

Schnittke als Leser von Deleuze. Alfred Schnittkes Musik zu Wsewolod Pudowkins DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG (1927)

Mauro Fosco Bertola (Heidelberg)

Les ombres ne sont pas malheureuses
[...]
Elles n'ont pas d'autre destin
Que de recommencer sans fin
Le geste inachevé de la vie.

André Gide, *Perséphone*

In seinen Gesprächen mit Cameron Crowe aus dem Jahr 1999 versuchte der damals dreiundneunzigjährige Billy Wilder mit folgenden Worten ein Phänomen zu umschreiben, welches in der Sekundärliteratur als der »Lubitsch-Touch« berühmt geworden ist: »You had a joke, and you felt satisfied, and then there was one more big joke on top of it. The joke you didn't expect. That was the Lubitsch touch...« (Wilder / Crowe 1999, 32–33). Man muss nur an die Schlagfertigkeit eines Dialogs wie etwa in jenem zwischen Maria Tura (alias Carole Lombard) und ihrem Mann Josef Tura (alias Jack Benny) aus Ernst Lubitschs berühmter Nazi-Parodie TO BE OR NOT TO BE (USA 1942) denken, um sich sofort die Triftigkeit von Wilders Bemerkung zu vergegenwärtigen. Mit folgenden Worten beschwert sich hier Maria über die egomanischen Züge ihres Mannes Josef, der sich allzu gerne mit fremden Federn schmückt: »It's becoming ridiculous the way you grab attention. If I tell a joke, you finish it. If I go on a diet, you lose the weight. If I have a cold, you cough. And if we should ever have a baby, I'm not so sure I'd be the mother.« Kaum fangen wir an, über den letzten Satz und dessen inhärente, doppeldeutige Paradoxie zu lachen, potenziert ihr Mann

Josef auch schon gleich den komischen Effekt noch einmal, indem er mit perfektem Aplomb antwortet: »I'm satisfied to be the father«. Kein Wunder, dass ein dem melodramatisch-pathetischen Gestus zugeneigter Hitler noch vor dem Herausbringen von TO BE OR NOT TO BE Lubitsch und seinen *touch* ausgesprochen hasste, und dass Fritz Hippler 1940 in seinem anstößigen »Dokumentarfilm«, dem Machwerk DER EWIGE JUDE, neben dem »Relativitätsjuden« Alfred Einstein, Rosa Luxemburg, Charlie Chaplin und einigen anderen auch Ernst Lubitsch als Vertreter des »internationalen Judentums« verspottete.¹

Wenn wir uns dem Thema meines Beitrags annähern möchten, der von Alfred Schnittke 1992 im Auftrag des ZDFs neu komponierten Musik zu Wsewolod Pudowkins berühmtem Stummfilmklassiker DAS ENDE VON ST. PETERSBURG (UdSSR 1927), sollten wir jedoch weder an den Lubitsch der pikant-schillernden Hollywood-Komödien der 1930er und 1940er Jahre wie DESIGN FOR LIVING, NINOTCHKA oder eben TO BE OR NOT TO BE noch an diejenigen der erfolgreichen Musicals mit Maurice Chevalier und Jeannette MacDonald wie ONE HOUR WITH YOU von 1932 oder THE MERRY WIDOW von 1934 denken. Es ist stattdessen der weniger berühmte Lubitsch, jener der dramatischen Filme, der hier in Betracht rücken sollte, insbesondere sein letzter Versuch in diesem ihm offenbar nicht so sehr gelegenen Genre: BROKEN LULLABY von 1932. Beginnen wir nun also mit einem etwas ausführlichen *detour* durch Lubitsch.

¹ Zu Hipplers DER EWIGE JUDE siehe Welch 2001, 245–257. Charlie Chaplin gehört nicht dem jüdischen Volk an, wurde aber in Hipplers Spottliste höchstwahrscheinlich wegen THE GREAT DICTATOR (USA 1940) aufgenommen. Man kann also hier einen kuriosen Fall beobachten, in dem die biologische Prädestinationslehre des Nationalsozialismus auf die alte Gnadenlehre stößt, nach der die Taten allein über den Heilserfolg entscheiden: Es sind seine (filmischen) Taten, die Chaplin zu einem »Juden« machen; etwas, welches – einmal mehr – das Absurde an der nationalsozialistischen Rassenlehre offenlegt.

Lubitsch sinniert über musikgeschichtliche Zäsuren oder: Von Schlafliedern und Gemeinschaft

Am 22. November 1932 erschien in der Wochenzeitschrift *Die Weltbühne* eine Rezension des zu jener Zeit in den deutschen Kinos anlaufenden neuen Films von Ernst Lubitsch für Paramount *BROKEN LULLABY*. Mit folgenden schneidigen Worten schloss der Autor dieses relativ ausführlichen Textes, der kein geringerer als Rudolf Arnheim war, seine Besprechung ab:

Lubitsch ist ein schlimmes Beispiel für die Vergeudung der Kunst in dieser Zeit. [...] Man mag nicht daran denken, was für Filme er uns schaffen würde, wenn er seine Zigarren statt in Hollywood etwa in Moskau rauchte.²

² Vgl. Arnheim 1979, 264. In der Tat genießt dieser letzte Versuch von Lubitsch, auch im dramatischen Genre Fuß zu fassen, bis heute keinen guten Ruf (siehe zum Beispiel auch das negative Urteil über den Film von Pauline Kael, der berühmten Filmkritikerin des *The New Yorker*, in Kael 1991, 107). Dies hat dazu geführt, dass der Film seitens der Filmwissenschaft weitgehend ignoriert wurde. In ihrer Monographie über Lubitschs stilistischen und technischen Einfluss auf Hollywood aus dem Jahr 2005 erwähnt zum Beispiel Kristin Thompson *BROKEN LULLABY* an keiner Stelle (siehe Thompson 2005) und selbst Sabine Hacke erwähnt den Film in ihrer eigenen monographischen Studie von 1992 über Lubitschs frühen Werke (bis eben 1932) allein in der Einleitung und nur flüchtig (Vgl. Hacke 1992, 7). Nur in jüngster Zeit scheint dieser halbvergessene Film die Aufmerksamkeit von Slavoj Žižek geweckt zu haben: In seinem neuen, 2014 erschienen, uferlosen *opus magnum* widmet der slowenische Philosoph und Kulturkritiker unter anderem auch *BROKEN LULLABY* eine Analyse, die den Film als die paradigmatische Abbildung von Jacques Lacans vielkommentiertem Diktum »*il n'y a pas de rapport sexuel*« und damit der radikalen Dezentrierung des Subjektes selbst innerhalb einer Liebesbeziehung deutet (wie Žižek an einer Stelle schreibt: »The lesson of such decentering is simply, that, in a love relationship, we are never alone with our partner: we are always playing a role for a foreign gaze, imagined or real«, vgl. Žižek 2014, 292). Zu einer weiteren, jüngst erschienenen Auseinandersetzung mit Lubitschs Filmen und seinem »*touch*« unter einem philosophischen Blickwinkel (immer aus der Perspektive der sogenannten »Ljubljener Schule für Psychoanalyse«, zu der auch Žižek hinzugezählt werden darf), siehe Novak/Krecic/Dolar 2014 (der zuvor erwähnte Text von Žižek über Lubitsch wird hier als letzter Beitrag wiedergegeben).

Und in der Tat scheint sie dem heutigen Geschmack schwer zumutbar in ihrer handlungslogischen Süßlichkeit: Die rührselige Geschichte eines französischen Soldaten, der ein Jahr nach dem Ende des Ersten Weltkrieges von Gewissenqualen geplagt zu dem Entschluss kommt, in jenes kleine badische Dorf Fallensberg zu fahren und dort unter falschem Namen die Familie des einzigen deutschen Soldaten kennenzulernen, den er im Krieg getötet und dessen Namen und Heimatadresse er durch eine seltsame Verkettung der Ereignisse in Erfahrung gebracht hatte. Zumal wir am Ende auch noch mit einem enttäuschenden Aha-Effekt konfrontiert werden, als nämlich der französische Soldat in den Kreis der deutschen Familie als erlösender Ersatz für den verlorenen Sohn aufgenommen wird und sich ein Liebesidyll mit der ehemaligen Verlobten des ermordeten Soldaten entfaltet; ein Idyll, dessen vorhersehbar sicheres Einmünden in den pflichtgemäßen Heiratsantrag ganz ohne Zweifel ist.

