

Kein Missverständnis: Stanley Kubricks Beethoven-Rezeption in A CLOCKWORK ORANGE

Aron Sayed (Freiburg)

In seinem Aufsatz *Nach wie vor Wunschbild: Beethoven als Chauvinist* vertritt Albrecht Riethmüller (2003, 97) die Position, Beethovens Musik erleide in Stanley Kubricks (GB 1971) Verfilmung von Anthony Burgess' (1962) Roman *A Clockwork Orange* das „Schicksal, als Droge quasi zur männlichen Gewaltausübung (Machismo) und damit als Gewaltverherrlichung schlechthin verstanden, genauer gesagt, mißverstanden zu werden“:

Indem Kubrick, der sich selbst für das Drehbuch verantwortlich zeichnete, gegenüber Burgess die Neunte Symphonie stärker in den Vordergrund zerrte und mit dem Protagonisten Alex verband, entstand qua Assoziation eine neue, explosive Beethoven-Botschaft: sex and crime, Gewalt und Vergewaltigung, Vergewaltiger und Mörder (ebd., 104).

Riethmüller (2003, 106) betont zwar, ihm komme es nicht so sehr auf den Film selbst, sondern „nur auf die [kollektive] Wirkung an – gleichgültig, ob diese nun ihrerseits auf korrektem Verständnis oder falscher Lesart beruhte“. Durch den Tonfall des Aufsatzes wird jedoch deutlich, dass er Kubrick aus der Art und Weise, wie die Neunte in A CLOCKWORK ORANGE Verwendung findet, einen Vorwurf macht. Dies, zumal Riethmüller vermutet, der durch Kubrick beförderte „Rezeptionstopos der Neunten Symphonie als Gewalttat“ basiere auf einem „Missverständnis“ (ebd., 106), somit sei dem Regisseur nicht klar gewesen, wie er die Vorstellung von Beethovens Musik in der öffentlichen Wahrnehmung beeinträchtige. Demgegenüber nimmt es sich dieser Aufsatz zum Ziel, die, zweifellos zutreffende, Darstellung von Beethovens Musik als gewalttätig als Teil eines den gesamten Film überwölbenden ‚kontrapunktischen‘ Ironisierungsverfahrens herauszuarbeiten. Dies geschieht nicht nur mittels einer Untersuchung der Rolle, die Beethovens op. 125 in Kubricks Film einnimmt, sondern auch durch Miteinbezug ihrer Rezeptionsgeschichte, auf die Kubrick, wie sich herausstellen wird, bewusst zurückgreift. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf dem Aspekt der Konditionierung, die in A CLOCKWORK ORANGE sowohl inhaltlich am Protagonisten Alex vorgeführt als auch durch den Film selbst am Rezipienten performativ vollzogen wird.

Beethoven vs. Rossini

Wer die Position vertritt, Beethovens Musik werde in *A CLOCKWORK ORANGE* als gewalttätig dargestellt, kann sich dabei eigentlich nur auf eine einzige Szene beziehen, in der Alex auf seinem Bett sitzend einer Aufnahme des Scherzos der *Neunten Sinfonie* lauscht. Der Rezipient nimmt während dieser Szene für Sekunden an den Bildern von Explosionen und Zerstörungen teil, die sich vor Alex' innerem Auge abspielen. Betrachtet man jedoch den großen Rest an Gewalt, den Alex und seine „Droogs“ im ersten Handlungsabschnitt des Films verüben – dazu zählen die Schlägerei im verfallenen Casino und anschließende Autofahrt, der Überfall des Schriftstellers Alexander inklusive Vergewaltigung seiner Frau, die ‚Maßregelung‘ der „Droogs“ durch Alex sowie sein Einbruch bei der „cat lady“ mitsamt deren Ermordung – so bildet, mit Ausnahme des Überfalls auf den Schriftsteller¹, die Ouvertüre zu Rossinis Oper *La gazza ladra* die präexistente handlungsbegleitende Musik. Folgt man der Annahme, dass durch die Kombination gewalttätiger Handlungen mit Musik im Film „qua Assoziation“ eine neue „Botschaft“ entsteht, wäre somit, allein auf den Anteil an der Laufzeit des Films bezogen, Rossinis Musik, und nicht Beethovens, die 'gewalttätigere'. Beethovens Neunte taucht in *A CLOCKWORK ORANGE* erst im zweiten Handlungsabschnitt wieder auf, wenn Alex sich als Gefängnisinsasse von staatlicher Seite her der sogenannten „Ludovico-Therapie“ unterzieht, der Gewalttäter also selbst zum Opfer geworden ist und die Neunte nun zu erleiden hat.

