

Terrence Malicks Spielfilmdebüt *BADLANDS* und die Musik von Carl Orff. Interferenzen visueller und klanglicher Materialität und ihre signifikative Funktion im Film.

Jennifer Bleek (Aachen)

Als Terrence Malicks Kinodebüt *BADLANDS* im Oktober 1973 Premiere auf dem New Yorker Filmfest feierte, saß auch Vincent Canby, Kritiker der *New York Times*, im Kinosaal. Canby schrieb eine überaus positive Rezension über dieses Drama um ein junges Paar auf der Flucht (1973/1). Wenige Tage später war *BADLANDS* für ihn „The Movie that Made the Festival Memorable“ – so die Überschrift seines abschließenden Festivalberichts (1973/2). Doch über die in dem Film verwendete Musik verlor er kein Wort. Pauline Kael, Kritikerin des *New Yorker*, erwähnte die Musik in ihrer Rezension des Films zum US-Kinostart wenige Monate später nur am Rande (vgl. Kael 1974). Und auch in einem Interview, das Michel Ciment, Herausgeber des französischen Filmmagazins *Positif*, im März 1975 in Los Angeles mit Malick führte, wird nur kurz auf die musikalische Ebene eingegangen (1975, 32). Dabei ist der Soundtrack eine ganz zentrale Dimension dieses Films. Umso dringlicher erscheint es, *BADLANDS* mit Blick auf die Musik genauer zu untersuchen.

Der Film verdankt seinen Namen einer wüstenhaften Landschaft im Norden der Vereinigten Staaten. Er handelt von einem jungen Müllarbeiter, Kit, der nichts besitzt außer einer verblüffenden Ähnlichkeit mit James Dean. Fasziniert von seiner Erscheinung, verliebt sich die 15-jährige Schülerin Holly in ihn. Als der Vater des Mädchens sich gegen die Beziehung stellt, wird er von Kit erschossen. Die Flucht des Paares, in deren Verlauf weitere Menschen zu Tode kommen, endet in besagten Badlands im Grenzgebiet von Montana. Die Kargheit der Landschaft lässt die greifbare Brutalität der Handlung noch deutlicher hervortreten. Doch arbeitet die Inszenierung dieser Brutalität auch von anfang an ein Stück weit entgegen. Dies geschieht auch und vor allem durch den Einsatz der Musik. Sie trägt wesentlich dazu bei, dass die Atmosphäre des Films weniger durch greifbare Brutalität geprägt ist als durch eine märchenhafte Stimmung. Wie sich der

eigentümliche Status vieler der Bilder dieses Films im Spannungsverhältnis zwischen visueller und klanglicher Materialität entfaltet, soll der Gegenstand der folgenden Überlegungen sein.

I. Die Entdeckung des *Schulwerks* von Carl Orff durch Terrence Malick

Musik wird in *BADLANDS* sparsam eingespielt.¹ Bei einer Gesamtlänge des Films von fünfundneunzig Minuten umfasst sie insgesamt nur knapp eine halbe Stunde (absoluter Musikanteil: 27 %). Dem Abspann des Films lässt sich entnehmen, dass Musiken von Carl Orff, Erik Satie, George Tipton und auch James Taylor verwendet wurden. Den Hauptanteil der Musik macht allerdings die Musik von Carl Orff aus, gefolgt von jener Saties, weshalb in dieser Studie auf eine Untersuchung der nur selten eingespielten Kompositionen von Tipton und Taylor verzichtet und jene von Satie weniger ausführlich behandelt werden wird. Die Musik von Carl Orff entstammt der sogenannten *Musica poetica* von Orff und seiner Mitarbeiterin Gunild Keetman. Dieses Musikwerk, zwischen 1963 und 1975 publiziert, versammelt Beispiele aus dem *Schulwerk*, das aus der Rhythmus- und Tanzbewegung der zwanziger Jahre hervorgegangen ist. 1924 hatte Orff zusammen mit Dorothee Günther eine Ausbildungsstätte für Gymnastik und Tanz gegründet, die Günther-Schule in München. Der Komponist entwickelte dafür sein Konzept einer elementaren Musik, der Synthese aus Musik, Sprache und Bewegung. Ziel war „die Regeneration der Musik von der Bewegung, vom Tanz her.“ (Orff 1975-83, 17). Die erste Version des *Schulwerks* war für Erwachsene gedacht. Die zweite Version ab den fünfziger Jahren wurde dann als Musik für Kinder konzipiert. Die *Schulwerk*-Stücke, gedacht als Modelle, die zu selbständiger Weiterarbeit anregen sollten, gehen von einfachen musikalischen Formen aus und nehmen in der Komplexität der Strukturen sukzessive zu. Parallel dazu orientieren sich die sprachlichen Modelle am Kinderlied. Einfache Rufe und Reime führen über Sprüche und Spiellieder bis hin zu Dichtungen Hölderlins und Goethes.

Stellt man sich die Frage, wie ein US-amerikanischer Regisseur auf dieses deutsche Musikwerk gestoßen ist, kann man die Antwort in der hohen Bildung des Regisseurs finden. Malick, der 1943 als Sohn eines leitenden Angestellten der Ölindustrie in Waco, Texas, geboren wurde, wuchs in Texas und Oklahoma auf. Er studierte Philosophie an der Harvard University und am Magdalen College der Oxford University in Großbritannien, übersetzte Heideggers „Vom Wesen des Grundes“ für eine zweisprachige Ausgabe ins Englische und arbeitete kurzzeitig als Philosophielehrer am renommierten Massachusetts Institute of Technology. Im Herbst 1969 folgte ein zweijähriges Studium am neu gegründeten Center for Advanced Studies des American Film Institute in Los Angeles. Im Sommer 1971 begann er mit der Arbeit am Drehbuch zu *BADLANDS*. Hier finden sich, wie noch zu zeigen sein wird, bereits erste Hinweise, die auf eine Kenntnis

¹ Untersucht wird hier nur die Filmmusik im strengen Sinne – also jene Musik, die keine Quelle im Bild hat, sondern aus dem Off eingespielt wird.

des *Schulwerks* schließen lassen. In dem schon erwähnten Interview mit Michel Ciment von 1975 zeigt sich, dass Malick durch Irvin Kershner, Regisseur und Dozent an der Filmfakultät der University of Southern California, auf dieses Musikwerk aufmerksam gemacht wurde. Malick hatte mit ihm schon Anfang der siebziger Jahre während seiner Filmhochschulzeit an einem Filmprojekt zusammengearbeitet. Nach Malicks Erinnerung wies Kershner 1972 in Los Angeles auf das *Schulwerk* hin.² Die Dreharbeiten des Films begannen im Sommer 1972, die Hinweise auf diese Musik können also noch kurz vor den Dreharbeiten oder in deren Verlauf in das Skript eingearbeitet worden sein.³

