

**Rezension: Redner, Gregg:**  
***Deleuze and Film Music. Building a methodological Bridge between film theory and music.***  
**Bristol / Chicago: intellect Ltd. 2011.**

Violetta Parisini (Wien)

Filmmusik lenkt die Aufmerksamkeit der Zusehenden, erzeugt Spannung und Stimmung, kittet eventuelle Unzulänglichkeiten, ist also ein essentieller Bestandteil eines Films. Trotz dieser wichtigen Position innerhalb der Filmwelt erfährt sie erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit akademisches Interesse, die Filmmusik-Analyse ist eine verhältnismäßig junge und noch wenig ausgereifte Disziplin. Ein Grund, sie voranzutreiben.

Bis jetzt gibt es zwei vorherrschende Methoden; einerseits den musikwissenschaftlichen Zugang, der ein Stück Filmmusik wie ein Stück Musik ohne dazugehörigen Film analysiert, andererseits einen filmtheoretischen Zugang, der die Musik nur als Beiwerk von Bild und Text begreift, ohne die Interaktion der verschiedenen Komponenten begreifen zu wollen.

Beide dieser Methoden greifen laut Gregg Redner, Musikwissenschaftler an der University of Western Ontario, zu kurz: Er sieht die Notwendigkeit einer neuen Methodologie, um Filmmusik zu analysieren, und hat nun ein reichhaltiges Repertoire an Begriffen gefunden, mit dem er dies unternehmen will: die Begriffe aus der Philosophie von Gilles Deleuze.

Deleuze, der Philosophie als das Schaffen von Begriffen verstand, liefert Konzepte, welche die Filmmusik-Analyse insofern bereichern, als sie als Werkzeuge, Film und Musik zusammenzudenken, verwendet werden

können.

Deleuze'sche Begriffe zu verwenden um etwas zu analysieren, eröffnet neue Denkweisen, was ein Unterfangen nicht unbedingt einfacher macht, das Ergebnis allerdings reicher. Redners Arbeit reicht weit über eine Filmmusik-Analyse hinaus, er geht auf Details der Inszenierung, der Geschichte, der Charaktere und ihrer Beziehungen, ein, und die Musik erscheint als ein gleichberechtigtes Element unter vielen.

Redner bearbeitet sechs verschiedene Filmmusik-Beispiele, um zu zeigen, wie man die Deleuze'sche Begriffswelt für die Filmmusik-Analyse fruchtbar machen kann. Er gibt jeweils eine detaillierte und gut recherchierte Einführung, um Entstehungszeit, -bedingungen und -kontext des jeweiligen Films und der dazugehörigen Musik zu erklären, die Komponisten und Regisseure werden vorgestellt und ihre spezifische Herangehensweise erklärt, um dann ein Konzept von Deleuze vorzustellen, mit dessen Hilfe er im Folgenden die Filmmusik als wesentlichen Teil der Inszenierung analysiert.

Es wird jeweils ein Film mit einem oder mehreren Begriff/en bzw. Konzept/en zusammengedacht, um damit die Verschränktheit von Musik und Bild, Geschichte, Text zu zeigen, und den starken Einfluss der Musik auf die Gesamtheit des Films deutlich zu machen.

Die Auswahl der Filme folgt zwei Kriterien: einerseits nimmt Redner filmmusikgeschichtlich relevante Beispiele, andererseits sind es genau solche, die trotz ihrer Relevanz für die Geschichte der Filmmusik seiner Meinung nach zu wenig analysiert wurden, weil sie Probleme darstellen, die sich mit den Mitteln der klassischen Musikwissenschaft nicht lösen lassen, die aber gelöst werden müssen, um sie erfolgreich zu analysieren.

