

Erschütterung des Urvertrauens und Einbruch des Unheimlichen. Zur Funktion der Liedmelodien in der filmischen Narration von ICH SEH ICH SEH (Ö 2014, Veronika Franz und Severin Fiala) sowie in Olga Neuwirths Filmmusik¹

Stefan Drees (Berlin)

Schlaf- und Wiegenlieder gehören zu den intimsten Gesängen überhaupt, lassen sie sich doch als klanggewordene Signaturen eines noch unerschütterten Vertrauensverhältnisses zwischen Eltern und Kind verstehen. Im österreichischen Film ICH SEH ICH SEH (englischer Kinotitel: GOODNIGHT MOMMY) von Veronika Franz und Severin Fiala, im weitesten Sinne den Genres von Horrorfilm und Psychodrama zuzuordnen, spielt dieser Kontext – repräsentiert durch das Brahms'sche Wiegenlied »Guten Abend, gut' Nacht« und das Schlaflied »Weißt du, wie viel Sternlein stehen?« – eine bedeutsame Rolle.² Anknüpfend an das mehrmalige Auftreten beider Lieder im Film wird sich der vorliegende Aufsatz zunächst mit der dramaturgischen Funktion dieser Melodien im Kontext der filmischen Narration auseinandersetzen. Darüber hinaus wird jedoch auch ein eingehender Blick auf die von Olga Neuwirth (*1968) geschaffene und im Nachhinein von den Regisseuren massiv veränderte Filmmusik

¹ Einzelne Passagen dieses Aufsatzes wurden bereits in abweichender Form veröffentlicht in Drees 2016.

² Allgemeine Ausführungen zu den Strategien und Intentionen einer Verwendung von »Liedern der Unschuld« zur Thematisierung des Kindlichen im Horrorfilm finden sich bei Hentschel 2011, 182–217. Entsprechende Phänomene sind jedoch nicht auf das Kino beschränkt, sondern tauchen auch im Musiktheater auf; vgl. dazu beispielsweise den prominenten Einsatz von Kinderliedern in Benjamin Britten's Oper *The Turn of the Screw* op. 54 (1954, Libretto von Myfanwy Piper nach der gleichnamigen Geistergeschichte von Henry James).

geworfen. Im Zentrum steht dabei die Frage, auf welche Weise die Komponistin die Wiegenlieder und ein weiteres Melodiezitat in ihre ursprüngliche Konzeption eingearbeitet hat, um eine Verknüpfung zwischen narrativer Ebene und musikalischem Kommentar herzustellen.

Gruppenbild mit Mutter oder: Das Wiegenlied als Repräsentant der heilen Welt

Gleichsam als Motto schicken Franz und Fiala dem Beginn ihres Films ein Zitat aus Wolfgang Liebeneiners Film DIE TRAPP-FAMILIE (BRD 1956) voraus, das die Schauspielerin Ruth Leuwerik als (Adoptiv-)Mutter Maria Augusta von Trapp samt siebenköpfiger Kinderschar in Trachten gekleidet beim innigen a-cappella-Vortrag von »Guten Abend, gut' Nacht« zeigt (0:00:21–0:01:35).³ Unterstützt wird der musikalische Gutenachtgruß durch eine sich verändernde Kameraperspektive: Beginnend mit einem Close-up, das den Kopf der Mutter und des von ihr im Arm gehaltenen jüngsten Mädchens zeigt, bewegt sich die Kamera zur halbnahen Einstellung, bis die gesamte Gruppe sichtbar ist, um dann, nachdem einzelne Kinder ihren Standort verändert haben, erneut zum Close-up von Mutter und Kind zurückzugleiten. Zusätzlich durch einen sich verengenden Lichtkegel akzentuiert, durchbricht die Mutter während eines an den Vokalsatz angehängten, die Brahms'sche Harmonik erweiternden Orchesternachspiels die vierte Wand, indem sie den Blick in die Kamera richtet und, adressiert

³ Sämtliche Time-Code-Angaben beziehen sich auf die DVD-Edition von Koch Media Home Entertainment 1009257 (2015).

an Zuschauerinnen und Zuschauer, die Worte »Gute Nacht!« spricht (0:01:10–0:01:12), bevor das Bild ausgeblendet wird (0:01:13).

Diese Episode aus dem deutschen Heimatfilm der Nachkriegszeit dient nicht nur zur Einführung des Wiegenlieds als eines zentralen dramaturgischen Elements, sondern sie fungiert zugleich als gedanklicher Hintergrund, vor dem sich die nachfolgende filmische Narration entfaltet.⁴ Während Liebeneiner in seinem Film das Ideal der Familie samt der für die 1950er Jahre typischen Rollenbilder in künstlicher Überhöhung zu einem gesellschaftskonformen Bild formt und dabei die Erscheinung der treu und selbstlos sorgenden Mutter unterstreicht, kehren Franz und Fiala diese Situation um, indem sie »den Zerfall einer Familie und den Verlust der Unschuld« (Heron 2015) in Szene setzen und die Familienidylle an den dysfunktionalen Verhältnissen zwischen den Personen scheitern lassen.⁵ In diesem Fall ist es die allein erziehende Mutter, eine erfolgreiche TV-Nachrichtenmoderatorin, die von ihrem Lebenspartner getrennt mit ihren beiden Kindern, den Zwillingen Lukas und Elias, in einem abgelegenen

⁴ Am Rande sei erwähnt, dass das Zitat zwar dem Beginn der filmischen Narration vorgeschaltet ist, dass es aber dennoch nicht isoliert stehenbleibt. Die Verbindung erfolgt einmal über die akustische Ebene: Während der Filmtön zuvor deutlich als Monospur wahrnehmbar ist, öffnet sich im Schlussakkord (ab 0:01:30) plötzlich die Perspektive zum modernen Surround-Sound, wobei der Nachklang von der Natur-Soundscape der ersten Filmszene abgelöst wird. Darüber hinaus erscheinen während des Orchesternachspiels an zentraler Stelle zwei Schrifteinblendungen auf schwarzem Grund, nämlich dort, wo nach der Brahms'schen Version eigentlich der Schluss erreicht wäre (0:01:13: »Eine Produktion der Ulrich Seidl Film«) und dort, wo nach einer hinzugefügten harmonischen Ausweichung der endgültige Schlussakkord erreicht wird (0:01:28: »Ein Film von Veronika Franz & Severin Fiala«). Der Filmtitel wiederum erscheint erst 0:05:52–0:05:57, wodurch das gesamte Geschehen bis zu dieser Stelle als Vorspann ausgewiesen wird.