II. Der Einsatz des *Schulwerks* in *Badlands*

a. Der „Gassenhauer“

Das erste Stück des *Schulwerks*, das in den Film *BADLANDS* eingespielt wird, ist der sogenannte „Gassenhauer“ von Gunild Keetman. Der ursprünglich positiv besetzte Titel stammt aus der deutschen Renaissance. Der Lautenspieler Hans Neusiedler komponierte das Stück im 16. Jahrhundert und hat es damals selbst so genannt. Das Wort wurde seinerzeit zur Charakterisierung einer Person, nämlich eines auf der Straße ziellos herumstreunenden Jungen verwendet, und wurde dann in übertragener Bedeutung zur Bezeichnung von Liedern und Tänzen gebraucht. Keetman hat den Titel von Neusiedlers Komposition für ihr rein instrumentales Stück übernommen. In *BADLANDS* wird das Stück leitmotivisch eingesetzt. Es ist als zentrales Musikstück des Films mit der Figur von Kit assoziiert, ist eine Kennmelodie dieses Charakters, die ihn stets begleitet.

Die Musik setzt erstmals im Film in der Titelsequenz ein, als Kit seinen Job als Müllarbeiter beendet hat (00.03.08). Die Sequenz spielt in ruhigen Nebenstraßen der Provinzstadt. Parallel zum Thema der Musik wird Kit als ein Gassenjunge inszeniert, als ein Junge, der sich auf der Straße herumtreibt. Kit trägt T-Shirt und Jeans. Er streunt ziellos einen sandigen Weg entlang, raucht eine Zigarette, kickt eine Blechbüchse über den Weg und balanciert einen Wischmob in der Hand. Hölzerne Zäune und Bäume säumen den Weg. Der Stab des Mobs ist aus Holz. Zwar besteht das Instrumentarium des „Gassenhauers“ aus einer Vielzahl von Flöten, Kastagnetten, einer Schellentrommel, einer kleinen Trommel und Pauken. Aber analog zum Gegenstand in Kits Hand dominiert der Holzklang des Xylophons das Stück. Es ist ein tiefer, weicher Klang. Dieser Klang erscheint kontrastiv angelegt zu den harten Klängen zuvor: dem Dröhnen der Maschine des Müllwagens und dem blechernen Scheppern von achtlos hingeworfenen Mülltonnen. Hinzu kommt, dass Kit

² So Malicks Antwort auf meine diesbezügliche Frage, übermittelt per E-Mail am 21.6.2007.

³ Kershner wiederum könnte von dem *Schulwerk* durch das sogenannte „Bellflower-Projekt“ erfahren haben. Seit Anfang der sechziger Jahre war das Werk zunehmend international bekannt geworden. Nach Japan und Kanada wurde es durch Projekte und Tagungen auch einer interessierten Öffentlichkeit in den Vereinigten Staaten zugänglich gemacht. Das erste dieser Projekte in den USA war das sogenannte „Bellflower-Projekt“, ein zwischen 1966 und 1968 durchgeführter Schulversuch im Bellflower District in Los Angeles.

während der Arbeit auf Widerstände gestoßen ist: Sowohl die Kollegen als auch ein Passant reagierten nicht auf einen Witz von ihm, auf die Frage nach einer Zigarette oder auf das „Verkaufsangebot“ von im Müll gefundenen Schuhen. Im Gegensatz dazu stimmt die Musik nun in die Aktionen der Figur und den sie umgebenden Raum ein.

Gegenstände und Klänge werden miteinander verknüpft, gleichzeitig wird mit filmischen Mitteln eine Distanz zu dem in den Bildern Gezeigten geschaffen. Unterlegt von der heiteren Musik wird in das erste gemeinsame Bild mit Holly und Kit der Titel des Films eingeblendet: „Badlands“. Selbst wenn man zu diesem Zeitpunkt noch nicht genau die Bedeutung dieses Titelbegriffs versteht, hat er doch einen negativen Klang. Um die Diskrepanz zwischen Titelgebung und Bildsujet in ihrer Bedeutung präziser fassen zu können, ist es hilfreich, den filmischen Vorlauf zu dieser Einstellung genauer zu beleuchten. Parallel zu den Aktionen des männlichen Protagonisten ist die weibliche Hauptfigur, Holly, zu sehen. Während Kit durch die Straßen streunt, tanzt Holly, einen kurzen Stab in der Hand drehend, im Vorgarten ihres Elternhauses. Durch das Spielmotiv und die Parallelmontage wird eine Verbindung zwischen den beiden hergestellt. Gleichzeitig wird mit filmischen Mitteln gezeigt, dass diese Verbindung gefährdet ist. Während Kit den hölzernen Stiel in der Hand balanciert, erscheint oben links im Bild der Name des Schauspielers Martin Sheen, der die Figur des männlichen Protagonisten darstellt. Während er, weiter den Stiel balancierend, direkt auf die Kamera zuläuft, wird rechts von der Bildmitte der Name von Sissy Spacek eingeblendet, die die Holly spielt. Gerade in diesem Moment schafft es Sheen/Kit nicht mehr, das Gleichgewicht zu halten, und der Mob fällt herunter. Sheen/Kit kann die Harmonie des Spiels nicht durchhalten, als der Name eingeblendet wird, mit dem die Figur der Holly assoziiert ist. Durch die Art, wie die Titel und das Bild aufeinander bezogen sind, wird eine unheilvolle Entwicklung bereits angedeutet. Die Szene wirkt wie ein schlechtes Omen. Vor diesem Hintergrund erschließt sich die Bedeutung der Einblendung des Filmtitels in das erste gemeinsame Bild von Holly und Kit genauer. Die Einstellung beginnt mit einer Totalen von Holly vor ihrem Elternhaus. Holly tanzt auf der Wiese vor dem Haus im Sonnenlicht anmutig mit dem Stab. Dazu erklingt von der Tonspur immer noch die heitere Musik. Kit taucht in dieser Einstellung unten rechts auf und geht auf die Figur im Bildmittelgrund zu. Während Holly mit dem Stab tanzt und Kit auf sie zugeht, wird der Titel „Badlands“ eingeblendet. Der Filmtitel bleibt in die Einstellung geblendet, bis Kit sich Holly auf wenige Meter angenähert hat. Durch die Titelgebung wird die Heiterkeit des Bildsujets unterminiert. Einerseits werden die Schriftzeichen vergrößert. Waren die Titel zuvor nicht leinwandfüllend, zieht sich der Filmtitel jetzt fast über die gesamte Leinwand. Andererseits ist die Farbe des Titels durch die veränderte Größe raumgreifender als bei den vorangegangenen Titeln: Das grelle Gelb hebt sich von der verhaltenen Farbigkeit der sonstigen Gegenstände im Bild ab. Es wirkt im Vergleich mit den natürlichen Farbtönen des Settings künstlich und springt sogleich ins Auge.