Kubrick selbst benennt das filmische Organisationsprinzip im ersten Teil von *A CLOCKWORK ORANGE* als Tanz im weitesten Sinne, das über die Rossini-Ouvertüre, daneben aber auch über das Scherzo aus Beethovens Neunter, umgesetzt werde. Kubrick zufolge bildet die Stilisierung der Gewalt zu Tanz das filmische Äquivalent zur literarischen Stilisierung der Gewalt in Burgess' Romanvorlage; technische Stilmittel wie Zeitlupe, Zeitraffer, schnelle Zooms oder Weitwinkelaufnahmen werden im Film ergänzt:

Well, of course the violence in the film is stylized, just as it is in the book. My problem, of course, was to find a way of presenting it in the film without benefit of the writing style. The first section of the film that incorporates most of the violent action is principally organized around the Overture to Rossini's *Thieving Magpie*, and, in a very broad sense, you could say, that the violence is turned into dance, although, of course, it is no way any kind of formal dance. But, in cinematic terms, I should say that movement and music must inevitably be related to dance, just as the rotating space station and the docking Orion space ship in 2001 moved to 'The Blue Danube'. From the rape on the stage of the derelict casino, to the superfrenzied fight, through the Christ figures cut to Beethoven's Ninth, the slow-motion fight on the water's edge, and the encounter with the cat lady where the giant white phallus is pitted against the bust of Beethoven, movement, cutting and music are the principal considerations—dance? (Kubrick 2002, 52-53).

¹ Hier singt Alex das Lied *Singing in the rain*, aufgrund dessen ihn der Schriftsteller an späterer Stelle wiedererkennt.

Im Zusammenhang mit der Funktion von Rossini und Beethoven in *A CLOCKWORK ORANGE*, bei deren Kompositionen es sich im ersten Drittel des Films um nahezu die einzigen verwendeten handelt, ist ein weiterer Punkt von Bedeutung: McQuiston (2008, 107-109) hat auf den konsequenten nicht-diegetischen Einsatz der Ouvertüre zu *La gazza ladra* verwiesen, wohingegen Beethovens Neunte nur in der diegetischen Welt und dort stets an Alex gekoppelt auftritt. Während die Rossini-Ouvertüre also ausschließlich dem Rezipienten zugedacht ist und im ersten Teil des Films als Tanz unterschiedliche Szenen miteinander verbindet, die gewalttätigen Aktionen der Jugendgang ‚buffonesk‘ kontrastiert, bleibt Beethovens Neunte dem privaten Bereich, Alex’ bewusstem Hören vorbehalten, der sich zwar vollkommen unmoralisch verhält, sich gleichwohl durch seine Intelligenz und seine Liebe zur Hochkultur von allen anderen Figuren unterscheidet. Tatsächlich findet sich im gesamten Film keine andere Figur, die seinen Musikgeschmack und seine ästhetische Sensibilität teilt, sieht man von der „cat lady“ ab, deren Geschmack sich jedoch auf erotische Bilder und Skulpturen beschränkt. Insofern kommen Beethoven und Rossini innerhalb von *A CLOCKWORK ORANGE* zwei voneinander abgegrenzte Sphären zu, die sich, und hier liegt eine Pointe, laut McQuiston (2008, 107-109) auf die in den 1830er Jahren entstandene, auch heute noch verbreitete Dichotomie von Beethoven vs. Rossini zurückführen lassen (vgl. Kiesewetter 1834 ; Valk 2006; Gess 2006) – frei nach der an nationalistischen Maßstäben orientierten Wertung, die Musik des Italieners sei unterhaltsam, aber oberflächlich bzw. trivial, die des Deutschen dagegen anspruchsvoll und tiefgründig. Geht man davon aus, dass Kubrick mit Absicht auf diesen Topos zurückgreift, wird aus dem „bürgerlichen Griff in den Plattenschrank“, dem Diergarten zufolge (2008, 100) Kubrick-Soundtracks stets ähneln würden, in *A CLOCKWORK ORANGE* ein reflektiertes Spiel mit der Rezeptionsgeschichte. Dies, zumal in *A CLOCKWORK ORANGE* die in der Dichotomie Beethoven vs. Rossini enthaltene Wertung nicht mehr befolgt, sondern aufgebrochen wird. Dass Alex Beethovens Neunte liebt, macht weder ihn oder die Neunte besser noch Rossinis Ouvertüre zu *La gazza ladra* schlechter. Vielmehr rückt der Umstand, dass eine extrem destruktiv veranlagte Figur wie Alex, die keinerlei Normen und Werte außer ästhetische akzeptiert, Beethovens Musik in eine moralisch verhänglich erscheinende Position.