⁵ Indem die Regisseure keine digital restaurierte Version des Filmzitats benutzen, sondern in Bild und Ton die Patina einer alten Filmkopie wahrnehmbar machen, betonen sie zudem die historische Distanz zu Liebeneiners Mutter-Inszenierung.

Haus im sommerlichen Burgenland zwischen Wäldern und Maisfeldern wohnt.

Die Zitatsequenz hat jedoch eine weitere Funktion, denn sie dient als Vorwegnahme eines aus der Filmhandlung hervorgehenden, allmählich aufgebauten Schlussbildes von singender Mutter und Kindern, das in deutlicher Entsprechung zur halbnahen Einstellung aus dem Filmzitat vom Beginn die drei Personen als Gruppenbild in trauter Eintracht zeigt und – in extrem artifizieller Inszenierung – die »traditionelle Konvention von mütterlich definiertem Familienglück bis zur Perfektion (über)erfüllt und aus[...]stellt« (Robnik 2015). Hier allerdings erklingt nun, zuerst als kindliches Summen der Melodie (ab 1:30:21) wahrnehmbar und erst danach im Gesang der Mutter gegenwärtig (1:31:31–1:36:51), das Schlaflied »Weißt du, wie viel Sternlein stehen?«. Der Anfang des Films mit liedgewordener Hoffnung auf den nächsten Tag (»Morgen früh, wenn Gott will, wirst du wieder geweckt«) samt Gute-Nacht-Gruß der Mutter und das Ende mit seiner Hinwendung zur Sicherheit der im Liedtext ausgesprochenen göttlichen Allwissenheit und Liebe (»Gott, der Herr, hat sie gezählet, dass ihm auch nicht eines fehlet, kennt auch dich und hat dich lieb«⁶): Dies ist der Rahmen, in dem Franz und Fiala ihre Geschichte ansiedeln und dabei an dramaturgischen Schlüsselstellen die genannten Lieder als handlungsbestimmende Momente einsetzen.

⁶ Der hier gesungene Text ergibt sich als Zusammenziehung von Vers 5 und 6 der ersten mit Vers 7 der dritten Liedstrophe.

Suche nach Geborgenheit, oder: Vom Trost der mütterlichen Stimme

Gemäß seiner ursprünglichen Funktion wird das von der Mutter vorgetragene Wiegenlied auch in ICH SEH ICH SEH als Kennzeichen eines zwischenmenschlichen Urvertrauens und als personengebundene Repräsentation von Geborgenheit, Liebe und Sicherheit eingesetzt. Zugleich aber befasst sich der Film damit, wie dieses Grundvertrauen allmählich Risse bekommt und einer Auseinandersetzung mit existenziellen Fragestellungen weicht. Mit Fokus auf diese Situation erzählt das von Franz und Fiala verfasste Drehbuch eine denkbar einfache Geschichte, die von den beiden Regisseuren mit sparsamen filmischen Mitteln realisiert wird: Es ist Sommer, Lukas und Elias erwarten die Rückkehr ihrer Mutter, die sich im Spital einer komplizierten Schönheitsoperation unterzogen hat. Als die Frau nach Hause kommt, wirkt sie – nicht nur wegen ihres vollständig bandagierten Gesichts – stark verändert, untersagt den Kindern das laute Herumtollen im Haus, stellt neue Regeln für das gemeinsame Zusammenleben auf und reagiert unwillig, wenn Elias ihr vorwirft, nicht mit Lukas reden zu wollen. Die Zwillinge trösten sich vorerst noch mit einem Hilfsmittel über dieses in ihren Augen irritierende Verhalten hinweg und greifen zu einer von der Mutter vor dem Spitalsaufenthalt aufgenommenen CD, auf der sie ihnen das Schlaflied »Weißt du, wie viel Sternlein stehen?« vorsingt (0:17:05–0:17:39). Die medial fixierte mütterliche Stimme kommt hier als Mittel des Trostes und der Vergewisserung zum Einsatz, mit dessen Hilfe sich zumindest kurzzeitig das ins Wanken gebrachte Vertrauen der Zwillinge wieder herstellen lässt. Indem sie diese Szene und das ihr vorausgehende, im Flüsterton geführte Gespräch unter nahezu vollständigem Verzicht auf Bewegung und Licht inszenieren (ab 0:16:11),

ermöglichen die Regisseure eine hörende Fixierung auf den Gesang und akzentuieren zudem den Aspekt der Geborgenheit.

Auch das Brahms'sche Wiegenlied wird an einer Stelle in den Film eingeflochten, erklingt allerdings nicht in gesungener, sondern lediglich in rein instrumentaler Gestalt, wodurch seine eigentliche Bedeutung als wortgebundener Trostspender verloren geht. Es ist einer der Zwillinge, der es leicht unbeholfen auf dem Klavier spielt, während die Mutter auf der Terrasse arbeitet (0:32:38–0:33:51). Die Melodie ist aus unterschiedlichen Hörwinkeln wahrnehmbar, da die Kamera zwischen diversen Räumlichkeiten des Hauses wechselt und sich dem Klavierspieler schrittweise – vom Kinderzimmer über das Schlafzimmer der Mutter und dann mit einer Kamerafahrt im Wohnzimmer selbst – annähert, um anschließend an ihm vorbei ins Freie zu streben. Dabei markiert die zentrale Refrainpassage der ersten Strophe («Morgen früh, wenn Gott will, wirst du wieder geweckt») den Augenblick der größten Nähe zur Klangquelle, während die von der Außenseite her wahrgenommene Melodie in der zweiten Strophe kurz vorm erneuten Erreichen dieser Passage abbricht und einer Stille weicht, in der nur die Insekten des Sommertages und die Arbeitsgeräusche der Mutter hörbar sind. Die Sequenz endet damit, dass die Zwillinge gemeinsam die Wand über dem Klavier betrachten, wo sich zwischen den aufgehängten Fotos zahlreiche Lücken befinden. Der Eindruck einer zerfallenden Familie wird hier visuell unterstrichen, denn der Vater ist zwischen diesen Fotografien nicht präsent und lebt – wie ein Telefonat an anderer Stelle des Films verrät – getrennt von der Mutter. Die Brahms'sche Melodie, so suggeriert diese bei vollem Tageslicht und hellem Sonnenschein dargebotene Szene, ist, zumindest in ihrer instrumentalen Gestalt, unzureichend als Trost; um diesen zu erlangen, bedarf es vielmehr der mütterlichen Stimme.

