

Neue Musik und Neo-Noir: Martin Scorseses *Shutter Island*

Diana Kupfer (Frankfurt a.M.)

The mind is its own place and in itself
Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven.
– John Milton, *Paradise Lost*

Abstract

In ihrem achten gemeinsamen Film, dem Psychothriller *SHUTTER ISLAND* (USA 2010) bedienen sich Regisseur Martin Scorsese und Music Editor Robbie Robertson, auch aus Gründen persönlicher Wertschätzung, klassischer autonomer Musik der Moderne und Postmoderne. Diese Werke werden, neben Gustav Mahlers frühem *Klavierquartett in a-Moll*, äußerst differenziert eingesetzt: Die als Horror-Idiom im Film etablierte Musik György Ligetis und Krzysztof Pendereckis sowie das affektive Potential des Klavierquartetts (Molltonart, Abwärtsgestus, indirekte Thematisierung der Biographie Mahlers) erfüllen eine rezeptionslenkende, illusionsbildende Funktion. Sie lösen genrespezifische Erwartungshaltungen aus und generieren emotionale Zustände, die sich in der Rückschau als »Rote Heringe«, als Täuschungsmanöver erweisen. Dem gegenüber erzeugen im Spielfilm bisher weniger verwendete Kompositionsstile des 20. Jahrhunderts – von John Cage, Giacinto Scelsi, Morton Feldman oder Ingram Marshall – ambivalente Stimmungen, z.B. in den Traum- und Wahn-Sequenzen. Im Folgenden sollen Korrespondenzen zwischen einigen dieser Musiksprachen und dem opaken Unterbewusstsein des geisteskranken Protagonisten Edward (Teddy) Daniels/Andrew Laeddis aufgezeigt werden. Im Wechsel- und Zusammenspiel mit Noirfilm- und Filmmusik-Stilkopien und Referenzen auf weitere Medien, sowie durch Anspielungen auf den Zweiten Weltkrieg und auf die politische Situation der USA in den 1950er sowie 2000er Jahren wird ein verwinkelter *Plot*, ein Labyrinth aus fragmentarischen Binnen-Narrationen konstruiert, unterlegt mit Subtexten aus persönlichen und kollektiven Schicksalen und Verschwörungstheorien. Dessen Artifizialität, obwohl fast durchgehend augen- (und ohren-)fälliger, wird erst in der Retrospektive, in Kenntnis des *twist ending*, plausibel.

Aus Alt mach' Neu

Es ist eine Binsenweisheit, dass das Neue nicht zwangsläufig besser ist als das Alte – was sich zuweilen darauf zurückführen lässt, dass nicht alles, was »neu« heißt, es auch tatsächlich ist. Zumal wenn es sich um ein ästhetisches Attribut handelt, wird kaum ein Begriff heterogener verwendet: Oft genug verbirgt sich hinter dem Präfix »Neu-« oder dem griechischen Pendant »Neo-« Nostalgie statt Neophilie, Rückbesinnung auf Altbewährtes statt experimenteller Neuerungen: Tendenzen, die in der Musik zuweilen vom Unkenruf des weltfremden Konservativismus begleitet werden (Kolleritsch 1981). »Neo-Noir« ist der Begriff, der sich in den 1990er Jahren für stilistische Rekurse auf den Film Noir einbürgerte (Werner 2005, 137). Einige neuere Beispiele sind *MEMENTO* (USA 2000, Christopher Nolan), *SIN CITY* (USA 2005, Frank Miller, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino) sowie der Dreiteiler *THE MATRIX* (USA 1999-2003, Andy und Larry Wachowski) – dessen Hauptfigur passenderweise das Pseudonym »Neo« trägt. Auch Martin Scorsese hat die Bildsprache, Stimmung und Handlungselemente des Noir häufig wiederbelebt, u.a. in *MEAN STREETS* (USA 1973), *TAXI DRIVER* (USA 1976), *AFTER HOURS* (USA 1985) und *CAPE FEAR* (USA 1991), der als Remake eines Neo-Noir der 1960er Jahre eigentlich ein doppeltes »Neo« verdient. In *SHUTTER ISLAND* sind solche Stilkopien besonders prominent, um nicht zu sagen: handlungstragend.

Beim Etikett der »Neuen Musik« – ähnlich wie bei dem der »ars nova« des 14. Jahrhunderts – ist der Grad der Neuheit nurmehr in Bezug auf Vorheriges zu ermesen: setzt er doch bei jenen experimentellen Neuerungen an, die mittlerweile 100 Jahre zurückliegen (Dahlhaus 1985,

280; Mauser 2005, 31 f.). Obwohl ein Großteil der klassischen Werke im *Soundtrack* zu SHUTTER ISLAND unter die Rubrik »Neue Musik« fällt, mag man einwenden, dass die entweder längst Filmmusiktradition gewordenen Idiome bzw. die teils bis zu sechs Jahrzehnte alten Kompositionen ebenso wenig als Novitäten durchgehen wie die visuellen Parameter des Films, die Handlungselemente oder die Dialoge jeweils für sich genommen. Obendrein ist im *Soundtrack* nicht ein einziger Originaltitel enthalten. Und doch scheint auf SHUTTER ISLAND genau das zuzutreffen, was Adorno/Eisler (1947, Neuaufl. 2007) zu bedenken gaben:

A piece full of dissonances can be fundamentally conventional, while one based on comparatively simpler material can be absolutely novel if these resources are used according to the constructive requirements of the piece instead of the institutionalized flow of musical language. (21)

Durchaus neu, oder zumindest neuer als die Summe seiner Einzelteile, ist in der Tat weniger das präexistente musikalische Material *per se* als der selbstreflexive Umgang damit, das sich selbst durchschauende Spiel mit Konventionen der Bild-, Musik- und verbalen Filmsprache, das immer auch ein Dialog auf Augenhöhe aller beteiligten Medien ist.

Es ist denn auch diese Befragung althergebrachter Formen, diese Rekontextualisierung einzelner Elemente aus institutionalisierten ästhetischen Codes, die den Zuschauer wie ein trügerischer Ariadnefaden durch den labyrinthischen Handlungsablauf von einer Sackgasse in die

nächste führt – bis hin zum obligatorischen *twist*. Und selbst dieser setzt dem Verwirrspiel kein völliges Ende. Wenn eine solcher Ausgang nach einer Welle von *twist-ending*-Filmen um die Jahrtausendwende – z.B. *THE SIXTH SENSE* (USA 1999, M. Night Shyamalan), *FIGHT CLUB* (USA 2001, David Fincher) oder *THE OTHERS* (USA/Spanien/Frankreich/Italien 2001, Alejandro Amenábar) – auch abgedroschen anmuten mochte, als der Film 2010 in die Kinos kam: Es ist ein *twist* mit nachhallender Ambivalenz, nicht zuletzt durch die *Hamlet* evozierende Frage, welche die Drehbuchautorin Laeta Kalogridis der Romanvorlage von Dennis Lehane hinzufügte: »To live as a monster or to die as a good man?« Diese muss, überlagert durch die Ungewissheit, ob der Protagonist nun tatsächlich einen neuen Krankheitsschub erleidet oder sich aus Schuldgefühlen ganz bewusst der Gehirnoperation unterzieht, die Krankheit und individuelle Persönlichkeit gleichermaßen tilgt, offen bleiben.

