

Tonspuren im Schnee. Zur Filmmusik von THE SHINING (USA 1980, Stanley Kubrick)

Konrad Heiland (Köln)

Zuerst veröffentlicht in: K. Heiland / C. Schöndube (2011) Kunst – Liebe – Tod / Essays. Köln: Claus Richter, S. 149-153.

*»Die Angst ist das, was nicht täuscht.«
Jacques Lacan*

Im Film, als multimedialem Kunstwerk, können wir mit den Augen hören und mit den Ohren sehen. Längst ist von zahlreichen Filmtheoretikern die Bedeutung der Tonspur gewürdigt worden. In den Filmen des Ausnahmeregisseurs Stanley Kubrick spielt sie eine Hauptrolle. Seine perfektionistische Besessenheit zeichnet sich auch dadurch aus, dass er sich eine Filmmusik nicht auf einen Stoff hin zuschneiden lässt, sondern auf vorhandene Kompositionen zurückgreift, die, jede für sich genommen, ein eigenständiges Opus darstellen.

Auch bei einigen anderen berühmten Beispielen wie Francis Ford Coppolas Vietnamepos APOCALYPSE NOW (USA 1979) wirkt die Musik als eigenständige Kraft, die der Szene erst ihre spezifische Ausdruckstiefe verleiht. Im kreativen Umgang mit der akustischen Gestaltung eines Kinofilms geht es darum, zwei vormals getrennte Dinge zusammenzubringen, auf dass etwas Neues entstehe: Wie die heitere Beschwingtheit eines Wiener Walzers dem Gleitflug eines Raumschiffs durch das Weltall entsprechen kann, zeigt die entsprechende klangliche Ausstattung einer Szene von 2001 – ODYSSEE IM WELTRAUM (USA 1968,

Stanley Kubrick); wie gewalttätige Energien einen Widerpart auch in der wuchtigen Architektur Beethovenscher Kompositionen finden können, wird in *A CLOCKWORK ORANGE* (USA 1971, Stanley Kubrick) auf schockierende Weise vorgeführt.

Die Klage der Toten

In der Eröffnungssequenz von *THE SHINING* passen Bilder und Musik nicht zusammen. Wir sehen die schöne Landschaft der Rocky Mountains und hören an den Klängen, dass irgendetwas Unheimliches dahinter liegt. Wie die Ouvertüre bei einer Oper stimmt uns die Musik auf das Kommende ein. Das mittelalterliche *Dies-irae*-Motiv wird zitiert, aber durch Synthesizer-Klänge erheblich verfremdet. Die Musik fungiert hier als Ankündigung, sie weiß mehr als unser Verstand. Die Synthesizer-Instrumentierung der *Symphonie Fantastique* von Hector Berlioz führt zu Verrückungen und Verschiebungen: Die Welt ist nicht die, die sie zu sein vorgibt – in der Musik erklingt die Klage der Toten, der Gewaltopfer vergangener Tage. Unter dem Overlook-Hotel liegt eine indianische Begräbnisstätte, ein heiliger Ort der niedergemetzelten Ureinwohner Amerikas. Der vormalige Hausverwalter des Hotels war in der langen Einsamkeit der Winterzeit offenbar verrückt geworden und hatte seine Familie abgeschlachtet. All diesen nicht mehr sichtbaren, schrecklichen Geschehnissen gibt die Musik von Anfang an eine Stimme. Durch ihren Einsatz ahnen wir erst, was sich im Verborgenen abgespielt hat und werden auf den Showdown des Schreckens eingestimmt.

Der innovative Anspruch des Filmregisseurs Kubrick spiegelt sich auch in der Verwendung zeitgenössischer Musik wider. Mit bahnbrechenden Erfindungen auf technischem und ästhetischem Gebiet trieb er die Entwicklung der Kinematographie voran. In seinen Schriften meditiert der zeitgenössische Komponist Wolfgang Rihm über das Spannungsverhältnis von Tradition und Fortschritt: »Dieser schöne konfuzianische Gedanke, ›Tradition ist nicht das Bewahren von Asche, sondern das Weitertragen der Glut‹, war für mich immer wieder ein Hinweis darauf, was Fortschritt sein könnte: nicht das Weitertragen der Asche, sondern das Bewahren der Glut«.

