

Der Einsatz von Musik und Ton bei Varianten des multiperspektivischen Erzählens

Robert Rabenalt (Berlin/Potsdam)

Abstract

Von der Annahme ausgehend, dass die Dramaturgie eines Films die Grundlage darstellt, auf der aufbauend Musik und Ton ihre Aufgaben erfüllen und Wirkung entfalten können, beschäftigt sich dieser Beitrag mit dem Einsatz von Musik und Ton speziell bei Varianten des multiperspektivischen Erzählens. Hierzu sollen einige Merkmale von Multiperspektivität und daran gekoppelte Strukturen, Formen von Diskontinuität und die Disposition von Protagonisten untersucht und die Tonspur ausgewählter Sequenzen in Filmen analysiert werden. Außerdem geht der Beitrag der These nach, dass sich Filmmusik und Tongestaltung in dem genannten spezifischen Kontext emanzipieren können und für den strukturellen Zusammenhalt und die Rezeption substantiell von Bedeutung sind. So sollen Beispiele zeigen, wie die Filmmusik verschiedene Erzählebenen in Beziehung zueinander setzt, Fabel und Handlung sinnfällig macht und das Zusammenwirken diskontinuierlich angeordneter Teile ermöglicht. Musik und Ton nehmen in einigen Fällen der multiperspektivischen Erzählweise eine eigene zusätzliche Perspektive ein und sind im Hinblick auf das Bedeutungsfazit eingesetzt. Hierfür bekommen Musik und Ton in der Regel mehr Raum zur Entfaltung, so dass eine emanzipierte Tonspur nicht mehr nur als Zutat verstanden werden kann, sondern essentieller Bestandteil des Filmkunstwerks ist, der die Lesbarkeit des Werkes erst ermöglicht.

(I) Einführung

In der Erzähltheorie wird der Begriff »Multiperspektivität« für eine Vielzahl von Erscheinungen benutzt und ist von daher eher unscharf.¹ Dies macht die Anwendung auf den Film nicht gerade einfach. Ich möchte dennoch einige Kriterien herausfiltern und filmspezifische Aspekte besonders berücksichtigen. Bei dieser Auswahl geht es mir um eine Abstufung bis hin zu Multiperspektivität, die ihre dramaturgische Bedeutung dadurch erhält, dass Fabel und/ oder Autorensicht sich erst über verschiedene Perspektiven und Ebenen hinweg entfalten. Die Sinnkonstitution resultiert in dieser Variante also nicht aus nebeneinander stehenden, in sich abgeschlossenen und sich gegenseitig ergänzenden Perspektiven, Ebenen oder Episoden, sondern aus dem Zusammenspiel nicht eigenständiger, bruchstückartiger oder aber, wenn in sich geschlossen, dann sich einander widersprechender Perspektiven.

Zunächst aber ein Seitenblick zur Literaturtheorie: In Bachtins Konzept der »Dialogizität«, das in diesem Kontext unbedingt erwähnt werden muss, arrangiert der Autor innerhalb des Romans eine Vielzahl von divergenten Stimmen, Weltanschauungen und verschiedene Bewusstseinshorizonte und nimmt als eine von vielen Stimmen ebenfalls am Sinnkonstituierungsprozess teil.² Die Bedeutung des Wortes »Autor« und »Autorensicht« beziehe ich im Folgenden auf Filmschaffende, worunter ich

¹ Vgl. das Kapitel von Vera und Ansgar Nünning »Von der Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität« in: Nünning, Ansgar und Nünning, Vera (Hg.) (2000), 3-38.

² Vgl. die Zusammenfassung von Bachtins Konzept der »Dialogizität« in: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, 92f.

insbesondere Drehbuch, Regie, Kamera, Montage, Musik, *musical supervisor* und in bestimmten Fällen auch Sound Design verstehe.

Bachtins Theorie birgt großes Potential zur Untersuchung der poetischen Umsetzung und Verarbeitung komplexer Themenbereiche. Im Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie ist zu lesen:

Bachtins zunächst auf den Roman beschränkte Dialogizitätsforschung wird inzwischen immer mehr auf andere Gattungen (Lyrik und Drama) ausgeweitet, in denen inhärente Multiperspektivität, etwa in der Komplementärlektüre durch den Leser, auszumachen ist. Dialogizitätsforschung ermöglicht nicht nur Einblicke in das dynamische Beziehungsgeflecht innerhalb des literarischen Produktions- und Rezeptionsprozesses, verlangt nicht nur ein hohes Maß an Selbstreflexion, sondern mahnt darüber hinaus interpretatorische Offenheit und die Fähigkeit an, mit Widersprüchen und ungelösten Problemen zu leben. (Volkmann 1998, in: Nünning 1998, 93)

Entscheidend hierbei ist auch, welche Bedeutung der Betrachter dem vielschichtigen Zusammenwirken gibt – ein Aspekt der von der Dramaturgie deutlich stärker berücksichtigt wird als von der Erzähltheorie:

Im Film werden diese Perspektivwechsel durch Introspektiven und Retrospektiven ergänzt, um dem Zuschauer durch den Wechsel des point of views und der Kameraperspektive die Möglichkeit zu geben, einen anderen

Blickwinkel zum Geschehen einzunehmen und den Sachverhalt dadurch aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten. Diese Erzählform birgt einerseits ein philosophisches Selbstverständnis, nachdem die Erscheinungsform der Dinge nicht zwangsläufig Auskunft über ihr »Sein an sich« gibt, sondern den Dingen ihre Bedeutung durch den Betrachter verliehen wird (Stutterheim und Kaiser 2009/ 2. Aufl. 2011, 265).

Das Medium des narrativen Films scheint inzwischen die größtmögliche Formenvielfalt von »Dialogizität« hervorgebracht zu haben, da visuelle und auditive, sprachliche und nicht-sprachliche Mittel zum Dialogisieren und zur Perspektivierung zusammenwirken können. Insbesondere die postmodernen Ausprägungen des Filmkunstwerkes sind in der Lage, hierarchische Ebenenmodelle der Narratologie außer Kraft zu setzen.³ Die Beziehungen zwischen verschiedenen Handlungssträngen und unterschiedlichen Erzählperspektiven können erst durch das aktive Sich-Einbringen der individuellen Rezeptions- und Realitätserfahrungen des

³ Als Merkmale des hierfür prädestinierten postmodernen Kinos sind hervorzuheben die (Selbst-)Referenzialität in teils sehr komplexen (Netz-)Strukturen, Mehrfachkodierungen, nicht hierarchisierbare fragmentarische Darbietung, Diskontinuität, Verwirrspiel mit den Identitäten bzw. generell der Spielcharakter, das Nebeneinander mehrerer Lösungen und Moralvorstellungen, Widerstand gegen vereinheitlichende Weltvorstellungen, das notwendige aktive Sich-Einbringen der ZuschauerInnen bei der Sinnkonstruktion und beim Zusammenführen der meist sehr heterogenen Rezeptionsangebote sowie offene Enden und das Verwischen der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion, Naturwissenschaft und Kunst bzw. Trivialität, Kitsch und Kunst. Anzumerken ist aber, dass kein einheitliches Verständnis in der Filmwissenschaft hierüber besteht, vgl. den Eintrag »Postmoderne und Kino« von Jürgen Felix in: Koebner, Thomas (Hg.) (2002), 433-441; sowie für das amerikanische Kino: Steinke, Anthein (2007) und den hier als Verständnisgrundlage genommenen, aufschlussreichen Überblick im Kapitel »Postmoderne – zur Begriffsklärung« aus: Stutterheim, Kerstin/ Kaiser, Silke (2009/ 2. Aufl. 2011), 270-275.

Publikums bei der Sinnkonstituierung erfasst und aufgeschlüsselt werden. Hierauf bauen Konzepte auf, die vielfältige Lesarten des Kunstwerkes ermöglichen sollen.

Die Deutungshoheit über die Geschichte und die Art ihrer Darbietung werden in diesem Erzählmodus instabil. Mit anderen Worten: Die »Autoren« geben nicht mehr implizit oder explizit vor, über die »vollständige Information« (Genette 1972/ dt. 1994, 242) zu verfügen und diese zu kanalisieren, sondern thematisieren von vornherein auch ihre eigene Unvollständigkeit. Dramaturgisch ist dies von großer Relevanz, da es sich anders »anfühlt«, bestimmte Informationen nach einer Methode zu erhalten oder nicht zu erhalten und dies gleichzeitig (mit einer gewissen Befriedigung) zu entschlüsseln, oder aber offensichtlich unzulänglich (und unbefriedigend, weil nicht als Teil einer Entschlüsselungsstrategie zu verstehen) informiert zu werden. Daher soll der Aspekt der Deutungshoheit später eingehender berücksichtigt und die Wirkungsweise von Musik- und Tongestaltung speziell für diesen Aspekt untersucht werden.

Da es in diesem Beitrag um die vermutete Wirkungsabsicht und die dem Erzählen mit Mitteln der Multiperspektivität innewohnenden Wirkungsmöglichkeiten im Film geht (und wie Musik und Ton daran gekoppelt sind), bildet eine möglichst viele beteiligte Schichten des Kunstwerkes berücksichtigende Filmdramaturgie die Grundlage für die folgenden Ausführungen. Insbesondere sollen »multiperspektivische Dramaturgien« (Stutterheim und Kaiser 2009/ 2. Aufl. 2011, 269) Berücksichtigung finden. Sie scheinen eher für die Analyse von Filmen geeignet als narratologische und erzähltheoretische Konzepte, denn Dramaturgie ist nicht nur Technik, die der Umsetzung eines narrativ-

performativen Werkes dient, sondern als Zweig der Ästhetik auch praxisnahe Wissenschaft und Methode der Reflexion poetischer Werke.

