

## **Die diskursive Verschränkung von ›Raum‹ und ›Ort‹ in der Filmwissenschaft. Oder: Wenn die Musik den Film verlässt... Zur mobilisierten Örtlichkeit von PART FILE SCORE**

Laura Katharina Mücke

### *Einleitung*

Während die Anfänge des Tonfilms von Synchronisierungsversuchen geprägt waren, lassen sich aktuell eine ganze Reihe von filmmusikalischen Tendenzen eher als ›De-Synchronisierung‹ erfassen: als Versuch, das integrative Werkpaar Musik und Film (wieder) auseinanderzubringen und Musik in ihren eigenen, separaten Kontexten wiederzubeleben. In einer möglichen Nachfolge von Rudolf Arnheims 1932 geäußelter Kritik an der normativen Unterordnung der Musik unter das Bild – und damit dem Verlust der autonomen zugunsten rein illustrativer Filmmusik (vgl. 1974 [1932], 304f.) – zeigen heute beispielsweise »STAR WARS in Concert«-Veranstaltungen, installative filmmusikalische Projekte wie Douglas Gordons *FEATURE FILM* (1999) oder die häufige Verwendung von älteren Filmmusiken in aktuellen Trailern wie jene von *BRAZIL* (UK/USA 1985, Terry Gilliam) im Trailer von *WALL-E* (USA 2008, Andrew Stanton), dass Filmmusik dank vielfältiger Verbreitungskanäle ein Eigenleben entwickelt, sich von ihrer Begleitfunktion der filmischen Bilder löst und in andere Kontexte diffundiert.

Damit vollführt die Musik interessanterweise eine ganz ähnliche Bewegung, wie sie im längst ausgerufenen Zeitalter des *Post Cinema* (vgl. etwa Denson/Leyda 2016) dem Film diagnostiziert wird. Wenn sich das filmische Bewegtbild heute aus seiner Bindung an das klassische Referenzdispositiv Kino löst und in andere Betrachtungs- und Erlebniskontexte migriert (vgl. Hagener

2011: »Wo ist Film (heute)?« oder den Bericht zur Tagung »Orte des Films«, vgl. Wloszczynska 2013), so ist diese Entwicklung als Aufforderung an Film- und Kulturwissenschaftler:innen zu verstehen, sich mit jenen neuen und fluiden Wahrnehmungskontexten und -konfigurationen ernsthaft auseinanderzusetzen. In diesem Sinne rekurriert der vorliegende Artikel auf die im Call zu der diesem Buch vorausgegangenen Tagung angesprochenen »Umräumlichkeiten« und Kontexte, die »Rezeptions- und Verständnisebenen« des medialen Artefakts, um darüber nachzudenken, wie aus jenen Bausteinen eine »Neuevaluierung der etablierten Kriterien von Film(musik)analyse« zu gewinnen wäre.

Wissen zu wollen, wie sich zwischen Film(musik) und Post Cinema neue Konfigurationen ergeben, impliziert aber zunächst zu wissen, wie sich dabei die einer solchen »Relokalisierung« zugrundeliegenden Begriffe »Raum« und »Ort« zueinander verhalten. Indem der Begriff des Raumes zum Begriff des Ortes in Beziehung gesetzt wird, so im Folgenden meine These, entsteht die Möglichkeit, zu analysieren, wie filmische Artefakte lebensweltlich situiert werden, wie sie in soziokulturelle Wirklichkeiten integriert sind und wie folglich die Film- als Kulturanalyse fungieren kann (vgl. Winter/Nestler 2010). Denn separieren sich, wie in den eingangs genannten Beispielen, Filmmusik und Bild, so ist zunächst darüber nachzudenken, *wohin* sich beide separieren und in welcher Abstandsbeziehung zueinander sie danach verbleiben. Zur Diskussion steht damit auch, wie filmische Artefakte als Bestandteile diskursiver Praktiken begriffen werden und wie sie mit Edward Soja in räumlicher, historiografischer und sozialer Dimension Wirklichkeit herstellen und verhandeln.<sup>1</sup> Entsprechend werden nachfolgend mediale Räumlichkeiten als Ensembles von (wahrgenommenen) örtlichen *und*

---

1 Diese drei grundlegenden Dimensionen erachtet Edward Soja als Prämissen seines prominenten »Thirdspace« (vgl. 1996, 57).

räumlichen Konfigurationen und damit als Teile von netzwerkartigen Verstrickungen von Wirklichkeit beschrieben.

In diesem Aufsatz möchte ich ein Beispiel für solche filmischen Relokalisierungen ganz konkret besprechen, das selbst kein Film ist, sich aber an filmischem und filmmusikalischen Material bedient. Dieses Beispiel, Susan Philipsz' Medieninstallation *PART FILE SCORE* (2014), scheint jedoch speziell vor dem Hintergrund der *filmischen* Migration mehrfach interessant: Das Kunstwerk arrangiert die *Filmmusiken* des in seinem ganzen Leben von geografischer und sozialer Migration betroffen gewesenen Komponisten Hanns Eisler in der alten Bahnhofshalle des Alten Hamburger Bahnhof in Berlin. Durch das zusätzliche Ausstellen von Eislers Partituren, die wiederum mit Auszügen aus der CIA-Akte der bemerkenswerten Biografie Hanns Eislers überlagert werden, entsteht hier eine überaus komplexe Anordnung von sozialen und historiografischen Raum- und Ortsschichten. Im Verlauf des Artikels werden diese verschiedenen Schichtungen aufgedeckt: Es werden nacheinander a) eine filmtheoretische Einordnung der ästhetischen Schichten, b) eine Rückbindung an die Biografie Eislers, c) an die Örtlichkeiten der Filmmusiken und d) an den Vorführtort des Alten Hamburger Bahnhofs vorgenommen und auf diese Weise das diskursive Netzwerk des Projekts offengelegt. Um diese Schichtungen adäquat einordnen zu können, rekurriere ich jedoch zunächst auf das theoretische Fundament der Raum-Ort-Dialektik und ihren Bezug zur filmischen Diskursanalyse.

### *1. Theoretisches: Von Orts- und Raumschichten*

Künstlerische Artefakte liegen stets gleichzeitig in örtlichen und räumlichen Multi-Konfigurationen vor. Dabei lässt sich der hiesige Diskurs um Raum und Ort im interdisziplinären Spannungsfeld des (Post-)Strukturalismus etwa bei Pierre Bourdieu, Judith Butler, Michel de Certeau, Henri Lefebvre,

Michel Foucault oder Bruno Latour ansiedeln. Er tangiert so nicht nur kunst- und sozialwissenschaftliche, sondern entsprechend auch medienwissenschaftliche Kernfelder. Im Folgenden wird zu diagnostizieren sein, dass Raum und Ort als relationale Parameter der ästhetischen Erfahrung eines Artefakts zu begreifen sind, die als integrative analytische Kategoriensysteme in einer Reihe von filmtheoretischen Diskursen anschlussfähig sind.

### *1.1 Raum und Ort in der Filmwissenschaft*

Während die Frage nach dem Verhältnis von Ort und Raum in der Filmwissenschaft bislang wenig prominent gestellt wurde<sup>2</sup>, erscheint dort zumindest der ›Raum‹ längst als zentrale Kategorie filmischer Analyse und Diskursivität: Film konstituiert sich im Rückgriff auf das Deleuze'sche Zeit- und Bewegungsbild als Licht- oder Pixelspiel, das in einer bestimmten Zeit eine bestimmte räumliche Transformation vollzieht. Damit ist Film von verschiedenen räumlichen Strukturen durchzogen. Der schließlich mit dem *spatial turn* Ende der 1980er-Jahre ausgerufenen Fokus auf das Wechselverhältnis von ›objektiv‹ euklidischem und ›subjektiv‹ gelebtem Raum (vgl. etwa Günzel 2007) hat seit den späten 1990er-Jahren auch in der Filmwissenschaft für einen Paradigmenwechsel gesorgt. Dabei bleibt die Rede stets vom *Raum* – und nicht vom *Ort* – obwohl eine klare Unterscheidung schon dort sichtbar wird, wo das auf der Leinwand abgebildete Lichtspiel gezielt als ›Bildraum‹ beschrieben wird<sup>3</sup>, während für den

---

2 In den meisten filmwissenschaftlichen Texten, die das Wort ›Ort‹ im Titel tragen, sind Orte vorfilmischer Natur wie bestimmte Städte oder die architektonal-dispositiven Umgebungen der Filmprojektion wie das Kino, das Festival oder das Museum gemeint (vgl. etwa Pichler 2015). Eine weitere Tendenz stellt die Beschäftigung mit »Nicht-Orten«, »Ab-Orten« (vgl. etwa Martin/Steinborn 2015) oder »Un-Orten« (vgl. Däumer/Gerok-Reiter/Kreuder 2014) dar. Die Kategorien Ort und Raum werden dort nur selten mit- bzw. gegeneinander verhandelt.

3 Hierbei bezieht sich Vinzenz Hediger explizit auf Eric Rohmers bekannten Dreiklang filmräumlicher Klassifikation (vgl. 2014, 61).

Vorgang, dass Bilder aus Filmen auch an anderen Orten vorgeführt werden, die Behauptung »Das Bild hat den filmischen ›Raum‹ verlassen« absurd klingt.

