielt. Abgesehen vom Gesamtstück wurde eine Instrumentalversion und eine acapella-Version vorgemischt. Zusätzlich gab es noch eine Version ohne Percussion und Drums, da sich zu diesem Zeitpunkt schon abzeichnete, dass die Musik ohnehin schon relativ schnell im Vergleich zum Schnittrhythmus des Films war.

8.2 Das Konzept - die Musik im Kontext zum Film

Das Musikkonzept ist etwas, das nicht zuletzt auch durch Ausprobieren entsteht. Denn erst in Verbindung mit den Bildern und thematischen Inhalten lässt sich die Wirkung der Musik beurteilen. Zunächst wurde also vorhandene Musik intuitiv im Schnitt angelegt, um ein Gefühl für Kombinationsmöglichkeiten und deren Wirkungsweisen zu erörtern. Zunächst galt der Anspruch, so viel „vorgefundene“ Musik wie möglich zu verwenden und diese dann mit Kompositionen zu ergänzen. In diesem Prozess ergab sich dann auch die Grundlage für ein musikthematisches Grundkonzept. Eine grobe Einteilung erschloss sich zunächst aus der Unterscheidung von äußerer und innerer Realität. Die Musik der Protagonisten selbst

war eindeutig der äußeren Realität zuzuordnen, da sie direkt aus der Musik im Bild entsteht. Auch die Musik der Syokimau Women Group wurde dieser Kategorie zugeordnet. Im zweiten Drittel des Films treffen die Kinder und die Syokimau zum gemeinsamen Musizieren aufeinander. Sie sind also auch Teil der „Musik im Bild“.

Anders verhält es sich mit der Musik von Yunasi. Diese ist eher der inneren Realität zuzuordnen. Sie hat keinen direkten Bezug zum Gezeigten und drückt eher Stimmungen aus, welche im Zusammenhang mit den Bildern einen emotionalen Kontext herstellen. Diese Unterscheidung sollte sich auch klanglich bemerkbar machen und klar abgrenzbar sein. Die äußere Realität sollte möglichst natürlich und unverfremdet klingen, während die Ebene der inneren Realität gerade durch Verwendung von Effekten wie Hall und Synthesizer-Flächen klanglich klar abgegrenzt wurde. Ein leicht sphärischer Klang verstärkt die emotionale, kindlich-träumerische Ebene der inneren Realität.

8.3 Thematische Funktionen der Musik

Der Film beginnt mit dem reinen Trommelklang von Ann, der gehörlosen Trommlerin. Bevor der Zuschauer weiß, dass sie gehörlos ist und worum sich der Film dreht, sieht er sie alleine auf der Trommel spielend. Ann ist eine der vier Protagonisten der in diesem Film porträtierten Tanzgruppe. Im Laufe des Films werden drei weitere Protagonistinnen vorgestellt. Der Moment der namentlichen Vorstellung wird fortan mit dem Klang der Trommel unterlegt, die der Zuschauer schon am Anfang wahrgenommen hat und zwischendurch in den Szenen der Tanzprobe hört. Bewusst oder unbewusst hilft die Musik in diesem Moment dem Zuschauer, die vorgestellte Person der Tanzgruppe zuzuordnen.

Die traditionelle Musik der Syokimau ertönt immer dann, wenn es im Film um die Tradition der Musik geht. Seien es persönliche Geschichten der Kinder von Tanzritualen in der eigenen Familie oder die Darstellung der Musiktradition durch die Tanzlehrerin Dorothy; die Musik der Syokimau erweckt das Erzählte zu mystischem Leben und regt die Phantasie an, sich die Tänze vorzustellen (CD Tracks 5 und 7).

Das ursprünglich aufgenommene Arrangement von Yunasi enthält drei verschiedene Abschnitte, welche für den Film einzeln verwendet wurden. Sie wurden jeweils in der Länge neu editiert und mit atmosphärischen Flächen angereichert, um ein wenig Ruhe in das teilweise sehr lebendige Stück zu bringen. Das erste Thema ist ein fast hypnotisches, repetitives, langsam wachsendes Musikstück, welches mit seinen Flächen und Chören eine gewisse epische Größe entwickelt. Es ist zweimal im Film zu hören, wenn die Kinder zusammen im Bus reisen. Es drückt einerseits eine Stimmung für das Land aus, durch das sie fahren und andererseits entwickelt es eine gewisse Spannung auf das ungewisse Ziel der Busfahrt (CD Track 1). Das zweite Thema der Yunasi-Aufnahmen erhielt die Funktion, die Spannung vor dem Auftritt der Kinder deutlich zu machen. Im Film erfährt der Zuschauer immer wieder, dass der große Auftritt näher rückt. Die Musik begleitet die gemeinsame Vorbereitung der Kinder. Vor allem in der letzten Nacht vor dem Auftritt entfaltet das Thema seine Stärke. Von den Bildern der Nacht, begleitet von stehenden Flächen und dem einsamen Gesang des Solisten, geht die Szene genau in jenem Moment in den Tag über, in welchem auch die Musik durch Perkussion, Chor und rhythmische Gitarren-Pickings lebhaft wird. Die den Rhythmen unterliegende Bass-Fläche hält jedoch eine fühlbare Spannung. Das dritte Yunasi Thema findet erst im Abspann Gebrauch. Es ist einfach zu intensiv und treibend, als das es in diesem oft stillen teilweise