Dramaturgie ist angewandte Poetik, eine eigene Wissenschaft, die sich der Beziehung zwischen dem zugrunde liegenden Text, den konzeptuellen Überlegungen, die einer Aufführung oder der Vorführung vor Publikum vorangehen und deren Realisierung widmet. [...] Dramaturgie ist als eine Teildisziplin der Ästhetik eine tradierte praxisbezogene wie praxisbasierte Wissenschaft, die sich dem Geheimnis des Erzählens widmet und gleichermaßen analysiert wie darstellt, was ein das Publikum unterhaltendes wie anregendes narrativ-performatives Werk ausmacht. Als Methode kann man Dramaturgie im übertragenen Sinne auch als Dialektik des darstellenden Erzählens verstehen. Die Begriffe und Kategorien der Dramaturgie werden in der dramaturgischen Tätigkeit – sei es die Analyse oder das »ins-Werk-setzen« – mit dem konfrontiert, was mit ihnen ausgedrückt wird, und so stets in der Praxis überprüft. (Stutterheim, Kerstin und Kaiser, Silke 2009/ 2. Aufl. 2011, 15.)

Dagegen ist beispielsweise die für das untersuchte Thema durchaus naheliegend erscheinende Theorie der Fokalisierung Genettes (Genette 1972/ dt. 1994), zu eingeschränkt, da sie nur die Form des personalen Erzählens erfasst, d.h. Kategorien für die Verknüpfung von Figur und narrativer Instanz, die im Film zudem schwerer definierbar ist als in der Literatur (siehe oben die Ausführungen zum »Autor«), bereitstellt. So

können z.B. Figur-unabhängige Perspektiven kaum berücksichtigt werden. Genettes Theorie bezieht sich zudem auf einen geschriebenen Text, d.h. auf die Verbalisierung einer Geschichte, was im Film nur eine Schicht darstellt.

Bei der Strukturierung der Erzählebenen und beim Übermitteln oder Vorenthalten von für das Verständnis der Geschichte bedeutsamen Informationen nehmen Musik und Ton eine Sonderrolle ein, was in diesem Beitrag durch die Auswahl der Beispiele und ihre Analyse deutlich werden soll. So soll eine intensivere Beschäftigung mit dem eigentlichen Zusammenwirken der verschiedenen Ebenen, Perspektiven und »polyphonen Stimmen« (Bachtin 1929/ dt. 1985) möglich werden.

Bei fast allen Varianten des multiperspektivischen Erzählens ist es von Wichtigkeit, den Informationsstand der Zuschauer zu berücksichtigen, denn Filmmusik und Ton haben hier generell ein bedeutendes dramaturgisches Wirkungsfeld. So entstehen Wirkmomente durch Verweigern von Informationen oder Herstellen von Beziehungen zu gegebener Zeit, wobei vorbewusste und bewusste Aufschlüsselungsstrategien des Publikums einberechnet werden.⁴ In der Festlegung und Veränderung des Informationsstandes besteht eine der wesentlichen Funktionen der Filmmusik bei den Abstufungen und Varianten des multiperspektivischen Erzählens – selbstverständlich im Zusammenwirken mit den anderen filmischen Mitteln. Konkret heißt das (über traditionelle dramaturgische Funktionen hinausgehend), darüber Auskunft zu geben oder zu verweigern, wessen Perspektive erzählt wird, wieviel Glaubwürdigkeit der jeweiligen Perspektive beigemessen werden darf⁵ und ob oder wann erkennbar wird,

⁴ Vgl. Wuss, Peter (1993/ 2. Aufl. 1999).

⁵ Die Erzähltheorie hat in Bezug auf das Infragestellen des Erzählten die Begriffe »unzuverlässiger Erzähler« bzw. »erzählerische Unzuverlässigkeit« zur Verfügung gestellt, die dann zutreffen, wenn ein Widerspruch zwischen den Normen des

dass sich die Perspektive verändert. Ein solches Funktionsspektrum der Filmmusik und ihre Einbettung in die Dramaturgie wurde bisher noch nicht untersucht. Dieser Beitrag ist daher ein erster Schritt auf diesem Feld.

(II) Facetten des multiperspektivischen Erzählens im Film

Als Ausgangspunkt meiner Untersuchungen möchte ich einige Kernaussagen zum multiperspektivischen Erzählen und zu multiperspektivischen Dramaturgien voranstellen und kurz diskutieren. Dabei orientiere ich mich an der Systematisierung von Stutterheim und Kaiser (Stutterheim und Kaiser 2009, 2. Aufl. 2011, 266-270). Stutterheim definiert in ihrem Handbuch der Filmdramaturgie den Begriff »multiperspektivische Dramaturgien« wie folgt:

In multiperspektivischen Dramaturgien werden zwei oder mehrere Handlungsstränge thematisch so zueinander in Beziehung gesetzt, dass sich die Fabel über das Zusammenwirken der verschiedenen Ebenen entfaltet. (Stutterheim und Kaiser 2009/ 2. Aufl. 2011, 269)

Die im Folgenden genannten Aspekte dienen mir außerdem zur Strukturierung der später folgenden Analysen:

impliziten Autors (in neuerer Sichtweise aber auch des realen Lesers) und denen des Erzählers auftritt; vgl. Nünning, Ansgar (Hg.) (1998), 550.

1. Thema, Sujet oder Plot-Ideen können multiperspektivisches Erzählen bzw. multiperspektivische Strukturen notwendig machen. Durch solche Erzählstrategien erscheint dann die Entfaltung der Fabel besonders sinnfällig.
2. Das Geschehen kann aus mehreren Perspektiven dargestellt werden, wobei zu differenzieren ist, in wieweit sich die verschiedenen Perspektiven bzw. Versionen ergänzen oder aber einander ausschließen und wodurch sie verbunden sind, z.B. assoziativ, motivisch oder kausal.
3. Mehrere Perspektiven können sukzessiv oder aber verschränkt (d.h. simultan) erzählt werden. Zudem ist diskontinuierliches oder »unzuverlässiges Erzählen« eine mögliche Form, die Geschichte im Rahmen des multiperspektivischen Erzählens zu präsentieren.
4. Weiterhin ist eine Anordnung denkbar, die collagehaft und Figuren-unabhängig ist sowie durch weitere unabhängige Ebenen ergänzt werden kann, sodass hierarchische Anordnungen der Erzählebenen aufgebrochen werden können, was zur Freigabe der Deutungshoheit über das Bedeutungsfazit der Geschichte genutzt werden kann.

Der Aspekt der Deutungshoheit scheint der entscheidende Bereich zu sein, in welchem sich die multiperspektivischen Erzählweisen im Modernen und Postmodernen Film von schon in literarischen Werken des 19. Jahrhunderts zu findender Multiperspektivität (z.B. bei Bierce, Kipling, Woolf u.a.⁶ sowie Dickens und Dostojewski⁷) unterscheiden lassen. Eine Tendenz äußert sich darin, dass in heutigen multiperspektivisch angelegten narrativen und

⁶ Siehe hierzu Nünning (2000), der Kipling und Woolf analysierte.

⁷ Diese beiden Autoren untersuchte Bachtin (1929/ dt. 1985).

narrativ-performativen Werken immerhin die Möglichkeit besteht, die Deutungshoheit infrage zu stellen oder abzugeben.

Ein kurzer Blick auf die Kurzgeschichte »Der Zwischenfall auf der Eulenflussbrücke« des amerikanischen Schriftstellers Ambroce Bierce aus der Mitte des 19. Jahrhunderts soll illustrieren, wie die Deutungshoheit beim Autor bleibt. Die frappierende Plot-Idee der Erzählung wurde oft für Filme kopiert:⁸ Im Moment, da ein Soldat hingerichtet werden soll, entspinnt sich eine Handlung – die Flucht und Heimkehr zu seiner Familie – die aber am Ende der Erzählung als aus der Figur heraus erzählt entlarvt wird, wobei ein auktorialer Erzählgestus diese subjektive Perspektive als solche zunächst nicht erkennbar werden lässt. Am Ende aber zeigt sich die Geschichte als in einer Zeitschleife innerhalb weniger Sekunden unmittelbar vor der Hinrichtung sich abspielende Vision, die der Fantasie des Protagonisten entsprungen ist. Die Deutungshoheit bleibt in diesem Beispiel gewahrt, und wir können ab dem Moment der narrativen Offenlegung die »wirkliche« Version von der Vision klar unterscheiden. Über allem steht der extradiegetische Erzähler und hinter diesem wiederum der Autor, der es in der Hand hat, die Wirkung des Perspektiven- bzw. Versionenwechsels zu kalkulieren.

⁸ Als jüngeres Filmbeispiel ließe sich YELLA (D 2007, Christian Petzold) anführen, für den diese Plot-Idee übernommen wurde, der wiederum laut Petzold (<http://www.taz.de/?id=archivseite&dig=2007/02/15/a0326>, letzter Zugriff 15.01.2013) auf den Film CARNIVAL OF SOULS (USA 1962, Hank Harvey) zurückgeht, welcher bereits den Plot der Kurzgeschichte von Bierce übernommen hat; siehe dazu: http://de.wikipedia.org/wiki/Tanz_der_toten_Seelen_%281962%29 (letzter Zugriff: 15.01.2013). Inzwischen bedienen sich sowohl das Mainstream-Kino, z.B. A BEAUTIFUL MIND (USA 2001, Ron Howard), als auch das independent-Kino, z.B. MULHOLLAND DRIVE (USA 2001, David Lynch) dieses oder eines ähnlichen Musters.

