

»Eine Popästhetik des Schreckens« – Musikdramaturgie zwischen freier Improvisation, Jazz- und Progressive Rock in den Gialli- und Mysteryhorrorfilmen Dario Argentos

Konstantin Jahn (Dresden)

Argentos Giallo- und Horrorästhetik

In Kunstgalerien und venezianischen Palästen, in Luxusvillen und Ballettschulen, in Parks und auf öffentlichen Plätzen werden junge, wunderschöne Frauen reihenweise erdolcht, aufgeschlitzt, erschlagen, gepfählt, von Stacheldraht oder Hunden zerrissen.

Dieser Artikel fokussiert sich auf Dario Argentos *Gialli*- und Horrorwerk der 1970er und frühen 1980er Jahre¹ mit der Musik von Ennio Morricone und der Rockgruppe *The Goblins* bzw. Claudio Simonettis. Dario Argento inszeniert mit ungewöhnlicher Kameraarbeit, exzentrischer Ausstattung, surrealer Licht- und Farbregie und innovativen Musikeinsätzen kinematographische »Schreckens-Opern«. Er arbeitet mit der Stringenz eines *Cinema Auteurs* mit eigener Logik, Ästhetik und Entwicklung. Musik – von Neuer Musik wie Improvisation, Klangexperimenten, Jazz, Funk, Italo-Pop, *Progressive Rock* bis zum Heavy Metal – erfüllt in Argentos

¹ Die hier betrachteten Filme umfassen die »Gialli-Tiertrilogie« *L' UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO* (Italien, Deutschland 1970, alle von Dario Argento), *IL GATTO A NOVE CODE* (Italien, Deutschland, Spanien 1971), *QUATTRO MOSCHE DI VELLUTO GRIGIO* (Italien, Frankreich 1971) sowie *PROFONDO ROSSO* (Italien 1975), *TENEBRE* (Italien 1982), *PHENOMENA* (Italien 1985) und den Mystery-Horror-Film *SUSPIRIA* (Italien 1977).

Arbeiten eine wesentliche Funktion: sie ist die sensuelle Vermittlerin der Gewalt.

Neben Mario Bava ist Argento der populärste und kommerziell erfolgreichste Regisseur des italienischen Giallogenres. *Gialli* sind eine Mischung aus Krimi, Horror und Thriller. Der Name des Genres (Gelb) leitet sich aus der Umschlagfarbe schundliterarischer Kriminalromane und Thriller ab, die in Italien seit den 1920er Jahren in Massenaufgabe erscheinen. Gialli definieren sich durch wiederkehrende, quasi »kanonische« inszenatorische und thematische Muster. In den als *Whodunnit* konstruierten Filmen veranstalten sexualpathologische Killer bzw. Killerinnen ausgedehnte Morde an wunderschönen, zumeist leicht bekleideten Damen. Das bourgeoise Milieu, oft die Mode- oder Kunstszene, reflektiert in opulenten Ausstattungen und exotischen Drehorten den Camp Style und Jet-Set-Tourismus der 1970er Jahre. Die Mörder sind maskiert, mit Lederhandschuhen und Trenchcoat bekleidet und nutzen phallisch anmutende Mordwerkzeuge wie riesige Messer, Glasscherben oder Eisenstangen.

Argento interessiert sich nach eigener Aussage weder für lineare Storys noch für stringente Charakterentwicklungen. Nicht der Plot, sondern Dramaturgie und Inszenierung machen den Reiz seiner Filme aus. Seine Skripte entstehen nicht selten in dem surrealistischen Prozess des »automatischen Schreibens« (vgl. McDonagh 2010, 232). Der Fokus liegt nicht auf der Aufklärung der Verbrechen, sondern auf der sexualisierten Gewalt. Argento stellt die Brutalitäten als virtuos ausgestaltete, autonome Kunstwerke ins Zentrum seiner Filme. Sie sind wie Arien in den – im Geist der Nummernoper angelegten – Filmen. Den Grausamkeitstraditionen der italienischen Oper, der Dämonologie des Katholizismus und dem »Grand

Guignol« verbunden, verweisen sie auf das Kino als Jahrmarktsspektakel. Sie sind weit weniger narrativ als sensitiv orientiert.

