

Kräfte und Affekte. Überlegungen zum strukturellen Verhältnis von Musik und Bild in REQUIEM (Deutschland 2005, Hans-Christian Schmid)

Birgit Leitner (Weimar)

Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla judicandus homo reus. Huic ergo parce Deus, pie Jesu Domine, dona eis requiem!¹

Der Film REQUIEM scheint auf den ersten Blick für Zwecke der Filmmusikforschung ungeeignet zu sein. Im Verlauf des narrativen Geschehens wird weder die Musik eines Requiems einprägsam, noch fällt die Komposition eines Filmkomponisten ins Gewicht. Was REQUIEM für eine filmmusikalische Untersuchung allerdings interessant werden lässt, ist der Bezug zwischen der nicht-hörbaren Musik eines Requiems und hörbaren Rockmusiken aus den 1970er Jahren, wodurch im Film ein agonisches körperliches Geschehen seinen Ausdruck findet.

Die Handlung rekurriert auf eine reale Begebenheit, spielt an auf den Tod der jungen Michaela Klingler 1976 in Klingenberg am Main. Mehrere Ursachen lassen sich dafür anführen: Epilepsie, ein paranoider Wahn, eine Psychose, Nebenwirkungen von Tabletten, das psychologische Beziehungsdrama im Elternhaus, die fatale Einwirkung religiöser Praxen. Das ‚körperliche Drama‘ gelangt im Zusammenspiel mit konkreten Glaubensmotiven zur Darstellung und hinterlässt den Eindruck, als würde sich in den filmischen Bildern etwas verdichten, das, wie Gilles Deleuze in seiner Abhandlung *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie* formuliert, mit einem „absolut unendlichen Vermögen und einem unendlich vielfältigen Affiziertseinkönnen“ (1993, 192) verbunden ist: die „Immanenz Gottes“.²

1 Bei dem Zitat handelt es sich um den Wortlaut im Lacrimosa aus W. A. Mozarts *Requiem* von 1791 (KV 626). Das Lacrimosa, Mozarts letzte Notenaufzeichnung vor seinem Tod, das den Tag des Jüngsten Gerichts beschreibt, bricht nach 8 Takten ab.

2 Baruch de Spinoza (1632 – 1677) führt „Gott“ als Substanz ein. Gott ist demnach kein transzendenter Gott mehr, wie noch bei René Descartes (1596 – 1650), bei dem er einem Werkmeister gleichkommt und wo die Ordnung des Denkens mit der Ordnung der ausgedehnten Dinge übereinstimmt. Gott *schafft* nicht, sondern er *ist* bzw. *ist ein Wirkendes*. Die Substanz Gott besteht bei Spinoza aus unendlichen Attributen, obwohl sie in einem endlichen Modus zum Ausdruck kommt. Sie ist auf den Raum bezogen

In *REQUIEM* vollzieht sich die *Immanenz Gottes* gleichsam als Substanz, in der Körperwelt und Ideenreich identisch gesetzt sind. Die Macht zu affizieren und affiziert zu werden, auf der sie in narrativer Hinsicht beruht, äußert sich filmisch in der Koaleszenz von Bild- und Tonzeichen. Das sichtbare Geschehen wird im Bezug zwischen der nicht-hörbaren Musik eines Requiems und hörbaren Rockmusiken hervorgebracht. Inmitten dieser Konstituierung wird die physisch-psychische Instabilität von Michaela als tragischer Faktor etabliert.

Die Darstellung eines körperlichen Zustands lässt sich somit in eine spinozistisch-deleuzsche Theorie des Affiziertseinkönnens und des Affizierens einbetten. Nachfolgend wird der Versuch unternommen, die nicht-hörbare Musik eines Requiems und die hörbaren Rockmusiken in *REQUIEM* als Widerspiegelung eines bestimmten Vermögens, Affekte des Hasses oder der Liebe zu empfinden, zu begreifen. Die Art und Weise wie die Affekte ins Bild gesetzt sind, zeugt, so meine These, von einer „Ethik der Differenz“. Ihr genuines Hauptkennzeichen liegt darin, dass sie den Körper als Grundlage für eine Auffassung über eine gute oder schlechte Existenzweise nimmt, anstatt ihn in Form der Hypostasierung eines externen (richtenden) Gottes moralisch vor die Wahl zwischen „gut“ und „böse“ zu stellen. Die These einer „Ethik der Differenz“ steht also in direktem Bezug zu der Frage „Was kann ein Körper?“ (Deleuze 1993, 226). Deleuze rekonstruiert mit ihrer Hilfe Spinozas „Ethik“, die auf der Differenz von aktivem und passivem Affiziertseinkönnen aufbaut und transformiert sie in seiner Kinotheorie in ein zeitlich bedingtes Kräftegeschehen. In diesem Zusammenhang entwickelt der Philosoph ein „Kino des Körpers“, das die Moral von Gut und Böse in ihrer Verknüpfung mit transzendenten Werten oder einem „Gottes-Urteil“ (Deleuze 1988, 34) in „Akte“ und „Gesten“ verwandelt, um die Vorstellung der Getrenntheit von Körper und Denken aufzuheben. Aufgrund der Fähigkeiten eines Körpers, seiner Potentiale, die auch das Vorher und Nachher, Erschöpfung, Erwartung und Verzweiflung integrieren, haben wir es bei Deleuze folglich mit einem Kino zu tun, „das die Körper konstituiert, um uns damit den Glauben an die Welt und die Vernunft zurückzugeben“ (Deleuze 2005b, 259).