Häufige Rechtfertigung für Mehrfach-Perspektivierungen ist das Auftreten des »aufgespaltenen Protagonisten« (Stutterheim und Kaiser 2009, 2. Aufl. 2011, 287ff). Hier ließe sich ein filmgeschichtlicher Bogen spannen von DER STUDENT VON PRAG (D 1913, Stellan Rye, Paul Wegener) bis zu SHUTTER ISLAND (USA 2010, Martin Scorsese) führt. In SHUTTER ISLAND ist ein traumatisches Erlebnis des Protagonisten Grund für dessen psychopathologische und damit narrative Dopplung in die Figuren Laeddis und Daniels. Der Film kann gelesen werden als Versuch, dem Kriegstrauma des Protagonisten auf die Spur zu kommen und dabei Anspielungen an die gesellschaftspolitische Realität der Gegenwart zu machen (Tabuisierung von Kriegsverbrechen und traumatisierter US-Soldaten aus den Irakkriegen der USA). Dies würde beispielsweise auch die Anleihen in SHUTTER ISLAND an den »film noir«, für den psychisch instabile Protagonisten typisch sind, nicht als Stil herabstufen, sondern die tiefe Verankerung dieses Gestaltungsmittels als dramaturgisch wirksames Element offenbar werden lassen.⁹

Bordwell (1985) thematisierte die Vergleichbarkeit von Perspektivierung in Literatur und Malerei mit Perspektivierungen in filmischer Narration.¹⁰ Denkt man diese Vergleichbarkeit weiter und bezieht sie auf Multiperspektivität, so ließen sich diverse Einflüsse für Gestaltung und Rezeption multiperspektivischer Erzählformen benennen. Im Kubismus der Malerei finden wir z.B. eine Strömung, die mithilfe abstrahierender Formen nicht selten die Repräsentation mehrerer Perspektiven innerhalb eines Bildes ermöglicht, beispielsweise die Seitenansicht und Frontalansicht eines Gesichtes in einem Gesicht. Befreit man sich von rein naturalistischen und konventionellen Wahrnehmungsmustern – und das gilt sicherlich für alle

⁹ Siehe hierzu: Kupfer 2012.

¹⁰ Vgl. Bordwell, David (1985), 3-12 und 99f.

Kunstformen – , so kann diese Darstellungsform Bedeutungsräume öffnen, vielfältigere Wirkungen und große Intensität entfalten. Der Film DUST (UK/D/It/Macedonien 2001, Milcho Manchevski) wird aufgrund seiner Struktur und Genre-Anspielung ein »kubistischer Eastern« genannt – eine Formulierung, die vermutlich von Manchewski selbst stammt¹¹ und aller Wahrscheinlichkeit nach auf Parker Tyler¹² zurück geht, wie Stutterheim schreibt (Stutterheim und Kaiser 2009/ 2. Aufl. 2011, 264). Dieser bezeichnete schon 1970 die Erzählweise des Filmes RASHŌMON (J 1950, Akira Kurosawa) als »kubistisch«, da einander ausschließende Perspektiven zu einer Gesamtschau verbunden werden.¹³

Die bisherigen Überlegungen führen zur Schlussfolgerung, dass nur ausgewählte Teilaspekte von Multiperspektivität anhand einiger Beispiele in diesem Beitrag untersucht werden können, die ich im Folgenden nennen möchte:

Aspekt 1: Die Geschichte wird aus der Perspektive verschiedener, miteinander eng verbundener Figuren präsentiert. Der extra-diegetische Erzähler informiert uns über den Perspektivenwechsel. Die Filmemacher behalten dabei ihre Deutungshoheit. Hierzu werden Sequenzen aus dem

¹¹ Beatrice Kobow zitiert in einem Vortrag einer Vorlesungsreihe an der Universität Leipzig Manchewski, der seinen Film »kubistisch erzählt« nennt, ohne jedoch die Quelle anzugeben. Siehe: Kobow, Beatrice (2004), Wie funktioniert ein »kubistischer Eastern«? Zur Zeit- und Erzählstruktur in Milcho Manchevskis Film DUST. Leipzig Januar 2004, veröffentlicht auf der Internetseite: http://www.manchevski.com/docs/4_storytelling_and_time_kobow.pdf (letzter Zugriff: 15.01.2013).

¹² Tyler, Parker (1970).

¹³ Vgl. hierzu die Ausführungen von Stutterheim/ Kaiser (2009, 2. Aufl. 2011), 265-269 in ihrem Kapitel »Texturen und multiperspektivisches Erzählen«.

Film *ATONEMENT* (GB/FR 2007, Joe Wright; M: Dario Marianelli) untersucht.

Aspekt 2: Verschiedene Seiten desselben Protagonisten geben den Anlass, eine andere Perspektive einzunehmen. Das Beispiel *A BEAUTIFUL MIND* (USA 2001, Ron Howard; M: James Horner) steht dafür, wie ein Teil eines Films aus der subjektiven Perspektive der schizophrenen Hauptfigur heraus erzählt wird, worüber uns der extradiegetische Erzähler »verspätet« informiert. Einige kurze Ausführungen zu *SHUTTER ISLAND* (USA 2010, Martin Scorsese; Musical Supervisor: Robbie Robertson) sollen diesen Aspekt unter Berücksichtigung von Strategien des Postmodernen Erzählens beleuchten, da diese offenere Deutungen zulassen.¹⁴ In beiden Beispielen gibt der »aufgespaltene Protagonist« durch seine psychopathologische Disposition den Anlass für eine multiperspektivische Anlage.

Aspekt 3: Fabel und Bedeutungsfazit ergeben sich aus der Interaktion der verschiedenen Erzählebenen und müssen durch aktives Verknüpfen seitens der RezipientInnen erschlossen werden. Sprünge der Erzählung in Zeit und Raum sind möglich und müssen sinnfällig vermittelt werden. Auch das Auftauchen von Protagonisten in verschiedenen Zeiten und Ebenen wird möglich. Das raumzeitliche Kontinuum der Diegese, ein Wesensmerkmal der Aristotelischen Dramaturgie und der Geschlossenen Form¹⁵, wird beim Multiperspektivischen Erzählen beinahe zwangsläufig aufgebrochen (aber nicht negiert). Hierfür dient mir *THE HOURS* (GB/USA 2002, Stephen Daldry; M: Philip Glass) als ein Beispiel.

¹⁴ Dopplungen zu dem Beitrag von Diana Kupfer (2012) werden dabei vermieden.

¹⁵ Siehe: Klotz, Volker (1960/ 14. Aufl. 1999).

Aspekt 4: Die Deutungshoheit des Autors wird aufgegeben, bzw. es wird die Autorensicht als nur eine der möglichen Perspektiven gezeigt. Hierfür soll ELEPHANT (USA 2003, Gus van Sant; Klangkompositionen: Hildegard Westerkamp, Sound Design: Leslie Shatz) als Beispiel dienen. Es zeigt außerdem, wie Multiperspektivität eine Tiefendimension zum Thema aufbaut. Hier dient die Darstellung der Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven dazu, das Nicht-Fassbare und die Komplexität des Themas überhaupt erzählbar zu machen.¹⁶

(III) Beispiele

Beispiel 1 – ATONEMENT (GB/FR 2007, Joe Wright) *Sich ergänzende Figurenperspektiven*

In seinem Roman *Atonement*, dt. *Abbitte* (McEwan 2004), hat der britische Schriftsteller Ian McEwan die Erzählung im ersten Drittel multiperspektivisch angelegt, das heißt, dass Ereignisse aus verschiedenen Figurenperspektiven erzählt werden. Im zweiten und dritten Drittel kehrt diese Technik nicht wieder. Aber McEwan überrascht die LeserInnen am Ende des Buches mit der Offenlegung der Tatsache, dass die Ereignisse aus Perspektive der Hauptfigur Briony geschildert worden waren, genauer gesagt, dass wir gelesen haben, was sie teils auf Grundlage der Ereignisse im ersten Teil geschrieben hatte – inklusive der wechselnden Figurenperspektive – und hinzudichtete, was sie nicht wissen konnte. Ein

¹⁶ Gemeint ist das von zwei Schülern angerichtete Massaker an der Columbine High School, die Umstände, Hintergründe und mögliche reale und medial konstruierte Gründe dafür.

Buch im Buch bzw. Buch im Film, ohne dass wir zunächst davon wissen. Der Figur Briony dient das Niederschreiben und dieses spezielle Vorgehen dabei zur »Abbitte« für von ihr begangenes Unrecht. Dies wird für uns aber erst am Ende des Buches – und des Filmes – offenbar.

In der Geschichte erhält Briony einen wichtigen Impuls für ihr Vorhaben, literarisch schreiben zu wollen, dadurch, dass sie eines Tages vom Fenster ihres Zimmers aus eine Begebenheit am Springbrunnen zwischen ihrer Schwester Cecilia und Robby, dem Sohn der Hausangestellten, beobachtet, bei der Cecilia sich halb entkleidet, in den Brunnen steigt und eine Vase kaputt geht. Die Ereignisse sind für sie verwirrend und aus der Ferne nicht erklärbar. Dadurch schöpft sie die Idee, in einem unkonventionellen, modernen Stil zu schreiben, der die Dinge in der einen oder anderen Weise schildern und nicht erklären sollte.