Hier gibt es keine explizite Politik, keine Ideologie, keine Moral, sondern bloßes Sehen, Hören und Fühlen. Somit reduzieren sich die Filme auf die Beschwörung audiovisueller und emotionaler Schocks. Die Mord- und Suspense-Sequenzen zielen auf »außernarrative[n] sinnliche[n] Stimulation« (Robnik 2007, 254f.) Ob dies einen »Kult der Zerstreuung« (Robnik 2007, 254) feiert oder kathartischem Triebabbaudient, soll dahingestellt bleiben.

Argentos Filme konstituieren eine Dramaturgie des Ekels und der Angst. Der morbide Reiz liegt darin, Angst zu empfinden bzw. die Angst eines anderen miterleben. So funktionieren diese Filme in den von Linda Williams (1991) beschriebenen Kategorien der »*body genres*« – Porno, Horror, Melodram.

Während im narrativ orientierten Kino Mord-, Sex- und Gefühlsszenen nur »Exzesse« (Altman in Williams 1991, 3) darstellen, werden die Exzesse in den »*body genres*« zum System. Dies setzt Argentos Filme in eine Tradition mit dem von Tom Gunning für die Frühzeit des Kinos beschriebenen »Kino der Attraktionen«, das auf direkte Reizeinwirkungen abziele:

Confrontation rules the cinema of attractions in both the form of its films and their mode of exhibition. The directness of this act of display allows an emphasis on the thrill itself--the immediate reaction of the viewer (Gunning 1999, 122).

Musikdramaturgie

Die isolierte Stellung des Spektakels innerhalb der Dramaturgie erlaubt es den Komponisten, die Musik weit unabhängiger zu entwickeln als in narrativ orientierten Filmen. Polemisch könnte man sagen, dass sich die Freiheit der Musik gegenläufig potentiell zum narrativen Gehalt des Films entfaltet. Argentos Filme eröffnen für die Filmmusik, so Simon Boswell, der Komponist von PHENOMENA,

a new in-between world where regular music metre was unimportant, where the rhythm of a piece could be dictated by the pace of the images (...). A place where sound could be explored to the full, beyond the conventional instrumentation of an orchestra or a rock band (Boswell 1995).

Während die Szenen der Rahmenhandlungen meist ohne Musik in nüchternem, fast dokumentarischem Stil gehalten werden, feiert die Musik in den Mord-, Suspense-, Sex- oder Traumspektakel ein blutdürstiges Fest. Argentos Musik attackiert aggressiv die Sinne des Publikums. Er vertraut so weit auf die somatischen Effekte der Musik, dass er Teile der jeweiligen Filmmusiken überlaut am Set abspielen lässt: »To frighten the actors!«, wie er selbst sagt² (McDonagh 2010, 142). So fungieren die Filmmusiken bei

² Symptomatisch für dieses Filmmusikverständnis ist Argentos »Bearbeitung« von George A. Romeros Zombieklassiker DAWN OF THE DEAD (USA 1978). Für die europäische Version unter dem Titel ZOMBI erhöht er hauptsächlich die Lautstärke der Musik (vgl. McDonagh 2010, 153).

Argento, um Michael Palm zu zitieren, nicht als Medium erzählbarer Bedeutungen, sondern lassen die Hörenden zur erschütterten »Schwingungsmembran« werden. Zwischen Film und Betrachter findet ein »Wärmeaustausch« statt. (vgl. Palm in Robnik 2007, 250)

Die Klangfelder bei Ennio Morricone

Die Basis aller Filmmusiken sind »Klangkompositionen«, die mit Rhythmussequenzen aus der Popmusik kombiniert und mit einem oder zwei diatonischen Songs kontrastiert werden. Diese Methode ist strukturell in allen Filmen identifizierbar, sie variiert nur in Stilistik und Klang.