Konditionierung

Oben wurde gesagt, die Ouvertüre zu *La gazza ladra* kontrastiere die gewalttätige Handlung. Es lässt sich sogar behaupten, die auditive Ebene stehe zur visuellen auf geradezu verstörende Weise im Widerspruch. Diese Irritation entsteht zum einen, weil es sich um ein präexistentes Werk handelt, das man für gewöhnlich in anderen, ‚passenderen‘ Kontexten erwartet, hauptsächlich jedoch, weil die Musik scheinbar zu unbeschwert klingt, um aus moralischer Sicht als Begleitmusik für Gewaltverbrechen geeignet zu erscheinen. Betrachtet man das Geschehen hingegen aus Alex’ Perspektive, so „suggeriert die heitere Musik dem Zuschauer eine Identifikation mit den brutalen Tätern und dem offensichtlichen Vergnügen, das diese beim Ausüben von Gewalt und beim Hören klassischer Musik in gleichem Maße empfinden“ (Diergarten

2008, 96). Solch ein vermeintliches Kontrastieren zwischen Bild und Musik bildet in Kubricks Filmen ab einem bestimmten Zeitpunkt keine Einzelercheinung mehr:

Von *Killer's Kiss* bis *Lolita* dient die Musik vorab dazu, den Kinobesucher in die Fabel, die ihm erzählt wird, hineinzuziehen: indem sie vielfach elliptisch formulierte, montageartig strukturierte Partien überbrückt, deren Elemente aneinanderbindend: indem sie die zugehörigen Szenen paraphrasiert, deren Inhalt untermalend oder deren emotionalen Gehalt vertiefend. Von 2001 bis *Shining* rückt sie den Besucher zunächst einmal auf Distanz: sie widerspricht meist seinen Erwartungen, drängt sich ihm damit auf, um sich dann alsbald umfassend und nach allen Seiten zu legitimieren [...]. Mit anderen Worten: ihre dramaturgische Funktion wird ungleich wichtiger als die syntaktische, und zugleich differenzierter: fast immer verschränken sich paraphrasierende Bezüge mit kontrapunktisch kommentierenden, die oft polyvalentes Gepräge haben. Die damit notwendigerweise verbundene Berücksichtigung auch jener semantischen Aspekte von Musik, die sich nicht immanent erklären lassen, sondern mit Rezeptionsgeschichte, Vermarktung, sozialer Besetzung zu tun haben, kündigt sich, wengleich noch einigermaßen vordergründig, in *Dr. Strangelove* bereits an (Pauli 1984, 251-252).

Die Frage wäre nun, wie sich die, an dieser Stelle sicherlich zutreffend beschriebene, syntaktische bzw. paraphrasierende und die, metaphorisch gesprochen, kontrapunktisch kommentierende, ironisches Potential bergende Funktionsweise anhand von *A CLOCKWORK ORANGE* exemplifizieren lässt. Sowohl kontrastierend als auch paraphrasierend verstehen kann man den Einsatz von *La gazza ladra*, der weite Teile des ersten Handlungsabschnitts bis zu Alex' Festnahme verbindet, ohne dabei freilich das zu vertiefen, was Pauli emotionalen Gehalt nennt. Reaktionen wie die von Riethmüller legen nahe, den Einsatz des Scherzos der Neunten als kontrastierend zu bezeichnen, denn hier bildet der vermeintliche Kontrast bzw. Widerspruch zwischen musikalischer und visueller Ebene den Stein des Anstoßes. Im zweiten größeren Handlungsabschnitt, der Alex' Aufenthalt im Gefängnis sowie die „Ludovico-Therapie“ umfasst, dominiert dann die kontrapunktisch kommentierende Funktionsweise. In der dem dritten Handlungsabschnitt zugehörigen Schlusszene des Films, in der die Final-Coda der Neunten erklingt, dürfte es schließlich schwer fallen, diese anders als ironisch zu lesen. Wenden wir uns jedoch zunächst einer der Szenen zu, in denen Alex der, schon vom Namen her auf Beethoven hinweisenden, „Ludovico-Therapie“ unterzogen wird. Hierbei wird Alex von staatlich angestellten Wissenschaftlern dazu gezwungen, sich auf einer Leinwand gewalttätige Handlungen sowie Nazi-Propaganda-Filme anzusehen. Die Fixierung seines Kopfes und an seinen Augen angebrachte Klammern verhindern dabei ein Wegsehen. Ihm zuvor gespritzte Stoffe bewirken, dass alles, was er wahrnimmt, eine starke negative physische Reaktion hervorruft. Bald ist Alex nicht mehr in der Lage, gewalttätige oder sexuelle Handlungen zu beobachten, geschweige denn auszuüben, ohne dass ihm dabei schlecht wird. Während dieses Konditionierungsprozesses läuft im Hintergrund scheinbar zufällig eine durch den Synthesizer geschickte Version des Finales der *Neunten Sinfonie*. Als Alex dies bemerkt, schreit er: „It's a sin – using Ludwig van like that! He did no harm to anyone! Beethoven just wrote music!“ Und gleich darauf: „It's not fair I should feel ill when I hear lovely, lovely Ludwig van“. Unschwer ist hier