Die Komplexität und Vielschichtigkeit des Ort-Raum-Diskurses springt stattdessen vornehmlich in geografischen oder sozialwissenschaftlichen Textsammlungen zum Raum wie jener von Jörg Dünne und Stephan Günzel 2012<sup>4</sup> oder Anton Escher und Sandra Petermann 2016 sofort ins Auge. Im Heute einer netzwerkbasierter Weltvorstellung ist der ›Raum als Container‹ (vgl. Günzel 2007, 16f.) konzeptionell durch relationale Wechselwirkungen zwischen hypertextuell verbundenen Räumen (und Orten) ersetzt worden. Während *Raum* damit auch zwischen seiner Produktion und Rezeption changiert und so zum Erfahrungsfeld von »Strukturen der Gesellschaftsordnung« (Bourdieu 2017 [1993], 162; vgl. auch Lefebvre 1997) wird, das sich erst durch performative Handlungen des Subjekts in ihm konstituiert, stellt der *Ort* in jener prozessualen Dynamik und Fluidität den fixierten Ankerpunkt. In dieser Ansicht scheinen auch die wenigen in der Filmwissenschaft zur Ort-Raum-Differenz zitierten Theoretiker, der Soziologe und Kulturphilosoph Michel de Certeau und der Filmwissenschaftler André Gardies, übereinzukommen: *Orte* begreifen diese als manifeste und stabile Konstellationen von Punkten, die zueinander in Beziehung stehen, während:

Ein *Raum* entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. (de Certeau 1988, 218, Herv. LKM)

In seiner beweglichen, prozessorientierten, latenten, virtuellen und immateriellen Präsenz (vgl. Gardies 1993, 72) manifestiert sich »Raum« so

---

4 Dass die erstmals 2006 erschienene Textsammlung von Dünne und Günzel im Jahr 2012 bereits in der siebten Auflage erschien, verweist auf die dringliche Relevanz, mit welcher der Raum aktuell debattiert wird.

mitnichten als Be- oder Eingrenzung, sondern vielmehr als Fluidum, das sich zu bestimmten Zeiten an bestimmten Orten materialisiert und manifestiert, um sich anschließend wieder aufzulösen.

In einer solchen Auffassung von Raum ist die Differenz Ort vs. Raum, die im Englischen mit ›space‹ vs. ›place‹ unterschieden wird (vgl. etwa Massey 1991), mehr als geeignet, auch den filmischen Raum als einen Erlebten und sich ständig Transformierenden zu beschreiben. Meine These ist, dass der filmische Raum die verschiedenen Orte seiner diskursiven Existenz instrumentalisiert, womit die Frage nach den Migrationsbewegungen von Film im Post Cinema präzise analysierbar würde. Der vorliegende Artikel erachtet Raum somit als temporäre Erfahrungs- bzw. Erlebensstruktur, die zwischen einer bestimmten, extrarepräsentationalen Örtlichkeit und einer filmisch konstruierten Räumlichkeit entsteht. Entsprechend entwickle ich den Begriff des Ortes hier in die Richtung des ›dispositiven Raums‹, den Joachim Paech unter Rückgriff auf Michel Foucault in seinem Aufsatz »Eine Szene machen. Zur räumlichen Konstruktion filmischen Erzählens« (2000) zwar erwähnt, jedoch nicht weiter ausarbeitet. Der Begriff des Ortes bezieht sich damit konkret auf die sowohl architektonischen als auch diskursiven, der Repräsentation vorgelagerten Strukturen des Präsentationsrahmens eines medialen Artefakts: auf den Vorführungsort.

Mit dieser auf die situative Verortung der Repräsentation zielenden Definition grenze ich mich explizit von anderen filmwissenschaftlichen Publikationen ab, die bislang eine Ort-Raum-Differenz aufgerufen haben, wie beispielsweise Vinzenz Hedigers Artikel »Begehen und Verstehen. Wie der filmische Raum zum Ort wird« (2014) oder in Teilen auch Laura Frahms Monografie *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen* (2010). Denn wenn Hediger die mentale Konstruktion des filmischen Raums durch die Zuschauer:in als Ortssynthese beschreibt und damit meint, dass sich aus den vielen auf der Leinwand *abgebildeten* Orten der filmische Raum in

der Imagination erst synthetisiere, wodurch der »Eigensinn der Kunsterfahrung« erst hervorgerufen werde (2014, 64); und auch wenn Laura Frahm die Synthese von *dargestellten* Orten im Film als Raum begreift, die in eine Topologie und Topografie überführt werden könnten (vgl. 2010), so wird hier zwar eine konzise strukturalistische Aufarbeitung der dargestellten Orte und Räume von Film vorgelegt, die situative und unausweichliche Haftung der filmischen Repräsentation an seine außerrepräsentationalen Kontexte jedoch vernachlässigt. Nichtsdestotrotz bietet Frahms Verknüpfung von Raum und Virtualität sowie Ort und Aktualität (vgl. ebd., 137), und von Raum und Prozessualität sowie Ort und Punktualität das Potenzial, um auch extrarepräsentationale Konfigurationen in die filmische Analyse zu inkludieren. Eine solche relationale Ort-Raum-Verknüpfung soll im Folgenden beschrieben werden.

### *1.2 Die Kopplung von extra- und intrarepräsentationalen Orten und Räumen: Filmtopografie und Palimpsest*

In der Folge der obigen Argumentation zur festen Beständigkeit von Orten und zur fluiden Konsistenz von Räumen ließe sich die Bewegung, die entsteht, wenn ein genuin filmisches Versatzstück seine originäre Bindung an eine Gesamtstruktur verlässt und in andere *Kontexte* migriert, als Auflösung der vormaligen Räumlichkeit durch die Verschiebung an andere Orte sowie in eine neue Artefakt-Räumlichkeit beschreiben. Eine somit denkbare Kulturtechnik des ›Verschiebens‹ und der Transgression zwischen Ort und Raum kann lückenlos an die Argumentation von Michel Foucault in »Von anderen Räumen« (1967) angeschlossen werden, der seinerzeit ein »Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und Zerstreuten« (2012 [1967], 317) beschreibt, in dem (erlebte) Abstände und Kontexte neu zur Disposition stehen. Entsprechend

wäre zu postulieren, dass die Entfaltung von ›Wissen‹ über ›Wirklichkeiten‹<sup>5</sup> erst anhand der Observation räumlich-transformierender *Praktiken* erfolgen kann. In dem bereits angeführten Raum- und Ortsbegriff von Michel de Certeau findet sich ein solches Zusammengehen des *spatial* mit dem *performative turn* der 1990er-Jahre (vgl. Bernardy/Klimpe 2017, 177): Die Erlebensräumlichkeit wird dort hinsichtlich ihrer Wirklichkeitskonstitution inspiziert, indem de Certeau beispielsweise das Gehen auf einer Straße als Transformation des Ortes in einen Raum durch die verübte Handlung beschreibt (vgl. 1988, 182). Auf diese Weise kann mit dem Erleben als performativem Akt auch das von Laura Frahm eingeforderte, prozessuale und relationale Raumverständnis bearbeitet werden.

Frahms relationales Raumverständnis wird für die hier anvisierte Ort-Raum-Relation im Film also mit Foucault und de Certeau insofern erweitert, als dass die topografischen Anordnungen von Räumlichkeiten und Örtlichkeiten innerhalb der filmischen repräsentierten Diegese und *Mise en Scène* durch der filmischen Repräsentation ›äußere‹ *dispositive*<sup>6</sup> Orts- und Institutionsstrukturen angereichert werden. Auf diese Weise sind alle multimodalen und vielfältigen Orts- und Raumfragmente des Films unentwirrbar miteinander verbunden. Filme so als eine Verbindung von Orts- und Raumschichten zu beschreiben, impliziert, diese grundsätzlich als eingebettetes, gerahmtes Artefakt zu verstehen, das sich in der ästhetischen

---

5 Wenn in diesem Artikel von ›Wirklichkeit‹ die Rede ist, so wird sich damit stets auf eine mögliche, durch den performativen Akt der Äußerung erzeugte Wirklichkeit bezogen (vgl. Austin 1962).

6 Der Dispositivbegriff, den ich hier verwende, bezieht sich zunächst allein auf jenen »dispositiven Raum«, den Joachim Paech erwähnt. Eine Diskussion der Beziehung dieses Konzeptes zu Dispositivbegriffen etwa bei Michel Foucault oder Jean-Louis Baudry möchte ich hier nicht leisten. In diesem Sinne meine ich mit Dispositiv die Heterogenität an Ensembles und Praktiken, die durch Kontexte und Kontextualisierungen von Artefakten entstehen und die damit Wirklichkeit hervorbringen.

Erfahrung in weitere diskursive Rahmungen einfügt (vgl. etwa Goffman 1977).

Weil Orte und Räume sich mit der Zeit und durch die performativen Akte des Subjekts in ihnen stetig transformieren, verweist Massey explizit darauf, dass filmische Orte so gleichsam als Anzeiger von gesellschaftlichen Transformationen dienen können (vgl. 1991, 22). Filme, die ihre Orte (wenn auch nur in Teilen, wie in diesem Text die Filmmusik) verlassen, können so zu Diagnostiker:innen und Seismograf:innen, aber auch zu Konstrukteur:innen von Migrationsbewegungen werden. Die Möglichkeitsräume, die in einer solchen Variabilität des Auseinanderfallens und erneuten Zusammenfügens von Orts- und Raumschichten des Films entstehen, scheinen dadurch kaleidoskopartig stetig neue Formationen und Bedeutungen zu generieren. Die festen Körper im Kaleidoskop sind mit den beständigen Orten vergleichbar und die Räumlichkeit mit der rotierenden Bewegung des Kaleidoskops. Die durch diese Bewegungen bedingten Transformationen implizieren somit, dass erlebte Wirklichkeiten nur für einen festen Moment genau in einer Konfiguration existieren, bevor Raum und Ort anschließend wieder neu angeordnet werden.