Nachfolgend möchte ich in Gegenüberstellung der nicht-hörbaren und der hörbaren Musik in *REQUIEM* darlegen, auf welche Weise ihr beiderseitiges Zusammenwirken ein ethisch differenziertes körperliches Geschehen vollzieht. In diesem Rahmen soll ein Exkurs verdeutlichen, inwiefern sich das aufgerollte Zusammenspiel der Kräfte und Affekte von dem Film *BREAKING THE WAVES* (Dänemark 1996, Lars von Trier) unterscheidet, wo Rock- und Folkmusik auf der Tonebene in einem illustrativen Bezug zum Bild steht.

Requiem kontra Rockmusik

Der Titel *REQUIEM* fasst die katholischen Rituale („Akte“) und Gesten (u. a. eine Pilgerfahrt nach St. Carlo an das Grab der Heiligen Katharina von Siena oder das Geschenk eines Rosenkranzes) symbolisch ein - „post-mortem“³, „als ob“ die verstorbene Michaela Klingler in der filmischen Widerspiegelung ihres Lebens nur mehr noch in Form der Erinnerung auftreten würde. Indem der Titel auf die Möglichkeit des Todes der Hauptakteurin anspielt, verweist er auf eine Toten- bzw. Begräbnismesse. In einer solchen feierlichen Prozession für einen Verstorbenen wird Jesus Christus „mit Leib und Blut“ vergegenwärtigt, um der Geschichte des leidvoll Gekreuzigten zu gedenken. Während der Anamnese in der katholischen Liturgie bedeutet „in Christus sein“ das reine Opfer, das als „Leib Christi“ erfahrbar wird und worauf die klassische Requiem-Vertonung im 18. Jahrhundert Bezug nimmt. Ein Requiem ist mit dem Glauben an ein göttliches Ordnungsgefüge verbunden, wie es bereits der gregorianische Choral (benannt nach Papst Gregor I, von 590 – 604) mit seinen tonalen Grundlagen vorgibt. Im frühen Mittelalter bestimmen die liturgischen Texte die Psalmmelodie, das heißt die unbegleiteten einstimmigen Gesänge in einer Totenmesse. Die sinfonische Requiem-Vertonung mit ihren biblischen Bildern, wie der Totenauferstehung, dem Jüngsten Gericht und dem Gnadenurteil durch Jesus Christus baut auf dem strengen Ablauf des Ordinariums auf. Der Oratorientext in Mozarts *Requiem* von 1791 beispielsweise bestimmt die musikalische Form durch (1) Introitus – Kyrie, (2) Sequenz - Dies Irae, (3) Offertorium / Opferbereitung, (4) Sanctus und (5) Agnus Dei – Communio. Demgegenüber erlangt im *Deutschen Requiem* (1868) von Johannes Brahms „die Sicherheit der geretteten Seele in Gottes Hand“ im selbst erstellten Text auf Grundlage der Lutherbibel Bedeutung.

In *REQUIEM* erzeugt der Titel ein akustisches Feld außerhalb des Hörbaren, ein „hors-champ sonore“ (Chion 1994, 31). Auf diese Weise wird in der Wahrnehmung die Vorstellung eines musikalischen Requiems möglich. Inwiefern lässt sie sich als auf einem kontrapunktischen Verhältnis zu den verschiedenen hörbaren Rockmusiken im narrativen Geschehen beruhend auffassen?

Eine strenge Klangkomposition auf Grundlage von Themen, die im sinfonischen Requiem entsprechend der „Missa de profunctis“ verarbeitet werden, und die sich durch Kontrasubjekt bzw. Fuge in die Sonatensatzform einreihet (oder, wie in Requiens der Neuen Musik, Fragmente solcher Formelemente aufgreift), steht in dieser Hinsicht einem elektronischen Sound gegenüber.⁴ Im Wesentlichen durch Riffs erzeugt, ist er durch kurze rhythmische melodische Wendungen auf Basis eines einfachen Grundrhythmus, den das Schlagzeug vorgibt, gekennzeichnet. Im Film liegt die Besonderheit des Kontrapunkts in der Binnendifferenzierung der hörbaren Rockmusiken, mit ihren Stilrichtungen des Progressive Rock (Psychedelic-, Kraut-, Blues- und Folkrock). Die einzelnen Stücke zeichnen sich dadurch aus, dass sie z. B.