Während in den 1940er Jahren Adorno und Eisler auf die von Hollywood zunächst kaum ausgeschöpften Ressourcen Neuer Musik hinwiesen (2007, 21-29), wurden bereits vereinzelt avanciertere Klangsprachen eingesetzt, mitunter sogar zwölftönig komponierte Filmmusiken. Besonders entfachte sich der Pioniergeist von Filmkomponisten bzw. Regisseuren an der Herausforderung, das aufgewühlte Innenleben psychisch belasteter bzw. kranker Charaktere darzustellen: Miklós Rózsas Verwendung des Theremins in *THE LOST WEEKEND* (USA 1945, Billy Wilder) und *SPELLBOUND* (USA 1945, Alfred Hitchcock), Leonard Rosenmans Zwölftonreihen in *THE COBWEB* (USA 1955, Vincente Minelli) oder Bernard Herrmanns wegweisende *Score* für *PSYCHO* (USA 1960, Alfred Hitchcock)¹ sind nur

1 Im Duschszenen-Zitat in *SHUTTER ISLAND* (ca. 1 Std. 37 Min 30 Sek.) ist Daniels/Laeddiss, der Duschende, spricht: das vermeintliche Opfer.

einige Beispiele. Die Black Box einer komplexen psychischen Disposition galt es auch in SHUTTER ISLAND in Musik zu setzen. Wie sich zeigen wird, hält gerade die von Heimerdinger (2007) thematisierte, fragwürdige Institutionalisierung Neuer Musik als Horror-Soundtrack, das hartnäckige Klischee der Negativität und Fremdheit Neuer Musik, neue expressive und narrative Möglichkeiten bereit. Als Teil des bereits erläuterten Täuschungsmanövers, als »Rote Heringe« durch rezeptionslenkende, illusionsbildende Intertextualität (Rajewsky, 132) müssen daher Ligetis »Lontano« (auch verwendet von Stanley Kubrick in THE SHINING, GB/USA 1980) und die Klänge von Pendereckis »Passacaglia« betrachtet werden, die – quasi unfreiwillig – bereits Horrorfilmmusikgeschichte geschrieben haben. Ein »Roter Hering« ist auch Mahlers Klavierquartett, das den Zuschauer auf ebenso falsche emotionale Fahrten lockt, nicht zuletzt indem der im Roman wie im Film erwähnte Name des Komponisten die Erinnerung an dessen Biographie bzw. Filme mit seiner Musik auslösen mag, wie etwa Luchino Viscontis MORTE A VENEZIA (Italien/Frankreich 1971) oder Ken Russells MAHLER (GB 1974).

Neben diesen semantisch aufgeladenen Klangvokabeln wurden für die »wall of sound« des hermetischen Inselschauplatzes zum Teil Komponisten herangezogen, deren Klangsprachen von Hollywood bisher noch nicht im großen Stil entdeckt wurden: Cage, Feldman oder Scelsi. Auch Geräuschkompositionen von Nam June Paik und Brian Eno begleiten die Bilder teilweise an der Grenze des Hörbaren. Es werden mit dieser Filmmusik also unterschiedliche Möglichkeiten ausgelotet, die zeigen: Neue Musik generell mit Unbehagen auf Rezipientenseite gleichzusetzen ist eine ebenso haltlose Verallgemeinerung wie die Behauptung, die expressive Wirkung Neuer Musik im Spielfilm basiere grundsätzlich auf einem

Missverständnis (Heimerdinger, 119). Ganz davon abgesehen, dass derlei einseitige Vorstellungen die Pluralität der Kompositionsstile, die enorme Erweiterung und Individualisierung der Klangsprachen im 20. und frühen 21. Jahrhundert völlig außer Acht lassen. Im Folgenden soll neben Ingram Marshalls »*Fog Tropes*«, dem vierten Satz »*Passacaglia*« aus Pendereckis Dritter Sinfonie und John Cages »*Root of an Unfocus*« auch die Rolle von Mahlers Klavierquartett in a-Moll in SHUTTER ISLAND beleuchtet werden. Die Art und Weise der Verquickung von nichtdiegetischer und diegetischer Musik, Geräusch und Klang, Bewegung und Ton versinnbildlicht hier besonders eindrucksvoll das Ineinandergreifen von Wahn und Wirklichkeit, Fiktion und Realität. Die teils selbstreflexive Verwendung klischeehafter Musikchiffren, in der die Filmmusik »sich selbst meint« (Piel 2008, 44), also als »Meta-Filmmusik« agiert, bewirkt, gemeinsam mit motivischen und filmstilistischen Anleihen, eine gezielte Desorientierung des Zuschauers.

Die richtige Mischung

In puncto Soundtrack war Scorsese schon immer ein Eklektiker. Welten liegen zwischen den meditativen Sufi-Gesängen in THE LAST TEMPTATION OF CHRIST (USA 1988) und den E-Gitarren-Riffs, die zur *raison-d'être* von Musikfilmen wie THE LAST WALTZ (USA 1978) oder SHINE A LIGHT (USA 2008) wurden, zwischen den rauen Bernard-Herrmann-Tönen in TAXI DRIVER oder CAPE FEAR und dem *dolcissimo*-Streicherklang von Pietro Mascagnis *Cavalleria Rusticana* in RAGING BULL (USA 1980). Auch Werke Bachs fanden Eingang in CASINO (USA 1995) und THE AVIATOR (USA/Deutschland 2004). Zu KUNDUN (USA 1997) steuerte Philip Glass den

Soundtrack bei. Musik, »Scorseses dritte Liebe nach Kirche und Kino« (Seeßlen, 444), führt in den Filmen stets ein Eigenleben. Die Beziehung zwischen Tönen und Bildern ist genauso facettenreich wie unverbindlich, die Ambivalenz der musikalischen Präsenz eröffnet zwischen den Polen des Neben- und des Miteinanders von Bild und Ton eine breite Skala an Rezeptionsmöglichkeiten, was weiter unten anhand einiger Beispiele demonstriert werden soll.

Dennis Lehane ist in Hollywood kein unbeschriebenes Blatt: Bereits Clint Eastwood (*MYSTIC RIVER*, USA/ Australien 2003) sowie Ben Affleck (*GONE BABY GONE*, USA 2007) haben den Erfolgsautoren aus Boston verfilmt. *Shutter Island* entstand 2003 und ist sein siebenter Roman, der, im Gegensatz zu seinen Boston-Krimis, ein Amalgam aus verschiedenen Genres darstellt, darunter Detektivgeschichten im Stil von Edgar Allen Poe, Gothic, *Pulp Fiction*, B-Movies (*Production Notes*, 4), sowie das Schaffen der Brontë-Schwestern (Lehane 2010). Auch die klaustrophobische Atmosphäre von *Survival-Horror*-Videospiele wie *Silent Hill* (1999; 2006 verfilmt von Christophe Gans) ist darin kaum zu leugnen. Angesichts der Vielfalt an Bezugspunkten, die eine solche Fülle an Intertextualität und Stil-Eklektizismus dem Rezipienten darbietet, wundert es nicht, dass aus dem Roman nicht nur ein Film, sondern auch eine *Graphic Novel* (mit Illustrationen von Christian de Metter)² entstand. Bei Scorsese, einem Regisseur, der »sich der Wirklichkeit und dem Leben durch das Kino näher[t]« (Seeßlen, 9), löste das Drehbuch eine Reihe an filmischen Assoziationen aus (Scorsese, 2010), vom *KABINETT DES DR. CALIGARI* (Deutschland 1920, Robert Wiene) über den klassischen Noir bis hin zu