Die erste besprochene Komposition ist jene von Maurice Jaubert für den Film L'ATALANTE (F 1934, Jean Vigo): Die Einfachheit dieser, in der Filmgeschichte als wichtig erachteten, frühen Filmmusik stand einer Analyse bisher im Weg. Um in die Tiefe zu gehen, muss man sich anderer Mittel bedienen als jener der klassischen Musikwissenschaft, denn mit deren Mitteln kommt man nicht weit, bzw. stempelt die Musik als zu einfach oder uninteressant ab. Anstatt nun die Musik nur als Tonspur zu begreifen, nimmt Redner sie mithilfe des bei Deleuze vielschichtigen Begriffes der »sensation« als ein sinnliches Ereignis, das mit der Handlungsentwicklung und den Figuren stets interagiert.

Im darauf folgenden Kapitel wird die Filmmusik zu Elia Kazans EAST OF EDEN (USA 1955) besprochen. Der Komponist, Leonard Rosenman, verwendet darin sowohl die tonale Sprache der traditionellen klassischen Musik als auch ein atonales, modernes, Vokabular, was eine Filmmusik-Analyse vor die Aufgabe stellt, nicht nur eine, sondern zwei musikalische Sprachen zu analysieren und in den Kontext des Films zu stellen. Um dies zu bewerkstelligen, verwendet Redner die Begriffswelt um den Deleuze'schen Begriff der »Nomadologie«. Zwei Weltansichten, eine traditionelle (*state-science*), und eine nomadische, unkonventionelle (*nomad-science*), treffen aufeinander, in Form der zwei Brüder Adam und Cal, denen jeweils eine der musikalischen Welten zugeordnet ist. Um diese zwei Weltansichten mit zwei Musik-Sprachen zu koppeln und sie dann den Figuren zuzuordnen, braucht man die Deleuze'sche Nomadologie wohl nicht, aber nach Deleuze kommt man zu einem anderen Schluss als innerhalb einer psychologischen gut-/böse-Betrachtungsweise: Die zwei anscheinend gegensätzlichen Welten sind Teil eines größeren Ganzen, der Begriff der Univozität, den Deleuze und Guattari in »Differenz und Wiederholung« entwickeln, wird hier benutzt: Es gibt demnach nicht

einfach zwei harmonische Welten, die man gegeneinander stellen kann, sondern nur eine Welt, die alle Musik miteinschließt, und eine ewige Entwicklung, ein stetiges Werden, darstellt. Damit will Redner zeigen, dass die Filmmusik von EAST OF EDEN ein wesentlicher Bestandteil der Handlungsentwicklung ist und diese antreibt, und zudem dem offenen Ende gerecht wird.

Darauf folgt eine Analyse von Dmitri Schostakovichs Filmmusik für Grigori Kozintsevs HAMLET (UdSSR 1964). Redner stellt hier die These auf, dass die Struktur der Komposition (»a quasi-sonata-allegro form«) mit der Interpretation des Hamlet-Themas direkt verbunden ist. Um das zu untermauern, verwendet er das Deleuze'sche Konzept der ewigen Wiederkehr (ein ursprünglich von Nietzsche stammender Begriff), und jenes des Refrains.

Das vierte Beispiel ist Zbigniew Preisners Filmmusik zu DREI FARBEN: BLAU (Polen 1993) aus der Drei-Farben-Trilogie von Krzysztof Kieslowski: Sie spielt in dem Film laut Redner die Rolle einer eigenen Figur. Die Handlung, die Hauptfigur und die Musik werden als verschiedene Fragmente begriffen, die man als verschiedene Variationen des Deleuze'schen Begriffes des Werdens erklären kann: Frau-Werden und Musik-Werden. Indem man die verschiedenen Komponenten so versteht, fügen sie sich leichter in ein Ganzes ein, in den Film, der eben ein »becoming film« ist.