fast meditativen Film Verwendung hätte finden können. Die Musik des Abspanns setzt sich aus dem zweiten und dritten Thema des Stücks zusammen (CD Track 8).

Was nun noch fehlte, war ein Thema für die Kinder. Etwas langsames, melancholisch Hoffnungsvolles für die Phasen im Film, in denen die schwierigen Schicksale der Kinder sich beim Zuschauer setzen sollen, während ihm Raum gegeben wird das Leben an der Gehörlosen-Schule zu beobachten. Beim Durchforsten des Materials trat eine nebenbei aufgenommene Melodie der Nyatiti (Ostafrikanisches Saiteninstrument) zutage. Da die Nyatiti auch schon eine Art Hauptinstrument in der Yunasi Musik ist, passte sich die etwas melancholische Grundmelodie klanglich und emotional sehr gut ein. Die Melodie wurde mit einem etwas kindlichen Marimba-Thema erweitert und im weiteren Verlauf mit Streichern untermalt. Dieses Thema steht im Film für die kindliche Welt der Protagonisten, welche trotz ihres teils schweren Schicksals gerade in der Gemeinschaft mit anderen Gehörlosen an der „Machakos School for the Deaf“ eine Art kleine „heile Welt“ gefunden haben (CD Track 6).

Es gibt jedoch auch Momente, in denen die Welt der Kinder einfach nicht mehr die „heile“ ist. Gerade zuhause bei den Familien erwartet sie oft eine trostlose Armut und aufgrund ihres Handicaps ein gewisser Grad an Vereinsamung, Hilflosigkeit und Vernachlässigung. An diesen Stellen passte keine der bisher verwendeten musikalischen Themen. Jedoch wurde während der Zusammenarbeit mit Yunasi die Nyatiti derart aufgenommen, dass ein Software-Instrument damit programmiert werden konnte.



Abb. 14 Stereo-Aufnahme der Nyatiti mit Davis Ngalah

Der Klang jeder Saite stand nun Stereo und mit verschiedenen Anschlagsstärken zur Verfügung. So kam es dazu, dass auch für dieses traurigere Thema die Nyatiti als Hauptinstrument verfügbar wurde. Diesmal jedoch mit Hilfe eines Softwaresamplers, welcher die auf dem Keyboard gespielten Töne in der gewünschten Dynamik und Lautstärke abspielte. Begleitet wird diese Hauptmelodie von einer Kalimba (virtuelles Instrument) und sphärischen, flächigen Klängen, welche die Grundakkorde spielen. An manchen Stellen im Film wird das Thema von afrikanischen Trommeln untermalt, welche auch aus dem weiten Klangspektrum der Software-Instrumente stammt (CD Track 3).

9. Fazit

Die Diskussion der Authentizitätsfrage in der Filmmusik führte nicht zu einem eindeutigen Ergebnis, da eine normative Bewertung der Authentizität nicht möglich ist. Hilfreich ist es in diesem Zusammenhang, Authentizität als dramaturgische Stimmigkeit zu verstehen. Diese differenziertere Betrachtungsweise des Authentizitätsbegriffes macht es möglich, dem komplexen Verhältnis von dargestellter Realität, künstlerischer Freiheit und subtiler Wirksamkeit der Musik im ethnographischen Dokumentarfilm gerecht zu werden. Gleichzeitig bedeutet dies jedoch, dass die Filmmusik nur im Zusammenhang des filmischen Gesamtwerks und seinem kulturellen Hintergrund bewertet werden kann.

Es ließ sich feststellen, dass im ethnografischen Dokumentarfilm neben der äußeren Realität in Form von vorgefundener Musik auch solche Kompositionen dramaturgisch stimmig sein können, welche die innere Realität des Filmautors und der Protagonisten widerspiegeln. Dieser musikalische Ausdruck der inneren Realität kann sogar sehr hilfreich sein. Etwa, wenn das eingeschränkte Bild der Kamera alleine nicht im Stande ist, die vom Filmautor erlebte Stimmung einer Situation zu transportieren. Ein wichtiger Punkt hierbei war, dass der Unterschied beider musikalischer Ebenen erkennbar bleibt und somit nicht das Bild eines Imitationsversuchs entsteht.