Obwohl es sich hier freilich nur um eine metaphorische Übertragung handelt, scheint der Gedanke fruchtbar, dass in der Differenzierung von filmischen Orts- und Raumschichtungen (und ihren Verschiebungen) eine Vorstellung von filmischer Kommunikation entsteht, die einzelne konfigurative Bruchstücke von Film in stets neuen Anordnungen zusammenführt. Auf diese Weise formiert sich nicht nur eine relationale Topografie filmischer, erlebter Wirklichkeit. Im Rückgriff auf die abschließenden Ausführungen de Certeaus in seinem Buch *Kunst des Handelns* (1980) wäre eine weitere These zu konstatieren:

Der Ort ist ein Palimpsest. Die Analyse der Gelehrten kennt immer nur den letzten Text; außerdem ist er für sie immer nur ein Resultat ihrer

epistemologischen Entscheidungen, ihrer Kriterien und ihrer Zielsetzungen. (1988, 355)

Anders formuliert: Dort, wo eine spezifische Örtlichkeit besteht, bleiben alle Vorgänge, die sich irgendwann an ihr ereignen, wie räumliche Schichten dieser Örtlichkeit erhalten. Dadurch erscheinen Orte stets als von aktuellen Räumen, jedoch auch von vergangenen Räumen besetzt.

Inwiefern sich eine solche Betrachtungsweise filmischer Bedeutungs- bzw. Erlebensgenerierung als palimpsesthafte Schichtung verschiedener aktueller und historischer Orts- und Raumschichten generisch mit bestehenden filmwissenschaftlichen Methoden zusammenbringen lässt, werde ich nun zum Abschluss des Theorieteils noch erweisen.

### *1.3 Existenzebenen und Möglichkeitsfelder: Film als Diskursanalyse?*

Dafür wird neben der als zeitliche Bewegung gedachten Metapher des stetigen Bedeutungswechsels filmischer Transfigurationen im Kaleidoskop eine räumliche Metapher herangezogen, die ebenfalls de Certeaus Deutung des Ortes als Palimpsest innewohnt: Wenn filmische ›Bedeutung‹ von allen umliegenden Kontexten und diskursiven Schichten des Films beeinflusst wird, so wäre die synthetisierte Räumlichkeit eines Kunstwerks entsprechend wie ein Blätterteig (vgl. Lücke 2002, 147) vorstellbar. Die teils emulgierenden und teils disparat verbleibenden Schichten des Teiges stehen entsprechend für die beinahe unzählige Menge von simultan koexistierenden Einflüssen auf dispositive Anordnungen. Trotz ihrer Unzählbarkeit müssen diese inkludiert werden, wenn Filmanalyse kulturelle Rahmungen inspizieren möchte. Foucault spricht vom sogenannten »Raum in Form von Relationen der Lage«, »welche Nachbarschaftsbeziehungen, welche Form[en] der Speicherung, der Zirkulation, des Auffindens und der Klassifikation« (2012

[1967], 318) nach sich ziehen, die in einer Diskursanalyse miteinander betrachtet werden müssen (Bühmann/Schneider 2016, 18).

Doch auch, wenn in dieser Vorstellung von filmischer Ort-Raum-Relationalität Anleihen am Foucault'schen Diskursbegriff (Foucault 1978) genommen werden, erscheint dessen Ort-Raum-Differenz für hiesige Zwecke nicht ganz passend: Statt mit Foucault Räumlichkeit als äußerlich strukturierendes Verhältnis von Utopien und Heterotopien anzunehmen, die »Räumlichkeit von oben« diktieren oder alternativ mit de Certeau einen Raumzugriff »von unten«, als rein vom Subjekt ausgehenden zu beschreiben (Dünne 2012, 199f.), behauptet meine Argumentation, dass sich die Ort-Raum-Relation zwischen diesen beiden Ansätzen verortet. Um Raum und Ort als gleichsam von außerhalb vorgegebene *und* vom Subjekt konstituierte Anordnung zu erfassen, werden im Folgenden zwei Vertreter der französischen Filmtheorie genauer inspiziert. Sowohl Étienne Souriau als Vertreter der Filmologie der 1950er- und 1960er-Jahre, als auch Roger Odin, der im Frankreich der 1980er-Jahre die Semiopragmatik eingeführt hat, haben eine solche Konzeption in ihr analytisches Vorgehen inkludiert. In beiden Ansätzen lassen sich Gedanken erkennen, die eine Ort-Raum-Analyse zugleich von ›unten‹ und von ›oben‹ begünstigen.

Étienne Souriau, der im Beitrag von Dieter Merlin in diesem Band ausführlich diskutiert wird, zielte bereits in den 1950er-Jahren mittels seiner »Struktur des filmischen Universums« darauf ab, die verschiedenen Wirklichkeits-ebenen des Films zu erfassen (vgl. 1951). Der Ansatz ist dabei deshalb relevant für eine plurale Verortung von Film(fragmenten), weil er sich auch mit denjenigen Ebenen von Wirklichkeit beschäftigt, welche jenseits der audiovisuellen Darstellung auf der Leinwand situiert sind – wenn sie auch stets auf diese bezogen bleiben. Auch wenn sich die von Souriau angelegten Kategorien dabei nicht explizit auf ›Räume‹, sondern auf die ›Wirklichkeits-ebenen‹ des »univers filmique« beziehen, wird dadurch die argumentative

Schlagkraft jenes frühen Ansatzes nicht geschmälert, denn Souriau scheint es hierbei implizit um die Strukturierung einer filmischen als einer *erlebten* Wirklichkeit zu gehen. Die Ebenen der afilmischen, profilmischen, filmophanischen und spektatoriellen Wirklichkeiten<sup>7</sup> öffnen den Wirkbegriff filmischer Räumlichkeit einerseits in die Richtungen der Situativität der Projektion und andererseits der individuellen Verarbeitung der filmischen Stimuli, zusätzlich werden die äußeren Ebenen filmischer Wirklichkeit mit den innerfilmischen Kategorien der filmografischen und diegetischen Wirklichkeit in die notwendige Beziehung gesetzt.

Mit einer solchen Taxonomie wäre bereits ein mögliches Analyseraster für die entkontextualisierten Film-Fragmente gesetzt. Doch eine Filmkontext-Analyse muss zusätzlich mit der oben angeführten Schwierigkeit umgehen, dass die potenzielle Anzahl der zu analysierenden Eigenschaften in die Unendlichkeit tendiert, wenn es darum geht, Filme und Kunstwerke in ihrem gesamtgesellschaftlichen Diskurs zu betrachten. Was bei Foucault vage als »Relationsbündel« (2012 [1967], 320) beschrieben wird, kann in seiner konkreteren Ausarbeitung von Roger Odin für dieses konzeptuelle Problem als Lösungsansatz herangezogen werden: Sein in der Monografie *Les espaces de communication* von 2011 verdichteter semiopragmatischer Ansatz, der ohnehin auf ein »va-et-vient constant entre le paradigme immanentiste et le paradigme pragmatique« (2011, 14) und damit auf das Vereinen von Räumlichkeiten zielt, die von ›unten‹ und ›oben‹ gebildet werden, ersucht dabei sehr explizit, die konkreten »contexte« der Rezeption mitzudenken. Indem Odin beispielsweise analysiert, welche Auswirkungen auf sein eigenes Seherlebnis es hat, wenn er eine Etappe der Tour de France in einem

---

7 Eine präzisere Erörterung der einzelnen Wirklichkeitsebenen hat in diesem Band Dieter Merlin vorgelegt, deshalb wird hier auf genauere Bezeichnungen verzichtet. Die essenziell ontologische Differenzierung von filmophanischer und diegetischer Realitätsebene, die Souriau hier fokussiert, ist in der Weiterverwendung des Diegesebegriffs etwa bei Gerard Genette oder Christian Metz jedoch rein für die Aussageebene des Films umgewandt worden (vgl. Merlins Aufsatz in diesem Band).

französischen Stadtcafé ansieht, so werden in diesem Rahmen Situativität und Schichtungen von Ort und Raum explizit mitgedacht. Odin beschreibt unter anderem das von der Café-Situation ausgehende Wir-Gefühl und das abschweifende Tagträumen an vergangene Urlaube, die durch während der Etappe eingeblendete Werbefelder für Touristenattraktionen gezeigt werden. Der Schwierigkeit, es dabei mit einer unendlichen Anzahl von »contraintes« (Bedingungen der konkreten Hervorbringung von Bedeutung) zu tun zu haben, setzt Odin seinen Begriff des »espace de communication«, des »Kommunikationsraumes«, entgegen. Mittels der forschungsbasierten Bildung eines Kommunikationsraums soll Analytiker:innen ermöglicht werden, einen klaren Rahmen abzustecken und so eine zielführende Präzision der Analyse zu erreichen<sup>8</sup>, indem ein konkreter Forschungsbereich, wie beispielsweise »l'espace de la communication pédagogique dans l'École de la Troisième République [...] en France« (2010, 41) festgelegt wird.

Ein solcher analytischer Zugriff, der einerseits eine Systematisierung der Raum- und Ortsschichten eines Kunstwerks taxonomisch begreift und zugleich mit einer Rahmenbegrenzung arbeitet, um Aussagen über spezifische Wirklichkeitskonstitutionen in einem bestimmten Kunstwerk treffen zu können, soll im Folgenden an PART FILE SCORE erprobt werden.