2 Deutsche Ausgabe erschienen in München bei Schreiber & Leser, 2010.

Roman Polanskis *REPULSION* (GB 1965), *CUL-DE-SAC* (GB 1966) und *ROSEMARY'S BABY* (USA 1968). Das Spiel mit den Anspielungen wird dadurch perfekt, dass der Film ganz bewusst zwischen mehreren Genres changiert und ihm ein ganzes Netz der intermedialen Inspirationen, Imitationen und politisch-historischen Kommentare zugrunde liegt. Dies macht es allerdings auch besonders schwierig, eines der eng miteinander verzahnten beteiligten Medien – sei es die Musik oder die Bildsprache – isoliert zu betrachten. Große Erwartungen entstehen bereits durch das, was man in der Literatur seit Genette (2003, 11) den »Paratext« nennt: Der Titel – amerikanisch ausgesprochen homophon mit *shudder*, zu Deutsch: schaudern, lateinisch: *horrere* – der Kino-Trailer oder der Vorspann (unterlegt mit Ligetis *Lontano*) lassen einen klassischen Gothic-Horrorfilm erwarten.

Während des Films mögen Personennamen, die der Autor der Romanvorlage, Dennis Lehane, allesamt vorgibt, entsprechende Assoziationen auslösen: »McPherson«, der Name des von John Carroll Lynch gespielten Wärters, ist klangverwandt mit »fear« und außerdem der Name des Detektivs in Otto Premingers Film Noir *LAURA* (USA 1944), den Scorsese seinen Schauspielern in der Vorbereitungsphase für *SHUTTER ISLAND* zeigte (Ford, 2010). Dolores, »Schmerzen« (auch Titel und Titelfigur eines verfilmten Stephen-King-Romans) ist der Name der depressiven Ehefrau und der traumaauslösende Wunde Punkt des Protagonisten. »Did you know that the word ‚trauma‘ comes from the Greek for ‚wound‘?« wird Dr. Naehring Daniels/Laeddis gegen Ende fragen. Untrennbar ist das Schicksal von Dolores mit dem des Protagonisten verwoben, die Erinnerung an sie derart dominant, dass es nur konsequent erscheint, wenn aus der Persönlichkeitsspaltung eine Persönlichkeitsvierteilung, eine »rule of four«

resultiert. Das mehrmalige Rufen dieses Namens in der tragischen See-Rückblende geht direkt in die melancholische, unheilvolle, das pastorale Szenario polarisierende Cello-Cantilene aus Alfred Schnittkes *Hymnus II* über, die den Schmerz geradezu prophezeit, als der Protagonist Dolores erblickt.

Der Name der Institution, »Ashecliffe«, erscheint wie eine Mischung aus »Heathcliff«, der männlichen Hauptfigur in Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847), und John Ashcroft, Justizminister unter George W. Bush und 2001 federführend an der Ausarbeitung des Patriot Act beteiligt, an dem Lehane in seinem Roman (nach eigener Aussage) verblümt Kritik übt: Der Autor bezeichnete diese Reaktion auf den 9/11-Anschlag als »the greatest assault on our freedom since McCarthyism« (Pavia 2010). Lehanes Empörung über die Einschränkung der Bürgerrechte unter der Bush-Regierung gab denn auch die Initialzündung zu der Idee, die Handlung des Romans in den fünfziger Jahren, während des Kalten Kriegs, spielen zu lassen und so die kollektive Erinnerung an die Repressionen rechtfertigende Kommunismus-Paranoia der McCarthy-Ära heraufzubeschwören, als Allegorie der Anti-Terror-Gesetze und »Gedankenunterdrückung« (»mind repression«, Pavia 2010) unter Bush. Die ebenfalls im *Soundtrack* enthaltenen populären Songs von Johnny Ray, Kay Starr und Lonnie Johnson sind der akustische Hinweis auf diese Zeit.

Daneben tritt ein ganzes Figurenkabinett an Stereotypen aus dem kollektiven Gedächtnis auf: der deutsche Arzt Jeremiah Naehring mit vermeintlicher NS- und Euthanasie-Vergangenheit (gespielt vom »Exorzisten« Max von Sydow), der von der Regierung unschädlich gemachte Kommunist George Noyce³ und der Detektiv mit scheinbar

3 Im Drehbuch dadurch verschärft, dass George Noyce, das vermeintliche

messerscharfem Verstand im Stil von Edgar Allan Poes Figur Auguste Dupin: Das Vexierspiel, die Camouflage der Binnen-Fiktion bleibt mitnichten musikalischen Trugbildern oder Noir-Klischees vorbehalten.

Marshall...Rachmaninow...Böcklin...Lewton...Scorsese

Die Anfangsszene von SHUTTER ISLAND ist unterlegt mit Ingram Marshalls *Fog Tropes* (1981) für Blechbläsersextett und Tonband (s. Bsp. 1). Wir hören zu der zunächst weißen Leinwand und der im *Establishing Shot* nach und nach sichtbar werdenden Fähre, die sich ihren Weg durch Nebelschwaden in Richtung des Betrachters bahnt, das von Lehane in der Romanvorlage immer wieder erwähnte Nebelhorn. In der nächsten Einstellung im Innern des Schiffs zeigt der von Übelkeit gebeutelte Protagonist zum ersten Mal, typisch für Scorsese, in einem Spiegel sein kaltschweißiges Gesicht. Die naheliegende Diagnose: Seekrankheit. Erst in der Rückschau wird ersichtlich, dass es tatsächlich das Wasser selbst ist, welches die von DiCaprio gespielte Figur irritiert. Oder die Übelkeit ist schlicht ein Symptom des medikamentösen Entzugs, von dem wir ebenfalls erst am Ende erfahren. Auf dem Ozean, von alters her Sinnbild für das Vergessen und das Unbewusste, ist der Protagonist seiner unbewältigten Vergangenheit ausgeliefert.

Versuchsoffer der Ärzte von Shutter Island, von Teddy Daniels/Andrew Laeddis als »Sozialist« charakterisiert wird.