In Paris traf jedoch zu Beginn der 1930er Jahre eine solche *Story* den sprichwörtlichen Nerv der Zeit und ermöglichte dem Freund Cocteau und überzeugten Pazifisten Maurice Rostand, der 1931 unter dem Titel *L'homme que j'ai tué* («Der Mann, den ich ermordet habe») eine solche Geschichte in Form eines Theaterstückes auf die Bühne gebracht hatte, genau das zu erreichen, was seinem berühmteren Vater Edmond Rostand mit *Cyrano de Bergerac* von 1897, wenn auch in weit größerem Ausmaße, gelungen war: ein so erfolgreiches Theaterstück zu schreiben, das dann auch für die Leinwand adaptiert wurde. Kaum ein Jahr später, 1932, brachte die Paramount mit dem Titel *BROKEN LULLABY* und unter der Regie von Ernst Lubitsch die filmische Version von Rostands Stück zuerst in den USA und dann auf dem europäischen Markt heraus.³

³ Man sollte auch nicht vergessen, dass zu jenem Zeitpunkt eine solche Geschichte den Nerv der Zeit nicht allein in Europa, sondern auch in den unter der

Aber was ist es genau, das uns an einer solchen Geschichte und an Lubitschs Verfilmung stört? Was macht aus *BROKEN LULLABY* für uns heute einen grundsätzlich problematischen, nicht überzeugenden Film; einen Film, der dem Zuschauer als unwiederbringlich *passé* erscheint? Hier auf die exzessive Süßlichkeit seiner Handlung zu verweisen, hieße gerade den Kern des Problems zu verfehlen. Stattdessen sollten wir zunächst einen Blick werfen auf die Eröffnungssequenzen des Films. Nach einigen kurzen, von Bildern läutender Glocken und feierlich abgefeuerter Kanonen unterbrochenen Einblicken auf die Militärparade und die am 11. November 1919, dem ersten Jahrestag des Waffenstillstands von Compiègne, jubelnd durch die Straßen von Paris ziehende Menge hält die Kamera schließlich für einen kurzen Moment auf ein Schild, auf dem die Aufschrift »Silence, Hospital« zu lesen ist. Nach einer Überblendung rollt die Kamera durch den Schlafsaal des Krankenhauses, in dem wir einige Patienten sehen, allesamt auf lange Zeit bettlägerige Soldaten. Nun wird das eingeführt, was als das strukturelle Haupt- beziehungsweise Leitmotiv des Films betrachtet werden kann. Nach einem abrupten Schnitt, bei dem das Schießen der Kanonen für wenige Sekunden ein weiteres Mal gezeigt wird, während die triviale Marschmusik, welche die ganze Sequenz bis zu diesem Moment begleitet hat, ununterbrochen erklingt, sehen wir einen der Patienten, der plötzlich erwacht und schreit. Lassen wir uns nicht beirren: Auffällig ist hier nicht die fast didaktische Klarheit, mit der die pazifistische Botschaft des Films bereits am Anfang deutlich vermittelt wird; wer den wahren Alptraum der Schützengräben gekannt hat (der bettlägerige Soldat), kann keinen

Präsidentschaft des überzeugten Pazifisten Herbert Hoovers stehenden USA traf, siehe Fausold 2010. Kein Zufall, dass gerade 1930 die Universal Pictures Lewis Milestones berühmten Antikriegsfilm *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* auf der Grundlage von Erich Maria Remarques autobiographischem Roman *Im Westen nichts Neues* von 1929 mit großer Resonanz produzierte.

Militärsieg richtig (mit)feiern. Interessanter ist es stattdessen hervorzuheben, wie eine solche Botschaft strukturell vermittelt wird, das heißt, wie hier die visuelle und die akustische Ebene auffällig auseinandergehen: Während die Musik vom militärischen Siegesrausch erzählt, zeigen uns die Bilder die panische Angst eines Rückkehrers. Was hier *in nuce* beziehungsweise punktuell eingeführt wird, strukturiert bis ins Detail die darauf folgende Sequenz des Films, bei der wir dem Ende eines Dankgottesdienstes im Pariser *Notre Dame* beiwohnen. Während man die Stimme eines Priesters hört, welche Frieden und Versöhnung predigt (»This is a day of joy and happiness for all of us. Let us be thankful that peace has come, peace! Let us look to our tomorrow and forget our yesterday!«), wird die visuelle Ebene noch einmal mit der Aufgabe betraut, die täuschende Dimension des Akustischen zu durchbrechen und das Wahre hinter der Lüge zu offenbaren: Nach einer Totalen vom Innenraum der Kathedrale, welche von oben herab die Bänke dicht besetzt von Soldaten in Paradeuniformen zeigt, folgt eine Reihe von nahen Kameraeinstellungen und Detailaufnahmen, welche abwechselnd die in sich gekehrten Gesichter einzelner, älterer Soldaten, schwarze, wohlgeleihte Soldatenstiefel beim Knien und Aufstehen und – nun in langsamer Kamerafahrt – die aus den Kirchenbänken herausragenden (und auch hier wohlgeleihten) Säbel der betenden Soldaten zu sehen gibt, bis sich die Kamera im schnelleren Tempo zum *close up* eines Kruzifixes bewegt. Noch einmal wird hier die zur Verlautbarung konträre visuelle Botschaft deutlich sichtbar: Krieg und Leiden, nicht etwa Frieden und Versöhnung sind es, die hier *de facto* vorbereitet werden.

Dass es sich bei diesem Auseinandergehen von Bild und Ton um keine von Lubitsch eher zufällig beziehungsweise eigenwillig eingesetzte *trouvaile* handelt, sondern dass man es hier stattdessen mit einem bewusst

angewendeten Verfahren zu tun hat, das heißt mit einem Verfahren, das sowohl auf der rein diegetischen Ebene der Erzählung als auch auf der Metaebene der darin artikulierten Weltanschauung *strukturell begründet* ist, wird gleich nach der soeben erwähnten Szene deutlich, in der wir in einem Flashback von den Umständen erfahren, unter denen Paul Renard, der Protagonist des Filmes, einen deutschen Soldaten während eines Angriffes getötet hat. Wir lernen dabei, dass Paul ein Musiker ist und dass Walter Holderlin, der getötete deutsche Soldat, ebenfalls der Musik nahe stand: Zum Zeitpunkt seiner Ermordung war er offenbar gerade dabei, einen Brief an die Familie zu schreiben, den er in einem kleinen Buch von Beethovens Briefen aufbewahrte. Der fragende, nach Sinn verlangende und in Pauls Augen starrende Blick des sterbenden Soldaten und zugleich diese von beiden geteilte Leidenschaft für die Musik besiegeln nun *in actu mortis* eine seltsame Freundschaft über die Frontlinien hinweg und legen zugleich Paul die Bürde auf, eine Antwort auf des Getöteten offen gebliebene Frage nach dem Sinn zu geben. Man achte dabei auf die Detailbesessenheit selbst bei dieser kurzen Sequenz: Der Brief Beethovens, auf den die Kamera vor dem *fade out* und damit der Rückkehr in die Jetzt-Zeit für einige Momente verweilt, ist zwar inhaltlich unbedeutend, er ist jedoch an Nikolaus Zmeskall adressiert, welcher einer der engsten und frühesten Freunde Beethovens war.⁴ Der auf der oberen Hälfte der Seite abgedruckte Notensatz, welcher *realiter* nicht zu dem erwähnten Brief gehört, ist darüber hinaus ein Ausschnitt aus dem *Violinpart* des ersten Satzes von Beethovens Streichquartett op. 95 in seiner ersten Druckfassung; einem Quartett, das Beethoven gerade seinem Freund Zmeskall als »liebes Andenken unserer hier lange waltenden Freundschaft« widmete.⁵

⁴ Zu Nikolaus Zmeskall siehe u. a. Kopitz/Cadenbach 2009, Bd. 2, S. 1116–1121.

⁵ Hier der Wortlaut der gesamte Passage aus dem Brief: »Erhalten sie meine

In diesem Sonderfall von ideologischer Interpellation beziehungsweise in diesem Paul nachjagenden, ihn an den Rand des Wahnsinns treibenden Gewissensappell seitens eines Gespenstes wird also gerade die Musik zur Chiffre für Freundschaft, mehr noch: für die gemeinsame, die nationalen und politischen Grenzen überschreitende Dimension der Brüderlichkeit aller Menschen untereinander. Nicht zufällig erfahren wir, dass Paul seit dem Augenblick seiner Mordtat auf der Violine keine einzige Note mehr gespielt hat, wie er am Anfang des Films formuliert: »I wasn't born to be a murderer. I was a musician. [...] My whole life was devoted to music. I wanted to bring beauty to this world.«. Solange keine Versöhnung im Namen einer gemeinsamen, von allen Menschen geteilten Dimension des Humanen herrscht, kann auch, nach Rostand und Lubitsch, keine »wahre« Musik erklingen: Entweder verleugnet die Musik ihr eigenes, Schönheit und Güte, Brüderlichkeit und Versöhnung forderndes Wesen und gibt – sich dem Bereich der Lüge verschreibend – dem Aufhetzen des Bösen und des Trennenden sich hin, oder aber sie schweigt. Wie sieht jedoch Holderlins wiederhergestellte familiäre Gemeinschaft am Ende des Films aus, jene familiäre Gemeinschaft, welche hier *pars pro toto* stellvertretend für die humanistische Sphäre des Allgemeinmenschlichen, der Versöhnung und des gegenseitigen Verständnisses zwischen Deutschen und Franzosen steht? Welche filmische Form gibt Lubitsch der Überwindung jenes Auseinandergehens zwischen Bild und Ton, welches den Anfang des Films prägt? Gerade hier müssen wir auf einige Enttäuschungen gefasst sein.

Freundschaftliche Widmung [die soeben 1816 bei Steiner erschienene Erstausgabe des Streichquartetts, d.V.], die ich wünsche, daß ihnen ein liebes Andenken unserer hier lange waltenden Freundschaft seyn möge, u. als einen Beweiß meiner Achtung aufzunehmen, u. nicht als das Ende eines schon lange gesponnenen Fadens [...], zu betrachten.« Beethoven 1996, S. 335.