3 Für den Querverweis dank an Willem Strank.

4 Auf diese Weise kommen die Grenzen der akustischen und visuellen Zonen des von M. Chion aufgestellten „tricerclés“ zum Einsatz: die *Zone hors champ*, die *Zone im off* und die *Zone des Bildes*, zwischen denen der Ton eines Films im Ganzen zirkuliert (siehe Chion 1994, 31 – 34).

an den Effekt der Wiedererkennbarkeit gebunden sind, wie im Fall des Songs *Anthem* der Hardrockband Deep Purple, mit ihrem extrovertierten Aufführungsstil, oder aber Raritäten innerhalb der Rockmusikgeschichte darstellen.

Die Form des Ansteigens und Niedersinkens, die den Rezitationston in einer Requiem-Vertonung leitet und dessen harmonische Klangart auf eindringliche Weise ergreifend ein Beten nachformt (vgl. die zahlreichen Situationen des Betens in der Handlung), steht in der genannten Dichotomie in deutlichem Kontrast zum Unangepassten und Widerständigen, das den Stilmix der Rockmusik der 1970er Jahre kennzeichnet.⁵ Auf diese Weise zielt das musikalische Geschehen jedoch insgesamt auf den Gegensatz einer sakralen und profanen Realität, der sich gleichsam als subjektiver Riss bzw. Spalt im Verhalten der Akteurin widerspiegelt und durch die gesamte Narration zieht. Im Film überlagern sich somit zwei konträre Gotteskonzepte. Die durch die Titelgebung beschworene Allusion einer sinfonischen Requiem-Vertonung steht in Bezug zu einem allmächtigen Schöpfergott, der am Tag des Jüngsten Gerichts die Guten (auf der Seite der Engel) und die Bösen (auf der Seite des Teufels) voneinander scheidet. Die Rockmusik verweist demgegenüber auf die Metapher des Lebens, wie sie bereits von Friedrich Nietzsche als Kennzeichen der Musik der Moderne herausgestellt wird. Mit ihren apollinischen und dionysischen Elementen bewirkt sie bei Nietzsche eine antimoralische kulturelle Veränderung. Die neuere Musik ist somit nicht nur Trost spendend (wie die Musik der christlichen Gregorianik oder Mozarts *Requiem* dies in ausgezeichneter Weise sind), sondern befreiend, indem sie ein gesteigertes Lebensgefühl ermöglicht und Altes dekonstruiert.

1. Kräfte des Ver-rücktwerdens

Zunächst möchte ich nun aufzeigen, wie in der zentralen Tanzszene des Films im Zusammenspiel des Songs *Anthem* (1968) von Deep Purple mit dem Bild ein bejahendes körperliches Geschehen entsteht. Indem der Geräuschpegel (Gläserklirren, Stimmen usw.) in einem studentischen Club als Ort des Geschehens verschwindet, rücken die sichtbaren Tanzbewegungen und der Sound als ein „reines“ Ton-Bild-Verhältnis in den Vordergrund. Die Kamera, dicht am Körper der Protagonistin ausgerichtet, lässt in mikrostrukturellen Folge- und Gegenbewegungen ihr Affiziertsein (die Kopfbewegungen, der Gesichtsausdruck, Schwitzen an der Oberfläche der Haut) hervortreten. Anhand einer vermittelten Identität von rhythmischen Wiederholungen (zusammen mit den Lichtreflexen, Schnitten) und dem gegenwendigen Spiel des „Aus-dem-Takt-Seins“ und des „Im-Takt-Seins“ durch die Tanzschritte entsteht das Einheitsmoment der Musik im 4/4 Takt. Die Bewegungen zeugen von einer affirmativen Kraft, eingeleitet durch einen im Tempo

5 Im Hinblick auf den zeitgeschichtlichen Hintergrund der BRD ist erwähnenswert, dass die englischsprachigen Texte der Rocksongs, veranlasst durch die Bahnbrechung der Rockmusik Mitte der 1960er Jahre in den USA und der damit verbundenen Hippiebewegung, eine westliche, demokratische und sexuell freizügige Orientierung mit sich bringen. Mit ihrer Hilfe entwickelt auch die junge Generation in Deutschland eigene Widerstands- und Ausdrucksmöglichkeiten gegen die Elterngeneration, gegen Spießbürger etc.