Die Kugelgestalt der Zeit

Auf dem Soundtrack von THE SHINING ist der Pole Krzysztof Penderecki (geb. 1933) zweifellos der wichtigste Komponist. Sein Werk ist stark von weltpolitischen Ereignissen und religiösen Motiven geprägt und steht unter dem Eindruck von Auschwitz und dem Abwurf der Atombomben über Hiroshima und Nagasaki. Als sein Opus Magnum gilt die *Lukas-Passion*, die 1966 uraufgeführt wurde. Penderecki mischt in diesem Werk gregorianische Elemente mit Zwölfton-Techniken. Polemische Äußerungen anderer zeitgenössischer Komponisten behaupteten, der eigenwillige Künstler komponiere Neue Musik für Menschen, die keine Neue Musik hören wollten.

Aus heutiger Sicht zeigt sich in Pendereckis Werken ein ausgeprägter Respekt vor der Tradition und eine Neigung zur Polystilistik, wie sie auch für den postmodernen russischen Komponisten Alfred Schnittke besonders typisch war. Der Personalstil der polystilistischen Komponisten mischt sich

etwa mit Zwölf-Ton-Techniken, Jazz-Elementen, unterschiedlichsten musikalischen Traditionen und Zitaten. So erweist sich die Polystilistik nach ihrem Erfinder Alfred Schnittke als »überzeugendes musikalisches Mittel für die philosophische Begründung des Zusammenhangs aller Zeiten«. Diese Mehrzeitigkeit, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, fasste der Kölner Komponist Bernd Alois Zimmermann in den prägnanten Begriff von der »Kugelgestalt der Zeit«. Auch durch das »Shining« werden mehrere Zeitebenen zusammengeführt und so korrespondiert die polystilistische Musik Pendereckis kongenial mit einem zentralen Thema des Films.

Die Weite des Raums

Ein geräuschhafter Klangflächenstil verbindet Penderecki noch mit einem anderen Komponisten, dem Ungarn György Ligeti, auf dessen Werke Kubrick schon in 2001 – ODYSSEE IM WELTRAUM zurückgegriffen hatte. In einzigartiger Weise sucht der geniale »Klangbildner« Ligeti in seinem Schaffen nach einer räumlich-plastischen Klanggestalt, einem irisierenden Klang mit synästhetischen Wirkungen. Der assoziative Reichtum des Künstlers soll sich im Idealfall auch beim Zuhörer einstellen: Räume und Farben hören, stereometrische Effekte spüren, Nähe und Ferne, Weite und Enge erleben. Die Räumlichkeit der Klangkompositionen Ligetis entspricht dem Labyrinth-Motiv in THE SHINING und findet sich sogar im Titel seines verwendeten Stückes *Lontano* wieder.

Wie bei Ligeti und zahlreichen anderen Komponisten der Neuen Musik finden wir auch bei Penderecki ein breites Frequenzspektrum von extrem tiefen bis hin zu sehr hohen Lagen, verstärkt durch wiederkehrende

Glissando-Effekte – ein Weggleiten und Wegrutschen der Finger auf den Violinsaiten.

Das Archaische, das Sakrale

Der heranrollende Donner, die archaische Wut, das Raubtiergebrüll aus der Wildnis haben eher eine tiefe, grollende Stimme; der Entsetzensschrei des Opfers klingt schrill und hoch. In diese Assoziationsketten können uns die Klänge hineinführen, vielleicht umso mehr, als wir durch keinerlei Melodie oder konsistenten Rhythmus abgelenkt werden. So sind wir den Schockwirkungen der Klänge ausgeliefert, wie die Figuren des Films in der absoluten Abgeschlossenheit des Hotels sich selbst, ihren Nächsten und der Unheimlichkeit des Ortes.