Eine bedrohliche Spannung zwischen Titel und Bild entsteht aber vor allem durch die Wahl des Titels selbst. Der Name „Badlands“ verweist auf einen Schauplatz am Ende der Filmhandlung und zugleich auf einen Ort im Norden der Vereinigten Staaten. Die Badlands sind ein Landstrich im Grenzgebiet von Montana. Der Name stammt von Indianern, die diese Gegend als ein „schlechtes Land“ bezeichneten. Es handelt sich überwiegend um ein vegetationsarmes, fast wüstenartiges Gebiet mit einigen Erdgas- und Erdölvorkommen. Entsprechend der Kargheit des Bodens ist der Landstrich dünn besiedelt. Die Einblendung dieses Namens in das erste gemeinsame Bild von Holly und Kit lässt eine unheilvolle Entwicklung erahnen. Das Sujet des Bildes und die heitere Musik evozieren noch ein romantisches Schema, der Schriftzug hingegen weist auf ein mögliches Scheitern der Romanze hin.

Auf diese Weise evozieren die Bilder ein Mehr an Bedeutung. Statt den Blick auf eine objektiv erfahrbare und ergründbare Welt zu lenken, verlagert Malick die Aufmerksamkeit auf unsichtbare Kräftefelder in dieser Welt. Es sind nicht nur ein Mädchen und ein Junge, die einander begegnen. Die Bildfolge, in der die beiden einander begegnen, impliziert zugleich die Konnotation des Zufälligen oder des Schicksals, das sie trifft.

b. „Kleine Stücke für Stabspiele“, „Musik zu einem Puppenspiel“, „Passion“

Eine solche Diskrepanz zwischen Musikeinsatz und Bildbedeutung findet sich häufiger im Film *BADLANDS*. So ist die sich entwickelnde Romanze zwischen Kit und Holly unterlegt mit einer Musik, die dem „Gassenhauer“ klanglich verwandt ist: „Kleine Stücke für Stabspiele“, ebenfalls von Gunild Keetman. Ähnlich wie der „Gassenhauer“ erscheint auch diese Musik mit dem männlichen Protagonisten und der durch ihn initiierten Romanze verknüpft. Die Romanze ist jedoch durch die Opposition des Vaters getrübt: Holly muss sich heimlich mit Kit treffen. Ein Gefühl der Gefahr und des Verbotenen unterminiert die Heiterkeit der Musik. Ähnlich verhält es sich mit dem Einsatz der „Musik zu einem Puppenspiel“, auch dies eine Komposition von Keetman. Die Musik weckt mit ihren hohen, zarten Klängen eines Glockenspiels Assoziationen einer unschuldigen Kinderwelt. Anders als der „Gassenhauer“ ist diese Musik eine Kennmelodie für die Figur der Holly. Sie begleitet stets ihren Charakter und vermittelt eine Ahnung von ihrer verträumten Mädchenwelt. Indem diese Musik allerdings gerade, als Holly ihren kranken Goldfisch mit ungerührter Miene im Garten entsorgt und verenden lässt, eingespielt wird (00.11.47), oder als Hollys Vater ihren Hund erschießt, um seine Tochter dafür zu bestrafen, dass sie sich heimlich mit Kit getroffen hat (00.14.33), wird der Charakter der Musik in Mitleidenschaft gezogen. Durch die besondere Art der Verknüpfung von Bild und Ton bekommt man eine Ahnung vom Verlust der Unschuld.

Am stärksten wird das Thema des Verlusts von Unschuld in *BADLANDS* musikalisch durchgespielt, als Kit Hollys Vater erschossen hat. Kit trifft Vorbereitungen, das Haus in Brand zu stecken. Man hört, wie ausgeschüttetes Benzin auf Mobiliar tropft, man hört das Zirpen von Grillen in der Nacht, eine quietschende

Türangel, das Kratzen einer Nadel auf einer Platte, das Auflodern der ersten Flammen. Von den rot leuchtenden Rücklampen des sich entfernenden Wagens mit Kit und Holly schneidet Malick direkt in das durch die Flammen hell erleuchtete Innere des Hauses. Von diesem Moment an wird der Originalton ausgespart und der Chor aus der *Passion* von Orff setzt ein (00.27.56). Der deutsche Text aus dem 15. Jahrhundert ist auf das Passionsgeschehen Christi und die Klage Mariae bezogen. Malick spart die erste der insgesamt fünf Strophen aus, die Christus im Garten Gethsemane gewidmet ist, wodurch der Akzent auf die in den weiteren Versen entfaltete Klage Mariae verschoben wird. Parallel zur Musik ist zu sehen, wie Dinge aus dem Haus – wie ein Strauß Pfauenfedern, ein halbiertes Granatapfel und ein Stück Honigmelone, Tisch, Stühle, Stehlampe und Wanduhr, eine Puppe auf Hollys Bett oder auch ein Spielzeug-Küken in einem Puppenhaus – in Flammen aufgehen. Dann ist das in Flammen stehende Haus von außen zu sehen, die Metallschilder des Vaters, eines Schildermalers, an denen die Flammen emporzüngeln, die Leiche des Vaters vor dem Hintergrund des in Flammen stehenden Wohnzimmers. Man hört aber nicht das Geräusch lodender Flammen oder das Bersten und Knacken von Holz, sondern nur den Chor und dessen ruhig fließende Deklamation. Dadurch, dass die Bilder jedoch nichts mit dem Passionsgeschehen zu tun haben, nimmt man den Inhalt des Stücks auch nicht wirklich wahr. Die Stimmen des Chors, die in dieser Szenerie keinen Ort haben, die aus dem Nirgendwo zu kommen scheinen, scheinen nicht spezifisch das Schicksal Christi zu beklagen. Es entsteht vielmehr der Eindruck einer Klage über das Geschehen im Film, der Eröffnung der Leidensgeschichte von Kit. Er hat sich gewissermaßen versündigt, das Feuer und die klagenden Stimmen des Chors schaffen eine Zäsur. Die musikalisch-klangliche Gestaltung zeigt an, dass die Tragödie spätestens hier beginnt.

Als das Paar nach der Ermordung von Hollys Vater durch Kit aus der Stadt flüchtet, setzt erneut der „Gassenhauer“ ein (00.29.50). Die weiter oben schon angesprochene Methode einer wechselseitigen Durchdringung und Affizierung akustischer und visueller Verfahren wird hier noch deutlicher. Mehr noch als beim Einsatz dieser Musik in der Titelsequenz des Films lässt sich hier eine systematische Verknüpfung musikalischer Klangtexturen mit Objekten der Natur im Bild feststellen. Die vertrauten Klänge des Stücks setzen ein, als das flüchtende Paar im Auto eine Straße entlangfährt. Kit und Holly sind müde, wie Bilder aus dem Inneren des Wagens vermitteln. Die folgende Außenaufnahme des auf der Straße fahrenden Wagens wird überblendet mit der Aufnahme eines abgestorbenen Baumstammes, der einen Fluss hinabtreibt. Während der Baum flussabwärts treibt, schwenkt die Kamera in die entgegengesetzte Richtung. Es gibt keinen festen Standpunkt vor dem Schauplatz. Die natürliche optische Wahrnehmung wird auf diese Weise unterlaufen. Die Dinge geraten ins Gleiten.