langsamen melodischen Anfang des Songs, der in Verbindung mit Wechseln in der rhythmischen Intensität durch das Schlagzeug und die harmonischen Akkorde der E-Gitarre so eine Steigerung erfährt. Die kraftvolle Stimme des Leadsängers Rod Evans füllt den Innenraum der Szene. Es ist, als ob sie mit der inneren Befindlichkeit, dem Verliebtsein der Akteurin verschmilzt. Der Affekt von Freude, der hier als semiotische Erstheit entsteht (als reine Möglichkeit, reine Virtualität), wird eher gefühlt als verstanden: er „betrifft das Neue in der Erfahrung, das Unverbrauchte, Flüchtige und dennoch Ewige“ (Deleuze 2005a, 137) und zeugt von einer Macht, die sich mit Deleuze / Spinoza als aktives Tätigkeitsvermögen bezeichnen lässt. Mit dem Orgelspiel in dem Song *Anthem* wird auf die kirchenmusikalische Gattung eines Tocattentyps zurückgegriffen. In der anglikanischen Liturgie erfährt das Anthem, das aus der räumlichen Aufteilung des Chores in mehrere Klangkörper schöpft, die Stellung einer Motette, wie wir sie aus der katholischen Liturgie kennen. Deep Purple greifen somit auf klassische Kompositionselemente zurück, verkehren sie jedoch in ihrem ideellen Anliegen.⁶ Vor diesem Hintergrund zeugt die kurze Sequenz gleichsam von einer „*Apotheose des Tanzes*“ (vgl. Richard Wagner 1983, 66). Sie bringt einen traumhaft-rauschenden Augenblick zum Ausdruck, in ihr obsiegt das Begehren des weiblichen Körpers gegen den Machtanspruch des Über-Ichs im Leben der Protagonistin. Im Kontrast zum dargestellten katholischen Milieu, das von der falschen Nächstenliebe der Mutter zur Tochter und einer einengenden, Michaelas Willen verneinenden familiären Ordnung Auskunft gibt, wird es mit Hilfe des elektronischen Sounds möglich, den *Geist der Schwere* (vgl. Nietzsche 2004, 241 – 245), in Nietzsches *Zarathustra* verkörpert durch den Teufel, tanzend und lachend zu überwinden.

Demgegenüber spiegelt der Song *Movin' Along* (1971) der Blues- und Artrockband Light of Darkness mit seinen schweren Akkorden und Keifgesang in der zweiten Tanzszene den erschöpften körperlichen Zustand von Michaela, ihre psychische Zerissenheit wider. Wortfetzen wie „The whole world's drown and it's upside down“ im Songtext handeln von Orientierungsverlust; die akzellerierenden Tempiwechsel verbinden sich mit dem inneren Drang der Akteurin, mit dionysischer Kraft inmitten der grellen Scheinwerfer eine von Außen einwirkende fremde Macht abzuschütteln. Die Triebe, schreibt Deleuze, „haben dasselbe Ziel und dasselbe Schicksal: in Stücke schlagen, die Stücke wegreißen, [...] sich in ein und demselben Todestrieb zusammenzufinden“ (Deleuze 2005a, 179). Der „dreckige“ Sound in dieser Tanzszene erzeugt die Energie in einem *Triebbild*⁷, das von Michaelas Versuch gekennzeichnet ist, die ihrer Seele durch die Kräfte des Bösen zugefügten Schmerzen abzuwehren. Zugleich markiert das Triebbild die diabolische Existenz der Akteurin.

⁶ Genauso „adaptierend“ verhält es sich mit dem Mittelteil des Songs *Anthem*, in dem ein vierstimmiges *Fugato* in Streicherinstrumentation erklingt, in kompositorischem Rückgriff auf Beethovens zweiten Satz seiner 7. Sinfonie von 1811/12 (in festlichem A-Dur).

⁷ Deleuze zufolge schöpft das *Triebbild* seine Triebregungen mit den jeweiligen Energien oder bestialischen Akten bis hin zum Todestrieb aus einer anderen, ursprünglicheren Welt. Sie werden im realen Milieu erfahren und verleihen ihm einen Anfang, ein Ende und ein Gefälle (siehe Deleuze 2005a, 172ff.).

Beide extrahierten musikalischen Sequenzen stehen in Kontrast zu einer Serie zahlreicher Situationen, in denen Michaela Wahnzustände und körperliche Zusammenbrüche erleidet, wie in St. Carlo, im Studentenwohnheim oder an Weihnachten – Momente die jedes Mal eine musikalische Leerstelle im Film bilden. Eine Parallele zu Hildegard von Bingens⁸ geistlichem Werk *Ordo virtutum*, das offenbart, inwiefern Musik der körperliche und seelische Schlüssel zu Gott ist, scheint hier schlüssig. Weil der Teufel nicht singen kann, ist ihm die Verbindung zum Himmlischen durch Gesang und harmonischem Klang untersagt (vgl. Pfau/Morent, 316 – 317).