Für die Entwicklung der Klangflächen in der Tiertrilogie funktionalisiert Morricone seine Avantgarde-Erfahrungen mit dem Improvisationskollektiv *Gruppo d'Improvvisazione Nuova Consonanza (GINC)*. Morricone, der als Trompeter und Vokalist bei der GINC agiert, übernimmt von dort ein besonderes Augenmerk auf die vokale Klanggestaltung, die extreme Ökonomie des Materials und die Konzentration auf die Klangfarbe. Die Klangforschung, der Einbezug von Geräuschen und die vokale Klangerzeugung in phonetischer Methodik schlagen sich direkt in den Giallo-Filmmusiken nieder. Deutlich wird die Übernahme dieser Konzerttechniken in die Filmmusik in den so genannten *Multipla I/II*, die sich im Privatarchiv Morricones befinden. Morricone sammelt hier ein Repertoire melodischer, rhythmischer, akkordischer und anderer Module. Dieser Tonvorrat wird so gestaltet, dass nur eine Idee pro »Zelle« verwirklicht wird. Das heißt, der jeweilige Tonvorrat wird als Cluster, als Akkord, als Melodie etc. horizontal und vertikal geschichtet, verkettet und

gereiht und mit Hilfe der 12-Spurtechnik den Filmen unterlegt (vgl. Hausmann 2008, 37f). Zur Aufnahme der Filmmusiken für Argento schreibt Morricone:

Hier habe ich das erste Mal im Kino, ja, ich glaube sogar: grundsätzlich in der Geschichte des Kinos mit einer aleatorischen, gestischen Schreibweise experimentiert. Das Orchester hielt sich an Strukturen, die ich, während ich dirigierte, auf gewisse Weise willkürlich zum Einsatz brachte. Und deshalb war die Schreibweise nicht an das Zeitmaß gebunden, geschrieben aus Pausen und Takten. Daher also eine experimentelle Art, Filmmusik zu machen (Morricone in De Angelis, Karnik 2009, 2).

In *L' UCCELLO* beobachtet der zwischen zwei riesigen Glasfenstern hilflos eingesperrte Held eine junge Frau, die sich im Todeskampf windet. Wie ein Element des noblen Interieurs legt sich Morricones minimalistisch gestaltete Klangfläche über den Todeskampf der Frau.

Perkussiv und als minimalistische Arpeggien eingesetzte instrumentale Module von Triangel, Vibraphon und Glocken beschleunigen und verdichten sich, verlangsamen oder dünnen sich aus. Dieser athematisch schwebende Klangteppich verstärkt – weder kommentierend noch distanzierend – die Brutalität in jener Szene. Morricones Klangfelder entwickeln eine statische Dynamik, sie sind schwebende Gebilde der Desorientierung und Verwirrung ohne Phasenbildung oder Symmetrie.

Die Klangfelder bei ›The Goblins‹

Wie die musikdramaturgische Entwicklung der Tiertrilogie und auch die nachfolgenden Filme zeigen, sucht Argento nach einem steigenden Aggressionspotential seiner Filmmusiken. Er trennt sich von Morricone und entlässt den Jazzkomponisten Giorgio Gaslini, der bereits den größten Teil von PROFONDO ROSSO fertig gestellt hatte. Stattdessen engagiert er die Progressive-Rock-Gruppe *The Goblins*, die seine folgenden – stark von Horror und Mysteryelementen geprägten Filme – vertonen sollen.

Während Morricone noch mit dem Instrumentarium und der Tonsprache der »Kammermusik« arbeitet, entwickeln *The Goblins* ihr Klangspektrum vor dem Hintergrund des *progressive rock*, der elektronischen Musik und des Synthesizer-Pop. Getrieben von minimalistischen Rockrhythmen zeichnen sich auch ihre Scores durch die intensive Arbeit mit diversen Klangfarben aus. Folkloristische Instrumente wie Buzuki, Tabla oder Mandoline werden elektronisch verfremdet und mit Percussionsakzenten durchsetzt. Stöhnen, Ächzen, heiseres Seufzen, Zischen, wortlose Chöre und Vocoder-Stimmen »durchbluten« die Rockrhythmen und steigern sich bis zu experimenteller Geräuschmusik. Wegen der Rocksensibilität dieser Musik wird zum Beispiel der Soundtrack für PROFONDO ROSSO, trotz aller klanglichen Bizarrerien, auch erfolgreich als Progressive-Rock-Platte vermarktet.