Vertrauensfrage oder: »Was ist Lukas sein Lieblingslied?«

Die dramaturgische Bedeutung des zweiten Liedes bleibt zunächst verborgen, tritt aber umso deutlicher hervor, wenn sich der Konflikt zwischen Kindern und Mutter zuspitzt: Allmählich mehr und mehr davon überzeugt, dass eine Fremde die Position ihrer Mutter eingenommen hat, beschließen die Zwillinge, die Wahrheit über diese Frau herauszufinden. Sie überschreiten immer häufiger die von den Verhaltensnormen diktierten Grenzen, schleichen sich heimlich ins Schlafzimmer, um die Mutter zu beobachten, platzieren ein Babyphon unter ihrem Bett, um sie zu belauschen, und fliehen nach der Enthüllung ihres operativ veränderten Gesichts und dem dadurch bestärkten Gefühl der Fremdheit gar ins Dorf, um sich vom Pfarrer der Gemeinde Hilfe zu erbitten. Die immer erbitterter werdende Auseinandersetzung kulminiert schließlich darin, dass die Kinder die Mutter überwältigen und ans Bett fesseln. Den Versuchen der Frau, ihren Sohn Elias davon zu überzeugen, sie wieder loszubinden, steht das Beharren von Lukas entgegen, sie so lange gefangen zu halten, bis ihre wahre Identität feststeht. Die Lösung scheint in einer einfachen Vertrauensfrage zu liegen, über die sich die Zwillinge flüsternd einigen: »Was ist Lukas sein Lieblingslied?« Fatalerweise gibt die Mutter die falsche Antwort: Nachdem sie – sichtlich unter Stress stehend – »Guten Abend, gut' Nacht« gesagt und damit einer Verwechslung beider Melodien stattgegeben hat, kleben ihr die Kinder den Mund zu und singen gemeinsam wie zur Begründung dieser Entscheidung die erste Strophe von »Weißt du, wie viel Sternlein stehen?« (1:21:35–1:22:12). Durch Einsatz der Froschperspektive – im Schuss-Gegenschuss-Verfahren mit dem von oben erfolgenden Blick auf die hilflose Frau alternierend – unterstreicht die Kamera an dieser Stelle die

Machtposition der Zwillinge: Das von ihnen eingeforderte Wissen um die richtige Liedmelodie wird zum Identifizierungsmerkmal, das die Mutter scheinbar als Lügnerin entlarvt.

Von nun an läuft das Geschehen mit nicht mehr aufzuhaltender Konsequenz auf das Ende zu: Nach einem missglückten Fluchtversuch erwacht die Mutter auf dem Wohnzimmerboden und erlebt, wie Elias das Haus um sie herum anzündet. Ihre letzte Bemühung, dies mit Worten zu vereiteln, gibt Antwort auf viele Fragen, wird doch deutlich, dass Lukas in Anwesenheit seines Bruders bei einem Unfall am Waldsee ums Leben gekommen ist⁷, dass also nur Elias seinen Zwillingsbruder sieht und der mütterliche Umgang mit dem übriggebliebenen Sohn der Bewältigung dieses Verlusts geschuldet ist. Mit seiner Tat stellt Elias nun aber das erschütterte Gleichgewicht wieder her: Indem er seine Mutter tötet, holt er das zuvor verloren geglaubte Ideal der zärtlich liebenden Beschützerin zurück, das ihm zusammen mit der Gestalt seines verstorbenen Bruders am Ende des Films erscheint und dort erneut an das tröstende Schlaflied gebunden ist. Die gestörte Ordnung des kindlichen Kosmos wird durch einen Gewaltakt rekonstituiert, auch wenn sich der damit erreichte Zustand in Wirklichkeit – dies deuten die ostentative Inszenierung des finalen Gruppenbildes von Mutter und Kindern sowie dessen allmähliche Überblendung in den Funkenflug des brennenden Hauses (ab 1:32:03) und der nachfolgende Blackout (ab 1:32:30) unmissverständlich an –, als Flucht in eine Wunschwelt entpuppt.

⁷ Auf dieses traumatische Ereignis wird zwar im Vorspann des Films angespielt (vgl. 1:05:06–1:05:50), doch erschließt sich die Bedeutung dieser kurzen Szene erst im Nachhinein, wenn die Mutter auf das Ereignis zu sprechen kommt.

Musikalische versus filmische Narration: Olga Neuwirths Originalsoundtrack

Anlässlich des Kinostarts von ICH SEH ICH SEH am 9. Januar 2015 hob Phil Heron im österreichischen Online-Magazin *DVD-Forum.at* dezidiert hervor, der Film sei »mit ins Mark gehender Musik von Olga Neuwirth untermalt«, mit einer Musik, die »ein unheimliches und unsicheres Gefühl« erzeuge und »auch noch nach dem Kinobesuch im Ohr des Zuschauers« verbleibe (Heron 2015).⁸ Auch wenn man diese Einschätzung sehr gut nachvollziehen kann, lässt die für den Abspann der Kinoversion gewählte Formulierung »Unter Verwendung von Kompositionen Olga Neuwirths« durchblicken, dass die veröffentlichte Version des Films bestenfalls einen unzureichenden Einblick in die musikalische Konzeption der Komponistin erlaubt. Tatsächlich kam es während der finalen Produktionsphase zu erheblichen Veränderungen, da die Regisseure einen großen Teil der komponierten Titel eliminiert und andere Teile neu abgemischt haben.⁹ Diese Entscheidung ist umso gravierender, als die Komponistin mit der von ihr geschaffenen Musik den Filmbildern eine zusätzliche, freilich uneindeutige – aber damit auch zugleich der filmischen Idee adäquate – narrative Dimension hinzufügte. Zwar lässt die Kinofassung von ICH SEH ICH SEH hiervon nichts mehr

⁸ Der rund zweiminütige offizielle Filmtrailer, auf der Internetseite zum Film (<http://ichsehichseh.at>, Stand: 21.08.2018) zugänglich sowie auf der DVD veröffentlicht, bekräftigt diese Einschätzung. Die im Trailer verwendete Musik wurde darüber hinaus auch zur Gestaltung der DVD-Menüs herangezogen.