Die träumerische Stimmung wird erheblich verstärkt durch den Einsatz der Musik und die Verknüpfung musikalischer Klangtexturen mit gleichsinnigen Elementen im Bild. In einzelnen Einstellungen sind Zweige, Wurzeln oder Holzstämme zu sehen, daraufhin Äste und Flechten, aus denen Kit ein Baumhaus fertigt. An der Art, wie das Baumhaus aus den Gegenständen der Natur entsteht, und der Art, wie die Musik mit den

Materialqualitäten in den Bildern verknüpft erscheint, wird ersichtlich, dass es kein Zufall ist, dass Holz im Bild zu sehen ist, wenn das Xylophon erklingt, das dieses Musikstück prägt. Hinzu kommt, dass der Rhythmus der Montage exakt dem der Musik entspricht. Der diegetische Ton wird hingegen ausgespart. Man hört nicht das Geräusch einer Axt beim Schlag auf einen Baumstamm, sondern nur die rhythmischen Holzklänge der Musik. Der Klang wird dem Bild nicht von außen aufgesetzt, sondern scheint aus ihm selber zu kommen. So wird an den Dingen etwas zur Erscheinung gebracht, das mit bloßem Auge nicht wahrnehmbar ist. Durch die Subversion unserer konventionellen Wahrnehmung entsteht Raum für eine träumerische und imaginative Bilderfahrung.

c. Schicksalhaftigkeit, Todesahnung und Grenze der Idylle: Orffs Vertonung der Mitternachtsszene aus Goethes 'Faust'

Gleichzeitig zeigt Malick, dass die Figuren der Welt, der sie entflohen sind, nicht entkommen. So scheint in dem Bild des abgestorbenen Baumes im Fluss der verdrängte Tod des Vaters auf schicksalhafte Weise wiederzukehren. Das Bildmotiv hat hier die Konnotation eines Sargs oder einer Totenbahre. Später betrachtet Holly freudig ein Wild im Wald mit einem Fernrohr. Daraufhin erzählt sie im Off, wie sie den Wald zu lieben begann. Dabei hat sie eine seltsame Todesassoziation: "I grew to love the forest. The cooing of the doves and the hum of the dragonflies in the air made it always seem lonesome and like everybody's dead and gone." Wenig später sagt sie im Off: "When the leaves rustled overhead, it was like the spirits were whispering about all the little things that bothered them."⁴ Kurz darauf schaut sie sich durch ein Stereoskop ihres Vaters Fotografien an. Ähnlich wie das Fernrohr gilt das Stereoskop als ein Vorläufermedium des Films. Aber auch wenn es den Eindruck von lebendigen Räumen vermittelt, sind auf den Fotos, die sich Holly ansieht, doch Menschen abgebildet, die schon seit vielen Jahren tot und verschwunden sind. Die Dinge mögen so gewesen sein, aber sie sind es nicht mehr. Diese Konnotation des Todes wird durch die Mediendifferenz zwischen dem Film und den Fotografien verstärkt. Wir sehen etwas anderes als die Figur. Die Texturen und ihre unterschiedlichen Strukturen in den Bewegungsbildern des Films haben haptische Qualitäten und bringen Dreidimensionalität hervor. In den Fotografien dagegen treten die haptischen Qualitäten des Bildes zurück. Das in der Fläche Erstarnte des fotografischen Bildes lässt die Gegenstände weniger lebendig wirken.⁵

4 Sowohl Hollys Todesassoziation als auch ihre Vorstellung von Geistern gehen unmittelbar zurück auf eine Stelle in Mark Twains Roman *Adventures of Huckleberry Finn* von 1884. Huckleberry Finn, der mit seinem Freund Jim, einem entflohenen „Neger“, in einem selbstgebauten Floß den Mississippi hinabtreibt, vermisst eines Tages den Freund. Als er sich auf die Suche nach ihm macht, es ist ein heißer Sommertag, kommt er durch einen Wald an einer Farm an. Dort hat er folgendes Erlebnis: "When I got there it was all still and Sunday-like, and hot and sunshiny – the hands was gone to the fields; and there was them kind of faint dronings of bugs and flies in the air that makes it seem so lonesome and like everybody's dead and gone; and if a breeze fans along and quivers the leaves, it makes you feel mournful, because you feel like it's spirits whispering – spirits that's been dead ever so many years – and you always think they're talking about *you*. As a general thing it makes a body wish *he* was dead, too, and done with it all" (M. Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*, in: P. Lauter u.a. (Hg.), *The Heath Anthology of American Literature*, Vol. 2, Lexington, Toronto 1994, S. 374f).

5 Auch in der Theorie zur Fotografie taucht die Idee des Todes auf. Eine der Thesen von Roland Barthes in *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, ist zum Beispiel, dass wir in Fotografien immer Tote sehen. So schreibt

Während die heitere Musik vom Beginn der Sequenz im Flusswald von der Tonspur erklingt, erscheinen der Reihe nach folgende Stereografien aus einer längst vergangenen Zeit: ein palmengesäumter Kanal in Brasilien, ein junger Kameltreiber vor einer Pyramide, Kühe in einer Fjordlandschaft mit Dampfer im Hintergrund, eine Mutter mit Kleinkind, zwei Frauen an einem Klavier, eine Familie beim Picknick im Garten, ein Soldat in einem Weizenfeld, der einem Mädchen etwas ins Ohr flüstert. Während die Fotografien eingeblendet werden, erklingen Hollys Gedanken aus dem Off. Die Geschichte des Stereoskops im Film ist mit der Figur des Vaters verknüpft. Hauptberuflich ein Schildermaler, verwendete er es als Hilfsmittel für seine privat betriebene Freiluft-Malerei. Hinzu kommt, dass Holly jenes türkisfarbene Rüschenkleid, das sie an dem Tag getragen hat, als Kit ihren Vater ermordete, jetzt erstmals wieder trägt. Der Inhalt von Hollys Kommentar im Off und die Aussage der Fotos im Stereoskop stimmen jedoch nicht überein. Holly denkt nicht über den Tod ihres Vaters nach, sondern über die Belanglosigkeit ihres bisherigen Lebens. All diese Bilder von anderen Lebensformen evozieren bei ihr Gedanken über die radikale Kontingenz des Lebens. Sie fragt sich rückblickend: Wie könnte das Leben sein, wenn ich Kit nicht getroffen hätte? Und auch prospektiv: Wie wird der Mann aussehen, den ich einmal heiraten werde?