Nachdem Paul gegen seinen Willen Walters ehemaliger Verlobter, Fräulein Elsa, schließlich doch das Geheimnis preisgibt, der Mörder ihres früheren *fiancé* zu sein, und sich nun fest entschlossen zu Walters Eltern begibt, um auch ihnen seine Tat zu offenbaren, beteuert Elsa unbeirrt ihre Liebe zu Paul und bittet ihn, Walters Eltern die Wahrheit über das Kriegsgeschehen zu verschweigen. Nun, gerade in diesem spannungsgeladenen Moment, tritt Walters Vater in das Zimmer ein und bittet Paul, auf der Geige seines verstorbenen Sohnes zu spielen. Dies ist der Augenblick, in dem sich Paul endgültig für die »Güte« der Lüge, für das dem Wohlgefühl dienliche Pathos einer Aufopferung der Wahrheit im Namen gutherziger Heuchelei entscheidet. Unter Elsas zustimmenden Blicken beginnt er zum ersten Mal nach Walters Tod zu musizieren.⁶ Die kaum auszuhaltende »Saccharine« des abschließenden kleinbürgerlichen Idylls, das uns Walters Eltern lachend voll Zufriedenheit auf dem Sofa sitzend und auf Pauls Spiel lauschend zeigt, gefolgt von einem letzten emotionalen *crescendo*, als Elsa nach einer Weile das pflichtgemäß im Wohnzimmer stehende alte Klavier aufschließt und Paul zu begleiten beginnt, wird sodann allein noch von der Musik übertroffen, welche Paul auf Walters Geige spielt: Nein, weder Beethoven noch Mozart und auch kein Siegfried-Motiv bekommen wir hier zu Ohren, sondern schlicht und einfach Robert Schumanns »Träumerei« aus den *Kinderszenen*.⁷

⁶ Man sollte hier die implizite Ironie bei der Namensgebung nicht übersehen: Ist nicht Elsa gerade *die* Wagnersche Frauenfigur, welche kraft ihres Wahrheitsdranges den Geliebten auf Ewigkeit verliert? Und soll nicht Lubitschs Elsa als eine Elsa gedeutet werden, die nach Lohengrins Lebewohl eine unverhoffte zweite Chance bekommen hat, das heißt eine Elsa, welche die bittere Lektion gelernt hat und nun entschieden für die inhärente Güte der Lüge Partei nimmt?

⁷ Zur Rezeption von Schumanns *Träumerei* in Kino siehe Barham 2011. Barham erwähnt jedoch Lubitschs *BROKEN LULLABY* an keiner Stelle.

Den Übergang von dem nur ›gesehenen‹ und nicht gehörten Beethoven der Momente anfänglicher Gewissensqualen zu dem allzu deutlich zu Gehör gebrachten Schumann der abschließenden, versöhnenden Wiederherstellung der familiären Gemeinschaft markiert damit allerdings nicht das erlösende Wiedererklingen der wahren Musik. Am Ende des Films ist das Auseinanderdriften von Bild und Ton zwar endgültig aufgehoben, eine solche Aufhebung findet jedoch nicht im Bereich des Wahren, sondern gerade in dem der Lüge statt. In der letzten Szene wird die Trennung zwischen Realität und Fiktion, zwischen Wahrheit und Lüge, zwischen Visuellem und Akustischem nur überwunden, indem das Element des Realen und der Wahrheit preisgegeben beziehungsweise *verdrängt* wird. Noch einmal, das Problem von *BROKEN LULLABY* liegt nicht in seinem offensichtlichen musikalischen, bildlichen und handlungsmäßigen Kitsch. Verkehrt ist stattdessen die Tatsache, dass dasjenige, was hier als Lösung gepriesen wird, gerade das Problem ist: Die scheinbare Notwendigkeit des Lügens im Namen einer übergeordneten Harmonie des Ganzen oder die Vorstellung, Musik sei derjenige sublimen »dritte Raum«, in dem eine über die nationalen Grenzen hinweg waltende Brüderlichkeit unter den Menschen uneingeschränkt erfahren und erlebt werden kann, stellen unhinterfragte diskursive Voraussetzungen dar, aus denen heraus in nicht geringem Ausmaß der Erste Weltkrieg seinen Lauf nahm und der Zweite Weltkrieg hervorging:

War nicht gerade die Vorstellung, deutsche Musik verkörpere die Musik *per se* in ihrer universellen Bedeutung (man denke nur an den Wagnerschen Topos eines »Reinmenschlichen«), die beste *kulturelle* Legitimation für Deutschlands Ansprüche auf eine *politische* Vormachtstellung in Europa (etwas, das in so charakteristischen Aussagen wie »Vom Deutschen Wesen

wird die Welt genesen« seinen paradigmatischen Ausdruck fand)?⁸ Und – von den »guten« Lügen der Kriegspropaganda ganz zu schweigen – war nicht auch das Phantasma der Notwendigkeit einer Aufopferung des Einzelnen im Namen der Harmonie des Ganzen (von der Nation bis zum arischen Arkadien) gerade *das* Element, welches den Ersten Weltkrieg oder die darauf folgenden totalitären Regime in ihrem ideologischen Fundament mitbegründete?

Die Tatsache, dass Pauls neue, »erlösende« Subjektposition am Ende des Films keine andere ist als diejenige eines Ersatzsohnes beziehungsweise eines Ersatzgeliebten, macht klar, dass man hier der Sphäre des Imaginären, der radikalen Fiktion, der kompromisslosen Akzeptanz einer Phantasmagorie definitiv verfallen ist. Am Ende des Films ist Paul nichts anderes als ein unheimlicher »lebender Toter«, das fleischgewordene Gespenst eines imaginären Walter Holderlins. Und ebenfalls »unwahr« ist die Musik, die in dieser letzten Szene erklingt. Wichtig ist hierbei nicht so sehr die Tatsache, dass dafür ein Stück mit dem bezeichnenden Titel *Träumerei* gewählt wurde. Entscheidend ist stattdessen die Art und Weise, auf die hier Schumanns Miniatur ihrer geheimnisvollen Ambiguität beraubt wurde: Durch Pauls einstimmiges Spiel allein der Hauptmelodie geht gerade jenes verwirrende, labyrinthische Wiederhallen von motivischen Fragmenten durch die mittleren Stimmen verloren, welches – auf einem seltsam fortschreitenden harmonischen Grund schwebend – von innen heraus den Schumannschen Satz konstant mit dem Zerfall bedroht, als würde, angeregt von der Hauptstimme, ein interner, nicht zu zähmender Auswuchsprozess

⁸ Und man sollte auch beachten, dass es sich hier allein um *deutsche* Musik handelt: Auch auf der akustischen Ebene reproduziert damit Lubitsch das Problem in Form einer Lösung. Dass es in *BROKEN LULLABY* um die gesamte deutsche Kultur geht, macht auch der sprechende Nachname des von Paul getöteten Soldaten klar, der unmissverständlich auf Hölderlin verweist.

stattfinden, welcher in seiner Unkontrollierbarkeit das umrahmende Kindlich-Süße der Hauptmelodie zu einem gespenstischen, unheimlichen Schatten ihrer selbst verkehrt. Gerade in der Verstellung, in der Ambiguität der Verhältnisse zwischen Haupt- und Nebenstimmen, zwischen Hintergrund und Vordergrund, in ihrem gegenseitigen Kollabieren zu einem vielschichtigen Klangraum von eigenartiger Unbestimmbarkeit erhält Schumanns Miniatur ihren künstlerischen Wert und gewinnt den Status einer musikalischen Reflexion über die beunruhigende Unergründbarkeit der menschlichen Psyche jenseits gutbürgerlicher Heuchelei über vermeintliche kindliche Unschuld. Nichts davon ist in der am Ende des Films erklingenden Version von *Träumerei* geblieben. Selbst als Elsa schließlich am Klavier sitzt und Paul begleitet, wird der Satz prompt vom Orchester übernommen und – harmonisch vereinfacht und verflacht – zu einem raschen, affirmativen Ende in einen Bedeutungsbereich des schwulstig Süßen geführt. Womit wir hier konfrontiert werden, ist also ein Schumann-Ersatz beziehungsweise – in einer Art paradoxer Musikgeschichte *sui generis* – ließe sich auch sagen: Die »Saccharine« eines Pseudo-Schumanns steht hier als klangliche Erlösung des nicht gehörten Beethovens vom Anfang; Schumanns *Träumerei* als beruhigende Antwort auf die Gewissensfragen von Beethovens Streichquartett op. 95. Ist nicht gerade diese verwerfliche Absurdität einer solchen Musikgeschichte das beste *Dementi* der hinter der pazifistischen Intention und als deren implizite Voraussetzung stehenden wahren Moral des Films, also der Auffassung, dass man nach dem Gemetzel des Ersten Weltkrieges am besten lernen sollte, das Geschehen schlicht und einfach zu vergessen?

Nur auf der Basis eines »So-tun-als-ob-nichts-geschehen-wäre«, eines »Lass-die-Toten-ihre-Toten-begraben« kann laut Rostand und Lubitsch eine neue, erlöste Gemeinschaft, eine wahre Brüderlichkeit unter den Menschen gedeihen.⁹ Und gerade die Musik soll hier für den nötigen *Lullaby*, für das Schlaflied sorgen, welches die Toten von einer unheimlichen Rückkehr zu dem Reich der Lebenden abhält (wie dies Abel Gance am Ende der ersten, stummen Fassung von *J'ACCUSE*, Frankreich 1919, in einer noch heute beeindruckenden Sequenz effektiv inszeniert). Kein Wunder, dass eine solche Musik in puren Kitsch verfällt, ja, verfallen muss. Mehr als achtzig Jahre nach *BROKEN LULLABY* wissen wir von den grausamen Konsequenzen einer solchen nur scheinbar wohlmeinenden Lösung.¹⁰ Und

⁹ Um sich die inhärente Grausamkeit von Lubitschs Wiederherstellung der familiären Gemeinschaft beziehungsweise der Harmonie zwischen Bild und Ton genau zu vergegenwärtigen, sollte man die radikale Umdeutung bedenken, welche die Botschaft von *BROKEN LULLABY* im Übergang von seiner neutestamentarischen Quelle zu ihrer filmischen Umarbeitung erfährt. Im Matthäus-Evangelium ist an einer Stelle Folgendes zu lesen: »Aber Jesus sprach zu ihm: Folge du mir und laß die Toten ihre Toten begraben!« (Matthäus 8:22, nach der Luther-Bibel von 1545). Gemeint ist hier natürlich: Lass die Toten, weil das Neue geschaffen werden muss (die Botschaft Christi zu verbreiten). Dieselbe Botschaft bekommt im *BROKEN LULLABY* eine entgegengesetzte Bedeutung: Gesagt wird hier de facto, lass die Toten, um zurück zum Alten, zum »business as usual« zu kommen. Siehe diesbezüglich auch die nächste Fußnote im vorliegenden Text.