Als letzte Beispiele nimmt Redner die Kompositionen zu William Camerons Film THINGS TO COME (UK 1936) nach einer Romanvorlage von H.G. Wells von Arthur Bliss und zu Robert Frennds SCOTT OF THE ANTARCTIC (UK 1948) von Ralph Vaughan Williams. Diese beiden Filmmusik-Werke werden jeweils einem Deleuze'schen Raumkonzept zugeordnet, gemeinsam mit seinen zwei Film-Begriffen. Gehen wir hier in die Tiefe, um ein Gefühl für

Deleuze' Denken im Zusammenhang mit Film und Filmmusik zu bekommen und dafür, wie Gregg Redner es verwendet:

In seinen zwei Film-Büchern »Kino I – Das Bewegungsbild« und »Kino II – Das Zeitbild« entwickelt Deleuze zwei Raumkonzepte, die in den zwei verschiedenen Film-Arten zum Tragen kommen und jeweils verbunden sind mit ihrer Zeit. Ein »Bewegungsbild« ist ein Film, der aus klassischen Aktions-Reaktions-Schemata basiert, die Handlung entwickelt sich und kommt zu einem Höhepunkt und Schluss. Ein »Zeitbild« hingegen, anstatt über Bewegung Zeit zu repräsentieren, macht Zeit direkt wahrnehmbar, da die Figuren nicht mehr eindeutig auf die ihnen präsentierten Situationen reagieren können, von deren Komplexität überfordert sind, keine klaren Ziele fassen können. Die Form des Zeitbildes entsteht laut Deleuze vorwiegend nach dem Zweiten Weltkrieg (obwohl es schon davor Ansätze dazu gab), als Leute nicht mehr an die Möglichkeit einer »richtigen« Reaktion auf Situationen glauben konnten, da die ihnen zuvor logisch erscheinenden Zusammenhänge ihrer Welt auseinandergefallen waren. Während vor dem Zweiten Weltkrieg Raum als bewohnbar und berechenbar wahrgenommen wurde, musste man sich nach dem Zweiten Weltkrieg die Frage stellen, ob Raum der Definition nach nicht doch unbewohnbar ist, und unbeeinflussbar.

Laut Redner reflektieren die beiden hier verwendeten Filmbeispiele die Thematik sich verändernder Raumkonzepte, wobei *THINGS TO COME* im Raumkonzept des Bewegungsbildes und *SCOTT OF THE ANTARCTIC* in jenem des Zeitbildes verhaftet bleibt.

In *THINGS TO COME* geht es um die Erschaffung einer Welt-Regierung, die durch Wissen um Technologie und stetige wissenschaftliche Weiterentwicklung schließlich sogar den Weltraum erobern will: Raum wird

hier als etwas zu Eroberndes angenommen. In SCOTT OF THE ANTARCTIC geht es um Kapitän Robert Scotts Versuch, als erster Mann den Südpol zu erreichen, wobei die Expedition scheitert, die Menschen schließlich in der unüberwindbaren, unmöglich zu erobernden, Schneelandschaft sterben.

Die Filmmusik steht laut Redner in direktem Zusammenhang mit diesen zwei Raumwahrnehmungen: Analog zur Idee des Bewegungsbildes stellt die Musik in THINGS TO COME eine Entwicklung dar, repräsentiert Zeit und Bewegung, und kommt schließlich zu einem Schluss, der mithilfe einer moderneren Musiksprache auf die Zukunft verweist. Der Film wird in drei Teilen behandelt. Er eröffnet mit Kirchenglocken, dramatischer, in Moll gehaltener Musik, die auf die kriegerische Zukunft des Schauplatzes »Everytown« verweist, und Weihnachtsliedern, die eine innere Sicherheit und Gemütlichkeit implizieren. Das Spannungsfeld ist somit schon klar gemacht. Innerhalb einiger Minuten Film beginnt der Krieg: eine Radiomeldung, ein Marsch, der unterbrochen wird von einem Militärfahrzeug, von dem aus die Botschaft, dass sich die Leute in Sicherheit bringen sollen, laut verkündet wird. Dass sich hier in sehr kurzer Zeit der Raum durch gesetzte Aktionen verändert, stellt für Redner eine Metapher für das Bewegungsbild dar. Im Folgenden analysiert er die Details der Interaktion zwischen Musik und Handlung, wozu Deleuze'sche Begriffe eigentlich nicht nötig erscheinen.