Bei aller Faszination, die die Stimme Hollys ausdrückt, während die Fotografien auf der Leinwand erscheinen, ängstigt sie die Erfahrung von Kontingenz des Lebens gleichzeitig. "For days afterward", so sagt sie im Off, "I lived in dread. At times I wished I could fall asleep and be taken off to some magical land, but this never happened". Der Schrecken, der sie danach heimsucht, hat etwas mit der Erfahrung von Kontingenz zu tun. Und auch ihr Wunsch, sich in eine Märchenwelt zu flüchten, weist auf die Abgründigkeit dieser Erfahrung hin. Angesichts der Fotografien kommt sie an einen Punkt der Peripetie: Sie fühlt sich von den Bezügen, in denen sie sich bisher festgelebt hat, losgelöst. Auch bildlich wird hierfür eine plausible visuelle Grammatik gefunden. Denn ähnlich wie Holly in ihren schweifenden Gedanken sich aus der Verankerung in ihrer Welt löst, sind die Stereografien innerhalb der Welt des Films referenz- und kontextlos.

Die Wirkung, die dadurch entsteht, dass sich Hollys Todesassoziation und ihre Angst in dieser Sequenz zu einer Todesahnung verdichten, wird durch Kits Gewährwerden der Außenwelt verstärkt. So sieht man Kit nach der Einblendung der Stereografien mit einem archaischen Netz im Fluss fischen. Plötzlich hält er inne und blickt zu einem weißen Lieferwagen, der im Hintergrund eine Brücke überquert. Während das altertümliche Netz für die Naturidylle steht, ist der Wagen ein Zeichen der modernen Zivilisation und des Fortschritts. Kits Blickachse kreuzt die Bewegungsrichtung des Wagens. Durch den vorüberfahrenden Wagen wird die Grenze der Idylle aufgezeigt, in der Kit und Holly sich eingerichtet haben. Die Idylle ist, wie Malick im Drehbuch anmerkt, gefährlich nah an der Zivilisation.⁶ Bald darauf spielt Malick von leiser Musik

er in diesem Buch auf S. 41 im Zusammenhang der ursprünglichen Beziehung zwischen Theater und Totenkult: „Die gleiche Beziehung finde ich nun in der Photographie wieder; auch wenn man sich bemüht, in ihr etwas Lebendiges zu sehen (und diese Verbissenheit, mit der man ‚Lebensnähe‘ herzustellen sucht, kann nur die mythische Verleugnung eines Unbehagens gegenüber dem Tod sein), so ist die Photographie doch eine Art ertümlichen Theaters, eine Art von ‚Lebendem Bild‘: die bildliche Darstellung des reglosen, geschminkten Gesichtes, in dem wir die Toten sehen.“

6 Vgl. <http://www.horrorlair.com/scripts/badlands.txt>, (Stand: 23.08.2008).

unterlegt auf der Tonspur ein Flüstern ein, das die Konnotation einer Vorahnung hat, während Holly sich nichtsahnend vor einem kleinen Spiegel schminkt und die Lippen dabei lautlos bewegt. Das Flüstern auf der Tonspur greift Hollys vorangegangene Imagination von „Geistern“ („spirits“) auf. In einer Regieanweisung Malicks im Drehbuch heißt es entsprechend: „On sound, over the music, we hear voices whispering to them.“⁷ Dieses Moment einer Vorahnung der „Geister“ ereignet sich im unsichtbaren Zwischenraum zwischen Bild und Ton. Die surrealen Geschöpfe befinden sich gewissermaßen in Aufruhr. Durch das Flüstern wird eine angstschwängere Atmosphäre erzeugt. Es erfolgt ein Schnitt auf Kit, der mit dem Fernrohr etwas entdeckt und Holly alarmiert ein Codewort zuruft. Geigen und Beckenwirbel von der Tonspur zerreißen die Stille. Nachdem Kit und Holly sich versteckt haben, setzt wieder das leise, aufgeregte Flüstern ein, nun mit lauter werdender Musik (00.37.09). Während sich drei Kopfgeldjäger nähern, wird auf der Tonspur eine Orff'sche Vertonung der berühmten Mitternachtsszene aus Johann Wolfgang von Goethes *Faust* eingespielt. Synchron zur Musik werden Detailaufnahmen der Kopfgeldjäger gezeigt: ein Bein, ein Rücken, ein Arm. Die fragmentierten Bilder korrespondieren mit Kits Blick aus seinem Versteck, der nicht alles sieht, sondern nur Teile der Körper im Unterholz.

Bevor jedoch der Einsatz dieses Musikstücks im Film *BADLANDS* näher beleuchtet wird, soll zunächst das Original von Goethe und die Vertonung von Orff genauer untersucht werden. Die Tragödie *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* von 1833 ist eines der Hauptwerke der deutschen Literatur. Dass der *Faust* auch ein zentrales Thema für Orff ist, zeigt sich ausdrücklich im *Schulwerk*. Hier bezieht Orff sich in insgesamt vier Stücken auf den *Faust*.⁸ Eines davon ist die Vertonung der Mitternachtsszene, die im zweiten Teil des *Faust* einen zentralen Platz einnimmt.

Der Gelehrte Faust, der „erkennen wollte, was die Welt / Im Innersten zusammenhält“, hat zu Beginn des Spiels doch schon eingesehen, daß wir nichts wissen können.“ (Schöne 1999, 188f.). Geheilt vom Wissensdrang schließt er einen Pakt mit dem Teufel und stürzt sich ins *Rauschen der Zeit, ins Rollen der Begebenheit*. Der gegen Ende des Spiels von Mephisto in Fausts Namen verübte Frevel an Philemon und Baucis ist geschehen. Faust lebt als reicher, alter Mann in einem Palast. Aus dem Rauch der Brand- und Mordstätte weht die Mitternacht die dämonischen Geister, die vier grauen Weiber, heran. Hier der Wortlaut ihrer Verse:

Erste: Ich heiße der Mangel. / Zweite: Ich heiße die Schuld. / Dritte: Ich heiße die Sorge. / Vierte: Ich heiße die Not. / Zu drei: Die Tür ist verschlossen, wir können nicht ein; / Drin wohnt ein Reicher, wir mögen nicht 'nein. / Mangel: Da werd' ich zum Schatten. / Schuld: Da werd' ich zunicht. / Not: Man wendet von mir das verwöhnte Gesicht. / Sorge: Ihr Schwestern, ihr könnt nicht und dürft nicht hinein. / Die Sorge, sie schleicht sich durchs Schlüsselloch ein. / Mangel: Ihr, graue Geschwister, entfernt euch von hier. / Schuld: Ganz nah an der Ferse begleitet die Not. / Zu drei: Es ziehen