¹⁰ Die abschließende Botschaft von *BROKEN LULLABY* scheint Slavoj Žižeks These zu bestätigen, dass aller Bewunderung für den »Lubitsch-touch« zum Trotz in den Filmen des deutsch-US-amerikanischen Regisseurs jedoch allgemein eine »zynische Weisheit« vorhanden sei, welche den *status quo* schließlich bestätigt (siehe Žižek 2014, 283–314). Für Žižek nimmt also Lubitsch in vielen seiner Werke die Position des Psychoanalytikers ein, welchem in der Auffassung von Lacans führendem Schüler Jacques-Alain Miller folgende Funktion zugeschrieben wird: »(he) occupies the position of the ironist who takes care not to intervene in the political field. He acts so that semblances remain at their places while making sure that subjects under his care do not take them for *real*.« (Zitat aus Nicolas Fleurys 2010 bei Germina in Paris erschienener Einführung zum Denken von Miller in Ebd., 312). Zugleich deutet Žižek auch auf eine »uncanny dimension beyond [this humanist cynical, d. V.] wisdom« bei Lubitsch (Ebd., 314), die auch in *BROKEN LULLABY* zumindest in Ansätzen vorhanden sein sollte und welche dann in *CLUNY BROWN* (USA 1946) zum Vorschein trete. Žižek geht jedoch nicht weiter auf das Thema ein und verweist einfach auf den Aufsatz von Alenka Zupančič über diesen späteren Film von

mit ebensolchen Problemen ist Alfred Schnittke beschäftigt, als er 1992 gefragt wurde, ob er die Musik zu Wsewolod Pudowkins Stummfilm DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG komponieren könne.

Match cut: Bolschewismus und Erlösung

Wenn man auf Pudowkins 1927 im Auftrag der sowjetischen Filmgesellschaft Meschrabpom (de facto eine Kooperation zwischen dem russischen Produzenten Moisel Aleinikov und dem deutschen Kommunisten Willi Münzenberg, mit einem unter dem Namen Prometheus Film geführten deutschen Zweig) gedrehte filmische Nacherzählung der Oktoberrevolution zu sprechen kommt, ist man gut beraten, an Horkheimers berühmtes Diktum über den inhärenten Zusammenhang von Faschismus und Kapitalismus zu denken und dies *mutatis mutandis* so umzuformulieren: Wer nicht über den Ersten Weltkrieg reden will, soll auch über den Kapitalismus schweigen.¹¹ Dies ist in der Tat das kristallklare marxistische Narrativ, welches Pudowkins Film von Grund auf strukturiert. Eine der berühmtesten Sequenzen von DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG ist gerade diejenige, bei der Pudowkin in einer noch heute atemberaubenden Parallelmontage einen Angriff der russischen Truppen an der Front mit den heftigen Transaktionen an der Börse von Sankt Petersburg, dem finanziellen Zentrum des Zarenreiches, gleichsetzt; eine Szene, von der noch die Rede sein wird.¹²

Lubitsch in Novak/Krecic/Dolar 2014, 165–180.

¹¹ Über die deutsch-russische Gesellschaft Meschrabpom siehe Agde/Schwarz 2012.

¹² Wie Gilberto Perez am Ende der 1990er Jahre pointiert formuliert hat: »If Dreyer purified melodrama and made it spiritual, Pudovkin politicized it and made it

Wsewolod Pudowkin mit Sergej Eisenstein zu vergleichen, ist ein *locus communis* der Filmwissenschaft; der unbestritten auffällige Unterschied zwischen dem experimentellen, politisch immer auf der Kippe stehenden Eisenstein und dem erfolgreichen, im Umgang mit dem sowjetischen Staatsapparat stets geschickt verhandelnden Pudowkin hat sogar dazu geführt, in den stilistischen Unterschieden zwischen den zwei Regisseuren eine symptomatische Verkörperung der politischen Machtkriege zwischen Stalin und Trotsky nach dem Tod Lenins 1924 zu sehen, zuungunsten freilich des Pudowkin-Stalin-Paares.¹³ Gerade im Fall von DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG, ein Film, welcher zur selben Zeit, für denselben Auftraggeber, mit demselben Sujet und aus demselben Anlass (das zehnjährige Jubiläum der Oktoberrevolution von 1917) wie Eisensteins OKTOBER gedreht wurde, bietet sich der Vergleich fast wie selbstverständlich an.¹⁴ Während in der Sekundärliteratur zumeist betont

militant«, vgl. Perez 1998, 160. Diese Neigung zum (betont politischen) Melodrama und die darin beobachtbare Hervorhebung der (mit Pathos geladenen) Geschichte einzelner Individuen statt anonymer Kollektive stellt einen der entscheidendsten Unterschiede zu Eisenstein dar, und dies hat dann auch zum Bild von Pudowkin als einem im Vergleich zu seinem Kollegen »regressiven« beziehungsweise »konservativen« Regisseur wesentlich beigetragen. Vor allem die späteren, nach STURM ÜBER ASIEN (UdSSR 1928) gedrehten Filme haben Pudowkin, der 1953 starb, nicht nur stilistisch, sondern auch politisch enorme (nicht unbegründete) Vorwürfe innerhalb der westlichen Rezeption eingebracht. So schrieb zum Beispiel Peter Kenez im Jahr 1992: »The moral content of most films made during the reign Stalin was reprehensible. The directors, almost without exception, lent their talents to propagating an odious ideology. [...] Pudovkin, the maker of *Mother* and *The Heir of Genghis Khan*, played a prominent role in the anti-cosmopolitan campaign« (Vgl. Kenez 1992, 252).

¹³ Zu der Polemik Eisenstein versus Pudowkin siehe Sargeant 2000, 168–192. Für eine anschauliche Einführung in die ersten Jahre des russischen Kinos unter dem kommunistischen Regime siehe unter anderen Beumers 2009, 38–74.

¹⁴ Zu den zwei parallel verlaufenden Produktionen von Eisenstein und Pudowkin und die daraus entstandenen komischen Situationen, als sich die Dreharbeiten in Sankt Petersburg überschneiden, siehe Leyda 1973, 235.

wird, wie im allgemeinen Pudowkin als »der russische Griffith« den Schwerpunkt eher auf persönliche, individuelle Ereignisse setzt, anstatt – wie sein progressiver, »originellerer« Kollege Eisenstein während der 1920er Jahre es pflegte – die anonymen Kräfte der Geschichte und des Kapitals prominent in Szene zu setzen, scheint sich heute ein kritisches Bewusstsein für die gegenseitige Beeinflussung der beiden Regisseure zu entwickeln.¹⁵ Bereits auf einer vergleichsweise banalen Ebene kann die Verwendung gemeinsamer Bildmotive in beiden Filmen (z. B. die Statuen des Winterpalastes) sowie eine kluge Anwendung von Eisensteins »intellektueller Montage« durch Pudowkin deutlich festgestellt werden.¹⁶ Wenn man aber das Spezifische an Pudowkins Filmkunst genauer benennen möchte, dann sollte man auch heute noch auf Gilles Deleuze zurückgreifen, der im ersten Band seiner Monographie über das Kino Folgendes schrieb:

Pudovkin is clearly mainly interested in the progression of consciousness, in the qualitative leaps of a dawn of consciousness [...]. And Pudovkin's most profound art lies in disclosing the set of a situation through the consciousness which a character gains of it, and in prolonging it to the point where consciousness can expand and act ([...] in *The End of St. Petersburg*, the woman who sums up in a glance the elements of the

¹⁵ Moussinacs Urteil über Pudowkin in seiner Monographie über das russische Kino aus dem Jahr 1928 fasst die stereotype Rezeption von Pudowkins Filmen seitens der Filmwissenschaft bis weit in die 1990er Jahre auf prägnante Art und Weise zusammen: »Eisenstein, Pudowkin, Vertov [...]; um der Sache Willen könnte man sagen, dass sich auf einer [ideellen, d. V.] Linie Eisenstein im Zentrum, Pudowkin auf der rechten und Vertov auf der linken Seite befinden«, vgl. Moussinac 1928, 147 (Übersetzung des Verfassers). Für eine Gegenüberstellung von Pudowkin und Eisenstein unter dem Vorzeichen »Individuum versus kollektive Kraft« siehe Taylor 1979, 142. Pudowkins Vergleich mit Griffith wurde bereits bei Eisenstein suggeriert, vgl. Sargeant 2000, viii.

¹⁶ Siehe Kepley 2003, 37–39.

situation: the policeman, the glass on the table, the smoking candle, the boots of the arriving husband).¹⁷

Und in der Tat ist DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG bereits auf der Makroebene der Handlung die Geschichte einer »*progression of consciousness*« beziehungsweise des politischen Bewusstwerdens eines Arbeiters, der in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs die Notwendigkeit der Revolution als koordinierter, überindividueller politischer Aktion der Arbeiterklasse erkennt. In diesem Motiv einer problematischen, von einschneidenden Konsequenzen begleiteten ideologischen Interpellation eines Individuums im Zuge des Kriegsgemetzels lässt sich schließlich ein Bogen zu Lubitschs BROKEN LULLABY spannen. Das Verhältnis zwischen den beiden Filmen könnte man mit dem stammenden Begriff »*match cut*« konzeptualisieren. Genau wie in Stanley Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY (UK/USA 1968), dem Paradebeispiel für die Verwendung einer solchen Technik, das Bild eines von einem Hominiden in die Luft geworfenen Knochens, des ersten Werkzeugs der Menschheit, abrupt von einem im Weltall dahinschwebenden Atomsatellit abgelöst wird, so auch hier: Wir können feststellen, wie Pudowkins Kommunismus genau dieselbe Position einnimmt, welche in BROKEN LULLABY der Musik zugeschrieben wurde, das heißt, er dient als Mittel für die Erschaffung einer neuen, wahren Gemeinschaft. Vor dem Hintergrund eines solchen *trait d'union* zwischen beiden Filmen findet jedoch zugleich auch eine radikale Umkehr der Vorzeichen statt: Wenn Lubitschs Film die Güte einer humanitären Lüge verherrlicht, so zelebriert Pudowkin (zumindest *idealiter*) den Triumph des Wahrheitsdranges über die

¹⁷ Vgl. Deleuze 1997, 38. Deleuze lehnt sich hier explizit an Mitry 1973, 306 an.