Anhand dieser Erkenntnisse wurden zwei Filmbeispiele betrachtet und analysiert. Bezüglich ihrer Funktionalität hat sich die Filmmusik beider Beispiele trotz ihrer gänzlich unterschiedlichen Herangehensweise als dramaturgisch stimmig herausgestellt.

Was die Filmmusik des praktischen Teils dieser Arbeit angeht, möge die Bewertung der dramaturgischen Stimmigkeit dem kritischen Betrachter überlassen bleiben. Es lässt sich jedoch festhalten, dass diese auf gründlicher Auseinandersetzung mit innerer und äußerer Realität des Films beruht. Auch wenn sich die eigenen Kompositionen teils Ost-afrikanischer Instrumente und Rhythmen bedienen, wurde Wert darauf gelegt, dass diese nicht als Imitat einer vorgefundenen Musik auftreten. Durch die sphärische Komponente des Klangs hebt sich diese Musik als Ausdruck einer inneren Realität eindeutig von der im Film verwendeten Original-Musik der Akamba-Kultur ab.

Das Ergebnis des praktischen Teils dieser Arbeit ist der Film Silent Drum. Er liegt dieser Arbeit als DVD bei. Zusätzlich ist auch eine CD mit Klangbeispielen der angefertigten Musikaufnahmen enthalten. Die Beispiele auf der CD sind jedoch nicht als klingliches Endergebnis zu verstehen. Vielmehr soll hier ein akustischer Einblick in den beschriebenen Entstehungsprozess der Musik gewährt werden. Die gemischte und fertig editierte Filmmusik ist nur in Verbindung mit dem Film zu hören und entfaltet auch nur im Zusammenhang mit dem filmischen Gesamtwerk ihre intendierte Wirkung.

Letztendlich bleibt zu hoffen, dass diese Arbeit dazu beiträgt, Menschen für die Wahrnehmung und kritische Betrachtung von Filmmusik im Dokumentarfilm zu sensibilisieren. Sie dient hoffentlich als Hilfe für all diejenigen, die sich mit dem Thema auseinandersetzen und eigene Projekte in die Tat umsetzen wollen.

10. Anhang

10.1 Literaturverzeichnis

Literaturquellen:

Bullerjahn, Claudia:

Grundlagen der Wirkung von Filmmusik.

2001 Verlag Wißner

Hattendorf, Manfred:

Dokumentarfilm und Authentizität

Ästhetik und Pragmatik einer Gattung.

1994 Verlag Ölschläger

Grau, Oliver

Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart

2002 Berlin Reimer Verlag

Schneider, Norbert Jürgen

Handbuch Filmmusik I

Musikdramaturgie im neuen deutschen Film

1986 Verlag Ölschläger

Schneider, Norbert Jürgen

Handbuch Filmmusik II

Musik im dokumentarischen Film

1989 Verlag Ölschläger

Internetquellen:

Offizielle Seite des Films Lost Children

<http://www.lost-children.de/de/home.htm> (14.10.2009)

Offizielle Seite des Films Wardance

www.wardancethemovie.com/ (14.10.2009)

Wikipedia Artikel: Music of Kenya

http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Kenya (29.09.2009)

Wikipedia Artikel: Kenia

<http://de.wikipedia.org/wiki/Kenia> (29.09.2009)

Wikipedia Artikel: Dogma 95

http://de.wikipedia.org/wiki/Dogma_95 (27.09.2009)

10.2 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Tanzprobe an der „Machakos School for the Deaf“

Abb. 2 MacBook Pro, MOTU mk3 Traveler und Sound Devices 302

Abb. 3 Das akkubetriebene Tonaufnahme-Equipment

Abb. 4 Das Produktionsteam von „Silent Drum“ mit „Yunasi“

Abb. 5 „Yunasi“ in der Kompositionsphase

Abb. 6 Das mobile Tonstudio bei den Gesangsaufnahmen

Abb. 7 Die Calabash im Aufnahmeraum des Indigo-Tonstudios

Abb. 8 Davis Ngalah, Dominic Odhiambo und Simon Maranga

Abb. 9 Die Syokimau Women Group

Abb. 10 Bei den Aufnahmen der Syokimau

Abb. 11 AB-Stereofonie

Abb. 12 Aufnahmen der acapella-Version

Abb. 13 Die gehörlose Tanzgruppe beim „Education Day“

Abb. 14 Stereo-Aufnahme der Nyatiti mit Davis Ngalah