An Deck des Schiffs münden die unregelmäßigen Rufe des Nebelhorns, mit denen die *Fog Tropes* beginnen, in ein kreisendes Horn-Ostinato. Es folgt eine für die Exposition des Films zu erwartende Einführung in das Thema und vor allem den Ort der Handlung: Ashecliffe, eine Institution für geistesgestörte Schwerkriminelle. An Deck beginnt also die Fiktion in der Fiktion. Darauf deuten die scheinbar zufälligen Geräusche, die sich nun als organisierte, konstruierte Klangereignisse innerhalb einer musikalischen Komposition erweisen, schon subtil hin, ebenso wie der Blick des Protagonisten durch das Vierecksmuster des Drahtzauns. Eine Referenz auf die Musterfaszination des Noir-Genres (insbesondere der Jacques-Tourneur-Filme, die Scorsese mit den Darstellern vor den Dreharbeiten ansah: Ford, 2010) scheint möglich, in der Rückschau aber auch ein erstes *foreshadowing* auf seine mit der Geisteskrankheit einhergehende Strukturbesessenheit und den zu knackenden Code »rule of four«, der sich am Ende als Manifestation einer ›doppelten Schizophrenie‹ herausstellen wird. Vierecksmuster bleiben im weiteren Verlauf des Films ein visuelles Leitmotiv. Ein Drahtzaun mit entsprechender Struktur umgibt auch den Leuchtturm, an dem der Protagonist am Ende über seinen wahren Status aufgeklärt wird. Auch das Horn-Ostinato kehrt am Schluss als musikalischer Rahmen der Erzählung wieder und kündigt das Ende der Binnen-Narration an. Der zeitgenössische US-amerikanische Komponist Ingram Marshall berichtet, dass seine Komposition *Fog Tropes* von der Atmosphäre der nebelverhangenen Bucht von San Francisco inspiriert worden sei: »For me it is a piece about memory and the feeling of being lost«, so der Komponist (2010). Wie die meisten anderen der von Scorsese und Robbie Robertson für *SHUTTER ISLAND* selektierten Werke hat dieses also einen programmatischen Entstehungshintergrund. Und vielleicht nicht ganz zufällig wurde die Komposition für Bläsersextett und Tonband ausgewählt,

evoziert das wogende Horn-Motiv doch den Gestus der Einleitung von Rachmaninows symphonischer Dichtung »Die Toteninsel« op. 29 (1909). Diese wiederum war von Arnold Böcklins gleichnamiger Bilderserie aus den 1880er Jahren inspiriert worden, die, einem antiken griechischen Mythos gleich, eine Friedhofsinsel darstellt, auf der die von Göttern Auserwählten ihren letzten Ruheort finden (Schwarz 2009, 154)⁴. Als Scorsese das Drehbuch zu SHUTTER ISLAND bekam, wirkte er gerade als Sprecher und Produzent bei der Entstehung eines Dokumentarfilms über Val Lewton mit (*Production Notes* 2010, 4)⁵, dem genialischen Produzenten von B-Horrorfilmen der 1940er Jahre. Was Scorsese in dieser Dokumentation über diese Filme sagt (01:05:06), trifft genauso auf sein eigenes Horror-Projekt zu:

All along, Lewton had been trying to accomplish something impossible: to satisfy the demand for horror and transcend it at the same time. But the conventions of horror were exactly what allowed him to open the door onto the dark side of existence.

Lewtons Horrorfilme I WALKED WITH A ZOMBIE (USA 1943, Jacques Tourneur) und THE ISLE OF THE DEAD (USA 1945, Mark Robson) waren ebenfalls beide von Böcklins Bilderserie inspiriert: In I WALKED WITH A ZOMBIE hängt eines der Gemälde als *mise en abyme* im Zimmer der Zombi-

4 Vielen Dank an Christine Faist für den Hinweis auf die Böcklin-Bilder.

5 VAL LEWTON. THE MAN IN THE SHADOWS (USA 2008, Kent Jones). *Production Notes*, 4.

Frau, und in *THE ISLE OF THE DEAD* diene es unverkennbar als Modell für den Kulissenbau⁶. Naheliegender, dass sich die Handlung beider Filme auf unheilvollen Inseln abspielt, wahrhaften Orten des Grauens. Lewtons/Robsons filmischer *THE ISLE OF THE DEAD* nähert sich, wie im Bild, ein Boot mit zwei Insassen, Boris Karloff als Ruderer. Auf der Fähre zur Shutter Island befinden sich außer dem Fährmann zwei Personen – eine davon mit gespaltener Persönlichkeit. Vielleicht ist dem einen oder anderen Kino-Besucher, der sich beim Anblick der Shutter Island an das Böcklin-Bild erinnert fühlt, bewusst, dass selbiges 1936 auch im Empfangssaal des Reichskanzlerpalais hing, welcher auch als Musiksalon genutzt wurde. Denn Böcklin gehörte zu den Lieblingsmalern Adolf Hitlers (Schwarz 2009, 152-4). Zurück zu *SHUTTER ISLAND*: Nach der Vorstellung des klassischen Scorsese-Duos, das als Kopie eines Ermittlerteams aus einem Film Noir stereotypischer nicht inszeniert sein könnte, rückt der Inselkoloss erstmalig ins Blickfeld des Publikums und der Charaktere.

Klassiker der Neuen Musik: Penderecki

Das erste Tableau der Insel wird durch die pochenden Achtel der tiefen Streicher der Anfangstakte von Pendereckis »*Passacaglia*« (s. Bsp. 2) untermalt. Diesen Sinfoniesatz kennzeichnet – wie Cages »*Root of an Unfocus*«, Feldmans »*Rothko Chapel*« oder Schnittkes »*Hymnus*« eine irreguläre Repetition: Die Achtel werden zu Anfang unregelmäßig vermehrt

6 *BEDLAM* (USA 1946), ein weiterer Lewton-/Robson-/Karloff-Film, dreht sich um die menschenunwürdigen Zustände der psychischen Anstalt Bethlem in London zur Zeit der Aufklärung. »Bedlam« bedeutet im heutigen Englisch noch immer so viel wie »Tohuwabohu« oder »Chaos«.

und wieder reduziert, unterbrochen durch Pausen variierender Länge. Durch diese differente Wiederholung, den buchstäblich »verrückten« Rhythmus, bleibt die Musik unvorhersehbar. Dunkle Streicher, eine bewährte Horror-Klangchiffre, werden als akustisches Trugbild eingesetzt. Es entsteht zwangsläufig der Eindruck, es handle sich bei diesem einsamen Eiland um einen *locus terribilis* (vgl. Garber 1974). Daniels und Aule, wird dem Zuschauer vorgegaukelt, erreichen als Ordnungshüter, als Ermittler, die Insel, und laufen Gefahr, dem vermeintlichen Grauen, das sie dort erwartet, zum Opfer fallen. Allerdings agiert die Musik hier nicht in erster Linie als Vorbotin für ein bevorstehendes Unheil, sondern gibt, wie sich herausstellen wird, vielmehr Auskunft über den psychischen Zustand von Teddy Daniels/Andrew Laeddis beim Anblick der Insel, einen Hinweis auf seine paranoiden Halluzinationen. Ähnlich wie die kreisende Achtelbewegung der *Fog Tropes* unterstreicht auch hier ein sehr enger Tonraum, ganz im Einklang mit der Film-Noir-Ästhetik, die Klaustrophobie und Ausweglosigkeit – zunächst des Handlungsschauplatzes, später, wie sich herausstellen wird, des Irrgartens einer Geisteskrankheit.