Kontrapunktisch zur hörbaren Rockmusik ist es schließlich die nicht-hörbare Musik eines Requiems, wodurch in der Handlung Kräfte des Ver-rücktwerdens hervortreten. Die musikalischen Leerstellen widerspiegeln jedes Mal neu die Unmöglichkeit der Akteurin, gegen die Kräfte der Trauer als einem passiven Affekt ihres körperlichen Leidens anzukommen. Die Kräfte des Ver-rücktwerdens, die in zeitlichen Verschiebungen jüher *acting-outs* zum Ausdruck kommen, lassen sich in Bezug zu György Ligetis *Requiem* von 1963/65 setzen. In dieser neueren Komposition zerbröckelt das religiöse Thema, die klassische Vokalpolyphonie mündet in ein dissonantes Stimmchaos, mit stürzenden, eruptiven bzw. exzentrischen Klängen, vom jähem Fortissimo bis zum Verstummen: die Verkörperung der vollkommenen Leere, eines übrig gebliebenen Nichts.

2. Selbstheilungskräfte

Als würden sie sich in einem umfriedeten Garten befinden, sehen wir Michaela und Stephan beim Drachensteigen inmitten einer Schafsherde. Es ist Allerseelen, November, eine dunkle Jahreszeit, Übergangszeit vom Herbst in den Winter und Michaelas erstes Semester. Der gleichmäßig synkopische Grundrhythmus (u. a. mit Flöte, Harfe) und der einprägsame Gesang des Stücks *Paramechanical World* (1970) der Krautrockband Amon Düül⁹ aktualisiert hier gleichsam körperliche Selbstheilungskräfte. Der Affekt der Liebe wird möglich, indem die Klänge die Atmosphäre und alles im Bild Umgreifende harmonisch reflektieren. Im dargestellten Milieu bildet das „sich reibende“ Zusammenklingen der Töne in Molltonart positive Kräfte aus. Der Ort Tübingen, mit seinen realen geographischen Verbindungen inmitten einer hügeligen Landschaft, wird zum Klingen gebracht. Die Rhythmik des Songs begleitet ein Dasein von „aktiven Affektionen“ (Deleuze 1993, 195), das bei Deleuze und Spinoza durch eine Erweiterung des Tätigkeitsvermögens charakterisiert ist. Ein Gesang wie aus der Ferne erzeugt in *Paramechanical World* den Effekt einer Schwebung, einen Choruseffekt. In der Wiederholung der musikalischen Formteile variiert der

8 Für den interessanten Hinweis dank an Linda Maria Koldau.

9 Amon Düül entstammt einer Münchner Künstlerkommune, gegr. 1967, und wird als sog. *Krautrockband* eingestuft. Der Name entstand in Anlehnung an den ägyptischen Sonnengott Amon und in Ableitung des türkischen Wortes für Mond (Düül). Sich in ständig wechselnder Besetzung befindend, entstehen 1968 Amon Düül I und Amon Düül II (letztere optierte mit der Kommune I in Berlin).

Liedtext bei gleichbleibendem Refrain. Durch die Akustik entsteht auf diese Weise ein Moment der poetischen Leichtigkeit. Die lautliche Spitze, mit der Betonung der Phrase „Paramechanical World“ scheint den Sinn einer Aussage zu besitzen. Der Song aus dem Album *Paradieswärts* erweckt den Eindruck einer nicht-pulsierten Zeit, indem sich das Timbre der Stimmen über die Farben im Bild, die von nur geringer Schwingungsdauer sind, legt. Helmholtz schreibt:

Das Licht hat Wellen von verschiedener Schwingungsdauer, die das Auge als verschiedene Farben empfindet. [...] Aber das Auge kann zusammengesetzte Lichtwellensysteme, d. h. zusammengesetzte Farben nicht von einander scheiden; es empfindet sie in einer nicht aufzulösenden, einfachen Empfindung, der einer Mischfarbe (Helmholtz 1971, 53f.).

Kongruierend mit den musikalischen Tönen vermischen sich in der Sequenz die Hell-, Grün-, Blau/Violett- und Brauntöne in den visuellen Zeichen zu einer dunklen Klanglandschaft. Die differenzierten Tonhöhen im Gesang korrelieren mit den Höhen und Tiefen der steigenden und fallenden Linien in den singulären Einteilungen. Eine erfüllte Dauer entsteht dadurch, dass dem Klang der Musik bereits der Charakter der Erinnerung innewohnt. Deleuze schreibt:

Es gibt die verlorene Zeit, die keine Negation ist, sondern eine vollwertige Funktion der Zeit. [...] die Pulverisierung des Klangs oder die Auslöschung, die eine Sache der Klangfarbe ist, die Auslöschung der Klangfarben, in dem Sinne, in dem die Klangfarbe gleichsam die Liebe ist und eher deren Ende als ihren Anfang wiederholt (Deleuze 2005c, 285).