7 Ibid.

8 Aus dem ersten Teil fanden Eingang ins *Schulwerk* die Stücke „Wie traurig steigt die unvollkommene Scheibe“, das „Hexeneinmaleins“ und der „Walpurgisnachtstraum“.

die Wolken, es schwinden die Sterne! / Da hinten, da hinten! von ferne, von ferne, / Da kommt er, der Bruder, da kommt er, der ---- Tod.⁹

Diese Geister „erinnern wohl von fern noch an die himmlischen Abgesandten im christlichen Mysterienspiel, welche den sündigen Menschen zur Umkehr zu bewegen suchten, wenn es zum Sterben kam.“ (Schöne 1999, 732). Sie erscheinen als „Todesboten“ (vgl. Schöne, 732). „Daß im *Faust*-Spiel der *Mangel*, die *Schuld* und die *Not* keinen Zutritt finden in den Palast, wird ausdrücklich damit begründet, daß *ein Reicher* drin wohne, der *das verwöhnte Gesicht* von ihnen abwende.“ (Schöne 1999, 732). Die Schuld wird in der Literatur deshalb weniger als sittliche Schuld gedeutet, wie ihre Herkunft aus der Brand- und Mordstätte es nahelegt, als vielmehr im Sinne von finanzieller Schuld (vgl. Schöne 1999, 733). Die Gestalt der Sorge stellt sich selber „als Dämon dar, als eine qualvoll beengende Gewalt, die alle Tätigkeit lähmt und den von ihr Befallenen in Zukunftsängsten erstickt.“ (Schöne 1999, 733). In Goethes Drama verlangt die Sorge ihre Anerkennung durch Faust, doch der widersetzt sich. Nachdem der nicht anerkannte Dämon ihn mit Hilfe seines verwünschten Atems verflucht, erblindet Faust.

Orff übernimmt aus der Mitternachtsszene den oben zitierten Chor der Geister, nicht aber den Disput der Sorge mit Faust. Während Orff sich genau an den Text Goethes hält und das Wesen der Dämonen musikalisch differenziert aufscheinen lässt, geht Malick mit der Vorlage eher frei um. Wie aus Hollys Assoziationen von guten Geistern und der schon erwähnten Regieanweisung im Skript hervorgeht, stellt er die Geister ganz auf die Seite seiner Protagonisten. Außerdem dreht er die Hierarchie unter den Geistern um. Die Sorge, die bei Goethe zentral ist, fällt aus Malicks Inszenierung heraus. Die ersten vier Strophen des Sprechchores erscheinen bei Malick in den Hintergrund geblendet. Darüber gelegt ist ein Flüstern auf Englisch. Das Wort „tree“ ist deutlich zu hören. Ein deutsches Wort tönt allerdings aus den überblendeten Versen hervor: das Wort „Schuld“. Dass Malick ausgerechnet dieses Wort nicht durch ein Flüstern auf Englisch ersetzt hat, ist ein Indiz dafür, wie bewusst er mit dem deutschen Text umgegangen ist, wenn auch nicht im Sinne Goethes: Denn er braucht für seinen Zusammenhang weder das Wort „Mangel“ noch die Wörter „Sorge“ oder „Not“. Das Wort „Schuld“ dagegen fügt sich in seiner auf ein sittliches Vergehen bezogenen Bedeutung in das Bild der sich nähernden Kopfgeldjäger. Die nächsten Verse erscheinen wiederum durch ein Flüstern ersetzt – diesmal ist es allerdings unartikuliert. Erst gegen Ende des Chors, als die Kopfgeldjäger Kits und Hollys Versteck schon ganz nahe gekommen sind, sind wieder deutlich Stimmen auf Deutsch zu hören. Hier der Wortlaut der Verse: „Es ziehen die Wolken, es schwinden die Sterne! / Da hinten, da hinten! von ferne, von ferne, / Da kommt er, der Bruder, da kommt er, der ---- Tod.“ Besonders der Schluss des Gesangs ist ein weiteres Indiz dafür, wie bewusst Malick den deutschen Text einsetzt. Das Wort „Tod“ am Ende des Musikstücks mündet in die Großaufnahme eines Gewehrrahns. Als der Hahn gespannt wird, ertönt ein metallisches Klacken. Dieses Geräusch eines Klackens akzentuiert das Schlusswort des

⁹ J.W. Goethe (1833), *Faust. Zweiter Teil*. In: *Goethes Werke*, Bd. 3. Hrsg. v. Erich Trunz (1967), *Goethes Werke*, Bd. 3, Hamburg: Beck, S. 343.

Chores, das Wort „Tod“. Entsprechend der Episode in der Geschichte seines Films interpretiert Malick die Geister ganz als Todesboten.

Ähnlich wie in der Exposition des Films lässt sich in der Sequenz im Wald beobachten, wie der Code der Bilder und derjenige des Tons in der Narration auseinandertreten und gleichzeitig aufeinander bezogen erscheinen. Durch die beschriebene besondere Art der Verknüpfung von Ton, Musik und Gegenständlichkeit, durch das Unterlaufen unserer gewohnten Wahrnehmung, entfaltet sich so die Dimension von Schicksalhaftigkeit und Todesahnung überwiegend im unsichtbaren Zwischenraum zwischen Bild und Ton.

III. Die Musik von Carl Orff und Erik Satie in BADLANDS

Im letzten Drittel des Films, das die ziellose Flucht des Paares durch die Badlands und die Gefangennahme zeigt, wird Orffs Musik größtenteils durch Kompositionen von Erik Satie abgelöst. In diesem Abschnitt des Films rekurriert Malick mehrmals auf die christliche Ikonographie. So verknüpft Malick das Weiß von Hollys Rüschenhemd, das sie in diesem letzten Drittel durchgehend trägt, mit der Bedeutung von Reinheit und Unschuld. Auch das hier häufig eingesetzte Bildmotiv des Himmels hat eine tendenziell religiöse Funktion. Als Holly sich am Ende der Sequenz in den Badlands der Polizei stellt und mit erhobenen Armen in ihrem weißen Rüschenhemd zu einem Hubschrauber läuft, vor dem ein bewaffneter Polizist sich um seinen angeschossenen Kollegen kümmert, erklingt von der Tonspur Carl Orffs *Mariae Geburt*, ein geistliches Volkslied, in dem das Kind als künftige Gottesmutter gefeiert wird (01.13.59). Die Instrumentierung wird vom hellen Klang des Glockenspiels bestimmt und erinnert auf dieser Ebene an die *Musik zu einem Puppenspiel*, der Kennmelodie Hollys. Die Klänge des Glockenspiels werden spätestens seit dem 19. Jahrhundert mit der Sphäre des Himmels assoziiert. Als der Hubschrauber sich mit Holly in die Luft erhebt, rückt durch eine untersichtige Kameraeinstellung zugleich das Blau des Himmels ins Bild. Akzentuiert wird die Aufwärtsbewegung des Hubschraubers durch einen im Chor gesungenen, aufsteigenden „Ah“-Laut. Auf diese Weise strahlt das Bild ein nahezu religiöses Pathos aus. Doch wird dieses Pathos in den folgenden Szenen wieder zurückgenommen, wird die christliche Konsequenz, die Erlösung, verweigert.