Durch die Verfremdung der Instrumentencharaktere erzielt Penderecki intensive Wirkungen – ganz besonders eindrucksvoll in *Polymorphia*: Wenn 48 Streicher die Saiten schlagen und auf das Holz klopfen, knirschende Geräusche auf der Geige erzeugen, dann spiegelt sich in diesen Klängen die Grenzüberschreitung des Wahnsinnigen in der Schlussphase des Films wider. Die sakrale Atmosphäre von *Utrenja*, einem Werk für Chor, Solisten und Orchester über Grablegung und Auferstehung Christi, überhöht den Überlebenskampf der Protagonisten zu einem allgemein gültigen Schicksal: Wir alle sind gemeint, wenn die Religion ihre Stimme erhebt!

Die weiße Apokalypse

Im Finale von *THE SHINING*, einem permanenten, schier unerträglichen Crescendo, wesentlich geprägt von Pendereckis Komposition *Utrenja 1 (Grablegung Christi)*, stürzen die Klänge auf den Zuhörer ein. Sie geben der weißen Apokalypse um das abgeschiedene Hotel eine sakrale Überhöhung: Die Musik lässt das ewige Menschheitsdrama spürbar werden – den Abgrund in uns selbst. Die ausschließliche Verwendung von Pendereckis Kompositionen gegen Ende des Films verstärkt den Eindruck von Orientierungslosigkeit und allgegenwärtiger Bedrohung. Alle Gewissheiten sind abhanden gekommen und die Unberechenbarkeit der musikalischen Entwicklungen in Pendereckis Stücken zieht uns mit großer Macht in diese Stimmung hinein: gefangen im Labyrinth der Situationen, Bilder und Töne.

Die gleichwertige Behandlung aller zwölf Töne ohne für uns klar erkennbare melodische, rhythmische und harmonische Strukturen charakterisiert die atonal wirkende Musik, in der sich der Zuhörer orientierungslos gefangen wie in einem Labyrinth fühlen kann. Als »Kino des Gehirns« wurde der Film von dem französischen Poststrukturalisten Gilles Deleuze beschrieben: Nicht nur das Overlook-Hotel, auch unser eigenes Gehirn hat die Struktur eines Labyrinths – wir sind Gefangene unserer Seele (Deleuze 1991, 265).

Wenn der kleine Danny immer wieder mit seinem Dreirad durch die leeren Gänge des Hotels rast, ertönt eine Art Donnerrollen, solange er über den Parkettboden fährt. Die rhythmische Unterbrechung dieses Geräuschs, das durch Teppichböden in den langen Fluren abgedämpft wird, intensiviert die

bedrohliche Wirkung. Auf eine ganz eigene Art und Weise gelingt es Kubrick, mittels Überzeichnung Horroreffekte aus scheinbar harmlosen, alltäglichen Geräuschen herauszuholen – auch wenn er an anderer Stelle das Aufprallen von Tennisbällen wie Schüsse mit Halleffekten erklingen lässt, so dass die hinter den autistisch anmutenden Bewegungen lauende Gewaltbereitschaft fühlbar wird. Gegen Ende des Films taucht zudem immer wieder ein Herzschlag-Rhythmus auf, der an eine Intensivstation, den Kampf um Leben und Tod, gemahnt.

Nach vielen dissonanten Tönen endet der Film mit einem alten Jazzschlager, *Midnight, the Stars and You*, einem Ballroom-Klassiker. Wie die Spätromantik in die Zwölf-Ton-Musik umgeschlagen ist – bezeugt durch das Werk von Arnold Schönberg – so steigert sich hier das Dissonante, Schrille bis zur Unerträglichkeit, um im Abspann in die Erinnerung an die »heile Welt« der Tanzgesellschaften im Hotel auszuklingen. Nur glaubt man der Musik am Schluss keinen einzigen Ton!

Literatur

Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild / Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Empfohlene Zitierweise

Heiland, Konrad: Tonspuren im Schnee. Zur Filmmusik von THE SHINING (USA 1980, Stanley Kubrick). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 237-244, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p237-244>.
Zuerst veröffentlicht in: K. Heiland / C. Schöndube (2011) *Kunst – Liebe – Tod / Essays*. Köln: Claus Richter, S. 149-153.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.