erkennbar, dass Alex' Protest auf einer Meta-Ebene sowohl das Verfahren des Films selbst als auch den Widerwillen des Rezipienten dagegen reflektiert, den dieser zu einem früheren Zeitpunkt wahrscheinlich verspürt hat, als die ‚schöne‘ Musik von Beethoven und Rossini benutzt wurde, um Gewaltexzesse zu untermalen (vgl. McQuiston, 2008, 112). Dass Alex sich nun in beinahe derselben Situation wie vormals der Rezipient befindet, hebt ihn in dieser Hinsicht mit ihm auf Augenhöhe. Anders gesagt: Wenn Alex meint, es sei eine Sünde, Beethovens Musik mit Bildern von Gewalt und faschistischer Propaganda zu koppeln, denn er habe einzig und allein Musik geschaffen, so bezeichnet Alex diesen Vorgang selbst als einen Akt der Gewalt. Damit vertritt er im Grunde nicht nur indirekt eine autonomieästhetische Position, sondern ebenfalls diejenige Riethmüllers. Zugleich erinnert der Film in dieser Szene daran, dass sich der Rezipient, im Gegensatz zu Alex, in der Lage befindet, den Film jederzeit beenden zu können. Zugespitzt ausgedrückt, nimmt auch der Rezipient beim Ansehen von *A CLOCKWORK ORANGE* in Kauf, konditioniert zu werden, nur tut er dies freiwillig. Dass es in *A CLOCKWORK ORANGE* tatsächlich nicht nur inhaltlich um Konditionierung bzw. „brainwashing“ geht, sondern ebenfalls auf der Ebene des Rezipienten, hat Burgess bereits für die Romanvorlage in Anschlag gebracht:

As the novel is about brainwashing, so it is also a little device of brainwashing in itself – or at least a carefully programmed series of lessons on the Russian language. You learn the words without noticing, and a glossary is unnecessary (Burgess 1996, 188).

Wie im Film die zu Tanz stilisierte Gewalt an die Stelle der sprachlich stilisierten des Romans tritt, so tritt an die Stelle der sprachlichen Konditionierung des Romans die musikalische des Films. Spätestens wenn im Abspann des Films das von Gene Kelly interpretierte, ‚leichtfüßige‘ Liebeslied *Singing in the rain* erklingt, sich beim Rezipienten aber, obwohl der Film zuende ist, unangenehme Assoziationen einstellen, dürfte klar geworden sein, dass nicht nur Alex' Wahrnehmung manipuliert wurde. Im Falle von *Singing in the rain* liegt der Grund dafür darin, dass Alex jenes Lied während des Überfalls auf den Schriftsteller Alexander und vor der Vergewaltigung von dessen Frau singt. Im letzten Drittel des Films stimmt Alex es erneut an, wenn er als Opfer seiner ehemaligen „Droogs“, die mittlerweile Polizisten sind, erneut in Alexanders Haus landet. Dabei erleidet der Schriftsteller eine Art Anfall, weil ihm durch das Hören des Liedes das traumatische Erlebnis wieder ins Gedächtnis gerufen wird. Auch er wurde also konditioniert. Gemeinsam mit seinen politischen Gesinnungsgenossen versucht er kurz darauf seinerseits, Alex in den Selbstmord zu treiben, indem er ihn einsperrt und ihm das Scherzo aus Beethovens Neunter vorspielt, in der Hoffnung den Selbstmord nutzen zu können, um dem Image der Regierung zu schaden.