Mit dem zweiten Erklären des Penderecki-Motivs (00:42:00) verschiebt sich dessen Semantik. Es wird nun mit einem realen Ort verknüpft. Hier wird durch den musikalischen Rückverweis suggeriert, dass Teddy Daniels seine Ankunft auf der Insel mit der Ankunft im Konzentrationslager Dachau assoziiert, an dessen Befreiung er selbst als Soldat beteiligt war. Es werden alle Erwartungshaltungs-Register eines Anti-Kriegsfilms gezogen. Scorsese-Kennern wird ein intertextueller Bezug zu Travis Bickle vorgegaukelt, dem Taxi Driver, der aufgrund seiner Erlebnisse in Vietnam zum Soziopathen mutiert. Diesmal erklingt eine längere Passage der *Passacaglia*. Die graduelle Verdichtung des Satzes, die synkopischen Einsätze einer immer größeren Anzahl an Instrumenten, die melodischen Abschnitte,

gekennzeichnet durch *saltus duriusculi*, das Hinzukommen von immer mehr Tonhöhen bis hin zur Zwölftönigkeit, die rhythmische Verkleinerung bis zur Triolenbildung und die Verlagerung in immer höhere Register kulminiert in der Massenerschießung der deutschen Soldaten durch die Alliierten. Die pochende Tonrepetition zu Beginn läuft also auf das Staccato der Gewehrschüsse hinaus und bewirkt damit an dieser Stelle eine erste Fokussierung auf den Protagonisten, indem sie die Spitze eines Eisbergs an Schuldgefühlen andeutet: »It wasn't warfare. It was murder«, kommentiert dieser die Lynchjustiz – ohne, wie Lehanes Teddy Daniels/Andrew Laeddis hinzuzufügen: »And yet, there was no gray area. They deserved so much worse.« (Lehane 2004, 145). Der Zuschauer wird also nun endgültig auf die Fährte der Bewältigung kollektiver, historischer Vergangenheit gelockt. Ein Teil davon ist die Bewusstmachung einer manifesten Schicksalshaftigkeit; ein Abwehrmechanismus, mittels dessen Daniels/Laeddis seinen persönlichen, verdrängten Schicksalsschlag zu übertünchen sucht. Ein mehrfach variiertes bildliches *memento mori* in den Traum- und Erinnerungssequenzen unterstreicht die Evokation des kollektiven Traumas: die herabfallende Asche, später transformiert in Papier und, wie in dieser Szene, Schnee. Schließlich dürfte der Ascheregen infolge der einstürzenden Türme am 11. September für die meisten Kinobesucher, zumal jenseits des Atlantiks, noch immer mit einem starken Symbolcharakter behaftet sein.

Ein drittes Mal verwendet Scorsese die »*Passacaglia*« am Schluss (01:42:00), unmittelbar bevor Daniels/Laeddis über seine Krankheit und seinen wahren Namen unterrichtet wird und der Zuschauer folglich darüber, dass die bisherige Handlung teils ein Rollenspiel war, teils eine Phantasmagorie. Am Scheitelpunkt seiner Paranoia angekommen, ist der Protagonist davon überzeugt, dass die Ärzte vorhaben, ihn zum Zwecke gehirnchirurgischer Experimente unter der Ägide des vermeintlichen

Altnazis Dr. Naehring in den Leuchtturm zu entführen. Wild entschlossen zündet er ein Auto an, das unter eingebildeter Anwesenheit seiner verstorbenen Frau Dolores und eines ihm noch unbekanntes Mädchens aus seinen Träumen explodiert, um seine Verfolger abzulenken und zum Leuchtturm zu gelangen, wo er die Ärzte in flagranti zu ertappen hofft. Die Zuspitzung der Situation wird unterstrichen durch die kleinere Vor-Insel. Auf dieser befindet sich der sich nach oben verjüngende Leuchtturm, der letzte Ort, auf den der Protagonist seine Nervenkrise noch zu projizieren vermag, der letzte Raum, der sich ihm bietet, um mit dem Antrieb des psychischen Abwehrmechanismus eine Narrativierung der Wirklichkeit zur Traumabewältigung zu vollbringen, was gleichzeitig bedeutet: Es ist die letzte Zuflucht des musikalischen Horrors. Tatsächlich stellt in diesem letzten vehementen Aufbegehren gegen die Wahrheit das Penderecki-Motiv die in Daniels'/'Laeddis' Bewusstsein gezogene Parallele zur Befreiung von Dachau her, genauer: das Vorhaben, durch seine Ankunft Leben zu retten. Mit dem Öffnen der Tür des Leuchtturms bricht die Musik abrupt ab und schafft eine künstliche Diskontinuität, die der Stringenz der Handlung entgegengesetzt ist. Zusammen mit dem bewaffneten »Befreier« erinnert dieser plötzliche Einsturz der musikalischen Kulisse an die Stilisiertheit des Action-Genres oder, mit den unmittelbar folgenden einschlägigen Kamera-Einstellungen, an die Hyperrealität von Survival-Horror-Videospielen wie »*The Suffering*« oder »*Silent Hill - Shattered Memories*«. In Letzterem, später als der Roman, aber im selben Jahr wie der Film entstanden, führt eine Rettungsaktion den Helden ebenfalls am Ende zu einem Leuchtturm. Sosehr der Treppenaufstieg des Protagonisten auch an die Glockenturmszene in Alfred Hitchcocks *VERTIGO* (USA 1958) erinnern mag: Im Gegensatz zum *Dolly-Zoom* kann, soll und darf uns die künstliche Statik der Bewegtheit, das visuelle Pendant zum mechanisch-parallelen Satzbau

des Romans an dieser Stelle (Lehane 2004, 315 f.) nicht dergestalt mitreißen. Der Leuchtturm hat, im Roman wie im Film, drei Stockwerke, ähnlich wie die drei Sektionen der Institution: eine Analogie zum Freudschen Strukturmodell der Psyche oder der drei Bewusstseinschichten des Protagonisten: sein persönliches, verdrängtes Schicksal, der Kriegseinsatz und die Gegenwart. Als Ort der Erkenntnis und der Wahrheit, als »heiliger Gral« fehlt dem Leuchtturm jedoch der Keller (Lehane 2004, 321) – und, konsequenterweise, auch die Musik, die sich in diesem Moment selbst als Begleiterscheinung der halluzinatorischen *plots* enttarnt und damit selbst reflektiert. An diesem weiteren Synchronpunkt verweist die Musik also auf ihre eigene Fiktionalität, beleuchtet sie, indem die inzwischen ja stark semantisch aufgeladene musikalische Dramaturgie des Penderecki-Sinfoniesatzes jäh unterbrochen wird, ihren Status als Teil einer versuchten Narrativierung seitens des Protagonisten, einer Konstruktion von Wirklichkeit, die ins Leere läuft.

Beim vierten Erklingen beim Übergang zur letzten Einstellung (02:10:00), in welcher der Leuchtturm noch einmal in stimmungsvollem Abendrot, von Möwen umkreist, zu sehen ist, erscheint auch das Motiv in völlig neuem Licht. Als Teil der Horror-Wahnvorstellung entlarvt und damit seiner dramaturgischen Funktion entleert (ähnlich wie der Leuchtturm), verweist es nun ausschließlich als syntaktisches Mittel zurück auf den Anfang des Films, auf den Beginn der »fantastical narratives« des schizophrenen Protagonisten, die, wie wir nun wissen, zyklisch wiederkehren.