Sie konnte allerdings nicht allzuweit vom Geschehen abweichen, schließlich bestand kein Zweifel daran, dass ihr eine Art Offenbarung zuteil geworden war. Als das junge Mädchen zurück ans Fenster ging und hinabblickte, war der nasse Fleck auf dem Kies verdunstet. Von der Pantomime am Brunnen war nun nichts mehr übrig außer dem, was in der Erinnerung fort dauerte, in drei verschiedenen, sich überschneidenden Erinnerungen. Die Wahrheit war so schemenhaft geworden wie die Phantasie. Sicher könnte Briony jetzt gleich beginnen, könnte niederschreiben, was sie gesehen hatte, könnte sich der Herausforderung stellen, indem sie sich weigerte, ihre Schwester zu verurteilen, die sich vorm Haus und bei Tageslicht fast nackt gezeigt hatte. Dann müsste die Szene neu gestaltet

werden, einmal durch Cecílias, dann durch Robby's Augen. (McEwan 2004, 62)

Die Perspektivierungen in *Atonement* werden also durch die Geschichte selbst plausibel und auf die formale Ebene übertragen. Die Romanvorlage ist insofern selbstreflexiv, da es um den Vorgang des Schreibens und die möglichen Perspektiven der Figuren und des Autors geht.

Aufgrund weiterer Beobachtungen, die Briony zufällig anstellt, wird Robby, obwohl unschuldig, von ihr der Vergewaltigung einer Cousine, die zu Besuch ist, beschuldigt. Als es zu einer Zeugenaussage kommt, kann und möchte Briony zum Teil aufgrund der Enttäuschung darüber, dass Robby ihre Schwärmerei für ihn als kindisch abtut und verhängnisvollerweise auch wegen ihres literarischen Ehrgeizes, Realität und eigene Version der Geschehnisse nicht mehr auseinander halten. Tatsache ist aber, dass Cecilia und Robby sich lieben. Briony zerstört damit das Leben der Liebenden, was sie als Erwachsene bitter bereut. Sie ist sich in gewisser Weise bewusst, dass die »Geschichten«, die sie aus bestimmten Ereignissen in ihrem Leben herausfiltert, vermutlich nur eine Version der Wirklichkeit darstellen.

Wie schon im Roman wird die Szene am Springbrunnen im Film aus zwei Perspektiven erzählt: aus Sicht Brionys und aus Sicht der Liebenden.¹⁷ Insgesamt gibt es zwei solcher Sequenzen, in denen ein Ereignis in zwei Versionen erzählt wird (beide im ersten Drittel des Films, der die dreiteilige großformale Anlage des Buches übernimmt). Dies stellt eine interne

¹⁷ Im Film ist die Reihenfolge der Versionen allerdings getauscht worden. Im Roman wird also erst aus Sicht der Liebenden, dann aus Brionys Sicht erzählt. Im Film entsteht so mehr Spannung, da wir erst mit der zweiten Version, d.h. aus Sicht der Liebenden, Informationen zum Hergang erhalten und so für einen Moment ebenso verwundert sein können wie Briony.

Perspektivierung durch zwei Versionen im Rahmen der übergeordneten Perspektivierung dar. In der Sequenz, in der zum ersten Mal ein Ereignis ein zweites Mal aus anderer Perspektive erzählt wird¹⁸, geben uns die Filmemacher einen Hinweis: Briony schließt nach der beobachteten Begebenheit das Fenster und blickt dann für einen Moment überraschend in die Kamera bzw. in ihr Spiegelbild in der Scheibe – ein deutliches die Erzählkonvention und Normen des »impliziten Autors«¹⁹ betreffendes Signal, das unsere Aufmerksamkeit erlangt. Die Filmmusik markiert diesen Moment durch ein synchron zu dem Blick in die Kamera einsetzendes Triolenmotiv in der Harfe. Es folgt nun der Perspektivenwechsel verbunden mit einem zeitlichen Rückwärtssprung, der kausal erkennbar wird am Pflücken der Blumen und dem anschließenden Holen der Vase durch Cecilia. Die Musik, die also den erzählperspektivisch wichtigen Moment markiert, begleitet auch diese Übergangsphase, in der die Montage zwischen dem Ende der ersten Version und dem Anfang der zweiten Version wechselt. Die treibende Bewegung des Triolenmotivs erfüllt hier insgesamt drei Aufgaben: Die Musik bringt am Ende der ersten Version die mögliche innere Erregung Brionys zum Ausdruck, das »Lauern« einer Erkenntnis, die in ihr zum Durchbruch kommt (traditionell könnte dies als *psychologisierendes underscoring* bezeichnet werden), sie illustriert aber auch die mit den gerade gepflückten Blumen rennende Cecilia am Anfang der zweiten Version (*illustrierendes underscoring*), und als dritte Aufgabe

¹⁸ 00:06:13 – 00:13:10 (hh:mm:ss)

¹⁹ »Der implizite Autor ist die personalisierte Version einer Abstraktion, nämlich der Vorstellung, die sich der Leser der Lektüre des Textes von dessen Autor, vom »Erfinder« des Erzählers, und von dessen Wertesystem macht. Der implizite Autor taucht also nicht im Text auf, sondern in dessen Tiefenstruktur und wird vom Leser aus dem Text erschlossen. Er gilt häufig als das moralische Zentrum des Textes, das die Beurteilung des Textes durch den Leser schweigend und indirekt lenkt.« Vgl. Antor, Heinz (1998): Eintrag »Impliziter Autor« In: Nünning 1998, 29.

hält die Musik durch ihre eigene Kontinuität den raumzeitlichen Sprung und die Übergangsphase des Perspektivenwechsels zusammen, der zunächst durch das mehrfache Hin-und-Her-Springen zwischen Ende und Anfang der beiden Versionen gleichsam »flackert«, bevor er vollzogen wird. Die der Musik eigene Kontinuität überträgt sich auf die Diskontinuität der Bilder.

Nun sind wir in der Version aus Sicht von Cecilia und Robby, welche die eingenommene Perspektive ergänzt. Danach wiederholt sich genau dieses Gestaltungselement: Briony blickt durch Fenster bzw. spiegelt sich darin und sieht in die Kamera, wieder markiert durch die Filmmusik (diesmal klingt das Triolenmotiv im Klavier) – sodass wir auch formal bestätigt bekommen, dass sich der Einschub der zweiten Version schließt. Nun setzt sich die Handlung wieder chronologisch fort. Briony nimmt ihr Notizbuch zur Hand, um ihre neue Vorstellung vom literarischen Schreiben in die Tat umzusetzen.

In der zweiten Sequenz, welche innerhalb des ersten Filmteils eine gleiche Situation aus verschiedenen Perspektiven schildert (es handelt sich um das Eintreffen Robbys im Herrenhaus und die Liebesszene in der Bibliothek)²⁰, fehlt die zuvor dargelegte Deutlichkeit bei der Initiierung des Perspektivenwechsels durch markante Bild- und Musikgestaltung. Sie ist nicht mehr nötig, da wir bereits konditioniert sind. Hier gibt allein der szenische Ton die notwendigen Orientierungspunkte, die uns klar machen, dass wir zeitlich wieder zurückspringen und eine zweite Version sehen: Es sind das Läuten von Kirchenglocken von Ferne, die Türglocke sehr nah und etwas später der in mehreren Etagen des Hauses hörbare Gong der Standuhr, der die Big-Ben-Melodie schlägt. Darüber hinaus sind aber auch Rufe der

²⁰ 00:28:50 – 00:37:06

Kinder und Vogelzwitschern von Bedeutung, wenn auch unterschwellig, da sie keinen so deutlichen Signalcharakter haben. Diese Klänge funktionieren als Marker für die Chronologie der Ereignisse und machen deren Wiederholung deutlich.²¹ So sehen wir die gleiche Zeitspanne betrachtet erst aus der Perspektive Brionys und danach wieder vom Blickpunkt der beiden Liebenden aus, wodurch wir ergänzende Informationen zum Hergang haben, die Briony fehlen. Mit Hilfe der ersten Version wird auch ein emotionaleres Verständnis dafür geschaffen, wie Briony denkt und fühlt.

Die Filmmusik erfüllt in *ATONEMENT* im Übrigen auch eine wichtige dramaturgische Funktion jenseits der multiperspektivischen Anlage: Sie lenkt mit Hartnäckigkeit die Aufmerksamkeit auf Briony und ihren Ehrgeiz, womit das Grundthema konsequent verfolgt wird und eine zu große Empathie mit dem Liebespaar unterbunden wird. Während der einzigen Liebesszene zwischen Robby und Cecilia in der Bibliothek erklingt folglich keine Filmmusik. Andernfalls bestünde die Gefahr, die Fabel zu verlagern hin zu der tragischen Liebesgeschichte.