Die Ironie und das Böse

Noch einmal zurück zur „Ludovico-Therapie“: Es dürfte kaum Zufall sein, dass in dem Moment, in dem der in eine Zwangsjacke geschnürte Alex die Wissenschaftler verzweifelt anfleht, die Musik abzustellen, im Hintergrund *alla marcia* zwar technisch verfremdet, doch immer noch klar vernehmbar, die Strophe aus Schillers Ode erklingt, in der es heißt „Laufet, Brüder, eure Bahn/Freudig wie ein Held zum Siegen“. Dieser ironische Kontrast verschärft sich noch durch das wenige Augenblicke später im Tutti losbrechende „Freude, schöner Götterfunken“ zusammen mit der auf der Leinwand gezeigten Nazi-Propaganda. In der Gleichzeitigkeit der medialen Ebenen des Films reibt sich Schillers textliche Utopie bzw. Beethovens Vertonung mit den doppelt präsenten Bildern faschistischer Zwänge. Die Kluft zwischen beidem könnte, vor allem in moralischer Hinsicht, kaum größer sein. Dass es hier nicht ausreicht, lediglich von einer neuen Beethoven-Botschaft „qua Assoziation“ zu sprechen, ist bereits dadurch offenkundig, dass diese Kluft vom Protagonisten des Films und des Romans zum Thema gemacht wird („It's a sin“).

Durch die Konditionierung seines freien Willens beraubt, leidet der Anti-Held Alex bis zu seinem Selbstmordversuch daran, das für ihn Allerschönste nun nicht mehr ertragen zu können. In dieser Hinsicht zielt sowohl der Roman als auch der Film von seiner zentralen Aussage her auf eine Verteidigung des freien Willens, selbst wenn die Freiheit, nach eigenen Entscheidungen zu handeln, Gewaltverbrechen zur Folge hat. Das Böse, so könnte man mit Kubrick, weniger mit Burgess, sagen, ist immanent und lässt sich nicht aus der Welt verbannen oder wegkonditionieren. Dies wird unter anderem durch die Art und Weise demonstriert, in welcher der komplett wehrlose Alex nach seiner ‚Heilung‘ von ehemaligen Freunden und Opfern misshandelt wird sowie dadurch, dass am Schluss wieder alles so ist wie am Anfang. Eine Entwicklung zu einem positiven, moralischen Verhalten hin findet in keiner Weise statt. Es gibt in *A CLOCKWORK ORANGE* nicht eine einzige Figur, die moralisch integer wäre, die sich irgendwie ‚gut‘ verhielte. Dementsprechend wurde in der Forschungsliteratur zurecht behauptet, der Film folge einer „Ästhetik des Bösen“ (Beier 1999, 175). Alles, was aus diesem Rahmen ausbricht, wäre eine Art Fremdkörper, der, die Beschaffenheit jener Welt quasi leugnend, nur als Ironie oder Parodie lesbar wäre. Tatsächlich spricht Alex den Rezipienten in zynischer Verkehrung von Schillers „Alle Menschen werden Brüder“ fortwährend mit „O meine Brüder“ an, wie überhaupt sein in Hochsprache stilisierter Erzählermonolog vom Duktus her an Schiller gemahnt:

Die Aura solcher Hochsprache entspricht der Aura, die die zentralen Musiknummern einst hatten, allen voran die Auszüge aus Beethovens Neunter. Und der fast unerträgliche Widerspruch zwischen Sprachductus bzw. -aura und dem, was in dieser Sprache konkret gesagt wird, deckt sich exakt mit dem Widerspruch zwischen den Inhalten, die das Bürgertum einst in Beethovens Sinfonien erblickte, und dem, was Alex, sein degenerierter, Gewalt um der Freude an der Gewalt willen übender Sprößling, aus ihnen herausliest (Pauli 1984, 260).

Insofern beruht Kubricks Entscheidung, Beethovens Neunte gegenüber der Romanvorlage stärker in den Vordergrund zu rücken, sicher nicht auf einem „Missverständnis“ bzw. mangelnder Reflektiertheit, sondern dient spezifischen Zwecken. Wie kaum ein anderes Werk der Musikgeschichte nämlich steht die Neunte mit dem Schlusschor „An die Freude“ im öffentlichen Diskurs für das ‚Gute‘ an sich. Dem dominanten Deutungsmuster zufolge ruft sie in Form einer ‚Rede an die Menschheit‘ zur globalen Verbrüderung, zum Abbau gesellschaftlicher Grenzen auf. Und, auch wenn das Wort in Schillers Ode bzw. Beethovens Vertonung nicht vorkommt, in einem allgemeinen Sinne steht sie für das Verlangen nach Freiheit als höchstem zu erstrebenden Wert (es sei an dieser Stelle nur an die Aufführung der Neunten unter Leonard Bernstein am 25. Dezember 1989 anlässlich des Falls der Berliner Mauer erinnert, als man im Text „Freude“ durch „Freiheit“ ersetzte). Mag diese Deutung der Neunten als ‚Jubiläum- und Feiertagsstück‘ mittlerweile zu einer Rezeptionsphrase erstarrt sein, allein an der Aufführungsdichte zu Silvester und Neujahr sieht man, dass sie nach wie vor Geltung beansprucht. Neben den über 180 Jahre lang konstant gebliebenen bekannten außermusikalischen ‚guten‘ Assoziationen wird die Rezeptionsgeschichte der Neunten jedoch von Anfang an ebenfalls von kritischen Stimmen begleitet. Maynard Solomon (1978, 411) etwa meint, die Neunte habe sich unter anderem durch ihren Status als Meisterwerk für manche Personen in das Modell einer positiven Kultur verwandelt, die aufgrund ihres Idealismus und ihrer Schönheit die Qualen und den Terror des modernen Lebens betäube, somit einer realistischen Gesellschaftswahrnehmung im Weg stehend. Esteban Buch widmet sich in seiner Biographie der Neunten den zahlreichen Instrumentalisierungen und Bedeutungszuschreibungen, die diese durchlaufen hat:

Jeder mag es selbst beurteilen. Die Komponisten und Musiker der Romantik haben sie zum Symbol ihrer Kunst gemacht. Bakunin träumte zwar davon, die Bourgeoisie auszurotten, hätte aber einzig vor der *Ode an die Freude* haltgemacht. Die deutschen Nationalsozialisten bewunderten die heroische Kraft dieser Musik; die Anhänger der französischen Revolution erkannten in ihr die drei Grundprinzipien der Revolution. Die Kommunisten hörten in ihr das Evangelium einer klassenlosen Gesellschaft; die Katholiken das Evangelium schlechthin; die Demokraten die Demokratie. Hitler feierte seinen Geburtstag mit der *Ode an die Freude*, und doch wurde ihm gerade diese Musik bis in die Konzentrationslager entgegengestellt. Die *Ode an die Freude* erklingt regelmäßig zu den Olympischen Spielen, und vor gar nicht langer Zeit erklang sie in Sarajevo. Sie war die Hymne der rassistischen Republic of Rhodesia, heute ist sie die Hymne der Europäischen Union (1999, 12-13).

Wie die Aufzählung verdeutlicht, spielen verbindliche moralische Maßstäbe keine entscheidende Rolle. Im grundsätzlichen Anspruch auf Vereinnahmung herrscht Übereinstimmung, egal ob es sich dabei um Vertreter des Rassismus, Faschismus oder der Menschenrechte und Demokratie handelt. Hinsichtlich ihres Wirkungspotentials stellt Beethovens Neunte allem Anschein nach genügend Zugänge bereit. Vor dem Hintergrund ihrer Rezeptionsgeschichte betrachtet, ist Kubricks Verwendung von Beethovens Musik also grundsätzlich keine Besonderheit. Die im Film reflektierte Verbindung mit Gewalt und faschistischer Propaganda kann man sogar als eine Art Korrektur des einseitigen Bildes deuten, das in der Öffentlichkeit

vorherrscht. Dennoch darf es nicht verwundern, wenn die Funktionalisierung von Schillers Ode in Zusammenhängen, in denen die Grenzen der ‚Menschlichkeit‘ eindeutig überschritten werden, Erstaunen hervorruft. Wie ist es möglich, mag man fragen, dass jenes „Alle Menschen werden Brüder“ als Staats- und Gleichschaltungsmusik in Situationen eingesetzt wurde, die jener Aussage offensichtlich widersprechen? Ohne die Frage an dieser Stelle erschöpfend beantworten zu können, sei mit McQuiston darauf hingewiesen (2009, 113), dass in Beethovens Adaption von Schillers Ode, aber auch bereits in Schillers Originaltext, der utopische Zustand der Freude und allgemeinen Verbrüderung nur verkündet, nicht aber gesagt wird, wie bzw. mit welchen Mitteln er erreicht werden soll. Diese Unbestimmtheit macht sie für jedwede Art der Instrumentalisierung zugänglich. Folgt man Michael Gielen, treten einige weitere Aspekte aus dem historischen Entstehungsumfeld hinzu. Der wichtigste dürfte aber wohl der sein, dass im Zentrum von Schillers Ode eben die „Freude“ und nicht die „Freiheit“ steht:

Ich sah das so: Nach dem Umschlagen der Französischen Revolution in den ‚Terreur‘, nach Directoire und Kaiserreich Napoleons, war die Enttäuschung der Menschen über ‚Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit‘ grenzenlos. Auch die Beethovens: Seine Umwidmung der *Eroica*, die er zuanfangs Buonaparte zugehört hatte, spricht für sich. In der Folge nimmt Beethoven an der allgemeinen Begeisterung eines nationalen Aufbruchs der sich verbündenden europäischen Völker teil: Er tritt ins volle Rampenlicht der Öffentlichkeit und wird *der* Komponist aller Wiener. Das Jahr 1814 zeigt ihn auf der Höhe seines Ruhms. Die *Schlachtensymphonie* (Opus 91) und Gelegenheits-Jubel-Kompositionen (etwa *Germania* WoO 94, *Der glorreiche Augenblick* op. 136, oder *Es ist vollbracht* WoO 97) belegen seine Rolle als nationaler Komponist, sagen aber wenig über seine Schaffenskraft aus. Hat er seine Ideale verraten? Er ist nicht mitschuldig, aber kompromittiert. Beethovens Prestige erleidet Rückschläge, dann lässt man ihn fallen. Es kommen die Jahre der Vereinsamung, der großen Leere um ihn herum in der Öffentlichkeit, seine Umkehr und Verinnerlichung: Daher dann seine größten Werke in der Spätzeit, die letzten Klaviersonaten und Streichquartette. Und als Finale der größten Symphonie, der letzten Ansprache an das ganze Volk, des absoluten Hauptwerks, nach den unbeschreiblichsten Herrlichkeiten und Abgründen des ersten und dritten Satzes, dieses hybride Finale. Denn es ist eine Hybris, Sonate, Fuge und Variationen unter einen Hut bringen zu wollen... und dazu noch (natürlich!) Schiller, aber mit seiner Ode, die die Freude anstatt der Freiheit besingt!

Beethoven wollte sein schlechtes Gewissen, wegen 1814, mit dieser Ode als Höhepunkt all seiner künstlerischen und ideologischen Äußerungen zur Ruhe bringen. Vergeblich. Die Reprise (6/8 vor dem Andante ‚Seid umschlungen...‘) klingt nach Verzweiflungsschrei statt nach einem Jubellied, und nach dem wahrlich erhabenen Maestoso ‚Tochter aus Elysium‘ kurz vor dem Schluss ist das dithyrambische Ende leeres Getöse. Es ist der falsche Text! Der Triumph der Reaktion (sprich: Metternich) verhindert die Äußerung der wahren, der verdrängten Gedanken und das macht den Missbrauch von Beethovens Neunter zum Feiertag für Führers Geburtstag erst möglich. Danach war das Stück nicht mehr zu retten. Oder? Seien Sie ehrlich. Trotz der ersten drei Sätze war es immer eine Lüge (2005, 210-211).

Wie auch Cook (1993, 103) hebt Gielen auf die Schillers Ode unterlaufenden Momente in Beethovens Vertonung ab („Verzweiflungsschrei“, „leeres Getöse“), denen zufolge die semantische Einheit von Text und Musik schon im Werk selbst aufgebrochen erscheint. Wenn Kubrick die Neunte, genauer, ihren außermusikalischen Gehalt, in seiner Verfilmung also einer Ironisierung unterzieht, so legitimiert sich dieses Verfahren nicht nur mittels Bezug auf die Rezeptionsgeschichte, sondern auch durch bestimmte, bereits im Prätext der Sinfonie enthaltene Aspekte. Abschließend sei Kubricks filmisches Ironisierungsverfahren noch einmal anhand der Schlusszene von *A CLOCKWORK ORANGE*, in der die Coda des Finales erklingt, vorgeführt: Alex und der Innenminister posieren händeschüttelnd im Blitzlichtgewitter der Presse, während aus riesigen, von Mitarbeitern der Regierung hereingeschobenen Lautsprechern die Coda der Neunten plärrt, die Alex, so wie Sex und Gewalt, nach seinem Selbstmordversuch nun wieder unbeschwert genießen kann. An der Oberfläche bzw. intradiegetisch soll das Erklingen der Neunten die Versöhnung zwischen Alex und dem Staat, die Verbrüderung von Gesellschaft und Individuum repräsentieren. Zugleich aber ertönt die triumphalste Musik des Films genau in dem Moment, in dem feststeht, dass keines der Probleme, die der Film aufwirft, irgendwie gelöst worden ist. Alex befindet sich wieder in genau demselben Zustand wie zu Beginn. Somit endet der Film für den Rezipienten mit der sicheren Einsicht, dass Alex wieder Gewaltverbrechen begehen wird:

Alex tells us he is „cured“ but he does not ever say that he is ‚free‘. The ideals of freedom and especially the natural championed in Beethoven’s Ninth are myths beyond Alex’s reach, and beyond the reach of all the characters in the film. The spectator is left with a grim predicament: after all has happened, Alex is neither a reformed criminal, nor is he living in the utopia decribed by Schiller’s text (McQuiston 2008, 118).