In Teil zwei des Films, nachdem innerhalb der Handlung einige Jahrzehnte vergangen sind, ändert sich das Raumkonzept; Musik wird verwendet, um Bewegung von Personen in »Everytown« hinein oder heraus zu begleiten, es geht also darum, das Außen hinein zu bringen, anstatt die räumliche Einheit von »Everytown« zu beschreiben; auch das Auftreten der »wandering sickness«, einer ansteckenden, tödlichen Krankheit, wird von Musik

begleitet: diese Krankheit zerstört den eigenen Sinn für Raum und somit zielgerichteter Bewegung. Auch hier, so Redner, beeinflusst also die Musik die Raumwahrnehmung.

Im dritten Teil werden Raum und Zeit neu definiert, wozu die Musik wesentlich beiträgt. Die technische Entwicklung befindet sich auf dem Siegeszug, Wells' Musik bedient sich eines moderneren Vokabulars, in dem drei Themen drei jeweiligen Handlungsinhalten zugeordnet sind. Im Epilog wird eine stilistische Ähnlichkeit mit dem typisch englischen symphonischen Stil des frühen 20. Jahrhunderts hörbar, was den Bogen in der Handlung schließen und die Raumkonzeption der neuen Welt-Regierung mit jener des englischen Königreiches verbinden soll: Hier wird innere Sicherheit, Vertrautheit und Stabilität suggeriert, die kein Widerspruch zu dem Leben in einer gewandelten, modernen Gesellschaft sein soll.

Vaughan Williams' Musik für SCOTT OF THE ANTARCTIC hingegen beginnt mit der Etablierung einer Identität, die sich im Laufe des Films im Nichts, im »any-space-whatever« auflöst. Die Musik wird eins mit dem undurchdringbaren, unendlichen Weiß der Landschaft, um schließlich jede Idee von Raum auszulöschen.

Der Film wird in vier Teilen besprochen: Er beginnt mit einer Einstellung vom Meer, es wird also kein bestimmten Ort etabliert, auch die Musik stellt keinerlei Behauptung auf, und auch nichts in Aussicht. Hier wird der klare Unterschied zwischen den Raumkonzeptionen des Bewegungs- und des Zeitbildes deutlich: während in THINGS TO COME ein klarer Ort und Raum gezeigt wird, werden hier Raum und Ort verborgen, es gibt keine Identität und Sicherheit. Der erste Handlungsschauplatz ist allerdings London, und gegen Ende des ersten Teils kommt eine Ahnung von nationaler Identität auf, als Scott England verlässt, und die Musik einerseits den Stolz auf einen

potentiellen Nationalhelden, andererseits die Trauer der Zurückgelassenen widerspiegelt: Dieser Musik inhärent bleibt allerdings eine gewisse Künstlichkeit, die an der kulturellen Sicherheit einer nationalen Identität zweifeln lässt.

Der zweite Teil, in dem Scott und seine Crew darauf warten, anzukommen, wird mit dem Deleuze'schen Gedanken des Zeitbildes verbunden: Es ist nichts zu tun, es gibt keine Handlung, über die Zeit repräsentiert wird: Zeit zeigt sich direkt. Williams' reifer Kompositionsstil beginnt erst jetzt hörbar zu werden; eine rhythmische Figur verweist auf die kristalline Qualität des Ortes, und gleichzeitig auf das von nichts verdeckte, also von keiner Handlung repräsentierte, Vergehen von Zeit. Dass die Musik sich verlangsamt, verweist auf die Verlangsamung und schließlich das Verschwinden jeglichen Zeitgefühls. Diegetische Musik, die die Männer am Schiff selbst spielen, beschreibt deren emotionale Zustände und übernimmt den Platz der in Teil eins beschriebenen Künstlichkeit, wodurch der nicht-diegetischen Filmmusik weiterhin möglich ist, auf den »any-space-whatever«, das Nichts der Antarktik, zu verweisen.