Klassiker des späten 19. Jahrhunderts: Mahler

Eine durch die Filmhandlung motivierte musikalische Reise in die Vergangenheit initiiert zugleich eine erste Reise zurück in die historische Vergangenheit (00:20:20), im Moment nämlich, da Daniels im Büro des Arztes eine Schallplattenaufnahme von Mahlers Klavierquartett in a-Moll hört. Allerdings ist Robertson und Scorsese hier ein Anachronismus unterlaufen, ob nun gewollt oder nicht. Denn: Der Kopfsatz, der einzige erhaltene von Mahlers ansonsten verschollenem Klavierquartett in a-Moll, wurde erst 1964 nachweisbar öffentlich aufgeführt und war nicht vor dem Erstdruck 1973 auf Schallplatte erhältlich (s. Mahler 1997, X). Scorsese versäumt es hingegen nicht, kenntlich zu machen, dass sich die in der Rückblende gezeigte Schallplatte von der Mahler-Platte im Salon unterscheidet. Eine regelrechte Rückblenden- und Psychologisierungstradition hat sich seit Viscontis *MORTE A VENEZIA* (dessen Schiffs-Sequenz zu Beginn dem Anfangsszenario von *SHUTTER ISLAND* im Übrigen nicht ganz unähnlich ist) um die Musik und die Person Gustav Mahlers im Film etabliert. *MAHLER AUF DER COUCH* (Deutschland/Österreich 2010, Felix und Percy Adlon) ist hierfür das jüngste Beispiel.

In Lehanes Roman wird die Begegnung mit dem deutschen Psychiater durch nicht spezifizierte Musik desselben Komponisten untermalt, allerdings erst viel später, mitten im Gespräch mit Naehring nämlich, als solche identifiziert (Lehane 2004, 77). Auch die Verwechslung mit Brahms gibt Lehane vor. Sie löst im Roman jedoch keine Rückblende aus. Unmittelbar auf den Namen des jüdischen Komponisten eine Einstellung folgen zu lassen, in der ausgehungerte KZ-Häftlinge hinter Stacheldraht zu sehen sind, ist erneut ein geschickter Kunstgriff der emotionalen Lenkung des

Zuschauers. Die Erwähnung Mahlers ist an dieser Stelle, an der wir noch nicht wissen, dass es sich um Dachau handelt, ein *foreshadowing* auf Daniels‘/Laeddis‘ Beteiligung an der Befreiung von den Nationalsozialisten.

Als »tinkling« (»klingelnd«) beschreibt Lehane den Charakter der Musik (Lehane 2004, 77), was eher an einen Triangel-lastigen Sinfoniesatz oder das erste der *Lieder eines fahrenden Gesellen* denken lässt als an das getragene Streichquartett. Allerdings ist die Verwechslung mit Brahms bei diesem Jugendwerk Mahlers glaubwürdiger. Die Kammermusik unterstreicht zudem die einengende Intimität, die an den Noirfilm gemahnende Unentrinnbarkeit dieses Schauplatzes. Die, wie man meint, perfide Heimeligkeit des Kaminfeuers, des roten Ohrensessels und der altmodischen Raumausstattung in dem geschichtsträchtigen Gebäude aus dem Bürgerkrieg, ein Kontrast zu den rauen Klippen der Insel und den kargen Zellen der Psychiatrie, eröffnet gleich ein ganzes Arsenal an Kriegsfilm-Klischees, untermalt von der tonalen Schlichtheit und Eindeutigkeit der Quartett-Exposition. Wie magisch angezogen durch das Rechteckmuster, wandert der Blick Daniels‘/Laeddis‘, nach Eintreten in den Salon, schnurstracks zur Decke – wieder ein subtiler Hinweis auf seine doppelte Schizophrenie. Zunächst wird kurz der verschwenderische Oberst aus dem amerikanischen Bürgerkrieg thematisiert, dem, so der Arzt Dr. Cawley, die großzügige Einrichtung des *Headquarters* zu verdanken ist. Zwei Stichworte, »interrogations« und »paper pushers«, lösen weitere, zusehends konkreter werdende Rückblenden aus: die erste zum »mit Leidenschaft« zu spielenden ersten Thema, die zweite zum »entschlossenen« zweiten Thema des Quartettsatzes. Das zweite Thema, geprägt durch chromatische Abwärtsläufe, unterstreicht die Bewegung der an »paper pushers« anknüpfenden fallenden Blätter. In der dritten Einstellung ist ein weibliches Aktgemälde von Adolf Ziegler zu sehen,

Präsident der Reichskammer der Bildenden Künste und 1937 federführender Kurator der Ausstellung »Entartete Kunst«.

Das stimmlose »s« des Psychiaters Naehring im Wort »raised« verrät schließlich seine deutsche Herkunft – und aus »großziehen« wird »um die Wette laufen« – ein weiterer Kunstgriff der Drehbuchautorin. Sofern dies die Kreuzigungsmetaphorik des am Boden liegenden Offiziers nicht allein schon erreicht, polarisiert im letzten Erinnerungsfragment das erste Mahler-Thema schließlich das Geschehen. Das, wie man zunächst meinen könnte, Hollywood-Stereotyp des nicht totzukriegenden Bösewichts wird demontiert: Der SS-Kommandant (von dem wir erst an späterer Stelle erfahren, dass er sich selbst die tödliche Schussverletzung zugefügt hat) wird durch den *Lamento*-Charakter der Musik, die Sekundschnitte abwärts und die Molltonart vermeintlich zu Daniels' Opfer. Weiterhin befinden wir uns auf der zweiten Bewusstseinschicht des Protagonisten, die seine Kriegserfahrungen enthält.

Die Wurzel der Verdrängung: Cages »Root of an Unfocus«

Erst zu Klängen John Cages, des Amerikaners, der europäische Traditionen stets verhöhnte, gelingt die vollständige Anamnese vom Kinossessel aus, das Vordringen in die unterste Bewusstseinschicht. Der zweiten Traumsequenz (00:57:30) geht ein Migräneanfall des Protagonisten voraus. Die Medikamente bewirken einen veränderten Bewusstseinszustand, unterlegt mit John Cages *Root of an Unfocus* für perkussiv eingesetztes präpariertes Klavier aus dem Jahr 1944. Dieses entstand im Rahmen einer Choreographie von Merce Cunningham mit dem Thema Angst (Bernstein

2002, 79)⁷. Folglich konvergiert der programmatische Entstehungshintergrund wie bei den *Fog Tropes* mit seiner Verwendung im Film⁸. Prä-existente Neue Musik wird in diesem Fall also, wie auch Julia Heimerdinger (2007) in ihrer Studie über Neue Musik im Spielfilm feststellte, keineswegs ihrer Fremdheit wegen als Horror-Musik im Film eingesetzt, sondern aufgrund eines a priori gegebenen *tertium comparationis*.

»Percussion music is a contemporary transition from keyboard-influenced music to the all-sound music of the future«, war John Cage überzeugt (Cage 1973, 5). Als Schnittstelle zwischen Wirklichkeit und Kunstwelt, Klang und Geräusch, Fiktion und Realität eignet sich der perkussive Klang der präparierten Klaviersaiten besonders für die Repräsentation des realen Traumas in der Traumwelt. Die geräuschhafte Konkretheit und die Vehemenz der hämmernden Töne (die Tasten der rechten Hand sind Cages Anweisung nach tatsächlich in mezzoforte- bzw. fortissimo-Lautstärke anzuschlagen) setzen dabei einen Kontrapunkt zu der Stilisiertheit der onirischen Sequenz, verweisen auf den realen Ernst dieses mentalen Szenarios. Einer eindeutigen semantischen Zuordnung allerdings entziehen sich die eigentümlichen Klangfarben⁹. Auch der Rhythmus, wie der der *Passacaglia* irregulär, »verrückt«, lässt verschiedene Assoziationen zu, etwa einen (extrasystolischen) Herzschlag, oder wie David Bernstein über das Stück schrieb, »violent shudders« (2002, 79). Ein Synchronpunkt zwischen

7 Bernstein kommentiert: »The music aptly evokes this mood with its incessant repetitions, particularly with the violent shudders produced by two notes prepared with long bolts touching the sounding board.« (2002, 79)

8 Giacinto Scelsi, Komponist des Werks *Uaxuctun*, das mitunter in der Szene erklingt, als der Körper von Chuck Aule von den Felsklippen verschwindet (nach ca. 1 Std. 21 Min.), verbrachte zwischen 1940 und 1950 einige Jahre in einer psychischen Heilanstalt in der Schweiz. S. Bandur (2007), 1-2.