⁹ So ist an vielen Stellen der Kinoversion für den Zuschauer überhaupt nicht auszumachen, ob das Bild mit extrem zurückgepegelter Musik unterlegt ist, oder ob es sich um eine charakterisierende Gestaltung unterschiedlicher Außen- und Innenräume durch Sounddesign handelt. Klarheit verschafft hier erst der Vergleich mit einer Kopie der Vorabversion, die mir Olga Neuwirth dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt hat.

erahnen; doch vermittelt immerhin der auf CD veröffentlichte Soundtrack eine Ahnung von der Gestaltung des ursprünglich intendierten musikalischen Geschehens.¹⁰

Nach eigenem Bekunden legte die Komponistin ihrem Soundtrack den Gedanken zugrunde, dem Einbruch des Unheimlichen in den behüteten Alltag klangliche Gestalt zu verleihen, womit sie an der Grundidee des Films ansetzte: »Das Heimelige (Bekanntes, wie die Mutter, die zwei Schlaflieder) wird zum Unheimlichen! Das war meine Idee!«¹¹ Hiervon ausgehend, stellt sie der mit sparsamen filmischen Mitteln visualisierten Geschichte einen genau konzipierten Klangkosmos gegenüber, der auf einer überschaubaren Anzahl elektroakustischer, vokaler und instrumentaler Komponenten gegründet ist und dabei bestimmte charakteristische Klangqualitäten miteinander in Beziehung setzt. Zu den hervorstechendsten Elementen gehören hohe, in sich bewegte Frequenzbänder, die Neuwirth unter Verwendung glasartiger, teilweise unter Einsatz einer Glasharmonika erzeugter Klänge gestaltet.¹² Ebenso oft setzt die Komponistin Texturen ein,

¹⁰ Die Originalversion des Soundtracks ist in einer speziell hierfür angefertigten Abmischung erschienen auf der CD *Original Soundtrack to GOODBYE MOMMY – ICH SEH ICH SEH*, Kairos 0015009KAI, Wien 2016. Da die Regisseure die Szenenfolge der Vorabversion trotz vereinzelter Kürzungen und Modifikationen im Detail nicht mehr angetastet haben, lässt sich die von der Komponistin intendierte Anordnung der Musiktitel unter Zuhilfenahme von Kinoverision und Soundtrack-CD rekonstruieren. Entsprechende Details zur ursprünglichen Filmmusik werden daher im Folgenden unter Verweis auf die Time-Code-Angaben der Kauf-DVD besprochen. Vgl. hierzu auch die im Anhang abgedruckte tabellarische Übersicht.

¹¹ Olga Neuwirth in einer E-Mail vom 7. Januar 2016 an den Autor. Vgl. dazu auch den von Sigmund Freud in seinem berühmten Essay *Das Unheimliche* (1919) geäußerten Gedanken, der Sprachgebrauch, in diesem Fall die Verwandtschaft des »Heimlichen« mit dem »Unheimlichen«, verweise darauf, dass das Unheimliche »nichts Neues oder Fremdes [sei], sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist« (Freud 2009, 264).

¹² Vgl. etwa Titel 5 (*Nurseries' Heroes 1*) und Titel 8 (*Different Worlds*) des Soundtracks. Glasartige Klänge spielen zudem in vielen anderen Werken Neuwirths

die sie, damit eine deutliche klangliche Anspielung auf die beiden Protagonisten des Films einflechtend, aus elektronisch manipulierten Knabenstimmen gewinnt.¹³ Beide häufig auch zusammen auftretenden und einander gegenseitig durchdringenden Klangkonstellationen konfrontiert sie gelegentlich mit Frequenzbändern in tieferen Registern oder verändert sie durch Anlagerung geräuschhafter Klangmomente und divergierender Verzerrungsgrade. Hierdurch entstehen unterschiedliche Rauigkeitswerte des Klangs, die als Mittel zur musikalischen Verdichtung oder zur Erzeugung von Spannungen eingesetzt werden.¹⁴ Schließlich greift Neuwirth noch, unmittelbar auf den im Film hörbaren Klaviervortrag von »Guten Abend, gut' Nacht« Bezug nehmend, auf verschiedene Arten von Klavierklängen zurück, die sie unter Verwendung eines alten Klaviers, eines Toy Pianos und eines E-Pianos produziert.¹⁵

Neben diesen grundlegenden Bestandteilen nutzt die Komponistin drei Klangobjekte, die auf präexistenter Musik basieren; zwei davon – nämlich die Wiegenlieder – sind durch den Film selbst vorgegeben und dort in der

eine wichtige Rolle. Sie finden sich nicht nur in der Musik zum Dokumentarfilm ERIK(A) (Ö 2005, Kurt Mayer), in der Musik zu ihrem eigenen experimentellen Film ... DURCH LUFT UND MEER ... (2007) oder in der Partitur zu DAS VATERSPIEL (Ö 2009, Michael Glawogger), sondern werden auch in Arbeiten wie den Musiktheaterkompositionen *Bählamms Fest* (1997–99) und *The Outcast* (2009–11) an exponierter Stelle verwendet. Zu Kontext und Semantik entsprechender Klangkonstellationen vgl. Drees 2012, 85, und Drees 2014, 174–177.

¹³ Vgl. etwa Titel 1 (*Into the Woods*) und Titel 16 (*From Field to Village to Church*) des Soundtracks.

¹⁴ Am deutlichsten kommt dies in den beiden aufeinander Bezug nehmenden Titeln *Vision 1* (Track 9) und *Vision 2* (Track 14) des Soundtracks zur Geltung, mit denen die Komponistin die alptraumhaften Szenen des Films unterlegt.

¹⁵ Vgl. etwa Titel 4 (*At Home*, Klavier), Titel 15 (*New Mother*, E-Piano), Titel 17 (*Desperate Mum*, Toy Piano) und Titel 24 (*Idyll and Credits*, verstimmtes Klavier) des Soundtracks.

diegetischen Ebene verankert. Immer wieder webt Neuwirth die Liedmelodien in glasartige Klangbänder ein, erschwert aber die Wahrnehmung oftmals dadurch, dass sie – unter Verwendung der Glasharmonika – die melodischen Strukturen stark dehnt, sie mit zusätzlichen Tonhöhen anreichert oder – mittels einer singenden Säge hervorgebracht – die Intervalle durch Glissandi miteinander verbindet. Dadurch lässt sie die Melodien konturlos erscheinen und reduziert ihre Identifizierbarkeit auf ein Minimum, schafft aber dennoch von den übrigen Texturen eindeutig unterscheidbare Ereignisse, die allein schon aufgrund ihrer Andersartigkeit an Signifikanz gewinnen. Darüber hinaus bezieht Neuwirth die für den Fortgang der Handlung bedeutsame Differenz zwischen beiden Liedern ein, indem sie die Melodien einer allmählichen Veränderung unterwirft, bis ihre jeweiligen musikalischen Gegenstücke erscheinen und man – wie im Falle eines Vexierbilds – plötzlich des Umkippens in ein anderes Klangobjekt gewahr wird.¹⁶

Musikalische Vexierbilder oder: Die Ambiguität der Wiegenlieder

Über den Verlauf des Films hinweg lässt die Filmmusik eine Progression im Hinblick auf das schrittweise Unkenntlichmachen der Liedmelodien erkennen. Das erste Stadium dieser Entwicklung ist jener bereits erläuterten

¹⁶ Dieser Effekt – das sei ausdrücklich betont – ergibt sich erst bei genauerer Kenntnisnahme der Musik und dürfte beim erstmaligen Ansehen des Films in der ursprünglich intendierten Version allenfalls den Rand der Aufmerksamkeit streifen. Zwar wird immer wieder deutlich, dass die Komponistin mit charakteristischen Melodiebestandteilen aus den Wiegenliedern arbeitet; die genaue Herkunft derselben erweist sich jedoch häufig als so stark von anderen melodischen Prozessen überlagert, dass es eines mehrmaligen, speziell auf die Musik gerichteten Rezeptionsvorgangs bedarf, um sich ihrer genauen Herkunft zu versichern.