In der Sequenz verweist das nicht-hörbare Requiem auf das biblische Motiv der Liebe, die, wie es im Evangelium heißt, „aus Gott“ ist (siehe 1. Johannesbrief 4,7 – 8). Auch in der sinfonischen Requiem-Vertonung bzw. im Agnus Dei ist Gott die versöhnende Liebe, wenn der Chor singt: *Lamm Gottes, das hinweg nimmt die Sünden der Welt, gib Ihnen die ewige Ruhe*. Im engen und strengen Milieu des Elternhauses, an Weihnachten, wenn der Widerspruch zwischen Gottesglauben und falscher Moral offen ausbrechen wird, erfährt das Motiv des Schafs in Form eines kunsthandwerklichen Schäfchens, ein Weihnachtsgeschenk von Stephan, seine metaphorische Wiederholung. Das Sinnbild des Schäfchens lässt zum einen an Jesus erinnern, der bei seiner Geburt in einer Krippe lag, umgeben von Hirten (siehe Lukas 2,8 – 17). Zum anderen firmiert es als Erinnerung an die Möglichkeit der Liebe zwischen Michaela und Stephan. In ihrer symbolischen Dimension (im Sinne einer Zeit, die einmal gewesen sein wird) nimmt die längere Sequenz, die der Song *Paramechanical World* umfasst, den Bruch des dargestellten Liebesversprechens vorweg. Denn der irdischen Liebe des Paares wird es am Ende nicht gelingen, der Einflussnahme des Dämonischen entgegenzustehen.

3. Kräfte des Glaubens

Durch den Blick auf die Landschaft und die quellenden Wolken sind wir in der Schlussequenz von einer alles einnehmenden harmonisierenden Kraft affiziert. Das dogmatische Thema der Schuld, der Buße und der guten Werte einer nicht-hörbaren katholischen Requiem-Vertonung wird in den „reinen Glauben“ übergeführt. Die mittig positionierten Rückenfiguren, Michaela und ihre Freundin auf einer Bank, ermöglichen in der Wahrnehmung Identifikation – ähnlich wie die Landschaftsbilder Caspar David Friedrichs komponiert sind. In die spürbare geistige Atmosphäre würde sich Johannes Brahms *Deutsches Requiem* einfügen, das in seiner harmonischen Stimmführung und verstärkten Leittönigkeit statt der Ewigen Ruhe „Gerechtigkeit aus Glauben“ (Brief an die Römer 1,17; Nohl 2001, 416) jenseits düsterer Schrecken von Sünde, Tod, Gericht und Hölle verkündet. Mit Einsetzen des Songs *Anthem* an dieser Stelle soll jedoch die Hammondorgel in ihrem Anklang zur Orgel als Hauptinstrument in der Liturgie auffällig werden. Die eingängige Melodie aktualisiert im Rekurs auf die erste Tanzszene (s.o.) das Gefühl der Liebe. Die gesungenen Worte “If the day would only come – then you might just appear, even though you’d soon be gone, when I reached out my hand” nehmen nun nicht mehr auf die irdische, sondern göttliche Liebe Bezug. Michaelas Gesichtsausdruck hinter der Windschutzscheibe eines Wagens im Umschnitt scheint dementsprechend ihren Glauben daran zu reflektieren, wie die jung verstorbene Katharina von Siena (1347 – 1380) zu Höherem berufen zu sein. Das *Affekt-Bild*¹⁰ an dieser Stelle unterscheidet sich von den bisherigen *Aktionsbildern*¹¹ dadurch, dass der Körper nun keine eigenen aktiven Bewegungen mehr ausführt, sondern zur Ruhe kommt. „Was kann ein Körper?“ fragen Deleuze und Spinoza. Am Schluss von REQUIEM firmiert das körperliche Geschehen an der Grenze zum Tod. Der Tod wird nicht gezeigt, jedoch führt das sichtbar gewordene Leiden dicht an ihn heran, in Kongruenz mit dem Titel, der uns von Anfang an mit dieser Absolutheit konfrontiert hat. „Dem Tod nahe kommen“ gelingt nun über eine Abstraktion, eine dunkle Vorahnung, die Möglichkeit dessen, was in diesem Moment passieren könnte, nämlich ein tödlicher Autounfall. In einem letzten Augenblick werden wir von der sich spiegelnden Struktur der Äste auf der Windschutzscheibe affiziert, die den umgekehrten Blick einer längst Toten von schräg unten auf die Bäume vorstellbar macht.