## 2. Analytisches: PART FILE SCORE – Diskursive Verflechtungen

Susan Philipsz' Projekt PART FILE SCORE besteht ausschließlich aus Fragmenten, die zuvor in anderen Orten und in anderen Räumen situiert waren. In

---

8 »Le théoricien a le droit (et même la nécessité) de réduire cet espace à un nombre limité de paramètres maîtrisable. Principe de pertinence: l'espace de communication est le résultat de la sélection des contraintes que régissent le processus de production de sens« (Odin 2011, 41, Herv. i. O.). Die Möglichkeit der Erfassung einer solchen eingrenzenden Rahmung schreibt Laura Frahm auch dem Begriff des »Ensembles« zu, den sie von Gilles Deleuze (1996a) herleitet (vgl. 2010, 142ff).

dieser Perspektive erscheint dieses Kunstwerk besonders geeignet, um es hinsichtlich seiner Diskursivität in Bezug auf historische, ästhetische und soziale Schichten (und deren Verschiebungen bzw. Migrationen) zu befragen. In *PART FILE SCORE* arrangiert Susan Philipsz 2014 verschiedene Bruchstücke aus dem Leben des Komponisten Hanns Eisler: Teile seiner Filmmusiken werden von Philipsz aufgegriffen, zerlegt und als einzeln klingende Töne in einer 24-Kanal-Soundarbeit auf zwölf Lautsprechern im Raum verteilt, wodurch der Klang der Stücke sowohl verzeitlicht als auch verräumlicht wird. Als Ort der Arbeit dient der Alte Hamburger Bahnhof in Berlin, der seit 1997 das Museum für Gegenwart beherbergt.



**Abb. 1: Die Abfahrtshalle des Alten Hamburger Bahnhofs Berlin während der Ausstellung von *PART FILE SCORE*. © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Thomas Bruns.**

Die ehemalige Abfahrtshalle des alten Bahnhofs, die nun als Ausstellungsraum genutzt wird, ihre pfeilerbasierte Rundbogen-Architektur jedoch behalten hat, dient damit als akustisches Vehikel für die aus zwölf Richtungen klingenden Fragmente der Eislerschen Zwölftonmusik. Deren

Schall erklingt mit kurzen Pausen, während an den Wänden zwischen den Säulen Bilderrahmen angebracht sind, in denen Collagen aus den Partituren Eislers mit Auszügen aus seiner CIA-Akte kombiniert sind – geschwärzte Passagen verweisen auf Abwesendes und verleihen den Bildern so zusätzliche unsichtbare Schichten.



**Abb. 2: Die in Rahmen zwischen den Pfeilern hängenden Bildcollagen aus Eislers Partituren und seiner CIA-Akte. © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Thomas Bruns.**

Auch wenn PART FILE SCORE damit keinerlei filmisches Bewegtbild enthält, so zeigt sich in der entkontextualisierten Verwendung der *Filmmusiken* von Hanns Eisler – der so viel andere, nicht für den Film bestimmte Musiken geschrieben hat – die bewusste Bezugnahme Philipsz' auf den Film. Ein audiovisuelles Bewegungsbild entsteht in PART FILE SCORE damit während des individuellen Durchquerens der Ausstellungshalle, wo sich die Präsenz anderer Besucher:innen mit der audiovisuellen Untermalung, den Pfeilern,

welche die Akustik steuern, den Pausen und den Bildfragmenten zu einem vielschichtigen Wahrnehmungserlebnis speist.<sup>9</sup>

So könnte man, ausgehend von den Ausführungen in Abschnitt 1.3, als ersten Teil der Diskursanalyse zunächst die ontologischen Schichten von PART FILE SCORE mit Souriaus Typografie benennen sowie den festgelegten Forschungsrahmen mit Odins »Kommunikationsraum« beschreiben.

Souriaus Struktur des filmischen Universums<sup>10</sup> zeigt sich in PART FILE SCORE folgendermaßen: in der *afilmischen*, das Werk selbst nicht direkt betreffenden Wirklichkeit des Alten Hamburger Bahnhofs; den *profilmischen* Gegebenheiten am Ort der Aufnahme des Tons; dem räumlichen Arrangement der Elemente in der Ausstellungshalle (*filmophanische* Ebene) und dem zeitlichen Arrangement der Musikfragmente (*filmografische* Ebene). Diffus verbleibt in dieser Perspektive die *diegetische* Ebene, die höchstens mitsamt des *spektatoriellen* Wissens der Erlebenden als das Verstehen beschrieben werden könnte, das die Fragmente aus PART FILE SCORE als Biografie Hanns Eislers zwischen Komposition und Migration zeichnet.<sup>11</sup>

Diese Frage nach Komposition und Migration könnte den Impuls dafür liefern, mit Roger Odin eine räumliche und zeitliche Begrenzung der Analyse vorzunehmen. In Bezug zu räumlichen, zeitlichen und sozialen Migrationen scheinen hierfür im Speziellen 1. der biografische Hintergrund Hanns Eislers,

---

9 Torsten Flüh hat einen solchen Gang am Eröffnungstag von PART FILE SCORE mit seinem Smartphone festgehalten. Wie geisterhaft und nicht-anthropomorph eine solche Bewegung anmutet, ist auf YouTube ansehbar (vgl. FeuerlandBerlin 2014).

10 In einer solchen Perspektive drängt sich die Frage auf, inwiefern sich die Wirklichkeitsebenen Souriaus, die explizit für den Film konzipiert wurden, überhaupt auf installative Kunstwerke oder nicht-filmische Kunstwerke im Allgemeinen übertragen ließen. Im Hinblick auf das anvisierte Ziel, über Wirklichkeitsebenen der Erfahrung zu sprechen, ist die Validität einer solchen Überlegung jedoch keineswegs abwegig.

11 Interessant zu analysieren wäre dahingehend auch, welche Bestandteile von Eislers Biografie in der kreationellen Phase mitgedacht, im Kunstwerk selbst jedoch weggelassen wurden.

2. der raumzeitlich migrierende Hintergrund der verwendeten Musikstücke sowie 3. der räumliche Kontext, in den diese Stücke migrieren – die Örtlichkeit des Alten Hamburger Bahnhofs – besonders interessant.

Obwohl damit bereits Schichten und Rahmungen benannt sind, fungieren beide filmtheoretischen Perspektiven jedoch nur als Basisvehikel für ein *close reading*, in dem nach und nach die *spezifischen* historischen, ästhetischen und soziokulturellen Ort- und Raumschichten von PART FILE SCORE freigelegt werden müssen. Diese werde ich nachfolgend im analytischen Durchgang durch Eislers Biografie, die Herkunft der Musikstücke und die Geschichte des Alten Hamburg Bahnhofs beschreiben. Konkret werden dadurch einerseits die in Abschnitt 1.1 angesprochenen Verstrickungen von Raum und Ort als temporäres Wechselspiel aus euklidischem und erlebtem Raum beachtet, aus dem sich Paechs »dispositiver Raum« ergibt. Weiterhin erläutere ich im Rückgriff auf Foucault und den Abschnitt 1.2 die relationale Topografie der kaleidoskopischen Kopplung, Verschachtelung und des Nebeneinanders sowie die Palimpsesthaftigkeit der hier vorliegenden Raum-Örtlichkeiten.

### 2.1 Hanns Eisler on the move

»Genosse Eisler, wo steckst Du wohl in Moskau,  
New York oder an 'nem Pol?«  
(Ludwig Renn, *Steckbrief für Hanns Eisler* [1937] in Eisler 1973, 395)

Es ist interessant, dass Hanns Eislers Werk in der Forschung und Kunst aktuell eine Renaissance erfährt: Neben der Hanns Eisler-Ausstellung 2009 im jüdischen Museum in Wien, der Veröffentlichung von Hartmut Krones *Hanns Eisler – Ein Komponist ohne Heimat?* im Jahr 2012, das gleichzeitig mit Friederike Wißmanns durchaus kritisierbarer Biografie *Hanns Eisler: Komponist, Weltbürger, Revolutionär* erschien, Horst Webers insbesondere für den Filmmusikdiskurs relevante Betrachtung von Eislers Tätigkeit in

Hollywood in ›*I am not a hero, I am a composer*‹: *Hanns Eisler in Hollywood* (2013) und Heidi Harts Untersuchung *Hanns Eisler's Art Songs* (2018) erfährt die Persona Eisler momentan verstärkte Zuwendung. Die Popularität bzw. Sichtbarkeit von Eisler heute bestimmt folglich den *afilmischen* Rahmen von PART FILE SCORE mit und nimmt so Einfluss auf das *diegetische* Verstehen der Medieninstallation. So ist auffallend, dass auch im Grundtenor dieser aktuellen Publikationen Eislers Leben vornehmlich als Changieren zwischen verschiedenen Örtlichkeiten (wie Deutschland, der Tschechoslowakei, Österreich, Frankreich, den Niederlanden, den USA, England und Spanien) fokussiert wird.<sup>12</sup> Als 1898 in Deutschland geborener, jedoch vorwiegend in Wien beheimateter Jude mit einer annähernd sozialistischen Lebensideologie war Eisler stets zur Flucht gezwungen und verblieb auch nach dem Zweiten Weltkrieg nie lange genug an einem Ort, um ein Bleiberecht beantragen zu müssen. In vielen Publikationen wird Eislers so erlebte Ortlosigkeit »on the move« auf seine Kunst übertragen. Diese Argumentation kumuliert sich in seiner »Reisesonate« (1937), deren erste Bewegung im Zug nach Prag, die zweite auf dem Schiff nach London und die dritte in New York geschrieben wurde (Bohlman/Scheding 2015, 87). Dieser *örtlichen* Fragmentierung von Eislers Lebensweg sind stetig neu entstehende Schaffensräumlichkeiten und Arbeitsphasen eingeschrieben, die sich durch die ortsbezogene Arbeit Eislers mit Weggefährt:innen wie vorneweg Bertolt Brecht, und unter anderen Ernst Busch, Erwin Piscator, Helene Weigel, Arnold Schönberg, Béla Balázs (vgl. Hohmeier 2012) und Theodor Adorno noch verstärkten. Die multimodalen Räumlichkeiten, die mittels der Kompositionen Eislers über die ganze Welt verteilt entstehen, fungieren so als diskursive Fixierungen von gesellschaftspolitischen Momenten – von Räumlichkeiten an Orten. Jenen Prozess der diskursiven Raumgenerierung beschreibt Eisler selbst in einem Radio-

---

12 Der Artikel vermeidet eine einfache Listung der Stationen der Eisler'schen Biografie aus dem Grund der bereits existenten, flächendeckenden Recherche zu Eislers Persona (vgl. etwa Weber (2013)).