Passage vorgelagert, die auf den von CD abgespielten Liedvortrag der Mutter hinzielt (0:14:08–0:17:39): Während sich Elias im Badezimmer befindet und dann zu seinem Bruder ins Kinderzimmer geht, setzt die schwebende, glasartige Textur von *Nurseries' Heroes 1* (Soundtrack, Titel 5) ein, in die Neuwirth die von der Glasharmonika vorgetragene Melodie von »Weißt du, wie viel Sternlein stehen?« eingewoben hat. Mit dem Auftritt der Mutter, die über die Notwendigkeit neuer Verhaltensregeln im gegenseitigen Umgang spricht, verändert sich die Liedmelodie und geht in »Guten Abend, gut' Nacht« über, um anschließend, nachdem die Mutter den Raum verlassen hat und die Zwillinge sich unter der Bettdecke über das seltsame Verhalten der ihnen fremd erscheinenden Frau austauschen, wieder zur ersten Liedmelodie zurückzukehren. Die Komponistin konfrontiert demnach nicht nur im Zuge einer musikalischen Metamorphose die Melodien beider Wiegenlieder miteinander, sondern sie leistet zugleich auch eine Zuordnung der Melodien zu den Protagonisten: Während die Kinder vor und nach dem Auftritt der Mutter mit dem Lieblingslied von Lukas verbunden sind, das zuletzt auch eine Brücke zur Diegese herstellt, da die eingearbeitete melodische Struktur direkt auf den Einsatz der diegetischen Klangquelle mit dem Liedvortrag hinführt, wird der Mutter im mittleren Teil des Titels das Brahms'sche Wiegenlied zugewiesen. Dieser versteckt platzierte musikalische Fingerzeig auf zukünftige Ereignisse, der sich im Schwanken zwischen den beiden Melodien abzeichnet, wurde jedoch – wie auch nahezu alle im Folgenden besprochenen Platzierungen von Musik – bei der Endabmischung von den Regisseuren entfernt, sodass die Szene in der Kinoversion lediglich diegetische Klänge enthält.

Kurz vor der gewaltsamen Konfrontation beider Parteien setzt Neuwirth in *Desperate Mom* (Soundtrack, Titel 17) die Tendenz zur Auflösung der Grenzen zwischen beiden Melodien fort und schafft damit ein musikalisches

Pendant zur zunehmend verzweifelten Situation der Protagonistin. Während eines Unwetters betritt die Mutter das Kinderzimmer, schaut sich kurz um und ist danach den Tränen nahe auf ihrem Bett sitzend zu sehen (0:58:49–0:59:56). Bei der ursprünglich unterlegten Musik greift die Komponistin auf die Melodie von »Guten Abend, gut' Nacht« zurück, die sie jedoch sehr stark verwandelt: Indem sie nämlich das Lied einerseits auf die zentralen melodischen Intervalle und Haltepunkte reduziert, die sie durch den glissandierenden Solovortrag der singenden Säge miteinander verbindet, und andererseits den Rhythmus als Element sinnvoller zeitlicher Gliederung suspendiert, verwischt sie die Konturen der melodischen Phrasen. Überlagert wird das ständige Gleiten zwischen den Tonhöhen vom klanglich kontrastierenden Einsatz eines Toy Pianos, das – mit schwankendem, instabilen Rhythmus und mit zahlreichen, nicht dazu gehörenden Zwischentönen versehen – einen Teil der Melodie von »Weißt du, wie viel Sternlein stehen?« vorträgt.¹⁷ Beide Lieder sind an dieser Stelle also auf wesentliche melodische Kernmerkmale reduziert und lassen sich nur schwer identifizieren, wodurch die kurze Zeit später im Film thematisierte Verwechslung der Melodien vorweg genommen wird.

Während hier die Musik durch Verfremdung der Melodien zum Spiegel mütterlicher Verzweiflung wird, treibt Neuwirth bei der finalen Konfrontation die Möglichkeit der Verwechslung beider Lieder noch ein entscheidendes Stück weiter. Dieser Passage, die Frage nach Lukas' Lieblingslied enthaltend und mit dem gemeinsamen Gesang der Zwillinge

¹⁷ In diesem Titel kombiniert Neuwirth zwei Verfahren, die sie zuvor getrennt eingeführt hat, nämlich den Vortrag einer Liedmelodie durch die singende Säge, der sich erstmals in *Nurseries' Heroes 2* (Soundtrack, Titel 8; vgl. dazu die Ausführungen weiter unten) findet, sowie den klanglichen Kontrast zwischen weich vorgetragener Melodie und dem Tastenanschlag eines Toy Pianos, der auch für die kontrastreiche Struktur von *Boys' House Arrest* (Soundtrack, Titel 12) bedeutsam ist.

endend (1:19:10–1:22:12), unterlegt sie den Titel *Twins World* (Soundtrack, Titel 22), dessen gläserne Klänge zwischen beiden Melodien pendeln. Indem die Komponistin einzelne Phrasen beider Liedmelodien aneinander hängt, sodass der Vortrag unversehens von einem Lied ins andere gleitet, schafft sie ein permanentes, unentschiedenes Changieren und unterläuft damit jegliche Möglichkeit, länger als einen Augenblick bei einer der Melodien zu verweilen. Immer dann, wenn man glaubt, das Gehörte identifiziert zu haben, wird man von der Musik durch eine neue Wendung in die andere Melodie katapultiert, und allein die Zwillinge, die an dieser Stelle ihren Gesang anstimmen, beantworten die Frage nach dem richtigen Lied, während die Musik sich einer endgültigen Festlegung entzieht.¹⁸

»Guten Abend, gut' Nacht« oder: Die Perspektive der Mutter

Trotz der Tendenz zur Verwischung von Liedgrenzen und dem daraus resultierenden Moment von Unsicherheit bleibt – wie bereits in *Nurseries' Heroes 1* angedeutet – in Neuwirths ursprünglicher Konzeption die Perspektive der Mutter dem Brahms'schen Wiegenlied verhaftet. Ausgesprochen deutlich wird dies erstmals in jener Sequenz, für die der Titel *Different Worlds* (Soundtrack, Titel 7) entstanden ist: Die filmische Montage zeigt an der entsprechenden Stelle einerseits das Spiel der Kinder und dessen Verwurzelung in der Natur – manifest im Springen auf einem Trampolin sowie im Umherstreifen auf Wiesen und abgeernteten

¹⁸ Allerdings beginnt und beendet Neuwirth den Titel mit Phrasen aus »Weißt du, wie viel Sternlein stehen?«, bettet also die Abschnitte von »Guten Abend, gut' Nacht« in diese Melodie ein und gibt damit letzten Endes auf musikalischer Ebene zu erkennen, wie die korrekte Antwort auf die gestellte Frage lauten müsste.