In diesem Zusammenhang muss auch ein weiteres wichtiges Element in der Ton- und Musikgestaltung beachtet werden: Schon in der Eröffnung des Films ist das Klacken einer Schreibmaschine, rhythmisch in die Musik integriert, zu hören. Darüber hinaus zeigt sich der Titel des Films als in Schreibmaschinenlettern getippt – hier können wir aber noch nicht ahnen, dass dies zugleich der Titel für Brionys Buch innerhalb der Geschichte ist, welches sie als Erwachsene schreibt. Von der externen Ebene, auf der auch die Filmmusik erklingt, »wandert« nach der Eröffnungssequenz das Klacken

²¹ Diese Funktion des Tons erfüllt sich besonders gut nur im Kino, da Pegel, Panorama und die Relation zur Sprache im Gegensatz zur DVD-Abmischung umfassender gestaltet werden können.

in die interne diegetische Ebene der ersten Szene: Briony hat soeben ihr erstes Theaterstück mit der Maschine fertig geschrieben. Im dritten Teil des Films sehen wir Briony als Schwesternschülerin mehrfach auf ihrer alten Schreibmaschine tippen. Als Teil der Filmmusik taucht dann dieses Geräusch an drei weiteren Stellen wieder auf: bei der Falschaussage von Briony gegenüber der Polizei (was ihr schlechtes Gewissen widerzuspiegeln scheint und wiederum mit der Abbitte zusammenhängt) und bei den Übergängen zum zweiten und dritten Filmteil, wo es auf das Von-Briony-Geschrieben-Sein hinweist, das wir zu sehen bekommen, auch wenn uns dies erst am Ende des Films klar wird. Da aber auch Robby eine Schreibmaschine benutzt, ist dieses Element der Tonspur insgesamt dreifach konnotiert. Tondramaturgisch bedeutsam ist, dass das Klacken der Schreibmaschine als Bestandteil aller Ebenen der Tonspur sowohl auf eine Figurenperspektive (Briony) als auch auf die »zeitliche Perspektive« hinweist. Nach Schmid (2008) wird narratologisch auch die »zeitliche Perspektive« als ein Aspekt der Perspektivierung angesehen. Der Blick auf die Ereignisse der Geschichte bleibt zwar in dem der Figur zuzuordnenden Ausschnitt bzw. Blickfeld gleich, aber durch den zeitlichen Versatz ergeben sich Veränderungen, die durch hinzutretendes Wissen, verschwimmende Erinnerungen, sich ändernde Bewertungen u.ä. zustande kommen und die Perspektive innerhalb der Figur damit ändern.

Während eine räumliche Verschiebung mit der Veränderung des Wahrnehmungsfeldes verbunden sein kann, tritt mit der zeitlichen Verschiebung möglicherweise eine Veränderung im Wissen und bewerten ein. Mit zeitlichem Abstand vom Geschehen kann das Wissen um die Gründe

und die Folgen zunehmen, und das kann zur veränderten Bewertung des Geschehens führen (Schmid 2008, 133f).

Dies trifft hier zu, denn genau wegen der Veränderungen, die mit Briony im Laufe der Zeit geschehen sind, beginnt Briony zu schreiben und schreibt schließlich ihren Roman »Abbitte«. So wird durch das Schreibmaschinengeräusch dieser zeitlich bedingte Perspektivenwechsel präsent.

Zusätzlich gilt das Verfahren, szenische Geräusche in die Filmmusik zu integrieren, auch an anderen Stellen des Films. In einigen Szenen gehen die Klaviertöne der Filmmusik in diegetische Klaviertöne des Flügels, an dem Cecilia und Briony gelegentlich spielen, über. An entscheidenderer Stelle schlägt Robbys Mutter bei dessen Verhaftung mit ihrem Schirm auf das Polizeiauto ein²², was sich als rhythmisch integriertes perkussives Element in der Filmmusik fortsetzt – entsprechend der Technik, mit der schon in die Musik des Vorspanns das Klacken der Schreibmaschine rhythmisch integriert wurde. Beim Umschnitt auf Briony, die die Verhaftung vom Fenster aus beobachtet, kommt zudem das schon erwähnte rhythmisierte Klacken der Schreibmaschine dazu, kombiniert mit dem Zoom auf ihr Auge. Diese Häufung von Übertretungen der Grenzen zwischen der ersten (internen) und zweiten (externen) auditiven Ebene kündigt den folgenden Zeitsprung um vier Jahre an, womit der zweite Teil des Films beginnt. Gerade an diesem Umbruch bzw. an den Stellen, die für Brionys Gewissen rückblickend die schmerzvollsten Erinnerungen enthalten, ist das Schreibmaschinengeräusch auf der externen zweiten auditiven Ebene

²² Ab 00:46:50.

hartnäckig klopfend integriert und verweist dramaturgisch auf Brionys Konflikt, aber auch als Element der Perspektivierung auf das Geschrieben-Sein dessen, was wir sehen. Auf dieser Grundlage kann am Ende des Films der Überraschungsmoment gesetzt werden: die Offenlegung der übergeordneten Perspektivierung, die bis dahin nur durch die Tonebene angedeutet wurde: Die gealterte Briony präsentiert ihren Roman »Abbitte« in einer Fernsehshow und erklärt die Ereignisse des zweiten und dritten Teils als erfunden, verbunden mit der nüchternen aber schuldbewussten Freigabe der Wahrheit, dass Cecilia und Robby sich nach der Verhaftung nie wieder sehen konnten und beide später durch Kriegsumstände umkamen.

Beispiel 2 – A BEAUTIFUL MIND (USA 2001, Ron Howard)

Die psychopathologische Disposition des Protagonisten veranlasst Multiperspektivität mit sich ausschließenden Perspektiven

Das zweite Beispiel zeigt, wie wir durch die Filmmusik an der »Vollständigkeit der Information« zu zweifeln beginnen und so auf die multiperspektivische Anlage des Films hingewiesen werden. So wird ein Perspektivenwechsel initiiert, weg von der Perspektive der schizophrenen Hauptfigur hin zu einer auktorialen Erzählperspektive. Ein entscheidender Unterschied zu ATONEMENT ist, dass das Verfahren hier der Einfühlung in die Hauptfigur John Nash sowie in seine sich aufopfernde Ehefrau dient. Die sich ausschließenden Perspektiven dienen der Illustration des Konfliktes und sind weniger eine filmische Lösung, die bereits in sich poetisch das Thema widerspiegelt.

Im Film A BEAUTIFUL MIND (USA 2001, Ron Howard, M: James Horner) wird die Geschichte des Mathematik-Genies John Nash erzählt, der an Schizophrenie erkrankt war. Die erste Hälfte des Films zeigt fast ausschließlich die Geschehnisse aus seiner Perspektive. Nicht nur Vorgänge, sondern auch Figuren, die in dieser Version auftreten, entstammen, seiner Erkrankung entsprechend und ohne dass wir all das zu diesem Zeitpunkt wissen, zu einem nicht unerheblichen Teil seiner Fantasie. Nach erst 52 Minuten des gut zweistündigen Films wird das bisher Gesehene als subjektive Figurenperspektive erkennbar. Aus dem vermeintlichen Politthriller im Sujet des kalten Krieges, als der sich der Film bis dahin ausgibt, wird ein biografisches Epos. Der pathologisch aufgespaltene Protagonist gibt dabei den Anlass für Multiperspektivität. Als Erstes erhalten wir durch den Musikeinsatz Hinweise auf den Perspektivenwechsel, wie im Folgenden noch gezeigt wird. Dann beginnt eine Phase, in der dies auch durch die Handlung und Dialoge angezweifelt wird, bis die Diagnose »Schizophrenie« ausgesprochen wird und das Phänomen der Einbildung von Personen und Vorgängen in einer irrealen, für den Protagonisten parallel existierenden Welt mithilfe einiger Szenen unmissverständlich erzählt wird. Dies geschieht über wechselnde *points of view* weiterer Figuren, bei denen die eingebildeten Figuren fehlen, sodass wir direkt Einbildung und diegetische »Wirklichkeit« vergleichen können. Ein weiterer dramaturgisch bedeutender Wechsel der Erzählperspektive findet im Verlauf des Films nicht statt.

In seiner Einbildung setzt John Nash sein mathematisches Können für den amerikanischen Geheimdienst zur Entschlüsselung von gegnerischen Nachrichten-Codes ein, wodurch ein drohender sowjetischer Atombombenangriff abgewehrt werden soll. In seiner Vorstellungswelt arbeitet er in streng geheimer Mission für das Pentagon. Die Inszenierung

ist gemäß dem Sujet des kalten Krieges gestaltet, vor allem visuell, d.h. sie ist bezüglich Schnitt und Bildgestaltung in Art eines Polit-Thrillers umgesetzt, welcher der Film bis hierhin vorgibt zu sein. Die Sequenz, die zum Perspektiven-Wendepunkt führt, enthält eine Verfolgungsjagd.²³ Die Filmmusik entspricht hier aber nicht den filmmusikalischen Normen des bisher zu vermutenden Genres, nach welchen sie als illustrierendes *underscoring* komponiert sein müsste. Sie bleibt stattdessen merkwürdig monoton, versucht nicht das Erwartete zu bedienen und leitet so über das Hören Zweifel an dem ein, was wir sehen. Diese Zweifel sind dramaturgisch bedeutsam und werden nur durch die Musik hervorgerufen: Die tiefen Streicher formen ein eng liegendes, kreisendes Ostinato²⁴, überlagert von ruhigen, insistierenden Tonrepetitionen im Klavier und einem unklaren, zunehmend dissonierenden Klangteppich. Sowohl das eng-kreisende Ostinato als auch die Tonwiederholungen sind musikalisch-rhetorische Figuren und als solche konnotiert mit der Pathologie der Hauptfigur, die nicht aus ihrem eigenen Gefängnis der Wahnvorstellungen herauskommt.²⁵ So verweist die Filmmusik auf diesen generellen Zustand der Hauptfigur

²³ 00:52:40 – 00:54:50.