Interview. Er betont, dass seine Musikstücke als spontane und unmittelbare Reaktionen auf gesellschaftspolitische Ereignisse entstanden<sup>13</sup>: so tragen diese etwa die Namen »Das Seifenlied« (1928), »Arbeitslosenlied« (1929), »Die Ballade zu § 218« (1929), »Das Solidaritätslied« (1929–31), »Das Lied vom SA-Mann« (1931), oder die »Konzentrationslagersymphonie« (1935). Ein solches Kunstschaffen kann als sich an konkreten Orten formende Räumlichkeiten beschrieben werden, die sich im Zusammenfallen bestimmter gesellschaftspolitischer Bewegungen mit örtlichen Künstler:innengruppierungen um Eisler kurzzeitig an einem Ort synthetisierten. Entsprechend wäre Eislers Schaffen als topografische Weltkarte vorstellbar, auf der seine einzelnen Stücke mit Orts- und Zeit-Markern versehen werden und so eine Topologie von Zeitgeschichte ablesbar würde.<sup>14</sup>

Jener Topos der verräumlichten und verzeitlichten Mobilität und damit steten Verflüchtigung von Räumlichkeit wird übrigens auch an weiteren Eisler betreffenden Vorgängen deutlich: wenn Eislers »Internationale« entkontextualisiert wird, weil die Nationalsozialist:innen sie als »Hitlernationale« (vgl. Hilber 1998) instrumentalisieren; aber auch dann, wenn Eislers Kompositionen auf ästhetischer Ebene selbst vor Entlehnung und Überhöhung strotzen. In dem Vorhaben nämlich, dass »[d]ie beabsichtigte starke Wirkung [von Musik] dadurch vereitelt [wird], daß der Reizeffekt von unzähligen analogen Stellen her vertraut ist« (Eisler 1948, 21) zitiert Eisler in seinen Werken nämlich stets (zeitlich und räumlich fixierte)

---

13 Eisler sagt: »Wir haben in den politischen Tageskampf eingegriffen. Wir haben uns mit neuen politischen Liedern beteiligt. Wenn ein neues Ereignis war, war der erste Mann, der mich anrief, Brecht: ›Da müsste man doch irgendetwas ganz rasch machen!‹« (vgl. o.A. 1957).

14 Die kartografische Vernetzung von Film ist aktuell äußerst beliebt: Das »Ephemeral Films Project: National Socialism in Austria«, das am Ludwig Boltzmann-Institut in Wien angesiedelt ist, ist nur eines von vielen Projekten, das aktuell Möglichkeiten erarbeitet, um Filme ephemerer Herkunft mit ihrer topografischen Ansiedlung zu verknüpfen, diese als Filmschnipsel innerhalb einer Weltkarte betrachtbar zu machen und zusätzlich mit der Weapplikation »HistoryinFilm« ersichtlich werden zu lassen, wenn sich das Smartphone in der Nähe einer solchen originalen Örtlichkeit befindet.

Stereotype und entkoppelt sie – fügt sie in neue Kontexte ein (vgl. Hart 2018, 1). Die Ent- und Neukontextualisierung scheint auf diese Weise fest in Eislers Leben und Werk integriert:

He changed and adapted, playing the roles of pedagogue, music theatre collaborator, workers' music movement organizer, film composer, and Central European cultural visionary. (Bohlman/Scheding 2015, 78)

Interessant ist, dass Andrea F. Bohlman und Florian Scheding 2015 ebenfalls die Metapher des Kaleidoskops nutzen, um diese Form des Kunstschaffens Eislers zu beschreiben (vgl. ebd., 88). In dieser Perspektive scheint auch die dortige, an die musikwissenschaftliche Forschung insgesamt gerichtete Bemerkung adäquat, dass »the continued adherence in music studies to specific, fixed, and allegedly stable musics and places is increasingly out-dated« (ebd., 97). Denn, so wie Musik die grundlegende Eigenschaft besitzt, ständig im Fluss zu sein, so ist sie – anders als (Bewegt-)Bilder – niemals über einen bestimmten Zeit- und Ortspunkt hinaus fixierbar.

Die vielfältigen kaleidoskopischen Migrationsbewegungen, die Eisler erlebt hat und die auch seine Musiken prägen, nehmen jedenfalls als *afilmische* Ebene Einfluss auf das implizite Wissen, das in PART FILE SCORE vermittelt wird. Wie wirkt sich diese Relokalisierung im Speziellen auf die Filmmusiken aus, die in PART FILE SCORE verwendet werden?

## 2.2 Die Orte der (Film-)Musiken aus PART FILE SCORE

In PART FILE SCORE erhalten die Filmmusiken Hanns Eislers eine Neukontextualisierung: Über die Lautsprecher wird die leere Halle des Alten Hamburger Bahnhofs nacheinander mit drei Filmmusikkompositionen Eislers beschallt, deren räumliche Anordnung die *filmophanische* Ebene des Werks ausbildet. Bei den Werken handelt es sich um das 1926 entstandene *Präludium in Form einer Passacaglia*, das für Walter Ruttmanns OPUS III (D

1924) komponiert war, um *14 Arten, den Regen zu beschreiben*, das 1941 nachträglich dem Experimentalfilm *REGEN* (NL 1929, Mannus Franken/Joris Ivens) hinzugefügt wurde und das 1947 entstandene *Septet Nr. 2*, das für Charlie Chaplins letzten Stummfilm *THE CIRCUS* (USA 1928) vorgesehen war, jedoch dort nie ankam, weil Eisler vorher aus den USA ausgewiesen wurde. In einem sezierenden *profilmischen* Prozess hat Susan Philipsz für die *filmografische* Anordnung dabei Stimmen und Töne so separiert, als wären die Musiken in der gleichen Weise von Leerstellen durchzogen wie die FBI-Dokumente von den geschwärzten Passagen – Leerstellen, die für die Zuschauer:innen reserviert sein könnten, die diese in der Rezeption mit jenem impliziten Wissen füllen sollen, das sie über Eisler bereits haben. Die Musik Eislers verbleibt dabei ortlos: ohne eine visuelle Entsprechung. Doch es lohnt sich, die am Ende des letzten Abschnitts formulierte Frage danach, inwiefern Musik grundlegend ortlos ist, erneut zu thematisieren, denn wieder finden sich hier die migrierenden Prozesse der Musiken auch in ihrer *afilmischen* Existenzweise. So erscheinen die Kompositionen, die Philipsz ausgewählt hat, ebenso partiell ortlos, wie Eislers temporäre Arbeitsphasen als ortlos zu bezeichnen wären: In ihrer Einbindung in Film und Installation – und in weitere Bestehenskontexte darüber hinaus – werden die Musikfragmente mit temporären, changierenden Örtlichkeiten verbunden und migrieren so in künstlerisch-räumliche Anordnungen, in denen sie stets neue Bedeutungen annehmen.

So lässt sich jedes einzelne hier verwendete Musikstück in seine Ortshistorie zurückverfolgen. Gerade die drei von Philipsz ausgewählten Werke erscheinen insbesondere interessant, weil diese nie gemeinsam mit ihren zugehörigen Stummfilmen aufgenommen wurden (vgl. Heller 1998, 541).

Und:

they originate from decisive biographical moments, they represent essential positions of [Eisler's] dialectic with film and they were written for outstanding works in the history of film. (ebd.)

In der Dokumentation über die Wiederherstellung dieser drei Stücke, die Berndt Heller 1998 in einer präzisen Aufschlüsselung angefertigt hat, lassen sich die Stückgeschichten nachzeichnen: So wurde das *Präludium in Form einer Passacaglia* ursprünglich für einen anderen Film von Walter Ruttmann entwickelt und erst 1927 auf dem Filmmusikfestival in Baden-Baden gemeinsam mit diesem aufgeführt, was lediglich dazu diente, filmtechnologische Neuerungen – in diesem Fall das TriErgon-Tonsystem – zu präsentieren. Die Tatsache, dass OPUS III außerdem unter dem interdisziplinären Einfluss der Filmavantgarde der 1920er um Oskar Fischinger, Hans Richter und dem »absoluten Film« entstand, ist so in gleichem Maße in den Musiken erhalten, wie die Tatsache, dass nicht mehr vollends rekonstruierbar ist, für welche(n) der OPUS-Filme das Stück gefertigt wurde.

*14 Arten den Regen zu beschreiben* hingegen half retrospektiv dabei, darauf schließen, dass in der mit dem Musikstück gezeigten Filmfassung von REGEN Teile fehlten, weil das Musikstück Eislers für die Filmfassung zu lang war. Die erstellte Tonfilmfassung wurde von Lou Lichtveld bespielt – erst in der gemeinsamen Betrachtung von Eislers Musik und Ivens' Film konnte so das Fehlen des Bildmaterials entdeckt werden. Darüberhinausgehend war das Stück in einer Kammermusik-Variante Arnold Schönberg zum 70. Geburtstag gewidmet und es diente Eisler dazu, seine Forschung über Filmmusik fortzusetzen, die er später gemeinsam mit Theodor Adorno als *Komposition für den Film* (1947) in den USA veröffentlichte. Gleichsam wurde die Komposition gemeinsam mit dem Film 1947 in New York und Los Angeles aufgeführt, um gegen Eislers Deportation aus Amerika zu protestieren – eine Veranstaltung, die finanziell und physisch von einer Reihe amerikanischer Musiker:innen unterstützt wurde.