Getreidefeldern –, sie unterstreicht aber andererseits auch, wie die Mutter aus dem Innern des abgeschotteten Hauses heraus durch die Spalten der herabgelassenen Jalousien das Tun der Zwillinge beobachtet oder ihre eigene Gestalt in den Spiegeln von Bade- und Schlafzimmer mustert (0:23:38–0:25:33). Während die Komponistin die Tätigkeiten der Kinder mit unterschiedlich komplex verarbeiteten vokalen Texturen versieht, webt sie den elektronisch bearbeiteten, um mikrointervallische Nuancen bereicherten Glasharmonikavortrag von »Guten Abend, gut' Nacht« genau dort ein, wo die Gestalt der Mutter ins Bild rückt. Zwar ist diese Sequenz auch in der Kinoversion mit Musik versehen, doch wurde der Titel hierfür neu abgemischt, sodass die gemächlich vorgetragene Liedmelodie nun verschwunden ist und die beiden Einstellungen mit der Mutter allein vom verbleibenden, fluktuierenden Klanguntergrund begleitet werden.

Während die Verknüpfung von Mutter und Brahms'scher Liedmelodie hier bei gleichzeitiger Beibehaltung der Musik lediglich unterdrückt wurde, sind andere Titel mit ähnlicher Ausrichtung bei der Überarbeitung vollständig entfernt worden. Ein Beispiel hierfür bietet die zweite Kinderzimmerszene (0:27:20–0:29:40): Verbotener Weise bringen die Zwillinge eine kranke Katze auf ihr Zimmer und schließen die Tür hinter sich ab, um ihr Tun vor der Mutter zu verbergen. Musikalisch wird dies vom glissandierenden Solovortrag der singenden Säge begleitet, deren melodische Haltepunkte den Tonhöhenverlauf von »Guten Abend, gut' Nacht« umschreiben (Soundtrack, Titel 8: *Nurseries' Heroes 2*), jedoch – im Gegensatz zum erst später erklingenden Titel *Desperate Mom* – noch den rhythmischen Strukturen der Melodie folgen. Die Reaktion der Mutter auf die abgeschlossene Zimmertür mündet zunächst in eine oberflächliche Durchsuchung des Zimmers, an die sich eine gewaltsame Auseinandersetzung mit Elias anschließt. Hier, davon kündigt die allein auf

Brahms zurückgehende Musik, behält letzten Endes die Erwachsene die Oberhand; sie beruft sich auf ihre Machtposition, der die Kinder (noch) nichts entgegenzusetzen haben.

Auf ganz besondere Art wird die Verknüpfung von Mutter und Brahms'scher Liedmelodie wiederum in einer ganz anderen Szene akzentuiert: Mit einem bühnenreifen Auftritt überrascht die Mutter die Zwillinge, indem sie ihnen im Kinderzimmer erstmals ohne bandagierten Kopf gegenübertritt und ihr neues Gesicht zeigt (0:50:04–0:51:46). Hierzu steuert Neuwirth den Titel *New Mother* (Soundtrack, Titel 15) bei, in dem sie – über einem gläsernen, wellenförmig an- und abschwellenden Klanguntergrund – einen jazzartig anmutenden, anhand bestimmter Wendungen gerade noch als Variante von »Guten Abend, gut' Nacht« erkennbaren Melodieverlauf platziert, der wie ein ironischer Kommentar zum Agieren der Erwachsenen anmutet. Hieran schließt sich, die Flucht der Kinder ins Dorf begleitend, der musikalisch gänzlich anders gestaltete Titel *From Field to Village to Church* (Soundtrack, Titel 16) mit seinen komplexen Vokalt Texturen an (ab 0:51:46). Auch in diesem Fall unterliegt die Musik in der Kinoversion entscheidenden Veränderungen: Während der musikalische Kommentar zum Auftritt der Mutter vollständig eliminiert ist, verbleibt der nachfolgende Titel zwar am ursprünglich ihm zugedachten Platz, wurde allerdings durch Entfernen des sphärischen Beginns verkürzt, sodass er nun früher endet als von der Komponistin vorgesehen.¹⁹

¹⁹ Gemäß der Titelgebung *From Field to Village to Church* verbindet der Track ursprünglich unterschiedliche Orte miteinander und endet erst mit dem Betreten der Dorfkirche. Er unterstreicht damit den transitorischen Charakter dieser Filmpassage und bildet eine klangliche Brücke zwischen den turbulenten Ereignissen während der Enthüllung des neuen Gesichts und dem Versuch der Kinder, vom Pfarrer Beistand gegen die scheinbar fremde Frau zu erbitten. Diese durch Veränderungen der musikalischen Dichte geschickt an die filmische Montage angepasste Brückenfunktion geht nicht nur durch Verkürzung des Titels unwiderruflich verloren, sondern die Verschiebung der komponierten Dichteveränderungen zieht

»Gott ist mein Hirt« oder: *Eliminierung musikalischer Sinnzusammenhänge*

Neben den beiden Wiegenliedern setzt Neuwirth als drittes Klangobjekt ein Fragment aus Franz Schuberts Vokalquartett *Der 23. Psalm* für vier Frauenstimmen und Klavier D. 706 (1820) ein, das der Glasharmonikaspieler Gerald Schöpfung für eine Duobesetzung bearbeitet und einspielt hat – genauer: den Beginn des vierstimmigen Vokalparts mit seiner zweimaligen Wiederholung der Textzeile »Gott ist mein Hirt, mir wird nichts mangeln« (Takt 5–12), den die Komponistin sowohl in einstimmiger Gestalt, lediglich basierend auf der Oberstimmenmelodik, als auch im vierstimmigen Satz verwendet (Soundtrack, Titel 20: *Psalm*). Dieses Fragment ist – lässt man sein von Neuwirth nicht vorgesehenes Auftreten im Abspann des Films außer Acht²⁰ – in der endgültigen Filmversion lediglich ein einziges Mal wahrnehmbar, wenn die Buben im letzten Filmdrittel betend vor einem steinernen Kreuz am Wegesrand stehen (1:11:42–1:12:24 im vierstimmigen Satz²¹). Bereits durch seine Herkunft aus einer geistlichen Komposition und den Kontext seines Auftauchens wird das Schubert-Zitat demnach mit der religiösen

auch eine gewisse Diskrepanz bei der Koordination von musikalischem Geschehen und Filmbild nach sich.