Durch den Verzicht auf symmetrische Phasenbildung oder strukturelle Entwicklung der Melodiebögen reduzieren sich diese Gebilde auf den Parameter Klang. Textlose Stimmen aus dem Repertoire der Angstäußerungen, der Einbezug »fremder« und »verfremdeter« Klänge vermitteln das Unheimliche. Die stehenden Klangfelder erzeugen durch den

fehlenden Wiedererkennungswert von thematischem Material eine »Dynamisierung (...) durch die nichterfüllte Erwartung« (LaMotte Haber 1980, 216).

Der befremdliche Charakter dieses Klangfarbengemäldes erhöht den physischen und psychischen Druck der Bilder auf die Zuschauer. In der Überladung und Verdichtung der auditiven Ebene der Filme spiegelt sich nicht nur die Paranoia der zumeist weiblichen Opfer. Die Musik setzt auch den Betrachter einer Art Zwangsneurose aus.

Rhythmisches

Sowohl Morricone als auch *The Goblins* aktivieren und »popularisieren« ihre Atmosphären partiell mit rhythmischen Motiven bzw. lassen sie in komplette Songs oder Rhythmus Schleifen münden. Morricone arbeitet dabei vor allem mit Jazz- und Jazz-Rockelementen. Schlagzeug und Bass reflektieren zeitgleiche Entwicklungen wie Miles Davis' Fusion Jazz oder den deutschen und englischen Krautrock.

Während Morricone die rhythmischen Elemente eher sparsam einsetzt, grundieren Goblin ihre Flächen durchgehend mit einem gleichmäßigem Puls, Riffsegmenten aus dem Rock-Fusion- und Disco-Repertoire und/ oder Sequenzerstrukturen. Sie arbeiten mit durchgehenden Rhythmusbändern, Mustern von Arpeggien oder Loops. Diese Schleifen werden mit harschen Akzenten oder rasenden Melodiefragmenten durchsetzt.

In *SUSPIRIA* wird der von den Hexen einer Ballettschule verfluchte Korrepetitor auf dem Münchner Königsplatz von seinem eigenen

Schäferhund zerfleischt. Dazu treiben japanische Taikotrommeln und tiefe synthetische Bässe die Ambiente-Flächen voran und verdichten den ethnomusikalischen Rhythmus bis hin zu von Percussionsakzenten durchsetztem Session-Rock.

PROFONDO ROSSO lebt ganz von einer rhythmisch-melodischen Sequenz. Gespielt auf der Cembalo-Implikation des Synthesizer, gedoppelt durch eine abgedämpfte Gitarre, mit tiefen Akzenten versehen, zieht sich dieses Motiv durch den gesamten Film. Diese melodisch-rhythmische Schleife verleiht Tötungssequenzen, wie dem Herausbrechen der Zähne eines Opfers an der Kante eines Kaminsimses, die Ästhetik eines brutalen Musikvideos.

TENEBRE vertraut gänzlich auf zwei Italo-Pop-Disco-Rhythmen. Vor dem Hintergrund dieser Rhythmen lässt Argento die Kamera so nah über die Außenwand eines Hauses schweifen, dass die Architekturen wie abstrakte Figurationen erscheinen. Im Inneren des Hauses folgt die Kamera einer nackten Frau bis in die Arme des Mörders, der sie zu den Rhythmen aufschlitzt. Hier wird die Verknüpfung von Gewalt und Pop-Musik manifest, der Mord ein ästhetisches Ereignis, ein Tanz.

Musik als Droge

In Argentos Filmen wird die Rhythmik »psychoaktiv«. Rhythmen in gleichbleibendem Tempo mit mittleren Texturen reduzieren, so LaMotte-Haber, in »nicht narrativen« Filmsequenzen die »interpretierenden Leistungen des Subjekts (...) auf das Niveau unwillkürlicher Reaktionen, auf Automatismen« (LaMotte Haber 1980, 200f).