Das *Septet No. 2* wiederum besteht aus Entwürfen, die nur ursprünglich für Charlie Chaplins letzten Stummfilm komponiert, diesem aber nie hinzugefügt

wurden. Chaplin veröffentlichte erst 1970 eine eigens zusammengeführte Fassung. »Like Eisler, Chaplin knew about political persecution. ›Septet No. 2‹ is a document to their solidarity and artistic collaboration« (ebd., 551). Entsprechend problematisch ist es, dass nach der aufwändigen Rekonstruktion des Musikstücks in der Verbindung mit THE CIRCUS die Uraufführung auf zwei Filmfestivals in Berlin und Amsterdam im Jahr 1982 von den Nachlassverwalter:innen Charlie Chaplins verboten wurde.

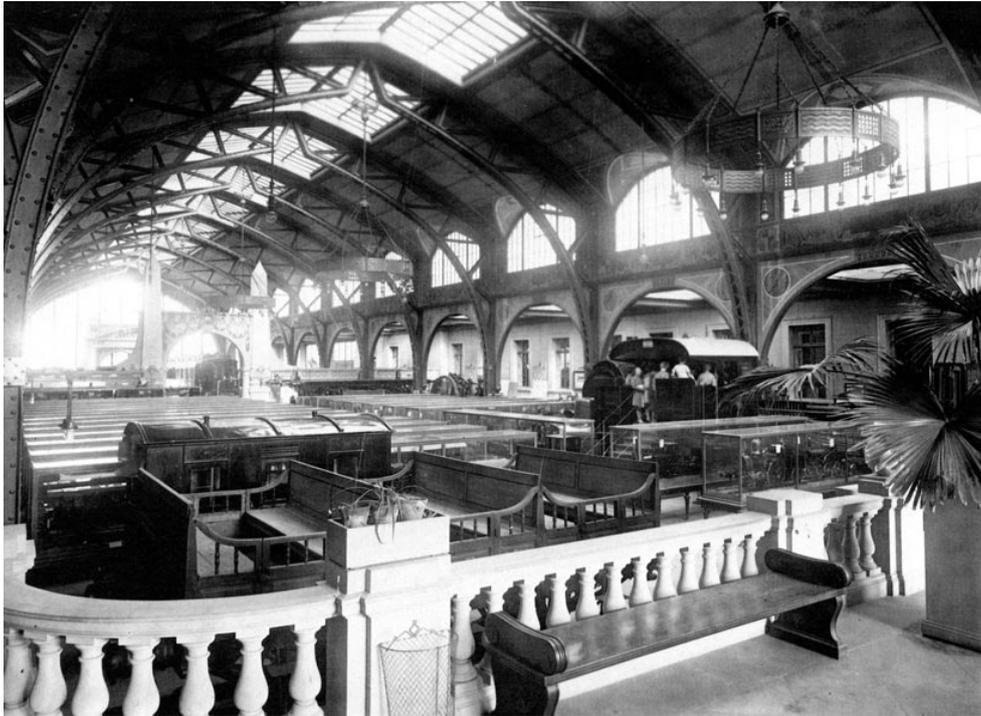
Mittels dieser historisch basierten Kontextualisierung lässt sich recht simpel die Frage beantworten, warum Philipsz' Wahl vermutlich auf diese Musikstücke Eislers fiel: Indem sie zumindest im Begleitheft zur Ausstellung die Verbindung der bildlosen Tonfragmente zu ihren konkreten filmischen Kontexten zieht, wenn sie eine Grafik abbildet, die Charlie Chaplin in THE CIRCUS zeigt (vgl. Flüh 2014), wird auf ebenjene Schichtungen von Örtlichkeit und damit die Transformation des afilmischen impliziten Wissens in filmografische Erlebnisräumlichkeiten explizit Bezug genommen. Der vorgelegte historische Kontext der Stücke verdeutlicht dabei, dass all die vorangegangenen Örtlichkeiten und Räumlichkeiten, mit denen die Kompositionen Eislers in Beziehung stehen – die Orte, an denen die Stücke gespielt wurden und die Räumlichkeiten, die in der Arbeit an und Fortentwicklung der Stücke entstanden sind – palimpsesthaf in die erlebte Wahrnehmung von PART FILE SCORE eingeschrieben sind. Auf diese Weise besteht PART FILE SCORE auch auf der Ebene der zitierten Musikstücke aus einer Vielzahl an räumlichen Wirklichkeitsebenen, die sich an ihre historischen Orts- und Raumvorgänger:innen binden lassen und als solche im Heute erscheinen. Inwiefern werden diese Schichten zusätzlich durch die Schichten der extrarepräsentationalen Örtlichkeit ergänzt?

### *2.3 Der Alte Hamburger Bahnhof in Berlin*

Denn ein weiterer Faktor, der vor allem im Hinblick auf eine Phänomenologie der Ort-Raum-Differenz (vgl. Günzel 2012) interessant ist, ergibt sich durch die sinnlich-materiellen Qualitäten des Vorführorts von *PART FILE SCORE*. Das von Richard Serra proklamierte Gesetz »To move the work is to destroy the work« (1994, 194) lässt sich gänzlich auf Philippsz' Produktionsprozess übertragen: Ganz bewusst wurden die Fragmente von Eisler im Bahnhof in Berlin arrangiert, wo Eisler einst lebte.<sup>15</sup> Der Hamburger Bahnhof, einer der ersten deutschen Bahnhöfe überhaupt, der seinen Betrieb ab 1851 aufnahm, ist heute als letzter aller in Berlin befindlichen Kopfbahnhöfe nur deshalb noch erhalten, weil er bereits 1906, nach nur wenigen Jahren Nutzung als Bahnhof, geschlossen und zunächst in ein Eisenbahnmuseum umfunktioniert wurde.

---

15 Über die Intentionalität dieser Verknüpfung sprechen sowohl Susan Philippsz selbst als auch Ingrid Buschmann, die Kuratorin der Ausstellung, in Interviews, die von *art-in-berlin* aufgezeichnet und veröffentlicht wurden (vgl. 2014).



**Abb. 3: Die Abfahrtshalle des Hamburger Bahnhofs während ihrer Nutzung als Eisenbahnmuseum.**

Aufgrund einer falschen Zuständigkeitsverteilung zwischen den Zonen nach dem Zweiten Weltkrieg, während dem der Bahnhof stark beschädigt wurde, standen die Hallen bis 1987 leer. Er wurde erst 1997 als »Museum der Gegenwart« wiedereröffnet. Der Alte Hamburger Bahnhof steht so mit seiner eigenen Geschichte hinter PART FILE SCORE als fluide afilmische, jedoch der Installation untrennbar zugehörigen Örtlichkeit, an der sich Sound und Betrachter:innen lokalisieren und bewegen und dessen Historie mit dem Kunstwerk in Einklang gerät. Dass die besondere Fluidität der Örtlichkeit weiterhin präsent ist, kann ein Besuch des heutigen Museums erweisen, wo die Architektur der Abfahrtshalle und die Bahnhofsschilder in den Gängen und Fluren noch vorhanden sind. In ihrer schweigenden Präsenz zeugt die Bahnhofshalle von ihren vergangenen Schichtungen, wenn Susan Philipsz exakt diesen Ort wählt, um von Eislers vielen Reisen zu berichten. Der Bahnhof – mit Marc Augé ein Nicht-Ort (vgl. 1994) – als Kontext des

Rezeptionserlebnisses verweist darüber hinaus explizit auf seine vormalige Struktur als transformative Kraft des Flüchtigen und des Übergangs und gleichsam auf die Zeit der 1850er-Jahre, in der die Bahnreise und durch sie eine Anpassung des Weltbildes durch entfremdende Zeit- und Raumkompression ohnehin erst kultiviert wurde (vgl. etwa Schivelbusch 1977). All jene Schichtungen koexistieren und PART FILE SCORE kann somit nur an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit auf seine Weise bestehen.

#### 2.4 Synthese: Von mobilisierten Schichten in PART FILE SCORE

Mit dieser Vielzahl an ortstransformativen Prozessen wird deutlich, wie sich bereits innerhalb des hier gesetzten kleinen Forschungsrahmens die verschiedenen Souriau'schen Teilstrukturen zu einem vielschichtigen raumzeitlichen Erleben zwischen dynamischer Räumlichkeit und fixierter Örtlichkeit zusammenschließen. Mit meiner kurzen Analyse ist dabei lediglich ein solcher Zugriff vorgelegt, der sich ausschließlich mit den *unmittelbaren spatialen Bestandteilen* des Kunstwerks von Susan Philipsz beschäftigt hat. Bei weitem wäre es möglich, die Beschreibung von Orts- und Raumschichten von PART FILE SCORE multidimensional auszuweiten: Auf das Kunstwerk nimmt auch die Biografie der Künstlerin, Susan Philipsz, und ihre persönliche Historie im Kontext der Bildhauerei Einfluss. Auch die Inspirationen, die Philipsz durch Bill Fontanas ortsspezifische Arbeiten wie etwa ENTFERNTE ZÜGE (1987), erhalten haben dürfte, der die Geräuschkulisse des Kölner Hauptbahnhofs auf dem damals noch leerstehenden Feld der Ruine des Berliner Anhalter Bahnhofs räumlich arrangiert hat<sup>16</sup>, könnten

---

16 Interessant ist dabei, dass Fontana für seine Arbeiten, die mit »ambient sounds« arbeiten, und entsprechend nicht Filmmusiken, sondern aufgezeichneten Klang an andere Orte versetzen, ebenfalls den Begriff der »relocation« verwendet. Die neue ört-

weiterführend inspiziert werden. Beachtung müsste auch der Kompositionstechnik der Zwölftonmusik, die Hanns Eisler für seine Stücke verwendet hat, gewidmet werden – eine Technik, die selbst einen Diskurs ausbildet –; und auch die von Eisler oft eingeforderte Rezeptionshaltung der Distanz und die musikalische Technik der Verfremdung, die im engen Diskurs mit Bertolt Brechts Theaterpraxis entwickelt wurde, stellen spannende Erweiterungen der hiesigen Analyse. Obwohl jene (und viele weitere) diskursive Teilelemente hier unbehandelt bleiben müssen, wird deutlich, wie ausufernd eine filmisch basierte Diskursanalyse werden kann – und wie komplex sich ausgehend von dieser Annahme die berühmte Metz'sche Frage nach dem Verstehen von Filmen gestaltet.