²⁰ Die ursprünglich von der Komponistin für den Abspann vorgesehene Textur aus mikrotonal gegeneinander verstimmten Klavierregistern (Soundtrack, Titel 24: *Idyll and Credits*) wurde von den Regisseuren durch Schuberts eingängigere Melodie ersetzt (ab 1:32:37), an die sich dann noch *From Field to Village to Church* (Soundtrack, Titel 16) anschließt.

²¹ Zuvor hebt die Melodie einstimmig an (ab 1:11:06), wenn die Kinder die Wunde versorgen, die sie ihrer ans Bett gefesselten Mutter mit einem Brennglas zugefügt haben. Dementsprechend werden beide Szenen durch das Zitat miteinander verschränkt.

Sphäre verknüpft. Es rekapituliert die im Text der Wiegenlieder in naiven Beschreibungen göttlicher Güte eingefangene Idee einer Suche nach Schutz und Geborgenheit bei einer höheren Macht, die das Gottvertrauen als Ausweg aus der verfahrenen Situation erscheinen lässt. Die musikalische Repräsentation durch den Klangerzeuger Glasharmonika unterstreicht diese Verbindung, da sie sich jener klanglichen Sphäre annähert, die häufig der Einbindung des Wiegenliedes »Weißt du, wie viel Sternlein stehen?« vorbehalten ist.

In der ursprünglichen Version der Filmmusik tritt das Psalm-Fragment jedoch keineswegs isoliert auf: Die genannte Szene hat vielmehr ein Pendant in einer früheren Passage aus dem ersten Drittel von ICH SEH ICH SEH und dem dafür komponierten Titel *Uncanny Home* (Soundtrack, Titel 6), in dem sich die Schubert-Melodie zunächst einstimmig aus anderen Klängen herausschält, bevor sie im Vortrag des vierstimmigen Satzes gipfelt (ab 0:20:27). Mit dieser wiederum bei der Überarbeitung entfernten Verwendung des Zitats unterstreicht die Komponistin eine Situation, die sich im Nachhinein als wichtiger Wendepunkt innerhalb der filmischen Narration entpuppt: Denn Elias betritt hier heimlich das Schlafzimmer und beobachtet seine ruhende Mutter, verletzt also erstmals die Grenze zu ihrer Intimsphäre. Dass die Komponistin damit ein Gegengewicht zur nahezu symmetrisch dazu im Filmverlauf platzierten, gleichfalls einen wichtigen Wendepunkt markierenden Szene mit den betenden Zwillingen schafft – sie geht der Entscheidung voraus, der bereits ans Bett gefesselten Mutter die Frage nach dem Lieblingslied von Lukas zu stellen –, zeugt davon, mit welchem Gespür für die erzählerische Dramaturgie der Musikeinsatz zunächst konzipiert wurde.

Der Umstand, dass Franz und Fiala bei der Überarbeitung und Endabmischung des Films vor allem die von Neuwirth in die Filmmusik eingearbeiteten melodischen Anspielungen entfernt haben, macht auf ein wichtiges Detail aufmerksam: In der ursprünglich intendierten Gestalt birgt die Musik, obgleich damit keine Geschichte im eigentlichen Sinn erzählt wird, ein gewisses narratives Potenzial, das sich vorrangig aus der Verwendung assoziationsgesättigter Klangbausteine speist. Die Filmmusik wird damit zu einer Schicht, die jenseits der Filmbilder dem gezeigten Geschehen einen Sinn verleiht, ohne diesen jedoch völlig zu konkretisieren. Die entstehenden Interpretationsspielräume resultieren daraus, dass sich die einzelnen Titel in unterschiedlichen Graden von Deutlichkeit einerseits den vokalen Texturen und andererseits den Glasklängen nähern, damit also die materialen Qualitäten der eingebundenen Klangobjekte – der gesungenen Schlaflieder und der Glasharmonika-Transkription – auf gleichsam abstrahierende Weise, nämlich losgelöst von ihrer Zitatgestalt, berühren. Dadurch wird aber auch ein für Neuwirth zentraler Sinnzusammenhang konstituiert, der jenseits der filmischen Narration vom Einbruch des Unheimlichen in die familiäre Lebenswelt kündigt und die Verwandlung des »Heimeligen« ins »Unheimliche« klanglich erfahrbar werden lässt.²² Dass dies letzten Endes nicht im Sinne der beiden Regisseure gewesen ist, lässt sich an den teils gravierenden Veränderungen bei der Endabmischung ablesen: Aus ihrer Perspektive und ausgehend von der immer wieder erkennbaren Fixierung auf feine visuelle Details und Sounddesign – die

²² Insofern lässt sich die Soundtrack-CD unabhängig vom Film als autonomes elektroakustisches Werk rezipieren, das – gemäß einer von der Komponistin an anderer Stelle gewählten Bezeichnung (vgl. »Who am I?« – »No more«, *2 audio films. Composer in Dialogue: Olga Neuwirth & ICI Ensemble*, CD NEOS 40807, München 2009) – aufgrund seiner Konzeption als »Hörfilm« ein gewisses narratives Potenzial entfaltet und für mögliche Assoziationen durchlässig ist.

Materialität des Hauses (seine kahlen Wände und Oberflächen aus Holz, Stein und Teppich) spielt hier eine ebenso starke Rolle wie die Klänge aus der Natur, die als klangliche Repräsentation der Außenwelt eingesetzt sind – mag diese Entscheidung zwar gerechtfertigt erscheinen; doch reduziert sie die verbleibenden Musiktitel vorwiegend auf eine emotionale Wirkung und nimmt dem Film letzten Endes etwas von jener Vielschichtigkeit, die eine mit Überlegung konzipierte Klangwelt der filmischen Narration hinzufügen kann.