Im vierten Teil wird die Musik fragmentarisch eingesetzt, oft gibt es nur einen kurzen »Ausbruch« an Musik, die dann wieder verstummt, damit wird die Musik wieder nicht als Verbindungsglied zwischen den Emotionen der Figuren und den Zuschauenden verwendet, sondern im Gegenteil, um die Unterbrochenheit, Unklarheit, Widerständigkeit des dargestellten Raumes zu unterstreichen.

Im letzten Teil wird die musikalische Sprache dunkler und verwirrter, der immer stärker werdende Wind beherrscht die Tonspur, bis die Musik davon teilweise ununterscheidbar wird. Hier wird der Deleuze'sche Begriff der »Dauer« verwendet, um die Winzigkeit der Männer gegenüber der

übermächtigen Kraft des ewigen Eises, das endlos ist, weder beginnt noch endet, zu beschreiben. Schließlich dringt die Musik auch in jene Szene, die innerhalb des Zelttes der Expediture spielen: Dies ist erst am Ende des Films der Fall, davor waren die Zelt-Szenen nicht mit Musik unterlegt, und zeigt die langsam überhand nehmende Naturgewalt an, die schließlich tödlich ist. Auch die Musik erliegt der Naturgewalt – das Geräusch des Windes übernimmt die Tonspur schließlich ganz. Somit wird der Kreis geschlossen: Es stellt sich die Frage nach der Bewohnbarkeit und der Beeinflussbarkeit von Raum, die Redner im Kontext dieses Films klar mit nein beantwortet.

Ein gewisses Vorwissen zu Deleuze' Denken ist schon allein hilfreich, um die Zusammenhänge, die Redner beschreibt bzw. erschafft, zu begreifen. Wenn Redner Deleuze'sche Gedanken aus Sekundärliteratur zieht, ohne die ursprüngliche Quelle zu besprechen, wird ein Nachvollziehen der Argumentation schwieriger – Deleuze' Werke sind derart reichhaltig, vielfältig und auch komplex, dass man sich meiner Meinung nach unbedingt ein eigenes Bild machen sollte, bevor man zu Sekundärliteratur greift. Auch wirken manche Zusammenschlüsse zwischen den besprochenen Filmen und den Begriffen aus der Gedankenwelt von Deleuze konstruiert, denn nicht immer erscheint ein Deleuze'scher Begriff nötig, um die Filmmusik in ihren Kontext zu setzen bzw. in diesem zu analysieren, sondern eher der Mut, selbst zu assoziieren und kreativ zu denken.

Das Konzept, das hinter *Deleuze and Film Music* steht, ist also sicher eine Bereicherung für die junge Disziplin der Filmmusik-Analyse, da es flexibler, reichhaltiger und weitreichender zu sein scheint als einerseits der filmwissenschaftliche und andererseits der musikwissenschaftliche Zugang: Es eröffnet somit neue Denkweisen.

Doch bleiben die Beispiele eben nur Beispiele und geben der Leserin / dem Leser noch kein Werkzeug in die Hand. Deleuze'sche Begriffe im Rahmen einer Filmmusik-Analyse selbst anzuwenden setzt voraus, dass man sich eingehend mit Deleuze und seiner Philosophie beschäftigt, und darüber hinausgehend interpretiert und assoziiert, was fruchtbar und nützlich erscheint. Man muss sich also mehr auf das eigene Denken und vor allem auch die eigene Sicht auf Deleuze' Werke stützen als auf ein vorgefertigtes Rezept, denn ein solches, das nur noch auf seine Anwendung wartet, wird einem nicht dargeboten. Um sich neue Anstöße zu holen, sei dieses Buch wärmstens empfohlen, aber man sollte sich darauf gefasst machen, dass es einem nichts abnimmt, sondern im Gegenteil dazu anregt, sich selbst an die Arbeit zu machen.

### **Empfohlene Zitierweise**

Parisini, Violetta: Rezension zu: Redner, Gregg: Deleuze and Film Music. Building a methodological Bridge between film theory and music. Bristol / Chicago: intellect Ltd. 2011. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 328-338, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p328-338>.

*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.