Die regulären Rock-, Jazz- und Diskorhythmen in steter Wiederholung, die Repetition minimalistischer Melodie- und Rhythmus Schleifen und die langsame, aber permanente, kaum bewusst wahrzunehmende Veränderung harmonisch einfacher Muster entwickeln einen körperlich aktivierenden Sog, der die intellektuelle Distanz zu den Bildern zumindest erschwert. Gleichzeitig erzeugen rhythmische Ausbrüche wie Morricones free-jazzige Schlagzeugimprovisationen oder *The Goblins'* unvermittelte Synthesizer- und Drumcomputer-Sequenzen in ihrer Unvorhersehbarkeit Spannung und Nervosität, Desorientierung und Schreckmomente.

Wie Simon Frith bei seinen Untersuchungen zur Pop- und Jazzmusik feststellt, assoziiert eine abendländische Tradition das Rhythmische mit dem gering geschätzten Körperlichen, Sexuellen. »Bodily responses«, so Stephen Frith, »became by definition, mindless« (Frith 1998, 125f). Ein Verlust der geistigen Selbstkontrolle, gerade in der Musik bzw. der Wahrnehmung von Musik, gilt – kulturell geprägt – als geringwertig und unmoralisch. Argentos Strategie instrumentalisiert so einen Komplex rhythmischer »Provokationen« in der (Film-)Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Sie reiht sich ein in eine Tradition, die von den provokativen »Radaujazzbands« des Dadaismus über die sexuellen und gewalttätigen Konnotationen des Schlagzeugs in *Film noirs* wie PHANTOM LADY (USA 1944, Robert Siodmak), den amerikanischen »sozialen Problemfilmen« wie THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (USA 1955, Otto Preminger) bis zum Sounddesign der Überwältigung im Bombast-Kino von Science-Fiction Epen und Actionfilm führt.

Die Perversion des Songs

Ein letztes strukturelles Merkmal von Argentos Musikdramaturgie ist die Kontrastierung der Brutalität des vorgestellten musikalischen Materials mit Titelsongs bzw. einfachsten diatonischen Melodien. Jene werden bewusst weich, lieblich, beinahe kitschig gehalten und erscheinen hauptsächlich im Vorspann der Filme, um den Betrachter auf falsche Fährten zu locken. Morricone schreibt für die Tiertrilogie gitarren- oder streicherbegleitete Popsongs, zwischen Bossa Nova, Italo Pop und Soft Jazz. Diese Farben verweisen einerseits auf das internationale Jet-Set-Milieu der 1970er Jahre, die Musik von Flughafen- und Hotel Lounges, andererseits erhöhen sie in ihrer Weichheit und ihrem fast zärtlichen Kitsch die Brutalität der Mordsequenzen.

Doch auch ihre vermeintliche Unschuld schlägt immer wieder in einen pervers-sadistischen Charakter um und legt den Zynismus von Argentos Musikdramaturgie bloß. In *4 MOSCHE* enthüllt sich das harmlose Titelthema zunächst als ein typischer Softpornosong zur Begleitung einer Sexszene. Im Finale ästhetisiert es dann – mit Chören noch stärker verkitscht – die in Zeitlupe gedrehte Enthauptung der Mörderin. Die »Titelthemen« in *SUSPIRIA* und *PROFONDO ROSSO* sind im Gestus von Kinder- oder Wiegenliedern gezeichnete Melodiefragmente. Durch gezischte oder gefauchte Vortragsweise und ihre stete Verwobenheit in die befremdlichen Klangwolken entwickeln sie ihren unheimlichen Charakter.

Schlussbetrachtungen

In *OPERA* (USA 1988, Dario Argento) werden einer gefesselten Sängerin Nadeln unter die Augen geklebt, so dass sie ihren Blick nicht von einem brutalen Mord abwenden kann. Dazu ertönt Heavy Metal von *Iron Maiden*. Hier wird die Strategie Argentos zusammengefasst. Er zwingt den Betrachter in die Rolle des Voyeurs diverser Perversionen, zumeist gewaltdurchtränkter Sexualität bzw. sexualisierter Gewalt. Um mit jener Gewalt in all ihrer Surrealität innerhalb irrelevanter Plots direkt die Sinne des Betrachters zu attackieren, bedient sich Argento des gesamten Registers musikpsychologischer Sensitivität. Argentos führt so diverse Möglichkeiten vor, Aggressionen musikalisch zu transportieren.