9 Über Klangfarben s. Prendergast (2009), 213 f.

Bild und Musik entsteht durch einen Sekundenbruchteil »Mickey-mousing«: die plötzlich im fortissimo angeschlagenen Triolen zu dem unerwarteten Augenaufschlag des Mädchens.

Im Roman ist die Tochter des Protagonisten, für deren Rettung er zu spät kommt, das einzige seiner drei von der manisch-depressiven Dolores ertränkten Kinder, welches bei der Bergung aus dem See die Augen geöffnet hat (Lehane, 358 f.). Im Film hingegen verweist der imaginierte Augenaufschlag auf die Schuldgefühle des Vaters. Indessen wird das eigentliche Trauma, die eigene Frau erschossen zu haben, noch immer nicht enthüllt, sondern durch die Erinnerung an Dachau zusätzlich verschleiert: Die Anschuldigung des Mädchens, das sich erst später als Daniels' Tochter herausstellen wird, »You should have saved all of us«, wird man an dieser Stelle bei erstmaligem Betrachten freilich nicht auf die drei Kinder, sondern auf die Leichenberge vor dem Konzentrationslager beziehen.

Dieser Klang-Code, der wiederum erst am Ende entschlüsselt werden kann, ist es letztendlich, der zur untersten Bewusstseinschicht führt. Als äußerst geschickt erweist sich in der Schlüsselszene am See (01:57:37) die Kombination von Alfred Schnittkes »Hymnus« und Cages »*Root of an Unfocus*«: Denn unter der melancholischen Cello-Kantilene, die zur ersten Dolores-Einstellung erklingt, nehmen die teilweise synkopierte Pizzicato-Akkorde, jeweils sechs an der Zahl, die perkussiven »verrückten« Schläge des Cage-Stücks vorweg, kündigen also schon hier den Schock des Protagonisten an. Als die von DiCaprio gespielte Figur, die, wie wir jetzt wissen, Andrew Laeddis heißt und unter schizophrener Paranoia leidet, ihre toten Kinder unter idyllischem Vogelgezwitscher auf Gras gebettet hat, erklingt weiterhin »*Root of an Unfocus*«, während er unter beiderseitigen Liebesbekundungen seine Frau erschießt, in einer Szene, die ganz

offensichtlich die Erschießung der *femme fatale* durch den Anti-Helden in Billy Wilders Noirfilm *DOUBLE INDEMNITY* (USA 1944) zitiert.

Die Transzendenz des Horrors

Es nimmt nicht wunder, dass der ohnehin nie gestillte Bedarf an neuen Klangsprachen für den Film mit dem »Exzess an desorientierenden Erzählformen« (Werner 2005, 139) seit Beginn des neuen Millenniums und einer zweifelsohne zunehmenden Polystilistik und Selbstreferentialität des Hollywood-Kinos Vorstöße in bisher unentdecktes musikalisches Terrain auslöst. Dass dies neuere autonome Kompositionen einschließt, ist im Fall von *SHUTTER ISLAND* Robbie Robertson zu verdanken, der seit Jahrzehnten von diesen Werken fasziniert ist und sich persönlich für die ausgewählten Werke stark machte (Swed 2010)¹⁰.

Äußerste Differenzierung kennzeichnet den Einsatz dieses Repertoires, einerseits der Rekurs auf konventionelle Horror-Musik, andererseits die Miteinbeziehung bisher eher »zelluloidferner« Komponisten. Hier, analog zum *Chiaroscuro* des Neo-noir, der ästhetische Dialog mit Idiomen Neuer Musik, die im Kino bereits gealtert sind. Dort akustische Graustufen, die mit verfremdender Klangfarbe, Rhythmik und Instrumentierung nicht auf Effekt- und Affekthascherei abzielen, sondern die Ambivalenz des Geschehens diskret und diskontinuierlich untermalen, den Handlungsablauf sowohl einfärben als fragmentieren. Es ist die Verschränkung von

10 Ein Gegenbeispiel ist Christopher Nolan, der trotz ähnlich komplexer Plot-Strukturen, mit Originalmusik von David Julyan (*MEMENTO*, USA 1999) oder Hans Zimmer (*INCEPTION*, USA/GB 2010) arbeitet.

Gefundenem und Erfundenem, von filmischer wie filmmusikalischer Vergangenheit und deren Rekontextualisierung, die, gerade weil mit Allgemeinplätzen und Zitaten gespickt, alle Kriterien des Horror-Genres erfüllt, es aber gleichzeitig transzendiert; in der Neue Musik nicht um ihrer selbst willen auftritt, sich nicht unberechtigt in den Vordergrund spielt, weder anbietend noch abgehoben daherkommt, sondern interdependent und sinnfällig mit der visuellen und verbalen Ebene verflochten ist. Trotz der Vorgeschichte eines Penderecki oder Ligeti im Horrorfilm oder Psychothriller kann mitnichten von einer »pseudo-modernen Routine« die Rede sein, jener Nivellierung allzu radikal anmutender kompositorischer Ansätze aus kommerziellen Überlegungen, vor welcher Adorno und Eisler noch warnten (2007, 29).

Auf SHUTTER ISLAND trifft in mancherlei Hinsicht das zu, was Scorsese in dem Dokumentarfilm über Val Lewton über BEDLAM sagte: »Maybe more than any other Lewton film, it's at odds with itself« (VAL LEWTON: THE MAN IN THE SHADOWS, 01:04:29). Es ist ein Film, der mit sich selbst im Unreinen ist und daraus eine neue Ästhetik entstehen lässt, in einer Zeit, in der für manch einen Hollywood-Regisseur oder Romanautoren – Dennis Lehane ist gewiss keine Ausnahme – ja bekanntlich Ähnliches in Bezug auf die politischen Handlungen seiner Regierung gelten soll. In diesem Licht ist auch die Filmmusik zu sehen: Was Scorsese, »Filmhistoriker, Filmtheoretiker und Filmkritiker« in Personalunion (Seeßlen, 408) und Robertson durch den differenzierten Einsatz verschiedener autonomer Kompositionen in SHUTTER ISLAND in besonderer Weise vor Augen und Ohren führen, ist das »Altern der Neuen Musik« (Adorno 1980) im Hollywoodfilm – oder vielmehr: das Altern der bisherigen, pauschalisierenden Auffassung Neuer Musik, und nicht zuletzt von

Filmmusik-Klischees allgemein. Es ist gewiss keine Parodie, aber doch eine Transzendenz der populären Horrorpartitur, die den Weg eröffnet zu einer filmischen Rezeption der musikalische Moderne und Postmoderne in ihrer ganzen irreduziblen Bandbreite.