10 Nach Deleuze gelingt es im *Affektbild* den Affekt als Entität zum Ausdruck zu bringen. Der Affekt ist bedingt durch einen Zustand, doch liegt das Augenmerk auf den Gesichtern, die ihn vermitteln und ihm eine eigene Materie geben. In der absoluten Dimension bzw. Funktion der Aufnahme wird der Affekt, indem er ein Potential, z. B. für Zorn oder eine Opfer und Märtyrer-„Qualität“ birgt, freigesetzt (siehe Deleuze 2005a, 149f.).

11 Das *Aktionsbild* in seiner sensomotorischen Gerichtetheit zeichnet sich Deleuze zufolge sowohl durch ein organisches als auch aktives Moment aus, wodurch ihm der semiotische Status der Zweitheit zukommt (einerseits die Aktualisierung von Potentialqualitäten in den historischen oder geographischen Milieus, eines Zustands oder raum-zeitlichen Zusammenhangs, andererseits ein entgegengesetzter Kräftezustand im Sinne eines Duells). Deleuze führt dementsprechend die Formel S-A-S’ an, als Repräsentationsform, die von der Situation über die Aktion zur transformierten Situation führt (siehe Deleuze 2005a, 194f.).

Im Vergleich: Kräfte des Illustrativen in *BREAKING THE WAVES*

Genauso wie in *REQUIEM* dient in Lars von Triers Filmpsychogramm *BREAKING THE WAVES* Rock- und Folkmusik aus den 1970er Jahren auf der Tonebene dazu, einen zeitgeschichtlichen Rahmen herzustellen. In deutlicher Parallele zu Schmid tragen bei von Trier die einzelnen Songs aus den 1970er Jahren ebenfalls zur narrativen Kontextualisierung bei.

Anders als in *REQUIEM* liegen in *BREAKING THE WAVES* Stücke wie *Whiter Shade of Pale* (1967, Procul Harum) oder *Suzanne* (1986, Leonard Cohen) über unbewegten Landschaftsaufnahmen, die in areligiöser Nachahmung Caspar David Friedrichscher Motive, jedes Mal eine narrative Zäsur bilden. Die Ausschnitte von Burgruinen, Sonnenuntergängen, Ufern, Bergrücken u.a. mit dem illustrativen Charakter von Aquarellen, lassen im Zusammenspiel mit den Rock- und Folkmusiken auf der Tonebene sentimentale Gefühle aufkommen; so beispielsweise der Fall in einer Einstellung mit dem Titel „Bess' Sacrifice“. Während sich im Meer ein blau-lilafarbenes Licht¹² spiegelt, ertönt hier zur Abendstimmung der Song *Child in Time* von Deep Purple aus dem Jahr 1970. Mit Hilfe von komplementären Kontrastfarben und einem durch elektronische Effekte erzeugten Pointilismus wird eine impressionistische bis expressionistische Bildwirkung erreicht. Am Horizont entsteht der Effekt eines Freeze-Frames, während im Vordergrund des Stills die minimale Bewegung eines Bootes erkennbar ist. In Einklang mit dem natürlichen Wiedererkennungseffekt des Songs entsteht auf diese Weise ein kitschiger Effekt.

Fotografierte Landschafts- oder Interieurmalerie trägt „etwas verdächtig Banales“ (Adorno 2003, 70) mit sich, wie Adorno schreibt. Adorno legt dar, warum dafür stets die Natur bemüht wird: Die Natur sei im Sinne der „trivialsten Denkgewohnheiten“ zu verstehen, sie verkörpere die „standardisierte“ Vorstellung einer Lyrik (siehe Adorno 2003, 22), zu der im Film die entsprechenden Klänge geliefert würden. Bei von Trier bleibt unklar, ob die melodisch und rhythmisch wiedererkennbare Rockmusik absichtlich klischeehaft inszeniert ist oder ungewollt einen solchen Charakter mit sich führt. Während die unbewegten Einstellungen im Zusammenspiel mit der Bewegung des Sounds auf der materiellen Bildoberfläche die Speicherung zeitlicher Kräfte vollziehen, brechen die Mikrobewegungen in den Stills jedoch das Moment der Illustration. Indem sie überdeutlich erscheint, gleichsam überbelichtet und damit interpretierend, gewinnt die Illustration dennoch an Dramatik. Wie Adorno schreibt, ist das Phänomen doppelsinnig:

zeigt das Bild ein friedliches Landhaus, während die Musik wohlvertraut sinistre Klänge produziert, weiß der Zuschauer sofort, dass jetzt etwas Schreckliches geschehen muss, und die musikalische Vorankündigung verstärkt die Spannung (Adorno 2003, 25).

12 Vgl. die Ähnlichkeit zu dem Gemälde *Meeresküste bei Mondschein*, um 1830, von C. D. Friedrich.

Film, Körper, ethische Differenz

In *REQUIEM*, wurde deutlich, erfährt eine aktive und passive Existenzweise ihre filmischen Verkörperung. Im dramaturgischen Kontrapunkt von hörbarer und nicht-hörbarer Musik beruhen die Stellungen, die Grimassen und Verzerrungen, die Affektionen der Trauer und der Freude, auf „Kräften zu affizieren und von anderen Kräften affiziert zu werden als einer doppelten Macht“ (Deleuze 1993, 245).