²⁴ Clemens Kühn machte 2008 im Rahmen der Vorlesungsreihe »Filmmusik« an der Dresdner Musikhochschule in seinem Referat auf musikalisch-rhetorische Figuren und die Besonderheit des Filmmusikeinsatzes in A BEAUTIFUL MIND aufmerksam (unveröffentlichtes Manuskript). Es handelt sich in der Terminologie der musikalisch-rhetorischen Figurenlehren um eine *Circulatio*, die das Kreisen der wahnhaften Idee im Kopf der pathologischen Hauptfigur und das In-Sich-Gefangen-Sein illustriert.

²⁵ Referenz dafür ist nicht nur die musikalische Figurenlehre des 16.-18. Jahrhunderts, vgl. Dietrich Bartel (1985), sondern sind selbstverständlich auch die Lieder Schuberts und Schumanns, so z.B. die exzeptionelle Harmonik in Schuberts »Doppelgänger« oder im »Wegweiser«, der die zerrissene Persönlichkeit des lyrischen Ichs und seine Nähe zum Tod als Ausgangspunkt nimmt für die Verwendung musikalisch-rhetorischer Gestaltungselemente, wie sie im letztgenannten Beispiel in dem harmonisch-kontrapunktischen Modell der sog. »Teufelsmühle« enthalten sind.

anstatt die szenisch-dramatische Spannung zu illustrieren. Dies gibt den Hinweis auf die bisher aus der Figur heraus erzählten Perspektive und leitet so den Perspektivenwechsel ein.

Beispiel 3 – THE HOURS (GB/USA 2002, Stephen Daldry)
Interaktion mehrerer Ebenen

Der Film THE HOURS (GB/USA 2002, M: Philip Glass) beruht wie der Roman *The Hours* von Michael Cunningham auf der Idee, dass nur durch die Interaktion der verschiedenen Ebenen das Bedeutungsfazit erschlossen werden kann. Als zentrales Thema lässt sich die Auffächerung der verwandt scheinenden Gefühls- und Erlebniswelten der drei Frauen benennen, welche Facetten der literarischen Figur Mrs. Dalloway aus Virginia Woolfs gleichnamigem Roman sind. Stutterheim und Kaiser, die in ihrem »Handbuch der Filmdramaturgie« den Film als Beispiel für eine »netzartige« Konstruktion im Rahmen des multiperspektivischen Erzählens anführen, beschreiben dies so:

Ein Beispiel für eine netzartige Vergleichzeitigung, in der simultan durch die Zeit erzählt wird, ist der Film THE HOURS. Das zentrale Thema wird durch die Textur des gesamten Filmes geführt und abgeleitet. Auf diese Weise werden die Zeitebenen zueinander in Beziehung gesetzt: In der ersten Ebene schreibt Virginia Woolf 1923 ihren Roman Mrs. Dalloway, in der zweiten liest eine Frau – Laura Brown – 1951 diesen Roman, in der dritten Ebene der filmischen Gegenwart wird die weibliche Hauptfigur scherzhaft mit Mrs. Dalloway gleichgesetzt. Virginia

Woolf, die sich sowohl als Autorin wie auch als Frau unzeitgemäß verhielt, nahm sich das Leben. Der Film beginnt mit diesem Selbstmord und erzählt somit rückwärts und vorwärts – in Alepsen und Prolepsen – zugleich (Stutterheim und Kaiser 2009/ 2. Aufl. 2011, 279).

Da der hieran erkennbare Aspekt der Diskontinuität nicht von der Filmmusik begleitet oder vermittelt wird, konzentriere ich mich auf den »aufgespaltenen Protagonisten«. Stutterheim ergänzt ihre Analyse mit folgender Bemerkung:

Metaphorisch entwickelt ist die aufgespaltene Protagonistin in dem Film *THE HOURS*: Hier treffen wir auf die Basis-Figur Virginia Woolf, die in der von ihr erfundenen Figur Mrs. Dalloway versucht, ihre eigenen Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Diese Figur setzt sich fort mit ihrer Leserin und ihrer Repräsentantin. Jede dieser drei Frauen verkörpert eine Form der literarischen Fluchtpunkt-Figur Mrs. Dalloway (Stutterheim und Kaiser 2009/ 2. Aufl. 2011, 289).

Gleich in der Eröffnung des Films wird durch Montage und Inszenierung die Verknüpfung der Ebenen, d.h. die Verknüpfung der Zeitebenen und Protagonistinnen vorgeführt. Dafür wurden Montageideen gefunden, die Analogien des Handelns zeigen, Handlungen auf einer anderen Ebene fortsetzen oder als ein Aufeinander-Reagieren wirken lassen (Gespräch über Blumen, Abstellen/ Aufnehmen einer Vase mit Blumen u.a.).

Die Filmmusik zu THE HOURS ist in einem für Philip Glass typischen Stil komponiert, der sich einiger Elemente der *minimal music* bedient. Ich würde den Begriff *minimal music* für diese und andere Filmmusiken (aber auch manche Konzertkompositionen) von Philip Glass nur eingeschränkt gebrauchen, da einige entscheidende Parameter fehlen.²⁶ Für die Filmmusik ist diese reduzierte *minimal music* aber sehr nützlich, vor allem deswegen, weil sie Komplexität und Fasslichkeit auf einer pragmatischen Ebene ausbalanciert. Angesichts dessen, dass in diesem Film drei Zeitebenen miteinander vernetzt werden, scheint eine Verbindung zur *minimal music* nahe zu liegen, da diese typischerweise das Phänomen Zeit und die Überlagerung von in der Zeit sich ausbreitenden Abläufen in auffälliger Weise thematisiert. So kommt hier eine Gemeinsamkeit im Wesen der Film-Montage und der Musik zur Entfaltung. Die Filmmusik hilft daher, sich auf die spezielle Erzählweise einzulassen. Die Montagesequenz kann so unmittelbar als Auffächerung von Facetten der »Fluchtpunkt-Figur« Mrs. Dalloway erlebt werden, und wir lernen beiläufig, deren Gefühls- und Gedankenwelt auch in den anderen Figuren widergespiegelt und sich ergänzend zu sehen. Damit erfüllt die Musik eine dramaturgische Schlüsselfunktion für den Film. Dies scheint besonders wichtig zu sein, weil nur motivische, aber keine logisch-kausalen Beziehungen zwischen den Figuren und Ebenen erkennbar werden.

²⁶ Z.B. die Phasenverschiebungen und das Herausarbeiten der inhärenten *patterns* bei Überlagerungen verschiedener oder gleicher rhythmischer und melodischer Figuren – auch (virtuelle) *resulting patterns* genannt.

An der Eröffnung des Films möchte ich aufzeigen, wie spezifisch musikalische Merkmale eine solche Schlüsselfunktion ermöglichen. Die These dahinter könnte lauten, dass Musik nicht allein schon durch ihre Fähigkeit des Kontinuitätsübertrags diese Aufgabe erfüllen kann, sondern von den Filmmachern Wesensmerkmale, die den verschiedenen Kunstformen gemein sind, absichtsvoll und/ oder intuitiv gesucht und genutzt werden.

Zunächst ist als wesensverwandtes Verfahren die musikalische Montage-Technik im Notenbild gut durch die sich abwechselnden Taktgruppen erkennbar. Die Markierungen mit Filmbildern zeigen Stellen an, bei denen die Ebenen im Film wechseln.

Dann werden die Überlagerungen der verschiedenen rhythmischen und metrischen Unterteilungen des Vier-Viertel-Taktes erkennbar. Es werden insgesamt fünf »rhythmische Ebenen« verwendet – 4tel, 4tel-Triolen, 8tel, 8tel-Triolen und 16tel – bzw. drei »metrische Ebenen«: binäre und ternäre Teilung der Viertel und ternäre Teilung der Halben. Die erste Kollision dieser verschiedenen Ebenen geschieht beim Zeitsprung bzw. Ebenen-Wechsel von Virginia Woolf im Jahr 1923 zur Hauptfigur der filmischen Gegenwart im Jahr 2001 und provoziert das Aufeinanderprallen verschiedener Rhythmen und metrischer Unterteilungen des Taktes, z.B. ab Takt 18: 4tel gegen 4tel-Triolen, 8tel gegen 8tel-Triolen und 8tel-Triolen gegen 16tel.

Transcription: Robert Fabiani (2011) **The Hours** Morning Passages Philip Glass

Richmond, England
1923

New York City
2001

2 The Hours

Zusammenfassend lässt sich zur Musik in der Eröffnung des Films THE HOURS sagen, dass es spezifisch musikalische Gründe dafür gibt, dass die Musik die Ebenen der Filmerzählung auf spezielle Weise vernetzen kann. Das zentrale Thema des Films wird auch durch die Textur der Musik geführt. Die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen Musik und filmischer Montage erzeugen darüber hinaus eine Kohärenz, welche es ermöglicht, das Zusammenwirken der Ebenen und ihre Korrespondenzen nicht nur visuell-rational zu erkennen (z.B. durch eine Reihe von sich entsprechenden oder auf der anderen Ebene ergänzenden Handlungen), sondern auch unmittelbar zu erleben. Dies geschieht unterschwellig in der musikalischen Umsetzung der interagierenden rhythmisch-metrischen Ebenen. Bedeutsam ist dieses Erlebnis, da es uns auf die Interaktion der narrativen Ebenen in der Eröffnung des Films konditioniert und bei der Aufschlüsselung des Bedeutungsfazits Orientierung gibt: Die Gefühls- und Erlebniswelt aller drei Frauen-Figuren stellt die Auffächerung der Gefühls- und Erlebniswelt der literarischen Figur Mrs. Dalloway dar. So können wir uns von Anfang an auf diese den Figurenperspektiven gegenüber universelle Idee einlassen. Die Musik nimmt so gesehen eine eigene zusätzliche, Figuren-unabhängige Perspektive ein und erfüllt damit eine dramaturgische Schlüsselfunktion, die darin besteht, dass wir die Bedeutung der Dinge nicht nur in ihnen selbst sehen, sondern vielmehr ihrem Zusammenwirken Bedeutung verleihen.