Anhang: Tabellarische Übersicht zum Original-Soundtrack

Der nachfolgende tabellarische Überblick erlaubt einen genaueren Einblick in Olga Neuwirths Originalkonzeption der Musik zu ICH SEH ICH SEH. Links sind die 24 Titel des Soundtracks aufgeführt (CD Kairos 0015009KAI), die in der vorläufigen Version des Films verwendet werden. Die Spalte »Platzierung« gibt mit Bezug auf die Kinoversion (DVD Koch Media Home Entertainment 1009257) an, wo Neuwirth die einzelnen Titel des Soundtracks ursprünglich eingesetzt hat. Die rechte Spalte wiederum enthält Anmerkungen zu den Unterschieden zwischen vorläufiger Version (VV) und Kinoversion (KV), die sich auf die Eliminierung einzelner Titel sowie auf deren Neuabmischung oder alternativen Gebrauch beziehen. Die leisen tieffrequenten Klänge, die im letzten Drittel des Films (ab etwa 1:05:28) gelegentlich zum Bild hinzutreten, werden in der Tabelle nur dann aufgeführt, wenn sie an die Stelle der ursprünglich intendierten Tracks treten; es kann nicht ganz ausgeschlossen werden, dass es sich in einzelnen Fällen um eine Neuabmischung entsprechender Titel handelt.

Tab. 1: Filmmusik-Protokoll zu ICH SEH ICH SEH

	Soundtrack-Titel	Platzierung	Bemerkung
1	<i>Into the Woods</i>	ab 0:02:36	In VV werden – möglicherweise eine noch vorläufige Lösung – sämtliche Umgebungsgeräusche beim Eintritt der Musik vollständig ausgeblendet; die Szenerie bekommt dadurch eine unwirkliche, traumhafte Atmosphäre.
2	<i>Boys at the Lake</i>	ab 0:05:08	In VV klingt der Titel bis 0:06:28; in KV wird er jedoch mit dem ersten Filmbild nach Erscheinen des Filmtitels (0:06:01) ausgeblendet und durch Umgebungsgeräusche ersetzt. Der Titel ist im Soundtrack länger als in VV.
3	<i>Unknown Mother</i>	ab 0:06:54	Fehlt in KV.
4	<i>At Home</i>	ab 0:12:28	Fehlt in KV.
5	<i>Nurseries' Heroes 1</i>	ab 0:14:08	Fehlt in KV.
6	<i>Uncanny Home</i>	ab 0:20:27	Fehlt in KV.
7	<i>Different Worlds</i>	ab 0:23:38	Eliminierung der Wiegenlied-Melodie in KV durch Neuabmischung des Titels.
8	<i>Nurseries' Heroes 2</i>	ab 0:27:20	Fehlt in KV.
9	<i>Vision 1</i>	ab 0:29:31	Neuabmischung des Titels für KV (dort erst Beginn bei 0:29:41), weil die gesamte Alpträumsequenz gegenüber VV modifiziert wurde.
10	<i>Boys and Death</i>	ab 0:39:26	Fehlt in KV; ist bereits in VV gegenüber der Soundtrack-Version stark verkürzt.
11	<i>Hiding</i>	ab 0:40:24	Fehlt in KV.
12	<i>Boys' House Arrest</i>	ab 0:43:24	Fehlt in KV.
13	<i>Getting ready to fight</i>	ab 0:44:40	Fehlt in KV.
14	<i>Vision 2</i>	ab 0:47:36	Neuabmischung des Titels in KV mit partieller Zurückpegelung der Dynamik und Ende bei 0:48:54, während die Musik in VV ein wenig weiterläuft und in die Geräusche des Babyphons mündet.
15	<i>New Mother</i>	ab 0:50:04	Fehlt in KV.
16	<i>From Field to Village to Church</i>	ab 0:51:46	In KV wird der sphärische Anfang des Titels eliminiert, sodass die Musikunterlegung bereits mit Erreichen des Dorfes endet, während sie in VV bis zum Betreten der Dorfkirche reicht.
17	<i>Desperate Mum</i>	ab 0:58:51	Fehlt in KV.
18	<i>The Doomed</i>	Ab 1:06:39	Fehlt in KV.

19	<i>Quiet Disaster 1</i>	ab 1:08:51	Fehlt in KV und ist durch tieffrequente Klänge ersetzt.
20	<i>Psalm</i>	ab 1:11:06	Identische Musikunterlegung in VV und KV.
21	<i>Quiet Disaster 2</i>	ab 1:17:21	In KV neu abgemischt und stark zurückgenommen.
22	<i>Twins' World</i>	ab 1:19:10	Fehlt in KV und ist durch tieffrequente Klänge ersetzt.
23	<i>Torching</i>	ab 1:25:22	In KV neu abgemischt, in Bezug auf die Klangqualität teils stark verändert sowie passagenweise vollständig ausgeblendet.
24	<i>Idyll and Credits</i>	ab 1:32:05	Fehlt in KV und ist durch eine Aufeinanderfolge von Titel 20 (<i>Psalm</i>) und Titel 16 (<i>From Field to Village to Church</i>) ersetzt.

Literatur

- Drees, Stefan (2012) Filmmusik – Film|Musik – Musikfilm. Zum Wechselverhältnis zweier Medien im Schaffen Olga Neuwirths. In: *Wechselwirkungen. Neue Musik und Film*. Hrsg. v. Jörn Peter Hiekel, Wolke: Hofheim, S. 81–97.
- Drees, Stefan (2014) Zwischen Metapher und Utopie. Zu Naturbezügen im Schaffen Olga Neuwirths. In: *Ins Offene? Neue Musik und Natur*. Hrsg. v. Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 54), S. 172–190.
- Drees, Stefan (2016) Ein Hörstück mit narrativem Potenzial: Olga Neuwirths Filmmusik zu ICH SEH ICH SEH von Veronika Franz und Severin Fiala. In: Booklet zur CD *Original Soundtrack to GOODBYE MOMMY / ICH SEH ICH SEH*, Kairos 0015009KAI, Wien, S. 13–15.
- Freud, Sigmund (2009) Das Unheimliche [1919]. In: Ders., *Studienausgabe*, Bd. 4: *Psychologische Schriften*, Frankfurt am Main 1970, ¹⁰2009, S. 241–274.
- Hentschel, Frank (2011) *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*, Berlin: Bertz + Fischer (= Deep Focus 12).
- Heron, Phil (2015) ICH SEH ICH SEH. In: *DVD-Forum.at – Das Entertainment Magazin*, <http://www.dvd-forum.at/filmkritik/33872-ich-seh-ich-seh> (Stand: 21.08.2018).
- Robnik, Drehli (2015) The Family Trap(p). Ein(ei)igkeit, Konflikt und Staatsmachtgeschichte. In: *Filmgazette*, <http://filmgazette.de/2017/07/10/ich-seh-ich-seh/> (Stand: 21.08.2018).

Empfohlene Zitierweise

Drees, Stefan: Erschütterung des Urvertrauens und Einbruch des Unheimlichen. Zur Funktion der Liedmelodie in der filmischen Narration von ICH SEH ICH SEH (Ö 2014, Veronika Franz und Severin Fiala) sowie Olga Neuwirths Filmmusik. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 14 (2019), S. 9–33, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2019.14.p9-33>.

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.