Mit Pauli lässt sich somit sagen, dass die Neunte, nachdem sie den Rezipienten zunächst auf Distanz rückte, indem sie seinen Erwartungen an eine ‚gewöhnliche‘ Filmmusik widersprach, sich spätestens am Schluss umfassend legitimiert hat. Es hat sich herausgestellt, dass der „Rezeptionstopos der Neunten Symphonie als Gewalttat“ in *A CLOCKWORK ORANGE* nicht unreflektiert befördert wird, falls dies überhaupt geschieht. Zwar nötigt der Film den Rezipienten zunächst, Beethovens Musik mit Gewalt in Verbindung zu bringen, doch erweist sich diese Nötigung später als eine auf Konditionierung zurückgehende Illusion. Somit liegt der Ort der Bedeutung der Neunten in *A CLOCKWORK ORANGE* nicht im Werk, sondern im Rezipienten. Dies führt der Film sowohl auf inhaltlicher als auch auf performativer Ebene vor. Ob bzw. was die Neunte bedeutet, bleibt offen. Durch den Miteinbezug bestimmter Ausschnitte aus ihrer Rezeptionsgeschichte wird das einseitige Bild von der ‚guten‘ und ‚moralischen‘ Musik jedoch relativiert. Wenn man aus Kubricks Film eine Aussage oder ‚Moral von der Geschichte‘ ziehen wollte, dann wäre es wohl mit McQuiston (2008, 121) die, dass es nicht falsch ist, Beethovens Musik wert zu schätzen, nur sollte sich jeder Rezipient dabei seiner eigenen Rolle hinsichtlich der Art und Weise der Wertschätzung bewusst sein.

Literatur

- Buch, Esteban (2000) *Beethovens Neunte: eine Biographie*. Berlin/München: Propyläen.
- Burgess, Anthony (1996) Juice from a Clockwork Orange. In: *Perspectives on Stanley Kubrick*. Hrsg. v. Mario Falsetto. London: G. K. Hall and Co, S. 188.
- Burgess, Anthony (1993) *A Clockwork Orange*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Cook, Nicholas (1993) *Beethoven: symphony No. 9*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 103.
- Diergarten, Felix (2008) Befremdliche Einfühlung: Versuch Über die Kubrick-Soundtracks. In: *Musik & Ästhetik* 12, 45, S. 93-101.
- Gess, Nicola (2006) *Gewalt der Musik: Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg i. Br./ Berlin: Rombach, S. 63-92.
- Gielen, Michael (2005) *Unbedingt Musik. Erinnerungen*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, S. 210-211.
- Hanke, Andrea/Kilzer, Annette (1999) „Ode to überviolence“: A clockwork Orange. In: *Stanley Kubrick*. Hrsg. v. Lars-Olav Beier. Berlin: Bertz, S. 153-180.
- Kiesewetter, Raphael Georg (1834) *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik: Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachsthumes u. ihrer stufenweisen Entwicklung ; von d. 1. Jh. d. Christenthumes bis auf unsere Zeit ; für jeden Freund d. Tonkunst*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Stanley Kubrick nach Hill, Rodney/Phillips, Gene (2002): A Clockwork Orange. In: *The encyclopedia of Stanley Kubrick*. Hrsg. v. Rodney Hill und Gene Phillips. New York: Checkmark Books, S. 52-53.
- McQuiston, Kate (2008) Value, Violence, and Music Recognized: A Clockwork Orange as Musicology. In: *Stanley Kubrick: essays on his films and legacy*. Hrsg. v. Gary D. Rhodes. Jefferson, NC: McFarland, S. 105-123.
- Pauli, Hansjörg (1984) Umgang mit Tönen. In: *Stanley Kubrick*. Hrsg. v. Peter Jansen und Wolfram Schütte. München: S. 247-285.
- Riethmüller, Albrecht (2003) Nach wie vor Wunschbild: Beethoven als Chauvinist. In: *Der ‚männliche‘ und der ‚weibliche‘ Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität Berlin*. Hrsg. v. Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach. Bonn: Verlag Beethoven-Haus, S. 97-119.
- Solomon, Maynard (1978) *Beethoven*. London: Cassell, S. 411.
- Valk, Thorsten (2008) *Literarische Musikästhetik: eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*. Frankfurt am Main: Klostermann, S. 175-190.
- Valk, Thorsten (2006) Deutscher Idealismus - italienischer Sensualismus. Werfels dichotomische Musikästhetik im Kontext der klassischen Moderne. In: *Literatur und Musik in der klassischen Moderne*. Hrsg. v. Joachim Grage. Würzburg: Ergon, S. 167-187.

Empfohlene Zitierweise

Sayed, Aron: Kein Missverständnis: Stanley Kubricks Beethoven-Rezeption in A Clockwork Orange. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6, (2010), S. 153-163, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.6.p153-163>.

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.