Beispiel 4 – ELEPHANT (USA 2003, Gus van Sant)
Multiperspektivität und Diskontinuität zur Aufhebung der Deutungshoheit

Der Film *ELEPHANT* (USA 2003, Klangkompositionen: Hildegard Westerkamp; Sound Design: Leslie Shatz) soll als Beispiel dafür dienen, wie das Sound Design daran mitwirkt, dass die Autorensicht als nur eine der möglichen Perspektiven in einem pluralistischen Diskurs erscheint. Dies kann – wie in der Einleitung schon angedeutet wurde – dadurch überhaupt erreicht werden, dass die Tatsache der angenommenen Vollständigkeit der Informationen zur Geschichte, welche in der Regel den Autoren zugesprochen wird, direkt thematisiert wird, und zwar dahingehend, dass schon die Strukturen (Abfolge, Montage, Ton/ Bild-Beziehungen, aber auch technische Unzulänglichkeiten) Fragen dazu aufwerfen, dabei die Unvollständigkeit nahe legen und Ereignisse und Begebenheiten nicht nach kausalen, logischen oder spannungsdramaturgischen Kriterien präsentiert werden. Die Autoren erheben damit auch äußerlich nicht mehr den Anspruch auf Deutungshoheit, obwohl sie selbstverständlich letztlich für die Gestaltung des Werkes eine Festlegung treffen mussten. Innerhalb dessen bleibt jedoch eine größtmögliche Offenheit erhalten, die schon Rivette für das Moderne Kino forderte.²⁷ Diese am äußeren Ende der gedachten Skala von Abstufungen liegende Variante multiperspektivischer Dramaturgien kann als eine passende Form angesehen werden, die der Vielschichtigkeit bei der Aneignung von Lebenswirklichkeit poetisch entspricht.²⁸

²⁷ Vgl. Bickerton 2010, 61.

²⁸ Eine äußerst detailreiche Analyse der Tongestaltung in *ELEPHANT* hat Johannes Varga (2010) vorgenommen, weswegen ich mich hier nur auf die Einordnung in den Kontext des multiperspektivischen Erzählens konzentriere.

Der Film ELEPHANT behandelt den Amoklauf zweier Schüler an der Columbine Highschool in den USA im Jahre 1999, bei dem insgesamt 15 Menschen starben. Van Sant verweigert Antworten den Amoklauf betreffend. Er gibt keine einfachen Erklärungen für ein so umfassendes und furchtbares Problem, keine eindeutige Perspektive auf die Ereignisse, Personen und Bedingungen, unter denen sie leben, auch wenn einige Erklärungen scheinbar ganz nahe liegen. Der Film lädt das Publikum ein, seine Gedanken einzubringen und zeigt auch eine deutliche Verweigerungshaltung gegenüber den in den Medien bereits ausgebreiteten Erklärungen. Dafür beobachtet er genau und betrachtet seine Protagonisten, Opfer wie Täter, eingehend. Der Film fordert auf, kategorischen Einstufungen und Urteilen nicht zu glauben, selbst ihm, Van Sant, und seinem Film nicht. Dafür sorgen die Perspektivenwechsel, die mehrere Wahrheiten offenbaren, und dafür stehen Andeutungen zum Hergang, die vielleicht zu gering sind, um als Fakt zu gelten, aber auch zu deutlich, um unterschlagen zu werden. Unterstützt wird diese Technik durch sich diesem Phänomen äquivalent zeigende Ton-Bild-Zuschreibungen. Hier sind vor allem die Geräuschkomponenten aus Westerkamps Klangkompositionen zu nennen, die als extradiegetisches Sound Design eingesetzt sind und mehr oder weniger zufällig wirkende Beziehungen zur diegetischen Ebene herstellen.

Die expliziten Hinweise zu nachweisbaren, wie offenbar auch erfundenen Vorgängen in der Columbine-Highschool, die der Film erzählt, werden nicht argumentativ verknüpft, sondern bleiben in offener Weise nebeneinander bestehen. So entfaltet sich ein pluralistisches Angebot, das zur aktiven Teilnahme an einem Sinnkonstituierungsprozess mit mehreren individuellen Lösungen auffordert. Im Film werden die Tage, Stunden und Minuten vor dem Amoklauf aus Sicht mehrerer Schülerinnen und Schüler erzählt, bis

kurz vor dem Moment, wo die ersten Schüsse fallen. Dann springt der Film wieder zurück, um anderen ProtagonistInnen zu folgen, bis diese wiederum zeitlich bis an diesen Punkt des Verlaufs kommen. Die aufgebrochene Chronologie verweigert auch rezeptionsästhetisch eine bestimmte Haltung seitens der ZuschauerInnen, welche sich möglicherweise auf Spannungsmomente hin orientieren könnten – dadurch erschiene das Massaker womöglich als dramaturgischer »Höhepunkt« der Handlung. Die letzten 15 Minuten des Films sind dann ab dem Moment chronologisch, wo die beiden Schüler das Massaker anrichten, und wir können nun – wenn nötig – die Enden der vorangegangenen Episoden und Perspektiven mit den dazugehörigen sich fortsetzenden Situationen verknüpfen.

Van Sant, sein Sound Designer Leslie Shatz und Kameramann Harris Savides haben sich solcher formaler und ästhetischer Elemente bedient, die ihre Bedeutung vor allem dadurch gewinnen, dass sie einerseits eine Fokussierung auf ausgewählte ProtagonistInnen und ihre Perspektiven ermöglichen, gleichzeitig aber einen distanziert beobachtenden Gestus behalten, so z.B. erkennbar in der Kameraarbeit (gekennzeichnet durch das Hinter-den-Figuren-her-laufen – eine Referenz an Bela Tarr – , 360°-Drehungen u.a.). Der Ton bedient sich einiger Elemente, die im Mainstream-Kino als »Strategien der Subjektivierung«²⁹ bezeichnet werden, z.B. durch eine selektive Gestaltung, welche die Hörperspektive eines Protagonisten (den *point of listening* – analog zum *point of view*) einnimmt. So klingen die bis zu dreifach wiederholt gezeigten, weil aus der Perspektive eines anderen Protagonisten erlebten Situationen, auch anders. Dazu kommt, dass nah und trocken mit Ansteckmikrofonen aufgenommene und im Center klingende Stimmen der Protagonisten und

²⁹ vgl. Flückiger 2001, 395-411.

der stereophone Angel-Ton für die Umgebungsgeräusche eine distanzierte Figur/ Umwelt-Relation erzeugen (Varga 2010, 54f.); außerdem bewirken kaum zuzuordnende Geräusche und fehlende Übereinstimmungen, d.h. asynchrone Ton/Bild-Beziehungen, immer wieder einen Distanzierungseffekt, ebenso wie das auffällig zurückgenommene, antinaturalistische Sound Design während des Gewaltausbruchs³⁰. Subjektivierung und Distanzierung durchdringen einander. Somit bleiben die ZuschauerInnen auch durch die auditive Ebene permanent aufgefordert, einen Sinn in der strukturell diskontinuierlichen und visuell wie auditiv multiperspektivischen Struktur des Filmes zu konstruieren. Mitunter bewegen sich van Sant und der Sound Designer Shatz an der Grenze zum Klangexperiment (wenn z.B. rechts-links-Vertauschungen als technische Fehler bestehen bleiben), das an manchen Stellen sogar auf das Bewusstmachen des filmischen Apparates (im Sinne Godards) hinausläuft (vgl. Stenzl 2010).

Gus van Sant und Leslie Shatz arbeiteten mit Klangkompositionen von Hildegard Westerkamp, deren Geräuschbestandteile nicht selten zufällige Synchronpunkte mit dem im Bild Sichtbaren bilden, z.B. das Auf- und Zugehen von Türen, von Ferne klingende Sprache oder Musik. Nach einer Weile ist jedoch das Auseinanderlaufen des Hörbaren und des Sichtbaren bemerkbar. Die Klangkompositionen wurden stets in ihrer Geschlossenheit, d.h. wie Musik eingesetzt. Hierfür erhalten sie den nötigen Raum, um sich zu entfalten und um wirken zu können.

³⁰ Hier kann eine Referenz vermutet werden an den von van Sant so geschätzten Béla Tarr. In *WERCKMEISTER HARMÓNIAK* (UNG 2001, Béla Tarr und Ágnes Hranitzky) gibt es ebenfalls eine Szene mit wahllos tötender Gewalt, die durch ihre auffällig zurückgenommene, antinaturalistische auditive Gestaltung eine drastische Wirkung erhält, vgl. Varga 2010, 53f.