Fog Tropes

Brass Sextet and Tape

Ingram Marshall

Score at concert pitch

0'' → 30'' → 1'00'

(Tape plays alone first minute)

Various fog horns, getting louder

Flute

1'00'' → 1'30''

Falsetto voice

F.H.

Flute

F.H.

Tpt. 1

2

♩ = 80 (accel. to ♩ = 96 at 3'00'')

Horn 2 enters at 1'10'' and moves in and out of phase with Horn 1

1. 2.

pp cresc. (occasionally) (occasionally) *mf*

Tbn. 1

2

1'30'' → 1'45'' → 2'00''

F.H. louder

1. con sord. (Distant effect)

Flute

2

p

continue phasing

mf

♩ = 60 NOTE: Horns and Trombones are not in sync.

Tbn. 1

2

p

Bsp. 1 © Peermusic Classical GmbH

IV. Passacaglia

Allegro moderato ♩ = 130

The image shows a musical score for two instruments: Violoncello (Cello) and Kontrabass (Double Bass). The score is divided into two systems. The first system contains measures 8 through 11. The second system contains measures 12 through 15. The music is written in bass clef. The time signature changes from 3/8 to 2/4 and then to 3/8. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro moderato' with a metronome marking of ♩ = 130. The first system shows the Violoncello and Kontrabass parts. The second system shows the Violoncello (Vc.) and Kontrabass (Kb.) parts. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

Violoncello

Kontrabass

Vc.

Kb.

Bsp. 2: Penderecki, 3. Sinfonie, IV. Satz, Streicherstimmen

Liste der Musikstücke in Shutter Island:

Ingram Marshall: Fog Tropes (1981), Krzysztof Penderecki: Sinfonie Nr. 3, 4. Satz "Passacaglia" (UA 1995), John Cage: Music for Marcel Duchamp (1947), Nam June Paik: Hommage à John Cage (1959), György Ligeti: Lontano (1967) Morton Feldman: Rothko Chapel (1971), Johnny Ray: Cry (1951), Max Richter: On the Nature of Daylight (2006; auch in Marc Forsters *Stranger Than Fiction* (2006)) , Giacinto Scelsi: Uaxuctun (1969), Gustav Mahler: Klavierquartett in a-moll, 1. Satz (ca. 1876-8), John Adams: Christian Zeal and Activity (1973), Lou Harrison: Suite for Symphonic Strings, Nocturne (1960), Brian Eno: Lizard Point (Album "On Land", 1982), Alfred Schnittke: Four Hymns (1974-9), Nr. 2: für Vc und Kb, John Cage: Root of an Unfocus (für Merce Cunningham, 1944), Ingram Marshall: Prelude – The Bay (aus *Alcatraz*, 1982), Kay Starr: Wheel of Fortune (1952), Lonnie Johnson: Tomorrow Night (1948), Dinah Washington: This Bitter Earth (1960)/On the Nature of Daylight (s.o.)

Literatur und Notenausgaben

- Adorno, Theodor W. (1980) Das Altern der Neuen Musik. In: Ders., *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (=Schriften, Bd. 14), Frankfurt/Main, S. 150-151
- Adorno, Theodor W./Eisler, Hanns (2007) *Composing for the Films*, London: Continuum (Neuaufgabe der Erstausgabe 1947).
- Bandur, Markus (2007) Giacinto Scelsi. In: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. v. Hanns-Werner Heister, Wolfgang Sparrer, München: Edition Text + Kritik, S. 1-44.
- Bernstein, David W. (2002) Music I: to the late 1940s. In: *The Cambridge Companion to John Cage*, Hrsg. David Nicholls, New York: Cambridge University Press, 63-84.
- Cage, John (1960) *Prepared Piano Music*, Bd. 2: 1940-47, New York: Peters.
- Cage, John (1973) *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

- Dahlhaus, Carl (1985) *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber.
- De la Motte-Haber, Helga/Hans Emons (1980) *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München.
- Ford, Allan, Interview mit Martin Scorsese, s. <http://www.filmofilia.com/2010/02/18/shutter-island-martin-scorsese-interview/> (Datum des Zugriffs: 15.7.2012)
- Garber, Klaus (1974) *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln.
- Genette, Gérard (1993) *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, (= Aesthetica, Neue Folge 683), Frankfurt.
- Heimerdinger, Julia (2007) *Neue Musik im Spielfilm*, Saarbrücken.
- Kolleritsch, Otto, Hrsg. (1981) *Zur »Neuen Einfachheit« in der Musik*, (=Studien zur Wertungsforschung 14), Wien/Graz.
- Lehane, Dennis (2004) *Shutter Island*, 2. Aufl., New York.
- Lehane, Dennis (2010) Generic Interview, s. <http://www.youtube.com/watch?v=4YD8p2aPdHo> (Datum des Zugriffs: 15.7.2012)
- Mahler, Gustav (1997) *Klavierquartett 1. Satz*, Universal Edition.
- Marshall, Ingram (2009) *Fog Tropes*, New York: Peermusic Classical.
- Marshall, Ingram (2010), Programmnotiz zu *Fog Tropes*, s. <http://www.ingrammarshall.com> (Datum des Zugriffs: 15.7.2012).
- Mausier, Siegfried (2005) Musikalische Moderne und Neue Musik als kompositionsgeschichtliche Paradigmen. In: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 1), Laaber, S. 31-39.
- Pavia, Marco (2010), Interview mit Dennis Lehane, auf: <http://www.youtube.com/watch?v=T6-yaCVM6to>. (Datum des Zugriffs: 15.7.2012).
- Piel, Victoria (2008) Narrative Querstände. Momente von Selbstreflexivität der Musik im Film. In: *Filmmusik. Beiträge zu ihrer Theorie und Vermittlung*, Hildesheim u.a.: Olms, S. 43-72.
- Penderecki, Krzysztof (2008), 3. Sinfonie für Orchester (1988-95), Mainz: Schott.
- Prendergast, Roy M. (1992) *Film Music. A Neglected Art* (2. Aufl.), New York und London: Norton.

- Production Notes* zu Shutter Island (2010),
s. <http://www.shutterisland.com/#/about-film/synopsis> (Stand: 15.7.2012).
- Rajewsky, Irina O. (2002), Irina O., *Intermedialität*, Tübingen/Basel: Francke.
- Schwarz, Birgit (2009) *Geniewahn: Hitler und die Kunst*, Wien etc.: Böhlau.
- Scorsese, Martin (2010) Interview,
s. <http://www.filmofilia.com/2010/02/18/shutter-island-martin-scorsese-interview/> (Datum des Zugriffs: 15.7.2012)
- Swed, Mark (2010) *Critic's Notebook: Shutter Island as a new-music Haven*, s.
<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2010/02/shutter-island-as-a-new-music-paradise.html> (Datum des Zugriffs: 15.7.2012)
- Werner, Paul (2005) *Film noir und Neo-Noir*. München.
- Wolf, Werner (1998) *Mise en abyme*. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hrsg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart, 502-3.
- Wolf, Werner (1999) *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/Atlanta, GA.

Empfohlene Zitierweise

Kupfer, Diana: Neue Musik und Neo-Noir: Martin Scorseses Shutter Island. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 200-230, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p200-230>.

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.