In Mozarts sinfonischem *Requiem*, das sich assoziierend anführen lässt, wird in der Sequenz „Dies Irae“ (dem *Tag des Zorns*) der *Tag des Jüngsten Gerichts* besungen. Insbesondere das *Lacrimosa* – einleitend vorangestellt – setzt den Aspekt des Todes und der Schuld gemäß der Offenbarung um: wenn der Menschensohn in seiner Herrlichkeit kommt, wird er die Schafe zu seiner Rechten stellen, die Böcke aber zu seiner Linken. Er wird denen zu seiner Rechten das Reich in Besitz geben, die zur Linken jedoch verfluchen, „in das ewige Feuer, das für den Teufel [...] bestimmt ist.“ (Matthäus 25, 41). Bei Schmid verweist der Titel „Requiem“ symbolisch auf das Motiv des Offertoriums, das in der Darbringung eines Messopfers für einen Verstorbenen liegt, um der Gerechtigkeit Gottes in der „Stunde seines Gerichts“ (Offenbarung 14,6 – 13) zu huldigen. Die Dichotomie des Bösen und des Guten, die im Neuen Testament ein Leitmotiv bildet, wird in der filmischen Darstellung durch das Band von „Kino, Körper und Denken“ allerdings ethisch gewendet. Denn es gibt „weder Gut noch Böse in der Natur, es gibt keine moralische Entgegensetzung, es gibt aber eine ethische Differenz“ (Deleuze 1993, 231), wie Deleuze im Rückgriff auf Spinozas Ethik betont. Sie betrifft die Art der Affektionen als eine „Rezeptivität der Macht (Vermögen, affiziert zu werden) sowie eine Spontaneität (Vermögen zu affizieren)“ (Deleuze 1993, 239). In *REQUIEM* wird die *ethische Differenz* im Kräftegeschehen von hörbarer und nicht-hörbarer Musik durch Affekte des Zorns, der Freude oder der Trauer körperlich vollzogen. Die ‚Moral als Gottes-Urteil‘ wird zur Disposition gestellt und in Opposition zu den Werten gut – böse auf diese Weise im Film der qualitative Unterschied der Existenzweisen (gut – schlecht) gesetzt. Deleuze schreibt:

Die Ethik urteilt über Affekte, Verhaltensweisen und Absichten, indem sie diese nicht auf transzendente Werte bezieht, sondern auf Existenzweisen, die sie voraussetzen oder implizieren (es gibt Dinge, die man nur tun oder sogar nur sagen, glauben, empfinden, denken kann, wenn man schwach, knechtisch, unvernünftig ist; andere Dingen kann man nur tun, empfinden etc., wenn man frei oder stark ist (Deleuze 1993, 238).

Die ungeheure Intensität, die das Verhältnis von Musik und Bild in *REQUIEM* erzeugt, liegt somit darin, nicht die Schuldfrage im Innenraum der Zeichen zu stellen, sondern ein körperliches Sein in den guten oder schlechten Modi seines Affiziertwerdens zum Ausdruck zu bringen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. / Eisler Hans (2003) Komposition für den Film. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 15. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Chion, Michel (1994) *Le son au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile.
- Die Bibel (1991) *Altes und Neues Testament*. Stuttgart: Herder.
- Deleuze, Gilles (1988) *Spinoza: praktische Philosophie*. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles (1993) *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*. München: Fink.
- Deleuze, Gilles (2005a) *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (2005b) *Das Zeit-Bild, Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (2005c) *Schizophrenie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Helmholtz, Hermann von (1971) *Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonien*. München: Kindler.
- Nietzsche, Friedrich (2004) Also sprach Zarathustra I - IV, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 4. Hrsg. v. Giorgio Colli, Massimo Montinari. München: dtv / de Gruyter.
- Nohl, Paul-Gerhard (2001) *Geistliche Oratorientexte, Entstehung – Kommentar – Interpretation*. Kassel / Basel / London / New York / Prag: Bärenreiter.
- Pfau, Marianne / Morent, Stefan (2005) *Hildegard von Bingen. Der Klang des Himmels*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau.
- Wagner, Richard (1983) *Dichtungen und Schriften*, Bd. 6 [Reformschriften 1849-1852]. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main: Insel-Verlag.

Empfohlene Zitierweise

Birgit Leitner: Kräfte und Affekte. Überlegungen zum strukturellen Verhältnis von Musik und Bild in REQUIEM (Deutschland 2005, Hans-Christian Schmid). In *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 2* (2008), S. 42-53, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p42-53>.

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.