

## Inhalt

Wir wollten einen Jazz-Film machen, der auf die obligatorischen Schweißtropfen des Musikers, die häufig wechselnden Einstellungen und die Großaufnahmen anderer Musikfilme verzichtet. Aus der Distanz heraus soll sich der Zuschauer auf die Musik Albert Mangelsdorffs einlassen können.

Der Film ist in zwei Kapitel gegliedert: Im ersten Teil berichtet Albert Mangelsdorff über seine Technik des Solo-Spiels, über die Arbeit am Instrument und über das Üben. Im zweiten Teil schildert er seine musikalische Entwicklung.

Das Gedicht am Ende des Films ist eine Hommage des verstorbenen Wilhelm E. Liefand an Mangelsdorff: „Mobile“.

*Oh Horn!* ist unser erster Film. Seine Herstellung hat sich über vier Jahre (1978–1981) hingezogen. Zum einen, weil wir ihn aus eigenen Mitteln finanziert haben, zum anderen, weil wir das Filmemachen und alles, was damit zusammenhängt, lernen mußten.

Nach einem Text von Lucie Herrmann und Klaus Kieswald

## Protokoll der Diskussion zu dem Film

### Oh Horn! Albert Mangelsdorff Posaune

von Lucie Herrmann und Klaus Kieswald  
am 12. 11. 1981 mit Lucie Herrmann  
Diskussionsleitung: Winfried Günther

Das Material zu *Oh Horn!* ist über einen Zeitraum von vier Jahren gedreht worden. Zu Beginn der Dreharbeiten, so erzählte Lucie Herrmann, habe kein fertiges Konzept vorgelegen. Aus diesem Grund sei es zunächst darum gegangen

zu improvisieren, sich spontan auf Albert Mangelsdorff und seine Musik einzulassen. Während der Drehzeit habe sich die Musik von Mangelsdorff verändert, und auf seinen Wunsch habe man aus den drei Stunden Material nur seine neueren Stücke in den Film aufgenommen. Da alle Beteiligten in Bezug auf praktische Erfahrungen mit dem Filmemachen relativ unbefleckt waren, haben Bild und Ton einige Mängel, über die Lucie Herrmann, wie sie zu Anfang der Diskussion sagte, nach dem nochmaligen Anschauen des Films „selbst etwas erschrocken“ sei. Karl Saurer meinte daraufhin, ihm habe der Film gefallen. Auch wenn ihn die versuchten Kamerazooms ein wenig irritiert hätten, so sei die direkte Haltung des Zuhörens, die der Film dem Zuschauer ermögliche, doch wichtiger als formale Detailverstöße.

Einige Zuschauer allerdings hatten mit den langen starren Kameraeinstellungen, die Albert Mangelsdorff bei einem Soloauftritt im Frankfurter Jazzkeller zeigten, große Schwierigkeiten. Der über die volle Länge eines Solostücks feste Kamerarastpunkt irritierte einen Zuschauer in der Erwartung, „gleich etwas anderes zu sehen zu bekommen“, so sehr, daß er seine Augen zumachte und „dann den Film genoß“. Er habe sich aber doch gewünscht, „daß etwas zu sehen“ sei, nicht nur der Umriß eines Menschen, sondern ein Gesicht, eine körperliche Anstrengung. Eine Zuschauerin kritisierte in diesem Zusammenhang, der Film habe sich dem Menschen Albert Mangelsdorff nicht genähert. Anstatt einen Film zu sehen, hätte sie sich genauso gut zu Hause eine Platte anhören können. Von einem Film erwarte sie, daß er eine „Essenz“ vermittele über die Dinge hinausgehend, die man „oberflächlich sieht“. Im Gegensatz dazu war ein Zuschauer der Ansicht, es liege an der Konzentration, mit der man

den Film sehe. Er zumindest habe über Mangelsdorff, über Zeit- und Musikgeschichte und auch über die Vermarktung von Musik einiges erfahren.

Auf die Kritik an den Bildern des Films antwortete Lucie Herrmann, daß sie zwar mit der Kamera teilweise auch nicht einverstanden sei, jedoch sei sie der Ansicht, die halbtotale Einstellungsgröße der Soloauftritte entspräche der Körperlichkeit, die der Jazz habe, und eine feste Einstellung brauche man, um Ruhe zu haben für Zuhören.