Wie lassen sich die gewonnenen Beobachtungen dennoch gewinnbringend auf die Erlebensstruktur von *PART FILE SCORE* übertragen? Inwiefern ist eine Analyse, welche architektonische und kulturelle dispositive Strukturen inkludiert, von einer ›klassischen‹ Werkanalyse zu unterscheiden?: Mit der örtlichen Platzierung des Kunstwerks im Museum für Gegenwart, dem Alten Hamburger Bahnhof in Berlin, erhalten die fluiden und mobilisierten Raumschichtungen von *PART FILE SCORE* eine Rahmung, welche die inneren Strukturen des Werkes zwischen Fragmentierung und Dekontextualisierung in die Orte aus Eislers Biografie äußerlich zurückspiegelt. Torsten Flüh hat diese speziellen Schichtungen als »Arrangement aus Displacements« (2014, o.S.) beschrieben. Indem nicht nur Eisler in seinem künstlerischen Schaffen die *Orte*, an die er reiste, mit seiner Arbeit in ihnen in *Geschehensräume* transformierte, sondern hier auch eine Ent-Räumlichung von Film und Musik

---

liche Kontextualisierung von Klang und die Interaktion, in die dieser dadurch mit einer »living situation« (Fontana 2008, S. 154) tritt, erinnert stark daran, was Francesco Casetti in seinem Artikel »Cinema Lost and Found. Trajectories of Relocation« (2011) als die Bewegung in einen lebensweltlichen Kontext ausweist, die ein Film vollzieht, wenn man ihn beispielsweise auf einem Laptop in einem Zug ansieht – eine Situation, die innerhalb des Post Cinema-Diskurses auch zunehmend wissenschaftlich befragt wird.

stattfindet, wird die flüchtige und liminale Präsenz der Bahnhofshalle bzw. des Museums aufgegriffen und auf diese Weise der Rekurs auf die »Migrationsbewegungen« des Post Cinema verdoppelt. So wie Eisler sich ständig in Bewegung befand, befinden sich auch seine Musiken und alle weiteren Diskurse, die sie transportieren, in Bewegung. Ständig beweglich, auf der Flucht zu sein, ist auch die Botschaft, die Susan Philipsz in ihrem eigenen Kunstwerk sieht, indem sie aufzeigt, wie sich nicht nur Inhalte, sondern auch Klänge und Bilder als flüchtige Fragmente in situ präsentieren lassen (vgl. art-in-berlin 2014). Nicht zuletzt sind es auch die verschiedenen Künste: Bild – Ton – (Klang-)Skulptur – Architektur – Film, die sich wie hybride Fragmente ineinanderschieben und so als eigene Welt-Konstruktion erscheinen. Die Ortsschichten, an die PART FILE SCORE erinnert, sind vergangene und gegenwärtige, flüchtige und statische. Die Ortlosigkeit, der Eislers Werke in ihrer Exilzeit ausgesetzt sind, kann gleichsam für Trennung und Bewegung in der Zeit der Flucht damals wie heute im Allgemeinen und für Eislers Leben »on the move« im Besonderen stehen.

Auf analytischer Ebene ist es damit die Vielzahl an Orten, die sich in all den von de Certeau aufgerufenen »Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und [der] Variabilität der Zeit« zu Räumen herausbilden, die das Erlebniskonglomerat von PART FILE SCORE erst konstruieren. Derart verbunden scheinen PART FILE SCORE und sein Ort, der Alte Hamburger Bahnhof in Berlin, dass es letztlich ein völlig anderes Erlebnis gewesen sein muss, als Susan Philipsz das Werk im Smithsonian Hirshhorn Museum in Washington D.C. 2016 nachmodellerte – ohne Pfeiler, ohne Bahnhof, stattdessen an jenem Ort, an dem Eisler vor seiner Abschiebung aus den USA verhört wurde. Die obigen Ausführungen erweisen entsprechend nicht nur, dass die Notwendigkeit besteht, Filmanalysen zu Kulturanalysen zu erweitern, indem »dispositive Räume«, also Schichtungen, und die konkrete Örtlichkeit sowie Situativität des Film- bzw. Kunstereignisses mit

berücksichtigt werden, sondern auch, dass Richard Serras Leitsatz, den er für die *site-based-art*, also für Kunst geschrieben hat, die in situ – an einem bestimmten Ort – lokalisiert ist, entsprechend auch auf Filme bzw. Kunstwerke und die Veränderlichkeit ihrer Ort-Raum-Differenz im Allgemeinen übertragbar wäre.

### *Fazit und Ausblick*

In punkto »on the move« jedenfalls ist es nicht verwunderlich, dass das Wechselverhältnis zwischen Bewegung (Raum) und Stasis (Ort) heute den vergleichsweise jungen Wissenschaftszweig der ›mobility studies‹ (vgl. Urry 2007) hervorbringt. Hierbei handelt es sich um eine erst in den letzten Jahren entwickelte Disziplin innerhalb der Cultural Studies, die Fragen der Ent- und Relokalisierung ebenso fokussiert, wie bewegte Systeme im Allgemeinen: in Form von Migrationen, von vernetzten Bewegungen – und so Gesellschaft als grundlegend »on the move« begreift.

Die vorliegenden Überlegungen sollten an einem konkreten Beispiel zur Diskussion stellen, inwiefern die Unterscheidung von Raum und Ort im Kontext der Migrationsbewegungen von Film an Relevanz gewinnen. Statt jene Bewegungen mittels der Differenz aktuell vs. virtuell und damit als ontologisch bedingt zu untersuchen, wird mit der Ort-Raum-Differenz ein Dualismus vorgeschlagen, der Medienwechsel als re-positionierende Strategien von relationalen Räumen und Orten begreift. Mediale Räume und prädiskursive Orte werden dadurch weniger hinsichtlich ihrer ontologischen Differenz denn ihrer Phänomenologie und Historik beschreibbar. Die hier vielfach theoretisch präzisierte Anleihe an Foucaults Diskursanalyse wurde insbesondere dafür genutzt, Räume und Orte als sowohl ›von oben‹ strukturierte, als auch mit de Certeau als ›von unten‹ erlebte Räumlichkeiten zu beschreiben. Eine solche Betrachtung von Film als räumliches und

zeitliches Netzwerk aus Topografien kann metaphorisch zugleich mit der prozesshaften Bewegung eines Kaleidoskops und mit der räumlichen Schichtung eines Blätterteigs verglichen werden – und müsste grundlegend auch als solches analysiert werden.

Für eine solche exemplarische Analyse schien die Filmmusik (und speziell jene von Hanns Eisler) der richtige Wirkungsbereich: Musik, die seit den Anfängen des Tonfilms als »Beiwerk« des Films (vgl. etwa Krohn/Tieber 2011, 144) begriffen und erst später in ihrer Eigendynamik aufgewertet wurde, wird heute, wie das Filmbild selbst, im Internet entkontextualisiert, beschnitten, entrahmt, re-arrangiert, geteilt, kommentiert<sup>17</sup> – und ist so als Teilphänomen der Migration des Films unübersehbar. In der hiesigen filmanalytischen Perspektive sind zumindest Teile derjenigen Transformationen und Relokalisierungen erfasst, die PART FILE SCORE rahmen und auf diese Weise in lebensweltlichen Daseinssphären verorten.

Dafür ergab es Sinn, in einem ersten diskursanalytischen Schritt zunächst eine taxonomische Strukturierung anlegen. Ob und inwiefern dafür sorglos, wie im vorliegenden Text, einfach Terminologien und Systematiken aus der Filmwissenschaft herangezogen werden können, wie jene von Souriau, die eigentlich genuin filmisch gedacht sind und deren begriffliche Verwendung hier an der ein oder anderen Stelle etwas hölzern erschien, wird künftig geklärt werden müssen. Analytische Umgangsformen mit ebenjenen vielfältigen Migrationen werden aber gefunden werden müssen. Dafür scheint zumindest die Begrenzung des Diskursfeldes, die mit Odins »Kommunikationsraum« in Aussicht gestellt wurde, hilfreich. So konnte Edward Sojas einleitender Forderung nachgekommen werden, stets ein historiografisches, ästhetisches und soziales Lineal an die filmische Analyse

---

17 Auf die Wichtigkeit in der filmwissenschaftlichen Forschung zu berücksichtigen, dass User:innen im digitalen Zeitalter Filme selbst auseinandernehmen, editieren und veröffentlichen können, hat Francesco Casetti häufig verwiesen (vgl. etwa 2011, o.S.).

anzulegen. Dass Filme damit gleichsam als Seismograf:innen und Konstrukteur:innen von gesellschaftlichen Transformationen beschrieben werden können, erweist nicht zuletzt jene Forschung, die sich mit filmischem Aktivismus beschäftigt. Um jene möglichen theoretischen Anschlussfelder filmanalytisch fruchtbar zu machen, scheint jedenfalls die theoretische Vorstellung von Film als multiple Schichtung ein produktiver Anfang.