Der Titel der einen der beiden verwendeten Klangkompositionen von Westerkamp, »Türen der Wahrnehmung«, könnte dafür verantwortlich sein, dass van Sant auf die in Kreisen der *music concrète* und der elektronischen Musik bekannte Komposition von Hildegard Westerkamp aufmerksam wurde. Dort geht es um Wahrnehmung, wie der Titel schon bekannt gibt³¹: Es öffnen und schließen sich Türen, hinter denen neue Klangwelten (mit disparaten Geräusch- und Sprachanteilen) hervortreten, welche der Hörer selbst in Beziehung setzen kann. Die Kompositionen Westerkamps enthalten also bereits selbst jenen Aspekt, um den es van Sant offensichtlich ging, nämlich die Aneignung der Lebenswirklichkeit aus unterschiedlichen Perspektiven, wobei keine eindeutigen Interpretationen möglich sind.³²

Ästhetische Korrespondenzen zwischen Inhalt, Bildgestaltung und Tongestaltung bestehen auch in Bezug auf den Aspekt Zufall. Van Sant ließ beim Anlegen des Tons bzw. beim Experimentieren mit den Klangkompositionen Westerkamps sich zufällig ergebende Synchronpunkte genauso wie das Auseinanderdriften von Bild und Ton einfach bestehen. Ähnliches ist auch bei der Planung von Kamerabewegungen zu beobachten, die so gestaltet scheinen, dass z.B. ProtagonistInnen von der Kamera erst dann »gefunden« werden, wenn diese schon fertig mit Sprechen sind, was besonders eindrucksvoll in einer Szene zu beobachten ist, in der die Kamera vom Inneren eines Kreises eine 360°-Drehung vollführt und dabei die im Kreis sitzenden SchülerInnen abfilmt.³³ Unabhängig davon, wer gerade

³¹ Dieser referiert vermutlich auf Aldous Huxleys Essay *Doors of Perception*, das wiederum auf ein Zitat von William Blake aus *The Marriage of Heaven and Hell* zurückgeführt werden kann.

³² Vgl. hierzu und für weitergehende Aspekte: Jordan 2007.

³³ 00:16:08 – 00:18:05 [DVD ELEPHANT, Kinowelt 2004].

spricht, vollzieht die Kamera ihre Drehung nach eigenem Tempo. Die auf diese Weise eher zufällig entstehenden Konstellationen der Gespräche im ON oder OFF, d.h. vom Blickfeld der Kamera erfasste oder nicht erfasste sprechende Protagonisten, sind zum einen Symbol für den Aspekt der Zufälligkeit, der zum zentralen Thema gehört, weil der Zufall beim wahllosen Töten über Leben und Tod entscheidet. Es entsteht aber außerdem eine selten zu beobachtende Spannung durch den beschriebenen Umgang mit dem OFF-Ton.

(V) Fazit

Im Beitrag wurden nach den ausgewählten Aspekten des multiperspektivischen Erzählens die besondere Beschaffenheit von und der Umgang mit Filmmusik und Sound Design bzw. Ton systematisiert. Sofern psychologische oder physiologische Besonderheiten der ProtagonistInnen oder aber komplexe Gesellschaftsphänomene erzählt werden, erscheinen die untersuchten Strategien der Musik- und Tongestaltung im Rahmen des multiperspektivischen Erzählens besonders geeignet die emotionale, soziale und mediale Lebenswirklichkeit in filmischer Form erzählbar zu machen. Bei Varianten des multiperspektivischen Erzählens, welche gewohnte Struktur- und Rezeptionsmuster durchbrechen, werden Musik und Ton zumindest in den untersuchten Beispielen zu einem entscheidenden Anteil mit Hinblick auf das Bedeutungsfazit eingesetzt.

Die auditive Schicht aus Musik und Sound Design kann in manchen Fällen nicht ausschließlich der Perspektive einer Figur oder Ebene zugeordnet werden und nimmt im Kaleidoskop multiperspektivischer Strukturen eine

eigene Perspektive ein, wodurch es dem Zuschauer möglich wird, das Filmkunstwerk differenzierter zu lesen. Der Film ELEPHANT zeigt z.B., wie eine geeignete filmische Umsetzung für das zentrale Thema gefunden wurde und wie die Haltung der Autoren auch in der auditiven Gestaltung ihre Äußerung gefunden hat. Die Multiperspektivität erschließt hier eine Tiefendimension in Bezug zum Thema, die in der filmischen Form und durch alle filmischen Mittel spürbar wird und die die Grenzen einer verbalen Reflexion weit überschreitet.

Erkenntnisse zum Aspekt der Deutungshoheit können dahingehend zusammengefasst werden, dass es mit Musik markierte Formen von Multiperspektivität gibt, bei denen die Autoren es stets in der Hand behalten, wie die hierarchisch geordneten Ebenen dem Publikum präsentiert werden und Informationen kanalisiert werden. Dies dürfte die überwiegende Zahl von Filmen betreffen. Im Gegensatz dazu wird in gleichberechtigt nebeneinander stehenden pluralistischen Strukturen, in denen die auditive Schicht teilweise eine eigene Ebene darstellt, die Deutungshoheit ans Publikum abgeben. Somit kann auch eine filmische Form gefunden werden, die der Komplexität eines abgehandelten Themas gerecht werden kann.

Wie sich gezeigt hat, ist eine emanzipierte Tonspur dabei ein wesentliches dramaturgisches und ästhetisches Gestaltungsmittel, welches strukturell und für die Rezeption grundlegende Bedeutung hat. Musik und Ton bekommen daher in der Regel mehr Raum zur Entfaltung (zeitlich und klanglich) eingeräumt und können nicht mehr nur als Zutat, sondern essentieller Bestandteil des Filmkunstwerkes verstanden werden, der dessen Lesbarkeit mitunter erst ermöglicht.

Literatur

- Bachtin, Michael (1929/ dt. 1985) *Probleme der Poetik Dostojewskis*. In. Frankfurt a.M.: Ullstein.
- Bachtin, Michael (2008) *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman*; unter dem Titel: *Chronotopos*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.
- Bartel, Dietrich (1985) *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag
- Bickerton, Emelie (2010) *Eine kurze Geschichte des Cahiers du Cinéma*. Zürich: Diaphanes.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London [u.a.]: The University of Wisconsin Press.
- Felix, Jürgen (2002) »Postmoderne und Kino« In: Koebner, Thomas (Hg.) *Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 433-441.
- Genette, Gérard (1972/ dt. 1994) *Die Erzählung*. München: Fink.
- Jordan, Randolph (2007) *The Work of Hildegard Westerkamp in the Films of Gus Van Sant*. In: OFFSCREEN :: Vol. 11, Nos. 8-9, Aug/Sept 2007 Link: http://www.offscreen.com/Sound_Issue/jordan_westerkamp.pdf (letzter Zugriff: 10.01.2013).
- Kaul, Susanne/ Palmier, Jean-Pierre/ Skrandies, Timo (Hg.) (2009) *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Kobow, Beatrice (2004), *Wie funktioniert ein »kubistischer Eastern«? Zur Zeit- und Erzählstruktur in Milcho Manchevskis Film DUST*. Vortrag an der Universität Leipzig Januar 2004, veröffentlicht auf der Internetseite: http://www.-manchevski.com/docs/4_storytelling_and_time_kobow.pdf (letzter Zugriff: 10.01.2013).
- Klotz, Volker (1969/ 14. Aufl. 1999) *Offene und geschlossen Form im Drama* München: Hanser
- Kupfer, Diana (2011) Neue Musik und Neo-Noir: Martin Scorseses »Shutter Island«. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 8, 2012, S. 200-230. <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB8/KB8-Kupfer.pdf> (letzter Zugriff: 10.01.2013).
- Nünning, Ansgar (Hg.) (1998) *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Ansätze - Personen – Grundbegriffe*. In: Ansgar Nünning. Stuttgart [u.a.]: J.B.-Metzler Verlag.

- Nünning, Ansgar und Nünning, Vera (Hg.) (2000) *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Schmid, Wolf (2008) *Elemente der Narratologie*. De-Gruyter-Studienbuch. 2; 2., verb. Aufl. Berlin u.a.: de Gruyter.
- Stutterheim, Kerstin und Kaiser, Silke (2009/ 2. Aufl. 2011) *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*. Frankfurt/M. [u.a.]: Peter Lang.
- Steinke, Anthein (2007) *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*. Trier 2007.
- Stenzl, Jürg (2010) *Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*. München: edition text und kritik.
- Tyler, Parker (1970), Rashōmon as Modern Art. In: Julius Bellone (Hg.), *Renaissance of the Film*, London 1970.
- Varga, Johannes (2010), *Extradiegetisches Sounddesign in den Filmen von Gus van Sant*. Diplomarbeit im Studiengang »Ton« der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« Potsdam-Babelsberg. Zitierlink: http://server8.bibl.hff-potsdam.de/E/?func=direct&doc_number=000161313&local_base=HFF01 (letzter Zugriff: 10.01.2013).
- Volkman, Laurenz (1998) Artikel „Dialogizität“, In: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. 2. Aufl. Stuttgart [u.a.] 2001.
- Wuss, Peter (1993/ 2. Aufl. 1999) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Edition Sigma.

Primärquellen

- Ian McEwan (2001/ 2004), *Abbitte* (engl. Originaltitel *Atonement*, London 2001), dt. Originalausgabe: Diogenes Verlag Zürich 2002, Taschenbuch: 2004.
- DVD, A BEAUTIFUL MIND – GENIE UND WAHNSINN, Paramount Pictures 2009.
- DVD, ATONEMENT, Universal Pictures 2008.
- DVD, ELEPHANT, Kinowelt 2004
- DVD, THE HOURS – VON EWIGKEIT ZU EWIGKEIT (nach einem Roman von David Cunningham), Highlight o.J..

Empfohlene Zitierweise

Rabenalt, Robert: Der Einsatz von Musik und Ton bei Varianten des multiperspektivischen Erzählens. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 184-223, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.9.p184-223>.

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.