Heuchelei in Kerenskis Regime; wenn BROKEN LULLABY das Vergessen und die Rückkehr zur Normalität predigt, betont DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG die Notwendigkeit, sich an alle von Seiten des Kapitals erlittenen Gewaltakte zu erinnern und solchen Erinnerungen zu der konkreten Form einer umwälzenden politischen Aktion gegen den *status quo* zu verhelfen. Und schließlich, wo BROKEN LULLABY die Gewalt *in toto* verbannt und dadurch in den Kitsch einer täuschenden Süße à la »*one world, one people*« verfällt, strukturiert sich Pudowkins Film am Leitfaden eines akribischen *distinguo* zwischen schlechter Gewalt (dem Ersten Weltkrieg als Krieg des Kapitals) und guter Gewalt (der bolschewistischen Revolution)¹⁸: Nicht zufällig setzt Pudowkin gegen Ende des Films die

¹⁸ An einigen Stellen von OKTOBER scheint Eisenstein diesen Unterschied zwischen zwei Arten der Gewalt fast relativieren zu wollen: Man denke an die Szene am Anfang des Films, wo die Damen der höheren Bourgeoisie in einem ekstatischen *furor* bacchantischer Freude einen jungen kommunistischen Arbeiter mit ihren Sonnenschirmen fast zu Tode prügeln. Dieser Szene steht ein anderer »ekstatischer« Moment dionysischer Negation im Film gegenüber, nämlich als die Revolutionäre in die Kellerräume des Winterpalastes eindringen: Hier wird bildlich offensichtlich suggeriert, dass einer der Revolutionäre eine russische Bäuerin, welche (vernünftigerweise) den kostbaren Wein zu verteidigen versucht, mit einer Weinflasche schlägt. In beiden Fällen stehen wir also vor einem unangemessen exzessiven Gewaltakt, der jenseits jeglicher Vernunft steht. Das Entscheidende ist aber, dass Eisenstein hier nicht eine allgemeine Kritik der Gewalt unabhängig von ihrer politischen Abkunft anstrebt. Während die erste, ausgedehnte und mit einem komplexen Schnitt aufgebaute Szene eindeutig negativ markiert ist (das gewalttätige Böse der Bourgeoisie/des Kapitals, das unter der Anmut seiner Erscheinungswelt lauert), gleicht die zweite in ihrer Unmittelbarkeit einem visuellen Schock (außerdem beschränkt sich hier die Präsentation des Gewaltaktes allein auf eine punktuelle Andeutung, wir »sehen« den Schlag als solchen nicht), womit diese zweite Szene bereits auf einer formellen Ebene darauf abzielt, *eine andere Art der Gewalt darzustellen*. Aber welche genau? Hier – und im Unterschied zu Pudowkin – zelebriert Eisenstein nicht das brutale Schlagen der armen Bäuerin an sich; vielmehr stehen, wie der Philosoph und Kulturkritiker Slavoj Žižek mit Rekurs auf Georges Batailles Konzept von *dépense* (»expenditure«) hervorgehoben hat, solche unheimlichen Momente in der Darstellung von revolutionärer Gewalt bei Eisenstein jenseits von Gut und Böse. Was Eisenstein hier vermitteln möchte, ist – und darin typisch für den Regisseur der »intellektuellen Montage« – ein Konzept: Der visuelle Schock soll das Wesen eines wahren revolutionären Aktes vermitteln; als einen Akt nämlich, der jenseits jeglichen politischen oder taktischen Kalküls steht. Was Eisenstein also erreichen will, ist die auch psychoanalytisch herzuleitende

Szene der Rebellion der Truppen gegen die Regierung Kerenskis und die Tötung eines nicht-bolschewistischen Befehlshabers ein: Die Gewalt wird hier bildlich nicht verschwiegen, sie findet sich aber im Gegenzug zu der in den Schützengräben als positiv dargestellt.

Was passiert jedoch, wenn gerade dieses ideologische Narrativ zusammenbricht? Wenn das Element, welches das *distinguo* zwischen den zwei Arten von Gewalt sichert und den Sinn für Leiden und Tod konstruiert, seine Glaubwürdigkeit verloren hat? Wie kann unter den Bedingungen gravierender historischer Umwälzungen Pudowkins Film »neu« erlebt werden? Gerade solche Fragen musste sich Alfred Schnittke drei Jahre nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion stellen, denn der Weg einer Musik als affirmativer Kommentar zum Film – das heißt einer Musik, welche das visuelle Narrativ begleitet und verstärkt – war ihm angesichts der historischen Zäsur von 1989 versperrt. Mit Schnittkes Version von DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG stehen wir damit noch einmal, genau wie im Fall von BROKEN LULLABY, vor dem filmischen Phänomen einer signifikanten Divergenz zwischen Bild und Ton.

Pour une »synthèse disjonctive«: Schnittke als Leser von Deleuze

Im April 1992, sieben Monate vor der Premiere der Musik, die Alfred Schnittke im Auftrag des ZDFs für Wsewolod Pudowkins berühmten

Gleichsetzung von Vernunft und Repression: Die Revolution ist angemessen nur als ein Akt außerhalb der tradierten Spielregeln, als pures Neues aufzufassen. Daher soll der kostbare (aber alte) Wein in dieser nur scheinbar »unvernünftigen« Geste sinnloser Verausgabung weggeschüttet werden. Siehe diesbezüglich Žižek 2004, 204. Über Batailles Konzept von *dépense* siehe Bataille 1997.

Stummfilmklassiker DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG von 1927 neu komponiert hatte, fand in Amsterdam die Uraufführung von Schnittkes erster Oper *Das Leben mit einem Idioten* statt.¹⁹ Während der Kritiker des *The Independent* Edward Seckerson sich drei Jahre später bei der UK-Premiere der Oper an der English National Opera zu Schnittkes Musik nichts besseres einfallen lässt als zu bemerken, dass beide Hauptpersonen der Oper »ejaculate notes that are way off the chart of any reasoned baritone and soprano writing« (Seckerson, 03.04.1995), wagte Klaus Umbach stattdessen 1992 in *Der Spiegel* eine eher differenziertere Betrachtung des Werkes. Dabei hob er vor allem Folgendes hervor: »Doch nur wenig später, auf Seite 102 des Autographs, bricht der Spaß erst einmal ab und das Stück ein. Der Eindruck drängt sich auf, von hier an habe ein anderer Schnittke komponiert« (Umbach 1992, 253). Mit folgenden Worten beschreibt er dann diese neue Qualität der Musik:

Die Zäsur ist deutlich zu hören: Der betörende Schwung
ist gebremst, der Elan stockt. Wo es vorher flimmerte,
wirkt es nun spröde, wo es moussierte, ist es jetzt karg.
Der Orchesterpart scheint ausgemergelt, die Palette

¹⁹ Wie Storch 2011 anmerkte: »Schnittkes Oeuvre für den Film wartet immer noch auf eine eingehende Betrachtung, sind doch knapp ein Viertel seines Gesamtwerkes Filmmusiken.« vgl. Storch 2011, 141. Knapp vier Jahre später hat sich leider die Lage diesbezüglich nicht entscheidend verändert. Für einen Überblick über Schnittkes filmmusikalisches Schaffen siehe Georgi 2010a und Georgi 2010b. Genau wie Steffen Georgi geht auch Peter Schmelz auf Schnittkes Filmmusiken anhand der – von Schnittkes selbst bereits 1971 anlässlich eines Kongresses in Moskau für sein eigenes kompositorisches Schaffen in Anspruch genommenen – Kategorie des Polystilismus ein, siehe Schmelz 2014 sowie Schnittke 1998 für Schnittkes Originalbeitrag in deutscher Übersetzung. Gerade ein solcher Ansatz ist jedoch für die Musik zu DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG nicht tragfähig; etwas, das vermutlich auch die Tatsache erklärt, dass über diese besondere filmmusikalische Komposition Schnittkes kaum Sekundärliteratur vorhanden ist (siehe weiter im vorliegenden Text zu einigen bibliographischen Hinweisen diesbezüglich). Zu einer (wirklich überblickartigen) Kontextualisierung von Schnittkes Filmmusikschaffen während der 1980er Jahre siehe Egorova / Ganf / Egunova 1997, 249–258.

blasser. Die Ausdünnung hat aber durchaus ihre –
gespenstischen – Reize. (Ebd.)