Dies zeigt sich in der durch Musik von Erik Satie unterlegten Schlusssequenz des Films. Satie war schon zuvor im letzten Drittel des Films einige Male eingespielt worden. Dem Abspann des Films lässt sich entnehmen, dass es sich dabei um die *Trois morceaux en forme de poire* von 1903 handelt.¹⁰ Dass Orff im letzten Drittel des Films von Satie abgelöst wird, wirft die grundsätzliche Frage auf, *warum* nunmehr Satie und nicht mehr Orff verwendet wird. Zwischen Orff und Satie gibt es zwar durchaus Verwandtschaften. So sind sie beide europäische Komponisten und haben sich auch beide entschieden von einer durch Wagner

¹⁰ Auf Satie ist Malick wahrscheinlich erst nach Orff gestoßen, vermutlich, als er den Film geschnitten hat; dies entnehme ich ebenfalls seiner E-Mail vom 21.6.2007.

geprägten Musiksprache abgewendet. Aber die im Film *BADLANDS* von Satie eingespielte Musik hat doch einen etwas anderen Charakter. Aufschlussreich für eine Bestimmung dieses anderen Charakters ist hier das schon erwähnte Interview, das der französische Filmjournalist Michel Ciment 1975 mit dem Regisseur führte. Auf Ciments Frage, nach welchen Kriterien Malick die Musik seines Films ausgewählt habe, antwortete dieser: „Das Stück von Satie offenbart eine melancholische Atmosphäre, die anders ist als jene von Orff [...]“¹¹ Die von Malick angesprochene ‚melancholische Atmosphäre‘ in der Musik Saties zeigt sich besonders deutlich am Ende des Films, als Kit und Holly auf einem Flugplatz sind, um von dort zurück nach South Dakota transportiert zu werden. Während das Flugzeug mit Holly und Kit in der Dämmerung über die Startbahn rollt, erzählt Holly im Off, dass Kit sechs Monate später hingerichtet worden sei und sie den Sohn ihres Anwalts geheiratet habe.

Wenn man sich fragt, woher die eigentümlich brutale Qualität der Todesnachricht rührt, obwohl sie doch nur aus dem Off übermittelt wird, so fällt der Einsatz des Tons auf. Neben dem Singsang von Hollys Stimme bereitet die Musik von Erik Satie, das sechste Stück der *Trois morceaux en forme de poire* mit dem Titel *En plus*, den weichen Grund, auf dem diese harte Nachricht übermittelt wird (01.25.25). Sie tut dies durch einen weichen Klang und einen einfachen Rhythmus, der sich immer wiederholt. Synchron zur Musik ist zu sehen, wie im sanften Licht der untergehenden Sonne das Flugzeug mit Kit und Holly sich in Bewegung setzt und über die Startbahn rollt. Zwischenschnitte zeigen, wie gut drei Dutzend Polizisten und Soldaten den Start des Flugzeugs bewachen, wie Soldaten den Flugplatz in Richtung ihrer Jeeps verlassen und ein Postbeamter zwei Säcke mit Post über das Rollfeld trägt. All das vermittelt, ganz ähnlich wie die Ruhe in der Musik, den Sinn von getaner Arbeit, von einer Beruhigung der Szenerie und einem Zur-Ruhe-Kommen der Beteiligten. Die Musik wird im Sinne eines Übergangs und einer Beruhigung verwendet. Akzentuiert wird dieser Charakter der Musik noch durch eine kontrastive Anlage zwischen diegetischem und nondiegetischem Ton: Hatte man kurz vor dem Start des Flugzeugs noch die diegetisch eingesetzten Geräusche einer hochfahrenden Turbine gehört und einen Startbefehl vernommen, werden die Motorengeräusche jetzt, als die nondiegetisch eingesetzte Musik erklingt, ausgespart. Der Blick wird auf den Propeller gelenkt, der sich lautlos dreht. Die Kreisbewegung hat einen hypnotischen Effekt. Dieser Effekt wird betont durch den Piloten, der aus dem Innern der Kabine auf den rotierenden Propeller blickt. Unterlegt von der ruhig in sich kreisenden Musik Saties wird der Blick dann auf die Räder des Flugzeugs gelenkt, die sich zu bewegen beginnen. Das Metall der Radkappen und Längsverstrebungen schimmert rosa im Abendlicht, der Asphalt ist in rötliches Licht getaucht. Die Reifen wölben sich leicht unter der Last. Das weiche Material gibt dem Druck nach. Bilder und Musik vermitteln ein Gefühl von Nachgeben und Weichheit, aber durch die Bewegung des Flugzeugs, in dessen Inneren Kit und Holly sich befinden, sowie den Inhalt von Hollys Off-Kommentar bekommt man gleichzeitig einen Eindruck von Nachdrücklichkeit und Abgeschlossenheit.

11 «Le morceau de Satie offrait une atmosphère mélancholique différente de celle de Orff [...]» (Ciment 1975, 32; meine Übersetzung).

Im Gegensatz zu dem weiter oben beschriebenen Hubschrauberaufstieg wird am Ende nicht gezeigt, wie das Flugzeug abhebt. Während dort die Kamera den Aufstieg von unten gegen den strahlend blauen Himmel filmte und ein nahezu religiöses Pathos ins Bild brachte, wird die Bewegung des Aufsteigens hier ausgespart. Von dem über die Startbahn rollenden Flugzeug schneidet Malick direkt in das Innere der Flugzeugkabine, wodurch die Stimmung deutlich gedämpft wird. Jegliche Bedeutung eines Aufstiegs in übertragenem Sinne wird dem Bild dadurch entzogen. Kit scherzt mit dem Polizeibeamten neben sich, bis der ihm mit ironischem Unterton in der Stimme sagt: „You’re quite an individual, Kit“. Trotz der ironischen Brechung lässt sich das so verstehen, dass jeder selbst die Verantwortung für sein Verhalten trägt. Dass der Polizist nicht derjenige ist, der für Kits Taten eine Erklärung hat, zeigt sich darin, dass er nach diesem Satz den Blick von Kit abwendet und aus dem Fenster schaut. Als Kit daraufhin zu der ihm gegenüberstehenden Holly blickt, um zu sehen, wie sein Witz bei ihr angekommen ist, wird das noch einmal deutlich. Sie lächelt erst, dann blickt sie, wieder ernst werdend, aus dem Fenster. Kit ist isoliert in seiner Art, das Geschehen nicht ernst zu nehmen.