Von allem wehrte sie sich entschieden gegen eine Zerstückelung der Musik im Film, indem man immer nur Ausschnitte von Musikstücken montierte. Winfried Günther unterstützte diese Ansicht. In vielen Musikfilmen würden die einzelnen Nummern nicht ausgespielt, sondern zerschnitten, diese Montagetechnik würde noch verstärkt durch vermeintlich interessante Einstellungen und den üblichen Zoom „bis in die Nasenlöcher“. Filme, die eine Haltung des Zuhörens einnehmen, wie z. B. *Die Chronik der Anna Magdalena Bach* von Straub, seien immer mit dem einfachen Argument kritisiert worden, „da sieht man nichts“. Allerdings wehlene es ihm, daß Vertreter einer solchen Kritik an der gezeigten Musik eigentlich nicht interessiert seien. Musik sei harte, auch körperliche Arbeit, und gerade die fixen Einstellungen ermöglichen eine Konzentration, die diese Aspekte im Bild sichtbar mache.

Auch Theo Janßen vertrat die Ansicht, daß Bildmontagen, die die Musik rhythmisieren, ihren akustischen Eindruck eher zerstörten. Aus eigener Erfahrung beim Musikmachen wisse er, daß in der Improvisation die Musiker auch zuweilen „abschweifen“, wenn es dem Zuschauer also beim Betrachten der Bilder ähnlich ergehe, so entspräche dies dem Prozeß des Musizierens. Das Thema Improvisa-

tion habe er aber in den Interviewpassagen mit Mangelsdorff vermißt, er hätte gerne von ihm gehört, „was im Moment der Produktion passiert“. Ein anderer Zuschauer sagte, die sehr spröde und reduzierte Kamera und Montage des Films habe ihm sehr gefallen. Auch denke er, daß hier in Duisburg ein „besonderes“ Publikum sei, und angesichts der großen Erwartungshaltung fand er einen so einfach und bescheiden gemachten Film „sehr erfrischend“. Was ihm im Film allerdings fehle, sei ein Moment der Ruhe, eben ein solcher Augenblick hätte das Reduktionsverfahren des Films als deutliche Setzung augenscheinlicher gemacht. Eine grundsätzliche Schwierigkeit des Musikfilms sah ein Zuschauer darin, daß man nie wisse, worauf man eigentlich achten solle – auf die Musik oder auf das Bild. In *Oh Horn!* fehle das für den Film spezifische, die Bewegung.

Gegen Ende der Diskussion sagte eine Zuschauerin, daß ihr die Räumlichkeit des Frankfurter Jazzkellers nicht klar geworden sei. Und Heinz Trenczak stellte die Frage, ob nicht das Publikum, das ja im Film fast nie zu sehen sei, nicht mit einbezogen werden müsse. Lucie Herrmann meinte daraufhin, daß ihr dieser Aspekt nicht so wichtig sei, sie habe sich aber auch schon gefragt, warum sie sich so gegen das Publikum wehre. Einen Einwurf, „vielleicht habe sie den Mangelsdorff“ für sich alleine haben wollen, griff sie auf – denn eigentlich habe sie den Film für sich gemacht. Davon abgesehen seien aber auch für sie die obligaten Publikumszwischenschnitte, die zu den Standards von Fernsehmusikfilmen zählen, nicht akzeptabel, und es sei sehr schwierig, in dieser Hinsicht eine formale Lösung zu finden, die nicht durch viele verschiedene Kamerastandpunkte einen Film, seinen visuellen Eindruck von der Musik, auseinanderfallen lasse. Dennoch

mochte sich Theo Janßen mit diesen Schwierigkeiten nicht abfinden. Denn alleine Musik machen und Musik vor einem Publikum seien zwei ganz unterschiedliche Dinge. Wie ja auch Mangelsdorff in dem Interview gesagt habe, brauche der Musiker ein Publikum, das ihn stützt, das die körperliche Anstrengung mit dem Musiker nachvollzieht. Ein Film müßte sich schon zur Aufgabe machen, Formen zu finden, die diesen Aspekt einholen. Karl Saurer meinte abschließend, daß Theo Janßens Forderung nach einer Einbeziehung des Publikums zwar generell verständlich sei, daß sie aber am Ansatz dieses Films vorbeigehe, der ja eigentlich eine Liebeserklärung sei; schön wäre es, daß die Zuschauer daran teil hätten.

*Protokollantin: Corinna Belz*