Als im November desselben Jahres das Ensemble Modern Schnittkes neue Partitur für DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG zur Uraufführung brachte, war die neue Klangsprache des Komponisten unmissverständlich zu hören. Frank Strobel, der die Uraufführung dirigierte, beschreibt sie als »eine stark reduzierte Ausdrucksweise, die sich thematisch und klanglich auf das Wesentliche beschränkt«, und bemerkt rückblickend:

Als wir die Musik zum Petersburg-Film erhielten, sahen wir uns mit einer skizzenhaft-fragmentarischen Musik konfrontiert, die keine offenkundige Beziehung zum Film – z.B. durch Nachzeichnen der Handlung – herstellen will, sondern Freiraum für ein unbewusst-assoziatives Empfinden und Erleben schaffen soll.²⁰

Wie sollen nun diese Reduzierung der Mittel und zugleich dieses von Schnittke mit Absicht verfolgte dysfunktionale Verhältnis zwischen visueller und akustischer Ebene in seiner Filmmusik aufgefasst und in Zusammenhang gebracht werden? Oder, anders und in paradoxer Logik gefragt: *Auf welche Art und Weise sollen die visuelle und die akustische Ebene nicht zusammengehen?*

²⁰ Vgl. Strobel 1994, 32–33. Im selben Text hebt Strobel hervor, wie Schnittke in seiner kompositorischen Auseinandersetzung mit Pudowkins Film ein radikales Neudenken der Verhältnisse zwischen der visuellen und der akustischen Ebene im Film anstieß, welches er in seiner darauffolgenden, letzten Komposition für den Film weiter verfolgte, nämlich in der Musik zu Yuri Karas Verfilmung von Michail Bulgakows DER MEISTER UND MARGARITA aus dem Jahr 1994 (Ebd., 33–34).

Wenn man nun einen Blick auf die Musik wirft, die Schnittke für die zuvor erwähnte achtminütige Kriegssequenz des Films komponiert hat, wird man sofort mit einer solchen Frage in ihrer ganzen Paradoxie konfrontiert. Visuell unterteilt Pudowkin die Sequenz in drei Teile: Nach einem langen statischen Bild eines nicht verwüsteten, russischen Feldes, bei dem das Hellgraue des weiten Himmels dominiert und das die sich auf dem Lande abspielende Anfangssequenz des Films in Erinnerung ruft, sind wir daraufhin unvermittelt mit dem Dunkelgrau und dem Schwarz von verschiedenen, sich in *straight cuts* schnell abwechselnden Bildern von Explosionen und Rauchwolken konfrontiert; nach einer Weile informiert uns ein Zwischentitel lakonisch: »das Schlachtfeld«. Erst nach einiger Zeit sind auch Menschen zu sehen, zuerst als Kadaver, der im Zuge einer Explosion von einer Anhöhe herabrutscht, dann als russische Soldaten in den Schützengräben und schließlich als deutsche Soldaten. Erst nachdem der Krieg als anonymes, technologisch geführtes Gemetzel dargestellt wird, das sich über die Köpfe der einzelnen Leidtragenden hinweg und auf Kosten ahnungsloser, diesseits wie jenseits der Frontlinien in ihrem sinnlosen Leiden »brüderlich« geeinten Soldaten abspielt, beginnt der zweite Teil der Kriegssequenz mit der Thematisierung – noch einmal beide Seiten der Frontlinien explizit berücksichtigend – der spannungsgeladenen Stunden vor einem Angriff. Dabei betonen die Bilder nicht allein die psychische Belastung und die materielle Misere der Soldaten in den Schützengräben, sie weisen auch auf einige Formen von spontaner Brüderlichkeit und gegenseitiger Hilfe unter den Soldaten hin: Genau wie am Anfang des Films, als zwei russische Bauern das wenige, mitgebrachte Brot während einer Arbeitspause mit einer symbolisch aufgeladenen Geste teilten, bemüht sich Pudowkin auch hier, die politische Botschaft der Bolschewiken direkt in der Natur zu verankern, als wäre der Kommunismus eine Art *jus naturae*,

ein Naturrecht, das man nach seiner Pervertierung unter dem Zarenreich (und nicht ohne einen gewissen Anklang an den Rousseau des »edlen Wilden«) wiederherzustellen habe. Erst dann im dritten, berühmteren Teil der Kriegssequenz, wo der Angriff an der Front in Parallelmontage mit den an der Sankt Petersburger Börse stattfindenden Finanztransaktionen filmisch erzählt wird, entlädt sich die angesammelte Spannung in eine vor allem im Blick auf ihre rhythmische Struktur beeindruckende Sequenz: Der gesamte Abschnitt soll grundsätzlich als ein rhythmisches *crescendo*, als eine progressive Beschleunigung von *timing* und *pacing* beim Schnitt aufgefasst werden, die in einem atemberaubenden *fast cutting* kulminiert, bei dem die hektisch-fieberhaften Gesten eines Soldaten, der mit der Bajonette einen – nicht zu sehenden – Feind schlägt, mit Bildern von Explosionen und Tod zusammenmontiert werden; bis man schließlich in einem relativ langen *shot* wieder mit einer sich selbst erklärenden Naturmetapher konfrontiert wird und über den gesamten Himmel sich erstreckend eine helle und eine dunkle Rauchwolke zu sehen sind, welche, in einem heftigen »Ring« eng miteinander verschlungen, die Sonne überdecken.²¹ Nichtsdestotrotz ist zu

²¹ Die offensichtliche Parallele zu Pudowkins *fast cutting* des Soldaten mit der Bajonette stellt der Tanz des Bataillons des Todes in Eisensteins OKTOBER dar. Man bedenke auch hier den Unterschied zwischen den zwei Regisseuren: Der Aufregung, dem atemberaubenden *fast cutting* bei Pudowkin steht der unkontrollierte Ausbruch der Brüderlichkeit unter früheren Feinden bei Eisenstein gegenüber, der unmittelbar danach von der Sequenz »Proletarier, lernt schießen!« abgelöst wird. Nicht nur ist bei Eisenstein das *fast cutting* positiv konnotiert, sondern wird von einer Darstellung der revolutionären Gewalt gefolgt: Auch an dieser Stelle setzt also Eisenstein – im Unterschied zu Pudowkin – Revolution und deren Gewalt als ekstatische Momente eines »anti-ödipalen« Gestus gleich, der jegliche Ich-Konstruktion und individuelle Identität in einer kollektiven, überindividuellen Freude auflöst. Die neue, aus der Revolution hervorgekommene Gesellschaft ist also für Eisenstein primär eine Gesellschaft von ekstatischer Freude, eine Herrschaft der Nicht-Identität. Bei Pudowkin stattdessen ist das positive Paradigma die *nostalgische* Unbeweglichkeit der Naturbilder russischer Agrarlandschaft. Was am Ende für Pudowkin mit dem Sieg der Bolschewisten wiederhergestellt wird, ist der »natürliche« Kommunismus unter den Menschen, allerdings in seiner potenzierten Form als Kommunismus der Fülle und nicht des Mangels (die Bauern am Anfang teilen sich das wenige Brot, die Revolutionäre am Ende teilen die doch für alle vorhandenen Kartoffeln

bemerken, wie hier Pudowkin in der Beschreibung sowohl der Finanztransaktion als auch des kriegerischen Angriffs mit Momenten angespannter Zurücknahme des sonst vorwärts drängenden Montagerhythmus virtuos spielt, ein Verfahren, das etwa in den großangelegten *Finali* spätromantischer Symphonien seine musikalische Entsprechung findet.

Wenn man auf die Musik eingeht, die Schnittke für die gesamte Kriegssequenz komponiert hat, kann man zunächst nur staunen: Der technologiekritische Gestus der Anfangsbilder findet sicherlich in der Verwendung elektronisch erzeugter, vom Sohn des Komponisten zusammengestellter Klänge sowie in deren Einbettung in einem entlang minimalistischer Verfahrensweisen aufgebauten Satz seine Entsprechung (siehe Abb. 1). Die Unerbittlichkeit von starr wiederholten rhythmisch-melodischen Formeln, welche sich vielschichtig einander überlappend der dem 4/4-Takt inhärenten Akzentstruktur versperren, während die ersten Violinen wie von außen eine sich taktweise rigide wiederholende Betonung einzelner, »unregelmäßiger« Schlagzeiten aufzwingen, bringt einen Satz unaufhaltsamer Motorik hervor; einen Satz, der – in einem gespenstischen Anklang an jene berühmte Szene aus MODERN TIMES (USA 1936), bei der Chaplin in die Räder einer Riesenmaschine gerät – deutlich das Gewaltpotential moderner Technologie evoziert. Was ist jedoch von der komplexen rhythmischen Struktur der *gesamten* visuellen Sequenz, von ihrem Wechseln vom schnellen Montagerhythmus zu plötzlicher Stasis und

untereinander). Wir sehen also bei Pudowkin einen gewissen Aristotelismus, eine Nostalgie für einen vor- beziehungsweise naturgegebenen, wohlgeordneten Kosmos, zu dem der Mensch mittels des Kommunismus zurückkehren *muss*, was Pudowkin tatsächlich zu einer eher »konservativen« Figur (nicht aber direkt zu einem Fürsprecher Stalins!) gegenüber der offenen Ambiguität Eisensteins macht.

von dem damit implizierten ständigen Emotionswechsel zwischen
innehaltender Spannung und brutaler, konvulsiver Aktion in Schnittkes
Musik geblieben?