## Literatur

- Arnheim, Rudolf (1974[1932]) *Film als Kunst*. München/Wien: Fischer Taschenbuch.
- art-in-berlin (2014) Video: Susan Philipsz ›Part File Score‹, online: <http://www.art-in-berlin.de/incbmeldvideo.php?id=3110> (Stand: 22.04.2020).
- Augé, Marc (1994) *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a.M.: s. Fischer.
- Austin, John L. (1962) *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard UP.
- Bernardy, Jörg/Klimpe, Hanna (2017) Michel de Certeau: Kunst des Handelns. In: *Schlüsselwerke der Stadtforschung*. Hrsg. v. Frank Eckardt. Wiesbaden: Springer, S. 173–186.
- Bohlman, Andrea F./Scheding, Florian (2015) Hanns Eisler on the Move: Tracing Mobility in the ›Reisesonate‹. In: *Music & Letters* 96, 1, S. 77–98.
- Bourdieu, Pierre (2017[1993]) Ortseffekte. In: *Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft*. Hrsg. v. Ders. et al. Köln: Herbert von Halem, S.159–168.
- Bührmann, Andrea D./Schneider, Werner (2016) Das Dispositiv als analytisches Konzept. Mehr als nur Praxis. Überlegungen zum Verhältnis zwischen Praxis- und Dispositivforschung. In: *Zeitschrift für Diskursforschung* 1, S. 5–28.
- Casetti, Francesco (2011) Cinema Lost and Found: Trajectories of Relocation. In: *Screening the Past* 32
- Däumer, Matthias/Gerok-Reiker, Annette/Kreuder, Friedemann (Hrsg.) (2014) *Unorte. Spielarten einer verlorenen Verortung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven* (unter Mitarbeit von Simone Leidinger & Sarah Wendel). Bielefeld: transcript.
- de Certeau, Michel (1988) *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.

- Denson, Shane/Leyda, Julia (2016) Perspectives on Post-Cinema: An Introduction. In: *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Hrsg. v. Dies. Falmer: REFRAME Books, S.1–19.
- Dünne, Jörg (2012) Soziale Räume. Einleitung. In: *Raumtheorie – Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Aufl. Hrsg. v. Ders. & Stephan Günzel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 289–303.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.) (2012) *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Aufl. Frankfurt a.M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft.
- Eisler, Hanns (1949) *Komposition für den Film*. Berlin: Bruno Henschel und Sohn.
- Eisler, Hanns (1973) *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*. Leipzig: VEB.
- Escher, Anton/Petermann, Sandra (2016) Einleitung. In: *Raum und Ort. Basistexte*. Hrsg. v. Dens. Stuttgart: Franz Steiner, S. 7–26.
- FeuerlandBerlin (2014) part file score – susan philipsz – Hamburger Bahnhof 31. Januar 2014. In: *YouTube*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=xsArCdRFa1I&feature=youtu.be> (Stand: 22.04.2020).
- Flüh, Torsten (2014) Displaced People – Zu Part File Score von Susan Philipsz im Hamburger Bahnhof. In: *Night Out @ Berlin*, online: <http://nightoutatberlin.jaxblog.de/post/Displaced-People-Zu-part-file-score-von-Susan-Philipsz-im-Hamburger-Bahnhof.aspx> (Stand: 22.04.2020).
- Fontana, Bill (2008) The Relocation of Ambient Sound: Urban Sound Sculpture. In: *Leonardo*41, 2, S. 154–158.
- Foucault, Michel (1978) *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
- Foucault, Michel (2012) Von anderen Räumen (1967). In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Aufl. Hrsg. v. Jörg Dünne & Stephan Günzel. Frankfurt a.M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft, S. 317–329.
- Frahm, Laura (2010) *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: transcript.
- Gardies, André (1993) *L'espace au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Goffman, Erving (1977) *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Günzel, Stefan (2007) Raum – Topographie – Topologie. In: *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Hrsg. v. Ders. Bielefeld: transcript, S. 13–29.
- Günzel, Stefan (2012) Phänomenologie der Räumlichkeit. Einleitung. In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7.

- Aufl. Hrsg. v. Jörg Dünne & Ders. Frankfurt a.M.: suhrkamp taschenbuch wissenschaft., S. 105–128.
- Hagener, Malte (2011) Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz. In: *Orte Filmischen Wissens*. Hrsg. v. Gudrun Sommer, Oliver Fahle & Vinzenz Hediger. Marburg: Schüren, S. 45–60.
- Hart, Heidi (2018) *Hanns Eisler's Art Songs: Arguing with Beauty*. Rochester, New York: Camden House.
- Hediger, Vinzenz (2014) Begehen und Verstehen. Wie der filmische Raum zum Ort wird. In: *Wissensraum Film*. Hrsg. v. Irina Gradinari, Dorit Müller & Johannes Pause. Wiesbaden: Reichert, S. 61–87.
- Heller, Berndt (1998) The Reconstruction of Eisler's Film Music: Opus III, Regen and The Circus. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 18, 4, S. 541–559.
- Hilberg, Frank (1998) Damit es nicht zu schön wird. In: *ZEIT*, online: [https://www.-zeit.de/1998/28/Damit\\_es\\_nicht\\_zu\\_schoen\\_wird](https://www.-zeit.de/1998/28/Damit_es_nicht_zu_schoen_wird) (Stand: 22.04.2020).
- Hohmeier, Simone (2012) Die Verfolgung oder Fünfzehn Minuten Irrsinn – Hanns Eisler und Béla Balázs. In: *Hanns Eisler – ein Komponist ohne Heimat?* Hrsg. v. Hartmut Krones. Wien/Köln: Bohlau, S. 53–64.
- Krohn, Tarek/Tieber, Claus (2011) Filmmusikforschung. Zum Stand der Dinge. In: *MEDIENwissenschaft* 2/2011, S. 144–155.
- Krones, Hartmut (2012) *Hanns Eisler – ein Komponist ohne Heimat?* Wien/Köln: Bohlau, S. 9–14.
- Lefebvre, Henri (1977) Die Produktion des städtischen Raums. In: *ARCH+*, S. 52–57.
- Lücke, Bärbel (2002) *Semiotik und Dissemination. Von A.J. Greimas zu Jacques Derrida*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Martin, Silke/Steinborn, Anke (Hrsg.) (2015) *Orte. Nicht-Orte. Ab-Orte. Mediale Verortungen des Dazwischen*. Marburg: Schüren.
- Massey, Doreen (1991) A Global Sense of Place. In: *Marxism Today*, June 1991, S. 24–29.
- Odin, Roger (2010) *Les espaces de communication. Introduction à la sémiopragmatique*. Grenoble: UP.
- Paech, Joachim (2000) Eine Szene machen. Zur räumlichen Konstruktion filmischen Erzählens. In: *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*. Hrsg. v. Hans Beller et al. Ostfildern: hatje cantz, S. 93–122.
- Pichler, Barbara (2015) Orte des Films: Kino, Festival, Kunstmuseum. Gespräch mit Chris Dercon und Lars Henrik Gass. In: *Nach dem Film*, online:

<https://www.nachdemfilm.de/issues/text/orte-des-films-kino-festival-kunstmuseum> (Stand: 22.04.2020).

Pott, Andreas (2007) *Orte des Tourismus. Eine raum- und gesellschaftstheoretische Untersuchung*. Bielefeld: transcript.

Schiwelbusch, Wolfgang (1977) *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch.

Serra, Richard (1994) *Writings, Interviews*. Chicago, IL: UP.

Soja, Edward (1996) *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden, MA: Blackwell.

Souriau, Étienne (1951) La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. In: *Revue internationale de Filmologie* 2, 7–8, S. 231–240.

Unbekannt (1957) *Interview with Hanns Eisler, December 1957: Das Lied, im Kampfe geboren*. online: <https://www.youtube.com/watch?v=5m6egqUqmQ8> (Stand: 22.04.2020).

Urry, John (2007) *Mobilities*. Cambridge/Malden, MA: Polity Press.

Winter, Rainer/Nestler, Sebastian (2010) ›Doing Cinema‹: Filmanalyse als Kulturanalyse in der Tradition der Cultural Studies. In: *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*. Hrsg. v. Irmbert Schenk, Margrit Tröhler & Yvonne Zimmermann. Marburg: Schüren, S. 99–115.

Weber, Horst (2013) ›I am not a hero, I am a composer‹: *Hanns Eisler in Hollywood*. Hildesheim: Olms.

Wißmann, Friederike (2012) *Hanns Eisler: Komponist, Weltbürger, Revolutionär*. München: C. Bertelsmann.

Wloszczynska, Katharina (2013) Orte des Films. Von der Kino-Ontologie zur Medientopologie. Tagungsbericht zur internationalen Konferenz an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. In: *Rabbit Eye* 5, S. 103–109.

## **Filme und Installationen**

BRAZIL (UK/USA 1985, Terry Gilliam).

CIRCUS, THE (USA 1928, Charlie Chaplin).

FEATURE FILM (UK 1999, Douglas Gordon).

OPUS III (D 1924, Walter Ruttmann).

PART FILE SCORE (D 2014, Susan Philipsz).

REGEN (NL 1929, Mannus Franken/Joris Ivens).

VERTIGO (USA 1958, Alfred Hitchcock).

WALL-E (USA 2008, Andrew Stanton).

### Empfohlene Zitierweise

Mücke, Laura Katharina: Die diskursive Verschränkung von Raum und Ort in der Filmwissenschaft. Oder: Wenn die Musik den Film verlässt...Zur mobilisierten Örtlichkeit von PART FILE SCORE. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 16 (2023), S. 27–62, DOI: 10.59056/kbzf.2023.16.p27-62.

*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.