In der Schlusseinstellung greift der Film Hollys Blick auf und zeigt uns, was sie sieht: Himmel mit Wolken, die Sonne, die durch einen Spalt zwischen den Wolken blitzt. Es herrscht kein eitel Sonnenschein, und der Himmel ist auch nicht düster wolkenverhangen. Es ist etwas dazwischen. Das Motiv steht für eine gewisse Spaltung.

Während die Musik von Satie in der Szene im Flugzeug nicht zu hören war, setzt sie jetzt wieder ein. Es handelt sich wiederum um eine Passage des zuvor schon eingespielten Stücks aus Saties *Trois morceaux en forme de poire*. Wie schon die zuvor eingespielte Passage zeichnet sich auch diese durch eine Entwicklungslosigkeit aus, durch ein Kreisen in sich selbst, einen einfachen Rhythmus, der sich immer wiederholt. Eigentlich ist für die *Trois morceaux en forme de poire* eine Klavierbesetzung vorgeschrieben. Im Film wird die Musik jedoch von einem anderen Instrument eingespielt und ist vermutlich elektronisch erzeugt worden.¹² Der Klang erinnert an den einer Celesta, hat eine Glockenspielfärbung, etwas Kindliches.¹³ Auf diese Weise verknüpft Malick erneut die spezifische Materialität eines musikalischen Klangobjektes mit einer Materialqualität im Bild, hier mit dem Motiv des Himmels und seinen weichen Wolken. Doch die Bedeutung des Himmels in einem übertragenen Sinne scheint deutlich abgeschwächt. Eine Hoffnung auf Erlösung kommt angesichts der melancholischen Atmosphäre in der Musik nicht auf.

12 E-Mail vom 21.6.2007.

13 Die Celesta hat zwar eine Tastatur in der Form eines Pianos. Doch die Klaviatur besteht aus Stahlstäben, die über Holzresonatoren aufgehängt sind und durch Hämmer angeschlagen werden. Die Resonatoren verlängern die Tondauer und verleihen dem Klang etwas Weiches. Geschlagene Metallstabspiele waren in den Niederlanden schon im 17. Jahrhundert bekannt. Spätestens seit dem 19. Jahrhundert sind die Glockenklänge der Celesta mit der Sphäre des Himmels konnotiert. (Vgl. Meer (1995)). (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 2, Stuttgart, Weimar 1995, Sp. 479-480.

IV. Die Musik im Abspann des Films

Auch wenn Orff im letzten Drittel des Films von Satie abgelöst wird, ist es nicht die Musik von Satie, die als Letztes erklingt. Denn der Film endet mit den vertrauten Xylophonklängen vom Beginn. Im Abspann, in dem die gelben Titel aus der Titelsequenz wieder auftauchen, aber diesmal nicht in den laufenden Film geblendet erscheinen, sondern auf schwarzem Grund zu sehen sind, ist, wie in der Titelsequenz, der „Gassenhauer“ zu hören. Dass Malick dieses Stück im Abspann seines Films nochmals einsetzt, ist ein Indiz dafür, wie wichtig es im Verhältnis zur sonstigen Musik für den Film ist. Malick wollte die melancholische Stimmung von Saties Komposition offenbar nicht zum dominanten Thema machen. Der Film klingt mit einer heiteren Note aus. Nicht das schreckliche Ende der Beziehung zwischen Kit und Holly, sondern ihre „Romanze“ bleibt in Erinnerung.

V. Ergebnisse

Für den Einsatz der Musik im Film *BADLANDS* wurden auf den vorangegangenen Seiten die Interferenzen visueller und klanglicher Materialität herausgearbeitet. In detaillierten Einzelanalysen wurde gezeigt, wie gezielt Regisseur Terrence Malick die Klangtextur der analysierten Musik auf jene der im Bild gezeigten Objekte bezieht. Immer wieder verknüpft Malick in der Bild-Ton-Montage die spezifische Materialität eines musikalischen Klangobjekts mit einer Materialqualität im Bild. Er spielt bei der analysierten Musik nicht einfach irgendeine Musik ein, sondern eine, die der Materialität des Gezeigten häufig sehr genau entspricht, die mit ihm korrespondiert. So konnte etwa gezeigt werden, dass der Holzklang eines Xylophons mit dem von im Bild gezeigten Objekten aus Holz tendenziell übereinstimmt oder der ätherische Klang einer Celesta mit dem Motiv des Himmels und seinen Wolken. Ähnlich verhält es sich häufig, wie gezeigt wurde, mit dem Rhythmus der Musik und den Bewegungen der im Bild gezeigten Objekte. Die Folge ist eine ungewöhnlich bildhafte Präsenz des musikalischen Tons in diesem Film. Darüber hinaus wurde gezeigt, wie die so eingesetzte Musik auf spezifische Weise Bedeutung erzeugt, indem ein Zwischenraum erschlossen wird zwischen Bild und Ton, in den kognitiv sich hartnäckig entziehende Phänomene wie Ahnungen zur Entfaltung gebracht werden.

Literatur

- Barthes, Roland (1985) *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Canby, Vincent (1973/1) Malick's Impressive BADLANDS Screened at Festival. In: *The New York Times*, 15. Oktober 1973.
- Canby, Vincent (1973/2) The Movie that Made the Festival Memorable. In: *The New York Times*, 21. Oktober 1973.
- Ciment, Michel (1975) Entretien avec Terrence Malick. In: *Positif* 170, 6 (1975), S. 30-34.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1833) *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*. In: *Goethes Werke*, Bd. 3. Hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg: Beck.
- Kael, Pauline (1974) SUGARLAND and BADLANDS. In: *The New Yorker*, 18. März 1974.
- Orff, Carl (1975-83) *Dokumentation*, Bd. 3. Tutzing: Verlag Hans Schneider.
- Schöne, Alfred (1999) *Johann Wolfgang (von) Goethe – Faust. Kommentare*. Darmstadt: insel.
- Meer, John Henry van der (1995) Celesta. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 2. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Stuttgart/Weimar: Metzler, Sp. 479-480.
- Twain, Mark (1884) *Adventures of Huckleberry Finn*. In: Lauter, Paul (ed.) (1994) *The Heath Anthology of American Literature*, Bd. 2. Lexington/Toronto: D.C. Heath and Company, S. 236-419.

Empfohlene Zitierweise

Jennifer Bleek: Terrence Malicks Spielfilmdebüt BADLANDS und die Musik von Carl Orff. Interferenzen visueller und klanglicher Materialität und ihre signifikative Funktion im Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2 (2008), S. 27-41, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p27-41>.

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.