1.02.18 *Wolken* *Take 25*
J=70
 (2) 754
 Vln I
 Vln II
 Vla
 115-70
 12 737

Abb. 1

1.05.09 *Vorbereitung der Transaktion*
Tisch
Lebendigkeit, nach
Detonation
J=50
 Piano
 Horn
 Flex.
 G.C.
 T-t.
 68-59

Abb. 2

Die Frage stellt sich in noch verstärktem Maße bei der Vertonung des letzten Teils der Kriegssequenz. Gerade hier bricht Schnittke die Motorik des vorigen Satzes abrupt ab und konstruiert einen musikalischen Kommentar zu den bewegten Bildern des Angriffes, welcher – auch hier auf Wiederholungsprinzipien aufbauend – nicht nur zwischen den zwei visuellen Ebenen, auf die die Filmsequenz aufgebaut ist (die Attacke an der Front und die Finanztransaktion an der Börse), bewusst nicht unterscheidet, sondern darüber hinaus auch in keinem erkennbaren Zusammenhang zu der auf eine emotionale und rhythmische Steigerung angelegten Zeitlichkeit des Filmschnittes steht (siehe Abb. 2). Ein eintaktiges Muster im präparierten Klavier wird über einer langsam und schrittweise fortlaufenden Basslinie der Hörner sequenziert, deren Klang in Echtzeit elektronisch verarbeitet wird. Genau wie zuvor der visuelle Übergang von den anfänglichen Bildern von Explosionen zu der stehenden Zeitdauer in der Darstellung der persönlichen Ängste und Anspannung unter den Soldaten musikalisch ignoriert wurde, scheint Schnittke auch hier auf die Bilder nicht ›reagieren‹ zu wollen. Dabei soll hervorgehoben werden, dass wir es zwar selbstredend nicht mit einem affirmativen, die Bilder und deren Botschaft verstärkenden musikalischen Kommentar zu tun haben, aber ebenso wenig mit einem eindeutig *negativen* musikalischen Kommentar, das heißt mit einer Musik, welche das Visuelle im Sinne der Grotteske karikieren beziehungsweise ironisieren und damit als grundsätzlich negativ brandmarken würde. Schnittke lässt sich also von keinerlei ›*commitment to truth*‹ inspirieren, er will nicht Pudowkins kommunistisches Narrativ durch das Entgegensetzen einer *faktischen Wahrheit* hinter den *ideologischen Bildern* ›demythifizieren‹. Er reproduziert also nicht jenen Drang nach dem ›Wahren‹, nach den ›nackten Tatsachen‹ hinter der Staatspropaganda, die in den Augen des englischen Kulturhistorikers Philip Boobbyer die russische

beziehungsweise sowjetische Kultur der 1970er und 80er Jahre, von Solzhenitsyns Essay *Live not by Lies* (1974) bis Glasnost und Perestroika, entscheidend prägte.²² Sollen wir dann mit Frank Strobel zu dem Schluss kommen, dass Schnittkes Ziel bei dieser Vertonung schließlich das Erschaffen eines (unbestimmbaren) »Freiraum[s] für ein unbewusst-assoziatives Empfinden und Erleben« war? Oder, wie Hans Emons in seiner jüngsten Veröffentlichung schreibt, dass es sich hier schlicht und einfach um eine »seltsam deviante Musik« (Emons 2014, 120) handle, die sich schräg, quer beziehungsweise ohne jeglichen erkennbaren Zusammenhang zur Bildebene verhält?

An einer besonderen Stelle von *La Captive*, dem fünften Band von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*, erinnert der Erzähler in Gedanken die Erfahrung beim Hören eines fiktiven Oktetts des ebenfalls fiktiven Komponisten Vinteuils. In beeindruckender Prosa wird erzählt, wie aus dem »Kampf« zweier stark kontrastierender Themen schließlich ein drittes, neues Thema entsteht, das nicht mehr auf die beiden vorigen Motive zurückgeführt werden kann und welches gleichwohl gerade das Produkt aus deren Zusammenstoß darstellt.²³ Auf genau diese Passage von Proust verweist Deleuze bei dem Versuch, das Besondere an Francis Bacons

²² Vgl. Boobbyer 2005, insbesondere 1–6 und 56–74.

²³ »Dann löste dieses Thema sich auf, es verwandelte sich wie das kleine Thema der Sonate und wurde zu dem geheimnisvollen Appell des Anfangs. Ein Thema von schmerzlichem Charakter trat ihm entgegen, doch derart tief, derart unergründlich, derart innerlich, beinahe organisch, ja viszeral, daß man sich jedesmal wenn es auftauchte, vergebens fragte, ob es sich um ein Thema oder um eine Neuralgie handelte. Bald rangen die beiden Motive miteinander in einem Nahkampf, bei dem manchmal das eine völlig verschwand, dann aber von dem anderen nur noch ein Bruchstück zu sehen war. Ein Nahkampf freilich nur von Kräften; denn diese Wesen kämpften ohne physischen Körper miteinander, ohne sichtbare Erscheinung, ohne Namen [...]. Endlich siegte das freudige Motiv; es war jetzt nicht mehr ein fast angstvoller, hinter einem leeren Himmel aufklingender Appell, sondern eine unaussprechliche Freude, die aus dem Paradies zu kommen schien«, vgl. Proust 2000, 369–370.

wiederkehrendem bildlichem Motiv von zwei eng miteinander verwobenen Körpern in seiner Monographie über den exzentrischen englischen Maler aus dem Jahr 1981 zu identifizieren.²⁴ Deleuze hebt hier hervor, wie, analog zum Fall der zwei musikalischen Themen in der erwähnten Passage von Proust, auch bei solchen Gemälden Bacons das entscheidendste Element gerade dieses »Widerhallen« (*»résonner«*) der zwei Körper untereinander ist, ihr Sich-Zusammenfinden in einer aus ihrem eigenen bildlichen Konflikt entstehenden neuen, dritten Dimension.²⁵ Dies aber ist sicherlich *nicht* unsere Antwort auf die Frage des Zusammenhangs zwischen Schnittkes Musik und Pudowkins Bildern: Beide fügen sich gerade nicht in ihrem Aufeinanderstoßen zu einer neuen ästhetischen Erfahrung zusammen, welche ihre Kontraste überwinden würde. Und nun? In derselben Studie über Bacon stellt Deleuze die verwirrend dominierende Präsenz so vieler Triptychons unter den Werken des Malers fest und bemerkt dazu: »The previous solution of coupling is of no use here, for the figures are and remain separated in the triptych.«²⁶ Diese Figuren finden sich nicht mehr in einer dritten, aus ihrem eigenen wechselseitigen Konflikt entstehenden, neuen Dimension zusammen. Stattdessen ist gerade ihre je eigene Distanznahme, ihr Auseinandergehen dasjenige, was sie zusammenhält: Ihr Zusammenhang besteht in ihrem Nicht-Zusammengehen. Wir sind hier mit einer paradoxen *synthèse disjonctive*, einer disjunktiven Synthese

²⁴ Vgl. Deleuze 2003, 67–69.

²⁵ Deleuze spricht hier von *»résonance«*, dahinter steht jedoch sein Konzept von *conjunctive synthesis*, wie er es zusammen mit Felix Guattari in *Anti-Oedipus* von 1972 entwickelt hatte. Diesbezüglich siehe Smith 1996, insbesondere 46–47.

²⁶ »There must be a relationship between the separated parts, but this relationship must be neither narrative nor logical. The triptych does not imply a progression, and it does not tell a story. [...] The previous solution of coupling is of no use here, for the figures are and remain separated in the triptych.« (Deleuze 2003, 69)

konfrontiert, wie Deleuze ein solches Phänomen bereits in *Anti-Oedipus* von 1972 benannt hatte. Wie kann eine solche Beobachtung produktiv für unsere Fragestellung werden?

Deleuze entwickelt den Gedanken einer *synthèse disjonctive* in Bacons Triptychon im Rahmen einer komplexen Empfindungstheorie und kommt schließlich zu dem Schluss, dass diese Gemälde gerade in ihrem Nicht-Zusammengehen den Rhythmus an sich als ihr eigentliches Objekt haben.²⁷ Wir sollten hier jedoch nicht den Fehler begehen, Deleuzes Reflexion *passiv* zu übernehmen und uns mit etwas Nebulösem zufrieden geben, wie etwa mit der Feststellung, dass in der disjunktiven Synthese zwischen Pudowkins Film und Schnittkes Musik der Rhythmus an sich, jene zeitliche Komponente, die Musik und Bildfolge miteinander teilen, zu Gehör gebracht werde. Stattdessen sollten wir uns nicht scheuen, Deleuze *aktiv* zu übernehmen, an dem Grundsätzlichen seines Konzepts einer *synthèse disjonctive* festzuhalten und die paradox anmutende Formulierung zu riskieren, dass der Zusammenhang zwischen Visuellem und Akustischem in DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG gerade aus dem Nicht-Zusammengehen der zwei Ebenen entsteht, das heißt aus ihrer Weigerung, sich zu einem übergeordneten Ganzen zusammenzufügen. Was aber bedeutet das? Reproduzieren wir hier nicht nur noch einmal, in einer bloß komplizierteren Formulierung, Strobels Feststellung eines durch Schnittkes Musik geschaffenen »Freiraum[s] für ein unbewusst-assoziatives Empfinden und Erleben«?