So beeinflusst die Musik in Argentos Werk das gesamte nachfolgende Horror-, Zombie- und Slashergenre sowie Teile des Heavy Metal. Das 5/4-Titelthema von *JOHN CARPENTER'S HALLOWEEN* (USA 1978, John Carpenter) ist deutlich von *PROFONDO ROSSO* inspiriert, Tarantino benutzt in *GRINDHOUSE: DEATH PROOF* (USA 2007, Quentin Tarantino) Fragmente aus Morricones Titelthema zu *4 MOSCHE*. Die Soundtracks von *The Goblins* werden zum erklärten Vorbild zahlreicher Metal- und Hardrockbands von *Kiss* bis *Alice Cooper*. Musiker wie Rob Zombie oder Michael Patton bearbeiten noch im 21. Jahrhundert Auszüge aus Argentos Soundtracks.

So verdeutlicht Argentos Werk auch einen stilistischen Wandel in der Popmusik als Trägerin von Aggressionen. Schon Mitte der 1970er Jahren sind Jazz und Freie Improvisation semantisch zu schwach für den Schrecken der Bilder und müssen durch Synthesizer-Klänge und Heavy Metal ersetzt werden. Während die Ursachen für diesen Wandel sicher auch in der

sozialen Funktion der jeweiligen Musikstile zu suchen sind, bleibt doch ein musikalisches Kriterium als Aggressionsvehikel konstant: die rhythmische Insistenz.

Literatur

- Boswell, Simon (1995) Neither Mozart nor Hendrix. In *Sight and Sound*, URL: http://www.simonboswell.com/user_docs/SIGHT%20&%20SOUND.pdf (Stand: 3.2.2013).
- De Angelis, Paola/ Karnik, Olaf (2009) Ennio Morricone und der Giallo. Wie komponiert man Mord? In *Intro Nr. 168*, S. 1-2, URL: http://www.intro.de/film/kino/23052720?current_page=2 (Stand 3.2.2013).
- Frith, Simon (1998) *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford u.a.: Oxford University Press.
- Gunning, Tom (1999) An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)credulous Spectator. In: *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Hrsg. von Linda Williams, New Brunswick: Rutgers University Press, S. 114-133.
- Hausmann, Christiane (2008) *Zwischen Avantgarde und Kommerz – Die Kompositionen Ennio Morricones*, Hofheim: Wolke Verlag.
- LaMotte-Haber, Helga de/ Emons, Hans (1980) *Filmmusik – eine systematische Beschreibung*, München u.a.: Hanser.
- McDonagh, Maitland (2010) *Broken Mirrors/ Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento*, Minneapolis u. a.: University of Minnesota Press.
- Robnik, Drehli (2007) Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. In: *Moderne Film Theorie*, Hrsg. von Jürgen Felix, Mainz: Bender Verlag, S. 246-286.
- Williams, Linda (1991) Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In *Film Quarterly* 44/ 4 S. 2-13.

Filme (Dario Argento)

- L' UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO (Italien, Deutschland 1970)
- IL GATTO A NOVE CODE (Italien, Deutschland, Spanien 1971)
- QUATTRO MOSCHE DI VELLUTO GRIGIO (Italien, Frankreich 1971)
- PROFONDO ROSSO (Italien 1975)
- SUSPIRIA (Italien 1977)
- TENEBRE (Italien 1982)
- PHENOMENA (Italien 1985)
- OPERA (USA 1988)

Weitere Filme

PHANTOM LADY (USA 1944, Robert Siodmak)

THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (USA 1955, Otto Preminger)

DAWN OF THE DEAD (USA 1978, George A. Romero)

JOHN CARPENTER'S HALLOWEEN (USA 1978, John Carpenter)

GRINDHOUSE: DEATH PROOF (USA 2007, Quentin Tarantino)

Empfohlene Zitierweise

Jahn, Konstantin: »Eine Popästhetik des Schreckens« – Musikdramaturgie zwischen freier Improvisation, Jazz- und Progressive Rock in den Gialli- und Mysteryhorrorfilmen Dario Argentos. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 134-149, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.9.p134-149>.

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.