²⁷ »The limits of sensation are broken, exceeded in all directions; the Figures are lifted up, or thrown in the air, placed upon aerial rigging from which they suddenly fall. But at the same time, [...], the strangest phenomenon of recomposition or redistribution is produced, for it is the rhythm itself that becomes sensation, it is rhythm that become Figure.« (Deleuze 2003, 73)

Nein, ganz im Gegenteil. Was das Nicht-Zusammengehen von Bildern und Musik ausmacht, lässt sich nämlich an jenem Moment spezifizieren, das Pudowkins in ›Hassliebe‹ verbundener Kollege Eisenstein als das Ziel seiner eigenen Filme angab, nämlich die Zuschauer in »Ekstase« zu versetzen.²⁸ Dabei ist keine mystische Erfahrung gemeint, sondern, strikt etymologisch, ein ›Aus-sich-Heraustreten‹ beziehungsweise ›Außer-sich-Sein‹. Eisenstein schreibt: »To be beside oneself is unavoidably also a transition to something else, to something different in quality. . . to be out of the usual balance and state, to move to a new state« (Eisenstein 1988, 27). Das bedeutet dann auch, der Welt mit neuen, ungewohnten Augen (erneut) zu begegnen. Und ist dies nicht gerade das, was Schnittke mit seiner Musik erreicht? Nicht der Außenwelt, wie es noch bei Eisenstein gemeint war, sondern – in einem kuriosen reflexiven Gestus gewendet – gerade Pudowkins filmischen Bildern begegnen wir nun *mittels der Musik* neu. Durch sein insistierendes Nicht-Eingehen auf die Bilder befreit Schnittkes Musik das Visuelle von dem aufgeladenen kommunistischen Narrativ, in das jene Bilder vormals eingebettet waren. Es ist nicht so, dass wir in dem akustisch geschaffenen Abstand zu den Bildern dem angeblichen »Freiraum« eines indifferenten, »unbewusst-assoziativen«, schließlich der individuellen Beliebigkeit überlassenen leeren Deutungshorizonts begegnen würden. Was dieser essentiellen, kargen Musik in ihrem weder karikierenden noch ironisierenden, noch pauschal ablehnenden Gestus gegenüber Pudowkins ideologischem *grand récit* gelingt, ist, jenen grundsätzlichen, den Film strukturierenden Unterschied zwischen der repressiven Gewalt des Krieges und dem emanzipatorischen, nach Freiheit und Brüderlichkeit strebenden Anspruch der Menschheit beizubehalten:

²⁸ Zum Konzept von Ekstase bei Eisenstein siehe Eisenstein 1977 sowie Bordwell 2005, 190–194.

Schnittke ›rettet‹ sozusagen das Visuelle gegenüber seinen eigenen ideologischen Voraussetzungen und setzt eine noch heute geltende Ebene des Films frei. Und gerade dabei erweist sich Schnittke als ›ein Leser von Deleuze‹. Was Schnittke hier geglückt zu sein scheint, ist gerade Deleuzes paradigmatischen ontologischen Gestus *mittels der Musik* zu wiederholen, das heißt die Umkehrung der Verhältnisse zwischen Problem und Lösung beziehungsweise zwischen Frage und Antwort oder, in Deleuzes Terminologie, zwischen Virtuellem und Aktuellem: Die Dimension des Fragens markiert nicht die Unvollständigkeit menschlichen Daseins gegenüber der ontologischen Fülle einer hypothetischen wahren Welt des Seins, bei der alle Antworten vollständig parat stehen. Ganz im Gegenteil ist jede Antwort für Deleuze allein eine mögliche, unvollständige Aktualisierung einer ewig offenen, ›virtuellen‹, schöpferischen Dimension des Fragens.²⁹ Und dies ist schließlich auch das Ziel von Schnittkes *synthèse disjonctive* zwischen Musik und Bildern: Pudowkins Film von seinen aufgeladenen und allzu desaströsen ideologischen Antworten zu befreien und ihn, ähnlich wie bei den im Eingangsmotto zitierten Unterweltschatten aus André Gides Libretto für Strawinskys *Perséphone* (übrigens ein anderer Fall von absichtsvollem Divergieren zwischen Wort und Musik), für die hinter den Bildern stehenden Fragen nach dem menschlichen Glück wiederzugewinnen.

²⁹ »Neither the problem nor the question is a subjective determination marking a moment of insufficiency in knowledge. Problematic structure is part of objects themselves, allowing them to be grasped as signs [...]« (Vgl. Deleuze 1994, 63–64).

Literatur

- Agde, Günter / Schwarz, Alexander (ed.) (2012) *Die rote Traumfabrik. Meschrabpom-Film und Prometheus 1921 - 1936*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Arnheim, Rudolf (1979) Rapprochement in Oel (1932). In: *Rudolf Arnheim. Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Fischer, S. 261–264.
- Barham, Jeremy (2011) Recurring Dreams and Moving Images: The Cinematic Appropriation of Schumann's Op. 15, No. 7. In: *19th-Century Music*, Bd. 34, Hft. 3, S. 271–301.
- Bataille, Georges (1997) The Notion of Expenditure. In: *The Bataille reader*. Hrsg. v. Fred Botting / Scott Wilson. Oxford, UK, Malden, MA: Blackwell, S. 167–181, 1. Aufl. 1933 unter dem Titel »La notion de dépense«.
- Beethoven, Ludwig van (1996) *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 3 (1814–1816), München: Henle.
- Beumers, Birgit (2009) *A history of Russian cinema*. Oxford: Berg.
- Boobbyer, Philip (2005) *Conscience, dissent and reform in Soviet Russia*. London: Routledge.
- Bordwell, David (2005) *The cinema of Eisenstein*. New York, NY: Routledge.
- Deleuze, Gilles (1994) *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles (1997) *Cinema 1. The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (2003) *Francis Bacon. The Logic of Sensation*. London, New York: Continuum.
- Egorova, Tatiana K. / Ganf, Tatiana A. / Egunova, Natalia A. (1997) *Soviet film music. An historical survey*. Amsterdam: Harwood Academic.
- Eisenstein, Sergei (1977) The Structure of Film. In: *Film form. Essays in film theory*. Hrsg. v. Ders. New York [u. a.]: Harcourt Brace, S. 150–178.
- Eisenstein, Sergei (1988) *Nonindifferent nature. Film and the Structure of Things*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Emons, Hans (2014) *Film - Musik - Moderne. Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung*. Berlin: Frank & Timme.

- Georgi, Steffen (2010a) Zur Materiallage der Filmmusik von Alfred Schnittke. In: *Alfred Schnittke. Analyse, Interpretation, Rezeption*. Hrsg. v. Amrei Flechsig / Christian Storch. Hildesheim: Olms, S. 219–226.
- Georgi, Steffen (2010b) Zwischen allen Stilen – Alfred Schnittke, der Filmkomponist. In: *Alfred Schnittke. Analyse, Interpretation, Rezeption*. Hrsg. v. Amrei Flechsig / Christian Storch. Hildesheim: Olms, S. 175–194.
- Hake, Sabine (1992) *Passions and deceptions*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Kael, Pauline (1991) *Five thousand and one nights at the movies*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Kenez, Peter (1992) *Cinema and Soviet society, 1917 - 1953*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Kepley, Vance (2003) *The end of St. Petersburg*, Bd. 10, New York [u. a.]: I.B. Tauris.
- Kopitz, Klaus Martin / Cadenbach, Rainer (ed.) (2009) *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*. München: Henle.
- Leyda, Jay (1973) *Kino. A history of the Russian and Soviet film*. New York: Collier Books.
- Martin L. Fausold (2010) Quaker President Herbert C. Hoover and American Foreign Policy. In: *Herbert Hoover and World Peace*. Hrsg. v. Lee Nash. Lanham: University Press of America, S. 1–26.
- Moussinac, Léon (1928) *Le cinéma soviétique*. Paris: Gallimard.
- Novak, Ivana / Krecic, Jela / Dolar, Mladen (ed.) (2014) *Lubitsch can't wait. A Theoretical Examination*. Ljubljana: Kineteka.
- Perez, Gilberto (1998) *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Proust, Marcel (2000) *Die Gefangene*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sargeant, Amy (2000) *Vsevolod Pudovkin. Classic Films of the Soviet Avant-Garde*. London-New York: Tauris.
- Schmelz, Peter John (2014) The Full Illusion of Reality: *Repentance*, Polystylism, and the Late Soviet Soundscape. In: *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*. Hrsg. v. Lilya Kaganovsky / Masha Salazkina. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, S. 230–251.
- Schnittke, Alfred (1998) Polystilistische Tendenzen in der modernen Musik. In: *Über das Leben und die Musik. Gespräche mit Alexander Iwaschkin*. Hrsg. v. Alfred Schnittke / Alexander Iwaschkin. München: Econ, S. 183–189.

- Seckerson, Edward: Where's the soap? It does, doesn't it. In: *The Independent*, 03.04.1995, online: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/wheres-the-soap-it-does-doesnt-it-1614061.html> (Stand: 15.08.2015).
- Smith, Daniel W. (1996) Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality. In: *Deleuze: A critical reader*. Hrsg. v. Paul Patton. Blackwell, S. 29–56.
- Storch, Christian (2011) *Der Komponist als Autor. Alfred Schnittkes Klavierkonzerte*. Köln: Böhlau.
- Strobel, Frank (1994) Alfred Schnittke als Filmkomponist. In: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag. Eine Festschrift*. Hrsg. v. Jürgen Köchel. Hamburg: Sikorski, S. 31–34.
- Taylor, Richard (1979) *The politics of the Soviet cinema 1917 - 1929*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Thompson, Kristin (2005) *Herr Lubitsch goes to Hollywood. German and American film after World War I*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Umbach, Klaus (1992) Lenin walzert durchs Irrenhaus. In: *Der Spiegel*, Hft. 17, S. 252–253.
- Welch, David (2001) *Propaganda and the German cinema 1933 - 1945*. London: Tauris.
- Wilder, Billy / Crowe, Cameron (1999) *Conversations with Wilder*. New York: Knopf.
- Žižek, Slavoj (2004) *Organs without bodies. Deleuze and Consequences*. New York-London: Routledge.
- Žižek, Slavoj (2014) *Absolute Recoil. Towards A New Foundation Of Dialectical Materialism*. London: Verso.

Filme

- Pudowkin, Wsewolod (1927) КОНЕЦ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА [DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG], DVD Image Entertainment 2002.
- Lubitsch, Ernst (1932) BROKEN LULLABY [DER MANN, DEN SEIN GEWISSEN TRIEB], DVD Bach Films o. J.

Abbildungen

Abb.1 und 2: © Hans Sikorski Verlag. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Empfohlene Zitierweise

Bertola, Mauro Fosco: Schnittke als Leser von Deleuze. Alfred Schnittkes Musik zu Wsewolod Pudowkins DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG (1927). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 44–79, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p44-79>.

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.